سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۳/۰۳/۲۰
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۳/۰۶/۲۵

سید مصطفی مختاباد[۱]، محمدصادق صادقی‌پور[۲]

بررسی امکان وقوع «رویداد حقیقت» در سینما در طریق تفکر هایدگر[۳]

چکیده

در این مقاله، یکی از مهم‌ترین مفاهیم اندیشه‌ی هایدگری یعنی «رویداد حقیقت»[۱] از منظر وقوع آن در کار هنری و بطور خاص هنر فیلم مورد تأمل قرار می‌گیرد و تلاش می‌شود که با طرح مفهوم پیکار میان پوشیدگی[۲] و ناپوشیدگی[۳] در کار هنری، که هایدگر آن را پیکار میان زمین و جهان می‌نامد، در تقابل با دوگانه‌ی دکارتی سوژه-ابژه، به سیطره‌ی تماشاگر در تفسیر جهان فیلم پایان داده شود زیرا با این رویکرد تماشاگر یا همان مخاطب کار هنری دیگر سوژه‌ای نیست که بخواهد فیلم را به ابژه‌ای برای شناخت خویش بدل نماید بلکه در رویارویی با جهانِ فیلم، به انکشاف حقیقت در ساحت فیلم یاری رسانده و از طریق تفسیری که از فیلم ارائه می‌دهد در تحقق رویداد حقیقت مشارکت می‌نماید. پدیدارشناسی هرمنوتیک[۴] به عنوان روش‌شناسی این پژوهش به ما یاری می‌رساند که دریابیم چگونه تجربه‌ی تماشا و رویارویی با جهان فیلم، تماشاگر را به سوی پرسش هستی‌شناختی او از فهم فیلم رهنمون می‌شود زیرا هر تفسیری تماشاگر را به فهم از هستیِ خودش، در مقام دازاین[۵] در-جهان، ارجاع می‌دهد؛ دازاینی که بازیگر است و درگیر با جهان و نه مشاهده‌گری صرف در ساحت تفکر محاسبه‌گر دکارتی و به دور از تجربه‌ی در-جهان-بودن.

کلیدواژه‌ها: مارتین هایدگر، رویداد حقیقت، پدیدارشناسی هرمنوتیک، پوشیدگی و ناپوشیدگی، فلسفه‌ی فیلم.

[۱] استاد دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس، استان تهران، شهر تهران
E-mail: mokhtabm@modares.ac.ir

[۲] دانشجوی دکترای فلسفه هنر دانشگاه علامه طباطبائی، استان تهران، شهر تهران (نویسنده مسئول)
E-mail: mohammadsadeghypour@gmail.com

[۳] این مقاله مستخرج از رساله‌ی دکتری محمدصادق صادقی‌پور با عنوان «حقیقت ترس‌آگاهی در گذار از ساحت مفهوم به ساحت تجربه‌ی سینمایی در پرتو تفکر هایدگر» با مشاوره سید مصطفی مختاباد در دانشگاه علامه طباطبائی است.

پایگاه اینترنتی دانلود نشریات دانشگاه هنر
Journal.art.ac.ir

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

۱. مقدمه

هایدگر[۶] در آغاز مقاله‌ی «پایان فلسفه و وظیفه‌ی تفکر» دو پرسش بنیادین مطرح می‌کند:

۱. در عصر حاضر فلسفه تا چه میزان به پایان خویش رسیده است؟

۲. برای تفکر در پایان فلسفه چه وظیفه‌ای می‌توان در نظر گرفت؟ (Heidegger, 2011: 311)

هایدگر معتقد است که به دلیل پیشرفت علم و تکنولوژی، «فلسفه به‌صورت علم تجربی آدمی و متعلق به تمامی آنچه‌که ممکن است به ابژه‌ی قابل‌آزمون تکنولوژی انسان تبدیل شود، درآمده است» (همان: ۳۱۳). به این ترتیب هرآنچه که هست روش و محاسبه‌گری است و جایی برای تفکر نیست. پیشرفت تکنولوژی به سلطه‌ی انسان در جهان به مدد کار کردن در میانه‌ی انبوهی از وضعیت‌های ساختن و پرداختن و شکل بخشیدن مربوط می‌شود (همان) و از این روی، پایان فلسفه به «جهان علمی-تکنولوژیک و سامان اجتماعی متناسب با این جهان» بازمی‌گردد (همان: ۳۱٤).

با توجه به ویژگی‌های این «وظیفه‌ی تفکر» می‌دانیم که منظور هایدگر اندیشیدن به شیوه‌ی سوژه‌ی دکارتی نیست که این سوژه راه هرگونه جُستار هستی‌شناختی را سد می‌کند زیرا به انسان و وجود انسانی بی‌توجه است و اولویت را به ذهن و ایده‌های آن می‌بخشد نه به در-جهان-بودن هستی‌شناختی انسان و اندیشه‌ی آن سلطه‌ی انسان بر جهان است. به همین سبب است که هایدگر وظیفه‌ی جدیدی را برای تفکر مطرح می‌سازد. علاوه بر این، از منظر هایدگر «موضوع فلسفه در مقام متافیزیک، هستی هستنده‌ها و حضور آن‌ها به شکل جوهریت و ذهنیت است» (همان: ۳۱۷) و وظیفه‌ی جدید تفکر نجات ما از این ذهنیت دکارتی است. ایده‌ی وظیفه‌ی تفکر به فضای آزاد روشن‌گاه[۷] باز می‌گردد و روشن‌گاه به ایده‌ی ناپوشیدگی مربوط می‌شود. در این خصوص، هایدگر انسان اندیشه‌ورز یا متأمل[۸] را کسی می‌داند که به روال دکارتی و در چارچوب دوگانه‌ی سوژه-ابژه فکر نمی‌کند و همچنین کسی که قلب نالرزان و استوار ناپوشیدگی را تجربه می‌کند (همان: ۳۲۱). به همین سبب است که مسئله‌ی اصلی در این مقاله فیلم-اندیشی از طریق تفکر تأملی در ساحت تفکر هایدگر است. در ابتدایی‌ترین گام می‌دانیم که میان فیلم و فلسفه قرابتی وجود دارد، به این معنا که فلسفه ابزاری برای تحلیل و راه بردن به جهان فیلم‌ها و معانی آشکار و پنهان آن‌هاست. در عرصه‌ی نظریه‌ی فیلم از دهه‌ی ۱۹۸۰ به بعد، فلسفه به‌شکل عمیق‌تری مورد بحث قرار گرفته است. ژیل دلوز[۹] با معرفی رویکردی جدید و بواسطه‌ی جدا ساختن سینمای کلاسیک از سینمای مدرن در چارچوب حرکت-تصویر و زمان-تصویر در این عرصه حضور دارد. دانیل فرامپتون[۱۰] نیز با معرفی ایده‌ی فیلموسوفی[۱۱] در این عرصه حاضر است. در کنار این دو ایده‌ی مهم در قلمرو ارتباط فلسفه و سینما، نوشتار حاضر بر این باور است که آرای هایدگر این قابلیت را دارند که عرصه‌ای جدید برای ارتباط تفکر و فیلم فراهم آورند؛ عرصه‌ای که امکان تجلی حقیقت در اثر هنری سینمایی و نیز برقراری نسبت میان وجود و سینما را میسر می‌سازد. می‌توان در یک اثر سینمایی، «رویداد»[۱۲] را که در اندیشه‌ی هایدگر ناظر بر نبرد میان زمین و جهان است، محقق دانست. در میان آثار هنری، مفهوم جهان هایدگری بیش از هرچیز با جهان اثر سینمایی مطابقت دارد. از دیگر سو، تفسیر اثر سینمایی را می‌توان نوعی درگیری میان مخاطب و اثر دانست و از آنجا که درگیری با جهان در فیلم منکشف می‌گردد، می‌توان تفسیر مخاطبان از فیلم را ناپوشیدگی جهان دانست. البته باید گفت این جهان است که در تفسیر تماشاگران از خود پرده برمی‌دارد. «برپاداشتن جهان (عالم)»[۱۳] را تنها در نسبت با «رویداد» می‌توان تفسیر کرد و «رویداد» در اثر سینمایی مستقل از تصاویر و حضور تماشاگران نیست و این نکته که «رویداد حقیقت» بدون حضور تماشاگر میسر نیست ما را به سوی تفسیر فیلم رهنمون می‌شود. به این ترتیب تفسیر فیلم مخاطب‌محور نیست

