صفحات ۱۰۱ - ۱۱۰ (علمی-پژوهشی)
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی ● دوره ۲۶، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۰

خوانشی هرمنوتیکی از نگارۀ «هفت‌واد» براساس پدیدارشناسی هرمنوتیکی هنر نزد هایدگر*

احسان معزی‌پور[۱]، شمس‌الملوک مصطفوی[۲]**، شهلا اسلامی[۳]**

[۱] دانشجوی دکتری رشته فلسفه هنر، گروه فلسفه، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
[۲] دانشیار گروه فلسفه، دانشکده علوم انسانی، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
[۳] استادیار گروه فلسفه، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۹/۱۰/۰۴، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۵/ ۲۱)

چکیده

پدیدارشناسی هرمنوتیکی، از جریان‌های پدیدارشناسی پساهوسرلی است که با مساعی مارتین هایدگر شکل گرفت و در آن، تمرکز از روی چگونگی قوام‌یافتن معنای جهان در آگاهی انسان (مسالۀ پدیدارشناسی کلاسیک) برداشته شده و به سوی رویکردی جهت آشکارگی جلوه‌هایی از حقیقت وجود چرخش یافت. هایدگر در دورۀ دوم اندیشه‌اش با به‌کارگرفتن رویکرد پدیدارشناسانۀ هرمنوتیکی در مورد آثار هنری، نقش هنر را در انکشاف حقیقت وجود مورد توجه قرار داده و در این راستا در کتاب *سرآغاز کار هنری*، خوانشی از نقاشیِ یک جفت کفش اثر ون‌گوگ ارایه داد. در مقالۀ حاضر رویکرد هایدگر برای خوانش نگاره‌ای ایرانی به نام «هفت‌واد»، متعلق به کتاب *شاهنامۀ طهماسبی* از مکتب نگارگری تبریز صفوی، الگو قرار گرفته تا با روشی تحلیلی-تطبیقی و با تمرکز بر تحلیل موقعیت دازاین به عنوان معیار کیفیت آشکارگی عالم، امکان گشایش وجوهی مغفول از وجود فراهم آورده شود. نتیجۀ کار هموارشدن راهی است برای پدیدارشناسی هرمنوتیکی آثار نقاشی در مقام عمل، با قابلیت بسط یافتن در دیگر آثار هنری، که در مورد نگارۀ هفت‌واد، فارغ از مقصود هنرمند و زمینۀ خلق اثر، در دو بخش روایت و اجزای تصویر به‌کار گرفته‌شده و منجر به ارایۀ تاویلی منحصر به فرد از وجود گشته است.

واژه‌های کلیدی

پدیدارشناسی هرمنوتیکی، هایدگر، وجود، هنر، نگارگری، هفت‌واد.

* مقاله حاضر برگرفته از رسالۀ دکتری نگارنده اول، با عنوان: «پدیدارشناسی هرمنوتیکی نگارگری ایرانی؛ مطالعۀ موردی: مکتب تبریز صفوی» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم و مشاوره نگارنده سوم در دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران می‌باشد.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۳۷۵۱۰۰۵، نمابر: ۷۷۰۰۹۸۴۸-۰۲۱ ، E-mail: sha_mostafavi@yahoo.com.

مقدمه

پدیدارشناسی یا فنومنولوژی[۱] را می‌توان رویکردی به‌شمار آورد در متفاوت‌دیدن جهان و آنچه در آن است، متفاوت از برخورد عادی و رفتار روزمره که مایهٔ مغفول ماندن حقیقت چیزها می‌گردد: پدیدارشناسی را می‌توان علم پدیدارها نامید (هایدگر، ۱۳۸۹، ۱۱۹). اگرچه برای این پرسش که «پدیدارشناسی چیست؟» نمی‌توان پاسخی قاطع و جامع ارایه داد (ساکالوفسکی، ۱۳۴۸، ۹)، اما می‌توان غایت این جریان فلسفی را «حرکت به سوی خود چیزها»[۲]، گزارهٔ مفهومی موسس پدیدارشناسی یعنی ادموند هوسرل[۳] دانست. البته بر سر این‌که «خود چیزها» دقیقا چه هستند و یا این‌که چه شیوه‌ای را باید برای رسیدن به آنها پیمود، میان اندیشمندان توافق‌نظر وجود ندارد و هر کدام آرای خاص خود را در این زمینه مطرح نموده‌اند.[۴] پدیدارشناسی در شکل کلی، شیوه‌ای در ژرف‌اندیشی است و پدیدارشناس، شخصی که بر خلاف روند معمول عمل می‌کند و نگاه او به جهان، متفاوت از دیگرانِ گرفتار در عادت‌ها و روزمرگی است. اگرچه در مورد حصول کامل یکی از شروط اصلی پدیدارشناسی یعنی: «فارغ‌شدن از باورهای حاصل از پیش‌داوری‌هایی که بر حقیقت چیزها سایه افکنده است»، تردید وجود دارد، اما می‌توان تلاش برای چنین کاری را مقدور دانست و این‌گونه مفهوم «متفاوت دیدن» را قوام بخشید.

روش پژوهش

تمرکز مقالهٔ حاضر، «پدیدارشناسی هنر» از منظر مارتین هایدگر[۵] است که با پسوند «هرمنوتیک»[۶] از دیگر شاخه‌های مرتبط با این جریان مستقل می‌گردد. خوانش خاص هایدگر با نگاه پدیدارشناسانهٔ هرمنوتیکی در کتاب *سرآغاز کار هنری*[۷] از نقاشی «یک جفت کفش»[۸] اثر ون‌گوگ[۹]، متنی کوتاه و در عین حال ارزشمند، از این بابت که اگرچه در مورد پدیدارشناسی منابع و مراجع گسترده‌ای موجود است، در مورد به کارگیری این رویکرد در مقام عمل با محدودیت روبه‌رو هستیم، در مقالهٔ حاضر به عنوان الگویی راهگشا استفاده شده است. در این مقاله تلاش بر این است که نخست شرحی مختصر از پدیدارشناسی و پدیدارشناسی هرمنوتیکی، و چگونگی به کارگیری این مفاهیم فلسفی در مورد آثار هنری، براساس تحلیل منابع معتبر کتابخانه‌ای ارایه گشته و سپس در بخش بعدی، آنچه در مباحث نظری آمده، در مقام عمل به کار گرفته شده و خوانشی مبتنی بر پدیدارشناسی هرمنوتیکی از یک اثر نقاشی یعنی نگارهٔ ایرانی «کرم هفت‌واد» متعلق به مکتب تبریز صفوی، با تکیه بر «فهم هرمنوتیکی»[۱۰] و در نسبت با گشایش عالم، به روش «تطبیقی-تحلیلی» ارایه گردد.

پیشینهٔ پژوهش

مقالهٔ «پدیدارشناسی هرمنوتیک شعر، بازخوانش شعر دیوار اثر احمد شاملو» نوشتهٔ حسام دهقانی، نشریهٔ *متن‌پژوهی ادبی*، زمستان ۱۳۸۸، شمارهٔ ۴۲، که اگرچه در مورد هنر شعر است، از این بابت که نگارهٔ مورد بحث در این مقاله نیز با ادبیات منظوم پیوند مستقیم دارد، می‌تواند به عنوان پیشینهٔ مبحث حاضر در نظر گرفته شود. همچنین مقالهٔ «تجلی حقیقت بر بوم نقاشی» نوشتهٔ بهمن نامور مطلق و منیژه کنگرانی، نشریهٔ *سورهٔ اندیشه*، پاییز ۱۳۹۰، شمارهٔ ۵۲-۵۳، که نقاشی کفش‌ها را به عنوان بستر حضور حقیقت مورد توجه قرار داده و نیز خوانشی پدیدارشناسانه از چندین مورد دیگر نقاشی ارایه نموده است، اگرچه بسیار مختصر.

