تجلی حقیقت بر بوم نقاشی

بررسی تأثیرات هنر و نقاشی بر آراء هایدگر

دکتر یهمن نامور مطلق[1]، منیژه کنگرانی[2]

اشاره

نقاشی برخلاف هنرهایی چون موسیقی و تئاتر که قابلیت اجرا دارند، در غیاب هنرمند به مخاطب عرضه می‌شود. همین امر سبب می‌شود که اثر نقاشی برای هنرمند و مخاطب در دو شأن بسیار متفاوت پدیدار شود؛ لذا شاهد شکل‌گیری دو مسأله در نقد هنری، یکی رابطه‌ی نقاش-اثر و دیگری رابطه‌ی مخاطب-اثر، هستیم. اما آنچه در این میان فراموش می‌شود آنست که آیا می‌توان شیوه‌های گوناگون و متکثر پدیدار شدن اثر هنری برای هنرمند و مخاطبان را به امر واحدی، چون «اثر هنری»، بازگرداند؟ و سئوال جدی‌تر آنکه آیا نقاشی‌های مختلف، خود قابل ارجاع به امر واحدی، چون «نقاشی»، هستند؟ یعنی طی مسیری کاملاً عکس جریان غالب نقد که از «مفهوم نقاشی» آغاز و به «اثر نقاشی» ختم می‌شود. شاید پدیدارشناسی بتواند شیوه‌ی مواجهه‌ی ما با این پدیدارهای متکثر را تغییر دهد.

مقدمه: از پدیدارشناسی تا هنر

پدیدارشناسی یکی از شاخه‌های مهم و اصلی فلسفه در قرن بیستم محسوب می‌شود و نقشی که پدیدارشناسی در این قرن بازی می‌کند چنان گسترده است که برخی آن را معادل فلسفه‌ی قرن بیستم نیز تلقی کرده‌اند. هوسرل، بنیانگذار پدیدارشناسی، قصد داشت با این نظریه به چالش چندصدساله‌ی دوگانه‌ی ذهن‌گرایی و عین‌گرایی در فلسفه‌ی غرب پایان بخشد. زیرا نه‌فقط هیچ‌یک از این دو جریان نتوانسته بودند پاسخی مناسب به تفکر انسان غربی بدهند و هر یک نقص‌های اساسی داشتند بلکه همین چالش نیز توان و انگیزه‌های فلسفی غرب را به تحلیل برده بود. هوسرل پدیدارشناسی را برای شناخت‌شناسی مطرح کرد؛ به صورتی که از نظر وی مشکل اساسی در فلسفه همانا چگونگی شناخت است.

پدیدارشناسی نیز همانند دیگر شاخه‌های فلسفه و نظریه‌های بزرگ بسیار زود دارای شاخه‌ها و زیرشاخه‌ها گردید. از نخستین شاخه‌های مهم و بزرگ پدیدارشناسی، همانا هستی‌شناختی مارتین هایدگر است. این شاخه خود دارای زیرشاخه‌هایی است که فلسفه‌ی اگزیستانس و هرمنوتیک فلسفی نمونه‌هایی از آن تلقی می‌شوند. شاخه‌های دیگری نیز شکل گرفتند که از میان آن‌ها می‌توان به مرلوپونتی با پدیدارشناسی سوژه–تن‌دار و پل ریکور با پدیدارشناسی هرمنوتیک اراده و امانوئل لویناس با پدیدارشناسی دیگری اشاره کرد.

پدیدارشناسی نیز همانند دیگر فلسفه‌های بزرگ می‌بایست خود را به روش‌های نقد مناسب برای خوانش و تحلیل آثار ادبی و هنری مجهز می‌کرد؛ زیرا هیچ فلسفه‌ای نمی‌تواند خود را جامع بپندارد، مگر آنکه برای خلق و نقد ادبی–هنری، نظریه‌ی تازه و متناسبی ارائه نماید. به همین دلیل یکی از نخستین فعالیت‌های پدیدارشناسان همانا بررسی و مطالعه‌ی هنر و تبیین آن براساس نظریه‌ی پدیدارشناسی بوده است. این مهم با خود هوسرل شروع می‌شود و تا امروز تداوم می‌یابد.

نظریه‌های پدیدارشناسی در رشته‌های گوناگون هنری به کار گرفته شدند برخی از رشته‌های هنری همچون سینما و تئاتر بیشتر از این بهره بردند. اما نقاشی نیز بی‌بهره نبوده است و از هنرهایی محسوب می‌گردد که مباحث اصیل و مفیدی از سوی برخی از بزرگ‌ترین نظریه‌پردازان پدیدارشناسی همچون هوسرل، هایدگر و مرلوپونتی برخوردار گردیده است.

