Journal of Philosophical Investigations
Print ISSN: 2251-7960 Online ISSN: 2423-4419
Homepage: https://philosophy.tabrizu.ac.ir

Hermeneutic Phenomenology of Great Art; Heidegger's Attempt to Transcend Aesthetics

Hamed Tooni

Ph.D. in Western Philosophy, University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail: hamedtooni@yahoo.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 10 September 2024
Received in revised from 12 January 2025
Accepted 19 January 2025
Published online 21 March 2025

Keywords:
Heidegger, Art, Phenomenology, Hermeneutic Phenomenology, Aesthetics.

ABSTRACT

Heidegger believes that metaphysical understanding of art and aesthetic theories have a fundamental influence on our relationship with art and works of art. This issue has spread both to the field of understanding of works of art (as an audience) and to the field of creation of works of art (as a creator). The path that Heidegger offers to go beyond aesthetics and even beyond subjectivism is the "hermeneutic phenomenology of great works of art". This path, from his viewpoint, is the only way to approach the essence of art. In this phenomenological path, he reaches a circle. A circle where one side is the truth of art and the other side is the work of art. This paper seeks to examine how Heidegger, through a phenomenological-hermeneutical analysis of some great works of art, shows that it is possible to phenomenologically investigate the essence of art and take a step towards discovering the truth of art. In this regard, this paper tries to recognize some inherent elements of art. "The happening of truth in the work of art" and "set up the world as a result of the work of art" are among these inherent elements.

Cite this article: Tooni, H. (2025). Hermeneutic Phenomenology of Great Art; Heidegger's Attempt to Transcend Aesthetics. *Journal of Philosophical Investigations*, 19 (50), 225-244. https://doi.org/10.22034/jpiut.2025.63494.3865

© The Author(s).
Publisher: University of Tabriz.

Extended Abstract

Heidegger's plan on art, especially in "The Origin of the Work of Art," plays two fundamental roles. First, the critique of the aesthetic tradition, either directly through critiques of modern art or indirectly through the presentation of examples of great art and showing their characteristics that cannot be included in the aesthetic explanation of art. And the second fundamental role of finding the possibility for non-aesthetic art in our time through remembering the forgotten historical origins of art. This research is actually an attempt to explain and examine these two steps through the “hermeneutic phenomenology of great works of art”. The following five headings refer to the path we have in the article.

One. Heidegger believes that the metaphysical attitude, modern subjectivism, and new aesthetics, with their hidden and obvious assumptions, subjugate our view of the Essence of art. Aesthetics considers the purpose of art to be “creating an aesthetic experience in the audience,” and in this regard, it makes art an “independent thing” lacking an inherent relationship with various aspects of human life, including truth and morality. With the disappearance of the ontological status of art and its degradation to aesthetic experience, the relationship between art and its genuine origin has been severed. According to Heidegger, the only possible way to achieve the Essence of art is the "Hermeneutic phenomenology of great works of art". In this way, he is trying to provide a pre-metaphysical and non-aesthetic explanation of the the Essence of art.

Two. Heidegger's phenomenological approach in discovering the essence of art is comparable to his phenomenological approach in ontology. The phenomenology of great works of art has two simultaneous outcomes. This path, firstly, contains the basic outlines of Heidegger's view of art, and is also a suitable Violation examples to previous theories of art, including aesthetic theories influenced by Kant and even Platonic and Aristotelian representational theories. For Heidegger, great works of art have the potential to serve as models for other works and have the ability to lead from their phenomenological analysis to the truth of art. There is an important awareness in the choice of "the temple" and other great works of art in "The Origin of the Work of Art." An awareness through which one can clarify the Essential characteristics of art and some relatively hidden aspects of the essence of art.

Three. By choosing the “Temple”, Heidegger bypasses the Platonic-Aristotelian view of art (art as Mimesis), without directly engaging with it. He chooses a work that has no natural model for example to be considered an imitation of or to be its depiction in some way. In this regard, Heidegger also cites other examples such as Holderlin's poem "The Rhine" or Meyer's poem "The Roman Fountain" as examples of the claim that a work of art is not an imitation of nature. Heidegger's explanation of the temple and other works of art differs fundamentally from the aesthetic view. We will discuss some of these differences in the following paragraphs.

Four. For Heidegger, art is not imitation and does not portray nothing, but on the contrary, it gives things new possibilities for being. It gives things their look and a new truth. Poetry discloses something that was previously seen differently. Through works of art, things are placed in a new situation and in a new connection and relationship. Heidegger calls this new attitude given by art to being and things the happening of truth and writes: “Art is truth setting itself to work.” or writes:

"Art is the becoming and happening of truth". The work of art is the event of truth and the Being of beings. It is in the light of this event that we reach a new understanding of the things and beings, and of ourselves. The artist approaches the essence of things and, in the light of this proximity, disclose the truth of things. Therefore, with the phenomenology of great works of art such as the temple, Heidegger achieves a distinctive achievement in the field of the relationship between art and truth. It is not the case that a work of art is simply imitation and depiction of reality. Nor is it the case that a work of art is an aesthetic experience simply to arouse the audience's aesthetic sense.

Five. Heidegger shows that great works of art, in addition to being the becoming and happening of truth, have a fundamental impact on their audience by "setting up a new world" and giving them a new attitude. Heidegger in basically considers the work of art to be associated with setting up a new world and considers it to be one of the essential elements of a work of art. For Heidegger, the temple is the opening of a space in which humans find themselves by dwelling in it and become aware of the things and beings around them in its light. Heidegger shows that this world not only gives a new attitude, but also affects the human life, including wills and decisions. Therefore, great works of art set up a world in which people live in and in the light of which they find their identity. A world in which they find their Ethos Principles and common understanding of the culture of community.

پژوهش‌های فلسفی
شاپا چاپی: ۷۹۶۰-۲۲۵۱ شاپا الکترونیکی: ۴۴۱۹-۲۴۲۳
Homepage: https://philosophy.tabrizu.ac.ir

پدیدارشناسی هرمنوتیکی هنر بزرگ؛ تلاش هایدگر برای عبور از زیبایی‌شناسی

حامد طونی

دکتری فلسفه غرب، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: hamedtooni@yahoo.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۶/۲۳

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۰/۲۳

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۰/۳۰

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۱/۰۱

کلیدواژه‌ها:
هایدگر، هنر، پدیدارشناسی، پدیدارشناسی هرمنوتیک، زیبایی‌شناسی

چکیده

هایدگر معتقد است فهم متافیزیکی از هنر و نظریه‌های زیبایی‌شناسانه سایه‌ای سنگین بر نسبت ما با هنر و آثار هنری انداخته است. این موضوع هم به ساحت فهم و درک آثار هنری (در مقام مخاطب) و هم به ساحت ابداع آثار هنری (در مقام هنرمند) تسری یافته است. راهی که هایدگر برای برگذشتن از زیبایی‌شناسی و حتی فراتر از آن برای عبور از سوبژکتیویسم ارائه می‌کند، «پدیدارشناسی هرمنوتیکی آثار هنری بزرگ» است. این راه از نظر او یگانه راه نزدیک‌شدن به ذات هنر است. او در این مسیر پدیدارشناختی به یک دور می‌رسد. دوری که یک‌سوی آن حقیقت هنر است و سوی دیگر آن اثر هنری. این مقاله درصدد بررسی این موضوع است که هایدگر چگونه با تحلیل پدیدارشناختی – هرمنوتیکی برخی آثار هنری بزرگ نشان می‌دهد که می‌توان پلی پدیدارشناسانه به ماهیت هنر زد و در مسیر کشف حقیقت هنر قدم برداشت. در همین راستا در تلاش است برخی مقومات ذاتی هنر را تشخیص دهد. «رخداد حقیقت در اثر هنری» و «برافراشتن عالم در پرتو اثر هنری» از جمله این مقومات ذاتی است.

استناد: طونی، حامد. (۱۴۰۴). پدیدارشناسی هرمنوتیکی هنر بزرگ؛ تلاش هایدگر برای عبور از زیبایی‌شناسی، *پژوهش‌های فلسفی*، ۱۹(۵۰)، ۲۲۵-۲۴۴.
https://doi.org/10.22034/jpiut.2025.63494.3865

ناشر: دانشگاه تبریز.

© نویسندگان.

مقدمه

دور است از دعوی ما که حل معما[ی هنر] کنیم. دیدن معما، کاری است که بر عهده گرفته‌ایم (هایدگر، ۱۳۹۴، ۵۸).

اینکه هنر چیست، یکی از آن پرسش‌هایی است که به آن‌ها در رساله هیچ پاسخی داده نشده است. آنچه ظاهراً پاسخ می‌نماید اشاراتی است در جهت پرسیدن (هایدگر، ۱۳۹۴، ۶۴).[۱]

در میان آثار پرشمار هایدگر درباره هنر، رساله *سرآغاز کار هنری*[۲] از برجستگی ویژه‌ای برخوردار است، تا آنجا که می‌توان آن را مهم‌ترین رساله هایدگر در این باب دانست. چنانچه در جملات فوق از رساله *سرآغاز* می‌بینیم این رساله از نظر هایدگر عهده‌دار حل معمای ماهیت هنر نیست، بلکه درصدد «دیدن این معما»ست. جمله‌ای که در برداشت نخست شاید معنایی توأم با فروتنی داشته باشد، اما انتخاب این تعبیر (دیدن معمای هنر) انتخابی دقیق در نسبت با چارچوب تفکر هایدگر است.

اگرچه رساله *سرآغاز* آن‌گونه که خود هایدگر می‌نویسد «معمای هنر را حل نمی‌کند»، اما جوانب و زوایایی اساسی از مسئله هنر را روشن می‌کند. بر مبنای نگرش هایدگری، اساساً هدف از تفکر و اندیشیدن، حل‌کردن معما نیست و مسیری که معما پیش رو می‌گذارد، دائماً و نو به نو طلب‌کردن پاسخ است. پرسش وقتی پرسشی اصیل است که ضمن شفاف‌سازی لایه‌هایی از مسئله پرسش‌هایی دیگر را در خود بپروراند. پرسش‌هایی که هرچه پیش‌تر می‌روند وضوح و شفافیت بیشتری به پرسش اصلی یعنی «پرسش از هستی» و پاسخ آن می‌بخشند.