مبانی نظری پژوهش

پدیدارشناسی: از هوسرل تا هایدگر

پدیدارشناسی هوسرل به تحلیل آگاهی انسان می‌پردازد و بر آن است به این پرسش پاسخ دهد که جهان چگونه در آگاهی انسان معنا و قوام پیدا می‌کند و چگونه باید این آگاهی را با روشی فلسفی قوام بخشید تا حقیقت چیزها در آن حاضر شوند. از طرفی کنش‌های ذهنی که حالاتی از آگاهی را در پی دارند، با پدیده‌ای در جهان خارج مرتبط‌اند و نمی‌توانند خود، تنها محتوی و تمام محتوی خود باشند (بل، ۱۳۸۹، ۲۳-۲۴). این مفهوم که «حیث التفاتی»[۱۱] خوانده می‌شود، نقشی کلیدی در پدیدارشناسی کلاسیک دارد و می‌توان آن را درون‌مایهٔ مرکزی اندیشهٔ هوسرل به‌شمار آورد: آگاهی همواره آگاهی از چیزی است و ساختار آگاهی انسان همواره به سوی چیزی از جهان واقع جهت دارد. تعلیق پیش‌فرض‌ها و باورهای تثبیت‌شدهٔ ذهنی از جهان و بازبینی ادعاها در مورد پدیده‌هایی‌ست که علوم، تردیدناپذیرشان فرض کرده است (زهاوی، ۱۳۹۲، ۴۷-۱۱۶)، آموزه‌ای اصلی در حرکت به سوی خود چیزهاست. هدف از معلق نمودن جهان در این روند که «اپوخه[۱۲]» نامیده می‌شود، این است که بتوان آن را از نو به دست آورد؛ این‌گونه چیزها این فرصت را می‌یابند که حقیقت خود را به مثابه مادهٔ خامِ آمادهٔ شناخته شدن، و نه آنی که انسان‌ها خواسته و ناخواسته از آنها در آگاهی خویش گنجانده‌اند، در اختیار قرار دهند. در رویکرد پدیدارشناسانه، زندگی و نگاه روزمرهٔ انسان‌ها، که از پیش تعریف شده است، متحول گشته و صورت حقیقی جهان و آنچه در آن است، این امکان را می‌یابد که با ضرورت و کلیتی از جنس «شهود»[۱۳]، در آگاهی تقویم گردد (هوسرل، ۱۳۹۲، ۲۲۷-۲۳۲). البته «قصد هوسرل نفی پیش‌فرض‌های طبیعی آدمیان نیست، بلکه آنها را برای استفادهٔ فلسفی نامناسب و زیانبار می‌داند» (رشیدیان، ۱۳۹۴، ۱۵۵)؛ اپوخه امکان «موقت» تعلیق جهان را فراهم می‌آورد تا بتوان حجاب حقیقت مغفول را کنار زد. دلیل اصلی شکل‌گیری پدیدارشناسی کلاسیک این بود که هوسرل اعتقاد داشت زمانه‌اش[۱۴] به دلیل تسلط نگاه کمیت‌گرایانهٔ علمی که موجب تسلط واقعیت‌های به دور از حقیقت در جهان گشته، دچار بحران شده است (دارتیگ، ۱۳۹۲، ۱۰-۱۱) و برای رفع این بحران، نیاز به بازبینی در شیوهٔ نگریستن به جهان است. این‌گونه بود که هوسرل موسس رسمی جریان پدیدارشناسی لقب گرفت.[۱۵] البته پس از وی، اندیشمندان بدون این‌که چندان به اصول پدیدارشناسی وی پایبند باشند، آن را در مسیرهای متنوعی که غایت خویش را در آن می‌جستند، به کار بستند و به این ترتیب، گرایش‌های متفاوتی با عنوان مشترک پدیدارشناسی پس از هوسرل شکل گرفتند. «پدیدارشناسی هرمنوتیکی»[۱۶] یکی از اصلی‌ترین این جریان‌ها بود که با اندیشهٔ مارتین هایدگر و با رویکردی متفاوت پدید آمد. پدیدارشناسی هوسرل با نگاه شناخت‌شناسانه[۱۷] در پی رسیدن به

خود چیزها شکل گرفت، اما هایدگر نظر به کلیتی ورای خود چیزها یعنی حقیقت وجودی آنها داشت و مفهوم پدیدارشناسی نزد وی، با نگاه وجودشناسانه[۱۸] به پرده برداری از این حقیقت چرخش یافت؛ هایدگر راهی از پدیدارشناسی به هستی‌شناسی گشود[۱۹] (اسپیگلبرگ،۱۳۹۲، ۵۳۵) چنانچه تحلیل آگاهیِ انسان به مثابه «فاعل شناسنده»[۲۰] از دیگری‌های انسانی و غیرانسانی و در مرحله‌ای فراتر از آن، به چگونگی نظرافکندن انسان به آنها را مسالهٔ هوسرل در پدیدارشناسی کلاسیک بدانیم، هایدگر در پدیدارشناسی هرمنوتیک بر درک انسان به مثابه «دازاین»[۲۱] از وجود و نتیجهٔ درگیری او با عالم خویش که بر اعتبار تأویل استوارست، تمرکز دارد. از نظر هایدگر، معنای توصیف پدیدارشناسانه تا آنجا که ملتزم به روش است، همان تفسیر است که به واسطهٔ آن، فهم دازاین از ساختارهای بنیادین و معنای اصیل وجود خویشتن دازاین خبر می‌دهد (هایدگر، ۱۳۸۹، ۱۳۹-۱۴۰). نزد هایدگر تفکر دربارهٔ ماهیت وجودی چیزهاست که اهمیت دارد: هر شخص «در-عالم» خویش با چیزهایی که در آن «وجود» دارند، می‌زید و از آنها جدا نیست که تصمیم بگیرد آنها را چطور بشناسد که حقیقت خود را بنمایانند، و از آنجا که انسان‌ها و بنابراین عوالم از هم مستقل‌اند، هر چیز دارای خودِ یکتایی نزد همگان نیست، بلکه در عالم هر شخص به شکل منحصربه‌فرد تجربه می‌شود. شناخت، مستقل از وجود نیست و استوارست بر فهم هرمنوتیکی، و به تدریج به دست می‌آید، چراکه حاصل درگیری هر شخص منحصربه‌فرد (دازاین) در عالم واقعی خویش با چیزها و مفاهیمی است که باعث شکل‌گیری تفسیرهای خاص او می‌گردند (اسپیگلبرگ، ۱۳۹۲، ۵۸۴-۵۸۵) و بنابراین با احوال و «موقعیت» وی نسبتی مستقیم دارد؛ و این‌که هماره بخشی از این دریافت‌مغفول می‌ماند:وجود هرگز خود را به‌طور کامل آشکار نمی‌سازد (W. Davis, 2010, 9). دازاین مدام در حال تفسیر عالم است، عالمی در صیرورت مدام، بنابراین عالم همچون اثری که همواره از آن برداشت‌های تازه شود و هرگز معنای نهایی نپذیرد، مدام رخی تازه از خویش می‌نمایاند و دریافتی که هرگز پایانی نخواهد داشت، تدریجی صورت می‌گیرد. فهم هرمنوتیک در دوری به نام «دور هرمنوتیک»[۲۲] صورت می‌گیرد (جانسون، ۱۳۸۷، ۳۹)، دوری که نه تنها عامل بطلان و سردرگمی نیست، بل منجر به «آشکارگی»[۲۳] عالم می‌شود (B. Guignon, 1993, 14).[۲۴]

هایدگر و کار هنری

هایدگر در وجود و زمان[۲۵] تلاش کرد با ارایهٔ تحلیلی پدیدارشناسانه و «وجود-محور» از دازاین، به مثابه تنها موجودی که می‌تواند در-عالم خویش نظر افکند، مفهوم وجود را بکاود، اما اسیر سنت موجود-محور متافیزیک غرب که خود منتقد آن بود گشت و کتاب را ناتمام رها نمود. وی پس از وقوع تحولی در نگرش[۲۶]، سعی نمود وجود را نه به واسطهٔ دازاین، که بی‌واسطه مورد توجه قرار داده و معنای آن را دریابد: «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 در این دوره به این باور رسید که وجود تن به طبقه‌بندی نمی‌دهد و باید با فراهم‌کردن امکان وقوع، اجازه داد اجزای جهان خودشان در مورد حقیقت وجودی‌شان به سخن آیند. این‌گونه نقش هنر به عنوان بستر گشایش راز وجود، پررنگ و «پدیدارشناسی هرمنوتیکی هنر» به مثابه مبحثی کلیدی مطرح گشت: اثر هنری چیزی را بر ما آشکار می‌سازد که به شکل دیگری قابل آشکارسازی نیست (W. Davis, 2010, 82-132).

پدیدارشناسی هرمنوتیکی منجر به آشکارشدن وجوهی از عالم می‌شود و زمانی که پسوند «هنر» به آن اضافه می‌گردد، به این معنی که اثری هنری در این روال واسطه قرار گرفته است: نقش کار هنری مفهوم ساختن و واضح گرداندن عالم می‌باشد (یانگ، ۱۳۹۵، ۶۷). «هایدگر دوم» به تفکر شاعرانه روی آورد و این اعتقاد سربرآورد که راز وجود با کلام و اندیشهٔ استدلالی و منطقی بیان‌شدنی نیست. وی زبان شاعری (و هنر در معنای کلی) را راهی به سوی آشکارگی وجود یافت و این‌گونه هنرهای تجسمی و موسیقی در این دوره از اندیشهٔ وی مرکز توجه قرار گرفتند (اسپیگلبرگ، ۱۳۹۲، ۵۶۹)؛ سرآغاز کار هنری نتیجهٔ شاخص و درخشان این نگرش نو بود، با نشان از این‌که دیگر بحث پدیدارشناسی دازاین مطرح نیست، بلکه پدیدارشناسی هنر نزد هایدگر اهمیت یافته است. «کار هنری»[۲۷] به دست هنرمند به جریان می‌افتد، اما سرآغاز آن هنرمند نیست، از این بابت که هنرمند از پس ساختن کار است که هنرمند نامیده می‌شود؛ پس سرآغاز کار هنری کجاست؟ سرآغازی که نمی‌توان آن را مقید به زمان و مکان مشخصی دانست، چراکه کار هنری تا وجود داشته باشد، کار می‌کند. «سرآغاز کار هنری و هنرمند، هنر است.» (هیدگر، ۱۳۹۲، ۴۰)؛ «هنرمند کیست؟»: شخصی که کار هنری بیافریند؛ «کار هنری کدام است؟»: آنچه به‌دست هنرمند خلق شده باشد. و این دور از جنس هرمنوتیک است.