بررسی همه‌ی دیدگاه‌های پدیدارشناختی به نقاشی در یک نوشتار کوتاه امری محال است. لذا در این نوشتار به یکی از مهم‌ترین نظریه‌پردازان، یعنی هایدگر، و تأملات وی در خصوص هنر و به‌ویژه نقاشی بسنده می‌شود.

منشاء اثر هنری

مباحث مربوط به هنر نزد هایدگر از سال‌های سی و چهل، به خصوص با اثر مهم وی با عنوان *منشاء اثر هنری* آغاز گردید. این مباحث به ویژه با تأمل بر روی موضوع «مرگ هنر» هگل آغاز گردید. هایدگر در این رابطه هم دارای نقطه نظرات مشترکی با هگل است و هم اختلافاتی با وی داشته است. هایدگر می‌پذیرد که وضعیت فعلی هنر بیانگر مرگ آن است اما نمی‌پذیرد که هنر بزرگ دیگر بازگشتی ندارد. (نک یانگ : ۱٤) هایدگر معتقد است که منظور از پایان هنر نه آن است که هنر جایگاه خود را در فرهنگ بشری از دست داده است، بلکه منظور آن‌طور که هگل گفته است پایان هنر بزرگ است. یعنی هنری

پُل کلی / رزهای اسطوره‌ای / ۱۹۳۸

که بتواند روح، امر مقدس یا فرهنگ کامل بشری را در قالب خود بازنمایاند.(خاتمی، ۱۳۸٦: ٦٥) وی این بازگشت را برای زندگیِ فرهنگی غرب لازم می‌داند و در دهه‌های پایانیَ عمرش نسبت به هنر مدرن و نقاشان مدرن اظهار علاقه‌مندی می‌کند که به آن پرداخته می‌شود.

از مهم‌ترین پرسش‌های مطرح شده توسط هایدگر که عنوان اثر معروفش را نیز به خود اختصاص داده است، «منشاء اثر هنری» است. پرسش فیلسوفی چون هایدگر در خصوص منشاء اثر هنری پرسشی ساده و سطحی نیست. نخستین پاسخی که در این دوره به پرسش یاد شده داده می‌شد همانا مؤلف یا هنرمند است. این پاسخ از زیبایی‌شناسی مدرن و از فلسفه کانت و شوپنهاور ناشی می‌شود. متفکران و نظریه‌پردازان هنری نیز به طور گسترده آن را پذیرفته‌اند. هایدگر در این خصوص نظراتی دارد که کلمانس آن‌ها را چنین توضیح می‌دهد : «۱– هنرمند می‌گذارد اثر (هنری) ظهور کند، ۲–اثر (هنر) می‌گذارد هنرمند ظهور کند و ۳–هنر آن چیزی است که از آن، هنرمند و اثر هنری ظهور می‌کنند.» (کلمانس ۱۳۸۲: ۱۳۱) بنابر این اثر هنری، به طور مثال اثر نقاشی، می‌تواند موجب بروز و ظهور نقاش شود، زیرا نقاش با اثرش نقاش تلقی می‌شود، و اثر نقاشی نیز خود به واسطه‌ی هنرمند ممکن می‌گردد، اما هر دو با خودِ هنر نقاشی امکان ظهور و بروز پیدا می‌کنند. به طور حتم برای هایدگر، هنرمند یا تخیل وی نمی‌تواند نخستین منشاء اثر هنری تلقی گردد. همچنین موضوع منشاء هنری بر خلاف برخی دیگر مخاطب نیز نیست. این پرسش به مراتب عمیق‌تر است و پاسخی عمیق نیز می‌طلبد. بهتر است توضیح داده شود که منظور از منشاء نزد وی همانا خاستگاه، سرچشمه و آن چیزی است که به اثر هنری ماهیت و هویت می‌بخشد.

هایدگر در جستجوی پاسخ این پرسش بیش از پیش به سوی خود اثر میل پیدا می‌کند. در واقع، نزد وی پاسخ منشاء اثر هنری بیش از هر چیز به خود اثر هنری و ماهیت هنری بازمی‌گردد. «به نظر هایدگر سرآغاز اثر هنری را باید در هنر یافت.» (همان: ۱۹۵) به بیان دیگر، اثر هنری بر خویش استوار است. بر همین اساس منشاء اثر نقاشی نیز نه نقاش یا مخاطب نقاشی بلکه خود نقاشی است. این نقاشی و متن نقاشی است که به نقاشی هویت می‌بخشد. به بیان دیگر آن‌چیزی که موجب می‌شود تا اثر هنری یک اثر هنری محسوب شود بیش از هر عاملی ماهیت خود اثر است و همین ماهیت است که موجب می‌شود تا اثر هنری متمایز شود.

