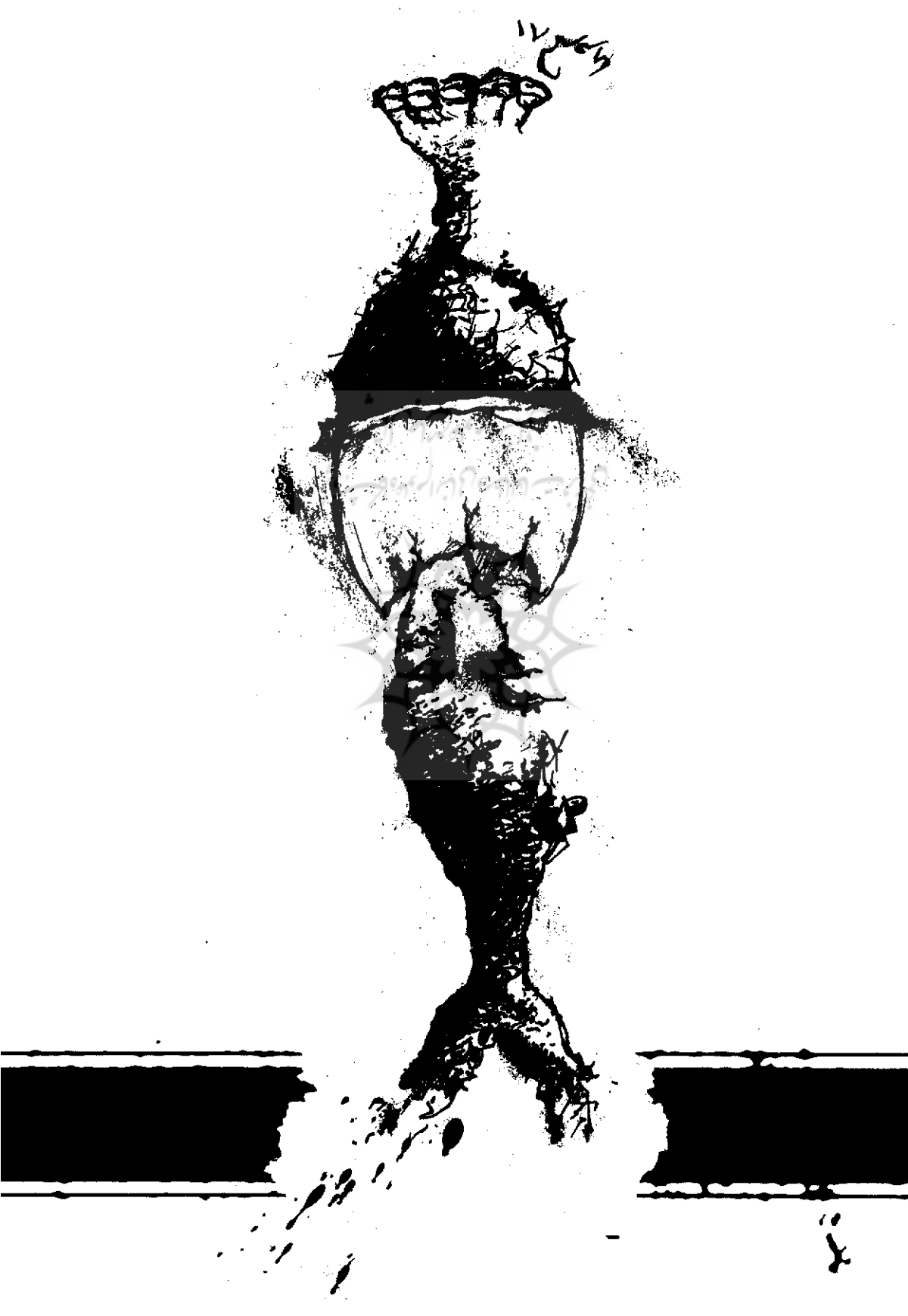
فلسفهٔ هنر هایدگر

سیمون گلندینینگ
ترجمه شهاب‌الدین عبّاسی

قدرتِ نجات‌دهندهٔ هنر

مارتین هایدگر (۱۸۸۹ ـ ۱۹۷۶) به خاطر نخستین کتابِ خود، «وجود و زمان»[1] «هایدگر ۱۹۶۲ ۱۹۲۷» به خوبی شناخته شده است؛ کتابی که او را در مرکز حوزهٔ فلسفی در اروپا قرار داد، و صحنهٔ «اروپای قارّه‌ای»[2] را به طور بنیادی دگرگون کرد. آن کتاب فقط اشاره‌ای گذرا به آثار هنری می‌کند، و این اشاره ظاهراً محدود به آثار شعری[3] است (هایدگر ۱۹۶۷: بخش ۳۴). اینکه این محدودیت، فقط امری ظاهری است، در طول بحثمان روشن‌تر خواهد شد؛ اما اگر کسی بر اساس آن کتاب چنین تصور کند که هنر نقش کوچکی در تفکر هایدگر بازی می‌کند می‌توان وی را معذور دانست. از مطالعهٔ آثار بعدی او چنین برداشتی حاصل نمی‌شود، و طبیعی خواهد بود که این را بخشی از تغییری کلّی در فلسفهٔ وی محسوب کنیم؛ تغییری که می‌تواند دلیل موجّهی باشد بر اینکه برای هایدگر به دو دورهٔ «متقدّم» و «متأخّر» قایل شویم، همان‌طور که در مورد ویتگنشتاین قایل می‌شویم.[4] این، چه بسا حتی در مورد ویتگنشتاین هم گمراه‌کننده باشد اما در مورد هایدگر قطعاً این طور است. یکی از هدف‌های این فصل، نشان دادن این موضوع است که درک درست فلسفهٔ هنر هایدگر، بر قوّت نوشته‌های اولیهٔ او عمیقاً می‌افزاید، اما هرگز آنها را واژگون یا چیز دیگری را جانشین آنها نمی‌کند.

در نگرش هایدگر به هستی انسان، اهمیت ژرف و پایدار هنر را می‌توان با ملاحظهٔ ظهور غیرعادی آن در پایان مقاله‌ای به سال ۱۹۵۳ با عنوان «پرسش از تکنولوژی»[5]



(هایدگر ۱۹۹۳) به خوبی درک کرد. در آن مقاله، هایدگر به بحث دربارهٔ موضوعی می‌پردازد که عموماً موجب بروز وضعیت نگران‌کنندهٔ جدیدی در جهان معاصر به شمار رفته است: تکنولوژیِ ماشینیِ مدرن.[۶] هایدگر بر پایهٔ چیزی که آن را حالتی «خلافِ عادت»[۷] خواهیم یافت، و به طور کلی ویژگی تفکر اوست، عقاید معاصر راجع به این موضوع را کاملاً عاجز از درک ذات آن می‌دانست. البته چنین نیست که هایدگر این نگرانی فزاینده را نابجا بشمارد و تکنولوژی مدرن را چیزی بداند که باید با آغوش باز آن را پذیرفت: چیزی که هست، هایدگر بر این نظر بود که صداهای مخالف بُرد و تأثیر کافی ندارند.

