https://mph.ui.ac.ir
Metaphysics
University of Isfahan E-ISSN: 2476-3276
Vol. 18, Issue 1, No. 41, 2026

(Research Paper)

Phenomenological Explanation of the Transfiguration of the Being of Everyday Objects in Modern Art based on Heidegger's Thoughts

Pourya Shokouhimanesh
Department of Art Research, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran
pourya.shokouhi@gmail.com

Nader Shayganfar *
Department of Art Research, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran
n.shayganfar@aui.ac.ir

Abstract
It appears that with the emergence of everyday objects in certain forms of modern art, we are confronted with a kind of transfiguration of the ordinary object into an artwork. This study aims to elucidate the ontological implications of this transfiguration and demonstrate how modern art transcends and transforms the domain of the natural understanding of beings by turning an everyday object into an artwork. To achieve this goal, a phenomenological approach based on Heidegger's perspective is adopted, examining the transfiguration of everyday objects into artworks in light of the contrast between natural understanding and phenomenological understanding of beings. Following this path, it seems that the transfiguration of an everyday object into an artwork does not fit within the framework of the natural understanding of beings, as the natural understanding considers beings as things in themselves and devoid of relation. However, what occurs in this transfiguration is precisely the establishment of a new relation and encounter between us and the object, which the artist brings about by throwing the object into a new context and world. Conversely, since phenomenology understands the being of beings solely with regard to the notion of encounter and intentionality, and from the perspective of the way beings appear to us, the emergence of an everyday object as artwork can be explained within this framework. Based on this, it can be concluded that the modern artist, like a phenomenologist, suspends the natural understanding of beings and leads us into the phenomenological sphere of understanding of being.

Keywords: Phenomenology, Everyday object, Heidegger, Modern art.

* Corresponding Author

This is an open access article under the CC-BY-NC-ND 4.0 License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

10.22108/mph.2025.144910.1634

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دوفصلنامه علمی متافیزیک

دوره ۱۸، شماره اول (پیاپی ۴۱)، ۱۴۰۵ ص ۱۰۱-۸۵

تاریخ وصول: ۱۴۰۴/۱/۲۳ ، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۷/۹

(مقالهٔ پژوهشی)

تبیین پدیدارشناسانهٔ دگردیسی وجود اشیای روزمره در هنر مدرن با ابتنا بر اندیشه‌های هایدگر

پوریا شکوهی‌منش، کارشناسی ارشد گروه پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران

pourya.shokouhi@gmail.com

نادر شایگان‌فر *، دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران

n.shayganfar@aui.ac.ir

چکیده

به نظر می‌رسد با ظهور اشیای روزمره در برخی از انواع هنر مدرن، ما با نوعی دگردیسی شیء روزمره به کار هنری مواجه هستیم. این پژوهش می‌کوشد با تبیین دلالت‌های هستی‌شناسانهٔ این دگردیسی، نشان دهد چگونه هنر مدرن با دگردیسی شیء روزمره به کار هنری از قلمرو فهم طبیعی از موجودات فرا می‌رود و آن را متحول می‌کند. برای رسیدن به این هدف، تلاش شده است با رویکردی پدیدارشناسانه مبتنی بر دیدگاه هایدگر، دگردیسی شیء روزمره به کار هنری در پرتو تقابل فهم طبیعی و فهم پدیدارشناسانه از موجودات مورد تأمل قرار گیرد. با پی‌گیری این مسیر، به نظر می‌رسد دگردیسی شیء روزمره به کار هنری در چارچوب فهم طبیعی از موجودات جای نمی‌گیرد، زیرا برای فهم طبیعی، موجود امری فی‌نفسه و فارغ از نسبت است. این در حالی است که آنچه در دگردیسی رخ می‌دهد دقیقاً همین برقراری نسبت و مواجهه‌ای تازه میان ما و شیء است که هنرمند به واسطهٔ پرتاب شیء درون بافت و جهانی تازه آن را رقم می‌زند. در مقابل، با توجه به اینکه پدیدارشناسی وجودِ موجود را فقط با نظر به مسئلهٔ مواجهه و روی‌آورندگی و از دریچهٔ ظهور موجود برای ما فهم می‌کند، ظهور شیء روزمره به منزلهٔ هنر در این رویکرد تبیین‌پذیر است. بر این اساس، می‌توان نتیجه گرفت هنرمند مدرن مانند یک پدیدارشناس، فهمِ طبیعی از موجودات را به حال تعلیق درمی‌آورد و ما را به ساحت پدیدارشناسانهٔ فهم وجود وارد می‌کند.

واژگان کلیدی: پدیدارشناسی، اشیای روزمره، هایدگر، هنر مدرن.

* نویسنده مسئول

This is an open access article under the CC-BY-NC-ND 4.0 License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

10.22108/mph.2025.144910.1634

۱- مقدمه

در گسترهٔ قرن بیستم، شاهد حضور فزایندهٔ اشیای زندگی روزمره در عالم هنر هستیم. رشد تکنیک‌هایی همچون کلاژ[1] و سرهم‌بندی[2] و گسترش قالب‌های هنری جدیدی همچون چیدمان[3]، این امکان را به هنرمندان داد تا از اسباب و وسایل زندگی روزمره برای خلق آثار هنری استفاده کنند. از آن پس، اشیایی همچون صندلی، ساعت، لیوان، دوچرخه، کفش، لباس و چیزهایی از این دست، همگی به عنوان بخشی از آثار هنری به کار رفته‌اند (تصاویر ۱ و ۲). گویی در کار هنرمندانی همچون جوزف کُرنل[4]، رابرت راشنبرگ[5]، کلاوس اولدنبرگ[6]، آرمان[7]، جوزف کوسوت[8]، جوزف بویز[9] و بسیاری دیگر که از اسباب زندگی روزمره در آثارشان بهره می‌گیرند، ما با نوعی دگردیسی شیء روزمره به کار هنری روبه‌رو هستیم. این هنرمندان با استفادهٔ خلاقانه از اشیای عادی و کار بر روی آنها، این اشیا را از نحوهٔ وجودِ هنرروزینه و بدیهی‌شان خارج کرده و به سطح کار هنری برکشیده‌اند.

تصویر ۱- دوچرخهٔ زرد، ۱۹۹۱تکه‌های دوچرخه با اکلیریک بر روی بوم، ۱۳۰×۱۹۵×۳۳ cm. (منبع: Arman, 1991)

تصویر ۲- پل قاشقی و گیلاس، فولاد ضد زنگ و آلومینیوم، ۱۶×۴×۹ m. (منبع: Oldenburg & van Bruggen, 1988)

با این حال، عموم مردم عملتاً به دگردیسی شیء روزمره به کار هنری روی خوش نشان نداده‌اند. گویی این دگردیسی در قالب فهم طبیعی و عامیانه جای نمی‌گیرد. طُرفه آنکه نزد پدیدارشناسان، فلسفه‌ورزی نیز آن‌گاه آغاز می‌شود که فهم طبیعی به حال تعلیق درآید. به اعتقاد آنها، تا وقتی از فهم طبیعی و متعارفِ هرروزینه از موجودات که هوسرل[10] آن را «رویکرد طبیعی[11]» می‌نامد فاصله نگیریم، به ساحت فلسفه وارد نمی‌شویم. به همین دلیل است که هایدگر[12] با استناد به قولی از هگل[13] و از زبان او بیان می‌کند فلسفه برای عامه ساخته نشده و با فهم متعارف در تضاد است (Heidegger, 1982, p. 14). در نتیجه، می‌توان گفت هنر مدرن با خارج‌شدن از محدودهٔ فهم طبیعی از موجودات، حلئز دلالت‌های پدیدارشناسانه و فلسفی است. نوشتهٔ حاضر با همین دلالت‌های فلسفی سروکار دارد و سعی می‌کند دگردیسی شیء روزمره به کار هنری را از منظر پدیدارشناسی فهم و تبیین کند. پرسش این است که هنر مدرن با این دگردیسی چگونه از فهم عامیانهٔ ما از موجود به طور کلی فرامی‌رود و به ساحتی پدیدارشناسانه نزدیک می‌شود.

آنچه در دگردیسی شیء به کار هنری اتفاق می‌افتد،

[1] collage
[2] assemblage
[3] installation
[4] Joseph Cornell (1903-1972)
[5] Robert Rauschenberg (1925-2008)
[6] Claes Oldenburg (1929-2022)
[7] Arman (1928-2005)
[8] Joseph Kosuth (1945)
[9] Joseph Beuys (1921-1986)
[10] Edmund Husserl (1859-1963)
[11] natural Attitude
[12] Martin Heidegger (1889- 1976)
[13] Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831)

در حقیقت برقراری نسبت و مواجهه‌ای تازه میان ما و شیء است. در رویکرد طبیعی و فهم عامیانه از موجودات این نسبت و مواجهه نقشی در وجود خود شیء ندارد؛ به همین سبب، دگردیسی برای فهم طبیعی قابل قبول نیست. برای به چنگ آوردن ذات این دگردیسی، به فهمی از وجود نیاز داریم که از واقع‌باوریِ خام و ساده‌انگارِ رویکرد طبیعی عبور کرده و به اهمیت بنیادین نسبت میان ما و موجودات واقف باشد. در جست‌وجوی چنین فهمی از وجود است که پدیدارشناسی رخ می‌نماید. پدیدارشناسی وجود را با نظر به نسبت یا تضایف میان ما و موجودات صورت‌بندی می‌کند. اینجاست که استفاده از رویکرد پدیدارشناسانه برای درک دگردیسی شیء روزمره به کار هنری توجیه خود را می‌یابد. در میان پدیدارشناسان، دیدگاه هایدگر بیشترین امکان را برای درک دگردیسی شیء روزمره در اختیار ما قرار می‌دهد. او با ادامهٔ راهی که پیش‌تر هوسرل گشوده بود، مقوله‌های مربوط به وجود موجودات را با توجه به مسئلهٔ مواجهه متعین می‌کند. هایدگر بدواً کار خود در تعیین خصلت‌های هستی‌شناسانهٔ موجودات را با بررسی «ابزار»[1] آغاز می‌کند. ابزار موجودی است که ما در زندگی هرروزینه به آن اهتمام و اشتغال داریم (Heidegger, 1996, p. 64). هایدگر نحوهٔ وجود ابزار را «تودستی‌بودن[2]» می‌نامد و آن را در مقابل «پیش‌دستی‌بودن»[3] قرار می‌دهد که همان نحوهٔ وجود موجودات است آن‌گاه که متعلق یا ابژهٔ تأمل نظری صرف قرار گیرند. تودستی‌بودن و پیش‌دستی‌بودن اصطلاحاتی هستند که با اشاره به «دست»، حکایت از نوع مواجههٔ ما با موجودات دارند. دست انسان آن است که موجودات از رهگذر نسبت با آن خود را آشکار می‌کنند. از این رو، می‌توان گفت تودستی‌بودن و پیش‌دستی‌بودن مقوله‌هایی هستند که تماماً بر اساس نحوهٔ مواجهه و نسبت ما با موجودات قوام یافته‌اند. هایدگر بر همین سیاق و هم‌راستا با جهت پدیدارشناسانهٔ اندیشه‌اش، کار هنری را نیز با امعان نظر به نحوهٔ مواجههٔ آن با مخاطب به اندیشه درمی‌آوَرَد؛ مواجهه‌ای که خود در افق یک جهان به منزلهٔ بافتی از نسبت‌ها روی می‌دهد. به همین سبب، نزد هایدگر، جهانی که کار هنری در آن بالیدن می‌گیرد و مخاطبانی که بر بستر آن جهان با کار نسبت می‌گیرند، در هست‌بودن کار هنری دخیل هستند. چنین نگرشی راه را برای ایضاح دگردیسی شیء به کار هنری بر بنیاد دگردیسیِ مواجههٔ ما با شیء می‌گشاید.