هنر در اینجا دارای گستره‌ی معنای زیادی نیز می‌شود. در اینجا نیز هایدگر همانند بسیاری دیگر از موارد می‌کوشد تا با ریشه‌شناسی لغوی واژه‌ی هنر به این پرسش پاسخ دهد. وی به معنای اولیه‌ی هنر در دوران یونان باستان ارجاع می‌دهد که هنرهای زیبا وجود نداشتند و هنر با فن عجین بودند و از آن با واژه تخنه یاد می‌شد. به همین روی است که معبد یونان، نقاشی کلیساهای قرون وسطا و بازی‌هایی همچون فوتبال می‌توانند در یک هم‌نشینی به ظاهر نامتعارف عنوان هنر را به خود بگیرند. از نظر هایدگر جدایی هنر از فن و زندگی همچنین محدود شدن آن به هنرهای زیبا آغاز انحطاط و سپس مرگ هنر بود.

هنر و حقیقت

از نظر هایدگر بر خلاف بسیاری از فلاسفه میان هنر و حقیقت می‌تواند ارتباطی تنگاتنگ وجود داشته باشد. این موضوع هایدگر را در مقابل

دونگاه

پدیدارشناسی نیز همانند دیگر فلسفه‌های بزرگ می‌بایست خود را به روش‌های نقد مناسب برای خوانش و تحلیل آثار ادبی و هنری مجهز می‌کرد؛ زیرا هیچ فلسفه‌ای نمی‌تواند خود را جامع بپندارد، مگر آنکه برای خلق و نقد ادبی–هنری، نظریه‌ی تازه و متناسبی ارائه نماید. به همین دلیل یکی از نخستین فعالیت‌های پدیدارشناسان، مطالعه‌ی هنر و تبیین آن براساس نظریه‌ی پدیدارشناسی بوده است