به عقیدهٔ هایدگر، پیامد پرمخاطرهٔ ظهور تکنولوژی مدرن، حضور فزایندهٔ پدیده‌ای از نوع جدید، متمایز و خطرناک در میان ما نیست، بلکه - و این خصلتاً نگرش «خلاف عادت» هایدگری است - خطر، در سیطره یافتن نوع جدید متمایز و خطرناکی از «میان[۸] [یا عالَم]» است که در درون آن اشیاء خود را نشان می‌دهند. این اندیشه بدین قرار است که ذات تکنولوژی مدرن یک «نحو آشکارگی[۹]» خاص امور بالفعل[۱۰] است. مقصود از ذات تکنولوژی مدرن در اینجا چیزی است که موجب می‌شود[۱۱] ابزارسازی و تجهیزاتِ تکنولوژیک، در شیوه‌های انسانی عمل کردن و دانستنْ ظهور یابند. (هایدگر ۱۹۹۳: ۳۱۸). این صرفاً نحوی از آشکارگی در میان دیگر نحوها نیست، و در نزد هایدگر یقیناً یک نحو خنثی و بی‌اثر محسوب نمی‌شود. به عکس، آن، یک نحو آشکارگی است که هر چیزی را در هر جا امری قابل سنجش، قابل محاسبه و نظم‌پذیر (تحت نظم یا فرمان ما)، چیزی که هایدگر آن را «منبع ذخیره»[۱۲] می‌خواند، نشان می‌دهد.

سیطرهٔ تکنولوژی، با شناختی که ما از خود داریم نیز آشکارا ارتباط پیدا می‌کند و بر آن اثر می‌گذارد. به دید هایدگر، این از ویژگیهای محوری مدرنیتهٔ معاصر است که ما بیش از پیش تمایل داریم که خودمان را فرمانروای طبیعت ببینیم: ما انسان را به مقام «خدای زمین»[۱۳] (پیشین: ۳۳۲) بالا برده‌ایم، که می‌تواند با استفاده از تکنولوژی، بر جهان طبیعی سیطره یابد. هایدگر با تاکید می‌گوید که این خدایی کردن، شأن واقعی انسان نیست. بعلاوه، هایدگر معتقد است که چون ذات تکنولوژی مدرن، به عنوان نحو برتر آشکارگی و ظهور حاکم می‌شود، آنچه به راستی متمایزترین و انسانی‌ترین چیز در انسان است در ظلمت می‌افتد، آن چنان که «خود انسان» - ارباب خیالی نیروها و قوای طبیعت - به

جایی می‌رسد که «خودش، به ناچار، یک منبع ذخیره شمرده می‌شود»، چیزی که حضورش فقط بر پایهٔ آنچه بتواند سنجش شود، تحت کنترل درآید و نظم پذیرد، فهمیده می‌شود (پیشین: ۳۳۲). این، به دید هایدگر، خطر واقعی تکنولوژی مدرن است. با این همه، چنان که خواهیم دید، به عقیدهٔ هایدگر هنوز امیدی هست. «مقابلهٔ قطعی» با ذات تکنولوژی مدرن، ممکن است زیرا یک «قدرت نجات‌دهنده»، در قلمروی مشابه - و در عین حال، اساساً مغایر - با ذاتِ تکنولوژی مدرن وجود دارد. هایدگر با بیانی آمیخته به راز می‌گوید «چنین قلمرویی، هنر است» (پیشین: ۳۴۰).

در این فصل توضیح خواهم داد که چرا هایدگر برای هنر نقشی اینگونه بنیادی در تقدیر انسان قایل شده است.

روشن ساختنِ میان[۱۴]

برای فهمیدن فلسفهٔ هنر هایدگر، ابتدا لازم است درک کنیم که همان نوع نگرشِ «خلافِ عادت» که در بحث وی از تکنولوژی مدرن آشکار است، در دلِ شرح او از هنر و آثار هنری نیز وجود دارد. از این رو است که بر خلاف گرایش رایج که هنر را در قالبِ اشیاء پدیدآمده به دست هنرمندان به تصوّر درمی‌آورد (اشیایی که موضوع لذت و درک زیبایی شناختی[۱۵]اند)، هایدگر می‌کوشد به ذات هنر، بر حسب چیزی غیر از حضور[۱۶] یک شیء بیندیشد.

اما آیا تا به حال کسی آثار هنری را اشیائی محض در نظر آورده است؟ هایدگر با لحنی خشک می‌گوید شاید کسانی که در کارِ جابه‌جا کردن آثار هنری از یک نمایشگاه به نمایشگاهی دیگر هستند و آنها را «از این جا به آن جا چنان می‌فرستند که زغال‌سنگ را از ناحیهٔ رور و یا تنهٔ درختان را از جنگل سیاه»، کار هنری را به چشم یک شیء محض ببینند (هایدگر ۱۹۹۳: ۱۴۵). شاید نظافت‌چیان موزه‌ها، که از یک مجسمه یا صندوق اهدائات گردگیری می‌کنند نیز چنین کنند. اما هایدگر تصدیق می‌کند که این افراد نیز، که فرض شده راجع به اشیاء مورد نظر در این جا اطلاع دارند. و در واقع هر کس می‌تواند در این جا مراد باشد. می‌دانند که این یک نظر خام و سطحی به اثر هنری است.

«فعلیت»[۱۷] اثر هنری را نمی‌توان به حضور یک شیء محض فروکاست.

پس چه نوع فعلیتی در این جا در کار است؟ به عبارت دیگر آن جا که اثر هنری هست،

چه اتفاقی می‌افتد یا چه رخ می‌نماید؟ این پرسش در عام‌ترین جنبه‌اش در کانون توجه رساله‌ای از هایدگر در سال ۱۹۳۶، با عنوان «منشاء اثر هنری»[۱۸] قرار دارد (۱۹۹۳). طرح اصلی آن رساله این است که دو دیدگاه زیر را از بنیاد رد کند: اوّل این که فعلیت اثر هنری را می‌توان بر پایهٔ «خصلت شیءوار»[۱۹] آن درک کرد و دوم این که اصولاً می‌توان آن را بر اساس حضور[۲۰] چیزی در دنیا فهمید (و این دیدگاهی عام‌تر است)، حتی اگر این چیز، نوع خاصی از اشیاء باشد که متعلّق تجربهٔ زیبایی شناختی ویژه‌ای باشد. و اما، نگرش خلاف عادت هایدگر در این خصوص: آنچه ذاتی هنر است، آنچه در اثر هنری فعّال و به کار[۲۱] است. قطعاً نوعی متفاوت از موجود در میان ما نیست ـ مثل ذات تکنولوژی مدرن در نوع خود ـ بلکه آنچه در اثر هنری به کار است، عبارت است از پدیدآوردن «فضایی باز و روشن»[۲۲] در راه ما، یا ظهور تاریخی یک میان یا عالم که در آن، آنچه فعلیت دارد، خود را نشان می‌دهد یا ظهور می‌یابد. البته، یک اثر هنری نیز همچون قطعه‌ای از تجهیزات تکنولوژیک، در جهان ظاهر می‌شود. اما در نزد هایدگر خصلت شیءوار [یا چیزگونگی] اثر [هنری] را باید بر اساس آنچه در اثر [هنری] فعال و به کار است فهمید و نه به عکس. طرح اساسی هایدگر، بدین سان کاملاً شگفت‌انگیز است. کار اثر هنری، یا به بیان دقیق‌تر، آنچه او «هنر بزرگ»[۲۳] می‌خواند (پیشین: ۱۶۶)، چیزی کمتر از «رخداد حقیقت» (پیشین: ۱۸۵) نیست. این رخداد را نباید به معنای پدیدآوردن یک بازنمایی[۲۴] یا تصویری دقیق و رسا از موجودات یا اشیاء تلقی کرد، بلکه یک گشودگی[۲۵] یا آشکارگی اصیل موجودات است، موجودات آن گونه که هستند. ذات هنر، مانند ذات تکنولوژی مدرن، یک نحو آشکارگی است.