این پژوهش کار خود را با بررسی نگرش طبیعی و فهم وجودِ نامصرح در آن آغاز خواهد کرد که در ادامه معلوم خواهد شد نوعی وجودِ واقعی، فی‌نفسه و رها از نسبت است. با این کار، سعی بر آن است تا تبیین‌ناپذیری دگردیسی شیء روزمره به کار هنری از منظر فهم طبیعی آشکار شود. سپس، تلاش می‌شود با توضیح وجود موجودات و نسبت آن با وجود انسان از منظر پدیدارشناسانه و با تکیه بر اندیشه‌های هایدگر و دلالت‌های هستی‌شناسانهٔ دگردیسی شیء روزمره به کار هنری، تبیین و معلوم شود مواجهه با شیء روزمره در هنر چگونه درک طبیعی ما از موجود به طور کلی را متحول می‌کند.

۲- پیشینهٔ پژوهش

هایدگر تأملات خود دربارهٔ هنر را در رساله‌ای با عنوان «سرآغاز کار هنری»[4] عرضه کرده است. او در این رساله کار هنری را یکی از شئون روی‌دادن حقیقت، یعنی گشودگیِ وجودِ موجودات، می‌داند (Heidegger, 2001, p. 38). همچنین، «سرآغاز کار هنری» حاوی تحلیل‌هایی درخشان دربارهٔ نسبت میان کار هنری، ابزار و شیء صرف است. هایدگر این تأملات را عمدتاً در راستای پیشبرد پروژهٔ عظیم هستی‌شناسی‌اش به انجام رسانده است. او معتقد است «تأمل در این باره که هنر چیست تماماً و قطعاً با نظر به پرسش از وجود متعین می‌شود» (Heidegger, 2001, p. 85). باید توجه داشت هایدگر هیچ‌گاه صراحتاً مسئلهٔ دگردیسی شیء روزمره به کار هنری نزد هنر مدرن را بررسی نکرده است. در زبان فارسی نیز تا کنون پژوهشی منتشر نشده است که دگردیسی اشیای روزمره را از دیدگاه پدیدارشناسی هایدگر مورد تأمل قرار داده باشد.

[1] useful Thing / equipment
[2] handiness / readiness to hand
[3] objective presence / presence-at-hand
[4] The Origin of the Work of Art

خارج از ادبیات پدیدارشناسانه، آنچه در رابطه با دگردیسی شیء روزمره به کار هنری یافت می‌شود، تعدادی محدود پژوهش است که عمدتاً با تکیه بر نظریه‌های آرتور دانتو[1] انجام شده‌اند. دانتو در کتابی با نام *دگردیسی شیء روزمره*[2]، نسبت میان شیء روزمره و کار هنری را بررسی کرده است (Danto, 1981). او سعی دارد با استفاده از مفهوم عالم هنر[3] خود و با توجه به زمینه‌های فرهنگی، اجتماعی و تاریخی اثر هنری، تبیین کند چگونه در میان دو شیء که از نظر ظاهری یکسان هستند، یکی به منزلهٔ کار هنری نمودار می‌شود. دانتو صورت‌بندی نهایی خود از نظریه‌هایش دربارهٔ هنر را در کتاب *آنچه هنر است*[4]، منتشر کرده است (Danto, 2013). در تحلیل نهایی، عمدهٔ تلاش دانتو در راستای یافتن تعریفی از هنر است که تحولات هنر معاصر را نیز در بر گیرد. توجه او به دگردیسی شیء روزمره نیز از همین دیدگاه است. در نتیجه، دانتو کمتر دلالت‌های هستی‌شناسانهٔ این دگردیسی و نسبت آن با فهم طبیعی ما از موجود به طور کلی را بررسی می‌کند. با نظر به چنین پس‌زمینه‌ای، فرید رهنما و امیر نصری (۱۴۰۲) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیلِ روایتِ تاریخی-هگلیِ دانتو از استحالهٔ شیء روزمره به اثر هنری»، به‌درستی، روایت دانتو را در ادامهٔ سنت تاریخی-هگلی ردیابی می‌کنند و معتقد هستند دانتو با بهادادن بیش از حد به سوژه[5] (هم هنرمند و هم مخاطب) و کم‌توجهی به اُبژه[6] (خود اثر هنری) زمینه را برای برداشت‌های ذهنی مهیا می‌کند. همچنین، محمدرضا شریف‌زاده و اسماعیل بنی‌اردلان (۱۳۹۲) در نوشتاری با نام «تحلیل فلسفی در نظریهٔ عالم هنر دانتو» می‌کوشند تا نشان دهند از نظر دانتو آنچه اثر هنری را از شیء معمولی جدا می‌کند وجود یک نظریهٔ هنری است. ایشان در مقاله‌ای دیگر تحت عنوان «تشخیص کار هنری بر اساس نظریهٔ عالم هنر آرتور دانتو»، نظریهٔ عالم هنر دانتو را به عنوان بدیلی برای مقولهٔ تعریف هنر بررسی می‌کنند (شریف‌زاده و بنی‌اردلان، ۱۳۹۱).

علاوه بر اینها، باید به مقالهٔ مرتضی عابدینی‌فر (۱۳۸۸) با نام «اثر هنری؛ نظر به وجود شیء، بررسی تطبیقی آرای ویتگنشتاین متقدم و شکلوفسکی در باب هنر» نیز اشاره کرد. عابدینی‌فر در این مقاله شباهت میان دیدگاه ویتگنشتاین[7]، که اثر هنری را شیءای می‌داند که از وجهی ابدی به آن نگریسته شده است، و آرای شکلوفسکی[8]، که هنر را وسیله‌ای برای آشنایی‌زدایی از اشیا تلقی می‌کند، را بررسی می‌کند.

با وجود این تلاش‌های ارزنده که عمدتاً تحت تأثیر نظریه‌های دانتو قرار دارند، هنوز پژوهشی دربارهٔ دگردیسی شیء روزمره به کار هنری از دیدگاه پدیدارشناسی هایدگر و تبیین دلالت‌های هستی‌شناسانهٔ آن و همین‌طور نسبت این دگردیسی با فهم طبیعی ما از موجود به طور کلی، انجام نشده است. از این رو، این مقاله بر آن است تا با استفاده از رویکرد پدیدارشناسانه، نشان دهد چگونه دگردیسی از محدودهٔ فهم طبیعی ما از موجود فرا می‌رود و با این کار ما را به ساحتی پدیدارشناسانه در نسبت با وجود موجود برمی‌کشد.

۳- فهم طبیعی از موجودات

در بسیاری از اوقات شاهد آن هستیم که برقراری ارتباط با هنر مدرن برای مردم عادی دشوار است. در واقع، تعداد زیادی از آثار هنری مدرن مورد استهزای عامهٔ مردم قرار گرفته‌اند، ولی این امر دربارهٔ کارهای هنری که در آنها از اشیای زندگی روزمره استفاده شده، شدت بیشتری داشته است؛ تا آنجا که عمدتاً این آثار را به عنوان نوعی شوخی در نظر گرفته‌اند. برای فهم عامه دشوار است که همان شیء یا وسیله‌ای را که هر روز در خانه یا محل کار با آن سروکار دارد به عنوان هنر بپذیرد. عدم پذیرش اشیای

[1] Arthur Danto (1924-2013)
[2] The Transfiguration of the Commonplace
[3] artworld
[4] What Art Is
[5] subject
[6] object
[7] Ludwig Wittgenstein (1889-1951)
[8] Viktor Shklovsky (1893-1984)

روزمره به عنوان هنر در فهم عادی ما از موجودات در زندگی هرروزینه ریشه دارد. این فهم عادی از موجودات همان است که هوسرل آن را «رویکرد طبیعی» می‌نامد. حال باید دید فهم عامیانه یا عادیِ رویکرد طبیعی خود چیست که از پذیرش دگردیسی اشیای معمولی به هنر ناتوان است. تا ذات رویکرد طبیعی آشکار نشود، بنیاد این عدم پذیرش نیز در تاریکی خواهد ماند.

رویکرد طبیعی وضعی است که ما همواره و در همه حال تا جایی که فلسفه‌ورزی نکنیم، در آن زندگی می‌کنیم (Brough, 1988, p. 29). در این رویکرد، «جهان به منزلهٔ یک واقعیت همواره آنجاست» و ما این واقعیت را مانند «واقعیتی واقعاً موجود» درمی‌یابیم (Husserl, 1982, p. 57). در حقیقت، در نگرش طبیعی، جهان به عنوان امری مستقل از ما انگاشته می‌شود (Zahavi, 2019, p. 36). رویکرد طبیعی البته امری دلبخواهی نیست، بلکه وضعی است که ما از آغاز و پیشاپیش در آن قرار داریم: «رویکرد طبیعی انتخابی نیست؛ سرنوشت ماست. [نوعی] عادت است، نه عادتی اجتماعی یا تاریخی که نوعی از وجود داشتن است» (Heinämaa, 2002, p. 143).