بسیاری از فلاسفه قرار می‌دهد که برخی از آن‌ها به صراحت هنر را در تقابل با حقیقت قرار داده و آن را نفی می‌کنند.
نزد هایدگر نه فقط هنر در تقابل با حقیقت قرار نمی‌گیرد بلکه راهی برای نیل به حقیقت است. وی در این خصوص می‌نویسد : «یکی از طرق اساسی‌ای که در آن حقیقت خود را تحقق می‌بخشد، این است که حقیقت خودش را در اثر قرار دهد.» (به نقل از یانگ ص ۳۷) در این رابطه می‌توان به مفهوم شعر از نظر هایدگر توجه داشت. از نظر وی شعر نه فقط هنرِ کلامی بلکه به نوعی تمام هنر را بیان می‌کند. به عبارتی شعر خود نوَعی بازتاب حقیقت است. با چنین تعریفی هنر دارای معنایی به مراتب گسترده‌تر و از ابعادی مهم‌تر برخوردار می‌شود. از نظر این فیلسوف، هنر نیز می‌تواند همانند فلسفه به کشف حقیقت بپردازد. حقیقتی که موضوع مطالعات فلسفه است.
از نظر این فیلسوف یک اثر هنری همانند نقاشی گشودگی به عالم است و همین امر است که امکان معرفت حقیقت را میسر می‌سازد. کلمانس در مورد نظر هایدگر می‌نویسد : «اثر هنری به شیوه خود وجود موجودات را می‌گشاید. این گشایش، این متجلی ساختن، یعنی حقیقت موجودات، در اثر هنری پیش می‌آید.» (کلمانس ص ۱۹۴) این موضوع با تعریفی که هایدگر از هنر می‌دهد نیز مرتبط است زیرا هنر در معنای گسترده خود گشودگی به روی حقیقت است و حقیقت را بازمی‌تاباند. هنگامی هنر می‌تواند رویداد حقیقی را بازتاباند که بازندگی عجین شده باشد. بنابر این هنر گشودگی بر عالم است. اما عالمی که اثر هنری می‌تواند آن را بگشاید چیست؟ از نظر هایدگر سه عالم بزرگ غربی از هم تفکیک‌پذیر هستند: عالم یونانی و باستانی، عالم مسیحی یا وسطایی، و عالم مدرن. یک معبد یونانی می‌تواند عالم یونانی را بر روی ما بگشاید.
بنابر این هایدگر میان اثر و عالمی که به آن تعلق دارد ارتباطی تنگاتنگ قائل شده است. به همین روی آثار هنری به میزانی که عالم خود را عرضه می‌دارند حائز اهمیت می‌شوند. اثری که نتواند عالم خود را بازتاباند صرفا به یک شیء زیبایی‌شناسی تبدیل می‌شود و نازل می‌گردد. این عالم گاهی با خاستگاه و با عناصر هم‌نشین قابل گشوده شدن است. از این روی ارتباط مکانی و ارتباط زمانی آثار برای هایدگر مهم می‌شود. در سال ۱۹۶۰ هایدگر با توجه به نقاشی *محراب* رافائل در کلیسای پیستزا بر ارتباط مکانی این نقاشی تاکید می‌ورزد و بر این باور است چنانکه این ارتباط قطع شود، یعنی نقاشی از کلیسا به محلی دیگر منتقل شود، عملکرد گشودگی عالم را از دست می‌دهد. «اگر این نقاشی از جایش جدا می‌گشت و در موزه نصب می‌شد و بدین ترتیب از عالمش جدا می‌گشت، "حقیقت اصیل" خود را از دست می‌داد و به جای آن صرفا به یک "شیء زیبایی‌شناسی" تبدیل می‌شد.» (به نقل از یانگ : ۴۲) در نتیجه هنگامی که به هر شکل ممکن اثر و عالمش از هم جدا شوند، اثر هنری اثر اصلی خود را از دست می‌دهد.
در نتیجه شناخت یک اثر موجب شناخت یک عالم می‌شود و شناخت عالم نیز به نوبه خود شناختِ «آن چیزی است که به نحو بنیادین هست». (یانگ ۱۳۸۴: ۴۹) در همین جاست که اثر هنری جنبه‌ی وجودشناسانه نیز به خود می‌گیرد.
البته اثر هنری صرفا بازتاب نیست بلکه خود نیز آفرینشی دارد. این نگرش به پرسش منشاء اثر هنری نیز مرتبط می‌شود. زیرا اثر هنری بازتاب خلق خود است. «نقاشی‌های سزان عالم ما را در "روز خلقش" نشان می‌دهد و اجراهای الفرد برندل از سونات‌های پیانوی بتهون "ما را با خود عمل آفرینش مواجه می‌سازد".» (همان: ۵۹) همچنین شعر و هنر عالمی را در برمی‌گیرند؛ عالمی که اثر هنری در آن خلق شده است. اثر به آشکارشدگی این عالم می‌پردازد. با این حال هایدگر و مفسرانش تاکید دارند که «نقش اثر هنری خلق عالم نیست بلکه مرئی ساختن و مفهوم کردن عالمی است که "از پیش موجود است".» (همان: ۶۲)
یادآوری این نکته نیز حائز اهمیت است که «هایدگر همه‌ی افراد بشر را زاده شده در یک افق آشکارگی بنیادین و استعلایی می‌بیند. افقی که به عبارتی، افق همه‌ی افق‌های فردی است و این چیزی است که او عالم می‌نامد.» (همان: ۴۷) گادامر نیز به پیروی از هایدگر بر این عقیده است که «نمی‌توان هنر را ادراک حسی محض یا امری بیانگر تلقی کرد. او به دنبال آموزه‌های هیدگر، هنر و اثر هنری را تاریخی می‌داند؛ اثر هنری یک "عالم" (به معنی هیدگری) است.» (خاتمی ۱۳۸۷: ۲۳) بدین ترتیب خوانش نقاشی از نظر هایدگر به خوانش تأویلی نزدیک می‌شود، زیرا در خوانش هایدگری نیز عالم خلق نقاشی برای خوانش آن نقش تعیین کننده‌ای ایفا می‌کند. اینَ عالم در نظر گادامر بیشتر به «افق» تعبیر شده است. گادامر در این خصوص تحولات اساسی قائل می‌شود و به دلیل توجه وی به خوانش، دو افق خلق و خوانش را از هم متمایز می‌کند. سپس وی مبحث امتزاج افق‌ها را مطرح می‌کند. این نظر توسط نظریه‌پردازان دریافت به ویژه بنیانگذاران و پیروان مکتب کنستانس پیگیری می‌شود که خود مبحثی مستقل است که باید در جای دیگر بدان پرداخت.

پُل کلی /دروازه/ ۱۹۳۸

هایدگر و نقاشی مدرن

هایدگر دارای نظرات ویژه‌ای در خصوص هنر مدرن است. از یک‌سو وی به دنبال هگل دوران مدرن را دوران مرگ هنر تلقی می‌کند و از سوی دیگر وی نسبت به برخی از نقاشان اظهار علاقه‌مندی می‌کند. در نتیجه رابطه‌ی هایدگر با هنر مدرن رابطه‌ای مبهم است زیرا از یک‌سو به نفی کلی آن می‌پردازد و از دیگرسو برخی نمونه‌های آن را مورد توجه و حتی تجلیل فراوان قرار می‌دهد. یانگ در این مورد می‌نویسد : «وقتی هایدگر به طور وسیع درباره‌ی هنر مدرن می‌اندیشد آن را به کلی و بدون استثنا رد می‌کند. اما دست‌کم در یک مورد، هنگامی که او توجهش را معطوف به یک مورد عینی و خاص می‌کند، هنر مدرن احترام بسیار می‌یابد. (و در واقع، در بیش از یک مورد؛ زیرا مدت‌های مدید ستایشگر ون‌گوگ بود. ... تحسین ون‌گوگ منشا تناقض موجود در اندیشه هایدگر را عیان می‌سازد. منشا از طرفی در طلب هنر همگانی است و هنر شخصی را کنار می‌زند، اما از طرف دیگر، ون‌گوگ را به