از کار انسان تا کار هنر

برای درک نگرش هایدگر به ذات هنر، سودمند خواهد بود که آن را در زمینهٔ اثر اولیه‌اش، وجود و زمان ملاحظه کرد. مشهور است که آن اثر، ناتمام ماند و طرحی بود که به پایان نرسید. اما یکی از جنبه‌های بسیار جالب توجه آثار بعدی هایدگر این است که آنها نیز دقیقاً همان چیزی را آماج اصلی انتقاد قرار می‌دهند که وجود و زمان قرار داده بود، یعنی تأویل‌ها و نگرش‌هایی که آدمی را به نحوی انسان‌شناسانه[۲۶]، یعنی به عنوان [مصداق] نوعی حضور[۲۷] یا باشنده‌ای[۲۸] قطعاً متمایز، در درون عالَم تلقی می‌کنند. در

دیدگاه بدیل هایدگر، فعلیت انسان (و به تعبیرِ هایدگر، «دازاین[۲۹]» ما)، به هیچ‌وجه بر حسب حضور در جهان تصور نمی‌شود. همان طور که هایدگر پیشتر در وجود و زمان بر آن تاکید کرده بود «وجود ـ دمِ ـ دستی[۳۰] نوعی از وجود است که بالذّات، متناسب با باشنده‌هایی با ویژگی دازاین نیست. برای پرهیز از اشتباه ... اصطلاح اگزیستانس،[۳۱] به عنوان شأنی از وجود، تنها به دازاین اختصاص داده خواهد شد.» (هایدگر ۱۹۶۲: ۴۲). «اگزیستانس» [= تقرّر ظهوری] بدین سان دقیقاً از «حضور» متمایز می گردد، و اگزیستانس را نمی‌توان بر پایهٔ «حضور» فهمید. از این رو، هایدگر در ادامه می گوید «دازاین را هرگز نباید به نحو "موجود بینانه"[۳۲] تعریف کرد؛ بدین معنا که نباید آن را حاصل جمع حیات و چیزی دیگر دانست ...» (پیشین: ۵۰). در «منشاء اثر هنری» این نقادی بر گرایش‌های انسان شناسانه در تاءویل «اگزیستانس»، به نهایت پختگی و تفصیل خود می‌رسد. نهایتاً آنکه به دید هایدگر، انسان انسان است؛ یعنی انسان .به معنایی که هایدگر در نظر دارد (و با استفاده از تعبیر نیچه) . فقط به عنوان یک «فاعل به لحاظ هنری خلّاق»[۳۳]، وُجود دارد.[۳۴] اما این نگرش را تنها در صورتی به درستی می‌توانیم بفهمیم که بتوانیم بر «خلاف عادت» بیندیشیم. چنانکه خواهیم دید، در نزد هایدگر انسان با لذّات نه صرفاً به نحو «موجودبینانه»، بلکه به نوعی، به نحو «وجودشناسانه» خلّاق است. یعنی انسان تنها یک سازندهٔ موجودات یا اشیاء نیست، بلکه آنگونه وجود دارد که بدون او وجود، «نخواهد بود» (هایدگر ۱۹۹۳: ۲۱۱). می خواهم در این جا با تمرکز بر تناظر ساختاری شایان توجهی که بین نقادی هایدگر بر انسان شناسی سنّتی و نقادی‌اش بر زیبایی شناسی سنّتی وجود دارد، به تبیین و توضیح این اندیشه بپردازم. در ابتدا اجازه دهید به مسأله انسان نظر کنیم. نازل‌ترین و خام‌ترین تاءویل راجع به انسان، تأویل زیست انگارانه است، که جان مکداول[۳۵] آن را «طبیعت گرایی ساده و صریح»[۳۶] نام نهاده است (مکداول ۱۹۹۴: ۶۷). در این تأویل، ذات انسان عبارت است از «یک ارگانیسم حیوانی بودن» (هایدگر ۱۹۹۳: ۲۲۹). طبیعت گرایی ساده و صریح، اگرچه امروزه در فلسفه رایج است، اما دیدگاهی است که نه تنها هایدگر آن را به کلّی و شدیداً رد می کند، بلکه انسان شناسیِ فلسفی سنّتی نیز خط بطلان بر آن می‌کشد. فیلسوف سنّتی، تعریف طبیعت گرایانه را ناکافی می‌داند و لازم می‌بیند که با اسناد یک ویژگی متفاوت و یگانه به انسان ـ حیوان[۳۷]، این تعریف را از میان بردارد و یا به آن اعتدال بخشد: انسان جزیی از خلقت

است، اما در عین حال یگانه هم هست، از این حیث که بر صورتِ خدا آفریده شده است. یا به بیان دیگر، انسان یک حیوان است اما حیوانی که قدرتِ عقل دارد، واجد شخصیت است، و صاحب زبان یا آگاهی یا ذهن یا روح و یا امثال اینهاست. خلاصه آنکه انسان، «موجودی زنده، بعلاوهٔ ...» است، یعنی همان طور که هایدگر می‌گوید «مابعدالطبیعه به انسان بر مبنای حیوانیت[۳۸] می‌اندیشد» حتی اگر بعد او را «با ستوران یکسان نداند.» (پیشین: ۲۲۷).