مسئله اصلی رساله *سرآغاز* چنانچه از نامش پیداست «سرآغاز کار هنری» است. پرسشی که در همان ابتدای رساله به پرسش سنتی متفکران درباره هنر مبدل می‌شود که ماهیت هنر چیست؟

پرسش از سرآغاز کار هنری بدل می‌شود به پرسش از ذاتِ هنر (هایدگر، ۱۳۹۴، ۲).

بنابراین هدف هایدگر از رساله *سرآغاز* فراهم‌آوردن زمینه‌ای برای بازاندیشی پیرامون ذات هنر است. بر پایه نگرش پدیدارشناختی هایدگر راهی که او برای پرسش از هر امری پیش پا می‌گذارد، فراهم‌سازی این زمینه است که موضوعات را آن‌گونه که هستند ببینیم. مقصود اولیه هایدگر از «دیدن معما» به‌عنوان هدف رساله *سرآغاز* این است که به هنر «آن‌گونه که هست» نمی‌نگریم. از هنر نام می‌بریم، اما در واقع آن را در سایه نگرش زیبایی‌شناسانه پوشیده می‌سازیم.

هایدگر برای «دیدن معما» دو گام اساسی برمی‌دارد. نخست دیدن این که در چه وضعی قرار داریم و دوم دیدن هنر راستین از طریق پدیدارشناسی آثار هنری بزرگ. در گام نخست (دیدن وضع موجود: زیبایی‌شناسی) هایدگر ضمن ریشه‌یابی خاستگاه زیبایی‌شناسی در فلسفه یونان و تحلیل زیبایی‌شناسی مدرن درصدد است بر ماهیت زیبایی‌شناسی پرتوی بیندازد، تا از این رهگذر ضمن فهم بنیادهای زیبایی‌شناسی به این فهم برسیم که زیبایی‌شناسی چگونه هنر امروز را دستخوش تحول کرده است و هنر را در انقیاد خود درآورده است. هایدگر در گامی که ما آن را گام دوم برای دیدن معما می‌نامیم، تلاش می‌کند از طریق پدیدارشناسی آثار

---

[۱] جمله نخست از بندهایی است که هایدگر در مؤخره‌ای اواخر دهه ۳۰ به رساله *سرآغاز* اضافه کرد و جمله دوم از بندهایی است که وی در تکمله منتشرشده در سال ۱۹۵۷ بر این رساله افزود.

[۲] *Der Ursprung des Kunstwerkes/ The Origin of the Work of Art*

هنری بزرگ راهی برای برگذشتن از سنت زیبایی‌شناسی فراهم کند. او تنها راه ممکن برای نیل به ماهیت هنر را پدیدارشناسی آثار هنری بزرگ می‌داند. با گشودگی به آثار هنری بزرگ است که می‌توان گام‌هایی در فهم ذات هنر برداشت و از ویژگی‌ها و مقومات ذاتی آثار هنری سخن گفت. او در تلاش است با «دیدنِ» آثار هنری بزرگ، آن‌گونه که هستند، تبیینی غیرزیبایی‌شناسانه و پیشامتافیزیکی از ماهیت هنر به دست دهد. تبیینی که ورای نظریه‌های استتیکی و متأثر از کانت و حتی ورای نظریه‌های بازنمایانه افلاطونی و ارسطویی است. در واقع هایدگر درصدد است از طریق تحلیل پدیدارشناختی آثار هنری بزرگ، پلی پدیدارشناسانه به ذات و حقیقت هنر بزند.

بنابراین طرح هایدگر درباره هنر بخصوص در رساله *سرآغاز*، دو نقش اساسی به عهده دارد. نخست طرد سنت زیبایی‌شناسانه چه به‌صورت مستقیم از طریق نقدهایی درباره هنر مدرن و چه به‌صورت غیرمستقیم از طریق ارائه الگوهایی از هنر بزرگ و ویژگی‌هایی از آن‌ها که غیر قابل اندراج در تبیین زیبایی‌شناسانه از هنر هستند. و نقش اساسی دوم امکان‌یابی برای طرح هنری غیرزیبایی‌شناسانه در زمانه ما از طریق یادآوری خاستگاه‌های فراموش‌شده هنر. مقاله‌ای که پیش روست در واقع تلاشی برای تبیین و بررسی این دو گام است در مسیری که هایدگر با «پدیدارشناسی هرمنوتیکی آثار هنری بزرگ» طی می‌کند. هایدگر چگونه از یکسو از سنت زیبایی‌شناسی و چارچوب‌های سوبژکتیو تثبیت‌شده در فهم هنر عبور می‌کند و از سوی دیگر چگونه پرتوی تازه بر ویژگی‌های آثار هنری انداخته و مقومات ذاتی آن‌ها را از منظر خود بازمی‌شناسد.

۱. انقیاد هنر در زیبایی‌شناسی

> بسیار خوب، پس آنچه در مجموعه‌ها جای دارد و یا به دیوار نمایشگاه‌ها آویزان است خودِ کارهاست. درست. اما آیا آنچه اینجاست، بالذات کارهاست چنان‌که خود هستند، یا آن که کارهاست به حیثیتی که بیشتر مورد و متعلق هنرورزی قرار گرفته‌اند؟ تا خاص و عام از هنر تمتعی بردارند، کارها را به دسترس آورده‌اند. نگاه‌داشت و تیمارداشت کارها را مقامات دولتی بر عهده گرفته‌اند. هنرشناسان و هنرسنجان از آن‌ها برای خود مشغله می‌سازند. سوداگری هنر سودای بازار تدارک می‌کنند. پژوهش در تاریخ هنر، کارها را موضوع یک علم قرار می‌دهد. آیا باز هم آنچه در این گونه‌گون هنرورزیدن‌ها با آن مواجهیم خودِ کارهاست؟ (هایدگر، ۱۳۹۴، ۲۴)

این بند گزارش مجمل هایدگر است درباره آنچه بر نهاد هنر می‌گذرد. تبدیل دانشی نظری پیرامون هنر به پیشه و شغلی برای زیبایی‌شناسان، فروکاست و تبدیل هنر به ابژه‌ای علمی، تبدیل آثار هنری به کالایی در دست سوداگران، نگاه‌داشت آثار هنری توسط مقامات دولتی و به نمایش درآوردن آثار هنری در نمایشگاه‌ها به‌منزله زمینه‌ای دورافتاده از عالمی که روزی این آثار هنری بازتاب‌گر آن بوده‌اند و... . هایدگر بر این دست مواجهات با آثار هنری نام «هنرورزی» می‌گذارد و آن را گونه‌ای مواجهه نااصیل می‌داند.

اما چه شد که هنر بدین وضع گرفتار آمد؟ هایدگر خاستگاه تقلیل هنر را در استتیک (زیبایی‌شناسی) و ریشه‌های متافیزیکی آن جستجو می‌کند. از منظر او سوبژکتیو شدن تعریف ما از هنر و زیبایی سرچشمه این موضوع است. کانت پس از دیباچه در اولین سطرهای *نقد قوه* حکم می‌نویسد:

برای تشخیص این‌که چیزی زیباست یا نه، تصور را نه به کمک فاهمه به عین برای شناخت، بلکه به کمک قوه متخیّله[۱](شاید متحد با فاهمه) به ذهن و احساس لذت و الم آن نسبت می‌دهیم. بنابراین حکم ذوقی به‌هیچ‌وجه نه یک حکمِ شناختی و در نتیجه منطقی، بلکه [حکمی] زیبایی‌شناختی است که از آن چنین برمی‌آید که مبنای ایجابی آن فقط می‌تواند مبنایی ذهنی[۲]باشد (کانت، ۱۳۹۷، ۹۹).

اساس حکم زیبایی‌شناختی اساسی «سوبژکتیو» است و «دال بر هیچ چیزی در عین نیست، بلکه در اثر آن، ذهن چگونگی متأثرشدنش از تصور را احساس می‌کند» (کانت، ۱۳۹۷، ۱۰۰). با محوریت یافتن سوژه، قطعیت کل هستی و تمام حقیقت مبتنی بر آن است و اساساً این سوژه است که معیار تعیین هستی و ماهیت هر چیز است.

خود من و حالت‌های من نخستین موجود واقعی است. هر چیز دیگری که بتوان گفت باید موجود باشد در برابر این موجودِ این‌گونه محرزشده و بر حسب آن اندازه‌گیری می‌شود (هایدگر، ۱۳۹۹، ۱۲۵).

در مواجهه سوبژکتیو با اثر هنری، اثر به‌مثابه «ابژه»ای در برابر «سوژه» وضع می‌شود و معیارها و چارچوب حاکم بر آن، برآمده از رابطه سوژه–ابژه است.

بر پایه همین نگرش سوبژکتیو، مواجهه زیبایی‌شناسانه نوعی مواجهه ویژه با اثر هنری به همراه دارد. زیبایی‌شناسی دانشی است که وظیفه‌اش بحث در این رابطه است که «چگونه ابژه‌ها عواطف یک سوژه را برمی‌انگیزانند» (پالمر، ۱۹۹۸، ۳۹۹). آنچه در مواجهه زیبایی‌شناختی با اثر هنری رخ می‌دهد «آگاهی از یک تصور همراه با حس رضایت» است که سازوکارها و معیارهای آن با درک پدیدارها از مجرای قوه عقل نظری (آنچه کانت قوه شناسایی می‌نامد) «به‌کلی متفاوت است». در مواجهه زیبایی‌شناسانه، «تصور یکسره با ذهن و با احساسش از زندگی، تحت نام احساس لذت یا الم نسبت دارد» (کانت، ۱۳۹۷، ۱۰۰). بر این اساس اثر هنری مطبوع، «چیزی است که در دریافت حسی[۳]خوشایندِ حواس واقع شود» (کانت، ۱۳۹۷، ۱۰۲).

هایدگر بر همین اساس کار زیبایی‌شناسی مدرن را چنین معرفی می‌کند:

شناخت رفتار حسی، احساسی و عاطفی انسان و شناخت این که آن رفتارها چگونه تعیین می‌شود (هایدگر، ۱۳۹۹، ۱۱۷).

زیبایی‌شناسی به تحلیل وضع احساسی مخاطب در مواجهه با امر زیبا می‌پردازد. آنچه در این مواجهه اصل و محل توجه است، برانگیختگی حسی و عاطفی مخاطب و چگونگی تعیین ملاک‌ها و حدود و ثغور این برانگیختگی در مواجهه با امر زیباست.