هر کار هنری پدیده‌ای مادی است، اما از این بابت که به چیزی ورای خود دلالت دارد[۲۸]، از دیگر چیزها متمایز و ممتاز است. ورای این پدیدهٔ دست‌ساخت، فراتر از زیبایی، حقیقت منزل دارد (Inwood, 1999, 20) و عالمی در انتظار گشایش است؛ هنر «خود را در-کار-نشاندن حقیقت»[۲۹] است و به بیان دیگر کار هنری زمینهٔ وقوع «رخداد حقیقت[۳۰]» فراهم می‌کند (بیمل، ۱۳۸۷، ۱۵۴). حقیقت در کار واقعی جست‌وجو می‌شود، و پیکار میان عالم و زمین، زمینهٔ تحقق آن را مهیا می‌سازد. سرچشمهٔ کار هنری «پیکار» است: پیکاری[۳۱] میان عالم و زمین (هیدگر، ۱۳۹۲، ۲۴)؛ کاربودن کار یعنی «برافراشته‌شدن عالمی»[۳۲] و «فرازآمدن زمین[۳۳-۳۴]»، و «حقیقت»[۳۵] از بطن این پیکار است که آشکار می‌شود. برای به سرانجام رسیدن اثر هنری، هم زمین باید حاضر باشد و هم عالم (B. Guignon, 1993, 300). ویژگی عالم آشکارگی است و خصلت زمین، خفا؛ و در نهایت حقیقت یا «نامستوری» و ناحقیقت یا «مستوری» هیچ‌کدام نه کامل بر دیگری پیروز و نه مغلوب می‌شود. نبردی که هماره در جریان خواهد بود و نزد هایدگر، «زیبایی» هم‌ارز «حقیقت» به‌مثابه «ناپوشیدگی» است (هیدگر، ۱۳۹۲، ۳۹).

زمین، باعث می‌شود چیزها فارغ از درخشش‌شان در عالم، به مثابه ابزاری که تنها کار خود را انجام می‌دهد و نقشی دیگر ندارد، نقشی «آماده-در-دست»[۳۶] داشته باشند، حال آنکه کار هنری باعث می‌شود غفلت از روی چیزها برداشته شده، وجودشان آشکار گشته و به اصطلاح «حاضر-در-دست»[۳۷] شوند (Inwood, 1999, 128). مادهٔ اثر و هر آنچه تصویرش در نقاشی آمده، بخشی از زمین هستند: متمایل به پنهان‌داری؛ در طرف مقابل عالمی که تمایل به آشکارگی دارد: عالم کشاورز[۳۸] که در تقابل میان ماده‌ای که از زمین سربرآورده به مثابه رخدادی آشکارگر

به روی دازاین گشوده می‌گردد: «هنر، انکشاف وجود موجودات است» (اینوود، ۱۳۹۵، ۲۴۴).

به عنوان مقدمه برای ورود به بحث خوانش هرمنوتیکی نگارهٔ مورد نظر، توجه به این نکته الزامی است که هر انسان (دازاین) عالم خویش را دارد و برخی از عوالم در مواقعی بنا به موقعیت‌های متفاوتی که دازاین در آنها قرار می‌گیرد، می‌توانند یأس‌آور، رنج‌آلود و شکننده ارزیابی شوند. این‌که پدیدارشناس در چه موقعیتی با کفش‌های نقش‌بسته بر بوم ونگوگ مواجه گردد، در کیفیت آشکارگی عالم تأثیر خواهد داشت. «چه بس دیروقتِ شامگاهان که سخت خسته ولی تندرست، کفش‌ها را از پای درآورده است و سپیده‌دمانِ هنوز تاریک باز به آنها دست یازیده است، یا عید بوده است و از کنار آنها رد شده است» (هیدگر، ۱۳۹۲، ۱۹)، این تعبیر هایدگرست اما شاید باری دیگر بازنمود کفش‌ها، یادآور انزجار کشاورز قلمداد شود از واقعه‌ای که محصول را از میان برده و این امر که می‌بایستی مدتی در فقر و مشاهدهٔ رنج خانواده‌اش بگذراند.[۳۹] زبان هنرمند شاعرانه است، زبانی آشکارساز که حقیقت را بر جان خویش می‌نشاند و با اشارت‌هایی عرضه می‌دارد، زبانی نه از جنس منطق و علم که تحت تسلط درنمی‌آید (دارتیگ، ۱۳۹۲، ۱۵۲)، اما شعر نیز گاه، به عنوان مثال در مورد اشخاصی گرفتار اضطراب وجودی که از پیامدهای اعتقاد به بی‌معنابودن و پوچی زندگی است (Dahlstrom, 2013,15)، در خدمت توصیف‌هایی تلخ و ارایهٔ حقایقی دردناک درمی‌آید.

کرم هفت‌واد

۱- نگاره

در این اثر، با ریتم متنوع و پراکندهٔ لکه‌های سپید، در کنار چیدمان هوشمندانهٔ لکه‌های سرخ و نارنجی، که یکی از اصلی‌ترین[۴۰] آنها پیراهن دختر هفت‌واد است، روبه‌رو هستیم. زمینهٔ سرد رنگ و خاکستری که با رسوخ در فرم صخره‌ها و سپس شکستن کادر، انرژی بصری کنج راست بالا را از آنِ خود کرده است، در تقابل با سوژهٔ اصلی کار (دختر هفت‌واد) که در گوشهٔ چپ پایین قرار دارد، ترکیبی استوار به اثر بخشیده است؛ ترکیبی مورب و قاطع که در میانهٔ کار، درگیر چرخش شده است. برگ‌های درختان، فرم‌های کوچک و پراکنده‌ای که با رنگ گرم خود گاه با درخشش بر صفحهٔ طلایی آسمان و گاه با خودنمایی بر زمینهٔ خاکستری صخره‌ها یا سبز چمن، جلب‌نظر می‌نمایند، با خطوط پیچانی حاصل از فرم شاخه‌ها و تنه‌های درختان و پیکره‌های متعدد انسانی و حیوانی و گنبد سرد فیروزه‌ای، در کنار خطوط متقاطع و درهم‌روندهٔ افقی، عمودی و اریبِ مجموعه بناهای معماری که نماد شهر هستند، درآمیخته و نشانی از مهارت نگارگر به‌شمار می‌آیند که ترکیبی پیچیده از رنگ و فرم در کار لحاظ نموده است. ترفند دیگر نقاش استفاده از دو رنگ متمایز طلایی و نقره‌ای در دو سوی کار، یعنی آسمان در بالا و حوض در پایین[۴۱] است. در این ترکیب شلوغ و جابجا شونده، جایی که دختران دایره‌وار نشسته‌اند را شاید بتوان تنها محل استقرار چشم به‌شمار آورد؛ و محل استقرار ذهن: نقطهٔ شروع داستان. توصیف نگاره یعنی برشمردن اجزای زمین، که در چیدمانی منظم و دقیق، شرایط پیکار را مهیا می‌کنند: سربرکشیدن عالم و رخ دادن حقیقت به مثابه زیبایی. دختر هفت‌واد به مثابه زمین، قاطع و مستحکم در پایین کادر، در چیدمانی بالارونده و اوج‌گیرنده با دیگر اجزا به پیکار درمی‌آید، تا وجود همچون آسمان طلایی‌رنگ، گشایش یافته و درخشیدن آغاز کند.