نقادی هایدگر بر انسان‌شناسی، حاکی از نوعی ضدّیت با این سنّت است. ما نباید انسانیت انسان را بر پایهٔ حیوانیت او ـ یعنی بر اساس حضورش در عالم به عنوان یک شیء (جاندار) ـ بفهمیم، بلکه باید حیوانیت انسان را بر پایهٔ انسانیت‌اش بفهمیم، آری انسان یگانه است اما نه به این سبب که انسان، باشنده‌ای در جهان است که اوصاف خاصی دارد. در واقع انسان اولاً و بالذّات، به هیچ وجه، موجودی در عالَم نیست، بلکه وُجود ـ در ـ عالَم[۳۹]، وضع اساسی اوست. انسان در مقام دازاین فقط بر حسب (آنجا) بودن[۴۰]، وُجود دارد؛ این اندیشه می‌تواند ما را با این پرسش روبرو سازد: آنجا که انسانی هست چه رخ می‌دهد؟ [به بیان دیگر وجود انسان، چگونه وجودی است؟] بر طبق طبیعت‌گرایی و انسان‌شناسی فلسفی سنّتی هر دو پاسخ این است: انسان، نوعی باشنده است که در عالَم حضور دارد. اما بر طبق نظر هایدگر، گشودگیِ[۴۱] متمایز دازاین نسبت به باشنده‌ها، به ماهو باشنده، متضمن تقابلی بنیادین با رهیافت‌هایی است که در آنها انسان، در بدو امر، یک موجود حیوانی در عالم تصور می‌شود. بنا به نظر هایدگر، حیوانات (که هایدگر آنها را اساساً ارگانیسم‌های زیستیِ محض می‌داند) به طور کلی، نوعی دسترسی به باشنده‌ها در درون عالم دارند. اما هایدگر معتقد است که چنین دسترسی، همواره مقید به وجود حیوان است، به گونه‌ای که حیوان هیچ دسترسی به باشنده‌ها به ماهو باشنده ندارد؛ یعنی هیچ دسترسی به حقیقت وجود باشنده‌ها ندارد. تفاوت (وجود شناسانهٔ) انسان [با حیوان]، در این اندیشه بیان می‌شود که فقط انسان «درک و دریافتی از وجود[۴۲]» است، و از این روست که «ذات انسان، عبارت از آن است که آدمی، چیزی بیش از انسان بودنِ محض است.» (هایدگر ۱۹۹۳: ۲۴۵). در این نظر، فعلیتِ انسان قابل تحویل به حضور حیوانی‌مان در عالَم نیست. در واقع، حضورمان در عالَم را باید بر اساس «اگزیستانس‌مان» درک کنیم، یعنی بر اساس ایستادن‌مان در بیرون

از وجود حیوانی مان، و در درون روشنی گاه یا «گشودگیِ وجود»[۴۳] (پیشین: ۲۵۲).

اجازه دهید از مسألهٔ انسان به مساءله هنر روی آوریم. من این کار را به نحوی انجام می‌دهم که تناظر ساختاری یاد شده در آراء هایدگر روشن شود. من همچنین طرحی کلی از نخستین مراحلِ مهم در بسط و گسترش مقالهٔ منشاء اثر هنری ارائه می‌کنم. نازل‌ترین و سطحی‌ترین تأویل راجع به هنر، عبارت است از نوعی جسمانیت‌گراییِ[۴۴] ناپرورده که می‌گوید: «آثار هنری، مثل اشیاء، حضور طبیعی دارند. تابلو به دیوار چنان آویزان است که تفنگ و یا کلاه .... کوارتت‌های بتهوون را در انبارهای ناشران چنان نگاه می‌دارند که سیب‌زمینی‌ها را در زیرزمین‌ها.» (پیشین: ۱۴۵). در این تأویل، ذات هنر عبارت است از شیء بودن. «همهٔ کارها این خصلت شیءوار را دارند» (پیشین). همان طور که قبلاً اشاره کردم، نه تنها هایدگر، بلکه عدهٔ نسبتاً زیادی، از جمله زیبایی‌شناسیِ فلسفی سنّتی نیز این نگرش را رد می‌کنند. فیلسوف سنّتی این تعریف جسمانیت گرایانهٔ ناپرورده را آشکارا خام و سطحی می‌یابد. به عقیده او، این تعریف ناکافی است و لازم است با نسبت دادن یک ویژگی متمایز و یگانه به «شیء ـ اثرِ جسمانی»[۴۵] تعریف یاد شده را از میان برداشت یا به آن اعتدال بخشید: اثر هنری یک شیء است اما از این حیث یگانه است که، «شیئی است که چیز دیگری را در پی دارد» و آن، «ارزشی زیبایی‌شناختی» است.

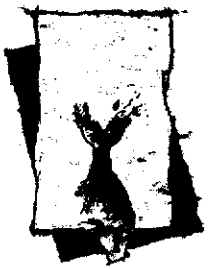
خلاصه آنکه اثر [هنری]، یک «شیء، بعلاوهٔ ...» است. از این رو، «نحوهٔ بیان و صورتبندیِ زیبایی‌شناسی» این است که به اثر هنری بر اساس خصلت شیءوار آن می‌اندیشد، حتی اگر بعد آن را با اشیاء محض یکی نگیرد. «نحوه‌ای که زیبایی‌شناسی به اثر هنری نظر می‌کند، از همان آغاز، تحت سیطرهٔ تأویل سنّتی راجع به همهٔ موجودات است.» (هایدگر ۱۹۹۳: ۱۶۴)؛ یعنی بر حسب حضور ـ دم ـ دست‌شان به آنها می‌اندیشد. نقادی هایدگر بر زیبایی‌شناسی سنّتی، مانند نقادیِ او بر انسان‌شناسی فلسفی سنّتی، حاکی از حرکتی در جهت عکس است. ما نباید آنچه را که در اثر هنری فعلیت دارد و به کار است، بر پایهٔ حضورش در جهان به فهم در آوریم، یعنی ویژگی ' کاری[۴۶]، [یا کارگونگی] اثر هنری را بر اساس ویژگی شیءوار آن بفهمیم، بل در عین حال که «وجهِ شیءوارِ اثر را نباید انکار کرد ... باید آن را بر حسب طبیعتِ کاری [یا کارگونگیِ] اثر به تفکر آورد.» (پیشین: ۱۶۵). حال اگر بر طبق نظر هایدگر، اثر هنری عبارت از حضور ـ دمِ

دست نیست، چه نوع فعلیتی به آن تعلّق دارد؟ یا به بیان دیگر، چه رخ می‌دهد آن جا که اثر هنری هست اگر که آن، حضوری نو در جهان نیست؟

جواب هایدگر به همان اندازه که نامتعارف است، روشن هم هست. آری اثر هنری، شیئی محض نیست. اما شیئی در جهان با یک ویژگی زیبایی‌شناسانه هم نیست. بلکه، به عقیدهٔ هایدگر، کار اثر هنری دقیقاً این است که عالمی را ممکن می‌سازد که در آن، باشنده‌ها با خصوصیات متفاوت، می‌توانند اصولاً موجود باشند: «کار در مقام کار، به شکل یگانه و منحصر به خویش، به قلمروی تعلّق دارد که خود گشوده است» (پیشین: ۱۶۷)، یعنی «کار چونان کار، عالَمی را بر پا می‌دارد» (پیشین: ۱۷۰).