برای زیبایی‌شناسی، هنر همانا نمایش زیبا [امر زیبا] به معنای امر خوشایند، لذت‌بخش/ مطبوع است (هایدگر، ۱۳۹۶ ب، ۲۱۴).

همین تعریف از زیبایی‌شناسی محل اصلی دغدغه هایدگر در باب هنر است: تخفیف جایگاه هنر به برانگیزاننده حس زیبایی‌شناختی.

---

[۱] Einbildungskraft / Imagination

[۲] Subjektiv

[۳] Empfindung/ Sensation

> امروزه برای ما امر زیبا همان راحتی‌بخش، چیزی است که آرامش‌بخش است و بنابراین برای التذاذ خواسته می‌شود (هایدگر، ۱۳۹۶ ب، ۲۱۳).

وقتی غایت و یگانه کارکرد بنیادی هنر برانگیختگی حس زیبایی‌شناسی می‌شود، آن وقت هنر در مقایسه با کارهایی که با همین غایت و به‌صورت مرسوم برای پرکردن اوقات فراغت محسوب می‌شوند، واجد چه ارزش فراتری است؟ در نتیجه این تخفیف است که هایدگر با طعنی گزنده زیبایی‌شناسی را با شیرینی‌پزی مقایسه می‌کند (هایدگر، ۱۳۹۶ ب، ۲۱۳).

> امروز به این احساس می‌گویند تجربه [زیبایی‌شناختی]. تجربه نه‌تنها در مورد حظّ هنری، بلکه در کار ابداعِ هنر هم سرچشمه‌ای است تعیین‌کننده. هرچه هست تجربه است. بااین‌همه تجربه، حوزه‌ای تواند بود که در آن هنر می‌میرد (هایدگر، ۱۳۹۴، ۵۹–۵۸).

> زیبایی‌شناسی امری است که در آن ذات امر زیبا و ذات هنر به طرزی متافیزیکی، در چارچوب متافیزیک مدرن متعین می‌شود (هایدگر، ۱۹۶۶، ۸۸).

عبارات فوق واجد نکته‌ای اساسی هستند. از نظر هایدگر، زیبایی‌شناسی اگرچه نخست به منزله چارچوبی برای «حکم زیبایی‌شناختی» درباره آثار هنری بر مبنای میزان حظ و لذت برآمده از اثر بود، اما در همین سطح محدود نمی‌شود و فراتر از آن دامان فرایند «ابداع هنر» را نیز می‌گیرد. به عبارت دیگر زیبایی‌شناسی نه‌تنها معیاری برای درک مواجهه مخاطب با اثر هنری، که سرچشمه‌ای برای ابداع اثر هنری در مجموعه فرایندهایی که به تولید اثر هنری ختم می‌شود نیز شده است. وقتی یگانه معیار هنر بودن اثر هنری، التذاذ هنری است، هنرمند هم لاجرم در مسیری حرکت می‌کند که این تجربه زیبایی‌شناسانه را افزون و افزون‌تر سازد. در چنین وضعیتی امکان تحقق هنر در حالت اصیل خود بسیار دشوار می‌شود و اثر هنری در مجرایی پیشاپیش آماده شده (مجرایی زیبایی‌شناختی) تحقق می‌یابد. روشن است که چنین مجرایی مستلزم پذیرش پیش‌فرض‌های پنهان و آشکار زیبایی‌شناسی و در نتیجه انقیاد آثار هنری در این چارچوب‌هاست.

> از نظر هایدگر همان‌طور که متافیزیک نسبت به هستی نابیناست، زیبایی‌شناسی نیز نسبت به هنر نابیناست و آثار هنری را در چارچوب زیبایی‌شناختیِ از پیش معینی مقید می‌کند (تورسن، ۲۰۰۶، ۶).

درنتیجه چنین نگاهی، این هنر نیست که ظهور می‌یابد، بلکه اثری مبتنی و مقید به زیبایی‌شناسی است که ظاهر می‌شود. از همین روست که چنانچه دیدیم هایدگر می‌نویسد: «هرچه هست تجربه است». در نتیجه این تقلیل، امکان خلق یا فهم اثر هنری در معنای اصیل کلمه محجوب می‌شود و مبدعان آثار هنری و مخاطبان آن‌ها، هنر را نه در موضع و مصدر اصلی‌اش، که اساساً به‌عنوان ابزاری برای تجربه زیبایی‌شناختی می‌بینند (وایت، ۲۰۱۸، ۱۴۵). بر این اساس و با سیطره نگرش زیبایی‌شناسانه، هایدگر بر این نظر است که از حیث تاریخی امکان رخداد اثر هنری راستین به‌شدت محدود شده است.

یکی از نتایج مهم تقلیل هنر به تجربه زیبایی‌شناسی، تفکیک ذاتی ساحت هنر از ساحت حقیقت و ساحت اخلاق است. این امر به‌طوری جدی در فلسفه کانت صورت‌بندی شد. به عقیده کانت، آثار هنری فاقد امکان رخداد شناخت‌اند. این قوه به ذات خود «هیچ چیزی به شناخت نمی‌افزاید» (کانت، ۱۳۹۷، ۱۰۰). تفکیک قوه زیبایی‌شناسی از شناخت، اما محدود به حوزه عقل نظری نیست. شناخت برای کانت اعم از عقل نظری و عقل عملی (در دو قلمرو مفهومی متفاوت) است. شناخت آنگاه که در قلمرو مفاهیم طبیعی

است به فلسفه نظری و آنگاه که در قلمرو مفهوم اراده و اختیار است به فلسفه عملی منتج می‌شود.

> کل قوه شناخت ما دو قلمرو دارد، قلمرو مفاهیم طبیعی و قلمرو مفهوم اختیار. موافق با این، فلسفه به [دو جزء] نظری و عملی تقسیم می‌شود (کانت، ۱۳۹۷، ۶۶).

> فقط دو قسم مفهوم داریم. مفاهیم طبیعی و مفهوم اختیار. اولی شناخت نظری بر طبق اصول پیشین را ممکن می‌سازد. [دومی] در مقابل، قضایایی بنیادی عَلَم می‌کند که [حیطه] ایجابِ اراده را گسترش داده و بنابراین عملی خوانده می‌شوند (کانت، ۱۳۹۷، ۶۱).

از منظر کانت فلسفه (اعم از نظری و عملی) و هنر به منزله دو کرانه متمایز، ارتباط بنیادینی با یکدیگر ندارند (سوربر، ۲۰۰۰، ۴۸). تعریف زیبایی‌شناسی بر پایه احساس لذت و الم، و تفکیک آن از دو ساحت شناختیِ عقل نظری و عقل عملی چه در ساحت ماهیت و چه در ساحت قلمرو، به‌تدریج سبب جدایش کامل زیبایی‌شناسی از دیگر ساحات می‌شود و عملاً هنر، نسبت درونی خود با ساحات شناخت و اخلاق را از دست می‌دهد.

نتیجه محتوم جدایش هنر از حقیقت و اخلاق، تبدیل هنر به «حوزه‌ای مستقل»، بی‌رابطه ذاتی با شئون مختلف حیات انسانی است. هایدگر در سال ۱۹۶۰ از تعبیر «متمایزسازی هنر» در دوره مدرن استفاده می‌کند (هایدگر، ۱۹۷۷، ۶). این تعبیر انتقادی از هایدگر نسبت به هنر مدرن، درصدد است نشان دهد که هنر مدرن خود را از دیگر وجوه حیاتی انسان مجزا می‌کند. نتیجه این تجزیه، این است که هنر به منزله امری مستقل و صنفی تبدیل به ابژه‌ای مطالعاتی موردتوجه صنف زیبایی‌شناسانه یا طبقات جامعه هنری می‌شود و از زیست انسانی و مردم که ذاتاً می‌بایست با آن در ارتباط باشد، فاصله می‌گیرد.

در نتیجه همین هیئت‌بخشیِ زیبایی‌شناختی به هنر و آثار هنری است که هایدگر از «مرگ هنر» سخن می‌گوید.

> در این لحظه تاریخی که زیبایی‌شناسی به بزرگ‌ترین اوج، بسط و قدرت رشد ممکن خود دست یافته است، هنر بزرگ رو به پایان است (هایدگر، ۱۳۹۹، ۱۲۶).[۱]

بر پایه چنین نگرش زیبایی‌شناسانه‌ای، هنر به جای مواجهه‌ای اصیل و بی‌واسطه با هستی، به مواجهه‌ای منقاد و زیبایی‌شناختی از هستی دسترسی دارد. هنر دیگر آن طریقی نخواهد بود که حقیقت از مجرای آن به ظهور می‌رسد. هنر چیزی نخواهد بود که واجد نسبتی اساسی با مناسبات زیستی انسانی باشد و امکان بنیادگذاری تاریخ را در خود داشته باشد. هنری که پیش‌تر یک نیاز ضروری و مطلق برای آدمی و حیات او بود، تبدیل می‌شود به حوزه‌ای صنفی و امری برای لذت‌بردن صرف گروه‌هایی از افراد (هایدگر، ۱۳۹۹، ۱۲۶–۱۲۵). هایدگر چنانچه خواهیم دید، در برابر این نوع نگاه‌ها، هنر را لازمه حیات آدمی و گشودگی او به هستی می‌داند. هنر برای هایدگر نه یک امر عارضی که امری وجودی، و نه یک امر ابزاری و آلی که یک امر اصیل و بنیادین است. آدمی تنها از سر احتیاج به آرامش یا هر امر عارضی دیگر نیست که سراغ هنر می‌رود، بلکه به سبب پیوند وجودی و نیاز ذاتی که در انسان بودن خود به هنر

---

[۱] هایدگر بر پایه تحلیلی که از خاستگاه‌های فلسفی نظریه زیبایی‌شناسی ارائه می‌کند ریشه‌های افول هنر را تا فلسفه یونان پی می‌گیرد و بانی این نوع نگرش را افلاطون و ارسطو می‌داند (هایدگر، ۱۳۹۹، ۱۲۰–۱۱۹). از منظر او زیبایی‌شناسی مدرن آشکارگر ظرفیت‌های پنهان و خفته‌ای است که پیشتر در فلسفه افلاطون و ارسطو تدارک شده بود. بحث در این رابطه مجال مجزایی می‌طلبد.