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

بلکه رویدادمحور است و تنها مخاطب است که می‌تواند جهان اثر هنری را تفسیر نماید. «پایان فلسفه»ی مورد نظر هایدگر را می‌توان با پایان نگاه به شمار فراوانی از رویکردهای تفسیر فیلم متناظر دانست و «وظیفه‌ی تفکر» را نیز ناظر بر رویکردی جدید برای تفسیر فیلم بر اساس آرای هایدگر دانست. مفاهیم فیلم-ذهن[۱۴] و فیلم-وجود[۱۵] دانیل فرامپتون به دلیل تفاوت بنیادین با سایر رویکردهای تفسیر فیلم و از میان برداشتن جدایی جهان فیلم از تماشاگران، نخستین گام‌ها در این عرصه بشمار می‌روند، اما فاصله‌ی تأمل‌برانگیز آن‌ها با نظریه‌ی فیلم برگرفته از آرای هایدگر نشان می‌دهد راه درازی پیش روست که باید طی شود. ژیل دلوز نیز با طرح مفهوم فیلم-اندیشی تأملی[۱۶] در این حوزه سهیم است. فیلم-اندیشی تأملی با رویکرد فعال خود در وقوع «رویداد» در فیلم مشارکت می‌نماید. در این مسیر، فیلموسوفی در درک فرم فیلم و مطرح کردن تفسیری از فیلم-وجود، رویکردی جدید است. برای ورود به استفاده از مباحث هایدگر در درک جهان اثر سینمایی، رساله‌ی «سرآغاز کار هنری»[۱۷] او را مبنا قرار می‌دهیم و به ایده‌ی اصلی این مقاله که هنر را «رویداد حقیقت» می‌داند، می‌پردازیم، سپس باید به پیکار میان جهان و زمین در چارچوب اثر هنری سینمایی پرداخت زیرا این پیکار نیز به «رویداد» در اثر هنری مربوط می‌شود. تأکید هایدگر بر اینکه هنر به تمامی شاعری است به این معناست که دستیابی به حقیقی‌ترین فرم زبان که روشن‌گاه وجود را فراهم می‌آورد باید مورد توجه قرار گیرد. در این جُستار به جای تمرکز بر معنای تحت‌اللفظی زبان، تلاش می‌شود بیان سینمایی که همان زبان تصویری هنر سینماست کانون تأمل واقع شود، بیانی که قدرت آفرینش انکشاف شاعرانه[۱۸] در فیلم را دارد، در عین حال باید واقف باشیم که انکشاف شاعرانه تنها یکی از وضعیت‌های ممکن برای تحقق روشن‌گاه است. آخرین حلقه از زنجیره‌ی تفسیر اثر سینمایی در مقام یک جهان هنری که «رویداد حقیقت» در آن رخ می‌دهد حضور تماشاگر و رویارویی او با فیلم است زیرا این رویارویی به مثابه‌ی وضعیتی از انکشاف یا رویداد فهمیده می‌شود و بدون این رویارویی هیچ رویدادی محقق نمی‌گردد.

از آنجا که هرمنوتیک نظریه‌ی تفسیر است، تأثیر هرمنوتیک با توجه به روش‌شناسی «پدیدارشناسی هرمنوتیک» مورد بررسی قرار می‌گیرد. ایده‌ی اصلی روش‌شناسی این مقاله، به مثابه‌ی جُستاری در ساختار هستی‌شناختی تفسیر و فهم انسانی، را هرمنوتیک تشکیل می‌دهد. به همین سبب به جای حرکت در راستای رویکردهای متقدم‌تر نظریه‌ی فیلم، تفسیر تماشاگر از فیلم اهمیت می‌یابد و ایده‌ی «رویداد» کانون تمرکز اصلی است زیرا رویارویی تماشاگر با فیلم این رویداد را مطرح می‌نماید. بدون حضور مخاطب یا تماشاگر، جهان نمی‌تواند از خود پرده بردارد و به انکشاف برسد. به همین ترتیب فیلم خود را از طریق رابطه‌ای متقابل و دوسویه با تماشاگر آشکار می‌سازد. در «رویداد»، جهانْ خود را از طریق تفسیر تماشاگر آشکار می‌سازد و در روش‌شناسی مذکور این رابطه‌ی متقابل با «رویداد» کانون تمرکز اصلی است. «رویداد» آشکارگی است و در آثار هنری سینمایی هیچ آشکارگی مستقل از حضور تماشاگر ممکن نیست. از آنجا که هیچ تفسیر مطلقی وجود ندارد، تفسیر به‌تمامی به امکان وجود تماشاگر مربوط می‌شود، وجودی که حقیقت را از طریق عمل درگیری مطرح می‌سازد. به این ترتیب، برای دست یافتن به رویکردی جدید در تفسیر فیلم مسیری هایدگری را طی می‌نماییم.

۲. روش‌شناسی پژوهش

هایدگر ایده‌ی «به‌سوی خود چیزها» را از هوسرل وام گرفت اما فهم او از پدیدارشناسی بسیار با فهم هوسرل فاصله دارد. «هایدگر به ریشه‌های یونانی واژه باز می‌گردد که عبارت‌اند از

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

فاینومنون[۱۹] یا فاینستای[۲۰] و همچنین لوگوس[۲۱]. هایدگر به ما می‌گوید که «فاینومنون» به معنای «آن چیزی است که خود را نشان می‌دهد، چیزی ظاهر و منکشف[۲۲]. فا (pha) با فوس(phos) یونانی به معنای نور یا درخشندگی، «آنچه در آن چیزی می‌تواند ظاهر شود، می‌تواند مرئی شود، خویشاوند است». پس، پدیدارها، «مجموع آن چیزی [هستند] که در نور روز آشکار می‌شوند یا می‌توانند شناخته شوند، آنچه که یونانیان فقط با تا اونتا (ta onta) یا به آلمانی das Seiende، آنچه هست، یکی می‌دانستند» (پالمر، ۱۳۸۷، ۱٤۱). در اصطلاح ترکیبی پدیدارشناسی، پسوند logy که از logos یونانی می‌آید نیز برای هایدگر بسیار مهم است. «هایدگر به ما می‌گوید که logos آن چیزی است که در سخن گفتن انتقال داده می‌شود؛ پس معنای عمیق‌تر logos خود رخصت ظهور دادن به چیزی است. هایدگر logos را چیزی مانند «عقل» یا «دلیل» تعریف نمی‌کند ... پس پدیدارشناسی به معنای رخصت دادن به ظاهر شدن اشیاء است در مقام آنچه آن‌ها هستند، بی‌آن‌که مقولات خود ما به آن‌ها تحمیل شوند» (همان: ۱٤۳-۱٤۲).

«هایدگر، پدیدارشناسی را اساساً به عنوان برداشتی روش‌شناختی دربارهٔ خود چیزها[۲۳] به منظور نورافکندن بر هستی هستنده‌ها می‌داند» (Rockmore, 2011: 172). بنابراین پدیدارشناسی نزد هایدگر نه یک روش[۲٤] که یک روش‌شناسی[۲۵] است که پسوند لوگوس در آن به معنای یونانی خود یعنی مجال ظهور دادن به اشیاء اشاره دارد و ناظر بر شناخت در چارچوب مفاهیم علمی نیست. به دیگر سخن، تجلی مورد نظر در ارتباط با پژوهش پدیدارشناختی به معنای «ظهور شیء چنان که آن شیء هست» (پالمر، ۱۳۸۷، ۱٤۲) است. این نوع نگاه ما را از فروافتادن به ورطه‌ی نظریه‌ی هرمنوتیکی نجات می‌بخشد، به این معنا که هرمنوتیک پدیدارشناختی دلالت بر این دارد که تفسیر در آگاهی انسان بنیاد ندارد. همچنین ایده‌ی هرمنوتیک نقد ایده‌ی سوژه-ابژه را تأیید می‌کند و ما را به سمت مفاهیمی مانند «فهم» و «تفسیر» رهنمون می‌گردد. «پدیدارشناسی هرمنوتیک به توصیف هستنده‌های انسانی چنان‌که در هرروزینگی میانه[۲۶] رخ می‌نمایند می‌پردازد، که بر تفکر و نظریه‌پردازی سطح بالا مقدم است» (Guignon, 2012: 1). به این ترتیب پدیدارشناسی هرمنوتیک انسان‌ها را هستنده‌هایی غرق در معنا می‌داند. «ادعای پدیدارشناسی هرمنوتیک این است که در فهم انسانی، ما همواره در چنین دَور هرمنوتیکی‌ای گرفتار می‌شویم هر چند این دَوری بودن[۲۷] امری است مثبت زیرا شرایطی توانمندکننده است که در وهله‌ی نخست امکان دسترسی به انسان در معنایی عام را فراهم می‌آورد» (همان: ۲). به دیگر سخن، تفسیر خنثی ممکن نیست زیرا جهان پیرامون که تفسیرگر با آن درگیر است نمی‌تواند از تفسیر او منتزع و جدا باشد. بنابراین، «تفسیر بی‌مهار و نامحدود نیست زیرا همیشه به‌وسیله‌ی زمینه و بافت محدود می‌شود» (همان: ۱۷۸). «در اینجا هایدگر به جانب معنا می‌چرخد که وابسته به دازاین یا همان تفسیرگر است، نه به شیء تفسیرشده، زیرا اشیاء هیچ معنای ذاتی یا درونی ندارند» (همان: ۱۷۹). با نگاه به فهم هوسرلی از پدیدارشناسی، هایدگر هرمنوتیک را به این روش‌شناسی می‌افزاید زیرا یکی از حالت‌های اگزیستانس دازاین، حالت هرمنوتیکی آن است. هرمنوتیک پدیدارشناختی هایدگر، دلالت دَوری بودن را برای ساختار هستی‌شناختی تمامی تفسیر و فهم اگزیستانسیال انسان قائل است، یعنی، به زبان ساده، ما نمی‌توانیم یک جزء را بدون داشتن فهمی از کل و همچنین کل را بدون داشتن فهمی از تک‌تک اجزاء بفهمیم. به این ترتیب، به این ایده‌ی مهم دست می‌یابیم که فهم دازاین از هستی خودش به هستی در معنایی کلی بستگی دارد و هرمنوتیک پدیدارشناختی به ما مجال فهم طریق هستیِ هستنده‌ها را می‌دهد. روش‌شناسی «پدیدارشناسی هرمنوتیک» بنیان هستیِ هستنده‌هایی است که در جهان درگیرند زیرا هم به هستیِ هستنده‌ها و هم به در-جهان-بودنِ آن‌ها مربوط

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

است. در این درگیری با جهان، دوگانگی سوژه-ابژه محو می‌شود. بنابراین در مقاله‌ی حاضر این روش‌شناسی به ما کمک می‌کند که تماشاگر را در نسبت با ابژه‌اش که فیلمِ دیده‌شده است، بفهمیم. به این ترتیب، دیگر تماشاگر سوژه‌ای نیست که فیلم را ابژه‌ی آگاهی خَود قرار دهد و این روش‌شناسی گشایش‌گر مسیری است برای روشن ساختن راه‌های ممکن هستی تماشاگر و سلطه‌ی تماشاگر بر فیلم را پایان می‌بخشد.

