دوم میلادی، از اثر فرانسیسکو گویا

هنر نجات می دهد

فلسفه هنر مارتین هایدگر

دکتر مصطفی مهرآیین، زهرا افتخاری

مقدمه

ماهیت هنر از اثر هنری و راز هستی چیست؟ سرچشمه اثر هنری چیست؟ این سه پرسش، سه پرسش بنیادی هستند که مارتین هایدگر- فیلسوف بلندآوازه آلمانی- کوشیده است به آنها پاسخ گوید و آنها را به‌عنوان مسائل کلیدی فلسفه هنر مطرح سازد. هایدگر زیبایی‌شناسی کلاسیک را به کنار نهاد و کوشید اثر هنری را از زاویه‌ای کاملا نو مورد مطالعه قرار دهد؛ همان‌طور که به کل فلسفه از منظر تازه‌ای نگریست. هنر در اندیشه هایدگر از جایگاه والایی برخوردار است. او هنر را برتر از تکنولوژی و فلسفه می‌دانست و می‌کوشید «قدرت نجات‌دهنده هنر» در مقابل تکنولوژی و فلسفه را عمده سازد. هایدگر یک بار پس از شنیدن «واپسین سونات برای پیانو در سی مینور» اثر فرانتس شوبرت گفته بود: «ما یا فلسفه هرگز قادر به انجام چنین کاری نیستیم»[1]. اما این یگانه موردی نبود که هایدگر به قدرت نجات‌دهنده هنر اعتراف می‌کرد. او در پاییز مقاله‌ای با عنوان «پرسش از تکنولوژی» نیز هنر را به‌عنوان تنها «تاجی» انسان در مقابل خطرات رعب‌آور تکنولوژی مدرن مطرح می‌سازد[2]. به اعتقاد هایدگر، «مقابله قطعی» با ذات تکنولوژی مدرن ممکن است، زیرا یک «قدرت نجات‌دهنده» در قلمروی مشابه- و در عین حال اساسا متباین- با ذات تکنولوژی مدرن وجود دارد. هایدگر با پیانی آمیخته به راز می‌گوید: «چنین قلمرویی، هنر است»[3].

در این مقاله، با بررسی پاسخ‌های فلسفی هایدگر به 3 پرسش بالا، توضیح خواهیم داد که چرا هایدگر برای هنر، نقشی این‌گونه بنیادی در تقدیر انسان قائل شده است.

تبیین هایدگر از هنر

هایدگر، از نوع تعریف برای هنر ذکر می‌کند یکی تعریف رایج و معمول هنر که آن را در اصطلاح «تعریف ابزاری» می‌نامد و دیگری تعریف غیرابزاری از هنر به منزله «انکشاف حقیقت»[4]. او برای تعریف ابزاری هنر، ابتدا می‌کوشد مفهوم «ابزار» را تحلیل کند و در نهایت به اینجا می‌رسد که ابزار بودن ابزار به این است که در خدمت قرار می‌گیرد؛ گویی ابزار از خودشان هویتی ندارند و هویتشان براساس ارتباط با غیر و به‌خدمت گرفته‌شدن تعریف می‌شود. همان‌طور که «حروف» از خود معنای مستقلی ندارند و در ارتباط با غیر است که در جمله معنا می‌یابند، مثلا حرف «از» یا «به» بنا بر اینکه در یک جمله چگونه استفاده شود و در خدمت ارتباط دادن چه کلماتی به یکدیگر قرار بگیرد، معنای آن تفاوت می‌کند. در تعریف ابزاری هنر نیز هنر از خودش اصالتی و هویتی ندارد بلکه هویتش در پرتو «به خدمت گرفته شدن» تعریف می‌شود. در تعریف ابزاری از هنر، هنر بیشتر از جنبه زیبایی‌شناسی مورد توجه قرار می‌گیرد و به اثر هنری از جهت زیبایی‌شناسی نگاه می‌شود و از آن لذت برده می‌شود. در واقع هنر به‌منزله ابزار، نوعی فعالیت فرهنگی محسوب می‌شود. از چنین هنری در موزه‌ها و نمایشگاه‌های هنری می‌توان سراغ گرفت و دیدن کرد؛ اما در تعریف غیرابزاری هنر، هنر و اثر هنری از هنرمندان سرچشمه نمی‌گیرد و از زاویه زیبایی‌شناسی مورد اعتنا و لذت آدمیان قرار نمی‌گیرد و در نهایت به‌عنوان بخشی از فعالیت فرهنگی محسوب نمی‌شود. هنر در تعریف غیرابزاری عبارت است از «انکشاف حقیقت». در این نگرش، هنر و اثر هنری فی حدذاته از اصالت و استقلال و هویت برخوردار است. هنر و اثر هنری چیزی است که «در آن»، حقیقت استقرار می‌یابد و «با آن»، حقیقت جلوه‌گر می‌شود[5].

با اثر هنری، عالمی گشایش می‌یابد و عالمی ایجاد می‌شود. عالمی که در آن، حقیقت سکونت می‌گزیند. «حقیقت» با «وجود»، «این‌همانی» دارد؛ یعنی حقیقت چیزی جز «وجود» نیست. حقیقت در نگاه هایدگر مطابقت حکم با واقع نیست، بلکه حقیقت یعنی ظهور و انکشاف وجود و هنگامی که حقیقت و وجود یکی بودند، بنابراین همچنان که درست است بگوییم هنر یعنی «انکشاف حقیقت»، درست است که بگوییم هنر یعنی «انکشاف وجود». در این تفسیر آنتولوژیک از هنر، هنر یکی از عرصه‌های بسیار نادر برای جلوه‌گر شدن حقیقت و ظهور است. حقیقت، پوشیدگی و وجود، 3 مفهوم برای یک «مصداق» هستند که در برابر «ناحقیقت»، «ناپوشیدگی یا انکشاف» و «لاوجود یا عدم» قرار می‌گیرند. این مصداق از «پوشی مرموز و دوگانه برخوردار است: پوشش و ناپوشی، وجود و عدم و حقیقت و ناحقیقت در او با یکدیگر آمیخته است و از همین‌روی است که هنر و اثر هنری که انکشاف حقیقت و انکشاف وجود است، از ماهیتی مرموز و ابهام‌آلود برخوردار است. اثر هنری در این نگرش وجودشناختی به تناسب اینکه کدام چهره از این «مصداق» دوچهره را نمایان می‌کند و پرده از کدام صورت برمی‌گیرد با عناوین متفاوتی از قبیل حافظ وجود، قرارگاه حقیقت، انکشاف وجود و... تبیین می‌شود[6].