ما در زندگی هرروزینه این باور یا احساس را داریم که چیزها به طور طبیعی و مستقل از ما در جهان خارج وجود دارند. هنگام ادراک چیزی، حس می‌کنیم «آن چیز قبل از ما و خارج [یا مستقل] از محدودهٔ ادراک ما، آنجا بوده است» (Merleau-ponty, 1964, p. 28). در تجربهٔ روزمره، «ما بر زمینهٔ جهان به مثابهٔ جهانی از قبل موجود قرار داریم» (هوسرل، ۱۳۸۱، ص. ۷۳). اعتقاد ما در زندگی این است که عمدهٔ چیزهایی که با آنها سروکار داریم از میز و صندلی و خانه گرفته تا کوه و درخت و خورشید، پیش از ما بوده‌اند و پس از ما نیز خواهند بود. معنای این سخن آن است که چه این چیزها متعلَق ادراک و اندیشهٔ ما قرار گیرند و چه نگیرند، در خود تقرری فی‌نفسه دارند؛ آن بیرون به عنوان واقعیت‌هایی واقعاً موجود در جهان خارج، مستقل از ربط و نسبتشان با ما هستند. به بیان هوسرل، نزد رویکرد طبیعی، «اُبژهٔ واقعی یک چیز جسمانی است در آنجا، در خارج از ما» (Husserl, 1982, p. 220).

بنا بر آنچه گفته شد، بنیان درک هرروزینه و طبیعی ما از موجودات بر نوعی واقع‌باوریِ خام و ساده‌انگارانه استوار است. از طرفی، هایدگر همین ابتنا به امر واقع یا بالفعل را در قلب فهم وجود به منزلهٔ وجود فی‌نفسه و رها از نسبت در تاریخ هستی‌شناسی بازمی‌شناسد. در نتیجه، می‌توان همانندی یا قرابتی را میان نگرش طبیعی و هستی‌شناسی‌های ماقبل پدیدارشناسی تشخیص داد. آنچه سبب نزدیکی و قرابت هستی‌شناسی‌های ماقبل پدیدارشناسی با نگرش طبیعی می‌شود همین تکیه بر واقعیت و امر واقع به مثابهٔ چیزی مطلقاً جدا از ماست. بنابراین، نگرش طبیعی نه فقط در تمام شئون زندگی و حتی علوم محصل[1] حاضر است (Zahavi, 2003, p. 44)، بلکه فلسفه‌های قدیم و جدید نیز به نحوی از آن متأثر بوده‌اند. به همین دلیل، چرخشی پدیدارشناسانه در فلسفه لازم بود تا با تحویل پدیدارشناسانه[2]، رویکرد طبیعی به حال تعلیق درآید و فهمی عمیق‌تر از وجود موجودات حاصل شود. البته هایدگر بیان می‌کند تحویل پدیدارشناسانه نزد او با آنچه هوسرل از این اصطلاح مراد می‌کند، نه از روی معنا که فقط از روی لفظ یکی است. او تفاوت دریافت خود و هوسرل از تحویل را این‌گونه توضیح می‌دهد:

> برای هوسرل، تحویل پدیدارشناسانه [...] روش برگرداندن نگاه پدیدارشناسانه است از رویکرد طبیعی انسانی که زندگی‌اش مصروف به چیزها و اشخاص است، به سوی زندگی استعلایی آگاهی و تجربهٔ نوئتیک-نوئماتیکش[3] که در آن اُبژها همچون همبسته‌های آگاهی قوام می‌یابند.

[1] positive science
[2] phenomenological reduction
[3] Noetic-Noematic

نزد هوسرل، نوئسیس به عمل یا کُنشِ آگاهی و نوئما به آنچه این عمل یا کُنش بر روی آن صورت می‌گیرد، یعنی همان محتوای آگاهی، دلالت دارد.

> برای ما [یعنی هایدگر] مقصود از تحویل پدیدارشناسانه برگردانیِ نگاه پدیدارشناسانه از درک [عادی] موجود، با هر خصوصیتی که این درک می‌خواهد داشته باشد، به سوی وجود این موجود است (طرح‌افکنی بر روی نحوهٔ ناپوشیدگیِ آن) (Heidegger, 1982, p. 21).

با این حال، اگر مسئله را درست ببینیم، با وجود گفتهٔ هایدگر، برداشت او و هوسرل از تحویل چندان از هم فاصله ندارند. هایدگر البته نمی‌خواهد به درون آگاهی برگردد. او آگاهی را بستر مواجههٔ ما با موجودات نمی‌داند، اما هدف او از برگردانی نگاه از موجود به وجودِ موجود در واقع همان روی‌گردانی از فهم طبیعی و هرروزینهٔ ما از موجود و توجه به شرایط امکانِ ظهورِ موجود از منظر مواجهه است. هایدگر به عرصهٔ روی‌آورندگی[1] به منزلهٔ کشف مهم هوسرل متعهد است؛ عرصه‌ای که در آن، «بحث دربارهٔ موجودات از نظر نحوهٔ ظهورشان، در نحوهٔ ارتباط و پیوستگی متقابل میان «روی‌آورنده و روی‌آورده» ممکن می‌شود» (رجبی، ۱۳۹۸، ص. ۳۷). البته هایدگر و هوسرل فهمی متفاوت از عرصهٔ روی‌آورندگی و قطب‌های آن دارند، ولی در نهایت مقصود و منظور هر دو این است که موجود به مثابهٔ روی‌آورده، یعنی در نسبت با روی‌آورنده، دیده شود. رویکرد طبیعی برای هوسرل و نگرش معطوف به موجود یا موجودبین نزد هایدگر، هر دو تعبیرهایی برای نامیدن وضعی هستند که در آن روی‌آورده در نسبت و تضایف با روی‌آورنده لحاظ نمی‌شود؛ وضعی که در حقیقت در آن روی‌آورده نه به عنوان روی‌آورده که به عنوان امر فی‌نفسه در نظر گرفته می‌شود. هدف تحویل آن است که چنین وضعی را به حال تعلیق درآورد و ما را به ساحت روی‌آورندگی، یعنی ساحت وجود، وارد کند.

پدیدارشناسی نگاه را از موجود آن‌گونه که در رویکرد طبیعی ظاهر می‌شود به نحوهٔ وجودیافتن آن موجود در ساحت روی‌آورندگی برمی‌گرداند. در واقع، پدیدارشناس از رویکرد طبیعی به سرآغاز آن، به خاستگاه آن نقب می‌زند و به ساحتی وارد می‌شود که در آن موجود، وجود می‌یابد. در بطن رویکرد طبیعی، فهمی از موجود جای دارد که آن را همچون امری واقعی یا بالفعل و رها از نسبت می‌گیرد. این امر بالفعلِ رها از نسبت همان فهم موجود به مثابهٔ موجودِ فی‌نفسه است (در ادامه، تفسیر هایدگر از بالفعل‌بودن بررسی خواهد شد). جد و جهد هوسرل آن بود که این فهم از موجود به مثابهٔ موجود فی‌نفسه را به عنوان امر متعال از آگاهی از مدار خارج کند. در واقع، برای او هر گونه بحث از وجود فی‌نفسه عدول از ضابطهٔ بحث فلسفی و بازگشت به ساده‌انگاریِ رویکرد طبیعی بود (رجبی، ۱۳۹۸، ص. ۱۱). پس رویکرد طبیعی به نزدیک هوسرل همان فهم موجود به منزلهٔ امر فی‌نفسه است.

نزد هایدگر نیز مانند هوسرل صحبت از وجودِ موجود چنانکه فی‌نفسه و مستقل از مواجهه باشد، اساساً مهمل است (رجبی، ۱۳۹۸، ص. ۱۱). هایدگر طیِ تفسیری که در کتاب *مسائل اساسی پدیدارشناسی*[2] از فلسفه‌های قدیم و جدید به دست داده است، نشان می‌دهد دست آخر این فلسفه‌ها وجود را به منزلهٔ وجودِ فی‌نفسه فهم می‌کنند، زیرا درکی درست از نسبت میان وجود انسان و موجودات دیگر ندارند. در حقیقت، تازه با پدیدارشناسی است که فلسفه از تنگنای وجودِ فی‌نفسه رها می‌شود. بنابراین، می‌توان استدلال کرد نه فقط فهم عامیانهٔ ما در رویکرد طبیعی موجود را همچون چیزی فی‌نفسه درک می‌کند، بلکه فلسفه نیز تا پیش از چرخش پدیدارشناسانهٔ آن تا حدی گرفتار فهمی مشابه از موجودات بوده است. برای روشن‌شدن چرخشی که پدیدارشناسی در فهم وجود ایجاد کرد، بهتر است آن را در تقابل با وجود فهمیِ متأثر از رویکرد طبیعی در تاریخ متافیزیک قرار داد. ابتدا باید دید چگونه نگرش طبیعی و عامیانه که موجود را همچون امری واقع و فی‌نفسه درک می‌کند، همواره سایهٔ خود را بر هستی‌شناسی انداخته است. با این کار، اهمیت چرخش پدیدارشناسانه در به چالش کشیدن فهم طبیعی آشکار

[1] intentionality

[2] The Basic Problems of Phenomenology

خواهد شد. سپس خواهیم دید چگونه دگردیسی شیء روزمره با چرخش پدیدارشناسانه همراه و هم‌عنان است. برای رسیدن به این هدف، روایت هایدگر از تاریخ هستی‌شناسی چراغ راه خواهد بود.