۳. سرآغاز کار هنری

در تحلیل هایدگری، پرسش از هنر همواره مبتنی بر پرسش از هستی است. برخلاف جریان فهم سنتی، هایدگر معتقد است «پرسش از هستی» در تاریخ فلسفه‌ی غرب به دست فراموشی سپرده شده است و این فراموشی به پایان دوران متفکران پیشاسقراطی در یونان باستان باز می‌گردد. هدف اصلی هایدگر نیز آن است که به این پرسش زندگی دوباره ببخشد. برای هایدگر، تقدم هستومندی-هستی‌شناختی دازاین مطرح است و به همین دلیل پرسش «هستی چیست؟» در گام نخست اقامه می‌شود. معنای هستی نمی‌تواند مبهم باشد و تنها در این صورت است که نسبت میان هنر و هستی کشف می‌شود. هایدگر هنر را با رویکردی هرمنوتیک می‌نگرد و از تمایز میان «جهان»، به عنوان یک مفهوم هرمنوتیکی اصلی در کتاب «هستی و زمان»[۲۸]، و «زمین»، به عنوان پادمفهوم یا مفهومی متقابل با آن در رساله‌ی «سرآغاز کار هنری»، سخن می‌گوید و با در پیش گرفتن موضعی مخالف با مفهوم «حقیقت» در متافیزیک سنتی که تحت سیطره‌ی نظریه‌ی همسازی[۲۹] است، حقیقت را به عنوان «ناپوشیدگی هستی» تفسیر می‌نماید. علاوه بر این، هایدگر حقیقت را در نسبت با هنر و کارهای هنری تفسیر می‌کند. تحلیل هایدگر از کار هنری در چارچوب ویژگی شیئیت/چیزیت[۳۰] و ابزاریت[۳۱] آن ارائه می‌شود. یک کار هنری به شکل تمثیلی از خصلت شیئیت‌اش منتزع می‌شود و به عنوان رسانه‌ای با گرایش به انتقال به کار می‌رود. کار هنری یک نماد است و بنابراین خصلت شیئیت آن باید از تمامی وجوه فهم سنتی پالوده گردد. برای فهم یک کار هنری، باید حقیقت تأمل‌نشده‌ی آن فراچنگ آید. از آنجا که کار هنری یک شیء/چیز[۳۲] است، هایدگر به تحلیل برداشت‌های سنتی از «شیء» در اندیشه‌ی غربی می‌پردازد و معتقد است در این رویکردهای سنتی، شیء صرفاً به رویکردها فروکاسته شده است و به همین دلیل هیچ‌یک از آن‌ها را رضایت‌بخش نمی‌داند. در تفکر هایدگر، کار هنری در چارچوب روش‌های مشاهده‌ای یا محاسبه‌ای متعلق به اندیشه‌ی غربی نمی‌گنجد. به دیگر سخن، اگر خصلت شیئیت به کار نسبت داده شود آنگاه کار به یک ابژه‌ی پیش‌دستی تبدیل می‌شود. به هر روی، به دلیل ماهیت واقعی «شیء»، تعریف آن از مفهوم ابزار مشتق می‌گردد. هایدگر بر خصلت ابزاریتِ ابزار تأکید می‌کند. این موضوع شامل کارایی آن می‌شود. در این زمینه، هایدگر به نقاشی «کفش‌های دهقان» اثر ونسان ون گوگ[۳۳] به عنوان یک نمونه اشاره می‌کند تا در باب خصلت شیئیت شیء از طریق خصلت ابزاریت کار هنری بحث کند. زن دهقان زمانی که کفش‌ها را می‌پوشد به هستی کفش‌ها فکر نمی‌کند همانطور که به هدف این کفش‌ها فکر نمی‌کند. کفش‌ها تنها زمانی در خدمت ابزاریت‌شان هستند که کارایی آن‌ها مورد توجه قرار نمی‌گیرد. به‌این‌ترتیب، ذات حقیقی ابزار خود را در کار استوار می‌سازد. از آنجا که ابزاریت به زمین تعلق دارد و در جهان زن دهقان محافظت می‌شود این نسبت، استواری[۳۴] را به وجود می‌آورد. هایدگر ایده‌ی «استواری» را هم به منظور دلالت بر جهان و هم دلالت بر زمین که هر دو در خصلت ابزاریت کار وجود دارند، به کار می‌برد: «اگرچه ابزار بودنِ ابزار به کارایی آن است، اما این خود به تمام وجود ذاتی ابزار بسته است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

این را استواری [یا وثوق، قابلیت اعتماد /Verlaßlichkeit] می‌نامیم. به برکت این استواری، ابزار، زن کشاورز را به [نیوشایی] ندایِ خاموش زمین بار داده است. به برکتِ این استواریِ ابزار از عالمِ (جهانِ) خود خاطرجمع است. او را و آنان را که چون اویند، عالم (جهان) و زمین تنها به این نَحو است: در ابزار است که حاضرند» (هایدگر، ۱۳۸۵، ۱۹). به همین دلیل کار هنری قطعه‌ای ابزاری دارای خصلت‌های زیبایی‌شناختی نیست.[۳۵] به این ترتیب، کار هنری به ما رخصت می‌دهد که بفهمیم کفش‌ها در حقیقت چه هستند. هایدگر خصلت‌های کار هنری را به عنوان یک ابژه تعیین نمی‌کند بلکه اعلام می‌دارد کار هنری، شیئی است که قائم به خویش است. گادامر[۳۶] در کتاب «طریق هایدگر»[۳۷] این نظر را تایید می‌کند: «[کار هنری] با قائم بودن به خویشتن نه‌تنها به جهان خود تعلق می‌یابد بلکه جهان‌اش نیز در آن حاضر است. کار هنری جهان خویش را گشوده می‌دارد. هر چیز تنها زمانی ابژه است که دیگر درون ساخت و بافت جهان خودش جفت‌وجور و مستقر نباشد، چه جهانی که به آن متعلق است از هم فرو پاشیده است» (Gadamer, 1994: 103). برای بیان اهمیت این نسبت، گادامر می‌افزاید «کل جهان زندگی روستایی در این کفش‌هاست» (همان). هایدگر ایده‌ی گشودگی جهان را در تقابل با ایده‌ی فروبستگی زمین به کار می‌برد و معتقد است کار هنری دو ویژگی ذاتی خود-گشودگی[۳۸] و خود-فروبستگی[۳۹] را توأمان داراست. به این ترتیب یک کار هنری به معنای چیزی یا عملکردی که نشانه‌ای برای یک معنا باشد نیست، بلکه خویش را در هستی خود چنان می‌نمایاند که باید ناظر آن را دریابد. هایدگر در این زمینه چنین می‌گوید: «کار زمین را به روشنی عالم (جهان) می‌آورد و در آن می‌دارد» (هایدگر، ۱۳۸۵، ۳۰).

با بیان موارد بالا، هایدگر پیکار[۴۰]ی بی‌پایان یا شکافی را میان جهان و زمین روایت می‌کند که حقیقت را فرآوری[۴۱] می‌کند. کار هنری نسخه‌برداری از جهان عینی ابژه‌ها نیست بلکه برپاداشتن یک جهان (عالم) است، جهانی که صرفاً مجموعه‌ای از اشیاء امتدادیافته (دکارتی) نیست. به این معنا، جهان زن دهقان با خودِ کار هنری برپا داشته می‌شود. هایدگر این مسئله را چنین بیان می‌کند: «عالم (جهان) هیچ‌گاه عین مُدرَکی (برابر ایستایی، ابژه‌ای) که پیش روی بایستد و مشهود بتواند شد نیست، عالم (جهان) همواره برابر ناایستایی است که ما در [زیرِ] آن، مادام که در مرحله‌ی زادن و مردن، رحمت و لعنت، مهلتِ وجودمان می‌دهند، ایستاده‌ایم. هرجا که تصمیم‌های اصلی تاریخی ما گرفته شود، آن‌ها را برعهد بگیریم و یا فرو گذاریم، آن‌ها را درست بشناسیم و از نو مورد پرسش قرار دهیم، همان جا عالم می‌عالمد (جهان، می‌جهاند). سنگ عالم (جهان) ندارد، گیاه و جانور نیز هیچ عالمی (جهانی) ندارند اما به جمّ غفیر (گروهی انبوه از) موجوداتی که به محیطی بسته‌اند، تعلقی دارند. به خلاف آن‌ها، زن کشاورز عالمی (جهانی) دارد. چرا که مقام او [گوشه] گشودگیِ هست‌هاست (زیرا او در گشودگی هستنده‌ها سکنا گزیده است)» (همان: ۲۹-۲۸).