در تعریف غیرابزاری هایدگر از هنر، هر هنری در ذات خود «شعر» است. هنر معماری، نقاشی و موسیقی همگی به نوعی شعر محسوب می‌شوند. البته شعری که معنی رایج آن مراد نیست؛ شعری که وسعتی به اندازه زبان دارد. اما مراد از زبان نیز آن چیزی نیست که در قالب‌های سخندان کتبی یا شفاهی تنظیم می‌شود و جهت فهماندن مطلب به دیگران کاربرد دارد. زبان نیز در اینجا مانند هنر، تفسیر هستی‌شناختی می‌شود. زبان یعنی جایی که «وجود» در آن «عرض اندام» می‌کند؛ زبان یعنی «محل ظهور حقیقت». زبان بستری است که اگر نمی‌بود ما خبری از وجود و خبری از حقیقت نداشتیم. در نزد هایدگر، نامگذاری روی یک چیز به معنی وضع یک نشانه یا علامت برای یک چیز آن‌گونه که معمولا در دلالت‌های لفظی مطرح است، نیست بلکه نامگذاری چیزی، همان به‌زبان درآوردن و به لفظ درآوردن و گفتن است و این گفتن و به لفظ درآوردن، نوعی نشان دادن

وجود است. بنابراین با کلام و لفظ، مسمی به حضور می‌رسد، در واقع وجود حاضر و ظاهر می‌شود.

هنر همچون آشکارکننده راز هستی

پرسش اصلی در تمامی آثار مارتین هایدگر این است: هستی یعنی چه؟ پرسش را می‌توان چنین ساده کرد: وقتی می‌گوییم یک آدم، یا یک چاقو، یک چیز، یک اثر، هست، چه می‌گوییم؟ یکی از کارهای بزرگ هایدگر نمایش ناتوانی هستی‌شناسی فلسفی است در پاسخ‌دادن به همین پرسش به ظاهر ساده. کتابی که هایدگر در سال ۱۹۲۷ منتشر کرد- یعنی هستی و زمان- آغاز بحث به شیوه‌ای تازه درباره همین نکته است. این کتاب که مهم‌ترین کار هایدگر در نخستین دوران کار فلسفی اوست، در فلسفه سده ما مقام و اعتبار والاترین دارد. کتاب هم در حکم گسست هایدگر است از پدیدارشناسی آن‌سان که استادش ادموند هوسرل مطرح می‌کرد و هم بنیان پدیدارشناسی هرمنوتیک را پیش می‌کشد که به منزله آغاز بحث است از آنچه خود هایدگر «هستی‌شناسی بنیادی» می‌خواند. هستی‌شناسی بنیادین به نظر فیلسوف یگانه جستار فلسفی است که می‌تواند تأویلی درست از هستی ارائه کند و به آن پرسش بنیادینی پاسخ دهد که به ذهن هر کودکی هم می‌رسد. اما فلسفه که گرفتار متافیزیک شده، هنوز پاسخی برای آن ندارد. هایدگر وقتی می‌گوید فلسفه در بند متافیزیک گرفتار آمده، مقصودش این است که از حقیقت دور مانده و راز هستی را درنمی‌یابد[۴]. هایدگر در مورد حقیقت واژه یونانی Aletheia را به کار می‌برد که به معنای گشایش است و گشودگی هستی[۵]. به گمان هایدگر، یونانیان باستان، در آندیشه فلسفی خود پیش از دوران سقراط و افلاطون، به راز هستی پی برده بودند و این به دلیل آشکارگی راز یا حقیقت بر آنان بود. اما با ابداع «ایده»، آن راز چیزی سر به مهر، ناگشودنی و ناشناختنی معرفی شد. از افلاطون به بعد، بیشتر فیلسوفان چنین پنداشتند که این راز گشودنی نیست و تلاش در این مورد بیهوده است. راستی هم از آن پس هستی روی نهان کرد و کوشش‌های خوش‌پندارانه شماری از اندیشگران نیز راه به جایی نبرد و تنها به بنیان بینشی از وجود ختم شد که هایدگر آن را «تئیک» نامید و بر این باور بود که چنین نگرشی راه به جایی نمی‌برد زیرا از اصل، فرض جدایی ایده یا گوهر از شکل ظهور یا پدیدارها را پذیرفته است. به نظر هایدگر، پدیدارشناسی هوسرل نیز با اینکه با طرح «ضرورت شناخت خود چیزها را از هر تعین» راه را برای هستی‌شناسی بنیادین گشود اما به علت دل‌مشغولی با مسائل شناخت‌شناسی، سرانجام در همان بند بینش انتیک باقی ماند. از زمانی که پس از سقراط، آدمیان از شنیدن «آوای هستی» محروم ماندند تا دوران ما، تاریخ متافیزیک شکل گرفته است. تاریخی که «فراموشی هستی» است. هایدگر در هستی و زمان، این اندیشه را مطرح می‌سازد که وظیفه فلسفه «بازگشت به هستی» و فهم معنای آن است. به اعتقاد هایدگر، فلسفه تاکنون به‌جای پرداختن به «هستی»، به «هست»ها پرداخته است. حال آنکه حقیقت هستی که از آن به (Being با حرف B بزرگ) تعبیر می‌کند، نه یکی از وجودات بلکه هستی هست‌هاست. هایدگر شکوه می‌کند که براساس دیدگاه برخی فیلسوفان یونانی، نظیر ارسطو، درباره تفسیر هستی جزمیتی حاکم شد که نه‌تنها پرسش از معنای هستی را زائد می‌شمرد بلکه معقولیت چنین پرسشی را کاملاً انکار می‌کرد. این دیدگاه ارسطویی، در سنت فلسفی غرب مقبول افتاد و برخی پیش‌فرض‌ها و پیش‌داوری‌ها که مؤید چنین نگرشی به پرسش از معنای هستی بود، دائماً تبلیغ و ترویج می‌شد. نتیجه منطقی این پیش‌فرض‌ها باور به غیرضروری بودن پرسش از معنای هستی بود. هایدگر به ۳ قسم از این پیش‌داوری‌ها اشاره می‌کند و ضمن بررسی و تحلیل آنها به این نتیجه می‌رسد که باز گفت و طرح مجدد پرسش از معنای هستی، ضرورت و رسالت اصلی هستی‌شناسی و فلسفه حقیقی است[۶]. به اعتقاد هایدگر، پرسش «هستی چیست؟» پرسشی است که پاسخ آن، هستی‌شناسیک اما پرسش «هستی الف چیست؟» پرسشی است انتیک و پاسخ آن وجودی. روش علم اساساً انتیک است اما فلسفه در ذات خود با پرسش بنیادین هستی‌شناسیک سر و کار دارد. اندیشه به هستی از دیدگاه انتیک بی‌حاصل است[۷]. اگر به دنبال فهم هستی باشیم، باید بدانیم که از طرق متعارف در شناخت و تعریف سایر موجودات (روش علمی) نمی‌توانیم آن را بفهمیم. بنابراین «هستی از هرگذر خواص خویش باید به‌نمایش درآید و فاش شود». هستی در این واقعیت که چیزی هست، قرار می‌گیرد. گویا هر جا چیزی هست، هستی هست. پرسش اصلی برای هایدگر آن است که در کدام یک از وجودات، معنای هستی تشخیص داده می‌شود و آشکار کردن هستی را از کدام وجود باید آغاز کرد. هایدگر وجود انسانی را که از آن به دازاین تعبیر می‌کند نقطه آغازین فلسفیدن حقیقی و جست‌وجو از معنای هستی می‌داند[۸]. هایدگر، هنگامی که درباره انسان سخن می‌گوید اغلب تعبیر آلمانی دازاین یا «هستی- آنجا» را به کار می‌گیرد. اشارتی به حضور آدمی در جهان و پرتاب‌شدنش در هستی و گشایش به هستی. شاید یک علت کاربردی این واژه دازاین به‌جای انسان، تمایل هایدگر باشد به دور ماندن از مفهوم سوژه و بردلشت انسان گرایانه[۹]. نکته‌ای در بحث هایدگر در هستی و زمان که به گونه‌ای به هنر و شعر مرتبط می‌شود، در همین اشارت آخر نهفته است. دازاین نمی‌تواند حقیقت را در گزاره‌ها یعنی در قضیه‌ها و تعریف‌ها بیابد. دلیل آن را به گونه دیگری می‌جوید. گونه‌ای که ثابته او در آن سوژه اندیشنده فاعل نخواهد بود. حقیقت در زبانی غیر گزاره‌ای و غیرمنطقی جای دارد و در این بیان آشکار می‌شود. اینجا در واقع حاکم خود زبان است. زبانی که در آثار بعدی هایدگر از آن با عنوان شعر یاد شده و بیانی است از حقیقت دازاین. از اینجا این نکته نسبت هستی و زبان پیش می‌آید که در واپسین آثار هایدگر مسئله‌ای کلیدی است. خاصه آنجا که می‌گوید «زبان خانه وجود آدمی است[۱۰]».