پس در نزد هایدگر، اثر هنری به نحوی، به عریانی و گشایش[۴۷] «ناحیهٔ گشوده‌ای»[۴۸] که در درون آن موجودات ظاهر می‌شوند، دست می‌یابد؛ باید توجه داشته باشیم که ناپوشیدگی و انکشاف حقیقت موجودات، بدین سبب نیست که اثر هنری، تصویری مشابه، یا نمودی که با چگونگی ظهور اشیاء یا موجودات مطابقت دارد، عرضه می‌کند. هایدگر در آغاز، نظر خود را با بررسی تابلوی کفش‌های کشاورز وَن گوگ[۴۹] شرح و بسط می‌دهد (برای اطلاع از تفسیرهای مربوط به این بررسی بنگرید به «برای مطالعهٔ بیشتر» در پایان مقاله). اما این شرح، شاید در پیوند با آثار غیر بازنماگر،[۵۰] روشن‌تر هم باشد (مثال اصلی هایدگر در اینجا معبد یونانی است). در آن مورد هم هایدگر بر این نکته پای می‌فشارد که فعلیت اثر هنری را، یا آنچه با بودن اثر هنری رخ می‌دهد، باید به عنوان رُخداد حقیقت، به تفکر آورد. و روشن است که این را نمی‌توان وفاق یا مطابقت اثر هنری با موجودات انگاشت. اگر هنر، همان‌گونه که هایدگر نظر می‌دهد، یک رخداد گشودگی یا عریانی و انکشاف است، هرگز، تنها عریانی و انکشاف ظاهر موجودات نیست، بلکه عریانی [حقیقت] وجودشان است، عریانی چیزی همچون عالمی؛ و هایدگر با یادآوری مؤکّد مفهوم عالم که در وجود و زمان بیان شده بود، به کار اثر هنری، گشودگی آن «زمینهٔ نسبی گشوده»[۵۱] (هایدگر ۱۹۹۳: ۱۶۷) را نسبت می‌دهد، که فقط انسان در درون آن «اقامت دارد»[۵۲] (پیشین: ۱۷۰).

این، بی‌تردید دیدگاهی عمیقاً متناقض‌نما است. کار [یا اثر هنری] در زمینه یا محیط انسان‌ها و حیوانات و گیاهان و اشیاء ظاهر نمی‌شود. بلکه این، کار هنری است که ابتدا همهٔ اینها را گرد هم می‌آورد، بنیاد «زمینی»[۵۳] را مهیا می‌سازد تا انسان بتواند به آن معنایی



که هایدگر در نظر دارد، در آن «تقرّر ظهوری داشته باشد»[۵۴]. در اینجا با یک حرکت دوم، و به همان اندازه نامتعارف در جهت خلاف سنّت روبرویم. چنین نیست که در آغاز یک باشنده، یعنی انسان داریم که اشیاء هنری می‌آفریند، بلکه با رخدادی مواجهیم که می‌گذارد انسان، انسان باشد؛ یعنی می‌گذارد که انسان خانه داشته باشد،[۵۵] به صورتی که هر چه که هست[۵۶] (از جمله خود انسان) بتواند خود را آن گونه که هست، نشان دهد.

پیش از بحث بیشتر دربارهٔ مفهوم کار اثر هنری در نزد هایدگر، این نکته شایان ذکر است که طرح متناقض نمایی که هم اکنون به آن رسیدیم، گویی نشانهٔ تغییری عمیق نسبت به تفکر وجود و زمان است. در نزد هایدگر مُتقدم، این انسان در مقام دازاین است که منشاء ناحیهٔ گشوده‌ای است که در آن مقام دارد. یعنی انسان «به منزلهٔ وجود .در .عالم ... در خودش روشنایی می‌یابد، نه به واسطهٔ هیچ باشندهٔ دیگر، بل به چنان نحوی که او خود عرصهٔ روشنایی است» (هایدگر ۱۹۶۲: ۱۷۱). در منشاء اثر هنری، با تقابلی آشکار، کارِ «گشودن ناحیهٔ گشوده»[۵۷] کار انکشاف یک عالَم، به موجود دیگری نسبت داده می‌شود .به اثر هنری. آیا این، تغییری در دیدگاه هایدگر است؟ گمان نمی‌کنم چنین باشد. اما برای آنکه ببینیم چرا این طور است، خوب است به آن جنبه‌ای از شرح او راجع به هنر، که مؤیّد این نظر است، نگاه دقیق‌تری کنیم.

کارخود سالار

هایدگر در شرح خود، بر این نکته تاکید می‌ورزد که اثر هنری، بر خلاف انسان که فعالیت‌اش در گرو حضور یک اثر هنری است، واجد نوعی خودسالاری[۵۸] و استقلال بنیادین است. او می‌گوید هنرمند «در برابر هنر، بود و نبودش یکسان است؛ به سان معبری است که خود را در فرایند ابداع [هنر] نیست می‌کند»[۵۹] (هایدگر ۱۹۹۳: ۱۶۶). از این رو، آنچه در اثر [هنری] به کار است، بدون حضور هنرمند تحقق می‌یابد. یعنی کار اثر [هنری] می‌تواند در غیاب اساسی هنرمند .به عنوان تولیدکنندهٔ یک شیء .رُخ دهد. و همان طور که دیده‌ایم، آنچه در اینجا بنا به نظر هایدگر رخ می‌دهد، شگفت‌انگیز است: «کار، عالمی را می‌گشاید[۶۰] و پیوسته آن را پایدار می‌دارد.» (پیشین: ۱۶۹).

این نقش، کاملاً رازآمیز و جادویی می‌نماید. چگونه می‌توان چنین قدرت‌هایی به اثر هنری نسبت داد؟ حال می‌خواهد فعلیت آن هر طور به تصوّر درآید، و عظمت آن هرچه

باشد. هایدگر با یادآوری دوگانگی و تمایز نهادن بنیادینی که در وجود و زمان میان باشنده‌هایی که خصلتِ وجود دازاین را دارند و باشنده‌هایی که فاقد این خصلت‌اند، در جایی چنین می‌گوید که «سنگ، بی‌عالم[۶۱] است. گیاه و حیوان نیز هیچ عالَمی ندارند... بر خلاف آنها، زن کشاورز عالمی دارد، زیرا در گشودگیِ موجوداتْ اقامت دارد.» (هایدگر ۱۹۹۳: ۱۷۰). با این وصف، این «اگزیستانس» [یا تقرّر ظهوری] به نظر می‌رسد که فقط به سبب کار فوق‌العادهٔ اثرِ هنری، امکان تحقق می‌یابد. خود هنرمند را نیز از این حکم گریز نیست. هنرمند هم فقط از آن حیث «هست» که در عالَمی تقرّر ظهوری دارد. و این، از پیش مستلزم آن است که عالَمی وجود داشته باشد که توسط کارِ اثر هنری گشوده شود؛ کاری روشنایی بخش[۶۲] که به تنهایی می‌تواند «به ساختار آن [عالم] سامان دهد.» (پیشین).