هایدگر در رساله‌ی «سرآغاز کار هنری» در کنار نقاشی ونسان ون گوگ به شعر «آب‌نمای رومی» و معبدی یونانی نیز می‌پردازد. هایدگر بیان می‌دارد که شعر «آب‌نمای رومی» اثر کنراد فردیناند مایر[۴۲] از واقعیت نسخه‌برداری نمی‌کند و یا برای بازنماییِ آن در قالب واژگان تلاشی نمی‌کند؛ بلکه این شعر درباره‌ی «حقیقت» است که لازَمان است و اَبَرزمانی. مایر، هیچ درباره‌ی خصلت‌های فیزیکی یا کارایی آب‌نمای رومی نمی‌گوید اما با این وجود، با یک کار هنری رویاروییم و حقیقت در این شعر روی می‌دهد. با خواندن این شعر ممکن است آب‌نمایی را در ذهن مجسم کنیم اما چیزی بیش از آن وجود دارد. با خواندن این شعر زمینی را احساس می‌کنیم که در آن آب‌نمایی برپا داشته شده است و جهانی که آب‌نما را ناپوشیده و مکشوف می‌سازد.

دغدغه‌ی اصلی جُستار حاضر «رویداد حقیقت» در کار هنری است و نکته‌ی اصلی، ماهیت

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

آفرینندگی است که هایدگر آن را به مثابه‌ی کار-بودگی کار[۴۳] تعریف می‌کند (Heidegger, 2011: 105). به این ترتیب، این ایده بنیان مباحث او را درباره‌ی پیکار میان جهان و زمین شکل می‌دهد و تحقق (صیرورت یا شدن) کار با «رویداد حقیقت» نسبت دارد. «رویداد حقیقت» در کار هنری تنها در رویارویی گفت‌وشنودی وقوع می‌یابد که شامل پیکار میان جهان و زمین است. هایدگر برای بیان نسبت میان کار و حقیقت به معبد یونانی اشاره می‌کند. کار-بودگی معبد از دل فهم جهانی تاریخی ظهور می‌یابد. اگر چه این فرایند یا همان سُکنای تاریخ در زمین، پوشیده است. «معبد، با برجا ایستادگی‌اش، به چیزها دیدار چیزها را می‌دهد و به مردم چشمداشت آنان را از خود» (هایدگر، ۱۳۸۵، ۲۷). بنابراین، معبد به عنوان یک کار هنری جهانی را می‌گشاید و در همان زمان این جهان را در مقام زمین برپا می‌دارد. این معبد نسبت‌های بشر را در تاریخ آشکار می‌سازد. پس «رویداد حقیقت» در پیکار بی‌پایان میان جهان و زمین رخ می‌دهد «در برافراشتن یک عالم (جهان) و فراز آوردن زمین کار، پیکاربرانگیز این پیکار است» (همان: ۳۲). و در ادامه هایدگر شرح می‌دهد که چگونه رویداد حقیقت در پیکاربرانگیزی پیکار میان جهان و زمین رخ می‌دهد. او ذات حقیقت را به مدد واژه‌ی یونانی آلثیا[۴۴] توضیح می‌دهد که به معنای ناپوشیدگی حقیقت است. حقیقت همواره درباره‌ی هستی خویش است. حقیقت، خود را به وسیله‌ی آلثیا محقق می‌سازد. «ناپوشیدگی موجود (هستنده‌ها)، (هرگز) حالتی صرفاً موجود و پیش‌دست نیست بلکه واقعه‌ای (رویدادی) است؛ ناپوشیدگی [حقیقت] نه صفت چیزها در معنای موجودات (هستنده‌ها) است و نه صفتِ جمله‌ها» (همان: ۳۷). نکته در این است که زمانی که ناپوشیدگی هست، پوشیدگی هستنده‌ها نیز در همان زمان روی می‌دهد. «حقیقت»، این ماهیت دیالکتیک را داراست. علاوه بر این، کار تضمینی است برای برپا ساختن زمین، هستی تاریخی جهان‌اش را در زمین برپا می‌دارد. «رویداد حقیقت» موضوع این تعارض و تقابل میان جهان و زمین است. حقیقت به تمامی ناپوشیدگی یا پوشیدگی نیست. چیزی ناپوشیده به‌وسیله‌ی سایر چیزها، پوشیده می‌گردد. ذات حقیقت این رویارویی گفت‌وشنودی میان جهان و زمین است که می‌توان به آن رویارویی میان ناپوشیدگی و پوشیدگی گفت. در فرآیند آفرینندگی هنری، هم آفرینندگان و هم کار هنری در تحقق «رویداد حقیقت» دخیلند زیرا حقیقت درباره‌ی تعلق نیز هست. هایدگر در تحلیل کار هنری بر تمایز میان ابژه‌ی صناعت[۴۵]، کار هنری، هنر و صناعت نیز تأکید می‌ورزد. او از مفهوم تخنه[۴۶] بهره می‌گیرد که در یونانی هم به هنر و هم به صناعت اطلاق می‌شود.

> تخنه(τεχνη) نه به معنای دست‌کار[۴۷] است و نه به معنای هنر، و نه به طریق اولی به معنای امروزین تکنیک [صنعت]. این لفظ اصلاً بر کار عملی دلالت ندارد، بلکه نحوه‌ای از دانستن را می‌رساند. دانستن یعنی: دیده بودن، دیدن در معنای وسیع لفظ یعنی دریافتنِ [موجود] حاضر بماهو حاضر. ذاتِ دانستن را تفکر یونانی عبارت می‌داند از آلثیا(αληθεια) یعنی کشف حجاب موجود، که مبنا و راهنمای هر رفتاری است با موجود. تخنه به عنوان دانستنی که یونانی آن را آزموده است، پدید آوردن موجود است، بدین معنی که موجودِ حاضر را از پوشیدگی به در می‌آورد به ناپوشیدگیِ دیدار (Aussehen) آن موجود پیش می‌آورد. تخنه هرگز به معنای کنش یک انسان نیست (تخنه هرگز دلالت بر عمل ساختن نمی‌کند). (هایدگر، ۱۳۸۵، ۴۲-۴۱)

با وجود آن که تخنه بطور مستقیم درباره‌ی خودِ آفرینندگی است، اگر به مبنای تکنولوژی تبدیل شود و تنها آفریننده به آن متصف شود آنگاه از رویداد حقیقت کنار خواهد رفت و در آن حضوری نخواهد داشت. به این ترتیب، آفرینندگی با ایدهٔ پوئسیس[۴۸] ملازم می‌شود زیرا «رویداد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

حقیقت» به‌وسیله‌ی ماهیت آفرینندگی فراچنگ خواهد آمد. آنچه که پوئسیس در ذات خود دارد، صورتی است که راه‌های فهم هستیِ هستندگان را برای ما هموار می‌سازد. حقیقت در کار هنری با دازاین نسبت دارد. بدین معنا که دازاین در ساحت گشایش حقیقت نسبتی با هنر دارد، زیرا ناپوشیدگی هستی به خودش تعلق دارد. هایدگر پیش از پرداختن به ایده‌ی مهم شاعری که در نظر او ذات حقیقی کار هنری است از نگاه‌داشت (نگاهبانی)[۴۹] کار سخن می‌گوید و اعلام می‌دارد که: «نگاه‌داشتِ کار، مردم را به افراد تک‌وتنهایی که تجربه‌ی زیستی دارند مبدل نمی‌کند (تنزل نمی‌دهد) بلکه آنان را به حقیقتِ در کار تحقق‌یابنده (رویداد حقیقت رخ‌داده در کار) تعلق می‌دهد» (همان: ۴۹). به عبارت دیگر، کار هنری به نگاهبانان‌اش موهبتِ هستنده‌ی تاریخی بودن را اعطاء می‌کند. در اینجا مقصود هایدگر ارجاع به زمان تقویم‌نگارانه‌ی هستنده‌ها نیست بلکه او از واژه‌ی آلمانی Geschichte به معنای تاریخ استفاده می‌کند. «تاریخمندی[۵۰] دازاین به رویدادگی آن یا سرشت ماجراگونه‌اش[۵۱] بستگی دارد، طریقی ویژه که او به مدد آن خود را میان تولد و مرگ خویش بسط می‌دهد» (Inwood, 1999: 94). برای دازاین گذشته‌ی اوست که امکان دسترسی به گذشته‌ی تاریخی هنر را فراهم می‌آورد. تاریخمندی به‌وسیله‌ی هنر برپا داشته می‌شود زیرا هنر خودش تاریخی است. کار تنها زمانی به کار حقیقی مبدل می‌شود که یک هستنده تاریخی به مثابه‌ی یک مخاطب در آن نفوذ نماید. به این ترتیب، این هستنده خویش را از فهم نااصیل، مانند فعالیت‌های هرروزه، رها می‌سازد. به این طریق است که هستی، هستنده خویش را در «حقیقت» برپا می‌دارد. رویداد حقیقت، نگاه‌داشت را نیز به همراه خود می‌آورد. نگاه‌داشت حقیقت به معنای برپاداشتن مکشوفیت هستی است. «در-کار-نشاندن یعنی در جریان-و وقوع-آوردنِ کار بودن (کار-بودگی). و این به صورت نگاه‌داشت روی می‌دهد. لذا هنر عبارت است از نگاه‌داشت مُبدعانه حقیقت در کار. پس هر هنر شأنی است از شئونِ شدن و وقوع [تحقق] حقیقت» (هایدگر، ۱۳۸۵، ۵۲).