مقصود هایدگر از زبان، گستره واژگان و روش‌های ترکیب واژگان که انسان یا گروهی از افراد به کار می‌برند نبود. او زبان را به گسترده‌ترین معنای ممکن آن به کار برد؛ تمامی آن چیزهایی که یا آن معنا روشن می‌شود. کلامی یا جمله‌ای در یک گفت‌وگو همان‌قدر روشنگر معناست (یا می‌تواند باشد) که قطعه‌ای موسیقی یا نهادی اجتماعی. سخن گفتن نیز به این اعتبار معنای گسترده‌تری می‌یابد. می‌توان گفت که ستارگان یا این قطعه موسیقی با من سخن می‌گویند. ادراک یا شهود من گونه‌ای به زبان آمدن و سخن گفتن جهان است. پس انسان در زبان زندگی می‌کند و «همچون زبان است». هایدگر به تأکید می‌گوید که هستی ما زبان گونه است و ما فقط در زبان زندگی می‌کنیم. هرگز نمی‌توانیم جایگاهی فراتر (یا خارج از) زبان بیابیم و از آنجا به زبان بنگریم یا بیندیشیم یا تلاش کنیم که تعریفش کنیم. حضور ما در این جهان به زبان وابسته است. برای ما در هر لحظه اموری چون زبان، دلالت و معنا مطرح می‌شوند. انسان و معنا در مکالمه زنده‌اند[۱۱].

از این رو برای هایدگر زبان به معنای ابزار پیشگیری و معرفی چیزها نیست. بل خود سازمان‌دهنده کنش‌ها، در راستای «جهان بودن» است. شناخت نیز فرا رشد پویای کنش‌هاست. «گفت‌وگویی متقابل و مداوم که هرگز به نتیجه‌ای قطعی نیز نخواهد رسید. هرگز به پایان نمی‌رسد و به بسته نمی‌شود. کاری نیست که از پیش برنامه‌ریزی شود و به انجام رسد. بخشی است از هستی و از زبان. زبان پیش از آنکه چیزی بگوید، چیزی را نشان می‌دهد. دلالت‌گر نیست، مکاشفه است[۱۲]». هایدگر در تحلیل نخستین بند شعر تراکل «شامگاه زمستانی» می‌نویسد که وصف بارش برف زمستانی که از پنجره دیده می‌شود، اهمیت ندارد بل «وجه وجودی فراخوان» مهم است. این بند گونه‌ای دعوت است. آنچه می‌گوید هیچ مهم نیست. باید توصیفی را که می‌کند رها کنیم. مهم آن است که چگونه ما را فرا می‌خواند. از ما و از چیزها یکسان دعوت می‌کند تا به جهانش، به دنیای شعر، راه یابیم. بند دوم شعر از جهان دعوت می‌کند تا به فراخوان چیزها پاسخ دهد و بند سوم سرانجام جهان و چیزها (و ما) را با هم آشتی می‌دهد. شاعر، جهان و خواننده از راه فراخوان زبان به همدیگر نزدیک شده‌اند و نه از راه وصف چیزها. این تحلیل را شاید بتوان بیانی مجازی دانست برای درک پیکاری که برای رسیدن به معنا، فراتر و بیرون دلالت‌های زبانی و زبان دلالت‌گر وجود دارد. راهی است تا به قول دریدا شکلی از نوشتار را بشناسیم «که بی‌حضور و بی‌غیاب» شکل گرفته است. «بدون تاریخ، بی‌علت، بی‌سرچشمه و بی‌فرجام است. چیزی است که تمامی دیالکتیک کل‌بین‌شناسی- کل فرجام‌شناسی و تمامی هستی‌شناسی را بازگو می‌کند[۱۳]».