۲- موقعیت: عصیان

همان‌طور که پیش از این آمد، تفسیر دازاین از وجود، بنا به موقعیتی که در آن قرار دارد، متفاوت خواهد بود. «در-حالتی-بودن»[۴۲] از مختصات «در-عالم-بودن»[۴۳] است (Inwood, 1999, 130-132) که موجب می‌شود دازاین با قرارگرفتن در شرایط مختلف، موقعیت‌هایی خاص را تجربه کند (Dahlstrom, 2013, 133). موقعیت نسبتی مستقیم با چگونگی آشکارشدن عالم دارد و از آنجا که دازاین در-عالم، مدام در موقعیت‌های مختلف قرار می‌گیرد، هر بار جلوه‌هایی متفاوت از وجود قابلیت آشکارگی می‌یابند: موقعیت، کیفیت در-عالم-بودن را مشخص می‌کند. دازاین در طول زندگی، موقعیت‌های مختلف وجودشناسانه‌ای را تجربه می‌کند، همچون عشق، ترس، نفرت، تنهایی و جز اینها؛ یکی از این موقعیت‌ها، «موقعیت عصیان»[۴۴] است. از طرفی روزمرگی، وجهی از عدم اصالت (B.Guignon, 1993, 223)، حقیقت تلخ زندگی دازاین و یکی از قوی‌ترین حربه‌های «زمین» جهت پوشانندگی عالم است. دازاین غیراصیل[۴۵] چه‌بسا عمر خود را به بی‌خبری و به غفلت سپری کند، اما دازاین اصیل گاه این فرصت را پیش می‌آورد که بخش‌هایی از عالم وجودی خویش را برگشاید. در حالت عادی، بیشترین زمان محدود زندگی دازاین

تصویر ۱- کرم هفت‌واد، شاهنامهٔ طهماسبی، آبرنگ روی کاغذ، منسوب به دوستْ‌محمد، مکتب تبریز صفوی، حدود ۹۲۵ ه.ق (۱۵۲۰ میلادی)، ۲۸/۵ در ۲۹/۷ سانتی‌متر. مأخذ: (https://agakhanmuseum.org)

در شرایط تکرار و عادت، مطابق اصول عرفی و قراردادی («زمینی») پیش می‌رود و گاه کل زندگی فارغ از تحول و معنا طی می‌شود. دازاین اصیل کمابیش برای ایجاد تحولی در این اوضاع، تلاش کرده و از اتفاق‌هایی که باعث شکسته‌شدن روزمرگی می‌شوند، استقبال می‌کند، چراکه فراغت از روزمرگی باعث می‌شود وسعت عالم افزون گردد و آشکارگی وجود، دازاین را متوجه غفلت و زمان قدرنادانسته و محدود خویش سازد.

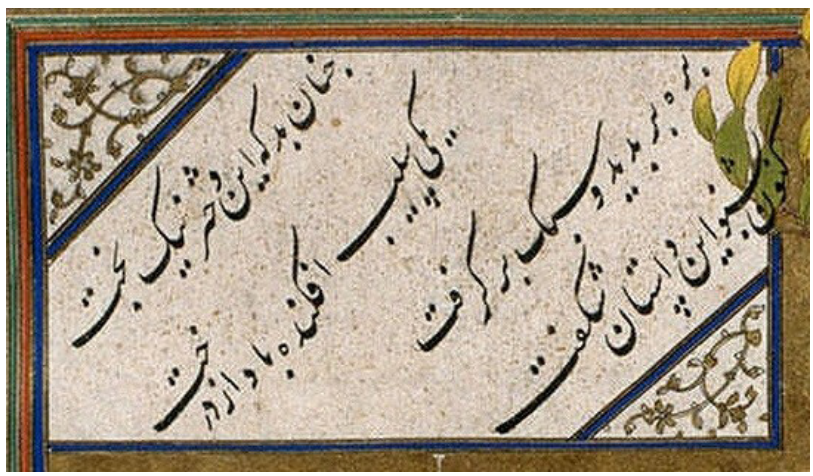
موقعیت عصیان، یکی از موقعیت‌های وجودشناسانه‌ای است که در آن، روال روزمرگی شکسته می‌شود و دازاین تصمیم می‌گیرد شرایط خطی عالم را متحول سازد. کسالت و یکنواختی به همراه عدم رضایت از شرایط موجود، مقدمات عصیان را فراهم می‌آورند. این انتخاب البته سهل نیست: شاید عصیان‌گری منتج به نابودی گردد و شخص وارد عالمی چه‌بسا فرساینده‌تر شود، اما از طرف دیگر اوضاع می‌تواند در جهتی سامان یابد که شایسته است. اصیل زیستن دشوارست و غیراصیل زیستن سهل؛ آنگونه که دانایی رنج به همراه می‌آورد و نادانی آسایش: عالم محمل امور متناقض‌نماست. خواست زمین غلبهٔ داس‌مان بر دازاین اصیل است: چنانچه دازاین بر علیه نظم موجود طغیان کرد، باید سرکوب گشته و به دست فراموشی سپرده شود: اتفاقی که برای «هفت‌واد» و دارودسته‌اش افتاد.

۳- روایت[۴۶]

روزگاری مردمانی در شهری از سرزمین پارس به نام کُجاران می‌زیستند، شهری کوچک که شهروندانش نان زحمت خویش را می‌خوردند و از آنجا که تعداد دختران در این شهر از پسران افزون بود، بخشی از اقتصاد خانواده‌ها از طریق نخ‌ریسی توسط زنان و دختران تأمین می‌گشت. «هفت‌واد» نام یکی از مردان این شهر بود که هفت پسر و یک دختر داشت، دختری که به همراه دوستان خویش روزانه رهسپار دامان طبیعت می‌شدند و در دامنهٔ کوه، پنبه را به نخ مبدل می‌ساختند.

شبانه‌روزها از پی هم می‌گذشتند تا این‌که روند روزمرگی با حادث‌شدن اتفاقی در هم شکست: باد سیبی از درختی کند و بر سر راه دختر هفت‌واد قرار داد و دختر در حال خوردن سیب، در آن کرمی یافت و آن را به نشانهٔ اقبال، در دوک نخ‌ریسی خود پناه داد (تصویر۲). زان‌پس دخترک در کارش با پیشرفتی شگرف روبه‌رو شد و این اتفاق را به خاطر حضور کرم می‌یافت و تنها او را با تکه سیبی سیر و راضی نگاه می‌داشت. کرم که حضورش در خانه نیز با خوش‌اقبالی همراه بود، به مرور منزلت یافت. اوضاع زندگی اعضای خانواده به پشتوانهٔ کرم، بهتر و جسارتشان از پیِ قدرت بادآورده، ظاهر گشت. اهالی خانه کرم را که مایهٔ توانگری‌شان شده بود، عزت نهاده و با خوراک مفصل پروراندند، تا جایی که دوک برای کرم تنگ آمد و به صندوقی سیاه انتقال یافت. به زودی شهرت هفت‌واد که اینک اوضاعی به سامان یافته بود، در شهر پیچید و حاکم محلی را بر آن داشت که از وی طلب مالیات بیشتر نماید، اما هفت‌واد به دادن باج راضی نشد و به پشتوانهٔ ثروتی که از قبل کرم به چنگ آورده بود، مردم شهر را که دل خوشی از حاکم نداشتند با خویش همراه نمود. ایشان حاکم را شکست داده و کشتند و شهر را در اختیار گرفتند. و چون می‌دانستند اوضاع آرام نخواهد ماند، دژی با دری آهنین و دیوارهایی ستبر در دل کوه ساختند و موجودی را که اینک جسمش در حد پیل شده بود، در حوضی سنگی قرار دادند.[۴۷]

تمرکز قدرت در شهری که اینک شکست‌ناپذیر می‌نمود و با غارت همسایگان به گنجینه‌ای پربها و سپاهی قدرتمند دست یافته بود، شاه ایران، اردشیر[۴۸] را متوجه خود کرد. وی پس از این‌که نخستین ارتش ارسالی‌اش برای شکست دادن قدرت نوپای تهدیدگر با شکست مواجه شد، خود با لشگری نیرمند به سوی کجاران تاخت، اما این بار نیز نتوانست از سد سپاهیان دژ عبور نماید و شکست را بار دیگر متحمل شد. در این میانه مردکی بدنهاد به نام مهرک از نبود شاه در پایتخت بهره برد و گنجینهٔ شاهی را غارت نمود. پادشاه اندیشناک و از یافتن چاره ناامید، برای تغییر حال و هوای خویش بزمی ترتیب داد و در این مراسم بود که تیری از غیب پیام آورد که راز نفوذناپذیری قلعهٔ هفت‌واد و شکست‌ناپذیربودن سپاهیانش، وجود کرم است. پس شاه راه بازگشت به کارزار را پیش گرفت و پیش از این‌که به سراغ هفت‌واد برود، مهرک و خاندانش (به جز دخترش) را از صفحهٔ روزگار محو نمود. اردشیر با هفت تن از یاران برجسته‌اش در لباس بازرگانان و با صندوق‌هایی پر از سیم و زر، سراغ نگهبانان دژ رفته و خواستند هدیه‌ها را پیشکش کرم کنند و از اخترش بهره‌ای برند، اما پس از ورود با مدهوش ساختن ایشان به شراب، سربی را که همراه داشتند در دیگی جوشانده و به کرم خوراندند و جسم این موجود غول‌پیکر را متلاشی نمودند، سپس هفت‌واد و فرزندانش را نیز کشتند و دژ را به آتش کشیده،



تصویر ۲- بخشی جداشده از تصویر ۱.

هیاهوی شهر را خواباندند. شاه به تیسپون بازگشت و حاکمی بر کجاران گمارد و عدالت را مجدد بر ایران‌زمین مستقر گرداند.