با پرسش از سرآغاز کار هنری، این جُستار به ایده‌ی «سرآغاز کار هنری به هنر تبدیل می‌شود» دست می‌یابد و این امر هم در خصوص آفرینندگان و هم در خصوص نگاهبانان که هستنده‌هایی تاریخی‌اند، صدق می‌کند. ظهور رویداد حقیقت طریق تفکر را تعیین می‌نماید. بنابراین نسبت میان هستی و کار هنری خود را با طریق تفکر تکمیل می‌نماید که این تفکر تأملی است و با تفکر علمی یا تفکر محاسبه‌گر دکارتی که به نوعی حقیقت را دستکاری کرده و در آن دخل و تصرف می‌کند، بسیار متفاوت است. تفکر محاسبه‌گر با قدرت آفرینندگی کاری ندارد. علاوه بر این، هایدگر بر این باور است که حقیقت در ذات خود شاعری است که با زبان سروکار دارد و زبان نیز در معنای ذاتی خود شاعری است. همچنین «ذات هنر شاعری است و ذات شاعری پی‌افکنی حقیقت است» (همان: ۵۵). در مقاله‌ی حاضر، شاعری، یا به عبارت دیگر انکشاف و پرده‌برداری شاعرانه، از طریق تصاویر سینمایی صورت می‌گیرد.

۴. فیلم به مثابه‌ی کار هنری

در این بخش از مقاله به هنر فیلم می‌پردازیم، به این سبب که فیلم از «وحدتی پویا»[۵۲] برخوردار است و قدرت آفرینش یک جهان را دارد. فیلم هنری خاص و منحصر به فرد است و با سایر هنرها، مانند نقاشی، بسیار متفاوت است. زیرا، برای مثال، نقاشی توان به تصویر کشیدن پویایی یک سکانس به معنای یک زنجیره یا پی‌آیندی روایتی را ندارد. چنانکه گراهام[۵۳] در کتاب «فلسفه هنرها» می‌گوید: «فیلم برای بَرساختن و نمایش تصاویر بصری پویا منابعی در اختیار دارد و بنابراین می‌تواند محدودیت‌های تصویر بصری ایستا[۵۴] را استعلاء بخشد» (Graham, 2005: 126).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

بنابراین، فیلم تنها باز-تولید جهان واقعی از طریق تصاویر ایستا نیست بلکه جهان خودش را می‌آفریند. پویایی فیلم خود را به مثابه‌ی جهانی گشوده به روی تماشاگران منکشف می‌سازد. ما فیلم را آن‌چنان تجربه می‌کنیم که گویی «راهی را تجربه می‌کنیم که در آن به شیء متعلق به جهان اجازه می‌دهیم کیفیت‌های مادی آن ما را به شیوه‌ای جدید متأثر سازند» (Dreyfus and Wrathall, 2002: 71). از دیگر سوی، فیلم خودش را از طریق تصویر، رنگ، نور، صدا، ریتم، قاب‌بندی، مونتاژ و حرکت منکشف می‌سازد. این عناصر تألیفی[۵۵] فیلم در ساحت فیلم است که به وجودی واقعی می‌رسند. اگر فیلم تنها از طریق این عناصر تألیفی مورد توجه قرار گیرد تنها وجه ابزاریت آن حاضر است که در اندیشه‌ی هایدگری به «زمین» مربوط می‌شود. کلاوس هلد[۵۶] در مقاله‌ی معروف خود با عنوان «در راه پدیدارشناسی جهان»[۵۷] اعلام می‌دارد: به «دلیل فیزیکی و جسمانی بودن کیفیت‌های مادی می‌توانیم بگوییم که اشیاء (چیزها) از «زمین» ساخته شده‌اند. «زمین» نامی است برای مادّیت تمامی موادی که از آن اشیاء وجود می‌یابند» (به نقل از همان). این مواد برای ما به شکل چیزی ظهور می‌یابند که می‌توانیم به طُرُق گوناگون در آن نفوذ کنیم. این نفوذ همواره به معنای نورافکنی و روشن‌سازی تاریکی درونی ماده است. این تاریکی از منظر پدیدارشناسانه، زمین در مقام رویداد خود- فروبستگی است. به دیگر سخن، زمین هر آن چیزی را که از قبل حاضر بوده است، برپاداشته و با یکدیگر همساز می‌نماید، اما از خویش پنهان است. درباره‌ی پیکار بی‌پایان جهان و زمین هایدگر چنین می‌گوید: «کار زمین را به روشنی عالم (جهان) می‌آورد و در آن می‌دارد. کار می‌گذارد که زمین زمینی باشد» (هایدگر، ۱۳۸۵، ۳۰). تصاویر چنان‌اند که گویی خود-فروبسته‌اند و «تاریکی ماده از منظر پدیدارشناختی به زمین در مقام رویداد خود-فروبستگی ارجاع دارد» (Held as cited in Dreyfus and Wrathall, 2002: 71). بنابراین جهان از طریق تصاویر گشوده می‌گردد و این فرایند متقابل به دلیل این رویداد وجود دارد. به عبارت دیگر، زمین، جهان را در فشار و پیوستگی این پیکار می‌دارد و این تقابل میان نسبت زمین و جهان است که رویداد حقیقت را محقق می‌سازد. چنانکه دراونزفیلد[۵۸] بیان می‌دارد: «حقیقت به مادّه نیاز دارد، یعنی آنچه هایدگر آن را زمین نام می‌نهد. حقیقت در تألیف شدن[۵۹] است که روی می‌دهد» (as cit-ed in Davis, 2010: 134). عناصر فیلم، که جمع‌آمده‌ی آن‌ها در قالب تصاویر رخ می‌نمایند، کارایی یا خصلت ابزاری‌شان را بسته می‌دارند و آن‌گاه که تماشاگران به تماشای فیلم می‌نشینند، فیلم جهانی را برپا می‌دارد. درست مانند مخاطبان (نگاهبانان) نقاشی «کفش‌های دهقان» ون‌گوگ که می‌توانند معنای آن را با گفتن این جمله تفسیر کنند که «این کفش‌ها به یک زن دهقان تعلق دارند». به همین ترتیب تماشاگران یک فیلم نیز می‌توانند آن را تفسیر کنند. به هرروی می‌دانیم که عناصر یک فیلم به ما می‌گویند که فیلم یک بازتولید مکانیکی است. به عنوان یک بازتولید مکانیکی، ما در گام نخست به فیلم‌های ناطق فکر می‌کنیم که به واقعیت نزدیک‌ترند. پس از ورود فیلم ناطق به عرصه‌ی سینما آدورنو و هورکهایمر[۶۰] در دیالکتیک روشنگری[۶۱] اعلام کردند:

> بسیار قدرتمندتر از تئاترِ توهم، «فیلم» هرگونه بُعدی را که ممکن است موجب شود تماشاگران بدون از دست دادن سرنخ داستان آزادانه در عرصه‌ی تخیل سیر کنند، انکار می‌کند؛ تماشاگرانی که در چارچوب فیلم محصورند اما بواسطه‌ی واقع‌بودگی‌های دقیق آن نظارت نمی‌شوند. به این ترتیب فیلم به آن‌ها که در معرض آن قرار می‌گیرند می‌آموزد که فیلم را بطور مستقیم با واقعیت یکسان بیانگارند. (Adorno and Horkheimer, 2003: 99-100)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
Journal.art.ac.ir