زبان در کاربرد هر روزه خود شفاف است. به کار می‌رود و به همین دلیل محو می‌شود. به کاربردکنندگان‌اش بدان نمی‌اندیشند. از آن سود می‌برند. بنا به عادت از آن استفاده می‌کنند. اما زبان شعر مبهم است. چون یا کاربرد همه‌روزه نمی‌خواند. شعر، زبان تبدیل به مانع و معضل می‌شود. هایدگر می‌گوید که سوژه برخلاف برداشت دکارتی، همواره آگاه نیست. بل به جهان عادت می‌کند. بینش او انتیک است. اما ما در هنر، با دنیای بیگانه و با رخدادهای بیگانه روبرو می‌شویم. همان‌طور که کاربرد معمولی ابزار «جنبه عملاتی» کار جهان است- یعنی حل شدن و پنهان شدن در جهان است- زبان هر روزه و گزاره‌های زبان علمی نیز در حکم عادت به جهان هستند. جهان، این افق گشوده مناعده در تقدیر تکنولوژیک روزگار نو حل شده است. اینجا ابزار و فن نیز در جهان حل شده‌اند. اما چیزی ناشناخته باقی مانده است. اثر هنری باقی است. چیزی که درست در همین فاصله و تمایزش با دنیا توان آشکارگی حقیقت را دارد و می‌گذارد که چیزها مستقل از کاربرد خود باشند. خودشان باشند. گوهر اثر به بیان آمدن است و این می‌گذارد تا چیزها به سخن آیند و آن‌سان که هستند، خود را بنمایانند. ساختار اثر هنری، این‌سان، جهان را همچون رخداد می‌نمایاند. آن را از ناآشکارگی درمی‌آورد، جهان را به روشنایی می‌کشاند و چیزها را غیرشفاف می‌کند[۱۴]. اگر چه در نقادی ادبی و هنری کلاسیک، همواره زبان شعر و بیان هنری فاقد «ارزش حقیقتی» دانسته می‌شود[۱۵].

سرچشمه اثر هنری از نظر هایدگر

پرسش از منشأ اثر هنری در عام‌ترین چهارچوبش در کانون توجه رساله‌ای از هایدگر با عنوان «منشأ اثر هنری» قرار دارد که هایدگر نخستین بیلز مباحث آن را در سال ۱۹۳۵ در خطابه‌ای در فرایبورگ مطرح ساخت. هایدگر در سال ۱۹۳۶ متن خطابه را کامل کرد و سرانجام در پایان این سال، متن را در ۳ بخش با همان عنوان در فرانکفورت ارائه داد و آن را به صورت رساله‌ای نیز منتشر کرد. رساله مشهور هایدگر که در کتاب «راه‌های جنگلی» آمده و امروز به زبان‌های بسیار ترجمه شده، متن همین خطابه فرانکفورت است[۱۶]. این اثر نخستین کار هایدگر به‌شمار می‌آید که موضوع آن هنر است. طرح اصلی رساله مزبور این است که ۲ دیدگاه زیر را از بنیاد رد کند: اول اینکه فعلیت اثر هنری را می‌توان بر پایه «خصلت شیءوار» آن درک کرد و دوم اینکه اصولاً می‌توان آن را بر اساس حضور چیزی در دنیا فهمید (و این دیدگاهی عام‌تر است)؛ حتی اگر این چیز، نوع خاصی از اشیا باشد که متعلق به تجربه زیبایی‌شناختی ویژه‌ای باشد. و اما نگرش خلاف عادت هایدگر در این خصوص: انچه ذاتی هنر است، آنچه در اثر هنری فعال و به کار است، قطعاً نوعی متفاوت از موجود در میان ما نیست بلکه آنچه اثر هنری را متمایز می‌سازد، عبارت است از پدید آوردن «فضایی باز و روشن». در مقابل، احتمالاً یک اثر هنری نیز همچون قطعه‌ای از تجهیزات تکنولوژیکی در جهان ظاهر می‌شود. اما در نزد هایدگر خصلت شیءوار اثر هنری را باید براساس آنچه در اثر هنری فعال و به کار است فهمید و نه به‌عکس. طرح اساسی هایدگر، بدین‌سان کاملاً شگفت‌انگیز است. ویژگی اثر هنری را به بیان دقیق‌تر آنچه او «هنر بزرگ» می‌خواند، چیزی کمتر از «رخداد حقیقت» نیست. این رخداد را نباید به معنای پدید آوردن یک بازنمایی یا تصویری دقیق و رسا از موجودات یا اشیا تلقی کرد بلکه یک گشودگی یا آشکارگی اصیل موجودات است؛ موجودات

آن گونه که همه گفته‌اند ذات هنر مانند ذات تکنولوژی مدرن یک نحو آشکارگی است. پس در نزد هایدگر، اثر هنری به نحوی به عریانی و گشایش «حاضر گشوده‌ای» که در درون آن موجوداتی ظاهر می‌شوند، دست می‌یابد. باید توجه داشته باشیم که ناپوشیدگی و انکشاف حقیقت موجودات بدین معنی نیست که اثر هنری تصویری مشابه یا نمودی که با چگونگی ظهور اشیا یا موجودات مطابقت دارد عرضه می‌کند. اثر هنر همان گونه که هایدگر نظر می‌دهد یک رخداد گشودگی با عریانی و انکشاف است، هرگز تنها عریانی و انکشاف ظاهر موجودات نیست بلکه عریانی (حقیقت) وجودشان است»[۳۱].

هایدگر پس از رد ۲ دیدگاه مزبور به طرح این پرسش می‌پردازد که «سرچشمه اثر هنری چیست؟» و مقصود از سرچشمه هم روشن است: از چه چیز و با چه چیز اثر هنری آن می‌شود که اکنون هست؟ در نگاه نخست اثر محصول کار یک نفر است؛ هنرمند. آیا می‌توان گفت که سرچشمه اثر هنری، هنرمند است؟ بسیاری پاسخ می‌دهند آری، زیرا سومین چهارم براساس وجود نمی‌داشت هرگاه براساس وجود نداشته اما هایدگر می‌پرسد مگر نه اینکه هنرمند فقط به دلیل آفرینش اثر هنری هنرمند است و چنین شناخته و خوانده می‌شود؟ پس در باطنی خواهد بود که او را سرچشمه اثر بخوانیم. بعدها هایدگر در درس‌های نیچه نوشت که اثر هنری باید پیش و مهم‌تر از هر چیز بر زمینه کوشش در فهم معنای هستی و حقیقت جهان شناخته شود و نه در قالب ذهنیت هنرمند. چون هنرمند را به‌عنوان سرچشمه کنار بگذاریم «خود اثر هنری» مطرح می‌شود اما خود اثر هنری هم چندان موضوع روشنی نیست. «ما چگونه می‌توانیم اطمینان داشته باشیم که به‌اثر هنری سر و کار داریم، وقتی هنوز نمی‌دانیم که هنر چیست؟»[۳۲]. در نتیجه، حق داریم که در مورد درستی این حکم شک کنیم که سرچشمه هنرمند (یا سرچشمه هنرمند به عنوان هنرمند) اثر هنری است. راه درست آن است که به دنبال سرچشمه هر دوی اثر و هنرمند برآییم. چه چیز آنها را به عنوان اثر هنری و هنرمند هست می‌کند؟ چنین می‌نماید که آن چیز خود هنر است. منقدم بر هر دوی اثر هنری و هنرمند، چیزی وجود دارد که در نام هر دو نیز آمده است: هنر. به شیوه‌ای خاص، متمایز می‌شود و می‌توان گفت که هنر، سرچشمه هر دوی اثر هنری و هنرمند است اما هر واژه‌ای بیش نیست و چیزی راستین بدان تعلق نمی‌گیرد؛ ایده‌ای همگانی است که تنها موارد موجوده که فعلیت دارند بدان متعلق‌اند یعنی هنرمند و اثر. نکته اینجاست که پرسش از سرچشمه اثر، در واقع پرسیدن از گوهر هنر است. هنر از بررسی اثر دانسته می‌شود و اثر با دانستن گوهر هنر روشن می‌شود. دور تسلسلی که «علیه منطق» می‌نماید و ادراک معمولی خواهان رفع این دور است». اما باید این دور را دنبال کنیم. این حلقه هرمنوتیک است؛ از اثر به هنر، از هنر به اثر. هایدگر پیشنهاد می‌کند که برای حل دشواری، از اثر آغاز کنیم؛ از چیزی موجود و حاضر[۳۳].