٤- فهم طبیعی از موجودات و ارتباط آن با هستی‌شناسی قدیم و جدید

طبق روایتی که هایدگر از تاریخ هستی‌شناسی به دست می‌دهد، فهم طبیعی از موجود که وجودِ موجود را همچون امری فی‌نفسه و بی‌نیاز از نسبت لحاظ می‌کند، هم در هستی‌شناسی قدیم (افلاطون[1] و ارسطو[2] و سده‌های میانه) و هم در هستی‌شناسی جدید (دکارت[3] و کانت[4]) حضور دارد. هستی‌شناسی البته در سرآغازِ خود کشفی مهم داشت؛ آنجا که پارمنیدس بیان کرد اندیشه، درک، دریافت، شهود با وجود، واقعیت [یا فعلیت] یکی است (Heidegger, 1982, p. 110). این‌همانی اندیشه با وجود نکته‌ای مهم بود که در آغاز فلسفه از ارتباط یا حتی تعلق وجود و انسان، یعنی موجود صاحب اندیشه، به هم خبر می‌داد. به بیان هایدگر، هستی‌شناسی اگر واقعاً هستی‌شناسی باشد، ضرورتاً باید موجودات را با نظر به وجودشان و در نسبت با دازاین[5] به تأمل درآورَد (Heidegger, 1982, p. 110). به همین دلیل است که فیلسوفان هنگام بحث از وجود، معمولاً پای چیزی همچون انسان، عقل، سوژه، آگاهی و چیزهایی از این دست را به میان آورده‌اند. ولی این هستی‌شناسی‌ها با وجود اینکه سعی کرده‌اند وجود موجودات را با نظر به انسان تبیین کنند، از درک درست نسبت موجودات با انسان و تمایز بنیادین وجود انسان با سایر موجودات عاجز بوده و به ساده‌انگاریِ رویکرد طبیعی درافتاده‌اند.

بنا بر روایت هایدگر، هستی‌شناسیِ سده‌های میانه، متأثر از افلاطون و ارسطو، وجود را عبارت می‌داند از «فعلیت[6]» و از این رو، آن را با نظر به فعل یا عمل به دید می‌آورد (Heidegger, 1982, p. 102). این عمل همان عمل پدیدآوردن[7] است. می‌توان گفت هستی‌شناسی قدیم وجود را نخست با نظر به اشیای مصنوع دست انسان فهم کرده است. هنگامی که موجود را پدیدآوردهٔ کار پدیدآوردن بدانیم، «نسبتی هرچند هنوز نامتعین با سوژه، با دازاین ظاهر می‌شود» (Heidegger, 1982, p. 104)؛ یعنی نسبتِ دازاینِ پدیدآورنده با موجود پدیدآورده. با این حال، در نظر هایدگر، فهم وجود به منزلهٔ فعلیت و درک نسبت میان انسان و موجودات از منظر پدیدآوردن در نهایت شکلی است از فهم طبیعی از وجود و به امر فی‌نفسه منتهی می‌شود؛ زیرا موجود پدیدآورده‌شده پس از فعل پدیدآوردن خط و ربط خود را با پدیدآورنده از دست می‌دهد. در واقع، مواجههٔ پدیدآورانه «مطابق معنای راستینش، آنچه پدید می‌آید را از نسبت با پدیدآورنده آزاد می‌کند» (Heidegger, 1982, p. 113). هایدگر ماهیت چنین نسبتی را این‌گونه شرح می‌دهد:

> مطمئناً نسبت پدیدآورانه بنا بر ذات هستی‌شناسانه‌اش ضرورتاً و همواره نسبتی می‌ماند با چیزی، اما نسبتی خاص که دازاین ضمن پدیدآوردن به‌صراحت یا نه به‌صراحت به خود می‌گوید آنچه با آن سروکار دارم مطابق نحوهٔ خاص وجودش، در بند نسبتش با من نیست، بلکه در عوض قرار است دقیقاً به واسطهٔ همین عمل [یا نسبت] همچون چیزی تمام‌شده به خود قائم شود (Heidegger, 1982, p. 113).

بنا بر تفسیر هایدگر، در هستی‌شناسی قدیم که در آن وجود به منزلهٔ بالفعل‌بودن یا فعلیت تعبیر شده است، نسبتی میان انسان با موجودات لحاظ می‌شود که همان نسبتِ به فعلیت رساندن یا پدیدآوردن است. اما مشکل آن است که در سرشت این نسبت، نوعی «بندبُری و

---

[1] Plato (428-348 BC)
[2] Aristotle (384-322 BC)
[3] René Descartes (1596-1650)
[4] Immanuel Kant (1724-1804)
[5] Dasein

هایدگر به منظور فاصله‌گرفتن از پیش‌فرض‌های سنتی دربارهٔ وجود انسان مانند حیوان ناطق، سوژه و تعاریفی از این دست، آن را دازاین می‌نامد.

[6] actuality
[7] production

رهایی‌دهی» هست (Heidegger, 1982, p. 114). بنا بر این سرشتِ خاص، موجود همچون چیزی به حال خود رهاشده یا به خود وانهاده گرفته می‌شود. همین است که هایدگر می‌گوید: «وجود که در نسبت پدیدآورانه فهم شود دقیقاً همان وجودِ فی‌نفسهٔ موجودِ تمام‌شده است» (Heidegger, 1982, p. 113).

در تحلیل نهاییِ هایدگر، آن فهم از وجود که در هستی‌شناسیِ سده‌های میانه همچون فعلیت درک شده است «به یک معنا با مفهوم طبیعیِ وجود مطابق می‌افتد» (Heidegger, 1982, p. 102). پس موجودِ بالفعل به منزلهٔ امری رها از نسبت، قائم به خود و تمام‌شده، همان فهم عامیانهٔ موجود در رویکرد طبیعی است که از هستی‌شناسی قدیم سر برآورده است. خواهیم دید که در چنین فهمی از موجود، شیء یا ابزاری که تمام‌شده و رها از هر گونه نسبت لحاظ شده از تبدیل‌شدن به کاری هنری عاجز است. بی‌دلیل نیست که هنرمندان دنیای قدیم کمتر به چنین کاری مبادرت ورزیده‌اند، چه در زمان آنها نه فقط مردم عادی که فیلسوفان نیز در فهم طبیعی از وجود پای در گل ملنده بودند که مطابق آن، یک ابزار مستقل از هر گونه نسبتی که با آن برقرار شود، فی‌نفسه یک ابزار است و دگردیسی آن به کار هنری بی‌معناست. البته هنرمندان و شاعران قدیم نیز بنا به ذوق و قریحهٔ فردیِ خود، به اشیای روزمره و امور پیش‌پاافتاده توجه نشان داده و آنها را بازنمایی کرده‌اند. با این حال، تازه در دوران مدرن است که حضور اشیای روزمره به یکی از گرایش‌های عمده و محوری در هنر بدل می‌شود. طُرفه آنکه این اتفاق در هنر تقریباً هم‌زمان با گسترش رویکردهای پدیدارشناسانه در فلسفه روی داده است. اما پیش از اینها، باید دید چگونه رویکرد طبیعی و فهمِ وجودِ منطوی در آن بر هستی‌شناسیِ جدیدِ ماقبلِ پدیدارشناسی نیز به نحوی سیطره دارد.

هایدگر در روایتی که از تاریخ متافیزیک به منظور واچینیِ[1] آن ارائه می‌دهد، نقطهٔ اتکای اصلی‌اش در دوران جدید را بر روی فلسفهٔ کانت می‌گذارد. متن حاضر نیز از پیِ هایدگر می‌رود و به منظور نشان‌دادن غلبهٔ فهم طبیعی از موجود به منزلهٔ امر فی‌نفسه و رها از نسبت بر هستی‌شناسی جدید، فقط کانت را به عنوان نمونهٔ مثالیِ این هستی‌شناسی بررسی خواهد کرد. به تعبیر هایدگر، کانت با اعلام اینکه «وجود محمولی واقعی نیست» (Heidegger, 1982, p. 33)، سعی می‌کند وجودِ موجود را خصلتی درونی و متعلق به خود موجود نگیرد. او تلاش می‌کند وجود را نه کیفیتی درونِ ابژه که در نسبت میان سوژه و اُبژه لحاظ کند. نزد کانت، «وجود، واقعیت، برابر است با وضع مطلق[2]، برابر است با دریافت[3] [یا ادراک]» (Heidegger, 1982, p. 46). از این دیدگاه، گویی وجود «نسبتی میان اُبژه [یا عین مدرَک] با قوهٔ شناخت را بیان می‌کند» (Heidegger, 1982, p. 45).

در نگاه نخست، به نظر می‌آید کانت با واردکردن نسبت میان عین مدرَک با سوژه در فهم خود از وجود، از اُبژکتیویسم و رئالیسمِ رویکرد طبیعی عبور کرده است. می‌نماید که با در نظر گرفتن ادراکِ سوژه، فی‌نفسه‌بودنِ موجود دیگر مطرح نباشد. هایدگر اما چنین عقیده‌ای ندارد. به اعتقاد او، «در تفسیر کانت از فعلیت به دریافت یا وضع مطلق نیز نوعی رها و آزادسازی در کار است که خود را مخصوصاً در ساختار التفاتی پدیدآوردن نشان داد» (Heidegger, 1982, p. 118). در نتیجه این‌جا آن نسبت با انسان حتی کمرنگ‌تر از هستی‌شناسیِ قدیم است که موجود را در نسبت پدیدآورانه با انسان فهم می‌کرد:

> شهود محض یا ادراک، اگر معنای التفاتی‌اش فهم شود، ویژگی آزادسازی را بسی ناب‌تر از پدیدآوردن دارد، چه در شهود و نظارهٔ محض، رفتار دازاین به نوعی است که از هر گونه کار و اشتغال به موجود دست می‌کشد. در شهودِ صرف، هر گونه ارجاع به سوژه باز هم بیشتر کنار گذاشته می‌شود و موجود نه همان همچون آزادشدنی و پدیدآوردنی، بلکه همچون چیزی در خود موجود و [فقط] در مواجهه با خودش فهم می‌شود

[1] destruction
[2] absolute position
[3] perception

(Heidegger, 1982, p. 118).

بنابراین، در فهم کانت از وجود هم ربط و نسبت با انسان یا دازاین از دست می‌رود و موجود، اُبژکتیوتر از همیشه، همانند فهم طبیعی به منزلهٔ امری فی‌نفسه ظاهر می‌شود. تفسیر کانت از وجود همچون وضع مطلق یا دریافت «اگر به‌درستی فهم شود [...] یعنی چیزی را به خود قائم گذاشتن، و در واقع [به طور] مطلق، همچون چیزی جداشده و به گفتهٔ کانت در خود و برای خود» (Heidegger, 1982, p. 117). در نتیجه، کلنت نیز در نهایت به‌نوعی به فهم عامیانه از موجود در رویکرد طبیعی درافتاده است.