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

نقل‌قول بالا به این معنی است که تماشاگران در برابر فیلم بی‌اختیارند و نیز به وسیله‌ی تصاویر فریب می‌خورند زیرا باور دارند که این تصاویر واقعی‌اند. هر سکانس فیلم واقعیت را بازآفرینی می‌کند و یا شکل می‌بخشد. بنابراین تماشاگران مجذوب فیلم می‌شوند و در این فرایند، فیلم را با واقعیت یکسان می‌انگارند. اما به هرحال در این وضعیت، تماشاگر نمی‌تواند «آن‌جا» باشد (یا به دیگر سخن در این وضعیت، تماشاگر نمی‌تواند دازاین باشد)، زیرا تماشاگر به سبب واقعیت فیلم مجذوب آن شده است و بنابراین نمی‌تواند از هستی خویش پرسش کند. به این ترتیب در جریان فیلم، تماشاگر نمی‌تواند «جهان» منکشف را تفسیر نماید. زیرا «رویداد» رخ نداده است. از دیگر سو، چنان‌که آرنهایم[۶۲] معتقد است «هنر جایی آغاز می‌شود که بازتولید مکانیکی متوقف شده و صحنه را ترک کرده است» (Arnheim, 1958: 55). به همین دلیل می‌توان گفت جایی که بازتولید مکانیکی صحنه را ترک می‌کند، «جهان» از خویش پرده فرو می‌افکند و این امر از رهگذر تفسیر تماشاگران حاصل می‌آید. از سوی دیگر، اگرچه سینما به قاب‌بندی[۶۳] تکنولوژیک مربوط می‌شود اما باز هم می‌تواند مناسب‌ترین فرم هنری در عصر تکنولوژی باشد. در باب قاب‌بندی تکنولوژیک، هایدگر در مقاله‌ی «پرسش از تکنولوژی»، « تکنولوژی را امری چالش‌برانگیز یا هجوم‌آورنده می‌داند که در آن قدرت‌های طبیعت آشکار گشته و به منصه ظهور رسیده، دگرسان گشته، تجمیع گشته، توزیع شده و بازتوزیع شده‌اند اما همواره و تنها در یک چارچوب یا قالب یا قاب[۶۴]» (Pattison, 2000: 54). به بیان دیگر در عصر تکنولوژی انسان‌ها از سوی قاب‌بندی به چالش طلبیده می‌شوند و این موجب می‌گردد به جهان به مثابه‌ی یک منبع و ذخیره بنگرند. این نوع نگاه سلطه‌ی انسان بر جهان را به ارمغان می‌آورد. چنانکه سینربرینک[۶۵] در مقاله «یک سینمای هایدگری؟ در باب [فیلم] خط باریک سرخ ساخته‌ی ترنس مالیک[۶۶]» عنوان می‌کند:

> اگر سینما را درخورترین فرم هنری عصر تکنولوژی بشمار آوریم، باید چنین امکان‌های متقابلی نیز در هنر سینمایی حاضر باشند. این اصل علی‌رغم سلطه‌ی هویدای قواعد و ژانرهای متداول هالیوودی که اغلب فیلم را تا حد یک منبع زیبایی‌شناختی «بی‌جهان» که برای دستکاری و دخل و تصرف در احساس و همسان‌سازی تأثرات طراحی‌شده است، تنزل می‌دهند، حقیقتی راستین است. (Sinnerbrink, 2006: 35-6)

به‌هرروی، اگر انکشاف و رفع حجاب از طریق صدا و تصاویر جایگزین بازنمایی‌های قراردادی گردد و بر ابژه‌ها و حضورشان متمرکز نباشد، می‌توان فیلم را صورت سینمایی پوئسیس دانست. علی‌رغم عناصر حاصل از تکنولوژی، این وضعیت امکان ظهور رویکردهای جدید به جهان را گشوده می‌سازد و شاهد پرده برافتادن از «جهان» هستیم. به این ترتیب، فیلم، به دلیل وجود «پیکار زمین و جهان» در آن، بر هستیِ بازتولید مکانیکی‌اش فائق می‌آید. افزون بر این، هستی فیلم به‌واقع برخی از صفت‌های منتسب به آن مانند لذت‌بخشی، تجربه‌ی امر زیبا و یا وقت‌گذرانی نیست و البته امری صرفاً مصرفی هم نیست، بلکه فیلم، در ذات خود، گشاینده‌ی جهانی به روی تماشاگران است تا از آن طریق هستی خود را تفسیر نمایند. با این نگاه، تجربه‌ی فیلم به یک رخداد هستی‌شناختی بدل می‌گردد که در آن حقیقت از خویش پرده فرو می‌افکند.

این رخداد هستی‌شناختی در آثار برجسته‌ی سینماگران مؤلف، مانند ترنس مالیک و اینگمار برگمان[۶۷]، تحقق می‌یابد. سینمای ترنس مالیک به عنوان سینمایی هایدگری بارها مورد بحث قرار گرفته است. استنلی کاول[۶۸] در پیش درآمدی بر ویرایش دوم تحلیل هستی‌شناختی‌اش از سینما با عنوان «جهانِ تماشا شده»[۶۹] درباره‌ی این موضوع بحث می‌کند که مالیک روشی برای بصری

پایگاه تخصصی دانشگاه هنر
journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

ساختن مضامین اصلی هایدگر، به‌ویژه مضمون هستی هستنده‌ها و حضور هستنده‌ها، یافته است (Cavell, 1979: XV as cited in Furstenau and MacAvoy, 2007: 181). علاوه بر این، انکشاف شاعرانه است که موجب می‌شود ما طریق هستی به معنای هستیِ هستنده‌ها را در فیلم‌های او تحلیل نماییم. برای این منظور، قدرت سینمایی «ارجاع» و «تفکر بازتابی» (تفکری که به درنگ و تأمل در خویشتن می‌پردازد)[۷۰] مورد توجه قرار می‌گیرند. کاول[۷۱] معتقد است مالیک برای انتقال چنین اندیشه‌هایی به محل تأمل ما روشی یافته است (Cavell, 1979: XV-XVI).

به این ترتیب «ابژه‌ها در این فیلم‌ها در حضور فوتوگرافیک خودشان مشارکت می‌کنند و ابژه‌های افکنده‌شده بر پرده ذاتاً بازتابی هستند؛ آن‌ها به عنوان اموری خود-ارجاع و بازتاب‌دهنده‌ی سرآغازهای مادی خود رخ می‌دهند. حضور آن‌ها به غیاب آن‌ها و جایگاه آن‌ها در جایی دیگر مربوط می‌شود» (همان: XVI).

«سینما امکان، اغلب تحقق‌نایافته، نمایش بازنمایی خود را نیز دارد و می‌تواند توجه را به واقعیت بازنمایی کردن‌اش جلب نماید» (Furstenau and MacAvoy, 2007: 182). علاوه براین، هم‌چنان که شاعری از طریق زبان به هستی حضور می‌بخشد، زبان شاعرانه و تصویر-بنیان فیلم‌ها نیز با پرسش از هستی نسبت دارد. اگرچه کاول و مالیک هر دو بر این باورند که سینما می‌تواند به عنوان واسطه‌ای برای بیان مسئله‌ی فلسفی بازنمایی حضور یا هستی عمل کند اما در این جُستار تمرکز بر ناپوشیدگی حقیقت از طریق فرآوری فیلمیک آن است. به همین دلیل فیلم‌های ترنس مالیک نه تنها بازنمایی‌های واقعیت نیستند بلکه «روشنی و آوای ظهورهای آسمانی را در خود با تاریکی و سکوت آنچه که بیگانه است، گرد می‌آورند» (as cited in ibid). علاوه براین، «شاعری به عنوان فرآوری یا آفرینندگی، آنچه را که ابزاریتِ[۷۲] فرآوری تکنولوژیک پنهان می‌سازد، به ساحت حضور می‌رساند» (همان: ۱۸۵).

انکشاف شاعرانه در سه فیلم از ترنس مالیک با عناوین خط باریک سرخ[۷۳] (۱۹۹۸)، روزهای بهشت[۷۴] (۱۹۷۸) و سرزمین بایر[۷۵] (۱۹۷۳) بیش از همه دیده می‌شود. تماشاگران می‌توانند به دلیل انکشافی شاعرانه، شاهد «رویداد حقیقت» در فیلم‌های او باشند. به عنوان مثال، در یکی از برجسته‌ترین فیلم‌های او با عنوان «خط باریک سرخ» تماشاگر به راحتی می‌تواند رویدادی را که به وسیله‌ی تصاویر آفریده می‌شود دنبال کند. به جای توجه به محتوای فیلم که نتایج تفکر تکنولوژیک و بیگانگی هستی در عرصه‌ی جنگ را به تصویر می‌کشد، توجه ما به درهم ریختن «فراموشی هستی» در تماشاگران و نیز «رویداد حقیقت» معطوف است. «فیلم باید شاعرانه موضوع‌اش را فرآوری کند و از آنجا که این موضوع اگزیستانس انسان یا سُکنا گزیدن است فیلم باید این سُکنا را نمایش دهد و باید این کار را به شکلی بازتابی انجام دهد که توجه را به خود این نمایش دادن جلب نماید» (همان: ۱۸۹).

در سکانس‌های فیلم «خط باریک سرخ»، به عنوان تجربه‌ای هستی‌شناختی، تماشاگران پیکار میان جهان و زمین را احساس می‌کنند و به همین دلیل است که این فیلم علی‌رغم درون‌مایه‌اش که جنگ است، برای تماشاگران‌اش به پوئسیس تبدیل می‌شود. به عنوان مثال، در یکی از صحنه‌های میدان جنگ (بین دقایق "۲۷ :۵۰ :۰۱ تا "۳۶ :۵۱ :۰۱) یکی از عناصر فیلمیک یعنی صدا به سکوت تبدیل می‌شود. تماشاگران با صدای بمباران به درون واقعیت بازنمایی صحنه‌ی جنگ جذب نمی‌شوند، بلکه تماشاگر احساسی از نبرد میان زمین و جهان دارد. حتی اگر تماشاگران بر روی تصاویر متمرکز شوند هم حقیقت در چارچوب آفرینندگی شاعرانه روی می‌دهد. تصاویر به جهانی ورای آن‌ها اشاره می‌کنند. فیلم به تماشاگران‌اش کمک می‌کند در شرایطی که در حال تجربه کردن

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

جهان آن هستند از آن جهان پرسش کنند. تماشاگر اجساد مردگان را می‌بیند و تصاویر به ورای خودشان می‌روند. تماشاگر روال‌های متفاوتی از طرح مسئله را می‌بیند و درمی‌یابد که فیلم از راهبرد یگانه و منحصر به فردی برای پرسش از هستی استفاده نمی‌کند. «پاسخ به پرسش از هستی یا بنیادی که فیلم حول محور آن می‌چرخد مبهم باقی می‌ماند و این برای فیلم الزامی است که انسان بودن ما و پرسش از هستی را به ما یادآور شود. این امر در نمایش کارکرد نمایش‌گری فیلم نیز نقشی مهم بر عهده دارد» (همان).