۴- ضد روایت

براساس آنچه هایدگر می‌گوید، در کار هنری، زمین پوشاننده است و عالم‌ها در پی آشکارگی؛ مادهٔ طبیعی کار همچون پارچه و رنگ و چوب، از جنس زمین هستند و مایل به مستورنمودن عالمی که در مقابل، میل به آشکارگی دارد. زمین فراتر از ماده، مفاهیم را نیز در بر می‌گیرد، مفاهیمی که در طول عمر بشر، نزد عموم به شکل باورهایی ثابت و تزلزل‌ناپذیر درآمده و با جدال با آنهاست که می‌توان وجوهی پنهان از وجود را گشود.

کفش، هرچه کم‌تر اندیشیده شود، هر چه کم‌تر ملموس باشد، کفش‌تر است (هیدگر، ۱۳۹۲، ۱۸). روایت هفت‌واد «آماده-در-دست» است، باید از نو نگاه، و اندیشیده و قضاوت شود تا لایه‌های پنهان خویش را بنمایاند و «حاضر-در-دست» گردد؛ این کار را در این متن، «ضد روایت» انجام می‌دهد. ضد روایتی که در اینجا می‌آید، جدالی با روایت زمینی هفت‌واد است، به منظور گشایش مفاهیمی که در شرایط دلخواه زمین یعنی روزمرگی، محجوب و مغفول می‌مانند.

در روایت هفت‌واد، کرم ذاتی اهریمنی دارد و در نهایت، پادشاه ایران که دارای فره ایزدی است، بر این نمایندهٔ شر پیروز شده و قلمروی آفت‌زده را به حال طبیعی و سالم پیشین باز می‌گرداند. اما با تکیه بر این اصل هرمنوتیکی که به گفتهٔ اسپیگلبرگ نیت مؤلف تنها تعبیر معتبر نیست، و نیز این‌که تعلیق واقعیت می‌تواند امکان شهود و تحلیلی متفاوت را مهیا سازد و وجوهی از پدیده‌ها را که در حال عادی ارزش جلب‌توجه ندارند، بنمایاند[۴۹]، می‌توان برداشت‌های دیگری نیز از این موضوع ارایه داد که چه‌بسا در تضاد با اصل روایت باشند.

دختر هفت‌واد پس از پیداکردن کرم، کم‌تر کار می‌کند و آرامش خاطر بیشتری دارد، چه‌بسا در اوقات فراغتی که پیدا نموده بتواند به کارهای مورد علاقهٔ خود بپردازد و لذتی افزون از زندگی برد. اما کرم که عامل شکل‌گیری این شرایط است، از آنجا که سستی و تنبلی را برای دختر به ارمغان آورده، محکوم می‌شود: «تن‌پروری گناه است»؛ این باور کلیشه‌ای («زمینی») انسان‌ها را متمایل به پیروی از الگوهای تکراری کرده و باعث کتمان وجوهی از عالم می‌گردد. درگیری با کار به منظور تأمین معاش، که در باور عموم امری طبیعی و ضروری به‌شمار می‌آید، گیرندهٔ زمان قابل توجهی از عمر محدود دازاین است، که می‌تواند به امور دیگر اختصاص یافته و نتایجی پربار به همراه داشته باشد ، فراتر از تولید مثل و تأمین نیازهای اولیهٔ بقا.

«زمین» بر این امر دلالت می‌کند که درست زیستن همان طبیعی زیستن است: ازدواج، تولید مثل، فراگرفتن پیشه‌ای در جهت گرداندن امور خانواده و در نهایت رخت بربستن در آرامش از جهان. اما تعبیری دیگر از درست زیستن می‌تواند بر خلاف جریان عرف‌زیستن، روند روزمره را برهم‌زدن، آزادکردن زمان زندگی برای پرداختن به اموری جز گرداندن آنچه مورد نیاز یک زندگی عادی است، باشد.[۵۰] مسأله اینجاست که بر خلاف عرف‌زیستن در موارد غالب، نیاز به طغیانگری دارد.

مردم شهر کجاران، چنانچه به واسطهٔ امکانی که کرم برای آنها مهیا نمود، طغیان نمی‌کردند، چه بسا تا ابد آرام و تنگ‌دست اما فرمانبردار می‌زیستند، سر وقت مالیاتی که حاصل دسترنج خویش بود را به حاکم می‌بخشیدند و از این‌که سالم‌اند و شرایط کارکردن و اندک درآمدی برای گذران زندگی دارند، خرسند و راضی. اما ایشان از فرصت بهره گرفتند و با احتمال نابودی، دست به عصیان زدند. لحظهٔ «عصیان»، لحظهٔ تصمیم‌گیری برای پا گذاشتن در مسیری است که عالم را متأثر می‌گرداند، بنابراین تنها از کسانی برمی‌آید که اعتماد به نفس دارند: دازاین اصیل. موقعیت عصیان در حالت عادی، در غالب موارد سرکوب می‌گردد.

دو برداشت متقابل و متناقض در داستان کرم هفت‌واد، حاصل از «تعلیق» نیت مولف، که در یکی کرم اهرمینی و در دیگری اهورایی است، نشان از این دارد که عالم، واقعیت‌های پنهان و جابجا شونده دارد، همچون زندگی که در لحظه دلپسند جلوه می‌کند، اما به یک آن با اتفاقی، وجههٔ متقابل خود را در لحظهٔ بعد می‌نمایاند. «تناقض‌نمایی» ، عاملی در راستای شکل‌گیری حسی است به نام «تهوع-وجودی» .

تناقض‌نمایی می‌تواند موجب درافتادن در دور هرمنوتیک و آشکارگی عالم شود؛ نیز مایهٔ رنج و بی‌تکلیفی. در مورد اثر مورد بحث، تناقض‌نمایی هم در مورد نگاره و هم روایت وجود دارد. نقش دختر هفت‌واد در ترکیب‌بندی منتشر اثر، حضوری چندان متمایز از دیگر اجزا دارا نیست. او در تجمع انسان‌هایی که هر کدام مشغول کار خود هستند و با رفتارها و روابطی که میانشان ایجاد شده، موجب انحراف ذهن از موضوع اصلی می‌شوند، گم شده و گویی نقاش، همانقدر که به وی در کار بها داده، به ده‌ها موضوع دیگر نیز به همان میزان پرداخته است. این گم‌گشتگی در روایت هم دیده می‌شود: دختر هفت‌واد بود که کرم را یافت، اگر او سیب را برنمی‌داشت و گاز نمی‌زد، اگر کرم را در دوک پناه نمی‌داد این داستان به کل شکل نمی‌گرفت، حال آنکه در ادامهٔ داستان نامی از او به میان نمی‌آید: هفت‌واد و پسرانش در متن برجسته شده و زمام امور را به دست می‌گیرند؛ نام قصه نیز هفت‌واد است.

مورد دیگر، حضور فرعی دزدی به نام مهرک است که از وی و دخترش در دو مقطع نام برده می‌شود. زمانی که صحبت از کشته‌شدن مهرک و خانواده‌اش به فرمان اردشیر است، به این مطلب اشاره می‌شود که تنها کسی که از این مهلکه جان سالم به در می‌برد، دختر اوست. با توجه به این‌که جزییات موضوع، یکی از راهکارهای کاربردی در پدیدارشناسی است (اسپیگلبرگ، ۱۳۹۲، ۹۸۶)، مطرح‌شدن این موضوع فرعی، امکان برداشت‌هایی متفاوت را در نسبت با اصل داستان فراهم می‌آورد. از پی ویرانی‌هایی که در پایان داستان رخ می‌دهد، دختر هفت‌واد که اگرچه رقم‌زنندهٔ ماجراست، خارج از گود باقی می‌ماند، دختر مهرک نیز چنین شرایطی دارد: در جریان قتل‌عام‌شدن خانواده‌اش، اوست که برکنار می‌ماند. گویا دختر مهرک مشابه (و یا همان) دختر هفت‌واد است، با نقشی اهریمنی که اوضاع را به آشوب کشانده و خود کناری ایستاده و شاهد نابودی همه‌چیز در آتشی که خود برافروخته است، می‌باشد. یا شاید این‌که دختران از بابت سرشتی که دارند، گنجینه‌ای زمینی به‌شمار می‌آیند که باید از مهلکه‌هایی که دامن‌گیر دیگران است، کنار گذاشته شده و آسیب نبینند؛ چراکه نقشی تعیین‌کننده در نظام هستی دارند.