دونگاه

اثر نقاشی می‌تواند موجب بروز و ظهور نقاش شود، زیرا نقاش با اثرش نقاش تلقی می‌شود، و اثر نقاشی نیز خود به واسطه‌ی هنرمند ممکن می‌گردد. اما هر دو با خودِ هنر نقاشی امکان ظهور و بروز پیدا می‌کنند

عنوان سرمشق بزرگی پیش می‌نهد.)» (یانگ، ۱۳۸٤: ۱۱۹) البته موارد نقض این برداشت کلی بیشتر از یک موردی است که یانگ می‌گوید چنانکـــه بـــه آن پرداخته خواهد شـــد. یکـــی از ویژگی‌های هنر مدرن انتزاعی شـــدن آن بود. «در واقع، نه فقط ادبیات، نقاشـــی و موســـیقی بلکه حتی معماری نیز در این فرایند انتزاعی شدند، از موسیقی، که به گمان هگل، این ویژگی، نخست در آن ظهور کرد تا پیدایش نقاشی انتزاعی در آغاز قرن بیستم.» (خاتمی ۱۳۸۷ : ٤۱) به نظر آن‌ها همین انتزاعی شدن آن موجب شد تا ارتباطش با جامعه کم و حتی در برخی موارد قطع شود.

هایدگر با مکتب نقاشی اکسپرسیونیستی از دوره‌ی جوانی و تا میان‌سالی خویش آشنایی داشت و از آن متاثر می‌شد و از مشاهدات نقاشان دوره‌ی خویش تاثیر پذیرفته بود. اما در اینجا به سه تن از نقاشان بزرگی که نظر هایدگر را به سوی خود جلب کرده‌اند و وی در نوشته های خود در خصوص آن‌ها سخن گفته اشاره می‌شود. این سه تن عبارتند از: پل سزان، پل کله و ونسان ون‌گوگ.

سزان

آشنایی هایدگر با سزان به گفته یانگ می‌تواند از طریق ریلکه و نامه‌های وی به سزان صورت گرفته باشد. همچنین هایدگر چندین اثر سزان را در گالری هنر بازل دیده اســـت. همچنین «او چندین اثر ســـزان از جمله *کوه سنت ویکتور* را در گالری بازل دید.» (یانگ ۱۳۸٤ :۲٤۰) هایدگر احســـاس نزدیکی و علاقه‌ی زیادی نســـبت به ســـزان از خود نشـــان می‌دهد. وی حتی منطقه‌ای که ســـزان در آنجا زندگی می‌کرد، یعنـــی اکـــس آن پرووانس (Aix en Provence)، را مورد بازدید قرار می‌داد و این منطقه را خانه‌ی دوم خود تلقی می‌کند. وی این منطقه را به یک کتابخانه فلسفه ترجیح می‌دهد. در نظر هایدگر رابطه میان فلسفه و نقاشی همچنین به طور کلی هنر رابطه‌ای نه فقط متضاد نیست بلکه وی آرزو می‌کرد می‌توانست چنان بیاندیشد که سزان نقاشی می‌کرد. هایدگر در این خصوص جمله قابل توجهی می‌گوید : «کاش می‌شد درست همان‌گونه که سزان نقاشی می‌کرد، اندیشید.» (همان : ۲٤۱) این جمله بر خلاف نظر اغلب فلاسفه است، حتی فلاسفه‌ای که مورد علاقه هایدگر بودند.