با توجه به موارد بالا و در معنایی هایدگری، این کارکرد نمایش‌گری فیلم به هستی فیلم در مقام کار-بودگی کار هنری مربوط می‌شود. چنانکه سینربرینک می‌گوید: «فیلم‌های مالیک پوئسیسی سینمایی را اجرا می‌کنند، انکشافی از «جهان» از طریق تصویر و صدا و واژه» (Sinner-brink , 2006: 27).

«روزهای بهشت» و «سرزمین بایر» هم انکشافی شاعرانه را به تصویر می‌کشند زیرا در این فیلم‌ها وضعیت انکشاف شاعرانه به ورای چارچوب فلسفی فیلم‌ها می‌رود. داستان «روزهای بهشت» اساساً بر روابط میان انسان‌ها مبتنی است و بر شر و گناه و صداقت متمرکز است. شخصیت‌ها با پیشرفت فیلم، رویارویی‌هایی با افراد و موقعیت‌ها دارند که احساسات درونی آن‌ها و چگونگی برخوردشان را با امور و چیزها تغییر می‌دهد. این امور و چیزهایی که با آن‌ها برخورد می‌کنند به اجزای متمایز و برجسته‌ی زندگی‌شان تبدیل می‌شوند. به عنوان مثال، یک دوچرخه، یک کلاه و یک گردن‌بند ممکن است در نمای نزدیک دیده شوند و در نسبتی با شخصیت فیلم قرار گیرند یا در نمای دور قرار گیرند و دور از افراد به نظر برسند اما به هرحال نسبتی خاص با جهان شخصیت‌ها دارند. اما سکانسی که تماشاگرانِ فیلم را به احساس کردن پیکار فرامی‌خواند سکانس ملخ‌هاست. مالیک این صحنه را به شکل تعدادِ زیادی نمای نزدیک کارگردانی کرد که در آغاز آن شخصیت‌های اندکی، چند ملخ را مشاهده می‌کنند که در فضاهای خانگی‌شان حضور دارند. (دقایق "۲۱: ۰۶': ۰۱ تا "۳۹ : ۰۶': ۰۱) و با پیشرفت سکانس‌ها بر تعداد آن‌ها افزوده می‌شود. حمله‌ی ملخ‌ها منحصر به ملخ‌ها نیست و در واقع، هجومی است ناشی از حضور آن‌ها در آنجایی که انسان‌ها زندگی می‌کنند و به این ترتیب جهان این انسان‌ها از خویشتن پرده فرومی‌افکند. این موضوع البته یکی از درون‌مایه‌های اصلی بسیاری از نمونه‌های برجسته‌ی سینمای وحشت است، مانند فیلم «نشانه‌ها»[۷۶] اثر ام. نایت شیامالان[۷۷] و فیلم «مه»[۷۸] ساخته‌ی تحسین‌برانگیز فرانک دارابانت[۷۹]. به هر روی، در میان نماهای نزدیک متعدد این سکانس‌ها، نبرد انسان‌ها با ملخ‌ها نشان داده می‌شود. مردم تلاش می‌کنند ملخ‌ها را با پرتاب کردن آن‌ها به درون آتشی که برافروخته‌اند از میان ببرند. آن‌ها تلاش می‌کنند ملخ‌ها را از جهان پیرامون‌شان محو نمایند و پس از این صحنه‌هاست که بیل، کشاورز صاحب مزرعه را می‌کشد. حمله‌ی ملخ‌ها را می‌توان آغاز یک پایان دانست، وجود ملخ‌ها به زمین تعلق دارد، به طبیعت. در این فیلم می‌توان مشاهده کرد که چگونه زمین، «جهان» را در تعارض نگاه می‌دارد و حمله‌ی ملخ‌ها به موقعیت اصیل انسان‌ها یعنی مرگ اشاره دارد. در اینجا «رویداد حقیقت» به عنوان فرآوری هستی-به سوی-مرگ انسان است.

در صحنه‌ای از فیلم «سرزمین بایر» خانه‌ای در حال سوختن نشان داده می‌شود. کیت و هالی برای فرار با یکدیگر نقشه می‌کشند و کیت پس از کشتن پدر هالی، خانه‌ی آن‌ها را در یکی از لحظه‌های اوج فیلم به آتش می‌کشد. در اینجا با پوئسیس و آفرینندگی کارگردان مواجهیم. تماشاگران با دیدن این سکانس‌ها (دقایق "۱۳: ۳۰' : ۰۰ تا "۰۳ : ۲۹' : ۰۰) می‌فهمند که با سوختن خانه، گذشته و کودکی هالی برای همیشه از بین رفته است. تماشاگر زمانی که موقعیت هالی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

را تفسیر می‌کند، در حقیقت، به تفسیر تاریخیت خود بر بستر اگزیستانس‌اش دست زده است. تماشاگر در می‌یابد که سوختن خانه نمایانگر تحقق یکی از امکان‌های هالی است و دراینجاست که جهانْ منکشف می‌شود و به ورای زمین می‌رود.

در یکی از نخستین صحنه‌های فیلم «توت‌فرنگی‌های وحشی»[۸۰] اثر اینگمار برگمان، یک استاد ریاضی رؤیایش را شرح می‌دهد و ما بطور همزمان نمایش رؤیای او را بر روی پرده می‌بینیم. او خیابان‌های خالی و خانه‌های ویران‌شده‌ای را توصیف می‌کند که آن‌ها را دقیقاً پیش از آن که ما او را در حال توجه به یک ساعت عمومی که عقربه کوچک و بزرگ ندارد، در خیابان ببینیم، دیده است. در این هنگام ما تنها صدای ضربان قلبی را می‌شنویم. او ساعت جیبی‌اش را نگاه می‌کند و متوجه می‌شود که آن هم عقربه ندارد. کنار یک دیوار می‌ایستد و به ساعت خیابان خیره می‌شود، در حالی که صدای ضربان قلب بر صحنه حاکم است. در اینجا نوعی رویداد رخ می‌دهد که پیکاری است میان صدا و تصویر. صدا بر نمای نزدیک نشان داده شده حاکم است اما ساعت بدون عقربه از جهانی ورای این جهان سخن می‌گوید. با معنایی از زمان مرگ پروفسور، این صحنه فرآوری رویداد حقیقت است و جهان مرده از خویشتن پرده بر می‌افکند.

۵. نتیجه‌گیری

در این مقاله به جستجوی «رویداد حقیقت» در سینما پرداختیم و می‌دانیم که این رویداد ما را از ایده‌ی سوژه‌گی رهایی می‌بخشد، به این معنا که خصلت دیالکتیکی هنر، یعنی پیکار میان پوشیدگی و ناپوشیدگی، سلطه‌ی تماشاگر (سوژه) را از میان برمی‌دارد و محو می‌کند. به این ترتیب، از طریق تفسیر، «حقیقت» وارد فیلم می‌شود و تفسیر فیلم نه تنها تماشاگرمحور در نظر گرفته نمی‌شود، بلکه وابسته به رویدادی قلمداد می‌شود که در فیلم رخ می‌دهد، زیرا جهان تنها در حضور پیکار است که منکشف می‌گردد. این رویداد به ما مجال می‌دهد که به تماشاگر و فیلم در سطحی برابر بنگریم. به دیگر سخن، هنر نه تنها با ایده‌ی هایدگری برپا داشتن جهان نسبت دارد بلکه به خود فرایند آفرینندگی نیز مربوط است، آن گونه که مادیت ناپدید نمی‌گردد. در مقابل، زمین در قالب تصاویری که برای ما به نمایش در می‌آیند گشوده می‌گردد و به این ترتیب فیلم اجازه می‌دهد که زمین، زمین باشد. افزون بر این، سُکنا گزیدن تماشاگر پوئسیس را ممکن می‌سازد و «رویداد» را به تجربه‌ای شاعرانه بدل می‌سازد . به همین سبب می‌توان «رویداد حقیقت» در فیلم را به تفسیر هایدگر از نقاشی «یک جفت کفش» ونگوگ مرتبط دانست، زیرا زبان تصاویر در وهله‌ی نخست به ایده‌های هایدگر در «سرآغاز کار هنری» مربوط می‌شود. به این ترتیب، تفسیر فیلم به «عالمیدن (جهانیدن) زمین» می‌پردازد، به عبارت دیگر، هرگاه هستنده از هستی خویش می‌پرسد، به سبب تفسیری که بطور همزمان با فهم هستی پیوند دارد، «جهان می‌جهاند (یا عالم می‌عالمد)» و تماشاگر، این تفسیر را به سطحی هستی‌شناختی می‌آورد. نخست، او کسی است که نه تنها تصاویر را می‌بیند بلکه از «رویداد حقیقت» نگاهبانی می‌کند. بنابراین بدون تماشاگر، جهان خود را ناپوشیده نمی‌دارد زیرا دیگر کسی نیست که تصاویری را که او دیده است، تفسیر کند. به این ترتیب، شاهد نوعی عقب‌نشینی از پرسش هستومندانه هستیم زیرا هیچ نقطه‌ی مرجعی وجود ندارد که از آن نقطه قراردادهای فلسفه و هنر مقوله‌بندی شوند. به دیگر سخن، «رویداد» و نیز «تفسیر» نمی‌توانند به هیچ منبع مرجعی اشاره کنند. دوم، معنا به خود فیلم منتسب شده است زیرا مانند آن معبد یونانی که هایدگر تفسیر نموده است و در زمین منکشف می‌گردد، جهانی که به روی تفسیر تماشاگر گشوده است در تصاویر سُکنا دارد، یعنی بنیادش در خود فیلم است.