دارد، و به منزله راهی برای پیوند دیگرباره خود با هستی و حقیقت بدان روی می‌آورد.

۲. پدیدارشناسیِ هنر بزرگ راه برگذشتن از زیبایی‌شناسی سوبژکتیو

هایدگر درصدد است از طریق تفسیرهای پدیدارشناسانه برخی آثار هنری شاخص، راهی برای برگذشتن از انگاره زیبایی‌شناسانه از هنر و حتی فراتر از آن برای عبور از سوبژکتیویسم تدارک کند. او از رهیافت این تحلیل‌های پدیدارشناسانه در تلاش است تا از یک اثر هنری بزرگ پلی پدیدارشناسانه به حقیقت و خاستگاه هنر بزند. ضمن همین تحلیل و راه یافتن به مقومات ذاتی هنر، نسبت هنر با وجوهی دیگر از اندیشه وی نظیر حقیقت، عالم، آدمی و... روشن می‌شود.

۲-۱. تماس با اثر هنری، مشروط به فراروی از مواجهه سوبژکتیو

در شاخه‌های مختلف هنری، تحقیق و پژوهش سبک‌شناسانه، مؤخر از ظهور سبک هنری و آثار هنری برآمده از آن است. ابتدا نمونه‌های موفقی از یک سبک در روندی طبیعی و خودبخودی، با ویژگی‌هایی مشترک و بسامدی قابل توجه شکل می‌گیرد و پس از آن یا همزمان با پیشرفت آن، این سبک به‌عنوان یک سبک هنری شناخته شده و محققان درباره چیستی و ویژگی‌های آن به بحث و نقد و نظر می‌پردازند. آثار شاخص در هر سبک هنری به‌مثابه سرمشق بر تجربه‌های هنری آتی تأثیر می‌گذارند.

هایدگر این موضوع را به اصل و ذات هنر تسری می‌دهد. از نظر او ماهیت هنر را می‌بایست در آثار هنری بزرگ جستجو کرد. باید پذیرای هنرمندان بزرگ بود و رهاوردی که آن‌ها برای ما آورده‌اند را با گشودگی و مواجهه‌ای از سر شنوندگی پذیرا باشیم. او آنچه را ذات هنر می‌نامد، در میان آثار شاخص هنرمندان بزرگ جستجو می‌کند و با تحلیل پدیدارشناختی از آثار هنری بزرگ درصدد است تا گوشه‌هایی از حقیقت هنر را پرده‌برداری کند. بر همین اساس از نظر هایدگر بحث از ماهیت هنر ضرورتا امری مؤخر از رخداد آثار هنری بزرگ است.

از نظر وی، تنها در همین آثار هنری بزرگ است که می‌توان حقیقت هنر را به نحوی اصیل و دست‌نخورده دریافت. اما این موضوع به‌سادگی محقق نمی‌شود. مسئله اینجاست که تجربه پدیدارشناختی از آثار هنری بزرگ، آن‌گونه که هستند، مستلزم این است که نظرگاه ما و توصیف ما از اثر هنری بزرگ، به نحوی باشد که پیش‌فرض‌هایی که از سنت متافیزیکی به ارث برده‌ایم، این نظرگاه و این توصیفات را پیشاپیش منقاد نساخته باشد. حال آنکه چنانچه دیدیم از آغاز تفکر فلسفی و بعدها با شکل‌گیری زیبایی‌شناسی، نوع نگاه به هنر مشحون از پیش‌فرض‌هایی شده است که به بیان هایدگر از خارج از عالم هنر به هنر تحمیل شده‌اند. اموری که در این میان رهزنی کرده و مواجهه پدیدارشناسانه را دشوار می‌کنند.

> مسئله اینجاست که دوپارگی سوژه/ابژه ریشه‌ای آن‌چنان عمیق در خودفهمی و فهم بیرونی ما دوانده است که فراروی از آن دشوار است. موضوعی که به منزله چارچوبی اولیه ما را به فهمی زیبایی‌شناسانه می‌غلطاند. علاوه بر آنکه دقیقاً مشخص نیست در کجا باید به دنبال کشف هنر به نحوی غیرزیبایی‌شناسانه باشیم (تامسون، ۱۳۹۵، ۴۶).

دغدغه‌ای که پیشتر تحت عنوان «هنرورزی» بحث شد در اینجا روشن‌تر می‌شود. هایدگر قریب‌به‌اتفاق مواجهات امروزین با آثار هنری را به سبب سوبژکتیو بودن این مواجهات، مواجهاتی غیراصیل می‌داند. در مواجهه هنرورزانه اثر هنری «آن‌گونه که هست» امکان ظهور و آشکارگی نمی‌یابد. مواجهه هنرورزانه به منزله مواجهه‌ای سوبژکتیو با اثر هنری، پیشاپیش مواجهه‌ای منقاد و در خدمت

خواسته‌های سوژه است. اصولاً ابژه‌انگاری اثر هنری، بهره‌برداری تحت‌تأثیر خواست سوژه را در خود دارد. به‌رغم اشتغالات فراوان در حوزه هنر، در این اشتغالات تماسی مستقیم با حقیقت عالم برآمده از اثر هنری صورت نمی‌گیرد. چرا که در همه این مواجهات، سوژه پیشاپیش خواسته‌های خود را از اثر هنری طلب می‌کند و به اثر اجازه نمی‌دهد آن‌گونه که هست خود را نمایان کند. خواسته‌هایی که اغلب خودآگاه یا ناخودآگاه در مسیر بهره سوژه از اثر هنری نقش بازی می‌کنند.

آنچه حائز اهمیت است این نکته است که در مواجهه هنرورزانه، اثر هنری از بافت «عالم» خود جدا می‌شود و دیگر نمی‌توان آن را در پرتو عالمش دریافت (وایت، ۲۰۱۸، ۱۵۲). نفس قرار دادن «تندیس‌های اگینا» در مجموعه مونیخ، به منزله جدایی آن‌ها از بافت عالمی است که آن‌ها نمایانگرش بوده‌اند. به‌محض این که آثار هنری ذیل مجموعه‌ای برای مشاهده یا پژوهش نظیر موزه یا نمایشگاه و مرکزی تحقیقاتی قرار بگیرند «عالم آن‌ها را از آن‌ها بازستانده‌اند» (هایدگر، ۱۳۹۴، ۲۴). هایدگر احتجاج می‌کند که حتی اگر عزم سفر کرده تا یک بنای هنری باستانی نظیر معبد پایستوم یا کلیسای جامع بامبرگ را ببینیم، مادام که نگرشی سوبژکتیو داشته باشیم، باز نمی‌توانیم در عالم برآمده از آن رخنه کنیم. اگرچه ممکن است ما در مقام ظاهر و از حیث فیزیکی دقیقاً با همان اثر هنری گذشتگان مواجه باشیم، اما «کارها دیگر آنچه بودند نیستند» (هایدگر، ۱۳۹۴، ۲۵).

بر این اساس مادام که مواجهه سوبژکتیو با اثر هنری داشته باشیم، نه به اثر دسترسی حقیقی می‌یابیم و نه به عالم اثر. دیگر نه اثر در پرتو عالمش درک می‌شود و نه عالم در پرتو اثر هنری امکان نمایانگری می‌یابد.

> هنرپروری، به هر پایه از کمال برسد و هر اندازه که جهد ورزد تا هر چه کند صِرف از بهر خود کارها کند، هرگز از همین حد برابرایستا گرفتن کارها[1] تجاوز نمی‌تواند کرد (هایدگر، ۱۳۹۴، ۲۵).

اما آیا این امکان وجود دارد که با آثار هنری مواجهه‌ای پدیدارشناسانه داشت؟ آیا اساساً پدیدارشناسی آثار هنریِ درگذشته ممکن است؟ آیا امکان دسترسی به عالم برآمده از این آثار ممکن است؟ پاسخ هایدگر مثبت است؛ اما مثبتی مشروط. شرط مواجهه پدیدارشناسانه با آثار هنری این است که بر مبنای اصل پدیدارشناسی به آثار اجازه داد، فارغ از هر نسبت و اضافه بیرونی، فارغ از هر پیش‌فرض و پیش‌داشته‌ای آن‌گونه که هستند خود را به نمایش بگذارند.

> تا چنین توفیقی حاصل آید، لازم است کار از جمیع نسب و اضافات به آنچه جز خودِ آن است، منتزع شود، تا مگر بتوان گذاشت به خود بر خود استوار گردد (هایدگر، ۱۳۹۴، ۲۴).

«مادام که قائم به خود بودنِ ناب کار، به‌روشنی تمام نموده نیامده است (هایدگر، ۱۳۹۴، ۲۴)، مواجهه ما با اثر هنری مواجهه‌ای اصیل و پدیدارشناسانه نیست.

۲-۲. پدیدارشناسی هرمنوتیکی هنر بزرگ: راهکار هایدگر برای کشف ماهیت هنر

رهیافت پدیدارشناختی هایدگر برای کشف ماهیت هنر، برآمده از اصل روش «پدیدارشناسی» وی است. هایدگر در *هستی و زمان* یگانه راه هستی‌شناسی اصیل و غیرمتافیزیکی را پدیدارشناسی می‌داند و درصدد است طرح تازه‌ای از «پرسش از هستی»، با تکیه بر پدیدارشناسی ارائه کند. اگرچه این لفظ در اندیشه هایدگر متأخر بسیار کمتر به کار رفت، اما روح کلی حرکت هایدگر در دوره دوم

[1] object-being

حیات فکری خود نیز متأثر از پدیدارشناسی است. در اندیشه هایدگر «نه فقط هستی‌شناسی بنیادی، بلکه رخداداندیشی نیز روش پدیدارشناسی هرمنوتیکی را به کار بسته است» (فن‌هرمان، ۱۳۹۴، ۱۰۰). بنابراین راه اصلی هایدگر برای کشف ماهیت هنر و مقومات ذاتی آن، اگرچه نامی از این روش در رساله سرآغاز برده نشده، پدیدارشناسی هرمنوتیکی آثار هنری است.