وی در مورد طریق و روش سزان می‌نویسد : «طریقی است که روش خـــود مـــن در مقـــام یک متفکر، از ابتدا تا انتها –به نحو خاص خود– انعکاس‌گر (مطابق) آن است.» (به نقل از یانگ ۱۳۸٤: ۲٤۱) این گفته هایدگر ارزش زیادی دارد زیرا نقاشی سزان را با فلســـفه خود، صرفا از نقطه نظر نتایج یعنی کشف حقیقت، یکسان نمی‌داند بلکه حتـــی در روش نیـــز این شـــباهت را تا حد انعکاس‌گری تلقی می‌کند. هایدگر به سیاق خویش به خوانش اثر پل سزان یعنی *والیه‌ی باغبان* می‌پردازد:

«سزان
صفای مملو از اندیشه
سکون ضروری شکل نگهبان پیر، والیه
که امر ناپیدا را در شـــمین دولوو، نگهداری می‌کند
نقاش در این اثر مربوط به دوره‌ی متاخر
دوگانگی آنچه حاضر است و حضور را
در آن واحد "تحقق بخشـــیده" و رفع کرده است
آن را به وحدتی رازآمیز بدل کرده است
آیا در اینجا طریقی آشکار است
که به اتحاد شعر و تفکر می‌انجامد؟» (به نقل از یانگ ص ۲٤۳)

پل کله

براساس نظر هاینریش پتزه، هایدگر در سال ۱۹۵۳ به سمت پل کله متوجه می‌شود. علت این توجه بازدید از مجموعه‌ی بزرگ گردآوری شـــده از پیتســـبورگ، *آمریکا*، بود که در یک مجموعه‌ی خصوصی در بازل به نمایش گذاشـــته شـــده بود. علاقه‌ی هایدگر تنها مختص تابلوها نبود و مکان نمایشـــگاه نیز نظر او را جلب کرده بود. آنچنان که پتزه می‌گوید هیدگر حین بازدید از نقاشی‌ها به نکته‌ای از یکی از خطابه‌هایش اشاره می‌کند «به‌راستی این‌ها تمایز وجودشناختی هستند». (Petzet, ۱۹۹۳[۱۹۸۳]:۱۲٦)

پتزه می‌نویسد که یکبار هایدگر تصمیم گرفت تا بر رساله‌ی *سرآغاز کار هنری* قسمت دومی را بیافزاید. آنچه او را به این کار ترغیب کرده بود مشاهده کارهای پل کله بود. بنا به نظر پتزه نقاشی‌های محبوب هایدگر در میان آثار کله *رزهای اسطوره‌ای*، *اشراق رنگارنگ*، *زن بیمار* و *یک دروازه* بوده است. هایدگر در مورد تابلوی *زن بیمار* گفته‌است: «هیچ‌گونـــه آزمایش پزشـــکی نمی‌توانـــد عمیق‌تر از این تابلو نقبی به ســـوی بیماری و رنج بزند. یک پزشـــک از این تابلو بیشـــتر از کتب پزشکی می‌تواند مطلب فراگیرد» (Ibid :۱٤۸) و در مورد *یک دروازه* گفته است: «این دروازه همان معبری است که همه‌ی ما باید روزی از آن بگذریم: مرگ». (Ibid)

در تابلوی *اشـــراق رنگارنگ*، نگاه بیننده‌ی اثر به ســـمت پایین تابلو معطوف می‌شـــود و خط مضرســـی را دنبال می‌کند که در نهایت به جایی نمی‌رسد. نقطه‌ی پایانی، بیننده را وادار می‌سازد تا راه آمده را مجدد بازگردد و به دنبال ترکیب‌بندی خطی دیگری در نقاشی بگردد. ترکیب‌بندی پایین نقاشی منظره‌ی شهری متفاوت از سرگشتگی‌های امروزه را نشان می‌دهد. تفسیر هایدگری *رزهای اسطوره‌ای*، متضمن خواستی است برای آنکه طبیعت و تفکر در باب طبیعت را به مثابه راهی برای تجسم هستی درنظر بگیرد. زمینه‌ی سبزرنگ اثر، در ترکیب‌بندی گل‌ها، مانند چشم‌اندازی عمل می‌کند تا بزرگترین رز به طور آشکار نشان داده شود. رزها مارپیچی را آشکار می‌کنند که بیننده به داخل آن کشیده می‌شود و بدون پیدا کردن هیچ مرکزیت موجهی از آن بیرون می‌آید. جستجوی راز رزها، خواه به یک گوشه‌ی راست منتهی‌شود، خواه به یک زیگزاگ یا یک منحنی دندانه‌دار، تلاشـــی بی‌فایده اســـت. مثل اینکه به راستی رزهایی اســـطوره‌ای هســـتند، جســـتجو در آن‌ها برای کســـی که وارد وجود آن‌ها شود، ماجراهای شگفتی به دنبال خواهد داشت. اگر کمی نقاشی را بچرخانید، چهره‌های انسانی ظاهـــر می‌شـــوند، احتمالا آن‌هـــا چهره‌های کســـانی است که سعی در کشف راز معنای رزها داشـــته‌اند. در اطراف چهره‌ها، اشکالی هندسی دیده می‌شود که بیانگر نوع وسایل به کار گرفته شـــده از قبیل شـــن‌کش، شلنگ آب و بذرپـــاش، بـــرای آشـــکارکردن راز چیســـتی معنای یک رز اســـت. وجود چنین ابزارآلات و وســـایل دست‌ســـازی نیز عامل ناامیدکننـــده‌ی دیگر برای ادامه‌ی این تلاش اســـت. انرژی حاصـــل از برخورد رنگ‌هاو