ادعای متناقض نمای هایدگر در واقع کاملاً عمومیت دارد. اثر، ناحیهٔ گشوده‌ای را روشن می‌سازد که در آن، «آنچه هست» حقیقتِ خویش را نمایان می‌سازد. یعنی محیط[۶۳] نیز، آن گونه که هست، «برای نخستین بار» به وسیلهٔ کارِ اثر [هنری] «فراز می‌آید» [و به ظهور می‌رسد]: «صخره یا سنگ، تازه، صخره یا سنگ می‌شود» و به نحو مشابه، کار اثر [هنری] می‌گذارد که «رنگ‌ها در تلألؤ، الحان در طنین‌اندازی، و کلمه به گفتن» باشند. (پیشین: ۱۷۱). هایدگر با تاکید بر کلمه‌ای که کار و زحمت و خستگیِ زن کشاورز [در تابلوی وَن گوگ] به ذهن او متبادر کرده بود، آنچه را بدین سان، آن چنان که هست، ظهور می‌یابد «زمین» می‌نامد (پیشین). «کار، با برافراشتنِ عالَمی، زمین را فراز می‌آوَرد. اثر می‌گذارد که زمین، زمینی[۶۴] باشد.» (پیشین: ۱۷۲). بدین ترتیب، باز آنجا که اثری هنری فعلیت دارد، وجودِ - دم- دستِ شیئی جدید مطرح نیست. بلکه [با تحقق اثر هنری] «ساحتی گشوده رخ می‌نماید» یا «یک روشنی گاه پدیدار می‌شود.» (پیشین: ۱۷۸). خلاصه آنکه به عقیدهٔ هایدگرِ «منشاء اثر هنری،» روشن ساختنِ ناحیهٔ گشوده، کارِ اثر هنری است و نه کار انسان. هایدگر با رعایت همهٔ جوانب و دقت نظر، پس از دو سوم رساله‌اش، به طرح این پرسش می‌پردازد که «چگونه است که اساساً هنر وجود دارد؟» (پیشین ۱۸۲). در واقع چگونه بر روی زمین، اثر هنری، حتی اثر هنری بزرگ، به خودی خود، می‌تواند عالَمی را برافرازد؟ احتمالا فقط در صورتی که تنها «بر روی زمین» رخ ندهد.

کارِ فعلیت یافته

«آنجا بودن» اثر هنری سنّتاً بر پایهٔ حضور [یا بودنِ طبیعی] تأویل شده است، حضور یک شیء هنری (حاملِ کیفیات زیبایی شناختی) که فاعلی هنرمند آن را ابداع کرده است. به عکس، در دیدگاهِ بدیلی که هایدگر مطرح می‌کند، به نظر می‌آید که اثر هنری، هم نقشی باورنکردنی و هم استقلالی باورنکردنی می‌یابد.

با این وصف، حتی اگر بنابر نگرش هایدگر به فعلیت اثر [هنری]، کارِ اثر [هنری]، «رخداد حقیقت» تصوّر شود، این باید نسبتی با اثر داشته باشد، اگر هم نه به عنوان یک شیء، دست کم به عنوان نوعی مَحمل برای این رخداد. اما همان‌طور که دیدیم، ادعای مکرّر هایدگر این است که نوع خصلتِ 'چیزگونگی، موردنظر در اینجا را باید بر مبنای ویژگی 'کارگونگی اثر هنری به فهم درآورد و نه به عکس. از این رو، اگر چنان که هایدگر می‌گوید، در فعالیت هنرمند «تولید یا پدیدآوردنی» در کار باشد، این نمی‌تواند درست مانند «ابداع و تولید»[۶۵] ابزار و وسیله، یعنی ساختن یک شیء باشد. هایدگر می‌کوشد با طرح مقایسه‌ای روشن، این نکته را در کانون توجه قرار دهد. این مقایسه بار دیگر از تناظری قوی بین اثر هنری و دازاین سخن به میان می‌آورد و این بار موضوع مقایسه، بحثِ مرگ است.

در وجود و زمان هایدگر خط فاصلی میان دازاین و باشنده‌هایی که فاقد ویژگی دازاین‌اند، می‌کشد و این کار را بر اساس تمایز میان 'اگزیستانس [تقرّر ظهوری] و 'وجودِ - دم - دست انجام می‌دهد. این تقابل، موجبِ بروز نگرشی عمیقاً ضد طبیعت‌گرایانه و ضد انسان‌شناسانه از دازاین، به طور کلی و از جمله در مساءلهٔ 'مرگ دازاین شد. نگرشِ بدیل هایدگر را می‌توان با مجسّم کردن صحنه‌ای که در آن پیرمردی با سگ پیرش قدم می‌زند، بیان کرد. هر دو زنده‌اند، و لذا زندگی هر دو به طور طبیعی می‌تواند به پایان برسد. فرض کنید که در همین پیاده‌روی، این اتفّاق می‌افتد. هم مرد و هم سگ، به عللی، از زندگی باز می‌مانند. در نگاه اوّل و در ظاهر امر، حادثهٔ پایان یافتن زندگی، در هر دو مورد یکسان است. اما به عقیدهٔ هایدگر، اگرچه پایان زندگی یک سگ اساساً وقوع یک رویداد، یک دگرگونی یا تغییری در درون عالم است .که او آن را «تلف شدن»[۶۶] می‌نامد .پایان زندگی انسان، به معنایی مهم، چیزی کاملاً متفاوت است. این، گویی پایان عالَمی است که در آن چنین رویدادهایی رخ می‌دهد. چنان که ویتگنشتاین

هم می‌گوید، برای ما انسان‌ها «مرگ، رویدادی در زندگی نیست: ما مرگ را به تجربه درنمی‌یابیم» (ویتگنشتاین ۱۹۶۱: ۶-۴۳۱)، و «همچنین با مرگ، جهان تغییر نمی‌یابد، بلکه به پایانی می‌رسد» (پیشین: ۶-۴۳۱). برای آنکه این تقابل میان به پایان رسیدن زندگی حیوان و به پایان رسیدن زندگی انسان مشخص شود، هایدگر بر پایان یافتن متمایز زندگی انسان، نامی متفاوت می‌دهد: «در گذشت»[۶۷] انسان. اما در گذشت، به عنوان یک رویداد، باز با مرگ دازاین در تقابل است. مرگ، رویداد در گذشت نیست بلکه امکان دیگر ـ در ـ جهان ـ نبودن است که به منزلهٔ یک امکان، پیش روی هر دازاین مادام که دازاین است، قرار دارد. دازاین می‌تواند، به این نحو، به عنوان اقامتی میرنده[۶۸] توصیف شود، و فقط بدین سبب است که انسان در مقام دازاین می‌تواند با درگذشت خویش روبرو گردد.

بازهم در می‌یابیم که تحلیل هایدگر از آفرینش آثار هنری، ساختاری دقیقاً متناظر دارد. ما در اینجا می‌کوشیم تمایز میان «پدیدآوردنی» که مشخصهٔ ابداع آثار هنری، و «پدیدآوردنی» را که مشخصهٔ ساختن چیزهایی از قبیل لوازم دست ساخت است، درک کنیم. همچون مورد پیشین، در نگاه اول، این دو یکسان هستند. «همین روال کار را در فعالیت کوزه‌گر و مجسمه‌ساز، درودگر و نقاش می‌بینیم.»(هایدگر ۱۹۹۳: ۱۸۴). اما در نظر هایدگر، این همانندی ظاهری، بر تفاوتی وجودشناسانه پرده می‌کشد: تفاوتی که دقیقاً منطبق و متناظر است با درگذشتن انسان و تباه شدن حیوانات. در حالی که صنعتگر حضورِ چیزی حاضر در درون عالم را «پدید می‌آورد» و دگرگونی یا تغییری در جهان ایجاد می‌کند، «آنچه در آفرینش یا اثر هنری به صنعت‌گری می‌ماند، از سنخ دیگری است.» (پیشین). در این مورد، بر طبق نظر هایدگر، ما تنها شیئی جدید در آنجا نداریم، بلکه با به عرصهٔ حضور آمدن چیزی روبرویم که با ظهور خود، «ابتدا گشودگیِ ساحت گشوده‌ای را که در آن فرا پیش می‌آید، روشن می‌سازد.» (پیشین: ۱۸۷). این، نوعی ابداع است و هنگامی تحقق می‌یابد که اثری هنری وجود داشته باشد، اثری که آنچه هست را آزاد می‌سازد تا آن چنان که هست، باشد (پیشین: ۱۸۹). کار کردن بر روی موادی که در ابداع اثر هنری مورد استفاده قرار می‌گیرد «همچون استفادهٔ صنعت‌گرایانه از ماده می‌نماید» اما «هرگز چنین نیست.» (پیشین). البته در هر دو حالت چیزی تولید شده است اما آنچه ویژگیِ کار اثر هنری را مشخص می‌سازد، زایندگی[۶۹] و خودسالاری رازگونهٔ آن