سرچشمه اثر هنری، هنر است اما هنر در اثر فعلیت می‌یابد. پس ما باید از فعلیت اثر آغاز کنیم. اثر را یک «چیز» می‌دانیم. اما چگونه چیزی است؟ هایدگر در نوشته‌های دیگر خود یا دقت بیشتری به این پرداخت که «یک چیز چیست» (این پرسش موضوع و عنوان یکی از کتاب‌های مهم اوست که بر اساس درس‌هایش در دانشگاه فرایبورگ در ۲۶-۱۹۲۵، یعنی درست همزمان با رساله سرچشمه اثر هنری، نوشته شده است). او در سرچشمه اثر هنری میان ۳ چیز تفاوت گذاشته: ۱) چیز، امری (گوهری) است دربردارنده صفت‌ها و مشخصه‌ها (عرض‌ها). ۲) چیز، بنا به گوهرش وحدت محسوسات قابل درک است. ۳) چیز، ترکیب صورت و ماده است[۳۴]. هایدگر ۲ تعریف نخست را دقیق می‌داند. نادرست بودن نخستین تعریف برای خواننده آثار قبلی هایدگر به‌خوبی قابل درک است. هرگاه چیزی را به امری «حاضر در دست» کاهش دهیم، راه فهم اگزیستانسیال آن را بسته‌ایم. هایدگر در مورد تعریف دوم می‌نویسد که کاهش نکته به جهان حسی خطاست. ما صدای توفان و باد را در دود کش می‌شنویم و آن را آواهای ناب نمی‌دانیم. همچنین آوای هواپیما، سواری و دررا که بسته می‌شود، می‌شنویم و نه صداهای خالص. فیزیکی را. تعریف سوم، یعنی توضیح چیز به‌عنوان شکل و محتوا دقیق‌تر از ۲ مورد پیشین نیست. این توضیح در اصل از توجه به فعالیت انسانی و امور مفید در زندگی ریشه گرفته و چنین می‌نماید که از مشاهده چیزهایی واقعی چون کتاب، میز، چکش و کوزه پدید آمده است. اما نباید از یاد ببریم که ابزار فقط یکی از ۲ دسته چیزهای زندگی هر روزمانند دسته دوم، چیزهایی هستند که ازپوما ابزار کار ما محسوب نمی‌شوند همچون خود آنش فشان‌ها و شن‌های کویر و دسته سوم هم آثار هنری (از جمله پرده‌های نقاشی، مجسمه‌ها، بناها، عکس‌ها) هستند. اثر هنری هرچند فرآورده‌ای انسانی است اما ابزار تفاوت دارد و به نظر می‌رسد که در یک مورد مهم با چیزهای به اصطلاح ناب یا طبیعی شریک است. اثر هنری همچون صخره و برخلاف میز، به این دلیل پدید نیامده که در جهت بهره‌ای خاص مورد استفاده قرار گیرد. اما این را هم باید گفت که اثر هنری برخلاف میز و صخره «قائم به ذات» نیست. پل، همواره خواهان مخاطبی است. شنونده، خواننده، تماشاگر یا در کل تأویل کننده‌ای باید به گونه‌ای ضروری باشد تا اثر دریافت شود. اثر هنری نیازمند مخاطب است یعنی کسی که آن را «حفظ کند و نگهدارنده‌اش باشد» و چنان که هایدگر در سرچشمه اثر هنری یادآور شد، حفظ کردن و نگه داشتن (bewahrenden) ایستادن در گشودگی هستی است که در اثر هنری روی می‌دهد. صخره در هر شرایطی صخره است. کوزه کوزه است و گربه، گربه. اما اثر هنری نیازمند کسی است «که آن را حفظ کند»، یعنی قبول کند که این اثری هنری است. به گمان هایدگر، این هنوز به معنای ضرورت آغاز کردن بحث با دریافت مخاطب نیست زیرا تأویل‌های مخاطبان یکی نیست[۳۵].

هایدگر کوشید تا اثر هنری را به‌عنوان چیزی «حاضر در دست» فراتر رود و نشان دهد که برداشت‌های رایج از هنر، اثر هنری را همچون سایر چیزها در افق دانایی مدرن در نظر می‌گیرند یعنی از راه بررسی مشخصه‌هایش در پی راهیابی به منطق آن هستند. چنین رویکردی کمترین نیازی به بررسی و تلاش در راه شناسایی سرچشمه‌های اثر هنری ندارد. همچنین بنا به مبنای متافیزیکی علم مدرن، امر اصلی و اساسی سوژه و ذهن او دانسته می‌شود و چنین برداشت‌هایی به‌طور عمده اثر هنری را نادیده می‌گیرند و به هنرمند می‌پردازند و ذهن، مسائل روانی، ویژگی‌های شخصیتی و زندگینامه‌ای او را برجسته می‌کنند. کسی که بخواهد «خود اثر هنری» را مورد مطالعه و شناسایی قرار دهد باید به چنین برداشت‌ها و روش‌هایی بدروده گوید و راهی تازه و هنوز نشناخته و ناپیموده را در پیش گیرد. هرگاه ما اثر هنری را به‌عنوان محصول کار فکری هنرمند بدانیم، شاید بتوانیم به برخی مسائل غیرهنری پاسخ‌هایی محدود بدهیم اما نخواهیم توانست که به مسئله اصلی آن بپردازیم.