۵- پیکار زمین و عالم

همان‌گونه که در بیان آرای هایدگر گفته شد، زمین ابزاری قدرتمند

است به منظور کتمان حقایق وجود و دازاین اصیل برای گشایش عالم خویش، رسواکنندهٔ آن؛ به واسطهٔ روبروشدن با اثری هنری. نگاه پدیدارشناسانه در پی تعلیقی که بر احکام زمینی ایجاد می‌کند، این امکان را در اختیار پدیدارشناس قرار می‌دهد که مفاهیم تلن‌بار شده روی پدیده‌ها را، که زمین از آن در جهت پوشیده‌داری بهره می‌برد، کنار گذاشته و لایه‌های نوینی از عالم را در این روند بگشاید. از پی چنین جدالی است که آشکارگی به مثابه رخداد سربرمی‌کشد، رخدادی که شاید نتایجی تلخ نیز بر جای گذارد. برای نشان دادن چگونگی گشایش عالمی از زمین در نگارهٔ هفت‌واد، بر چند نقش از اثر تامل می‌کنیم.

۵- ۱. دختران

دختران شاخهٔ زرین درخت بشریت‌اند، ابزاری جهت پنهان‌داری حقیقت وجود. سرنمونی از صورت زیبای طبیعت، قادر به متحول و مطیع ساختن عوالمی، به کلامی یا اشارتی. و ضامن تداوم نوع بشر، که زمین بدان محتاج است. ایشان بر دامن گستردهٔ زمین، از رازهای سربه‌مهر خویش سخن‌ها می‌گویند و خیال‌هایی در سر می‌پرورانند، از آینده‌ای محتوم و استوار (تصویر۳). تا اینجا زمین پیروز است: کفش، پای‌افزاری در حال ایفای نقش عادی خودست.

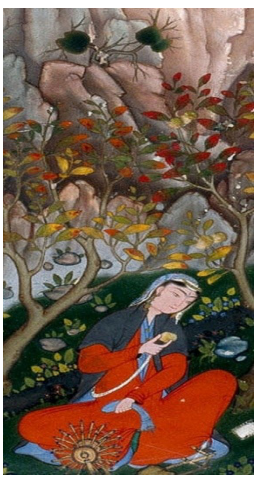
اما تواند بود که کفش در نقاشی، خود را از چارچوب زمینی خود برهاند و از عالمی پنهان سخن راند، آنچنان‌که دختر هفت‌واد در اثری که «پیش-رو» داریم. زمین ابدی است، اما دختران پس از چندی دیگر نخواهند بود. طبیعت که آنها را چون برگ‌های برنده رو کرده بود، همان‌گونه که برگی بر بستر رود افتد، از بازی خارج نموده و مهره‌های جدیدی برمی‌گزیند؛ در چرخشی ابدی. تنها نام دختر هفت‌واد به لطف روایت از میان بی‌شماران برجای مانده است. دختران اسیر ناملایمات زندگی خواهند شد که جسم و روحشان را که زمانی از لطافت سرشار و از آسایش و اطمینان لبریز بود، به سوی خمیدگی و آشفتگی رهنمون خواهد ساخت و از آنچه روزی مایهٔ خرسندی و مباهاتشان بود، جز حسرتی از روزگار طراوت جوانی بر جای نخواهد ماند.

حال چنانچه مادهٔ اثر را ابزاری بی‌انگاریم که مخاطب را به سوی روایت هفت‌واد هدایت می‌کند، داستانی که پس از کش و قوس‌هایی، پند اخلاقی خود را گوشزد کرده و فراموش می‌شود، چون نیک بنگریم، این نقاشی سخنهایی دارد که ناشنیده مانده است. دختر هفت‌واد بی‌خبرست از این‌که کرم درون سیب به زودی موجب از میان رفتن همشهریان و عزیزترین کسانش خواهد شد. وی آسوده و خرسند از بازی دوک و نخ (تصویر۴)، در آستانهٔ تلاطم و ویرانی‌ست. در سیب، ندای زمین طنین‌اندازست، اما به گوش دختر نمی‌رسد. دختر هفت‌واد رقم‌زنندهٔ اتفاق‌هایی است که جان عده‌ای بسیار در آن گرفته خواهد شد، اما او تقصیرکار نیست، چراکه «انتخاب» نکرد. نقش دختر هفت‌واد از عوالمی سخن می‌تواند گفت که تنها به واسطهٔ پیداشدن کرمی درون سیب، نابود گشتند. مردمان کجاران علیه ظلم عصیان کردند، پس آنها نیز مقصر نبودند و سزایشان آنی نبود که بر سرشان آمد. زمین این‌گونه خود را بر عالم دازاین تحمیل می‌کند: آنها را نابود می‌سازد و تقصیر را بر گردهٔ خودشان می‌افکند، و حاصل کار داستانی می‌شود که به مثابه ابزار، دازاین را به این سو رهنمون می‌گردد که حاصل عصیانگری در برابر نیروی برتر، نابودی و از صحنهٔ روزگار محوشدن است.

۵- ۲. شهر

نبض شهر در تپش است و انسان‌ها ضربان آن. جنبشی که در دو لایهٔ آشکار و پنهان جریان دارد: مردمان مشغول کارند، کارهای روزمره که از انجام آن برای گذران زندگی ناگزیرند و لذتی هم همراه منفعت در آن نهفته است: وجههٔ زمینی کار: ابزاری برای تأمین معاش؛ و مردمان غافل از این‌که همچون مورچه‌ها و به صرف حفظ کلونی، مشغول گذراندن دوری باطل در دوران محدود عمر خویش‌اند که با این روند، از آن چیزی برجای نخواهد ماند که موجب تفاوت‌یافتن ایشان در ارتش مورچگان از میان رونده و جایگزین شونده گردد: حقیقت مکتوم عالم. نگاره این فرصت را در اختیار قرار داده است که بتوان این روند را از بیرون گود مشاهده کرد (تصویر ۵). زمین مدعی است: تلاشی که در خدمت به همنوع و کوششی که در جهت تأمین نیازهای خانواده و خویشتن و درآوردن نان برای سیرکردن افرادی که مسئولیتشان بر عهده است، همراه با لذتی عمیق در جریان است؛ وظیفه‌ای اخلاقی که غیرقابل‌تردید می‌نماید. حضور در جامعه و ترس از عقب ماندن از دیگران در زندگی، حربه‌ای زمینی است که انسان‌ها را به سوی غایت صرف تأمین بقا هدایت می‌کند، غافل از اینکه غایت هر فرد می‌تواند به‌جای‌گذاردن ردپایی روی زمین ارزیابی شود، نه محوشدن زیر آن. انسان در جامعهٔ عاقلانِ مسئولیت‌پذیرِ سوداندیش، در

تصویر ۳- بخشی جداشده از تصویر ۱.



تصویر ۴- بخشی جداشده از تصویر ۱.

تصویر ۵- بخشی جداشده از تصویر ۱.

روزمرگیِ بی‌ثمرِ فرسایندهٔ رایج، در بند بایدها و نبایدهای معین‌شدهٔ فارغ از استدلال و منطقی همه‌پسند، و در چارچوبی که اگرچه شاید سعادتی را برای ایشان تضمین نکند، حق عدول از آن را هم ندارند، نقاب بر چهره و افسار بر رفتار خویش زده، سرگردان است. او زمانی قادر به کنار نهادن این پوشش است که در خلوت ذهنی خویش باشد. خلوتی که در آن بتواند تنها با خود روبرو شده و فارغ از پیش‌فرضهای غلط‌انداز، به مسیری بی‌اندیشد که موجب اصالت و ماندگاری باشد (تصویر۶)؛ این‌بار، تنهایی است که ضامن سعادت می‌گردد. همچنین در چنین موقعیتی بذر عصیان علیه شرایط تحمیلی که چندان مورد رضایتش نیست، می‌تواند در عالم جوانه زند.

۵-۳. سالمندان

ما به آنچه هست، آنگاه نزدیک می‌شویم که همه چیزی را در جهت خلاف به اندیشه بیاوریم، به شرط آنکه چشم دیدن چیزها را به شکل دگر داشته باشیم (هیدگر، ۱۳۹۲، ۶۲). سالخوردگان تجربهٔ زیستی بیشتری دارند، اما صرف بیشترْ زیستن در جهان به معنای دارابودن درکی عمیق‌تر از آن نیست. این نگاه عرفی (زمینی) که سالخوردگی معادل پختگی است، امریست که نسبتی ضروری با راستی ندارد: می‌توان در راهی که ایشان منع نموده‌اند، موفق بود و یا در تجربه‌ای که منجر به موفقیت‌شان شده، شکست خورد.

سالخوردگان با هم از خاطره‌های بی‌بدیل خویش سخن می‌رانند و با یادآوری، غمی از شکوه گذشته خاطرشان را مکدر می‌سازد و حسی از غرور این تلخی را تعدیل می‌نماید. ایشان با تکیه‌زدن بر مسند باتجربگی، دیگران را به شنیدن و بهره بردن از آموزه‌های خویش دعوت می‌کنند و با صحبت دربارهٔ تجربیات ارزشمند، در عین این‌که در مواردی بنیادین توافق‌نظر ندارند، بر صفای باطن هم مهر تأیید می‌زنند و از ناپختگانی بی‌توجه که احترام نمی‌شناسند و نصیحت نمی‌شنوند، لایق تقبیح‌اند و سبک‌سر، گلایه دارند. ایشان با اطمینان به این‌که باید مورد عنایت همگان باشند اما نیستند، افسوس می‌خورند (تصویر ۷). اما آنچه شاید جوانترها را نجات بخشد، نه اقتداکردن به تجربیات زیستی ایشان، که تأمل در نفس

تصویر ۶- بخشی جداشده از تصویر ۱.