پُل سزان /والیه باغبان/ ۱۹۰٦

دونگاه

هستی در نظر هایدگر مستوری می‌کند و یکی از مهم‌ترین شیوه‌های کشف آن همانا هنر است. نقاشی عالمی را نمایندگی می‌کند و موجب گشودگی مخاطب به این عالم می‌شود. البته همه‌ی نقاشی‌ها و در همه‌ی شرایط نمی‌توانند چنین کارکردی را به انجام رسانند

پیکار خط‌ها، معرف راهی است که همه باید بدان توجه‌کنیم. پرسش اینجاست که این راه به کجا ختم می‌شود؟ مارپیچ‌ها و زیگزاگ‌های تند، دستیابی به هرگونه هدف عینی را بی‌نتیجه می‌کند. احتمالا بیرون آمدن از نقاشی، ترک طبیعت، انسان و امید به خدایان، و پرده‌برداری از زمین است. عنوان کنایه‌آمیز *رزهای اسطوره‌ای* از یک‌سو بیانگر نوعی جستجوی وجودشناسانه و برتر است و از سوی دیگر حاکی از امید و انتظاری واقع‌گرایانه به موفقیت فرد در این جستجو.

ونسان ون‌گوگ /کفش ها/ ۱۸۸۸

ون‌گوگ

نقاش دیگری که نظر هایدگر را به خود جلب کرده ون‌گوگ است. «هایدگر در نیمه‌ی دهه‌ی پنجاه برای دیدن آثار ون‌گوگ، در موزه‌ی تازه گشوده شده‌ی کرولر–مولر در خارج از آرنهم، سفری به هلند کرد و با گالری ارکر در سنت گالن سویس رابطه‌ای مداوم داشت و برای آنجا جستاری درباره مجسمه با عنوان *هنر و مکان* نوشت.» (یانگ ۱۳۸٤: ۱۹۷)

یکی از بحث‌برانگیزترین و مهم‌ترین نظرات هایدگر در مورد نقاشی معروف ون‌گوگ، یعنی *کفش‌ها*، مربوط می‌شود. هایدگر خوانشی از این نقاشی دارد که برخی به رد و نقد آن پرداخته و برخی دیگر به نقد نقد آن مشغول شده‌اند. هایدگر از آن جهت کفش‌ها را مورد مداقه قرار می‌دهد که بتواند هستی فراخوانده شده در ابژه‌ی به نمایش در آمده را آشکار کند. کفش‌های ون‌گوگ کشاورز را در عالمی که بدان تعلق دارد تکریم می‌کند. این نمایش امری احساسات‌گرایانه نیست، کفش‌های به تصویر کشیده شده از پوشنده آن‌ها تجلیل نمی‌کند. کفش‌ها تنها عالم را با کیفیات زمینی‌اش –سرما و گرما، رنج و خوشی، راحتی و ناراحتی– در یک‌جا جمع می‌کند. نقاشی ون‌گوگ مثال خوبی است بر اینکه چگونه احساسات راهی به سوی ابژه‌ها پیدا می‌کنند، نه احساسات ون‌گوگ و یا احساسات کشاورز بلکه بیشتر ادراک احساسات‌برانگیز ظهور وجودشناختی. هایدگر با خوانش مهم‌ترین عنصر این نقاشی یعنی کفش‌ها می‌کوشد تا عالمی که این کفش‌ها به آن تعلق دارند را کشف کند. البته به نظر هوادارانش در این تفسیر بیش از هر چیز بر ابزار بودن این کفش برای چنین خوانشی تاکید دارد. خاتمی در این خصوص می‌نویسد: «قابلیت استفاده این کفش در عالم واقعی ابزار بودن ابزار را بر ملا می‌کند. این‌گونه نگاه کردن به نقاشی او، مثلا سبک او، نیست بلکه وجه ابزار بودن خود کفش است.» (خاتمی، ۱۳۸۷: ۱۷۱) و در ادامه می‌آورد: «بدین ترتیب ابزار بودن، ابزار اثر هنری را بار دیگر به شیء باز می‌گرداند. ابزار بودن ابزار ما را به اثر هنری نزدیک می‌کند و در این نزدیکی، شیء هویدا می‌شود. نقاشی ون‌گوگ اجاز می‌دهد شیء خود را همچون حقیقت ظاهر کند، زیرا هویدایی، ناپوشیدگی و آشکارشدن حقیقت است. از این‌رو اثر هنری محضر حقیقت است. در اثر هنری حقیقت یک شیء خود را بنا می‌کند.» (همان: ۱۷۳)