هایدگر در پیکار با سوژه‌باوری فقط متوجه اهمیتی نیست که پژوهشگران تاریخ و مسائل هنر برای هنرمندان قائل شده‌اند. او همچنین بر این باور است که توجه به مخاطب نیز چندان پاسخ درست و دقیقی برای ما در مورد مسائل راستین اثر هنری فراهم نمی‌آورد. بنیانگری هنری به سازوکاری وابسته است که فراتر از ذهن‌ها و نیت‌های پدیدآورنده اثر و مخاطب آن می‌رود[۳۶].

آنچه سرچشمه اثر است سرچشمه هنرمند هم هست. هنرمند در شیوه خاصی از مکاشفه شرکت داده می‌شود. او با درک این نکته که سرچشمه خود را باید در هنر بجوید، از اصول سنتی فهم هنرمند همچون هستنده مستقلی که سرچشمه اثر هنری است، دور می‌شود و دیگر کار خود را تقلید از واقعیت محسوب نمی‌کند. هنرمند به معنایی که هایدگر در نظر دارد، نه صنعتگر ماهری است که جهان را به قالب و شکل از پیش انگاشته‌ای بکشاند و نه آن سوژه خودبنیادگری است که خویشتن را از هیچ پدید می‌آورند. برخلاف چنین تصورهایی، هنرمند کسی است که در راهی خاص قرار می‌گیرد و به شیوه‌ای خاص ظهور یا آشکارگی هستی هستندگان را تسهیل می‌کند. آفرینش هنری کمتر شکل بخشیدن است به آنچه پیش‌تر دارای شکل نبود و بیشتر شرکت در آشکارگی‌ای است که امکان می‌دهد تا هستی که هنوز پنهان شده بیانی حاضر در جهان یابد[۳۷]. هایدگر با این گفته پل کله همراه است که «هنر آنچه را که دیدنی است باز تولید نمی‌کند بل آنچه را که نادیدنی است دیدنی می‌کند»[۳۸].

در بیان آنچه گوهر اثر هنری را می‌سازد، هایدگر از جهش (sprung) یاد می‌کند[۳۹]. در واقع این جهش خود را در اثر باز می‌یابد و می‌نمایاند. بودن اثر چنان کامل است که به چیزی جز خود باز نمی‌گردد. از این رو هایدگر مثال را در اثری هنری می‌یابد که هیچ مجازی نیست یعنی به چیزی جز خود اشاره ندارد. پرستشگاهی باستانی که از زمان یونانیان تا امروز باقی است، این پرستشگاه زمانی اشارتی بود به امر مقدس، معبدی بود که به کاری می‌آمد و امروز خدایش آن را ترک گفته و دیگر به چیزی، معنایی یا دلالتی اشاره ندارد. خیلی ساده، آنجا هست؛ بر فراز صخره‌ای پا در دامنه تپه‌ای، با آرامش و سکون. اکنون خود، امر مقدس است. از این معبد ارم مقدس، بیرونی خدایی و تقدس دانسته نمی‌شود بل خود پرستشگاه در این استقلال خود از معنا، بیرون زبان و ادراک مذ امر مقدس است. مهم نیست که خدایش کجاست؛ مهم این است

که خود معبد آنجاست. اما پرستشگاه به گرداگرد خود بیتفاوت نیست. در جهان بیرون دنیای این اثر هنری، تولد، مرگ، شادیها و اندوهها وجود دارند. این همه مجازهای تقدیر آدمیاند ولی سرانجام معبد، این اثر هنری، فراتر از این همه میرود چون جهان خود را میسازد، چون تبدیل به هنر میشود»[۱۴].

هایدگر بر این نکته تاکید میورزد که اثر هنری برخلاف انسان که فعالیتاش در گرو حضور یک اثر هنری است واجد نوعی خودسالاری و استقلال بنیادین است. او میگوید هنرمند «هنر برابر هنر» بود و نبودش یکسان است. به همان معمایی است که خود را در فرایند هنر نیست میکند. از این رو آنچه در اثر هنری به کار است، بدون حضور هنرمند تحقق مییابد، یعنی کار اثر هنری میتواند در غیاب هنرمند به عنوان تولید کننده یک شیء رخ دهد» و همان طور که دیدهایم، آنچه در اینجا بنا به نظر هایدگر رخ میدهد، شگفتانگیز است. هنر جهانی را میگشاید و پیوسته آن را پایدار میدارد»[۱۵].

این نقش، کاملا رازآمیز و جادویی مینماید. چگونه میتوان چنین قدرتهایی را به اثر هنری نسبت داد؟ حال میخواهیم فعالیت آن هر طور به تصور درآید و عظمت آن هر چه باشد، هایدگر با یادآوری دوگانگی و تمایز نهادن بنیادینی که در هستی و زمان میان باشندههایی که خصلت وجود دارایی را دارند و باشندههایی که فاقد این خصلتاند، در جایی چنین میگوید که «سنگ بیجهان است. گیاه و حیوان نیز هیچ جهانی ندارند. برخلاف انها، ژن کشاورز جهانی دارد که به روی او گشوده است. با این وصف این اگزیستانس یا تقرر ظهوری، به نظر میرسد که فقط به سبب کار فوقالعاده اثر هنری امکان تحقق مییابد. خود هنرمند را تنها از این حکم گریزی نیست. هنرمند هم فقط از آن حیث «هستنده» که در جهانی تقرر ظهوری دارد، این از پیش مستلزم آن است که جهانی وجود داشته باشد که توسط اثر هنری گشوده شود. کاری روشنایی بخش که به تنهایی میتواند به ساختار آن جهان سامان دهد»[۱۶].