۵- فهم پدیدارشناسانه از وجود انسان

در نگاه هایدگر، دو مشکل اساسی در هستی‌شناسی‌های قدیم و جدید به چشم می‌خورند. اول آنکه وجود موجودی که خود ما هستیم و هایدگر نام دازاین بر آن نهاده، در تمایز با سایر موجودات، فهم‌ناشده باقی مانده است. دوم آنکه سرشت نسبت میان این موجود، یعنی دازاین، با موجودات دیگر به‌درستی روشن نشده است. دربارهٔ نکتهٔ اول، هایدگر معتقد است نوع وجود انسان، تقدمی که بر سایر موجودات دارد و تمایز آنها با هم، همواره در تاریکی بوده است. البته به نظر می‌آید در دوران جدید و با تمایزی که دکارت میان شیء اندیشنده[1] با شیء ممتد[2] برقرار کرد، تفاوت اساسی میان وجود انسان و موجودات دیگر درک شده باشد. اما به باور هایدگر، با وجود برقراری این تمایز، نوع وجودِ شیء اندیشنده هیچ‌گاه توسط دکارت روشن نشد: «دکارت مدعی آن است که با «می‌اندیشم، هستم» برای فلسفه بنیانی نو و مطمئن فراهم می‌کند. اما آنچه او در این آغاز «بنیادین» نامتعین رها کرده، نوع وجودِ شیء اندیشنده یا به بیان دقیق‌تر، معنای وجودیِ «هستم» است» (Heidegger, 1996, p. 21). در واقع، دکارت متأثر از هستی‌شناسیِ سده‌های میانه، مقوله‌های هستی‌شناسی قدیم را به شیء اندیشنده اطلاق می‌کند. دکارت «نه فقط پرسش از وجود سوژه را پیش نمی‌کشد، بلکه حتی وجودِ سوژه را تحت آن مفهوم از وجود و مقوله‌هایی تفسیر می‌کند که در فلسفهٔ قدیم و سده‌های میانه پرورده شده‌اند» (Heidegger, 1982, p. 124). او وجود سوژه را همچون یک شیء مانند باقی اشیا و با مقوله‌های متعلق به آنها می‌فهمد و به همین دلیل، آن را «شیء» اندیشنده نام می‌نهد. هایدگر بنیان هستی‌شناختیِ شیء اندیشنده را همان فهم موجود به عنوان موجودِ مخلوق یا پدیدآورده نزد هستی‌شناسی سده‌های میانه می‌داند (Heidegger, 1996, p. 22). بنابراین، در فهم دکارت از سوژه، همان مفهوم پدیدآورده‌بودن یا بالفعل‌بودنِ هستی‌شناسی قدیم سر بر می‌آورد؛ بالفعل‌بودنی که این بار به شیء اندیشنده بار شده است. به باور هایدگر، کانت نیز با اتخاذ موضع هستی‌شناختیِ دکارت، در مجموع راه او را ادامه می‌دهد (Heidegger, 1996, p. 21).

در مقابل، در تفسیر پدیدارشناسانهٔ هایدگر، وجود انسان تمایزی بنیادین با سایر موجودات دارد و بر آنها مقدم است. دازاین «جایگاه حقیقتِ هستی» است که در «گشودگیِ آن خود هستی اعلام حضور می‌کند» (هایدگر، ۱۳۸۳، صص. ۱۴۴-۱۴۵). در واقع، تازه با وجود انسان یا دازاین است که عرصه‌ای برای مواجههٔ گشوده و جهانی برپا می‌شود که ذیل آن موجودات آشکار می‌شوند و ظهور می‌یابند. ظهوریافتن خود در فهم پدیدارشناسانه به معنای وجودیافتن است. البته قبل از بررسی چنین مفاهیم پدیداراشناسانه‌ای، ابتدا باید دید تفاوت وجود انسان با سایر موجودات در چیست.

وجود انسان همچون یک شیء یا یک چیز نیست. هایدگر برای نشان‌دادن این تمایز نحوهٔ وجود انسان را «اگزیستانس»[3] می‌نامد:

> وقتی [...] ما نحوهٔ وجود دازاین را مختصراً «اگزیستانس» می‌نامیم، مقصودمان این است که دازاین اگزیستانس دارد و مانند یک چیز، موجود نیست. تفاوت اساسی میان اگزیستانس‌داشتن و

[1] thinking thing
[2] extended thing
[3] existence

موجودبودن را در روی‌آورندگی باید جست. «دازاین اگزیستانس دارد» از جمله به این معناست که دازاین به نحوی هست که در وجودش با چیزی که موجود است سروکار دارد، با چیزی که سوبژکتیو [ذهنی] نیست (Heidegger, 1982, p. 64).

انسانِ دارای اگزیستانس همواره در نسبت با موجودات سکنی دارد. اگزیستانس‌داشتن به معنای اشتغال‌داشتن به چیزها و روی‌آوردن به سوی آنهاست. «یک پنجره، یک صندلی و به طور کلی هیچ موجودی [غیر از انسان] در وسیع‌ترین معنا، اگزیستانس ندارد، زیرا نمی‌توانند به چیزهای موجود به نحو التفاتی روی آوَرَد و با آنها سروکار داشته باشد» (Heidegger, 1982, p. 64). اما دازاین اگزیستانس دارد و می‌تواند به موجودات و اشیای دیگر روی کند و به آنها التفات داشته باشد. همین اگزیستانس و التفات به چیزهاست که در هنر، به ویژه هنر مدرن، متجلی می‌شود. به بیان هایدگر، دازاین نخست و معمولاً بر اساس آنچه به آن اهتمام دارد، هست (Heidegger, 1996, p. 133). بنابراین، از آنجا که انسان در کنار سایر موجودات مقام دارد و وجود او جدای از اهتمام‌ها و اشتغال‌هایش به چیزها نیست، هنرمند این امکان را دارد تا به واسطهٔ اشیای زندگی روزمره، نحوهٔ وجود انسان و جهانش را آشکار کند. این‌گونه است که ون‌گوگ[1] می‌تواند رابطهٔ میان خود و دوستش گوگن[2] را با همهٔ تضادها و تفاوت‌های میانشان، در قالب دو نقاشی از دو صندلی متفاوت به همراه اشیایی دیگر، نشان دهد (تصاویر ۳ و ۴). ون‌گوگ با به تصویر کشیدنِ این اشیا، نحوهٔ التفات خود به آنها را نقش می‌زند. او وجهی از اگزیستانس هرروزینه و سکنی‌گزیدنِ خاص خود در کنار چیزها را به زبان نقاشی بیان می‌کند. صندلی‌های ون‌گوگ اشیای فی‌نفسه نیستند، بلکه اشیایی هستند که در حال‌وهوای خاصی برای نقاش نمودار شده‌اند. با تماشای این صندلی‌ها، حال‌وهوای هنرمند و دوستش نیز بر ما آشکار می‌شود. ما با این نقاشی‌ها به جهان نقاشانهٔ ون‌گوگ و گوگن راه می‌یابیم. این اتفاق به کمک اشیایی صورت می‌گیرد که حالا خودشان نیز از بداهت هرروزینه خارج شده و حیات تازه یافته‌اند.

تصویر ۳- صندلیِ ون‌گوگ، رنگ روغن روی بوم، ۹۲×۷۳ cm.
(منبع: Van Gogh, 1888a)

تصویر ۴- صندلیِ گوگن، رنگ روغن روی بوم، ۹۰×۷۳ cm. (منبع:

[1] Vincent van Gogh (1853-1890)

[2] Paul Gauguin (1848-1903)

(Van Gogh, 1888b)

بنابراین، روی‌داشتن به سوی چیزها و برقراری نسبت با آنها وجه ممیز وجود انسان است. این‌طور نیست که ابتدا دازاینی در خود فروبسته باشد و سپس با موجودات دیگر نسبت برقرار کند، بلکه دازاین یا اگزیستانس از آغاز و پیشاپیش به معنای در نسبت بودن است. اینجا مشکل دوم در هستی‌شناسی قدیم و جدید رخ می‌نماید و آن همان درک نادرست از نسبت میان انسان و سایر موجودات است. نزد این هستی‌شناسی‌ها، این نسبت رابطهٔ میان دو امر از پیش موجود است. برای آنها، این نسبت، نسبتی است میان دو چیزِ جدا از هم که ابتدا در خود تقرری فی‌نفسه دارند و سپس به هم مرتبط می‌شوند. برعکس، در پدیدارشناسی آنچه تقدم دارد خود این نسبت است. در این رویکرد، دو طرف رابطه خود از این نسبت تعین می‌یابند. در واقع، نقطهٔ آغاز پدیدارشناسی همین نسبت است. «پدیدارشناسی اساساً از نفسِ نسبت و رابطه‌ای آغاز می‌کند که برحسب آن، دو طرف رابطه، یعنی سوژه و اُبژه، متعین می‌شوند و قوام می‌یابند» (رجبی، ۱۳۹۸، ص. ۱۰). در نتیجه، از آنجا که انسان از آغاز در نسبت و تضایف با سایر موجودات به سر می‌برد، صحبت از وجودِ فی‌نفسه بی‌معنا خواهد بود. «همان‌قدر که اُبژهٔ بی‌نسبت با سوژه، یعنی موجود یا شیء فی‌نفسه در پدیدارشناسی بی‌معناست، سوژهٔ بی‌نسبت با اُبژه و درون‌مانده نزد خود، که نیاز داشته باشد از یک درون‌ماندگی در خویش به سوی موجودات فرا برود نیز بی‌معنا و مهمل است [...]» (رجبی، ۱۳۹۸، ص. ۱۰). اساساً پدیدارشناسی فرضِ وجود سوژه و اُبژه پیش از نسبت و تضایفشان، به گونه‌ای که در خود تقرر داشته باشند، را نمی‌پذیرد.