است. ظاهراً «اثر با گسستنِ هر پیوند که با انسان ها دارد» گشودگیِ موجودات را که در آن پدید آمده است، «خود، می گشاید.» (پیشین: ۱۹۱). از این رو، همان طور که مرگ، حکایت از امکان وقوع یک پایان بر جهان دارد، کار هنر نیز بیانگر امکان آغاز یک جهان نو است. در هیچ یک از این دو مورد، به دنیا آمدن و یا از دنیا رفتن انسان مطرح نیست.

گاه گفته می‌شود که نوشته‌های اولیهٔ هایدگر، دربارهٔ مرگ بحث می‌کند اما از تولّد سخنی به میان نمی‌آورد. البته مرگ دازاین در نزد هایدگر در این آثار هم چیزی غیر از رویدادی طبیعی است. اما اگر در تحلیل هایدگر از دازاین در وجود و زمان، حلقهٔ مفقوده‌ای بوده باشد، که می‌توان آن را مساءلهٔ تولد دازاین خواند، این حلقه در منشأ اثر هنری مطرح می‌شود و بحث به کمال می‌رسد. درست همان گونه که بین درگذشتن و تلف شدن، و به ترتیب، بین پایان یک جهان و وقوع رویدادی در جهان تمایز قائل می‌شویم، می‌توانیم بین ابداع (اثری هنری) و ساختن (وسیله‌ای دست ساخت) به مثابه آغاز یک جهان و به جهان آوردن، تمایز نهیم. اگر انسان فقط بر اساس 'سکنی گزیدن در مرگ می‌تواند با درگذشت خویش روبرو شود، تنها بر پایهٔ آنچه هایدگر آن را 'سکنی گزیدن[۷۰] می‌نامد، می‌تواند ابداع کند.

پوئسیس و تخنه

در برابر سلطهٔ ذات تکنولوژی مدرن، هایدگر به امکان وقوع کاری آفریننده امید می‌بندد که نه یک سبک [و نوع] جدید از شیء هنری پدید می‌آورد، بلکه ساحت گشودهٔ نویی پدیدار می‌سازد: این، تغییر نه در موجودات بلکه «معطوف به وجود»[۷۱] (هایدگر ۱۹۹۳: ۱۹۷) است، تغییری که «ظهور و آشکارگی اصیل تری» را میسر می‌سازد. (پیشین: ۳۳۳).

جایگاه چنین امکانی کجاست؟ بواقع هایدگر در اینجا از هنر سخن می‌راند، آشکارا هنر بزرگ. اما در پایان رساله، با استفاده از مفهوم یونانی پوئسیس[۷۲]، به عنوان عریانی یا پدیدار شدن و بیرون آمدن از ناپوشیدگی،[۷۳] شرحِ خود را یک رشته می‌کند و آن را با تنها ارجاع به هنر در وجود و زمان پیوند می‌زند، با این رای صریح که «همهٔ هنر، با لذّات، شعر است» (پیشین: ۱۹۷). از این رو، در اینجا شعر و شعرسرایی در معنایی بسیار عام مراد است و به آثار زبانی منحصر نمی‌شود. با این همه، آثار هنری ذاتاً به مثابه گفتار و مواضعه تلقی می‌شوند، به این معنا که «ساحت گشوده» گویی یک مکان معنا یا افق تفهیم و

تفاهم[۷۴] است که در درون آن، حقیقت، به هیئتِ گزاره‌ها امکان ظهور و تحقق می‌یابد. در این نگرش، حتی آثار معروف تاریخ هنر، در قیاس با آنچه باید رویدادِ گفتاری[۷۵] بی‌همتا شمرده شود، یعنی رخداد «زبان بالفعل»[۷۶] (پیشین: ۱۹۸) کم‌رنگ می‌نماید. زبان، زبان بالفعل نهایتاً «در معنای اصلی، شعر است.» (پیشین: ۱۹۹) و با «ابداعِ» آن، استحاله‌ای[۷۷] در کل موجودات روی می‌دهد که به واسطهٔ آن، موجودات گشوده می‌شوند و خود را آن چنان که هستند، نشان می‌دهند» (پیشین: ۹۵)؛ تولد دازاین.

با در نظر داشتن نکات فوق اکنون به مساءله وقوع جابه‌جایی یا تغییری در تفکر هایدگر می‌پردازیم، به ویژه این مسأله که آیا هایدگر در این رای و نظر محوری خود در وجود و زمان مبنی بر اینکه دازاین، به عنوان وجود - در - عالَم در خودش روشنایی می‌یابد، تغییری داده است یا نه. چنین می‌نماید که او بعدها به این نظر رسید که در واقع انسان توسط هنر و بلکه کارِ اثر هنری، روشنایی می‌یابد. اما بررسی دقیق‌تر نشان می‌دهد که چنین تغییری در کار نیست. زیرا آنچه از مقالهٔ وی برمی‌آید، این است که انسان انسان است (انسان تقرّر ظهوری دارد) و این فقط از آن روست که او به معنایی خلاف عادت. به لحاظ هنری خلّاق و مُبدع است. این بدین معنا نیست که انسان مخلوق جانداری است که می‌تواند اشیاء هنری بسازد. بلکه مقصود این است که فقط وقتی انسان تقرّر ظهوری دارد روشنی‌گاهِ وجود هم وجود دارد. در نظر هایدگر بزرگ‌ترین خطر تکنولوژی مدرن، در تهدیدی است که بر این تقدیر فوق‌العاده اعمال می‌کند. چنین نیست که ما در عصری بدون پوئسیس زندگی می‌کنیم. بلکه در عصری به سر می‌بریم که شأن پوئسیسی که غلبه می‌یابد، هنر نیست بلکه تخنه[۷۸] است. در اینجا باید خاطر نشان ساخت که در نزد یونانیان، تخنه هم نامی بود بر «پدیدآوردن» و در این معنی، «چیزی شاعرانه» هم به شمار می‌رفت (پیشین: ۳۱۸). اما به عقیدهٔ هایدگر ذات تکنولوژی مدرن، به طرز خطرناکی سودجویانه است و به معنایی عمیق، شاءنی غیرطبیعی یا گمراهانه از چنین ظهور و آشکارگیِ شاعرانه‌ای است: «آشکارگی‌ای که در سرتاسر تکنولوژی مدرن سیطره دارد، پدیدآوردنی به معنی پوئسیس را موجب نمی‌شود، (بلکه) خصلتی ستیزه جویانه و چالش‌انگیز دارد.» (پیشین: ۳۲۰.۱). این، همان طور که در آغاز خاطرنشان کردم، آشکارگی و ظهوری است که امر بالفعل را به «صورت منبع ذخیره درمی‌آورد» (پیشین: ۳۲۴). هایدگر با نظر به این دورنمای دهشتناک که انسان چه بسا خودش را هم یک منبع ذخیره ببیند، سخت امید می‌بندد به ظهور محتمل یک «قدرت