یانگ نیز در توضیح این تفسیر میان نگاه کفاش و نقاش تمایز قائل می‌شود و می‌نویسد: «کفاش عالم را به طور ضمنی می‌شناسد، چرا که کفش‌ها را می‌شناسد. اما او نمی‌داند که نمی‌داند. این امر بر عهده‌ی چشم اصیل هنرمند است که آنچه را ما در "روزمرگی معمولی‌مان" از آن ناآگاهیم، مفهوم گرداند و آن را "به طور صریح" مرئی سازد.» (یانگ ۱۳۸٤: ٦۲) بنابراین همان گزاره‌ی پیشین تکرار می‌شود که اثر هنری خلق عالم نیست بلکه مرئی نمودن و مفهوم کردن عالمی است که «از پیش موجود است»... بنابراین، «برگشودن عالم توسط اثر هنری به معنای خلق پرومته‌ای آن نیست بلکه "مفهوم گردانیدن" آن و "به صراحت مرئی ساختن" آن است.» (همان: ٦۳)

نتیجه

نقاشی و به طور کلی هنر در شکل‌گیری اندیشه‌های هایدگر نقش مهم و غیرقابل انکاری را ایفا می‌کند. هنر و نقاشی موجب می‌شود تا فلسفه هایدگر دارای ویژگی‌هایی مخصوص به خود شود. این فیلسوف همانند بسیاری دیگر از فیلسوفان نه فقط به انکار هنر و حقیقت هنری نپرداخت بلکه از هنر و شیوه‌های هنری برای کشف حقیقت بهره برد. تأملات هایدگر موجب ارتباط و حتی پیوند میان دو سرشاخه‌ی معرفتی، یعنی فلسفه و هنر، گردید.

هستی در نظر هایدگر مستوری می‌کند و یکی از مهم‌ترین شیوه‌های کشف آن همانا هنر است. هنر گشودگی هستی به سوی هستنده می‌شود. هنر موجب پیدایی و آشکارگی هستی می‌گردد. و این همان هدفی است که فیلسوفان نیز در جستجویش هستند. نقاشی عالمی را نمایندگی می‌کند و موجب گشودگی مخاطب به این عالم می‌شود. البته همه‌ی نقاشی‌ها و در همه‌ی شرایط نمی‌توانند چنین کارکردی را به انجام رسانند. نقاشی باید بتواند رابطه‌اش را با عالمی که نمایندگی می‌کند به نوعی برقرار نماید. چنانکه یک اثر نقاشی نتواند چنین رابطه‌ای را برقرار کند دیگر کارکرد معرفتی خود را از دست می‌دهد و به عنوان یک شیء تزیینی برای موزه مناسب است.

نظرات هایدگر با همه‌ی نقدهایی که به ویژه در حوزه فرم و تجزیه تحلیل هنری می‌توان به آن وارد کرد دارای برخی برجستگی‌هاست و می‌تواند در بازخوانی نگرش به اثر هنری و کارکردهایش مورد بهره‌برداری قرار گیرد. همچنین با این دیدگاه می‌توان بیش از پیش به وجه حقیقی هنر، یعنی وجه معرفتی آن، پرداخت. ■

پی‌نوشت

۱–استادیار گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی؛ دکترای ادبیات تطبیقی از دانشگاه کلرمون فرانسه
۲–کارشناس ارشد پژوهش هنر از دانشگاه الزهرا (سلام الله علیها)

کتاب‌شناسی

–محمود خاتمی (۱۳۸۷). گفتارهایی در پدیدارشناسی هنر. انتشارات فرهنگستان هنر.
–محمود خاتمی (۱۳۸٦). هنر مدرن، نیست‌انگاری و تقدیر هنر، پژوهشنامه فرهنگستان هنر.
–جولیان یانگ (۱۳۸٤). فلسفه هنر هایدگر. ترجمه امیر مازیار. انتشارات گام نو.
–یوزف ی کوکلمانس (۱۳۸۲). هیدگر و هنر. ترجمه محمد جواد صافیان. نشر پرسش و انتشارات فرهنگستان هنر.
–هیدگر مارتین سرآغاز کار هنری، ترجمه پرویز ضیاءشهابی، انتشارات هرمس، چاپ اول، ۱۳۷۹.
- Petzet, Heinrich, W. *Encounters & Dialogues with Martin Heidegger*. Parvis Emad and Kenneth Maly, Trans. Chicago: University of Chicago Press, 1993 [1983].