٦- فهم پدیدارشناسانه از وجود موجودات و مفهوم جهان

همان‌طور که اشاره شد، پدیدارشناسی از یک نسبت یا تضایف آغاز می‌کند؛ نسبتی که از پیِ آن موجودات پدیدار می‌شوند و ظهور می‌یابند. بنابراین، پدیدارشناسی وجود را از دریچهٔ ظهور می‌فهمد. پدیدارشناسی از وجود موجودات ذیل نحوهٔ ظهور آنها برای ما و در نسبت با ما بحث می‌کند. صحبت از وجود از وجه ظهور به این معناست که یک چیز بسته به نسبت و تضایفش با ما می‌تواند به انحای مختلف پدیدار شود. به همین سبب، دیگر از آن وجود صلب و سختِ فی‌نفسه خبری نیست. البته این‌طور نیست که پسِ پشت این نحوه‌های ظهور چیزی باشد اصلی‌تر یا حقیقی‌تر که این نحوه‌های ظهور فرع بر آن باشند. پسِ پشت پدیدار هیچ چیزی، هیچ بودی، هیچ وجودِ فی‌نفسه‌ای نیست (Heidegger, 1996, p. 31). پدیدارشناسی از بود در مقابل نمود حرف نمی‌زند، از بودی که همچون امری ثابت و ایستا در پس نمودهای گذرا و گونه‌گون شیء پنهان باشد. در نگرش پدیدارشناسانه، موجود تماماً همان است که ظاهر می‌شود. حقیقتِ موجود همین نحوهٔ ظهور و آشکارگی آن است. پس در نگاه پدیدارشناسانه، حقیقت می‌تواند هر بار به وجهی خود را آشکار کند. طبیعت آن‌گاه که متعلَق و برابرایستای تأمل نظری قرار گیرد، به گونه‌ای مکشوف می‌شود که متفاوت است از هنگامی که در اهتمام و اشتغال هرروزینه خود را بر ما پدیدار می‌کند: «گیاهان گیاه‌شناس [همان] گل‌های میان بوته‌های پرچین نیست. «منبع» رودی که جغرافی‌دان متعین کرده [همان] «سرچشمهٔ بر روی زمین» نیست» (Heidegger, 1996, p. 66). بنابراین، در نگرش پدیدارشناسانه، یک سنگ می‌تواند همچون چیزی خشک و خالی در گوشه‌ای از طبیعت افتاده باشد، در دست مردم یک قبیله همچون ابزاری برای شکستن گردو به کار رود، در معبدی به منزلهٔ سنگی مقدس پرستش شود، در عالم هنر به عنوان چیدمانی هنری ارائه شود و در همه حال حقیقی باشد.

این البته نسبی‌گرایی نیست. حاشا که پدیدارشناسی ره به نسبی‌گرایی برد. پدیدار به وجوه مختلف ظاهر می‌شود، اما نه به دلخواه دازاین یا سوژه. نسبت و تضایف با موجودات خود درون بافت و بسترِ جهانی از پیش موجود شکل می‌گیرد. این جهان در واقع گسترهٔ «بافتی از

نسبت‌های باز» است که موجودات در افق آن معنا و ظهور می‌یابند (Heidegger, 2001, p. 41). البته جهان خودش یک موجود نیست، بلکه آن است که تعیین می‌کند دازاین با چه موجوداتی و چگونه می‌تواند سروکار داشته باشد (کوکلمانس، ۱۳۸۸، ص. ۶۸). جهان هم امکان مواجههٔ دازاین با موجودات را فراهم می‌کند و هم فهم دازاین از خود و دیگر موجودات را ممکن می‌کند. این بدان معنا است که دازاین بر مبنای جهان با خود و دیگر چیزها نسبت می‌گیرد. جهان به منزلهٔ افق هر گونه ظهور، نسبت و تضایف میان دازاین و موجودات را تعین می‌بخشد. جهان شرط امکان ظهور موجودات به منزلهٔ چیزهاست (کوکلمانس، ۱۳۸۸، ص. ۶۹).

باری، نسبت میان دازاین و موجودات دیگر و ظهور چیزها بر بنیاد این نسبت، نه امری مِن‌عندی و دل‌بخواهیِ دازاین که بسته به چیزی است که هایدگر «جهانیدنِ جهان[1]» می‌نامد: «با گشوده‌شدنِ جهان، همهٔ چیزها درنگ و شتاب خود، دوری و نزدیکیِ خود، حدود و ثغور خود را می‌پذیرند. در جهانیدن جهان آن مکانی فراهم می‌آید که در آن رحمتِ نگهدارندهٔ خدایان ارزانی یا دریغ می‌شود» (Heidegger, 2001, p. 44). همین که جهان از نو بِجهاند یا دیگرگون شود، دازاین نیز از نو با موجودات نسبت می‌گیرد و چیزها به وجهی تازه پدیدار می‌شوند. هایدگر البته از جهان‌هایی متفاوت سخن می‌گوید: از جهان پیرامونی، جهان‌های جزئی، جهان قومی تاریخی و جهان مشترک. همهٔ اینها افق‌هایی هستند در گستره و سطوح مختلف که موجودات ذیل آنها ظهور می‌یابند.

۷- تبیین دگردیسی شیء روزمره به کار هنری با تکیه بر فهم پدیدارشناسانه از وجود

مطابق آنچه گفته شد، ما در رویکرد طبیعی، یعنی در زندگی روزمرهٔ خود، وقتی با چیزها سروکار داریم، وجود آنها را همچون امری فی‌نفسه و فارغ از نسبت با خود و سایر موجودات لحاظ می‌کنیم. البته این فهم طبیعی وجود در زندگی هرروزه نامصرح است و صورت‌بندی صریح خود را در هستی‌شناسی‌های قدیم و جدید، در قالب اُبژکتیویسم و رئالیسم کورکورانهٔ وجودِ فی‌نفسه و جوهرِ مستقل و بی‌نیاز از غیر می‌یابد. برای فهم عامیانه و طبیعی از موجودات، دگردیسی شیء عادی به کار هنری بی‌معناست. در این فهم، ابزار همواره ابزار است، چه در دست صنعتگری باشد به هنگام کار، چه خراب و فرسوده در گوشه‌ای بدون استفاده افتاده باشد، چه به عنوان بخشی از یک اثر هنری ارائه شده باشد، چه امروز باشد و چه هزار سال قبل. در همهٔ این احوال، وجودِ ابزار تغییری نکرده است. در فهم طبیعی، وجودِ شیء ربطی به نسبتی که با آن برقرار می‌شود و زمینه‌ای که شیء در آن قرار گرفته است، ندارد. وجودِ درخود یا فی‌نفسه امری صلب و سخت است. در نتیجه، برای فهم طبیعی آن چیزی هنر است که از آغاز کیفیت هنری‌بودن را در خود داشته باشد. در نگرش طبیعی، کار هنری بدون در نظر گرفتن بستر، افق و جهانی که در آن قرار گرفته است و فارغ از هر گونه نسبت با مخاطبانش، باید ذاتاً در خود، فی‌نفسه هنر باشد. مخاطبان کار هنری هیچ نقشی در هنر بودن یا نبودن آن ندارند. به این ترتیب، در فهم طبیعی دگردیسی ممکن نیست. یک ابزار نمی‌تواند به کاری هنری بدل شود، زیرا از ابتدا چنین کیفیتی نداشته است. برای فهم طبیعی، حضور اشیای روزمره در جهان هنر به منزلهٔ کار هنری نه پذیرفتنی است و نه قابل تبین. استهزای این آثار توسط عامهٔ مردم مهر تأییدی است بر این عدم پذیرش که ریشه در وجودفهمیِ طبیعی دارد.

در مقابل، در رویکرد پدیدارشناسانه، پدیدار بسته به جهانیدن جهان و نسبت با آن، هر بار به وجهی ظاهر می‌شود. دیگر با اُبژه‌ای صلب و سخت، با وجودی فی‌نفسه طرف نیستیم که در هر بستر و زمینه‌ای، در هر زمان و مکانی، همان باشد که بود. هنربودنِ یک کار هنری نیز امری اُبژکتیو و درونیِ شیء نیست که همواره اعتبار داشته باشد. یک چیز بسته به جهانی که در آن قرار دارد و

[1] world`s worlding

نسبتی که با آن برقرار می‌شود، می‌تواند هنر باشد یا نباشد. بنابراین، هنربودنِ کار هنری فقط به کار هنرمند بستگی ندارد، بلکه به نسبتی که مخاطبان هنر با آن برقرار می‌کنند نیز مربوط است. در حقیقت، دیدگاه پدیدارشناسانه نگرش زیبایی‌شناسانه به هنر را پسِ پشت می‌نهد. در دیدگاه زیبایی‌شناسانه به هنر، در یک طرف، شیء هنریِ تمام‌شده قرار دارد و در طرف دیگر، سوژهٔ مدرک که قرار است شیء بر حواس او تأثیر بگذارد و در او موجب لذت و عواطفی از این دست شود. به این اعتبار، می‌توان گفت دیدگاه زیبایی‌شناسانه در محدودهٔ رویکرد طبیعی عمل می‌کند (Brough, 1988, p. 29)؛ به این معنا که کار هنری را چیزی فی‌نفسه لحاظ می‌کند که پیش روی مخاطب حاضر است و حواس او را تحت تأثیر قرار می‌دهد. در واقع، این دیدگاه بر ادراک حسیِ صرف، ادراکی متأثر از نمود بیرونی شیء هنری، متکی است. واضح است که در چنین نگرشی به هنر، دگردیسی شیء روزمره به کار هنری به‌هیچ‌وجه قابل فهم نیست، چه در بسیاری از آثار هنرمندان مدرن، شیء هنریِ دگردیسی‌یافته از نظر نمود بیرونی و تأثیرگذاری بر حواس با شیء روزمره تفاوتی ندارد. در مقابل، پدیدارشناسی نحوهٔ وجود موجودات را بر اساس نمود بیرونی چیزها تعیین نمی‌کند؛ همان‌گونه که هایدگر مقوله‌هایی مانند تودستی‌بودن را با نظر به نمود بیرونی اشیا صورت‌بندی نکرده است (Heidegger, 1996, p. 64). در نگرش پدیدارشناسانه، مخاطب ادراک‌کنندهٔ صرفِ نمودِ بیرونیِ شیء هنری نیست، بلکه او در کار هنری مشارکت می‌کند و تازه با این مشارکت است که کار هنری برپا می‌شود. مخاطبْ یا تماشاگر با کار هنری دادوستد دارد، بر آن اثر می‌گذارد و از آن متأثر می‌شود. این‌طور نیست که ابتدا کار هنری وجود داشته باشد و سپس با مخاطب مواجه شود، بلکه کار هنری همراه با دادوستد با مخاطبان قوام می‌یابد. بنابراین، کافی است که هنرمند دادوستدی خاص را میان ما و شیء روزمره شکل دهد تا دگردیسی شیء روزمره به کار هنری روی دهد.