هدف مهم اثر هنری این است که جهان خود را میسازد و به دنیای خود شکل میدهد (Aufstellen). اثر در غیاب مطلق موضوع خود، از جهان خویش خبر میدهد. دنیای اثر به سادگی گردهمآیی مساوارد و چیزهای موجود نیستند یک قاب هم نیست که در آن هر چیز موجود یا ممکن جای گیرد. جهان ابژههای پیش چشم ما نیست بل جهانی است که جهانیت مییابد. جهانی آشنا که «خانه ما میشود»[۱۷]. اثر هنری درست به همین اعتبار، جهانیت دارد. اثریت اثر هم با جهان اثر شکل میگیرد و هم با ساختهشدن یا آنچه هایدگر Her-stellen نامیده که به معنایی دقیقتر یعنی به دشواری پنهان. «جهان اثر، همان ساخته شدن اثر است بر زمینه زمینی». زمین را اینجا به معنایی آشنا در نظر نیاورید؛ معنای فرضی یا زمین شناسانه نظیر «کره خاکی نیست. بل گوهر زمینه اثر است. رنگی در پردهای، سنگی در معبدی و کلامی در شعری، فقط جلوههای زمیناند. اثر نه فقط این زمین بل طبیعت را آشکار میکند یا نه طبیعت فیزیکی، محسوس و اندازهگرفتنی علم مدرن ریاضی- فیزیکی را دلیل physis را همان که یونانیان هستی میشناختند. آنچه آشکارگی بوده خود حقیقت آشکار بود. پرستشگاه بر فراز صخره ایستاده بر زمین (که اینجا استعارهای است از زمین اثر) ثبات خود را میآزماید. ثباتی که از خود به چنگ میآورد و نه از چیزی دیگر. اثر صخره را میآفریند. سنگ است چون در اثر جای میگیرد. سنگ است. جهانیت جهان از جهانیت اثر برمیآید»[۱۸]. ساختن جهان و شکل گرفتن، ۲ منش اصلی اثریت است. هایدگر وقتی از جهان اثر یاد میکند، آواژه را به هم مرتبط میکند. قامت گرفتن، خانهساختن و اندیشیدن[۱۹]. او میگوید که این معنای درست زندگی در این جهان است. به همین شکل این معنای «زندگی در دنیای اثر» نیز هست. جهان اثر خود اقامت گزیدن است و خانه ساختن و اندیشیدن. اثر تمثیل جهان و زمین است. نسبتی است میان آن دو. هایدگر از «فضای بازی» (Spielraum) یاد میکند. فضایی که جهان و زمین در آن اختلاف مییابند و آن را پیش میبرند. می جنگند تا رخدادی جادث شود از ثبات جهان بر زمین و از جای گرفتن زمین در جهان «رخدادی» سر برمیآورد. رخدادی که چون تبدیل به حقیقت شود، آشکار میشود. حقیقت را باز مییابد و در آن هستی و حقیقت است که خود به زبان آمده است. هایدگر میگوید: زیبایی راهی است که در این حقیقت به گونهای بنیادین چون ناپنهانی روی مینمایاند. از این رو به زبان آمدن، هنر را در گوهر خود تبدیل به شعر (dichtung) میکند. بدین سان آفرینش، یاری دیگر به زبان آمدن حقیقت است. آفرینش از هنرمند میگذرد و از جهان اثر نیز میگذرد و به آشکارگی تبدیل میشود.

هنر با اندیشیدن یکی میشود، به همین دلیل نسبت اصیل با اثر یافتن، با لذت و خوشی بازشناخته نمیشود. بل با «پاس داشتن» (Hewahrung) دانستنی است. پاسداران اثر نه در بیرون آن، بل در درونش جای دارند و باز نه به این معنا که اعتبار اثر «زندگی درونی» آن باشد. بل آشکارگی آن است. سرچشمه میشود، سرچشمه فضای خود و سرچشمه امکانات تازه و قانونهای تازه. اما از یاد نبریم که «حقیقت هنری» یک مطلق تبستهاین حقیقت برخلاف آنچه در زیبایی شناسی هگل مطرح شده است. بدون انسان نمیتواند وجود داشته باشد. هم شکل گیری حقیقت است و هم زاده کار آدمی. از این رو نسبت که ریشه اثر در هنرمند است و ریشه هنرمند در اثر. به همین دلیل هم هایدگر در پس گفتار سرچشمه اثر هنری، دیدگاه هگل در مورد مرگ هنر را نقد میکند.

اثر هنری جایگاه رویداد حقیقت است

مهمترین نکته یا «اصل بنیادین» (Grundgedanke) در اندیشه هایدگر به اثر هنری این است: اثر هنری، جایگاه رویداد حقیقت است[۲۰]. آشکارگی و کشف حقیقت در اثر هنری «کار خود را آغاز میکند». از نظر هایدگر، مسئله شعر و هنر مسئلهای است بارها مهمتر از تعریف و تشخیص نوع آنها یا جایگاه ویژهای که قرار است در درون طبقهبندی فلسفی داشته باشند. تأمل در اینکه هنر چیست به گونهای کامل و قطعی با مسئله حقیقت هستی تعیین میشود. شاعری همچون یک فعالیت ممتاز هنری در حالت اصیل خود، یعنی زمانی که به مسئله هستی هستندگان روی میآورد، به هستندگان مختلف امکان میدهد تا همچون خودشان نمایان شوند، یعنی دیگر موضوعهایی جهت برآوردهشدن این یا آن بهره نباشند و از چنبه صرف کاربردی مورد توجه قرار نگیرند. هستندگان در هنر میتوانند ناپوشیده باشند. از آنجا که اثر هنری بسان گشایشی نمایان میشود که در آن هستندگانی از این جهان همچون خودشان جلوه میکنند، هایدگر اعلام میکند که باید در مقام جایگاهی اصیل و آغازین در کار رخداد یا شناخت حقیقت مطرح شود. اثر هنری بیانگر چیزها نیست و همخوان با گوهر آنها و سویه رخدادگیشان یا شکل و موضوعشان محسوب نمیشود. همچنین آرایش ذهنی حقیقت عینی نیز نیست. یعنی چنان نظمی نیست که در پی آن باشد که زیبایی یک هستنده را مستقل از واقعیت آن پیش بکشد. اثر هنری خود گشایش حقیقت است. چنان که در فرایند در حال پیشروی تاریخ جای میگیرد و بنیاد را برای هستندگان در شکلهای بیشمار ظهورشان فراهم میآورد. شعر در آغاز ماهیت حقیقت را نشان میدهد تا آنجا که نخست گشودگی امر گشوده را که درون آن هستنده وجود دارد، روشن میکند»[۲۱].