نجات‌دهنده» که می‌تواند برای انسان، طریق جدید و هماهنگ‌تری از آشکارگی به ارمغان آورد، آشکارگی‌ای که «می‌گذارد انسان والاترین مقام ذات خویش را ببیند و بدان برسد.» (پیشین: ۳۳۷). برای آنکه چنین شود، «مقابلهٔ قطعی» با ذات تکنولوژی باید از هنر برآید. هرچند، در اینجا هنر نه به معنای اشیاء هنری نوظهور، بلکه به معنای وقوع پوئسیسی است که عالَمی نو می‌گشاید. نهایت آنکه امید هایدگر تقریباً امیدی نیچه‌ای[۷۹] است: امید به تولد دازاینی نو، دازاینی که می‌گذارد انسان و زمین آن چنان باشند که در ذاتِ خویش‌اند.

. این مقاله، ترجمه‌ای است از فصل دهم کتاب زیرین با عنوان HEIDEGGER به قلم Simon Glendinning:
Chapter 10- pp. 107 - 118. The ROUTLEDGE COMPANION TO AESTHETICS (2001), Edited by Berys Gaut and Dominic Mciver Lopes, London and New York, ROUTLEDGE,

1. Being and Time
2. Continental [کشورهای اروپایی غیر از انگلستان]
3. Poetic Works
۴. wittgenstein (۱۹۵۱ـ۱۸۸۹) فیلسوف اتریشی.
5. the Question of Technology
6. modern machine technology
7. gear shifting
8. midst
9. Way of revealing
10. the actual
11. instrumentation
12. standing - reserve
13. Lord of the earth
14. clearing the midst (یا روشن ساختنِ عالَم)
15. aesthetic
16. presence (حضور یا بودن به معنای طبیعی و متعارفش)
17. actuality
18. The origin of the work of Art
19. thingly charater (چیزگونگی، شیئیت)
20. presence (حضور یا بودنِ طبیعی)
21. at work
22. clearing
23. great art
24. representation
25. opening - up
26. anthropologically
27. a presence
28. entity (هستنده)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

29. Dasein
30. Being - present - at - hand
31. Existence
32 . ontologically در متن اصلی
(وجود شناسانه) آمده است که ما با توجه به مفاهیم فلسفهٔ هایدگر، آن را به موجودبینانه (ontically) ترجمه کرده‌ایم.
33. artistically creative subject
34. exists
35. john MCDOWeLL
36. bald naturalism
37. man - the - animal
38. animalitas
39. Being - in - the - world (کون فی العالم)
40. being there
41. openness
42. an understanding of Being
43. openness of Being
44. physicalism
45. physical work - thing
46. Workly
47. disclosure
48. open region
۴۹. van Gogh (۱۸۵۳ . ۱۸۹۰) نقاش هلندی.
50. non - representational (غیر تصویری)
51. open relational context
52. dwells (خانه دارد)
53. earthly ground
54. exist
55. dwell
56. what is
57. opening the open region
58. autonomy
۵۹. نویسنده، یکی دو کلمه از این عبارت (یعنی «در برابر هنر») را حذف کرده که ما با توجه به ترجمهٔ انگلیسیِ منشاء اثر هنری، آن را در ترجمهٔ خود افزودیم تا به فهم بهتر مطلب کمک کند. م.
60. opens up
61. Worldless
62. a work of clearing
63. environment
64. an earth
65. bringing forth
66. perishing
67. demise
68. dwelling mortally
69. productivity

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

70. dwelling poetically
71. of Being
72. poiesis
73. bringing forth out of unconcealment
74. horizon of intelligibility
75. discursive event
76. actual Language
77. irruption
78. techne
79. Nietzsche (۱۹۰۰-۱۸۴۴) فیلسوف آلمانی

منابع اصلی

Heidegger- M. (1962) Being and Time- trans. J. Macquarrie and E. Robinson- Oxford:Blackwell.

_____ (1993) Basic Writings- ed. D. Farrell Krell- London: Routledge.

McDowell- J. (1994) Mind and World- London: Harvard University Press.

Wittgenstein- L. (1961) Tractatus Logico - Philosphicus- trans- D. F. Pears and B. F.

برای مطالعه بیشتر

Derrida- J. (1987) ``Restitutions of the Truth in Pointing'' in The Truth In Painting- trans. G. Bennington and I. McLeod- Chicago and London: University of Chicago Press. (A typically thought Provoking essay where Derrida questions- among other things- the presupposition held in common by both Heidegger and Shapiro about Van Gogh's picture of old shoes: namely- that it is a pair of shoes at all).

Glendinning- S. (1998) On Being with Others: Heidegger - Derrida - Wittgenstein- London: Routledge. (Chapter 4 offers a critical assessment of Heidegger's assumption that we can draw a sharp- ontological- distinction between human beings and other animals).

Krell- D. F. (1986) Intimations of Mortality- University Park- Pennsylvania: Pennsylvania State University Press. (Chapter 6 gives a clear and helpful account of why we should not think of the early and later writings of Heidegger as involving a break or fundamental shift of position.)

Marx- W. (1971) Heidegger and the Tradition- Evanston: Northwestern University Press. (Part VI- Chapter 4 offers helpful observations on the connections between Heidegger and Holderlin- and the idea of ``poetic dwelling'')

Mulhall- S. (1990) On Being in the World: Wittgenstein and Heidegger on Seeing Aspects- London: Routledge. (The final chapter includes an interesting of Heidegger's responsr to Van Gogh's painting of peasant shoes.)

____ (1996) Heidegger and Being and Time- London: Routledge. (An incredibly useful intro - duction to Heidegger's Being and Time for the uninitated.)

Sallis- J. (1990) Echoes: After Heidegger- Bloomington: Indiana University Press. (Chapter 7) offers a thoughtrfully `Heideggerian' presentation of ``The origin of the Work of Art'' and- in particular- its emphasis on potry.) shapiro- M. (1968) ``The Still Life as Personal Object-'' in The Reach of Mind: Essays in Memory of Kurt Goldstein- New York: Springer. (A critique of Heidegger's essay ``The Origin of the Work of Art'' and particularly on what he says there about Van Gogh's painting of peasant shoes).

Versenyi- L. (1965) Heidegger- Being and Time- New Haven and London: Yale University Press. (Chapter 3 provides a useful presentation of the connections Heidegger draws between art- disclosure and truth.)