هایدگر مخاطبانی که در نسبتی درست با کار هنری به سر می‌برند را نگاه‌داران[1] می‌نامد و می‌گوید: «همان‌گونه که کار [هنری] بدون اینکه پدید آورده شود، نمی‌تواند باشد و به پدیدآورندگان نیاز دارد، به همان صورت، آنچه پدید آمده است، بدون کسانی برای نگاه‌داری‌اش، نمی‌تواند موجود شود» (Heidegger, 2001, p. 64). نگاه‌داران کسانی هستند که در «حقیقتی که در کار [هنری] روی می‌دهد» مقام می‌کنند و با این کار می‌گذارند کار هنری، کار هنری باشد (Heidegger, 2001, p. 64). بسیاری از کارهای هنری که روزگاری نمونه‌های عالیِ هنر بودند، با از دست دادن جهانی که در آن به مثابهٔ هنر پدیدار می‌شدند و متعاقباً با از دست دادن نگاه‌دارانِ خود، نگاه‌دارانی که در گشودگیِ حقیقتِ آنها مقیم بودند، امروزه درون موزه‌ها فقط به عنوان اُبژهٔ تاریخی ظهور می‌یابند. هایدگر از «تندیس‌های اگینا در مجموعهٔ مونیخ» و «آنتیگونهٔ سوفوکلس در بهترین چاپ‌های انتقادی» مثال می‌آورد که «از جای اصلی خود بیرون بریده شده‌اند» و در نتیجه، «جهانشان را از آنها بازستانده‌اند» (Heidegger, 2001, p. 39). او می‌گوید با از دست رفتن جهان آنها، این کارها دیگر «آنچه یک زمانی بودند نیستند» (Heidegger, 2001, p. 40). در واقع، این آثار تا حدود زیادی خصلت هنربودن خود را از دست داده‌اند و به اشیایی صرف بدل شده‌اند، چه آن جهانی که ذیل آن مردم در نسبتی خاص با این کارها قرار داشتند و به واسطهٔ آن نسبت، این آثار همچون کار هنری و مردم مرتبط با آن همچون نگاه‌داران، پدیدار می‌شدند، از دست رفته است. اتفاقی شبیه به این در رابطه با ابزار و وسایل روزمره نیز صادق است. هایدگر در *وجود و زمان*[2] از اشیای عتیقه‌ای صحبت می‌کند که «آشکارا تغییر کرده‌اند» و «دیگر آنچه بودند، نیستند»، زیرا آن جهانی که در آن این ابزار به منزلهٔ اشیای کارآمد به کار می‌رفتند، دیگر نیست (Heidegger, 1996, p. 348).

طبق آنچه گفته شد کار هنری با از دست دادن جهانِ

[1] preservers

[2] Being and Time

خود خصلت هنربودن را از دست می‌دهد، اما عکس این قضیه نیز صادق است و این دقیقاً همان کاری است که هنرمند مدرن با اشیای روزمره می‌کند. او این اشیای روزمره را در بستر جهانی جدید قرار می‌دهد. هنرمند آنها را از نو می‌نامد و این نامیدن آن چیز را از نو به بیان و ظهور درمی‌آورد. یک شیء یا ابزار عادی که ما در زندگیِ هرروزه با آن سروکار داریم، به جهانِ پیرامونیِ کسی که با آن کار می‌کند تعلق دارد و فقط در این جهان، یعنی در بافت خاصِ خود، آن است که هست. هر ابزار یا وسیلهٔ کارآمد در نسبت با سایر چیزهایی که در قُرب و بُعد آن قرار دارند به عنوان ابزاری از برای کاری ظاهر می‌شود، در نسبت با کسی که با آن دست‌ورزی می‌کند و در جهان پیرامونیِ او. اما هنرمند این بافت را می‌تاراند. این ابزار اگر از بافت خود جدا شود و در بافتی جدید قرار گیرد، به نحوی دیگر پدیدار خواهد شد. ابزار بسته به اینکه در چه بافت و جهانی قرار گیرد و این جهان چه نسبت‌هایی را پیرامون آن سامان دهد، می‌تواند همچون یک شیء محض یا یک کار هنری خود را آشکار کند.

هنرمندی که ابزاری را به سطح کار هنری برمی‌کشد، در واقع آن ابزار را از جهان یا بافتی از نسبت‌ها که در آن به منزلهٔ ابزار معنا می‌یافت، جدا و درون بافت و جهانی جدید پرتاب می‌کند. با این کار، رابطه‌ای تازه میان ما و شیء نیز پدید می‌آید. هنرمندان برای بر هم زدن نسبت معهود ما با اشیا و برقراری نسبت‌های تازه، از راه‌هایی مختلف کمک می‌گیرند. آنها با نشاندن شیء روزمره در کنار چیزهای نامأنوس و نامتجانس و ایجاد فضایی جدید پیرامون آن، یا تغییر در ابعاد و اندازهٔ شیء و قراردادن آن در مکانی نامتعارف و کارهایی از این دست، معنایی تازه به اشیای زندگی روزمره می‌بخشند. در حقیقت، هنرمند جهانی جدید پیرامون شیء برپا می‌کند که ذیل آن، ما دیگر همچون ابزار با آن شیء نسبت نمی‌گیریم و با آن دست‌ورزی نمی‌کنیم. یکی از خصلت‌های ابزار آن است که حضور هرروزینه‌اش آنچنان بدیهی است که هرگز توجه ما را به خود جلب نمی‌کند (Heidegger, 1996, p. 70). ابزار خود را پس می‌کشد و هنگام کار و فعالیت در زندگی روزمره به دید ما نمی‌آید. در واقع، ابزار فقط وقتی به چشم می‌آید که خصلت کارآمدی خود را از دست بدهد و غیرقابل استفاده شود (Heidegger, 1996, p. 68). هنرمند این خصلت کارآمدی ابزار را که درون بافت همیشگی‌اش متحقق می‌شد، بر هم می‌زند تا متعاقباً شیء به وجهی تازه بر ما نمودار شود. در نتیجه، در کار هنرمند مدرن، چیزها نگاه را به خود می‌خوانند و در مرکز توجه قرار می‌گیرند. اشیای غول‌آسای اولدنبرگ با آن ابعاد عظیم خود برخلاف اشیای زندگی روزمره بسیار جلب توجه می‌کنند. این اشیا از بستر همیشگی خود جدا شده و در هم‌نشینیِ غریب با عناصر محیطی، وجهی تغزلی یافته‌اند. یک شلنگ آبیاری که معمولاً هیچ‌گاه هنگام استفاده از آن به چشم ما نمی‌آید، در کار اولدنبرگ، با آن اندازهٔ خارق عادت و رنگ درخشان خود و همین‌طور قرارگرفتن در زیر آسمان آبی و پس‌زمینهٔ درختان سبز، به نحوی شاعرانه تجلی می‌یابد (تصویر ۵). در حقیقت، هنرمندی همچون اولدنبرگ به درون اسباب و اشیای زندگی روزمره روح می‌دمد و به آنها زندگی می‌بخشد. با این کار، جهان تازه‌ای نیز برای ما گشوده می‌شود. همهٔ اینها حکایت از آن دارد که اشیا در این‌گونه آثار، دیگر همچون ابزاری روزمره خود را بر ما آشکار نمی‌کنند. همان شیء‌ای که در بافت معمولِ خود همچون ابزار ظهور می‌یافت، وقتی درون بافت و نسبت‌های تازه قرار گیرد و توسط هنرمند دوبار نامیده شود، به صورت کار هنری پدیدار خواهد شد. هنرمند با سامان‌دادنِ شبکه‌ای از نسبت‌های تازه پیرامون شیء معمولی یا ابزار، نسبت و مواجههٔ ما با آن را بازتعریف می‌کند. با این کار، شیء روزمره هستیِ تازه‌ای می‌یابد و خود را از نو آشکار می‌کند.

تصویر ۵- شلنگ باغچه، فولاد رنگ‌آمیزی‌شده، شیر آب: m ۲×۳×۱۰، شلنگ: m ۰.۵×۱۲۵. (منبع: Oldenburg & van Bruggen, 1983)

۸- نتیجه‌گیری

با ایضاح فهم طبیعی از موجودات مشخص شد در این نوع فهم، دگردیسی شیء عادی به کار هنری نه پذیرفتنی است و نه امکان‌پذیر، زیرا نزد نگرش طبیعی، موجود امری است فی‌نفسه، مستقل و فارغ از هر نسبت و در نتیجه ثابت و ایستا. در چنین نگرشی، شیء فارغ از هر نسبتی، همواره همان است که بود. این در حالی است که هنرمند مدرن با دگردیسی شیء روزمره به ما خاطرنشان می‌کند وجود شیء، مستقل از مسئلهٔ مواجهه و نسبت نمی‌تواند به اندیشه درآید؛ همان‌طور که در کار او، وجود شیء روزمره با مواجهه‌ای تازه دچار دگرگونی می‌شود. هنرمند با دگردیسی شیء توجه ما را به خودِ نسبت و رابطه جلب و با این کار ما را به ساحتی پدیدارشناسانه هدایت می‌کند. در ساحت پدیدارشناسانه، حضور اشیای عادی به منزلهٔ کار هنری در هنر جدید هم قابل فهم است و هم توجیه‌پذیر، چه پدیدارشناسی وجود موجود را از دیدگاه تضایف میان روی‌آورنده و روی‌آورده و به مثابهٔ امکان ظهور می‌فهمد. هنرمند مدرن با ایجاد نسبت و مواجههٔ تازه میان ما و شیء روزمره، مسبب آن است که شیء به منزلهٔ کار هنری خود را آشکار کند.