نتیجهگیری: قدرت نجاتدهنده هنر

همان گونه که دیدیم، هایدگر در فلسفه هنر خود در پی نشان دادن نقش هنر در آشکارکردن حقیقت هستی بود. با این حال، نمیتوان این نکته را نیز نادیده گرفت که تأکید هایدگر بر هنر تا حدودی ناشی از مقتضیات سیاسی- اجتماعی جامعه معاصر غرب بوده است. بدون شک هایدگر تأثیرات منفی مسلطه آهنین تکنولوژی بر حیات اجتماعی مردمان غرب را احساس کرده بود و میکوشید راه نجات انسان تکنولوژیزده غربی را در درون هنر جستوجو کند. به عقیده هایدگر، پیامد پرمخاطره ظهور تکنولوژی مدرن، حضور فزاینده پدیدهای از نوع جدید، متمایز و خطرناک در جامعه غرب نبود بلکه خطر در سیطره یافتن نوع جدید متمایز و خطرناکی از «جهان» بود که انسیا را خدای جدید خود ساخته بود[۲۲]. هایدگر بر آن بود که رشد تکنولوژی، انسان را به سمت ابزارسازی و گرفتار آمدن در چرخه پایانناپذیر تولید تجهیزات تکنولوژیک سوق داده است. سیطره تکنولوژی با شناختی که ما از خود داریم نیز آشکارا ارتباط پیدا میکند و بر آن اثر میگذارد. به دید هایدگر این از ویژگیهای محوری مدرنیته معاصر است که ما بیش از پیش تمایل داریم که خودمان را فرمانروای طبیعت ببینیم. ما انسان را تا مقام «خدای زمین» بالا بردهایم که میتواند با استفاده از تکنولوژی بر جهان طبیعی سیطره یابد. هایدگر با تأکید میگوید که این خدایی کردن، شأن واقعی انسان نیست. به علاوه هایدگر معتقد است که چون ذات تکنولوژی مدرن به عنوان نحو برتر آشکارگی و ظهور حاکم میشود، آنچه به راستی متمایزترین و انسانیترین چیز در انسان است، در ظلمت میافتد. آن چنان که «خود انسان»- ارباب خیالی نیروها و قوای طبیعت- به چایی میرسد که «خودش، به تابجا یک منبع ذخیره شدهمیشود»[۲۳]. چیزی که حضورش فقط بر پایه آنچه بتواند سنجش شود، تحت کنترل درآید و نظم پذیرد، فهمیده میشود. این به دید هایدگر خطر واقعی تکنولوژی مدرن است. با این همه، چنان که خواهیم دید، هنوز امیدی هست[۲۴].

هایدگر یک ناقد رادیکال مدرنیته بود. او تمامی مبانی اصلی روزگار مدرن را سختگیرانه و تلخاندیشانه به باد انتقاد گرفت و هر گونه تجلی مادی، فنی، فکری و فلسفی آن را رد کرد. او از این روزگار به عنوان «عصر زمین شب» و «زمانه تنگدستی» یاد میکرد و خردباوری، علمباوری و حتی پیشرفتهای مادی آن را پوچ و بیاساس میدانست. او بارها نوشته است که در دوران کنونی و در دوران سلطه تکنولوژی هر گونه تاکید زیادهاز حد بر دستاوردهای مادی و رفاهی مدرنیته و فراموشی مصیبتهای زندگی مدرن، در جهت سرکوب آزادی انسانی خواهد بود. دوران مدرن به نظر او اوج فراموشی هستی است و اندیشه در آن فالیی و ماشینی شده است. با این حال او تمامی تجلی فرهنگی و فکری مدرنیته را مردود نمیدانست. او از گرایش کلی فرهنگی دوران مدرن که آن را «گرایش رو به زوال» مینامید انتقاد داشت[۲۵]. اما او برخی هنرمندان مدرن را میستود و معتقد بود که میتوان به آثار آنان به عنوان بیانگران جدی دوران و خبرآورنده از هستی نگریست. او آثار هنرمندانی چون پل کلهه، سزان، رنه شار، ژرژ براک، کارل اژف و ایگور استراوینسکی را بیانگر معنای هستی میدانست. هایدگر در مورد معماری، نمونههایی جز پرستشگاههای یونانی یافت. در نوشتهای از کارهای لوکوربوزیه ستایش کرد. نظریات برنهارد هایلیگر و ادوارد و چیلیدا را ستود. شعرهای هلدرلین را میستود و آنان را نمونه برجسته هنر میدانست[۲۶].

پینوشتها

۱- بابک احمدی، هایدگر و تاریخ هستی، چاپ اول، تهران، ۱۳۸۱، نشر مرکز، ص ۲۸۱.
۲- سیمون گلیندینینگ، «فلسفه هنر هایدگر»، ترجمه شهاب الدین عباسی، مروش اندیشه، سال اول، بهار ۸۱، ص ۱۵۲.
۳- همان.
۴- محمدرضا شادی، «تردید و تأمل در هنر و امکان فهم پیشین آن»، ضمیمه مروش اندیشه، سال اول، بهار ۸۱، ص ۱۰.
۵- همان.
۶- همان، ص ۱۱.
۷- بابک احمدی، حقیقت و زیبایی، چاپ ششم، تهران، ۱۳۸۲، نشر مرکز، ص ۵۲۴.
۸- همان.
۹- همان.
۱۰- احمد واعظی، درآمدی بر هرمنوتیک، چاپ اول، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی، ۱۳۸۰، ص ۱۲۷.
۱۱- بابک احمدی، ساختار و تاویل متن، چاپ پنجم، تهران، ۱۳۸۱، نشر مرکز، ص ۴۳۵.
۱۲- درآمدی بر هرمنوتیک، ص ۱۲۹.
۱۳- حقیقت و زیبایی، ص ۵۲۵.
۱۴- همان.
۱۵- ساختار و تاویل متن، ص ۵۵۶.
۱۶- حقیقت و زیبایی، ص ۵۲۸.
۱۷- همان، ص ۵۲۹.
۱۸- همان، ص ۵۲۹.
۱۹- همان، ص ۵۲۵.
۲۰- مارتین هایدگر، راههای جنگلی، ترجمه منوچهر اسدی، چاپ اول، تهران، ۱۳۷۸، نشر مرکز.
۲۱- سیمون گلیندینینگ، ص ۱۵۸.
۲۲- حقیقت و زیبایی، ص ۵۲۱.
۲۳- هایدگر و تاریخ هستی، ص ۸۱۶.
۲۴- همان، ص ۸۱۷.
۲۵- همان، ص ۸۱۸.
۲۶- همان، ص ۸۱۹.
۲۷- همان.
۲۸- حقیقت و زیبایی، ص ۵۲۴.
۲۹- همان.
۳۰- سیمون گلیندینینگ، ص ۱۵۹.
۳۱- همان، ص ۱۶۰.
۳۲- حقیقت و زیبایی، ص ۵۲۴.
۳۳- همان، ص ۵۲۵.
۳۴- همان.
۳۵- بابک احمدی، هایدگر و تاریخ هستی، ص ۸۲۴.
۳۶- همان، ص ۸۲۵.
۳۷- سیمون گلیندینینگ، ص ۱۵۲.
۳۸- همان، ص ۱۵۳.
۳۹- هایدگر و تاریخ هستی، ص ۸۲۳.
۴۰- همان.