«بازگرداندن اشیاء به اصل و حقیقتشان» و در بیانی دیگر حرکت «به‌سوی خود چیزها» انتظاری است که هایدگر از روش پدیدارشناسی دارد (هایدگر، ۱۳۹۶ الف، ۱۳۴ و ۱۳۶).[۱] هایدگر در ریشه‌شناسی کلمه فنومنولوژی[۲] به دو جزء آن می‌پردازد. فنومن[۳] از فعل Phainesthai مشتق شده که این فعل دلالت بر «خود را نشان دادن» دارد. بر این اساس فنومن دلالت می‌کند بر چیزی که خود را نشان می‌دهد. دلالت می‌کند بر خودنشان‌دهنده. جزء دوم کلمه فنومنولوژی logy است که از واژه لوگوس[۴] برآمده است. لوگوس در اندیشه متأخر هایدگر نیز نقش بسیار مهمی ایفا می کند، آنجا که هایدگر بر زبان به عنوان منکشف‌کننده هستی تمرکزی ویژه می‌کند. معنای بنیادی واژه لوگوس «گفتار» است. اما این واژه آنقدر با دلالت‌های معنایی گسترده در طول تاریخ فلسفه به کار بسته شده است که محتاج بازتعریف است.[۵] به اجمال هایدگر لوگوس را چنین تعریف می‌کند:

> لوگوس در مقام گفتار به معنای Deloun یا آشکار ساختن آن چیزی است که در گفتار «گفته می‌شود». ... لوگوس می‌گذارد تا چیزی دیده شود. ... یعنی از جانب خود «مجال دیده‌شدن می‌دهد» به آنچه گفتار درباره آن است (هایدگر، ۱۳۹۶ الف، ۱۲۸ و ۱۲۹).

با نظر به تعریف دو شق تشکیل‌دهنده کلمه پدیدارشناسی می‌توان فنومنولوژی را «گفتار پدیدارها» یا «اجازه دیده‌شدن دادن به خودنشان‌دهنده» تعریف کرد. با پدیدارشناسی به شیءِ خودآشکارکننده اجازه داده می‌شود، آنگونه که هست، آشکار شود.

> پدیدارشناسی یعنی خود را از جانب خود نشان‌دادن پدیدارها: به خودنشان‌دهنده مجال‌دادن تا از جانب خودش دیده شود به آن‌گونه که خودنشان‌دهنده خود را از جانب خود نشان دهد (هایدگر، ۱۳۹۶ الف، ۱۳۳).

ممکن است تصور شود کاری که هایدگر از پدیدارشناسی انتظار دارد کار ساده ای است. هایدگر در رساله *سرآغاز کار هنری* می‌پرسد: چه چیز آسان‌تر از آن می‌نماید که بگذاریم موجود آنچه هست باشد؟ سپس بلافاصله اضافه می‌کند: «از کجا [معلوم] که درصدد دشوارترین کار برنمی‌آییم؟» (هایدگر، ۱۳۹۴، ۱۶) آنچه بر عهده پدیدارشناسی است، این کار خطیر است که برخلاف نگرش‌های مرسوم و ورای پیش‌فرض‌ها و داوری‌های آنها، به اشیاء آنگونه گشوده باشیم که امکان انکشاف هستی و ناپوشیدگی حقیقت اشیاء فراهم شود. مجالِ بودن دادن به اشیاء بی‌آنکه بخواهیم ذات آن‌ها را منقاد ساخته یا هستی آن‌ها را در تصرف خود درآوریم.

---

[۱] روش پدیدارشناسی وام مهمی است که هایدگر از هوسرل می‌گیرد. با این تفاوت که هوسرل در اثر سیطره اصالت علم، این روش را جهت احیاء فلسفه به کار بسته بود، اما هایدگر با دورخیز بلندتری این روش را جهت پرسش اصلی خود از هستی و برای برگذشتن از نگرش متافیزیکی و مفهومی به هستی به‌کار می‌بندد.

[۲] Phenomenology

[۳] Phainomenon

[۴] Logos

[۵] دلالت‌های مختلفی که هایدگر در کاربست واژه لوگوس برمی‌شمرد عبارت است از: خرد (Reason)، حکم (Judgement)، مفهوم (Concept)، تعریف (Definition)، دلیل (Ground) و نسبت (Relation).

باید به موجود روی بیاوریم. در خود آن موجود، وجودِ آن را بیندیشیم و در عین حال، بگذاریم [موجود] در ذات خود بیارامد (هایدگر، ۱۳۹۴، ۱۶).

هایدگر پیش از بحث پدیدارشناسی در *هستی و زمان* از ضرورت نوعی بازبینی در تاریخ هستی‌شناسی سخن می‌گوید (هایدگر، ۱۳۹۶ الف، ۱۱۶–۱۰۰). او درصدد است با تحلیل زوایای پنهان تاریخ تفکر فلسفی، سیری از محجوب شدن هستی در تاریخ هستی‌شناسی را متذکر شود و از این طریق آنچه را که تحت‌تأثیر سنت در حجاب فرورفته، از نو کشف و نمایان کند.

ما باید آنچه را که با سنت در حجاب می‌رود دوباره کشف و نمایان کنیم. باید بفهمیم که با کدامین مفاهیم که هر یک حاصل دوره تاریخی خاصی است، سروکار داریم و با آن‌ها عمل می‌کنیم (بیمل، ۱۳۸۷، ۵۰).

دازاین از آن جهت که زمانمند است، در سنت غوطه‌ور است. سنتی که از دریچه آن دازاین امکان فهم خود و اشیاء را می‌یابد.

چه روشن باشد، چه نباشد، دازاین گذشته‌اش است. [...] دازاین با هرگونه فهمی از هستی که به او تعلق دارد به درون و در درونِ تفسیری سنتی از دازاین فرامی‌بالد. (هایدگر، ۱۳۹۶ الف، ۱۰۲–۱۰۱).

پدیدارشناسی برای هایدگر راه برگذشتن از سنت‌های حاکم‌شده مواجهه با هستی و رسیدن به حقایقی است که اکنون تحت سیطره سنت قرار دارند. هایدگر از طریق همین روش پدیدارشناسی به بحث از هنر می‌پردازد. در اینجا نیز هایدگر بر گشودگی تأکید دارد و حقیقت هنر را در بازگشت و ژرف‌کاوی در آثار هنری بزرگ جستجو می‌کند. رساله *سرآغاز کار هنری* درصدد است پرتوی بر هستی از طریق انکشاف ذات هنر بیندازد. نام این رساله نیز یادآور همین روش پدیدارشناسانه برای دریافت ماهیت هنر است. «سرآغاز» یا «منشأ» یا «خاستگاه»، فارغ از این که کدام یک از این کلمات را در ترجمه "Ursprung" به‌کار ببریم، همگی دلالت بر نحوه تفکر پدیدارشناسانه دارند.

هایدگر در رساله *سرآغاز*، ابتدا سرآغاز اثر هنری و هنرمند را هنر می‌شمارد. سپس می‌نویسد: «آن را که هنر چیست، باید از کار برتوان گرفت. این را که کار چیست، فقط از ذات هنر است که می‌توانیم آزمود» (هایدگر، ۱۳۹۴، ۲). چنانچه می‌بینیم هایدگر در باب ذات هنر و حقیقت اثر هنری به یک دور می‌رسد. این دور هرمنوتیکی چنانچه هایدگر می‌گوید نه از سر ناچاری است و نه نقص به شمار می‌آید. جز با طی‌کردن این دور، امکان دریافت حقیقت طرفین فراهم نمی‌شود. به علاوه، این دور، دوری نیست که تنها برای یک‌بار در آن بیفتیم و سپس از آن خارج شویم، بلکه «نه فقط برداشتن گام اصلی از کار به هنر و از هنر به کار، درافتادن است به دور؛ بلکه هر قدمی که برمی‌داریم خود چرخزدنی است در این دور» (هایدگر، ۱۳۹۴، ۳). یکایک تأملاتی که در باب حقیقت هنر، یا در باب تحلیل و بررسی یک اثر هنری گفته می‌شود، حرکت در این دور است.

از آن جا که پرسش از هستی و چگونگی هستیِ هنر را [در این مقام]، پرسشی هنوز ندیده بایدمان گرفت، بکوشیم ذات هنر را در همان‌جا بجوییم که آنجا هنر، بی‌شک هست. نهفته است هنر در کار هنری (هایدگر، ۱۳۹۴، ۲).

برای ورود به این دور، هایدگر ابتدا از اثر هنری آغاز می‌کند. او درصدد است با واکاوی و ژرف‌اندیشی در خود آثار هنری بزرگ، حقیقت فراموش‌شده هنر را به استناد این آثار پیش چشم بیاورد. از دلایل این‌که او مدام بر «هنر بزرگ» تأکید دارد همین موضوع

است. از نظر او آثار شاخص و تجربه‌های بزرگ هنری، بهترین مأمن برای یادآوری و کشف حقیقت هنر هستند. تمرکز بر «هنر بزرگ» بسنده کردن به گستره محدودی از آثار هنری که هایدگر بزرگشان می‌خواند در پی دارد، اما اصالتی که هایدگر در هنر بزرگ جستجو می‌کند ارزشی بالاتر از این محدودیت دارد. تمرکز بر این دست آثار، این حُسن مهم را همراه با خود دارد که بر آثاری دست گذاشته شده که در اثر هنری بودن آن آثار و همچنین تأثیر بالای آن آثار در زمانه‌شان تردیدی وجود ندارد. طبعاً بحث از ماهیت چنین آثار هنری بزرگی (که همگان آن‌ها را به‌عنوان آثار هنری برجسته می‌شناسند) مادام که پای بحثی پدیدارشناسانه در میان باشد، ادراک‌هایی اصیل درباره ماهیت هنر را نتیجه خواهد داد. این تحلیل در امتداد ارائه فهمی تازه از ماهیت هنر، برخی ویژگی‌ها که مقوم ذاتی اثر هنری هستند را نیز به ما می‌نمایاند.

هایدگر در *سرآغاز*، آثار شاخصی را موردتوجه قرار می‌دهد؛ از جمله: معبد پایستوم، نقاشی کفش‌های ون‌گوگ و قطعه شعری از شاعر سوئیسی مایر و نیز اشاراتی به برخی آثار دیگر نظیر اشعار هولدرلین و تراژدی اورستیای آیسخولوس. پیش از ادامه بحث بر این نکته تأکید کنیم که وقتی وجوهی از ماهیت هنر از طریق تحلیل پدیدارشناختی یک یا چند اثر هنری روشن می‌شود، این وجوهِ ماهوی، مادام که از مقومات ذاتی اثر هنری باشند، محدود و محصور به آن نمونه به‌خصوص نیستند. اثری نظیر معبد پایستوم نمونه‌ای از آثار هنری مشابهی است که در ویژگی‌هایشان با یکدیگر مشابه‌اند. یانگ در این رابطه می‌نویسد:

> هنگامی که هایدگر از «معبد» سخن می‌گوید، دست‌کم صرفاً از معبد پایستوم سخن نمی‌گوید. چنان که آرای او درباره «کلیسای جامع» محدود به کلیسای بامبرگ نمی‌شود. یعنی «معبد» و «کلیسای جامع» ساختمان‌های جزئی نیستند، بلکه «انواعی» کلی از ساختمان‌ها هستند که از طریق فرهنگ‌هایشان در ساختمان‌های جزئی مکرراً مصداق می‌یابند (یانگ، ۱۳۹۵، ۹۲).

در ادامه مقاله با تکیه بر تحلیل پدیدارشناختی هایدگر از معبد پایستوم به رهاوردهایی که وی با این تحلیل درباره ماهیت هنر طرح می‌کند می‌پردازیم. این رهاوردها، ضمن تحلیل پدیدارشناختی سایر آثار هنری بزرگی که هایدگر در نوشته‌ها و سخنرانی‌های دیگرش به آنها می‌پردازد، به منزله مقومات ذاتی هنر تأیید و تثبیت می‌شوند.

۳-۲. مقومات ذاتی هنر در تحلیل پدیدارشناختی معبد پایستوم

در انتخاب معبد و دیگر آثار هنری بزرگ در رساله *سرآغاز*، هوشیاری مهمی نهفته است. پدیدارشناسی آثار هنری بزرگ دو ره‌آورد توأمان دارد. این مسیر هم به نحوی انضمامی متضمن خطوط اساسی نظرگاه هایدگر در باب هنر است و هم نمونه‌های نقض مناسب بر نظریه‌های هنر پیشین اعم از نظریه‌های استتیکی و متأثر از کانت تا حتی نظریه‌های بازنمایانه افلاطونی و ارسطویی است.

تردیدی در این نیست که معبد پایستوم یکی از آثار هنری بزرگ زمانه خود است. اثر هنری معبد در زمانه‌ای پدید آمده است که هنوز کسی از نظرگاه متافیزیکی به تحلیل آثار هنری نپرداخته و آثار هنری نیز در جایگاه اصیل خود متأثر از نظریه‌های هنر برآمده از تفکر فلسفی نبوده‌اند. زمانه‌ای که از قضا، آثار هنری یونانی در اوج شکوه خود بوده‌اند، بی‌آنکه نظریه هنری وجود داشته باشد و گردی از احتمال تأثیر آن نظریه بر این آثار نشسته باشد. در آن زمان آثار هنری نه در ساحت خلق و ابداع و نه در ساحت تحلیل و داوری به نظریه هنر نیاز نداشتند. این آثار هنری آثاری پیشامتافیزیکی هستند. موضوعی که هایدگر نیز در درس‌گفتارهای نیچه به آن اشاره می‌کند (هایدگر، ۱۳۹۹، ۱۲۰).

۱-۳-۲. رخداد حقیقت در اثر هنری

هایدگر با نفس انتخاب معبد از تلقی افلاطونی ارسطویی از هنر (هنر به منزله میمسیس[۱]) درمی‌گذرد، بی‌آنکه مستقیم خود را با آن درگیر کند. اگرچه نگرش میمسیسی به هنر بعد از افلاطون و ارسطو تغییرات و تکامل‌هایی داشت، اما هایدگر به این موضوع نمی‌پردازد، چرا که او به راهی برای برگذشتن از کلیت این رویکرد رسیده است. او اثری را انتخاب می‌کند که هیچ الگو و نمونه طبیعی ندارد تا بخواهد تقلیدی از آن محسوب شود یا به نحوی بازنمایی آن باشد. در جملاتی کوتاه و اشاره‌وار می‌نویسد: «یک بنا، معبدی یونانی، منعکس‌کننده چیزی نیست» (هایدگر، ۱۳۹۴، ۲۵). «یک معبد یونانی، با کدام ذاتِ کدام چیز مطابقت می‌تواند داشت؟» (هایدگر، ۱۳۹۴، ۲۱).

هایدگر در همین راستا نمونه‌های دیگری نظیر شعر «راین»[۲]هولدرلین، یا شعر «چشمه رومی»[۳]مایر را نیز شاهد مثال می‌آورد و می‌نویسد:

> از پیش چه چیز و چگونه به شاعر داده‌اند تا آن را در شعر بازبیاورد؟ واضح است که در مورد چکامه‌ای چنین و اشعاری ازاین‌دست، فکر ربط و نسبت تصویری میان موجودی واقعی و کار هنری، نارسا می‌نماید (هایدگر، ۱۳۹۴، ۲۱).

با انتخاب این نمونه‌ها از آثار هنری در رساله *سرآغاز*، هنر به منزله تقلید از طبیعت پیشاپیش نقض می‌شود. در این باب می‌توان گفت از وجهی نظرگاه هایدگر نظرگاهی عکس افلاطون است. از نظر افلاطون هنر در چارچوبی تقلیدی و برآمده از طبیعت رخ می‌دهد. هنر به منزله «میمسیس»، رونوشتی از واقعیات پیرامونی ماست و از این منظر طبعاً طبیعت خود را بر هنر تحمیل می‌کند. حال آن که از نظر هایدگر به‌عکس، در اثر هنری حقیقتی تازه رخ می‌دهد که در پرتو آن، اشیاء ربط و نسبتی تازه و وضعیتی تازه می‌یابند. از نظر هایدگر، هنر نه‌تنها تقلید نیست، بلکه به اشیاء امکان‌های تازه‌ای برای بودن و دیده‌شدن می‌بخشد. شعر چیزی را که تابه‌حال به نحو دیگری دیده می‌شده در نحوه‌ای بدیع و اصیل نمایان می‌کند. دریفوس اشاره‌ای به برخی آثار هنری دارد که بیان آن در این موضع سودمند است:

> می‌توان از فاکنر یاد کرد که به طبیعتِ وحشی منشی انسانی می‌بخشد، و یا از پیرسیگ که حتی از کیفیت چیزهای تکنولوژیک، همچون موتورسیکلت، با احترام سخن می‌گوید، یا از ملویل که شخصیت میرا و نگاهبان ایشمائیل را در برابر ایهب یکدنده‌ای قرار می‌دهد که همه موجودات را در راستای اهداف خودسرانه‌اش بسیج می‌کند (دریفوس، ۱۹۸۵، ۲۴۵).

هایدگر اعطای همین نگرش تازه از جانب هنر به هستی و اشیاء را «رخداد حقیقت» می‌نامد و می‌نویسد: «هنر رخداد حقیقت است». با رخداد حقیقت، حقیقت موجودات و اشیاء بر ما نمایانده می‌شود. در پرتو این رخداد است که ما به فهم تازه‌ای از حقیقتِ خود،

---

[۱] Mimesis
[۲] Der Rhein
[۳] Der Romische Brunnen

اشیاء و موجودات پیرامونی خود و نسبت خود با آن‌ها می‌رسیم. هنرمند به ذات اشیاء دسترسی پیدا می‌کند و در پرتو این دسترسی حقیقت اشیاء را آشکار می کند. چنین نیست که آثار هنری صرفاً تأثرات حسی هنرمند آمیخته با خیال‌پردازی او باشد.

کار هنری، به وجهی خاص، وجودِ موجود را می‌گشاید. در کار، گشوده شدن، کشف حجاب، یعنی حقیقت موجود، تحقق می‌یابد. در کار هنری حقیقتِ موجود، خود را در کار نشانده است. هنر عبارت است از: خود را در–کار–نشاندنِ حقیقت (هایدگر، ۱۳۹۴، ۲۳).

از منظر هایدگر هنر در نسبتی ذاتی با حقیقت است، تا آنجا که ذات هنر پی‌افکنی حقیقت است. بر این اساس، زیبایی امری در کنار حقیقت یا در عرض آن نیست. مادامی که حقیقت خود را در یک اثر هنری رخ دهد، زیبایی نیز پدیدار شده است. زیبایی به رخداد حقیقت تعلق دارد و منفک از حقیقت ظهور نمی‌یابد (یانگ، ۱۳۸۴، ۲۰۶).

علاوه بر این‌ها از آنجا که هایدگر هنر را مجلای ظهور حقیقت می‌داند، با این انتخاب او نقبی به نظریه حقیقت به منزله مطابقت نیز می‌زند. در نظریه مطابقت، حقیقت به معنای مطابقت امر ذهنی با امر عینی است. هایدگر اما احتجاج می‌کند که صحبت از مطابقت خود متوقف بر پیش‌شرطی است. پیش‌شرط موضوعیت یافتن حقیقت به منزله مطابقت، «انکشاف حقیقت» است. تا انکشاف حقیقت رخ ندهد، مطابقتِ فهم معنا نمی‌یابد. در نتیجه اساسِ حقیقت، انکشاف است. اما انکشاف حقیقت خود در چه موقعیتی رخ می‌دهد؟ هایدگر برای توضیح از واژه‌ای تحت عنوان ناپوشیدگی[۱] بهره می‌برد. با انکشاف هستی است که حقیقت آشکار می‌شود. این انکشاف هستی است که ناپوشیدگی حقیقت را ممکن می‌کند. اما علاوه بر انکشاف هستی، شرطی نیز وجود دارد و آن شرط، گشودگی به هستی و حضور در پیشگاه هستی است. تا گشودگی نباشد، انکشاف هستی دیده نمی‌شود. هنرمند آن وجود رقیقی است که امکان گشودگی، حضور در پیشگاه هستی و شنوندگی از او را دارد. بر این اساس هایدگر درصدد طرح تازه‌ای درباره حقیقت برمی‌آید. طرح تازه‌ای که بنظر او پیش از متافیزیک نیز چنین برداشتی از حقیقت وجود داشته است. او حقیقت را نه مجموعه تصورات و تصدیقاتی درست یعنی مطابق با واقع، که آشکار شدن موجودات و اشیاء یا به تعبیر دیگر از وضعیتی پنهان به وضعیتی پیدا درآمدن موجودات و اشیاء می داند. هنر با گشودگی به هستی منکشف‌شده، به منزله یکی از انحاء رخداد حقیقت همین کار را می‌کند و از این رهگذر اشیاء و موجودات را آشکار می‌سازد.