تصویر ۷- بخشی از تصویر ۱.

سالخوردگی است: اینکه بهترست عالم را در چه سویی هدایت نمود تا گزند دورهٔ سالخوردگی هرچه کم‌تر شود.

زمین مکارست: دوران طلایی گذشته واقعیت وجودی ندارد. سال‌های بعد سالخوردگان دیگری دورهٔ جوانی خویش را طلایی خواهند خواند و سال‌های پیش، مردمانی از روزگار خویش که روزگار پیشین امروز است، گله‌مند بوده‌اند. زندگی در دوری در گذرست که انسان‌ها میسر می‌سازند، از آن برداشت‌های متعدد و متقابل می‌کنند و به آن کیفیت‌هایی را نسبت می‌دهند که به کل انتزاعی‌اند. تنها ظاهر جهان است که کمابیش تغییر می‌کند، اما اصل و ریشهٔ آن تکرارست . چنانچه قبول داشته باشیم مرگ بزرگ‌ترین دغدغهٔ انسانهاست، احساس جاودانگی می‌تواند ضروری‌ترین نیاز ایشان به‌شمار آید، همانی که قادرست گزند سالخوردگی را کاهش دهد. و یکی از این راه‌ها، به‌جای‌گذاشتن ردپایی روی زمین، از طریق خلق اثری که برخلاف انسان، قدرت جاودانه دارد.

نتیجه

در این مقاله تلاش بر این بود که با اتکا بر روش پدیدارشناسانهٔ هرمنوتیکی هنر هایدگر در تحلیل نقاشی «یک جفت کفش» اثر ون‌گوگ، که در آن بازنمود تصویر کفش‌هایی که به واسطهٔ اثر هنری پیش‌رو قرار گرفته‌اند، به عنوان دستاویزی برای انکشاف حقیقت عالم زن کشاورز (و در اصل عالم نگارندهٔ متن یعنی هایدگر) مورد استفاده قرار می‌گیرد، همچنین تحلیل موقعیت وجودشناسانه‌ای که اثر هنری در اختیار می‌گذارد و نیز فهم هرمنوتیکی اجزای مختلف اثر در راستای کیفیت منحصربه‌فرد عالم دازاین، خوانشی هرمنوتیکی از نگارهٔ کرم هفت‌واد، در جهت انکشاف بخش‌هایی مستور از بی‌شمار لایه‌های تودرتو و نامتناهی وجود، ارایه گردد.

از آنجا که عالمی که در این روند، با تکیه بر هر اثر هنری خاص، گشوده می‌گردد، متعلق به مخاطبی است که در آن نظر کرده است، و عوالم گاه می‌توانند در عین شفافیت، تیره باشند، توصیف بخشی از لایه‌های وجود می‌تواند زیبا و ستایش‌انگیز نباشد: کافی است موقعیت‌های مختلف کشاورز را به هنگام مواجهه با کفش‌ها در نظر آورده و کیفیت برخورد با آنها را در حالات گوناگون، که گشایش‌های متفاوت و گاه متناقضی در عالم در پی خواهد داشت، متصور شویم. با تشبیه وجود به سکه‌ای که دو روی مجزا و در عین حال یگانه دارد و بیشتر در حال چرخش است تا این‌که بر رویی ثابت بایستد، گاه در لحظه‌هایی خاص یکی از این دو روی خود را به سوی عالم هر انسان نمایان می‌گرداند: روی عادی که می‌توان آن را مطلوب و دلخواه دانست و یا روی سنگین و تهوع‌آوری که می‌تواند منفور و ناخواستنی قلمداد گردد. این‌که کدام روی سکه به سوی ما بایستد، تابع موقعیتی است که ذهن را جهت می‌دهد. آنچه به دازاین اصالت می‌بخشد، پذیرفتن حقیقت وجودی و رویاروشدن با آن، با وجود همهٔ زشتی‌ها و زیبایی‌های تزلزل‌پذیرش، و تلاش برای استعلا به مفهوم فراروی از خویشتنِ خویش است. پدیدارشناسی هرمنوتیکی هنر می‌تواند به انکشاف وجوه متنوعی از عوالمی متعدد منجر می‌گردد که هر یک به

نوبهٔ خود، می‌تواند حقایقی را در مورد یک قوم تاریخی، فارغ از چارچوب از زمان و مکان، و به واسطهٔ ذهن هم‌اندیش و «همدلی»، پیش-رو قرار دهد. پدیدارشناس در مواجهه با چیزها، نه آنچه از او انتظار می‌رود، بل آنچه را با آن برخورد می‌کند، می‌بیند. نتیجهٔ خوانش هرمنوتیکی نگارهٔ هفت‌واد، در دو بُعد روایت و اجزای تصویر، و با اتکار بر موقعیت شخصیت‌های داستان و نگارنده، افشای مکر زمین در پنهانداری حقایق وجود و گشایش وجوهی از عالمی بود که در آن، راه رستگاری، افشای این مکر از طریق خلق آثاری نتیجه‌گیری شد که موجب همدلی میان افراد گردد.

پی‌نوشت‌ها

۱. Phenomenology (مرکب از دو واژهٔ یونانی «فاینومنون» (Phainome-non) به معنای پدیدار (Appearance) و «لوگوس» (logos) به مفهوم شناخت (Reason) .

2. To the Things Themselves.

3. Edmund Husserl (1859-1938).

۴. برای مطالعهٔ بیشتر ر.ک: جنبش پدیدارشناسی، تألیف هربرت اسپیگلبرگ، ترجمهٔ مسعود علیا، انتشارات مینوی خرد.

5. Martin Heidegger (1889-1976).

6. Hermeneutics.

7. The Origin of the Work of Art (1950).

8. A pair of Shoes (1886).

9. Vincent van Gogh (1853-1890).

۱۰. Hermeneutic Understanding (برای روشن‌شدن مفهوم «فهم هرمنوتیک»ر.ک: درآمدی به علم هرمنوتیک فلسفی، تألیف ژان گروندن، ترجمهٔ محمد سعید حنایی کاشانی، انتشارات مینوی خرد).

۱۱. Intentionality معادل‌های دیگر فارسی آن «نیت‌مندی»، «روی‌آورندگی» و «قصدیت» هستند.

۱۲. Epoche «در پرانتزگذاردن» یا «براکتینگ» (Bracketing).

13. Intuition.

۱۴. نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم میلادی.

۱۵. اگرچه این اصطلاح پیش از وی، مورد استفادهٔ چندین اندیشمند دیگر قرار گرفته بود، البته با محتوایی متفاوت.

16. Hermeneutic Phenomenology.

17. Epistemological Vewpoint.

18. Ontological Viewpoint.

۱۹. بند هفتم کتاب *هستی و زمان* به شرح برداشت هایدگر از پدیدارشناسی اختصاص دارد.

۲۰. سوژه (Subject).

۲۱. Dasein برای آشنایی با مفهوم «دازاین» ر.ک: «مقالهٔ جایگاه «دا» در «دازاین»، کتاب *هستی و زمان*»، نوشتهٔ احمدعلی حیدری، نشریهٔ حکمت و فلسفه، دورهٔ دوم، زمستان ۵۸، شمارهٔ ۴.

22. Hermeneutic Circle.

۲۳. (Unhiddenness) با معادل‌های فارسی دیگری چون «انکشاف»، «ناپوشیدگی»، «ظهور» و «گشودگی».

۲۴. در دور هرمنوتیک است که دازاین بی‌این‌که حتا به پاسخی قطعی برسد، به سوی گشایش وجوهی از عالمش رهنمون می‌گردد.

25. Being and Time (1927).

۲۶. در اندیشهٔ هایدگر با عنوان «گشت» (Turn) مورد توجه قرار می‌گیرد.

27. The Work of Art.

۲۸. بنابراین نماد یا تمثیل (Allegory) است.

29. Setting-into-Work of Truth

منظور از خطوط تیره این است که اجزای این ترکیب فارغ از هم نمی‌توانند باشند و اگر این‌گونه شود، مفهوم ترکیب از دست می‌رود.

30. The Event of Truth.

منظور از رخداد اتفاقی است که در عالم چنان تحولی را موجب گردد که شخص را نتوان با کسی که پیش از وقوع رخداد بود، یکسان دانست.