رویکرد زیبایی‌شناسانه به هنر از فهم دگردیسی شیء روزمره به کار هنری ناتوان بود، زیرا این رویکرد بر تجربهٔ حسی از نمود بیرونیِ شیء تکیه داشت. حال آنکه بسیاری از آثار هنر مدرن، از جنبهٔ نمود بیرونی تفاوتی با شیء روزمره ندارند. برعکس، پدیدارشناسیِ هایدگر مقوله‌هایی همچون تودستی‌بودن، پیش‌دستی‌بودن و حتی وجودِ کار هنری را نه از دریچهٔ ادراک حسی محض و نمود بیرونیِ یک شیء فی‌نفسه، بلکه با نظر به نحوهٔ مواجههٔ ما با موجودات متعین می‌کند. آنچه در رویکرد پدیدارشناسانه اهمیت دارد جهان یا سلسله نسبت‌هایی است که در ذیل آن موجودات پدیدار می‌شوند. در این رویکرد، موجود بسته به جهانی که در آن قرار دارد، بسته به بافتی که در آن معنا می‌یابد، هر بار به وجهی ظهور خواهد کرد. هنرمند می‌تواند با تغییر بستر و بافت شیء و شکل‌دادن نسبت‌هایی جدید پیرامون آن، شیء را به سطح کار هنری برکشد. او مواجهه‌ای تازه میان ما و شیء ترتیب می‌دهد که بر اساس آن، شیء به منزلهٔ کار هنری پدیدار می‌شود. در رویکرد پدیدارشناسانه، اهمیتِ مخاطبِ کار هنری و نقش آن در هنربودنِ یک اثر هم‌پای نقش هنرمند، خود را نمودار می‌کند، زیرا در این رویکرد، نوع مواجههٔ مخاطب با شیء در هنر بودن یا نبودن آن سهیم است.

با دگردیسی شیء روزمره، فهم ما از موجودات نیز دگرگون می‌شود. وقتی شیء روزمره برای ما همچون کار هنری پدیدار شود، آن فهم عامیانه از موجودات در رویکرد

طبیعی برای ما به لرزه درمی‌آید. در این حالت، فهم طبیعی ما از موجودات بداهت خود را از دست می‌دهد و دیگر چندان طبیعی به نظر نمی‌رسد. آن موجودِ فی‌نفسه و صلب و سختِ پیشین، استواریِ خود را دست‌کم برای لمحه‌ای از کف می‌دهد و فهم ما از حالت جزمی خارج می‌شود. بنابراین، هنر مدرن با دگردیسی شیء، نوعی تحویل پدیدارشناسانه را اعمال می‌کند. این نوع هنر ما را وامی‌دارد تا برای درک کار هنری فهم طبیعی خود از موجودات را کنار بگذاریم. در واقع، هنر مدرن با دگردیسی شیء روزمره به کار هنری فهم عادی را از مدار خارج می‌کند تا وجود موجودات را در نورِ نسبت و مواجهه به دید آوَرَد. دگردیسی به ما یادآوری می‌کند ما با یک حقیقتِ بی‌زمان و بی‌مکان طرف نیستم، بلکه حقیقت هر بار خود را بسته به مواجههٔ ما و جهانیدنِ جهان به وجهی آشکار می‌کند. به این ترتیب، می‌توان گفت کارِ هنرمندِ مدرن به‌نوعی پدیدارشناسانه است. او پهلوبه‌پهلوی پدیدارشناس فهم طبیعی ما از موجود را به حال تعلیق درمی‌آوَرَد و ما را به ساحت فهم وجود به منزلهٔ امکان ظهور بر بستر روی‌آورندگی، یعنی ساحت پدیدارشناسانه، وارد می‌کند.

منابع

رجبی، احمد (۱۳۹۸). *تناهی استعلایی: پژوهشی دربارهٔ هستی‌شناسی بنیادین هایدگر*. تهران: هرمس.

رهنما، فرید، و نصری، امیر (۱۴۰۲). تحلیل روایتِ تاریخی-هگلیِ دانتو از استحالهٔ شیء روزمره به اثر هنری. *مجله پژوهش‌های فلسفی*، *۱۷*، ۴۷-۶۵.
https://doi.org/10.22034/jpiut.2022.50535.3133

شریف‌زاده، محمدرضا، و بنی‌اردلان، اسماعیل (۱۳۹۱). تشخیص کار هنری بر اساس نظریهٔ عالم هنر آرتور دانتو. *فصلنامهٔ علمی-پژوهشی هنرهای تجسمی نقش‌مایه*، ۵(۲)، ۲۵-۳۲.
https://sid.ir/paper/184029/fa

شریف‌زاده، محمدرضا، و بنی‌اردلان، اسماعیل (۱۳۹۲). تحلیل فلسفی در نظریهٔ عالم هنر آرتور دانتو. *شناخت*، *۶*(۲)، ۹۵-۱۲۶.
https://kj.sbu.ac.ir/article_97649.html

عابدینی‌فر، مرتضی (۱۳۸۸). اثر هنری؛ نظر به وجود شیء، بررسی تطبیقی آرای ویتگنشتاین متقدم و شکلوفسکی در باب هنر. *فصلنامهٔ نقد ادبی*، ۲، ۷۹-۹۰.
https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.20080360.1388.2.7.8.3

کوکلمانس، یوزف ی. (۱۳۸۸). *هیدگر و هنر* (محمدجواد صافیان، مترجم). آبادان: پرسش.

هایدگر، مارتین (۱۳۸۳). *متافیزیک چیست؟* (سیاوش جمادی، مترجم). تهران: ققنوس.

هوسرل، ادموند (۱۳۸۱). *تأملات دکارتی: مقدمه‌ای بر پدیده‌شناسی* (عبدالکریم رشیدیان، مترجم). تهران: نشر نی.

References

Abedinifard, M. (2009). Work of art; Considering the being of the object, A comparative analysis of the views of early Wittgenstein and Shklovsky regarding art. *The Quarterly Journal of Literary Criticism*, *2*, 79-90. https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.20080360.1388.2.7.8.3 [In Persian]

Arman. (1991). *Yellowciped* [Sliced bicycle with acrylic paint on wood panel]. Ascaso Gallery. Retrieved October 18, 2025, from https://www.artsy.net/artwork/arman-yellowciped

Brough, J. B. (1988). Art and artworld: Some ideas for a Husserlian aesthetic. In R. Sokolowski (Ed.), *Edmund Husserl and the phenomenological tradition: Essays in phenomenology* (pp. 25-46). Washington, DC: The Catholic University of America Press.

Danto, A. C. (1981). *The transfiguration of the commonplace: A philosophy of art*. Cambridge: Harvard University Press.

Danto, A. C. (2013). *What art is*. New Haven & London: Yale University Press.

Heidegger, M. (1982). *The Basic Problems of Phenomenology* (A. Hofstadter, Trans.). Bloomington: Indiana University Press.

Heidegger, M. (1996). *Being and time* (J. Stambaugh, Trans.). Albany, NY: State University of New York Press.

Heidegger, M. (2001). The origin of the work of art. In A. Hofstadter (Trans.), *Poetry, language, thought* (pp. 15–86). New York, NY: Harper Perennial Modern Classics. (Original work published 1971)

Heidegger, M. (2004). *What is metaphysics?* (S. Djamadi, Trans.). Tehran: Qoqnoos Publishing. [In Persian]

Heinämaa, S. (2002). From decisions to passions: Merleau-Ponty's interpretation of Husserl's reduction. In T. Toadvine & L. Embree (Eds.), *Merleau-Ponty's reading of Husserl* (pp. 127–146). Dordrecht, Netherlands: Springer.

Husserl, E. (2002). *Cartesian meditations, An introduction to phenomenoogy* (A. Rashidian, Trans.). Tehran: Ney Publishing. [In Persian]

Husserl, E. (1982). *Ideas pertaining to a pure phenomenology and to a phenomenological philosophy* (F. Kersten, Trans.). The Hague: Martinus Nijhoff Publishers.

Kockelmans, J. J. (2009). *Heidegger on art and art works* (M.J. Safian, Trans.). Abadan: Porsesh Publishing. [In Persian]

Merleau-Ponty, M. (1964). Metaphysics and the novel. In H. L. Dreyfus & P. A. Dreyfus (Trans.), *Sense and non-sense* (pp. 71–99). Evanston, IL: Northwestern University Press.

Oldenburg, C., & van Bruggen, C. (1983). Gartenschlauch (Garden Hose) [Sculpture]. Stühlinger Park, Freiburg im Breisgau, Germany. In *A timeline of large-scale projects*. Pace Gallery. Retrieved October 18, 2025, from https://www.pacegallery.com/journal/claes-coosje-timeline-large-scale-projects/

Oldenburg, C., & van Bruggen, C. (1988). *Spoonbridge and Cherry* [Sculpture]. Walker Art Center. Retrieved October 18, 2025, from https://walkerart.org/collections/artworks/spoonbridge-and-cherry

Rahnama, F., & Nasri, A. (2023). Analysis of Danto's Historical-Hegelian Narrative of the transfiguration of the commonplace into artwork. *Journal of Philosophical Investigations*, *17*, 47-65. https://doi.org/10.22034/jpiut.2022.50535.3133 [In Persian]

Rajabi, A. (2019). *Transcendental endness: Inquiry on Heidegger`s fundamental ontology*. Tehran: Hermes Publishing. [In Persian]

Sharifzadeh, M. R., & Bani Ardalan, I. (2012). The problem of identifying the work of art based on Arthur Danto's Theory of the artworld. *The Quarterly Journal of NaghshMaye*, *5*(2), 25-32. https://sid.ir/paper/184029/fa [In Persian]

Sharifzadeh, M. R., & Bani Ardalan, I. (2013). Philosophical analysis in Arthur Danto's Theory of art world. *Shenakht*, *6*(2), 95-126. https://kj.sbu.ac.ir/article_97649.html [In Persian]

Van Gogh, V. (1888a). Van Gogh's Chair [Oil on canvas]. National Gallery, London. Retrieved October 18, 2025, from https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/vincent-van-gogh-van-gogh-s-chair

Van Gogh, V. (1888b). *Gauguin's Chair* [Oil on canvas]. Van Gogh Museum, Amsterdam. Retrieved October 18, 2025, from https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0048V1962

Zahavi, D. (2003). *Husserl`s phenomenology*. Stanford, CA: Stanford University Press. https://doi.org/10.1515/9781503620292

Zahavi, D. (2019). *Phenomenology: The basics*. New York, NY: Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003350682

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی