نوع مقاله: پژوهشی
شماره صفحه ۱۸-۵

زایش مفهوم ناعالم از بطن هنر، با نگاهی به پدیدارشناسی هرمنوتیکی هنر نزد **هایدگر** (مطالعه موردی: نگاره فریدون در هیئت اژدها، پسرانش را می‌آزماید)*

احسان معزی‌پور
دانشجوی دکتری رشته فلسفه هنر، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
Email: moezzipour@gmail.com

شمس‌الملوک مصطفوی(نویسنده مسئول)
دانشیار گروه فلسفه، دانشکده علوم انسانی، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
Email: sha_mostafavi@yahoo.com

شهلا اسلامی)
استادیار گروه فلسفه، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
Email: shahla.eslami78@gmail.com

چکیده

پدیدارشناسی در اندیشهٔ ادموند هوسرل، روشی برای چگونگی معنا بخشیدن به جهان در آگاهی انسان و قوام یافتن آن معنا بود، اما نزد مارتین هایدگر، این جریان فلسفی صورتی هرمنوتیکی یافت و به رویکردی جهت آشکارگی وجود مبدل شد. هایدگر با به‌کارگیری رویکرد پدیدارشناسانهٔ هرمنوتیکی در تحلیل آثار هنری، نشان داد که چگونه یک اثر هنری می‌تواند فراتر از درگیر ساختن احساسات فردی، عالمی را آشکار سازد و به محلی برای انکشاف حقیقت وجود بدل گردد. پژوهش حاضر بر آن است که با الگو قرار دادن نگاه هایدگر در پدیدارشناسی هرمنوتیکی نقاشی «کفش‌ها» اثر ون‌گوگ که در کتاب سرآغاز کار هنری آمده است، با روش تطبیقی-تحلیلی به خوانش پدیدارشناسانهٔ هرمنوتیکی نگاره‌ای ایرانی از مکتب تبریز صفوی به‌نام «فریدون در هیئت اژدها، پسرانش را می‌آزماید» بپردازد. نتیجهٔ کار می‌تواند گشایندهٔ راهی باشد برای پدیدارشناسی هرمنوتیکی آثار نقاشی در مقام عمل، فارغ از بحث نیت مؤلف و بستر خلق اثر و متمرکز بر عالم مخاطبی منحصربه‌فرد در جهت گشایش وجوهی مغفول از وجود. اصطلاح «ناعالم» در متن حاضر که مفهومی زادهٔ آشکارگی وجود در موقعیت‌هایی است که طبق گزارهٔ هایدگری: «عالم، نمی‌عالمد»، یکی از نتایج خوانش پدیدارشناسانهٔ هرمنوتیکی نگارهٔ مورد بحث است؛ نگاهی متکی به «موقعیت» دازاین «در-عالم»، با قابلیت بسط یافتن در دیگر آثار نقاشی و فراتر از آن، دیگر آثار هنری.

کلیدواژه‌ها: پدیدارشناسی هرمنوتیکی، هایدگر، وجود، عالم، هنر

* این مقاله برگرفته از رساله دکتری نویسنده اول با عنوان «پدیدارشناسی هرمنوتیکی نگارگری ایرانی؛ مطالعه موردی: مکتب تبریز صفوی» به راهنمایی دکتر شمس‌الملوک مصطفوی در دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران است.

مقدمه

«پدیدارشناسی[۱]» به‌عنوان یک جریان فلسفی، رویکردی[۲] است در دیدن و مفهوم بخشیدن به جهان، به شـــیوه‌ای نو و متمایز که قرار است ذهن انسان را به‌سوی حقیقت امور رهنمون سازد. بنابراین می‌توان پدیدارشناسی را مسیری انگاشت که مقصد آن، «پدیدار[۳]» شدن امور است (ساکالوفسکی، ۱۳۸۴: ۵۶)، اما بر سر اینکه چیزها چگونه پدیدار می‌شوند و حقیقت آن‌ها چیست، توافق نظر وجود نـــدارد و متفکران در این مـــورد آرای مختلفی دارند. در این پژوهش، اندیشـــهٔ مارتین هایدگر[۴] در مورد پدیدارشناســـی که پسوند «هرمنوتیک[۵]» آن را از دیگر شـــاخه‌های متعدد پدیدارشناسی جدا می‌کند، مورد توجه و ارجاع اســـت. یکی از نکات تأمل‌برانگیز در مبحث پدیدارشناسی، این است که اگرچه راجع به این جریان، کتاب‌ها، مقاله‌ها و پایان‌نامه‌های متعددی نگاشـــته شـــده است، رویکرد اکثریت قریب به‌اتفاق آن‌ها توصیفی-تاریخی می‌باشد و در مورد چگونگی به‌کارگیری این رویکرد در موارد انضمامی (همچون آثار نقاشـــی)، یا به‌عبارت‌دیگر «پدیدارشناســـی در مقام عمل»، تعدد آرا و شـــرح مفصلی در میان نیســـت. از معدود موارد معتبر موجود در این زمینه، کار هایدگر در کتاب ســـرآغاز کار هنری[۶] اســـت که در آن، دو اثر هنری: نقاشیِ کفش‌ها اثر نقاش مشهور هلندی ونسان ونگوگ[۷] و بنای معبد یونانی، در جهت شناخت جلوه‌هاییِ از وجود، با نگاه پدیدارشناسانهٔ هرمنوتیکی تحلیل شده‌اند. این متن هایدگر راهگشای اصلی رویکردی است که جهت پدیدارشناسی هرمنوتیکی هنر در مقام عمل، در این مقاله مورد استفاده قرار گرفته است.

پژوهـــش حاضر دارای دو بخش کلی اســـت: بخش نخســـت که شـــامل شـــرحی توصیفی بر پدیدارشناسی و پدیدارشناسی هرمنوتیکی و نحوهٔ به‌کارگیری پدیدارشناسی هرمنوتیکی در مورد آثار هنری می‌باشـــد، با اتکا به منابع معتبر کتابخانه‌ای، به روش «تاریخی- توصیفی» نگاشته شده و بخش دوم، به‌کارگیری عملی رویکرد پدیدارشناسانهٔ هرمنوتیکی در مورد یک اثر نقاشی منتخب، به روش تطبیقی-تحلیلی جمع‌آوری و ارائه گشـــته اســـت. هدف اصلی این مقاله که پدیدارشناسی هرمنوتیکی هنر نقاشـــی می‌باشد، نه در قالب کلی و انتزاعی که در عمل با مطالعهٔ موردی نگاره‌ای ایرانی صورت گرفته اســـت. کاری که با الگو قرار دادن خوانش پدیدارشناســـانه‌ای که هایدگر در مورد نقاشـــی ون‌گوگ ارائه داده، در روندی که تفسیر شـــخصی نیز به اعتبار «فهم هرمنوتیکی[۸]» در آن لحاظ گشته، انجام شده است. جهان دارای صورت ظاهر است و حقیقت باطن، اولی عیان و دومی مغفول، در پدیدارشناســـی هرمنوتیکی حقیقتْ یگانه و مطلق نیســـت و پدیدارشناس با درکی که صورتی خاص از «موقعیت» او در عالم است، پرده از حجاب عالم برکشیده و تفسیر خود را به شکل حقیقتی عیان می‌سازد که منحصربه‌فرد و غیرقابل ارزش‌گذاری کیفی است. نقاشی «کفش‌ها» عالمی را آشـــکار می‌ســـازد، اما عالم کسی را که در آن غور نموده اســـت (هایدگر) و نه کسی که صاحب آن است (زن کشاورز).

پیشینه پژوهش

در مقالهٔ تجلی حقیقت بر بوم نقاشـــی، نوشتهٔ بهمن نامورمطلق و منیژه کنگرانی، قابلیت «کفش‌ها» به‌عنـــوان محضر «حقیقت وجـــود»، در مرئی نمودن عالم از پیش موجـــود، مورد بحث قرار گرفته است، همچنین نشـــانه‌هایی از تحلیل پدیدارشناسانهٔ هرمنوتیکی در مورد چند اثر دیگر در این کار مطرح‌شـــده، اما تفصیل نیافته‌اند. مقالهٔ پدیدارشناســـی هرمنوتیک شعر، بازخوانش شعر دیوار اثر احمد شـــاملو، نوشتهٔ حســـام دهقانی، اگرچه در مورد پدیدارشناسی هرمنوتیکی شعر است، از این

بابت که تاریخ هنر نگارگری ایران نیز پیوندی ناگسستنی با ادبیات دارد، نسبتی مستقیم با بحث حاضر داراست، البته با رویکردهایی به‌کل متفاوت. مقالهٔ هایدگر و پدیدارشناسی هرمنوتیکی هنر، نوشتهٔ شمس‌الملوک مصطفوی، چارچوب نظری مفصل مقالهٔ حاضر که قرار است پیوند میان «هنر و حقیقت» را این بار در مقام عمل نشان دهد، به شمار می‌آید.

شرحی توصیفی بر پدیدارشناسی: از کلاسیک تا هرمنوتیک

ادموند هوسرل[۹]، زمانه‌اش (نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم میلادی) را عصر غلبهٔ نگاه تحلیل‌گر و خشک علمی به جهان و پدیده‌هایش می‌دانست و معتقد بود رویکرد کمیت‌گرایانه، راهی به سعادت انسان نمی‌گشاید: تسلط واقعیت‌های دور از حقیقت، موجب شکل گرفتن شرایط بحران در جهان شده است (دارتیگ، ۱۳۹۲: ۱۱-۱۰). این فیلسوف آلمانی برای رفع بحران، به انقلابی در اندیشه‌ها می‌اندیشید (رشیدیان، ۱۳۹۴: ۱۶۳)، به روندی که در آن، «چگونه دیدن» می‌بایستی مورد بازبینی قرار گیرد. کتاب پژوهش‌های منطقی[۱۰] بر این اساس تدوین و پدیدارشناسی در این راستا تأسیس گشت[۱۱]. پدیدارشناسی هوسرل به تحلیل آگاهی «انسان[۱۲]»، با تمرکز بر این مسئله که چگونه باید آگاهی از جهان و آنچه در آن است را با روش فلسفی نظام‌مند متقنی قوام بخشید تا نه ظواهر که حقیقت چیزها در آن حاضر گردد. از ارکان بنیادین در این روند، «معلق‌گرداندن پیش‌فرض‌ها و باورهای تثبیت‌شدهٔ ذهنی از جهان[۱۳]» است که علوم آن‌ها را مسلم فرض کرده (زهاوی، ۱۳۹۲: ۱۱۶) و مانع از دریافت حقیقت امور در آگاهی می‌شوند. غایت پدیدارشناسی، کنار زدن حجابی است که حقیقت را مغفول می‌دارد. پدیدارشناسی هوسرل با عنوان «پدیدارشناسی کلاسیک[۱۴]» شناخته می‌شود و از این عنوان پیداست که پس از وی، پدیدارشناسان بدون ارجاع چندان وفادارانه‌ای، پدیدارشناسی را بنا به هدف خویش در مسیرهای متنوعی به کار گرفته‌اند و می‌توان گرایش‌های متفاوتی را که دارای عنوان مشترک پدیدارشناسی‌اند، در دوره‌های پس از هوسرل تشخیص داد (اسپیگلبرگ، ۱۳۹۲: ۱۹۹). بااین‌وجود می‌توان وجه مشترک همهٔ پدیدارشناسان را در شعار معروف هوسرل یعنی «بازگشت به‌سوی خود چیزها[۱۵]» جستجو کرد و این گزاره را پایگاه مفهومی مشترک اندیشمندان پدیدارشناس در نظر گرفت. پدیدارشناسی کلاسیک، روشی برای رسیدن به ذات چیزها در اختیار قرار می‌دهد، اینکه انسان چگونه می‌شناسد و چگونه بشناسد که به حقیقت امور واقف گردد. حال‌آنکه هایدگر به کلیتی ورای حقیقت چیزها نظر داشت: پدیدارشناسی نزد وی در راستای پرده برداشتن از حقیقت وجودی چیزها به‌کار گرفته شد. به تعبیری دیگر پدیدارشناسی هوسرل روشی بود در جهت غایتی «شناخت‌شناسانه[۱۶]»، اما پدیدارشناسی هایدگر روی به غایتی «هستی‌شناسانه[۱۷]» داشت؛ هایدگر شاگردی مطیع استاد نبود.

نزد هایدگر انسان در عالم خویش با چیزهایی که در آن حاضرند و فراغت از آن‌ها ممکن نیست، زندگی می‌کند و تصمیم نمی‌گیرد چگونه آن‌ها را بشناسد و بپذیرد یا نپذیرد. این چیزها در «عالم» هر فرد «وجود» دارند و هر چیز در عالم هر شخص به شکلی منحصربه‌فرد تجربه و به بیان بهتر: زیسته می‌شود. شناخت مستقل از وجود نیست و اگر انسانی نباشد، عالمی نخواهد بود: «عالمی وجود نخواهد داشت، مگر اینکه کسی در آن باشد» (Inwood, ۱۹۹۹: ۵). بنابراین نه شناختن و چگونه شناختن چیزها که تأمل دربارهٔ ماهیت وجودی آن‌ها و به بیانی دیگر نقشی که در آشکار ساختن عالم هر انسان ایفا می‌کنند، در اولویت اهمیت می‌باشد، درحالی‌که این امر نادیده گرفته شده است. هر آنچه در جهان هست، دارای خودی یگانه و حقیقتی جاودانه نیست، بلکه در

عالم زیستهٔ هر شخص دارای حضوری با جایگاه و بار معنایی منحصر به اوست[۱۸]. پدیدارشناسی در این تغییر جهت، از توصیف چیزها به نگاه به آن‌ها به‌مثابه واسطی برای درک ماهیت وجودی، روی نمود (دارتیگ، ۱۳۹۲: ۱۴۴) و ازآنجاکه هر انسان، عالم منحصر به خویش را می‌زید، جنبهٔ هرمنوتیکی به خود گرفت. هایدگر در کتاب شهیر وجود و زمان[۱۹]، پدیدارشناسی را ابزاری در جهت وجودشناسی قرار داد و ازآنجاکه انسان تنها موجودی است که می‌تواند به وجود بی‌اندیشد، پدیدارشناسی در اختیار و مختص به اوست: هستی از دریچهٔ نگاه و اندیشهٔ انسان‌ها آشکار می‌شود و همواره وجوهی از آن‌که بسیار گسترده اما درنهایت متناهی است[۲۰]، با عنوان «وجود» در «عالم» هر «دازاین[۲۱]» رخ می‌نمایاند. هایدگر در وجود و زمان درگیر دازاین شد تا بتواند با ارائهٔ تحلیلی «وجود-محور[۲۲]» از او، پاسخی برای دغدغهٔ بزرگ «معنای وجود» ارائه دهد، اما ازآنجاکه به نتیجهٔ مطلوب و دلخواه نرسید، کتاب را نیمه‌کاره رها نمود. در ادامهٔ این روند، تحولی در نگرش وی واقع شد که امروزه آن را با عنوان «چرخش[۲۳]» و آغاز دورهٔ دوم اندیشهٔ هایدگر می‌شناسیم.

هایدگر در دورهٔ دوم تلاش کرد وجود را نه به‌واسطهٔ دازاین که بی‌واسطه مورد توجه قرار داده و معنای آن را دریابد (W. Davis, ۲۰۱۰: ۸۲)، «این انسان نیست که دربارهٔ اصل ظهور موجودات تصمیم می‌گیرد، بلکه این خود وجود است که مجال می‌دهد همه‌چیز در روشنایی‌بخشی‌اش به عرصه درآید» (اینوود، ۱۳۹۵: ۳۵). «هایدگر دوم» معتقد بود وجود تن به هیچ‌گونه طبقه‌بندی نمی‌دهد (اسپیگلبرگ، ۱۳۹۲: ۵۴۳) و نباید مفهومی را به چیزها تحمیل کرد، بلکه باید گذاشت خودشان در مورد حقیقت وجودی‌شان به سخن درآیند، و آثار هنری بستری مناسب برای وقوع این امر به شمار می‌آیند. این‌گونه بود که هنر که در وجود و زمان جایی نداشت، به‌مثابه گشایندهٔ راز وجود، در اندیشهٔ هایدگر دوم نقشی کلیدی و جایگاهی معتبر یافت و «پدیدارشناسی هرمنوتیکی هنر» مفهوم پیدا کرد.

پدیدارشناسی هرمنوتیکی هنر

غایت پدیدارشناسی هرمنوتیکی، آشکار ساختن وجوهی از عالم هر شخص منحصربه‌فرد (دازاین) است و زمانی که پسوند «هنر» به آن اضافه می‌گردد، یعنی اینکه اثری هنری در این روند به‌عنوان واسطه‌ای برای درخشش (بخشی از) حقیقت وجود، مورد استفاده قرار گرفته است؛ کاری که هایدگر در سرآغاز کار هنری با نقاشی کفش‌های ون‌گوگ انجام داده است. از بطن چنین رویدادی، یعنی از پی تعلیق باورهای قراردادی و قرار دادن اجزای جهان در نسبتی تازه با عالم، مفاهیمی نو قابلیت ظهور و قوام می‌یابند. اثر هنری چیزی را بر ما آشکار می‌سازد که به شکل دیگری قابل آشکارسازی نیست (W. Davis, ۲۰۱۰: ۱۳۲). آثار هنری همچون ابزار و برخلاف چیزهای صرف، ساختهٔ دست انسان‌اند و از این بابت که همچون ابزار، نگاهی هدفمند در ماهیت وجودی‌شان نقش دارد، غایتشان در خود نیست. از طرفی ازآنجاکه فراتر از دست‌ساخته‌ای که فقط می‌تواند زیبا لقب گیرد، در بطن خویش حقیقت را منزل داده (Inwood, ۱۹۹۹: ۲۰) و وعده از «رخداد حقیقت[۲۴]» می‌دهند، از ابزار و چیزهای صرف والاترند: هنر «خود را در-کار-نشاندن حقیقت[۲۵]» است (هیدگر، ۱۳۹۲: ۶۴). نیز با توجه به اینکه آثار هنری همواره قابل برداشت‌های نو هستند، رخداد آشکارگی رازهای نهفتهٔ وجود، هرگز پایان نمی‌پذیرد، اما برخورد با اثر هنری چگونه منجر به چنین رخدادی می‌گردد؟ و چنانچه بپذیریم «روزمرگی[۲۶] وجهه‌ای از «عدم اصالت[۲۷]» است» (B. Guignon, ۱۹۹۳: ۲۲۳) و غالب انسان‌ها در روزمرگی به سر می‌برند، کدامین امر مغفول ماندن آشکارگی را تضمین

می‌کند؟

چگونگیِ حضور چیزها در عالم را می‌توان به دو شکل دسته‌بندی کرد: نخست آن‌هایی که دازاین در اختیار خود می‌داند و از آن‌ها در جهت کاربردی که دارند بهره می‌برد، ویژگی بنیادین این چیزها این است که در حالت عادی (تا زمانی که کارشان را درست انجام می‌دهند) دیده نشده و حقیقت آن‌ها بی‌التفات به آشکارگی وجودی‌شان در روال پوشانندهٔ «زمینی» پنهان می‌ماند؛ این‌ها را «آماده-در-دست[۲۸]» می‌نامیم. دوم، چیزهایی که غفلت روزمره از روی آن‌ها برداشته‌شده و فارغ از کاربردشان مورد توجه قرار گیرند، این‌گونه آن چیزها در راستای جایگاه وجودی‌شان، از خفا در آمده و «حاضر-در-دست[۲۹]» نامیده می‌شوند (Inwood, ۱۹۹۹: ۱۲۸). آثار هنری می‌توانند موقعیت چیزی را که بازمی‌نمایانند، از حالت نخست به دوم بگردانند: کفش که در حالت عادی ابزاری دم-دستی است، در نقاشی ون‌گوگ مجال این را می‌یابد که آشکار گردد. «کار[۳۰] بودن یعنی عالمی را برافراشتن[۳۱]» (هیدگر، ۱۳۹۲: ۲۸) و «کار، همین‌که عالمی را برمی‌افرازد، «زمین» را هم فراز می‌آورد[۳۲]» (همان: ۲۹).[۳۳] زمین و عالم در بحث پدیدارشناسی هرمنوتیکی هنر، نقشی کلیدی ایفا می‌کنند: عالم آشکارگر و پوشش‌بردار است و زمین، فروپوشاننده و پوشیده‌دار. برای اینکه یک اثر هنری کار خود را به انجام برساند، هم زمین باید حاضر باشد و هم عالم (B. Guignon, ۱۹۹۳: ۳۰۰)، «برافراشتن عالمی و فراز آوردن زمین، دو شان است از شئون ذاتی کار بودنِ کار» (هیدگر، ۱۳۹۲: ۳۱). زمین جایگاه هستی است، پناه‌دهندهٔ انسانی که بر روی آن و زیر آسمان، با اعتقادات شخصی خود عالمی دارد و با دیگر میرندگان بر بستر آن حاضر است.

اثر هنری نه‌فقط دارای این قابلیت است که زمین را به ثمر نشاند، بلکه همچنین عالمی را برپا می‌دارد (Sinclair, ۲۰۰۶: ۱۷۰). «پیکاری[۳۴]» میان عالم و زمین در کار است (هیدگر، ۱۳۹۲: ۴۲)، عالم سعی در آشکار ساختن زمین دارد و زمین تمایل به مستور نگاه‌داشتن عالم و درنهایت حقیقت یا «نامستوری» و ناحقیقت یا «مستوری»، هیچ‌کدام نه کامل بر دیگری پیروز و نه مغلوب می‌شود و این نبرد که بستر وقوع رخداد آشکارگی را فراهم می‌آورد، همواره در جریان خواهد بود[۳۵](B. Guignon, ۱۹۹۳: ۹۰). وجود هیچ‌گاه به‌طور کامل رخ نمی‌نمایاند و بنابراین «حقیقت[۳۶]» و «ناحقیقت[۳۷]» همواره با هم‌اند؛ وجود هرگز خود را به‌طور کامل آشکار نمی‌سازد (W. Davis, ۲۰۱۰: ۹) و کلیت آن همیشه همچون راز باقی خواهد ماند (بیمل، ۱۳۸۷: ۱۵۲). وصف پیکار میان زمین و عالم در نقاشی کفش‌های ون‌گوگ شنیدنی است؛ «در دهانهٔ تاریک درونسویِ پوسیدهٔ پوزار خشک شده است خستگی گام‌های کار» (هیدگر، ۱۳۹۲: ۱۸). هم مادهٔ اثر (چوب و پارچه و رنگ) و هم کفش‌هایی که تصویرشان در کار آمده، زمینی هستند، متمایل به پنهان‌داری و در طرف مقابل، عالمی که تمایل به آشکارگی دارد. نزد هایدگر، زیبایی هم‌ارز حقیقت به‌مثابه ناپوشیدگی است (هیدگر، ۱۳۹۲: ۳۹).

موقعیت: کیفیتِ «در-عالم-بودن»

کیفیت آشکارگیِ عالم، نسبتی مستقیم با «موقعیت[۳۸]» دازاین دارد؛ موقعیتی ناثابت و وابسته به متغیرهای متعددی چون شرایط زمانی و مکانی، خصوصیات موروثی و اکتسابی، اتفاق‌های پیش‌بینی‌نشده و جز این‌ها. دازاین در زمان که بستر موجودیت اوست، «حالات[۳۹]» متنوعی را تجربه می‌کند و بسته به اینکه رخداد آشکارگی در کدامین حالت واقع گردد، کیفیت منحصر به خود را خواهد داشت. «در حالتی بودن[۴۰]» یا «حالتی داشتن[۴۱]»، از مختصات «در-عالم-بودن[۴۲]» و آشکارگر

عالم اســت (Inwood, ۱۹۹۹: ۱۳۰-۱۳۲) و حالات هستند که موجب می‌شوند دازاین با قرار گرفتن در شــرایط مختلف، موقعیت‌هایی خــاص را تجربه کنــد (Dahlstrom, ۲۰۱۳: ۱۳۳). هر موقعیت خاص، همچون عشــق، نفرت، پشــیمانی، تنهایی و جز این‌ها، کیفیت مختص به خود را دارا است و از این بابت می‌تواند گشــایش آشــکارگی وجوهی از عالم که در نسبت با آن موقعیت قرار می‌گیرد را منجر گردد. یکی از مهم‌ترین موقعیت‌های وجودشناســانهٔ دازاین، «موقعیت خطر[۴۳]» است. تمایل دازایــن به حفظ بقــا و تلاش برای پرهیز از هر خطری که به هر شــکلی حیات را تهدید کند، امری بدیهی به شمار می‌رود که جز در موارد خاص، بی‌نیاز به توجیه اعتبار دارد. بسیار اندک‌اند کسانی که بــر میل غریزی صیانت نفس فایق می‌آیند، اما قرار گرفتن در خطر تهدید جدی حیات، موقعیتی اســت که هر انسان (با شــرایط و طول عمر عادی) تجربه می‌کند: وضعیتی که در آن، همه‌چیز در مقابل رخداد عظیم مرگ رنگ‌باخته و بی‌اهمیت می‌گردد. موقعیت نادری که در آن، دغدغهٔ فرد روی یک موضوع متمرکز می‌شــود: یافتن راه رهایی از مخمصه و اگــر چندین راه وجود دارد، انتخاب مطمئن‌ترین آن‌ها که کمترین آســیب را در پی داشــته باشــد. این یکی از موقعیت‌های است که در آن‌ها، «عالم» وجههٔ معمول خود را از دست می‌دهد و «نمی‌عالمد». در این شرایط خاص، دو وجه از وجود، یکی موجب افسوس و دیگری عامل اندوه، با کیفیت‌هایی متفاوت بر دازاین گشوده می‌شوند. چنانچه مشــکل مرتفع گردد و خطر از میان برود، موقعیت پیش‌آمده مغلوب «زمین» شده و به‌تدریج فراموشــی می‌شــود، اما در غیر این صــورت، با تلخی گزندهٔ اوضاع تا پایان (مرگ) با دازاین باقی می‌ماند: در متن حاضر برای چنین شــرایطی است که واژهٔ «ناعالم» انتخاب شده است. افسوس و عجب که اندوه می‌تواند نامیرا و پاینده باشــد، اما احساس سعادت موقت و میراست.

تصویر ۱: شاهنامهٔ طهماسبی: فریدون در هیئت اژدها، پسرانش را می‌آزماید، آبرنگ و طلا روی کاغذ، منسوب به آقامیرک، مکتب تبریز صفوی، حدود ۹۳۰ق (۱۵۳۰م)، ۲۹,۷ × ۲۸,۵ سانتی‌متر

فریدون در هیئت اژدها، پسرانش را می‌آزماید

۱. **روایت شــاهنامه:** فریدون از دو همسر خویش که دختران جمشــید بودند، سه پسر داشت: ســلم و تور از شهنواز و ایرج (پسر کوچک‌تــر) از ارنــواز. زمــان تقســیم ملک عظیم پادشــاهی رسیده بود و رسمْ بر اینکه سرزمین‌ها بر اســاس اهمیت، میان پسرها از بزرگ‌تر به کوچک‌تر تقســیم شــوند، اما پادشاه این کار را برخلاف رسم رایج انجام داد و نتیجــه اینکه قلمروی غــرب (روم) به سلم، شرق (ترکستان) به تور و ایران که مرغوب‌ترین بود به ایرج رسید. فریدون برای تصمیمی که گرفت، معیاری منطقی‌تر از ســن در نظر داشت: تدبیر، توانایی و لیاقت، اما سنجش و عیان ساختن

این خصایص، نیاز به برگزاری آزمون داشـــت، آزمونی که با فراهم آوردن موقعیت خطری مهیب، نقاب‌ها را کنار زده و گوهرهٔ وجودی پسران را بر خودشان و بر پدر عیان سازد.

پادشـــاه ایران در کالبد اژدهایی نعره در گلو و آتش بر دهان، بر ســـر راه پسران قرار می‌گیرد. پسر بزرگ‌تر یعنی سلم، درگیرشدن با چنین موجودی را منطقی نمی‌یابد و از مهلکه می‌گریزد. پسر میانی یعنی تور، درجا کمان را کشیده و آمادهٔ نبرد می‌شود. پسر کوچک اما با اژدها از راه سخن و تهدید درمی‌آید که رویارویی با فرزندان فریدون را کار هیچ جنبنده‌ای نباشـــد و اگر دور نگردد، به عقوبتی ســـهمناک گرفتار خواهد شد. اژدها می‌رود و فریدون سرافراز بازمی‌گردد. هر سه پسر رضایت او را فراهم آورده‌اند: درافتادن با اژدها پایانی جز نابودی نمی‌داشت و گریز سلم به‌منظور نجات جان، عاقلانه بود. رفتار تور نشان از تسلیم‌ناپذیری و شجاعت داشت، اما ایرج با گزیدن راه میانه، پدر را بیش از دو برادر دیگر راضی نموده بود: عمل وی هم نشـــان از منطق داشـــت و هم دلاوری.

اما از آنِ ایرج شـــدن ایران‌زمین، کینه‌ای را که زادهٔ حســـد بود، در دل برادران بزرگ‌تر روشن نمود و این کین‌ورزی به‌جایی رســـید که آن دو، ســـر از بدن ایرج که بـــرای پایان دادن به اوضاع نامســـاعد نزد ایشان دعوت‌شـــده بود، جدا کرده و با فرستادن آن نزد پدر، نارضایتی خویش را از تصمیـــم وی اعلام نمودند. فریدون را یارای انتقام‌گیری نبود و این امر درنهایت به دســـت یکی از نوادگان ایرج به نام منوچهر صورت پذیرفت.

۲. نـــگاره: نگارهٔ موردنظر، متعلق به یکی از درخشـــان‌ترین دوره‌هـــای تاریخ نگارگری ایران، یعنی شـــهر تبریز در زمان حکومت شاه‌طهماسب یکم صفوی، حاکمی هنرمند و هنرپرور، نمونه‌ای شـــاخص و ارزنده در هنر نگارگری به شـــمار می‌آید. وقوع ماجرا بر زمینه‌ای سرد با رنگی ملایم که شـــخصیت‌های اصلی را بر خود نشـــانده و خلوتی خود را به خدمت تقویت بصری نقش آن‌ها درآورده اســـت، در تقابل با درخشندگی گرم و طلایی‌رنگ آسمان، جلوه‌ای کم‌نظیر به کار بخشیده اســـت. بهره‌گیری از پیکرهٔ پر پیچ‌وتاب اژدها که با رنگی خنثی این دو بخش اصلی را به هم متصل نموده، باله‌های آتشینی که با فرم پیچان و بالارونده، نگاه را از پایین کادر به بالا هدایت می‌کنند و نیز شعلهٔ دهان که رنگ گرم افق را وارد زمینهٔ سرد نموده است، هم مایهٔ تقویت اثرگذاری بصری و هم اســـتحکام ترکیب‌بندی شده اســـت. ترکیب‌بندی حلزونی که چشم‌نوازانه در خدمت شخصیت اصلی یعنی ایرج اســـت، در تقابل با کادرهای تیزگوش کتیبه‌ها که چرخش منحنی‌وار را شکسته‌اند، تضـــاد مطلوبـــی که موجب افزایش قدرت و تنوع بصری می‌گردد را برای کار فراهم آورده اســـت. همچنین تقابل فرم‌های مدور متعدد حاصل از چیدمان اجزای طبیعت در اطراف ســـه پیکرهٔ اصلی، با ترکیب مثلثی ایســـتای حاصل از چینش این ســـه، تمهیدی دیگر برای تقویت نیروی بصری کار به شـــمار می‌آید. طراحی قوی و جزییات‌پردازی که در جای‌جای کار خودنمایی می‌کند، نشـــان از توانایی فنی مثال‌زدنی نقاش دارد و نیز رنگ‌پردازی ماهرانه با طیفی نه‌چندان وسیع اما در هماهنگی کامل، همچون هارمونی سطوح و خطوط که درهم روندگی آن‌ها در اوج ظرافت انجام شده است.

۳. ســـلم: وقتی کفش به چشـــم نمی‌آید و وجودش نادیده گرفته شـــده، زمین پیروزمندانه عمل کرده اســـت. همین کفش زمانی که به قلم هنرمند روی بوم نقش بســـته و مقابل نگاه مخاطب قرار گیـــرد، این امکان را می‌یابد که وجود محجوب خویش را بگشـــاید، اما زمین می‌تواند فراتر از رنگ و پارچه، چرم و لاســـتیک، مفاهیم را نیز به خدمت خویش گمارد: خردمندی فریدون، رفتار عاقلانهٔ ســـلم، شـــجاعت تور و میانه‌روی ایرج، زمین‌اند در قالب مفاهیم؛ مفاهیمی که در شرایط معمول، با

تصویر ۲: بخشی جداشده از تصویر ۱

بـــار معنایی مفروض و ثابت، موجبات غفلت را فراهم آورده و حقیقت وجود را زیر سایهٔ خود پنهان دارند. از طرفی پیشِ-رو قرار گرفتن نقاشی و توجه به موقعیت‌های غیرمعمول همچون خطـــر، مقدمات پیـــکار زمین با عالم را جهت آشـــکارگی مهیا می‌سازند.

رفتار سلم در مواجهه با اژدها را می‌توان عاقلانه ارزیابی کرد: عقل حکم می‌کند در شـــرایطی که شخص را یارای مقابله با امری تهدیدکننده نیســـت و حیات بـــه جد در این رویارویی تهدیـــد می‌گردد، باید میدان را خالی کـــرد، اما این نگاه افرادی است که به‌صرف منفعت لحظه‌ای اکتفا کرده و نگاهی چندجانبه به وضعیتی که در آن گرفتار آمده‌اند، ندارند. چنانچه رفتار عاقلانه را آن بدانیم که روی به‌ســـوی بقا دارد، یعنی صرف تضمینِ در-جهان-بودن و این کار را به بهترین شکل ممکن انجام دادن، آنگاه عقل می‌شود ابزاری برای وقوع این امر: زیستن در رفاه و امنیت هر چه بیشتر؛ اما به چه بهایی؟

تفاوت اســـت میان رفتار عاقلانه و خردمندانه. غایت عقل در نگاهی کلی مســـاعد نمودن شرایط بیرونی اســـت، درحالی‌که خرد، بر اوضاع درونی تمرکـــز دارد و البته که واقعیات خارجی از خود کیفیتی نداشـــته و با عبور از ذهنیت انســـان معنا و مفهوم می‌یابند. عقل حکـــم به تأمین بقا در هر شرایطی و به هر طریقی می‌دهد، اما در نگاه خردمندانه، صرف کمیت عمر در اولویت اهمیت نیست. خـــردورز کیفیت زندگانی را ملاک قرار می‌دهد و منظور از کیفیت را می‌توان عمق نگاه به مســـائل وجودشناســـانه دانست. ســـلمِ عاقل از ایرجِ خردمند بیشتر زیســـت، اما زندگی ایرج کیفیتی والاتر داشت. انسان‌های بزرگ، یعنی افرادی که با نگاهی ورای عامه، نامی از خویش به یادگار گذاشته‌اند، بیشـــتر از کیفیت زندگی خویش به چنین جایگاهی رســـیده‌اند تا کمیت آن، اما چند درصد انسان‌ها ترجیح می‌دهند سرنوشتی چون ایرج داشته باشند و نه سلم؟

اگرچه نقش سلم در نگاره به‌واسطهٔ رنگ تیرهٔ اسبش بر زمینهٔ روشن، انرژی بصری بیشتری نسبت به نقش دو برادر دیگر دارد، نیز حرکت بیرون‌رونده از کادر و از چرخش درونی کار، موجب تناقض بصری و درنتیجه جلوهٔ بیشـــتر این نقش اســـت (تصویر ۲)، اما او بازنده است: از سلم به نیکی یاد نمی‌شـــود و در داســـتان نیز سرنوشتی خوش نمی‌یابد. سلم از موقعیت خطر می‌گریزد و بیرون می‌رود، همچون نامش از دایرهٔ وجود. عقل، ساده‌اندیشـــانه در پی نیل به غایتی مشـــخصی و مفروض، امور دیگر را که چه‌بســـا بتوانند ارزشـــمندتر ارزیابی شوند، فدا می‌کند، اما خرد روی به‌سوی ایجاد تعادل میان سلامت بیرون و درون دارد و در پی نیل به غایتی است که نیازمند ژرفای اندیشه می‌باشد؛ شاید به همین خاطر باشد که شمار فرزانگان از عاقلان کمتر است.

۴. **فریـــدون**: پدیده‌هـــای عالم واقع می‌توانند بـــه تعداد افرادی که با آن‌هـــا برخورد و در آن‌ها تأمل می‌کنند، برداشـــت‌هایی متنوع و گاه متقابلی را موجب شـــوند و وجوه نوینی از بطن خویش بگشایند، اما در شرایط عادی تنها پوستهٔ کهنهٔ زمینی خود را که توجهی نیز جلب نمی‌کند، به نمایش می‌گذارند. یک مکعب در غالب موارد از وجه موافق (سطح رو به بیننده) دیده می‌شود، اینکه وجوه دیگری نیز دارد که از زاویه‌های دیگری قابل‌مشاهده هستند، مورد غفلت قرار می‌گیرد (اسپیگلبرگ، ۱۳۹۲: ۱۰۱۴-۱۰۱۲)، ســـطوح دیگر شـــاید هرگز دیده نشوند و این در حالی است که با برش دادن آن، می‌توان بی‌شـــمار ســـطح نو نیز پدید آورد. پدیدارشناسی می‌تواند در پی شکستن نگاه عادی،

استخراج معنایی نو از چیزها را موجب گردد که با معنای رایج، متقابل و گاه متناقض باشد.

فریدون با شـــناختی که از پســـران خویش داشـــت، ملک حکومتی خویش را بر اســـاس معیار شایسته‌سالاری میان ایشان تقسیم نمود. چنین اقدامی به نظر بخردانه می‌آید، اما این انتخاب منجر به کشـــته شدن هر سه پسر شد. فریدون، شاه بزرگ ایران، شـــخصیتی ستایش شونده در اوستا و شـــاهنامه، حکمرانی که به دلیل به بند کشـــیدن ضحاک با کمک کاوه در کوه دماوند، نزد ایرانیان والامقام و محبوب است، در باور جمعی قوم تاریخی ایران، خطاکار نیست: «کار او درست‌ترین کار ممکن اســـت و اتفاق‌های بعدی که خارج از اختیار و انتخاب وی بوده، به فاجعه منجر شـــده است»، اما این نگاه کلیشه‌ای و عادت‌گونه است؛ توجیه‌گر و پوشاننده: «زمینی».

البته حقیقت تعریف مشخص و متقنی ندارد و برای هر دازاین مفهوم منحصربه‌فرد خود را دارا است. انتخاب فریدون می‌تواند بخردانه لقب گیرد و همچنین نابخردانه، اما چنانچه (برخلاف معمول) نابخردانه ارزیابی شـــود، همراه با این مســـئله که «خردورزی پایانی فجیع یافته است»، سرگردانی سربرآورده، «اضطراب وجودی» افزون گشته و عالم جلوه‌ای تلخ از خویش را به نمایش گذاشته و میل به ناعالمیدن می‌کند. قوت گرفتن حس اضطراب[۴۴] به‌عنوان مؤلفه‌ای بنیادین از ساختار وجودی دازاین (Sembera, ۲۰۰۸: ۱۰۸)، یکی از نتایج روبرو شدن دازاین با بی‌معنا بودن و اعتقاد حاصل از آن به پوچی زندگی است (Dahlstrom, ۲۰۱۳: ۱۵). کمتر اندیشیدن و بنابراین کمتر دانستن، حربه‌ای برای مقابله با اضطراب وجودی است و زمین، برای فرزندانش آسایش به ارمغان می‌آورد.

اژدها که وجود خارجی ندارد اما همینکه در آگاهی امکان وجود می‌یابد کافی اســـت که موجود لقـــب گیرد، لابه‌لای صخره‌هایی که چهـــرهٔ آدمیان را در خود نهفته دارنـــد (تصویر ۳)، می‌خرامد. آدمیانی مقهور و دست‌بســـته، نظاره‌گر این نیروی اهرمینی هســـتند که رنگِ گداختهٔ آســـمان را با آتش نفس خویش بر روی زمین تابانده و چونان ســـروری، قدرت خویش را به رخ آن‌ها می‌کشـــد. ایشـــان اختیاری از خویش ندارند، سرگشته‌اند و سنگی، مغموم‌اند و خسارت‌دیده، اما در آرامشی زادهٔ ناامیدی.

تصویر ۳: بخشی جداشده از تصویر ۱

تصویر ۴: بخشی جداشده از تصویر ۱

۵. ایـــرج: اقدام پدر، ایرج را در مقام و منزلتی والاتر از برادران قرار داد و دلیل این اقدام، رفتار ســـنجیدهٔ وی در تقابل با اژدها در موقعیت خطر بود، اما اینکه چرا «از در سخن با اژدها درآمدن»

نسبت به فرار معقول و نبرد بی‌امان، عملی معقول‌تر به شمار آمده است، نیاز به خیره شدن به موضوع و تأملی خالی از تعصب دارد. طرح این چرایی، پرسشی است که از عالم برمی‌آید و زمینهٔ پیکار را فراهم می‌آورد. کفش، هرچه کمتر نگاه یا اندیشیده شود، هر چه کمتر ملموس باشد، کفش‌تر است (هیدگر، ۱۳۹۲: ۱۸)؛ زمینی‌تر. ایرج هرچه کمتر مورد قضاوت قرار گیرد، داستان مقبول‌تر است؛ زمینی‌تر. کفش در جدال «دیده شدن» از ابزاریت خویش فاصله گرفته، خاک مزرعه و گرد کوره‌راه را نمایان می‌سازد و خستگی گام‌های کند کشاورز را به جلوه درمی‌آورد (همان: ۱۹-۱۸)، ایرج را باید از هالهٔ مقدس‌نمای اسطوره‌ای‌اش رهانید تا به سخن درآید.

ایرج با خریدن زمان به‌واسطهٔ طرح مکالمه با اژدها (تصویر ۴)، فرصت تأمل را برای خویش مهیا ساخت تا به فهم اینکه چه رفتاری می‌تواند بهترین باشد، برسد و به‌بیان‌دیگر، فرصت «انتخاب» برای خویش فراهم آورد؛ و این امر نشان از برتری وی به سلم و تور داشت که بی‌درنگ دست به عمل زدند؛ اگرچه قدرت انتخاب قابل ارزشیابی نیست، چراکه در مواردی بیش از کامیابی، رنج به همراه می‌آورد. زمین به انسان‌ها اعتمادبه‌نفس می‌بخشد، اما همان‌قدر که می‌توان دلیل بر ممتاز بودن این احساس داشت، در مورد کذب بودنش نیز می‌توان.

ایرج با خریدن زمان به‌واسطهٔ طرح مکالمه با اژدها (تصویر ۴)، فرصت تأمل را برای خویش مهیا ساخت تا به فهم اینکه چه رفتاری می‌تواند بهترین باشد، برسد و به‌بیان‌دیگر، فرصت «انتخاب» برای خویش فراهم آورد؛ و این امر نشان از برتری وی به سلم و تور داشت که بی‌درنگ دست به عمل زدند؛ اگرچه قدرت انتخاب قابل ارزشیابی نیست، چراکه در مواردی بیش از کامیابی، رنج به همراه می‌آورد. زمین به انسان‌ها اعتمادبه‌نفس می‌بخشد، اما همان‌قدر که می‌توان دلیل بر ممتاز بودن این احساس داشت، در مورد کذب بودنش نیز می‌توان.

زمین مدعی است: «عمل فریدون، درنهایت حاصلی دهشتناک به همراه داشت و رنجی عمیق برای بازماندگان به‌جای نهاد». عالمی (از میان بی‌شماران) مخالفت می‌کند: «ارزیابی عمل فریدون ممکن نیست، چراکه در جهان خوب و بد مفهومی قاطع ندارند، اما در اینکه مرگ زودهنگام همواره امری جانگداز و ناخوشایند تعبیر شود، تردید وجود دارد. فرصت انسان در هر صورت محدود است، شاید آن به که به حکمی مبهم و بی‌اساس، برای لحظه‌ای بیش ماندن در جهان و درنهایت با توهمی از ناکامی و رنج آن را به سر رساندن، نجنگیم و فرصتی مغتنم را برای جاودانه شدن، به این بهانه از دست ندهیم». درگیر شدن در چنین دورهایی، راهگشاست: «فهم هرمنوتیکی» که در دوری غیر باطل به نام «دور هرمنوتیک[۴۵]» حادث می‌گردد، دوری که در آن افتادن، نه‌تنها عامل بطلان نیست که منجر به آشکارگی عالم می‌گردد (B. Guignon, ۱۹۹۳: ۱۴). می‌توان میان اعتقاد به بازنده یا برنده بودن ایرج، جدالی بی‌پاسخ به راه انداخت؛ بی‌پاسخ، اما نه بی‌نتیجه. این باور که «ایرج بهترین راه یعنی اعتدال را انتخاب کرد؛ میانه‌روی صفت بزرگان است»، زمینی است. یکی از باورهایی که زمینهٔ پیکاری آشکارگر را فراهم می‌آورد، می‌تواند این باشد که «هوشمندی ایرج در فراهم آوردن فرصت انتخاب، مرگ زودهنگامش را موجب شد و ایرانیان را از برکت

تصویر ۵. بخشی جداشده از تصویر ۱

حضور پادشاهی عادل محروم ســـاخت»، دیگر اینکه «آنچه مایهٔ نام‌آوری است، موجب فاجعه نیز می‌تواند باشد» و غیره.

۶. تور: در روند پدیدارشناســـی هرمنوتیکی هنر، اتفاقی که در عین اتکا به زمین، ورای مادهٔ اثر می‌افتد، اهمیت دارد. ماده باید گشـــوده شـــود تا ندای خاموش‌کنندهٔ زمین شنیده گشته و در جدال با عالم بالا گیرد. در روایت تور، «شجاعت» مفهومی در اثر آرمیده است؛ در حالت عادی اندیشیده نمی‌شـــود و با بار معنایی از پیش معین، به‌مثابه ابزاری تک‌بعدی جهت ســـنجش شخصیت وی به کار می‌رود، درحالی‌که رفتار تور همان‌قدر شـــجاعانه است که رفتار کوهنوردی که در مقابل بهمن می‌ایســـتد و پناه نمی‌گیرد. تور در نقطهٔ مقابل ســـلم قرار می‌گیرد، در طیفی که ایرج در میانه است. هجـــوم تور به قلب کار یعنی محل رویارویی ایرج و اژدها، متناظر اســـت با خروج ســـلم از نگاره، ورود با تور، درگیری با ایرج و فریدون و ســـپس خروج با ســـلم، دوری را تشکیل می‌دهد که تا ابد بـــا این نگاره پیوند خورده و در جریان خواهد بـــود؛ دوری که اگرچه درنتیجهٔ آن امکان دارد همهٔ شـــخصیت‌ها ببازند، اما گشـــایش مفاهیم وجودی نیز حاصل آن تواند بود. دو برادر بزرگ‌تر در بازی پدر، قربانی شدند تا برادر کوچک‌تر ارج یابد. سلم با گریز بزدلانه و تور با تهور کورکورانه، دو نقش از نمایشی را بازی کردند که در آن، ایرج می‌بایستی قهرمان می‌شد، قهرمانی که با قربانی شـــدن، جاودانه نیز گشت، اما برنده نشد، چراکه در قبال نام‌آوری، فرصت زندگی از او ربوده شد. فریدون هم که بزرگ‌ترین بازنده بود: داغدار هر ســـه پســـر. جهت شمشیر تور به‌سوی اژدهاست (پدر)؛ با تهدیدی بغض‌آلود اما بی‌ثمر که تا ابد به‌ســـوی گردانندهٔ بازی نشانه رفته است و به‌سوی ایرج نیز هم؛ قهرمان نمایش.

ناعالم

منظور از ناعالم، عالمی اســـت که به هر دلیلی، در آن رنج و اضطراب بر آســـایش و آرامش غلبه دارد؛ عالمی که از اوضاع عادی فاصله گرفته و وضعیت آن خواستنی و مطلوب نیست. موقعیت‌های مختلفی می‌توانند موجب گردش عالم به سمت ناعالم شوند و در متن حاضر، یکی از این موقعیت‌ها با عنوان موقعیت خطر، به‌عنوان کلید راهگشـــای بحث پدیدارشناسی هرمنوتیکی هنر در نظر گرفته شد. انسان‌ها در موقعیت خطر، اصالت وجودی خود را نمایان می‌سازند، چراکه در این شرایط، حق انتخاب و برگزاری نمایش تا حدود زیادی از آن‌ها سلب می‌شود. در این مقاله، حکایت «فریدون در هیئت اژدها، پسرانش را می‌آزماید»، چنین موقعیتی را پیش–رو قرار داده و نگارهٔ انتخاب‌شده، آن را مشاهده‌پذیر ساخته و طرح پدیدارشناسی هرمنوتیکی هنر بر این اساس استوار گشته است، طرحی که از الگوی هایدگر در مورد نقاشی کفش‌های زن کشاورز ون‌گوگ الهام گرفته، اما راه غیرهمسانی پیـــش می‌گیـــرد. یکی از اساســـی‌ترین مفاهیمی که در بحث آشـــکارگی حاصل از پدیدارشناســـی هرمنوتیکی مطرح می‌شـــود، این اســـت که در هر زمان، بخش‌هایی از وجود آشکار گشته (حقیقت) و وجوه بی‌شمار دیگر پنهان می‌مانند (ناحقیقت)، اما ناحقیقتی که هایدگر از آن در کنار حقیقت نام می‌برد، وجوهی پیدا و ناپیدا از «عالم»اند و بحث «ناعالم» که در این نوشـــتار مورد توجه می‌باشد، از آن‌ها جداســـت: وقتی حقیقت، نزد هایدگر، بخش آشکار گشتهٔ وجود لقب گیرد، ناحقیقت متناظر می‌شـــود با بخش مستور آن و بر همین اساس، عالم وجوه پنهانی نیز دارد که قابلیت آشکار شدن دارند و از این وجوه می‌توان با عنوان ناحقیقت‌های عالم یادکرد، اما ناعالم، خود برای خود حقیقت و ناحقیقت مستقل دارد و آنچه در متن آمد، تلاشی بود در جهت هویدا ساختن حقیقت‌هایی از ناعالم،

با اتکا به برخی مسائل کلیدی وجودشناختی همچون انتخاب، اصالت، عقل‌باوری و خردورزی که از بطن تصویر و موضوعی که به‌واسطهٔ آن مورد مداقه قرار گرفت، بیرون آمدند.

نتیجه‌گیری

در نقاشی ون‌گوگ، کفش‌هایی که به‌واسطهٔ کار هنری فرصت سخن گفتن یافته‌اند، از راز وجودی خویش حکایت می‌کنند، اما عالمی که در این میانه آشکار می‌گردد، نه از آن ون‌گوگ (مؤلف) است و نه کشاورز (صاحب کفش‌ها)، بلکه متعلق به پدیدارشناس است، یعنی هایدگر. هر فرد در روند پدیدارشناسی هرمنوتیکی اثری خاص، عالم (یا ناعالم) خویش را کندوکاو می‌کند. آثار هنری این اختیار را در امکان پدیدارشناس قرار می‌دهند تا از طریق پیوند زدن حالات و موقعیت‌هایی که بیشتر با آن‌ها درگیر شده و یا به‌مثابه دغدغه به آن‌ها اندیشیده است، با شخصیت‌های اثر، موقعیتی که در کار نصیبشان شده و نیز جایگاهی که در ترکیب‌بندی در اختیار گرفته‌اند، امکان سخن گفتن کار را بدهد؛ اما سخنی که خود، دانسته یا نادانسته در بطن کار می‌گذارد. موقعیتی که فریدون و پسرانش در آن قرار گرفتند، در پژوهشی دیگر می‌تواند موقعیتی متفاوت ارزیابی شود که نه‌تنها منجر به شکل‌گیری ناعالم نشود که موجب درخشان‌تر شدن بیشتر عالم نیز بگردد. در پژوهش حاضر، چهار شخصیتی که به‌واسطهٔ نگاره در خدمت جریان عملی پدیدارشناسی قرار گرفته‌اند، از وجود پرده برمی‌دارند، اما با افشای رازهایی که ناعالم‌گونه است: سلم سرنوشت خوشی نمی‌یابد، گریزش به زنده ماندنش می‌انجامد و این امر، غیر از سرافکندگی در میان اعضای خانواده، فرصت طرح نقشهٔ قتل برادر را به وی می‌دهد. تهور تور جز در لحظه‌ای که پدر را تحت تأثیر قرار می‌دهد، به کارش نمی‌آید، مگر اینکه دست به خون برادر بیالاید. درنهایت نیز هر دو به تاوان قتل برادر کشته می‌شوند. ایرج جوان‌مرگ شده و فرصت نمی‌یابد تا از هوش و موقعیت‌سنجی خویش که به واسطه‌اش شایستگی خود را بر پدر نمایان ساخت، نصیبی به خویش یا دیگران رساند. فریدون تا پایان عمر با در رنج و استیصال می‌زید. در این حکایت همه بازنده هستند، اما به‌واسطهٔ روایتی خاص که یکی بود از میان بی‌شماران. در روند پدیدارشناسی هرمنوتیکی نباید همواره انتظار توصیف‌هایی ستایش‌انگیز داشت: انسان‌ها عوالم گوناگونی دارند و برخی از این عالم‌ها سنگین و تیره هستند. اینکه پدیدارشناس، کشاورز را در چه موقعیتی با کفش‌ها مواجه گرداند، در کیفیت رخداد آشکارگی وجود او مؤثر و تعیین‌کننده است. تفسیر عوالم یا ناعوالمی که به‌واسطهٔ کفش‌ها گشایش می‌یابند، با جنبه‌هایی متفاوت و گاه متناقض، می‌تواند تا ابد ادامه یابد. سیالیت عالم هرگز متوقف نمی‌گردد و وجود همواره چهره‌ای نو و بدیع برای برگشودن دارد. پدیدارشناسی هرمنوتیکی که صورت‌هایی بی‌شمار دارد و نمی‌توان آن را به‌مثابه روشی متقن و معین ارائه داد، می‌تواند به انکشاف عوالم متعددی منجر گردد که هر یک به‌نوبهٔ خود، حقایقی را در مورد یک فرد تاریخی (دازاین) و فراتر از آن، یک قوم تاریخی پیش‌روی قرار می‌دهد؛ البته قومی که از طریق ذهنِ هم‌اندیش با هم پیوند می‌یابند و پیوندی فراتر از زمان و مکان.

پی‌نوشت‌ها

۱.«فنومنولوژی» (Phenomenology)

۲.چنانچه میان «روش» (Method) و «رویکرد» (Approach) این تفاوت را قائل شویم که در روش، مراحل تعریف‌شده و متقنی جهت رسیدن به هدفی مشخص ارائه می‌گردد و رویکرد، شیوه‌ای غیر منحصربه‌فرد برای رسیدن به غایتی است، در مورد پدیدارشناسی هرمنوتیکی، اصطلاح رویکرد مناسب‌تر به نظر می‌رسد؛ آنچنانکه واژهٔ روش، در مورد پدیدارشناسی کلاسیک.

۳.«فنومن» (Phenomena)

4.Martin Heidegger (18891976-)

5.Hermeneutics

6.The Origin of the Work of Art (Published in 1950)
(کتابی که با عنوان منشأ اثر هنری نیز ترجمه شده است)

7.Vincent van Gogh (18531890-)

8.Hermeneutic Understanding

(فهم هرمنوتیکی (در مقابل «فهم گزاره‌ای») صورتی از وجود دازاین است و تفسیر او از عالم خویش که با احوال، شرایط و موقعیت وی نسبتی مستقیم دارد. برای روشن شدن معنای فهم هرمنوتیک رک: (واعظی، ۱۳۹۱).

9.Edmund Husserl (18591938-)

10.(Published in 1900) Logical Investigations

۱۱.اگرچه واژهٔ پدیدارشناسی بارها پیش از این و با تعابیر متفاوت مورد استفادهٔ اندیشمندان قرار گرفته بود، هوسرل به‌عنوان مؤسس رسمی این جریان شناخته می‌شود.

۱۲.انسان به‌مثابه «سوژه» (Subject) با مفهوم دکارتی خویش یعنی فاعل شناسنده (Cogito).

۱۳.این بحث در اندیشهٔ هوسرل با عنوان «اپوخه» (Epoche) یا «تعلیق» مطرح می‌شود.

۱۴.نیز با عنوان «پدیدارشناسی استعلایی (فرارونده)» (Transcendental Phenomenology)

15.To the Things Themselves

16.Epistemological

17.Ontological

۱۸.عنوان «هرمنوتیک» در همین راستا مفهوم می‌یابد: برداشت منحصربه‌فرد هر شخص از چیزها در عالم خویش.

19.Being and Time (Published in 1927)

۲۰.چراکه تعدد انسان‌های همهٔ زمان‌ها و مکان‌ها درنهایت گستردگی، متناهی است.

۲۱.Dasein (برای روشن شدن معنای دازاین رک: (حیدری، ۱۳۸۵).)

۲۲.هایدگر میان نگرش موجود–محور: «اُنتیک» (Ontic) و وجود–محور: «اُنتولوژیک» (Ontological) تمایزی تعیین‌کننده قائل بود: در برخورد انتیک، متعلقِ شناختْ موجود است و صفات آن، درحالی‌که در تفکر اونتولوژیک، نفس وجود مورد تأمل است.

۲۳.Turn (یا «گشت»، در حدود ۱۹۳۰م)

۲۴.The Event of Truth («رخداد» در متن حاضر به مفهوم اتفاقی به کار گرفته شده که پس از حادث‌شدن، در عالم چنان تحولی را موجب می‌گردد که شخص باآنکه پیش از وقوع آن بود، یکسان نیست.)

۲۵.Setting–into–Work of Truth (منظور از خطوط تیره میان اجزای چنین گزاره‌هایی، این است که این اجزا فارغ از هم نتوانند بود و اگر این‌گونه شود، مفهوم خویش را از دست می‌دهند: انسان در حمام می‌تواند باشد یا نباشد، اما دازاین در–عالم–است.)

26.Everydayness

27.Inauthenticity

28.Ready-to-Hand

29.Present-at-Hand

۳۰.منظور از کار، اثر هنری است.

31.Setting up a World
32.Setting forth the Earth
۳۳.در این گزاره‌ها برای عالم (World) از «a» و برای زمین (Earth) از «the» استفاده شده است، به این مفهوم که در اثر هنری «عالمی» از میان بی‌شمار عوالم آشکار می‌گردد، اما «زمین» به‌مثابه پوشاننده، یگانه است.
۳۴.نبرد، کشمکش، رویارویی و جدال، معادل‌هایی دیگر برای این واژه (Struggle) هستند.
۳۵.مستوری و نامستوری دو روی یک سکه‌اند: وجودی که خود برای خود حجاب فراهم می‌آورد.
۳۶.«الثیا» (Aletheia). مفهوم حقیقت نزد یونانیان باستان و هایدگر، به معنای آشکارگی وجود.
Lethe.۳۷ (پوشیدگی)
Situation.۳۸ (معادل «وضعیت»)
Moods.۳۹

40.Being in a Mood
41.Having a Mood
42.Being-in-the-World
43.Danger Situation
44.Anxiety

فهرست منابع

– اسپیگلبرگ، هربرت. (۱۳۹۲). *جنبش پدیدارشناسی*. ترجمه مسعود علیا. تهران: مینوی خرد.
–اینوود، مایکل. (۱۳۹۵). *روزنه‌ای به اندیشهٔ مارتین هیدگر*. ترجمه احمدعلی حیدری. تهران: علمی.
بیمل، والتر. (۱۳۸۷). *بررسی روشنگرانه اندیشه‌های مارتین هایدگر*. ترجمه بیژن عبدالکریمی. تهران: سروش.
– حیدری، احمدعلی. (۱۳۸۵). «جایگاه دا در دازاین، کتاب هستی و زمان». *حکمت و فلسفه*. (شماره ۲)، ۱۱–۳۰.
– دارتیگ، آندره. (۱۳۹۲). *پدیدارشناسی چیست؟*. ترجمه محمود نوالی. تهران: سمت.
– دهقانی، حسام. (۱۳۸۸). «پدیدارشناسی هرمنوتیکی شعر؛ بازخوانش شعر «دیوار» اثر احمد شاملو». *متن پژوهی ادبی*. (شماره ۴۲)، ۱۳۳–۱۶۸.
– رشیدیان، عبدالکریم. (۱۳۹۴). *هوسرل در متن آثارش*. تهران: نی.
– زهاوی، دان. (۱۳۹۲). *پدیدارشناسی هوسرل*. ترجمه مهدی صاحبکار و ایمان واقفی. تهران: روزبهان.
– ساکالوفسکی، رابرت. (۱۳۸۴). *درآمدی بر پدیدارشناسی*. ترجمه محمدرضا قربانی. تهران: گام نو.
– مصطفوی، شمس‌الملوک. (۱۳۹۱). «هایدگر و پدیدارشناسی هرمنوتیکی هنر». *کیمیای هنر*. (شماره ۳)، ۴۷–۵۴.
– نامورمطلق، بهمن، و منیژه کنگرانی. (۱۳۹۰). «تجلی حقیقت بر بوم نقاشی؛ بررسی تاثیرات هنر و نقاشی بر آرای هایدگر». *سوره اندیشه*، (شمارهٔ ۵۲–۵۳)، ۲۰۱–۲۰۵.
– واعظی، اصغر. (۱۳۹۱). «تلقی بدیع گادامر از فهم». *فلسفه*. (شماره ۲)، ۵–۲۶.
– هیدگر، مارتین. (۱۳۹۲). *سرآغاز کار هنری*. ترجمه پرویز ضیاءشهابی. تهران: هرمس.
- B. Guignon, Charles. (1993). *The Cambridge companion to Heidegger*. New York: Cambridge University Press.
- Dahlstrom, Daniel. (2013). *The Heidegger Dictionary*. London: Bloomsbury.
- Inwood, Michael. (1999). *A Heidegger dictionary. Hoboken*, New Jersey: Wiley.
- Sembera, Richard. (2008). *Rephrasing Heidegger*. Ottawa: The University of Ottawa Press.
- Sinclair, Mark. (2006). *Heidegger, Aristotle and the work of art*. London: Palgrave Macmillan UK.
- W. Davis, Bret. (2010). *Martin Heidegger Key concepts*. Durham: Acumen.
- Procreation concept of “Unworld” from the abdomen of Art, according to Heidegger’s