۳۱. Struggle با معادل‌های فارسی دیگری چون «نبرد»، «کشمکش»، «رویارویی» و «جدال».

32. Setting up a World.

33. Setting Forth the Earth.

۳۴. نکتهٔ مهم این‌که در این گزاره‌ها برای عالم (World) از «a» و برای زمین (Earth) از «the» استفاده شده است، به این معنا که در اثر هنری، عالمی از میان بی‌شمار عوالم آشکار می‌گردد، اما زمین یگانه است و کارش پوشانندگی.

۳۵. Aletheia به معنای آشکارگی؛ مفهوم «حقیقت» نزد یونانیان باستان.

36. Ready-to-Hand.

37. Present-at-Hand.

۳۸. در اصل نه عالم کشاورز، که عالم مخاطب کار در مواجهه با عالم کشاورز.

۳۹. از تقابل میان این دو تفسیر که پیامد موقعیت پدیدارشناس است، در بحث حاضر با عنوان «ضد روایت» استفاده شده است.

۴۰. اصلی‌ترین از این بابت که به‌طور کامل بر روی رنگ مکمل خود یعنی سبز قرار گرفته است.

۴۱. رنگ حوض نقره بوده که در اثر مرور زمان اکسیده و تیره گشته است.

42. Being-in-a-Mood.

43. Being-in-the-World.

44. The situation of rebellion.

۴۵. Das Man (داس‌مان).

۴۶. از متن شاهنامهٔ فردوسی.

۴۷. در نسبت (نه چندان معتبر) با واقعیت، این بنای دژگون همانی است که امروزه با عنوان «ارگ بم» شناخته می‌شود و شهر «کرمان» همان کجاران است که به افتخار کرم، تغییر نام پیدا کرده است.

۴۸. منظور اردشیر بابکان یا همان اردشیر یکم، پسر بابک (البته در متن شاهنامه خود را پسر ساسان معرفی می‌کند)، نخستین شاه رسمی واپسین سلسلهٔ پیشااسلامی ایران یعنی ساسانیان است.

۴۹. اسپیگلبرگ، ۱۳۹۲، ۱۰۱۹.

۵۰. همچون نوشته‌شدن کتابی، خلق اثری هنری و یا ثبت کشفی علمی، در کل چیزهایی که بر خلاف دازاین، از صفحهٔ روزگار محو نمی‌شوند.

۵۱. دلیل استفاده از پسوند «نمایی» در این ترکیب این است که این امور به واقع متناقض نیستند، بلکه وجوهی از امری واحدند که چهره‌های متفاوتی از خود به نمایش می‌گذارند. مانند شب و روز که تنها از منظر انسان دو روی متقابل‌اند و بر حواس نه چندان پرتوان انسان است که چهره‌هایی متفاوت می‌یابند.

52. Nausea of Existence.

۵۳. سنگ به نیزه بدل می‌شود، نیزه به کمان، کمان به تپانچه تا بمب هسته‌ای؛ شکل اجزا تغییر می‌کند، اما مفهوم و کاربرد یکی است: حفظ امنیت بقا و در راستای آن، ارضای حس قدرت.

فهرست منابع

اسپیگلبرگ، هربرت (۱۳۹۲)، *جنبش پدیدارشناسی*، ترجمهٔ مسعود علیا،

مینوی خرد، تهران.
اینوود، مایکل (۱۳۹۵)، *روزنه‌ای به اندیشهٔ مارتین هیدگر*، ترجمهٔ احمدعلی حیدری، علمی، تهران.
بل، دیوید (۱۳۸۹)، *اندیشه‌های هوسرل*، ترجمهٔ فریدون فاطمی، مرکز، تهران.
بیمل، والتر (۱۳۸۷)، *بررسی روشنگرانهٔ اندیشه‌های مارتین هایدگر*، ترجمهٔ بیژن عبدالکریمی، سروش، تهران.
جانسون، پ. آ. (۱۳۸۷)، *هایدگر*، ترجمهٔ بیژن عبدالکریمی، علم، تهران.
دارتیگ، آندره (۱۳۹۲)، *پدیدارشناسی چیست؟*، ترجمهٔ محمود نوالی، سمت، تهران.
رشیدیان، عبدالکریم (۱۳۹۴)، *هوسرل در متن آثارش*، نی، تهران.
زهاوی، دان (۱۳۹۲)، *پدیدارشناسی هوسرل*، ترجمهٔ مهدی صاحبکار و ایمان واقفی، روزبهان، تهران.
ساکالوفسکی، رابرت (۱۳۸۴)، *درآمدی بر پدیدارشناسی*، ترجمهٔ محمدرضا قربانی، گام نو، تهران.
هوسرل، ادموند (۱۳۹۲)، *تأملات دکارتی*، ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان، نی، تهران.
هایدگر، مارتین (۱۳۸۹)، *هستی و زمان*، ترجمهٔ سیاوش جمادی، ققنوس، تهران.
هیدگر، مارتین (۱۳۹۲)، *سرآغاز کار هنری*، ترجمهٔ پرویز ضیاءشهابی، هرمس، تهران.
یانگ، جولیان (۱۳۹۵)، *فلسفهٔ هنر هایدگر*، ترجمهٔ امیر مازیار، گام نو، تهران.
B. Guignon, Charles. (1993), The *Cambridge Companion to Heidegger*, Cambridge University Press, New York.
Inwood, Michael. (1999), *A Heidegger Dictionary*, Wiley, Hoboken, New Jersey.
Dahlstrom, Daniel. (2013), *The Heidegger Dictionary*, Bloomsbury Publishing, L.
W. Davis, Bret. (2010), *Martin Heidegger, Key Concepts*, Acumen, Durham.

A Hermeneutic Reading of "Haftvād" 's Figure Based on the Hermeneutic Phenomenology of Art in Heidegger's View*

Ehsan Moezzipour[1], Shamsolmoluk Mostafavi[2], Shahla Eslami[3]**

[1]Ph.D. of Philosophy of Art,t Department of Law, Theology and Political Sciences, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

[2]Assistant Professor, Department of Philosophy, Faculty of Humanities, North Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

[3]Assistant Professor, Department of Law, Theology and Political Sciences, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

(Received: 24 Dec 2020, Accepted: 12 Aug 2021)

Phenomenology, as a philosophical movement, has a special significance and position in the twentieth century's Western thought. Moreover, it has influenced different fields of humanities in diverse ways, which is counted as an approach to see and conceptualize the world and whatever exists in it, in a new and distinctive way, as though it is supposed to direct the human's mind to the reality of things. This movement was strengthened with an independent concept by a thinker named Edmund Husserl and introduced as a method to discover the essence of the phenomena and recognize their missed reality. Husserl's phenomenology is known as the classic (or transcendental) phenomenology. And it determines that after him, the phenomenologists, without any loyal reference to him, used this concept based on their philosophical goal and end in various paths. One of the deliberate subjects over the discussion of phenomenology is that no agreement is there on how things have emerged and what is their reality, and thinkers have different viewpoints about it. Though, we must mention that the ultimate goal of all phenomenologists can be ascribed to Husserl's famous slogan, i.e., "Back to the Things in Themselves." In the twentieth century A.D., the hermeneutic phenomenology was formed by Martin Heidegger's efforts as one of the crucial processes of the post-Husserl phenomenology. Compared with classic phenomenology, hermeneutic phenomenology turned into an approach in the purpose of the openness of manifestations of the reality of existence. In the second period of his thought, he used the hermeneutic phenomenology approach on artworks, considering the effect of art further than beauty and feeling to discover the reality of existence. In this regard, in *the Origin of the Work of Art*, he provided a specific reading of the painting of "a pair of shoes" by Vincent van Gogh as a concrete case. This short text has great importance because, first, the approach of almost all the authors dealing with the movement of phenomenology is historical descriptive. Second, there are no many viewpoints and comprehensive explanations about how this approach has applied in concrete cases, which are artworks, or in other words, "the phenomenology of art in practice" in this discussion. In the present study, Heidegger's approach has been regarded as a pattern to read the hermeneutic phenomenology of an Iranian figure called "Haftvād" derived from *Shahnameh of Shah Tahmasb* of Tabriz school in the Safavid era. To this end, with the comparative analysis method, this research emphasizes the analysis of the "Dasein place" as one of the quality criteria of the world's openness to disclose the missed aspects from the countless existential world aspects. It aims to pave the way to put the hermeneutic phenomenology of painting works into practice, develop it into other artworks, far from the artist's intention and the ground of creation; consider it in an independent form in the direct relation to the world and validate different interpretations of existence, which has been taken into account about Haftvād figure in two parts: narrative and painting components.

Keywords

Hermeneutic Phenomenology, Heidegger, Existence, Art, Persian Painting, Haftvād.

*This article is extracted from the first author's doctoral dissertation, entitled: "Hermeneutic phenomenology of Iranian painting; Case study: Tabriz School of the Safavid era", under the supervision of second author, at the Science and Research Branch of Tehran, Islamic Azad University.

**Corresponding Author: Tel: (+98-912) 3751005, Fax: (+98-21) 77009848, E-mail: sha_mostafavi@yahoo.com