آیا اینها به این معناست که حقیقت به‌تمامه در اثر هنری رخ می‌نماید و به ظهور می‌رسد؟ خیر. به دو جهت. نخست این که هستی از همه وجوهش نامکشوف نمی‌شود و تنها از وجهی انکشاف هستی رخ می‌دهد. دوم این که دریافت هنرمند از انکشاف هستی و ناپوشیدگی حقیقت، تحت‌تأثیر یک نظام قرار دارد. هر هنرمند متعلق به سنت، فرهنگ و زبانی است که جملگی در چگونگی نمایانگری اثر هنری مؤثر خواهند افتاد. بنابراین این گزاره که «حقیقت در اثر هنری روی می‌دهد» به این معناست که اثر هنری واجد وجهی از حقیقت است و نه حقیقت در تمامتش.

با این توضیحات هایدگر ضمن پدیدارشناسی آثار هنری بزرگ، دستاورد متمایزی در نسبت هنر و حقیقت می‌گیرد. چنین نیست که اثر هنری صرفاً رونوشت یا بازنمایی طبیعت باشد. نیز چنین نیست که اثر هنری تجربه‌ای زیبایی‌شناختی صرفاً برای برانگیختن حس زیبایی‌شناسی مخاطب باشد. این دستاورد که برآمده از نسبت ذاتی حقیقت و هنر است، هم عبور از نظریه‌های زیبایی‌شناسانه پساکانتی است که نسبتی ذاتی میان هنر و حقیقت قائل نیستند و هم چنانچه توضیح داده شد برگذرنده از نظریه میمسیسی هنر است. اثر هنری رخداد حقیقت است؛ حقیقتی که با رخدادش نگرش تازه‌ای به اشیاء می‌بخشد و نسبت آدمی با اشیاء و موجودات را دگرگون

[۱] Unverborgenheit / Unconcealment

می‌کند.

۲-۳-۲. برافراشتن عالم در پرتو اثر هنری

> کاری که آثار هنری بزرگ نظیر معبد انجام می‌دهند ورای تصور از یک اثر هنری زینت‌بخش یا یک امر زیباست. معبد صرف یک زیباسازی نیست که توسط انسان‌ها به شکلی از زندگی داده شده باشد (گینیون، ۱۹۸۹، ۱۱۱).

هایدگر نشان می‌دهد که در پرتو رخداد «حقیقت» در اثر هنری، «عالمی» تازه برافراشته می‌شود. آثار هنری بزرگ با «برافراشتن عالمی» تازه به‌گونه‌ای اساسی مخاطب خود را تحت تأثیر قرار می‌دهند. هایدگر از اساس، اثر هنری را متلازم با برافراشتن عالمی تازه می‌داند و آن را از مقومات ذاتی اثر هنری می‌داند. «کار بودن یعنی: عالمی را برافراشتن» (هایدگر، ۱۳۹۴، ۲۸). معبد برای هایدگر به منزله گشایش فضایی است که انسان‌ها از طریق اقامت گزیدن در آن، خود را می‌یابند و به اشیاء و امور پیرامون خود در پرتو آن وقوف می‌یابند. اثر هنری عالمی را می‌گشاید که طی آن مخاطب نه فقط با اثر هنری مواجه می‌شود، بلکه با اقامت در آن عالم، امکان زیست در پرتو آن را می‌یابد.

> شاعر پرتوی روشن برای عالم و به‌تبع آن برای اشیاء مرتبط با عالم است. چون شاعر، از طریق یافتگی، گشودن عالمی وسیع‌تر و غنی‌تر را تعین و تقرّر می‌بخشد. به یاری چنین فهم وسیع و غنی‌تری از عالم، می‌تواند از اشیاء درون‌جهانی که ما در جوار آنها سکنا داریم بیشتر سخن بگوید (فن‌هرمان، ۱۴۰۰، ۲۳۹).

عالم‌سازی اثر هنری و نسبت آن با آدمی از نظر هایدگر، نه امری عارضی برای هنر که وجهی از ذات آن است. هایدگر با پیوند زدن میان ساحت «دانستن» و «خواستن» بر این استدلال می‌کند که عالم برآمده از اثر هنری، نه فقط نگرشی تازه از خود می‌نمایاند که ساحت خواست‌ها را نیز تحت‌تأثیر می‌گذارد.

> دانستن صرفاً آن نیست که چیزی را بشناسند و آن را تصور کنند. کسی که حقیقتاً موجودی را می‌داند، می‌داند که در میانه موجودات چه می‌خواهد (هایدگر، ۱۳۹۴، ۴۸ و ۴۹).

> دانستن که همان خواستن است و خواستن که همان دانستن، عبارت است از آن که انسان دارای اگزیستانس، خود را از سرِ برون‌خویشی، به ناپوشیدگی موجود درسپارد (هایدگر، ۱۳۹۴، ۴۹).

با سکونت مخاطب در اثر هنری، نحوی دانستن برای مخاطب رخ می‌دهد. دانستن نه به‌منزله یک شناخت صرفاً نظری، بلکه به منزله دانستنی که خواستن را نیز در خود می‌پروراند. در این خود را سپردن به انکشاف هستی، هم دانستن هست‌ها فراهم می‌شود و هم خواستن بایسته‌ها. دانستن و خواستن دو سوی یک چیز و در واقع امری یکپارچه‌اند. دانستن گونه‌ای خواستن است و خواستن گونه‌ای دانستن. و این هر دو وقتی رخ می‌دهند که مخاطب در اثر هنری استقرار پیدا کرده و در عالمی که برآمده از اثر هنری است سکونت یابد. هم آدمی می‌داند که اشیاء چه هستند و هم می‌داند که در چه وضعی قرار دارد و در میانه اشیاء چه باید بکند. این‌گونه نیست که اثر تنها بر ساحت دانسته‌ها تأثیر بگذارد یا بر ساحت بایسته‌ها؛ بلکه اثر هنری در کلیتش فهمی از هست‌ها و خواستی از بایسته‌ها فراپیش مخاطب خود می‌گذارد.

> معبد گرداگرد خود، رشته و سلسله‌نسبت‌هایی را سامان و وحدت می‌دهد که از آنها انسان چهره حوالت خود را، از زایش و مرگ، شکر و شکایت، پیروزی و شکست، پایندگی و فروپاشی نصیب می‌برد (هایدگر، ۱۳۹۴، ۲۶).

آثار هنری بزرگ نظیر معبد گشاینده عالمی هستند که مردم با آن زندگی می‌کنند و در پرتو آن هویت می‌یابند. عالمی که در آن مناسبات زیستی و اخلاقی خود را می‌یابند و به‌نحوی ناخودآگاه تحت تأثیر آن سامان می‌یابند.

کل «عالم» یونانیان باستان –چگونگی پدیدارشدن تمام چیزها بر ایشان– به‌وسیله آن پرستشگاه طرح‌اندازی می‌شود. ... هایدگر قدرت گوهری هنر –که در جهان مدرن سرکوب شده– را در استقرار بخشیدن به کلیت عالم می‌بیند (کلارک، ۱۳۹۶، ۷۹ و ۸۰).

دریفوس از تعبیر شکل‌دهی «پارادایم فرهنگی» در پرتو اثر هنری استفاده می‌کند. آثار هنری بر این اساس، صرف نمایش‌یافتن یک اثر هنری نیستند، بلکه ایجاد درک مشترکی از فرهنگ یک اجتماع را عهده دارند (دریفوس، ۱۹۹۳، ۳۰۸). هایدگر درباره نقشی که اثر هنری ایفا می‌کند می‌نویسد: «به چیزها دیدار[۱] چیزها را می‌دهد و به مردم چشمداشت آنان را از خود» (هایدگر، ۱۳۹۴، ۲۷). او در اینجا بی‌آنکه به زبان بیاورد نظریه‌های زیبایی‌شناسانه جدامانده از جامعه و مردم را نیز به چالش می‌کشد.

بر این اساس نکته پنهان دیگر این است که در معبد مردمی‌بودن و جنبه زیستی هنر به‌خوبی پیش چشم آورده می‌شود. در این نمونه نقض، هنر مطلقاً امری صنفی و مربوط به طبقه زیبایی‌شناسان نیست. هنر ذاتاً با برافراشتن عالمی تازه فهمی جدید به مردمان از آنچه هستند می‌بخشد. اگرچه به سبب فاصله‌ای دو هزار و چندصدساله با عالم برآمده از معبد، نمی‌توان در عالم آن رخنه‌ای تام داشت، اما آنچه می‌توان به‌وضوح دریافت این که آثار هنری بزرگ می‌توانند «نور جدیدی بر زندگی روزمره و اعمال ما بتابانند و بنابراین فرصتی برای درک و احتمالاً تغییر آن‌ها به ما ببخشند» (هان‌پیل، ۲۰۱۱، ۱۵۶–۱۵۵). هنر آن‌گونه که در اثر هنری معبد متجلی شده است، نه‌تنها به مردم توجه دارد و واجد جنبه مردمی است که در اثر گشایش عالم برآمده از این اثر، مردمان وضع جدید خود را می‌یابند و حول این وضع جدید سامان می‌یابند. این وضعیت جدید، علاوه بر ساحت دانستن و خواستن، به ساحت کنش‌های انسانی نیز تسری می‌یابد و مناسبات زیستی انسانی را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهد. [۲]

نتیجه‌گیری

زیبایی‌شناسی غایت هنر را «ایجاد تجربه حسی زیبایی‌شناسانه در مخاطب» می‌داند و از این رهگذر، هنر را به منزله «امری مستقل» فاقد نسبتی ذاتی با وجوه مختلف حیات انسانی از جمله حقیقت و اخلاق می‌سازد. با ازبین‌رفتن شأن هستی‌شناختی هنر و تنزل و احاله آن به تجربه زیبایی‌شناسانه، نسبت میان هنر با خاستگاه و مصدر اصلی‌اش منقطع شده و پیش‌فرض‌های پنهان و آشکار زیبایی‌شناسی سبب انقیاد هنر در چارچوب‌های استتیکی می‌شود. مسیری که هایدگر با «پدیدارشناسی هرمنوتیکی هنر بزرگ» برای برگذشتن از زیبایی‌شناسی سوبژکتیو پیش می‌گیرد، ضمن تلاش برای پرده‌برداری از جنبه‌هایی از حقیقت هنر، نتایج قابل توجهی در برابر نظریه‌های مرسوم زیبایی‌شناسانه از هنر می‌گیرد.

اولاً پذیرش معبد و نظایر آن به منزله آثار هنری بزرگ، نمونه‌های نقض مهمی در مقابل نظریه‌های میمسیسی است و هایدگر با انتخاب این آثار از تلقی میمسیسی به هنر عبور می‌کند. ثانیاً برخلاف نظریه‌های زیبایی‌شناسانه، این آثار تنها چیزی برای ایجاد لذت

---

[۱] Gesicht

[۲] نگارنده در مقاله‌ای به بررسی این بحث یعنی «تاثیر برافراشتن عالم بر اخلاق و زیست انسانی در پرتو اثر هنری» پرداخته است. برای بررسی ابعاد بیشتری از این موضوع می‌توان به آن مقاله با عنوان «نسبت هنر، زندگی و اخلاق در اندیشه هایدگر» مراجعه کرد (ذاکری و طونی، ۱۴۰۱).

و تجربه زیبایی‌شناسانه نیستند، بلکه به حقیقت رخداده در خود امکان آشکارگی و ناپوشیدگی می‌دهند. ثالثاً به خلاف نظریه‌های زیبایی‌شناسانه هنر مطلقاً امری مستقل از دیگر وجوه زیستی حیات آدمی و نیز امری صنفی و مربوط به طبقه زیبایی‌شناسان نیست. آثار هنری بزرگ به‌مثابه سرمشق‌هایی کلان عمل می‌کنند که با تغییر در سنت‌های حاکم، فهم تازه‌ای از «آنچه هست» و «آنچه اهمیت دارد» به جامعه خود عرضه می‌کنند. این تبیین، بستر فهم دیگرباره آدمی از خویشتن، اشیاء و موجودات و در یک‌کلام عالم آدمی است.

هایدگر ضمن برقراری نسبت میان هنر با حقیقت و عالم گشایش‌یافته در اثر هنری، نقش و رسالت بزرگی برای اثر هنری قائل می‌شود. برای او هنر نه امری فرعی و کم‌اهمیت که پاسخ به یک نیاز مطلق است. آدمی تنها از سر احتیاج به آرامش یا هر امر عارضی دیگر نیست که به سراغ هنر می‌رود، بلکه به این سبب به سراغ هنر می‌رود که هنر راهی برای پیوند دیگرباره او با هستی و حقیقت فراهم می‌کند. هنر حائز پیوندی وجودی با آدمی و برآمده از نیازی ذاتی است که آدمی در انسان بودن خود به آن دارد. این نگرش ضمن تحلیل آثار هنری بزرگ و دوران‌ساز گذشته، ضرورت نوعی بازاندیشی اساسی در باب ماهیت هنر را چه به هنرمندان، چه به متفکرین حوزه هنر و منتقدین آثار هنری یادآوری می‌کند. آثار هنری در گونه‌های امروزینشان جز در معدود موارد، نمی‌توانند آن راه ضروری و اصیل، برای رخداد حقیقت و انکشاف هستی را پیش روی ما گذاشته و نقش اساسی خود را در شکل‌دهی مناسبات زیستی و تحقق تاریخی ما ایفا کنند.

هایدگر در مسیر کار خود اعتنایی قابل‌توجه به نظریه‌های فلسفه هنر پساکانتی ندارد. این نوع نظریه‌ها از منظر وی زاییده بنیادی است که در سوبژکتیویسم دوره مدرن و نیز نقد قوه حکم کانت پایه‌ریزی شده است. مسئله اصلی هایدگر تقابل با ریشه‌های بنیادی و فلسفی است، نه شاخ و برگ نظریات فلسفه هنر. با این وجود می‌توان اندیشه او را پشتوانه‌ای اساسی برای طرح نظریه‌هایی بدیل در فلسفه هنر دانست. هایدگر با طرح مقومات ذاتی هنر از جمله انکشاف هستی، رخداد حقیقت، برافراشتن عالم و... امکان‌هایی متمایز با زیبایی‌شناسی مدرن فراپیش می‌گذارد؛ امکان‌هایی که ظرفیت گشایش مسیر تازه‌ای در زیبایی‌شناسی دارند.

منابع

بیمل، والتر. (۱۳۸۷). *بررسی روشنگرانه اندیشه‌های مارتین هایدگر*، ترجمه بیژن عبدالکریمی، چاپ دوم، نشر سروش.

تامسون، ایئن. (۱۳۹۵). *زیبایی‌شناسی هایدگر (دانشنامه فلسفی استنفورد)*، ترجمه سید مسعود حسینی، انتشارات ققنوس.

ذاکری، مهدی و طونی، حامد. (۱۴۰۱). نسبت هنر، زندگی و اخلاق در اندیشه هایدگر، *مجله تأملات اخلاقی*، ۳(۱)، ۷-۲۶.

فن‌هرمان، فردریش ویلهلم. (۱۳۹۴). *فلسفه هنر به نزدیک هایدگر در «سرآغاز کار هنری»*، ترجمه پرویز ضیاء شهابی، چاپ ششم، انتشارات هرمس.

فن‌هرمان، فردریش ویلهلم. (۱۴۰۰). *سوژه و دازاین: مفاهیم اساسی هستی و زمان*، ترجمه احسان پویافر و فلورا عسکری‌زاده، نشر پگاه روزگار نو.

کانت، ایمانوئل. (۱۳۹۷). *نقد قوه حکم*، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، چاپ یازدهم، نشر نی.

کلارک، تیموتی. (۱۳۹۶). *مارتین هایدگر*، ترجمه پویا ایمانی، چاپ سوم، نشر مرکز.

هایدگر، مارتین. (۱۳۹۴). *سرآغاز کار هنری*، ترجمه پرویز ضیاء شهابی، چاپ ششم، انتشارات هرمس.

هایدگر، مارتین. (۱۳۹۶ الف). *هستی و زمان*، ترجمه سیاوش جمادی، چاپ هفتم، انتشارات ققنوس.

هایدگر، مارتین. (۱۳۹۶ ب). *درآمدی بر متافیزیک*، ترجمه و تحقیق انشاءالله رحمتی، نشر سوفیا.

هایدگر، مارتین. (۱۳۹۹). *نیچه*، ج۱، ترجمه ایرج قانونی. نشر آگه، چاپ هفتم.

یانگ، جولیان. (۱۳۹۵). *فلسفه هنر هایدگر*، ترجمه امیر مازیار، چاپ سوم، نشر گام نو.

References

Biemel, W. (2008). *Martin Heidegger: An Illustrated Study*. Trans. B. Abdolkarimi. Soroush Publication. (In Persian)

Clarke, T. (2017). *Martin Heidegger*, trans. P. Imani, Markaz Publications. (in Persian)

Dreyfus, H. L. (1985). Holism and Hermeneutics, in Robert Hollinger (ed.) *Hermeneutics and Praxis*, pp. 227-247, University of Notre Dame Press.

Dreyfus, H. L. (1993). Heidegger on the Connection between Nihilism, Art, Technology and Politics, in *The Cambridge Companion to Heidegger*. Ed. C. B. Guignon. The University of Cambridge.

Guignon, C. (1989). Truth as Disclosure: Art, Language, History, in *The Southern Journal of Philosophy*. Vol. 28. Department of Philosophy at the University of Memphis.

Han-Pile, B. (2011). Describing Reality or Disclosing Worldhood, In *Art and Phenomenology*. Ed. Joseph Parry. Routledge.

Heidegger, M. (1977). *Gesamtausgabe*. Val 5. ed. F. W. von Herrmann, V. Klostermann.

Heidegger, M. (1996). *Hölderlin's Hymn "The Ister"*, trans W. Mcneill and J. Davis. Indiana University Press.

Heidegger, M. (2015). *The Origin of the Work of Art*, trans. P. Zia Shahabi, Hermes Publications. (in Persian)

Heidegger, M. (2017 a). *Being and Time*, trans. S. Jamadi. Qoqnoos Publication. (In Persian)

Heidegger, M. (2017 b). *Introduction to Metaphysics*, trans. I. Rahmati, Sophia Publications. (in Persian)

Heidegger, M. (2020). *Nietzsche (V. 1)*, trans. I. Qanuni, Agah Publications. (in Persian)

Kant I. (2018). *Critique of Judgment*, trans. A. Rashidian, Ney Publications. (in Persian)

Palmer, D. E. (1998). Heidegger and the Ontological Significance of the Work of Art, *in British Journal of* Aesthetics, Vol. 38, Oxford University Press.

Surber, J. (2000). Art as a Mode of Thought: Hegel's Aesthetics and the Origins of Modernism, in *Hegel and Aesthetics*. ed. W. Maker, State University of New York Press.

Thomson, I. (2016). *Heidegger's Aesthetics (Stanford Encyclopedia of Philosophy)*. Trans. S. M. Hosseini. Qoqnoos Publication. (In Persian)

Torsen, I. (2006). The Metaphysical Discipline of Aesthetics: Martin Heidegger on The End of Art, in *Junior Visiting Fellows' Conference Proceedings*, Vol. XXI.

Von Hermann, F. (2015). *Heideggers Philosophie der Kunst. Eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung "Der Ursprung des Kunstwerkes"*, trans. P. Zia Shahabi, Hermes Publications. (in Persian)

Von Hermann, F. (2021). *Subjekt und Dasein: Interpretationen zu "Sein und Zeit"*, trans. E. Pouyafar & F. Askarizadeh, Pegah-e Roozegar-e No Publications. (in Persian)

White, J. F. (2018). Heidegger's Conception of World and the Possibility of Great Art in *The Southern Journal of Philosophy*. 56(1), 127- 155. http://dx.doi.org/10.1111/sjp.12270

Young, J. (2016). *Heidegger's Philosophy of Art*, trans. A. Maziar, Gam-e No Publications. (in Persian)

Zakeri, M. & Tooni, H. (2022). The Relation Between Art, Life and Ethics in Heidegger's Thought, *Journal of Ethical Reflections*, 3(1), 7-24. (in Persian) 20.1001.1.26764180.2022.3.1.1.3