پایگاه اینترنتی دانلود مقالات دانشگاه هنر
journal.art.ac.ir

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

سومین روشی که بواسطه‌ی آن تماشاگر تفسیر را به سطح تحلیل هستی‌شناختی می‌آورد خود تماشاگر است. تماشاگر، نگاهبان است و نیز شاهد رویداد ناپوشیدگی و بنابراین در ناپوشیدگی حقیقت به ایفای نقش می‌پردازد. تجربه، تماشاگر را به سوی پرسش هستی‌شناختی خویش از فهم فیلم رهنمون می‌گردد زیرا هر تفسیری تماشاگر را به فهم از خودش ارجاع می‌دهد. این تفسیر به امکان در□جهان□بودن نیز دلالت دارد. این مقاله به پژوهش درباره‌ی این مطلب پرداخت که چگونه رویارویی با فیلم، فهمی هستی‌شناختی فراهم می‌آورد، زیرا به ما توانایی دریافتن نسبت میان دازاین و جهان را می‌دهد. در این جُستار، در تقابل با روش‌شناسی فلسفه‌ی سنتی، از «پدیدارشناسی هرمنوتیک» به عنوان روش‌شناسی هایدگری بهره گرفتیم و این روش‌شناسی راه‌گشایی بود برای تکمیل پرسش هستی‌شناختی از تفسیر فیلم در رابطه با فیلم و نیز تماشاگران. هنوز هم هیچ نظریه‌ای کفایت لازم را برای روشن‌سازی نسبت میان فیلم و تماشاگر در ارتباط با پرسشی هستی‌شناختی ندارد. به همین دلیل است که در این مقاله کوشیدیم مسیری جدید را در ساحت تفکر هایدگری ارائه دهیم و تلاش کردیم همواره رویکرد این باشد که در مسیرهای هایدگری فکر کنیم و مفهوم «راه» یا «مسیر» را که از مفاهیم اصلی اندیشه‌ی هایدگر، به‌ویژه در دوران متأخر اوست، در کانون توجه داشته باشیم.

پی‌نوشت‌ها

1. Geschehen der Wahrheit/Happening of Truth
2. Verborgenheit/Concealment
3. Entborgenheit/Unconcealment
4. Hermeneutic Phenomenology
5. Dasein
6. Martin Heidegger
7. Lichtung/Clearing
8. Meditative Man
9. Gilles Deleuze
10. Daniel Frampton
11. Filmosophy
12. Geschehnis/Happening
13. Auf-stellen der Welt/Setting-Up the World
14. Filmind
15. Film-being
16. Meditative Film-Thinking
17. Der Ursprung des Kunstwerkes/The Origin of the Work of Art
18. Poetic Revealing
19. Phainomenon
20. Phainesthai
21. Logos
22. das Offenbare/Revealed
23. die Sachen Selbst/The Things Themselves
24. Verfahren/Method
25. Methodology
26. Durchschnittliche Alltäglichkeit/Average Everydayness
27. Zirkularität/Circularity
28. Sein und Zeit/Being and Time

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

۲۹. نظریه‌ی همسازی (correspondence theory) حقیقت درباره‌ی نسبت میان حقیقت و واقعیت است، به این معنا که حقیقت همساز و در تطابق با یک امر واقعی است. نسخه‌های متعددی از این نظریه وجود دارد اما در ساده‌ترین شکل، این نظریه فرض می‌کند که X حقیقت است اگر و فقط اگر X همساز و متناظر باشد با یک یا چند امر واقعی و X کذب و ناحقیقت است اگر و فقط اگر با هیچ امر واقعی تناظر نداشته باشد.

30. Dinglichkeit/Thinghood
31. Zeughaftigkeit/Equipmentality
32. Ding/Thing
33. Vincent Van Gogh
34. Verla□lichkeit/ Reliability

۳۵. هایدگر میان مفاهیم سنتی زیبایی‌شناسی و هنر تمایز قائل می‌شود. در نزد او، تفکر در باب زیبایی‌شناسی به شیوه‌ی تفکر غربی، معنای تاریخی حقیقی آن را به محاق می‌برد. هایدگر بر این باور است که هنر از طریق رخصت دادن به فَوَران (spring forth) حقیقت «بنیان‌ساز تاریخ» است (Heidegger, 1977: 77).

36. Hans-Georg Gadamer
37. Heidegger's Way
38. Sich-Öffnen/Self- Opening
39. Sich-Verschließen/Self- Enclosing
40. Streit/Strife
41. Hervorbringen/Bringing Forth
42. Conrad Ferdinand Meyer
43. The Work-being of the Work
44. Aletheia
45. Craft Object
46. Techne
47. Handicraft
48. Poesis
49. Bewahrung /Preserving
50. Geschichtlichkeit/Historicality
51. Geschehenscharakter/Historizing Character/The Kind of Occurrence
52. Dynamic Unity
53. Gordon Graham
54. Static
55. Composed
56. Klaus Held
57. On the Way to A Phenomenology of World
58. Dronsfield
59. being Composed
60. Theodor Adorno & Max Horkheimer
61. Dialectic of Enlightenment
62. Rudolf Arnheim
63. Ge-stell/En-framing
64. Frame
65. Sinnerbrink
66. Terence Malick
67. Ingmar Bergman
68. Stanley Cavell
69. The World Viewed

پژوهشگاه اینترنتی دانلود مقالات دانشگاه هنر
Journal.art.ac.ir

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

70. Besinnung/Reflection
71. Stanley Cavell
72. Zuhandenheit/Instrumentality
73. The Thin Red Line
74. Days of Heaven
75. Badlands
76. Signs
77. M. Night Shyamalan
78. The Mist
79. Frank Darabont
80. Wild Strawberries

منابع

- هایدگر، مارتین (۱۳۸۵). *سرآغاز کار هنری*. ترجمه: پرویز ضیاء شهابی، چاپ سوم، تهران: نشر هرمس.
- پالمر، ریچارد ا (۱۳۸۷). *علم هرمنوتیک*. ترجمه: سعید حنایی کاشانی، چاپ چهارم، تهران: نشر هرمس.

- Arnheim, Rudolf. (1958). *FILM AS AN ART.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Cavell, Stanley. (1979). *THE WORLD VIEWED: REFLECTIONS ON THE ONTOLOGY OF FILM.* Harvard University Press.
- Davis, Bret.W (Ed.). (2010). *MARTIN HEIDEGGER KEY CONCEPTS.* Durham: Acumen
- Dreyfus, Hubert.L. & Wrathall, Mark.A. (Eds.). (2002). *HEIDEGGER REEXAMINED VOLUME 3: ART, POETRY, AND TECHNOLOGY.* London and New York: Routledge.
- Furstenau, Marc. & MacAvoy, Leslie. (2007). *HEIDEGGERIAN CINEMA: WAR AND THE QUESTION OF BEING IN THE THIN RED LINE; THE CINEMA OF TERENCE MALICK: POETIC VISIONS OF AMERICA, SECOND EDITION (DIRECTORS' CUT).* Patterson, H. (Ed.). London: Wallflower Press.
- Gadamer, Hans-Georg. (1994). *HEIDEGGER'S WAY.* (Stanley, W. J. Trans.). Albany: State University of New York Press.
- Graham, Gordon. (2005). *PHILOSOPHY OF THE ARTS.* London and New York: Routledge (reprinted)
- Guignon, Charles.B. (2012). *BECOMING A PERSON: HERMENEUTIC PHENOMENOLOGY'S CONTRIBUTION, in: NEW IDEAS IN PSYCHOLOGY*, V.30, No.1, 2012 April, Elsevier
- Heidegger, Martin. (1977). *POETRY, LANGUAGE AND THOUGHT.* (A. Hofstadter, Trans. and Ed.). New York: Harper & Row, Publisher
- Heidegger, Martin. (2011). *BASIC WRITINGS.* (D. F. Krell, Trans.). Routledge (Original work Published in 1953)
- Adorno, Theodor.W. & Horkheimer, Max. (2003). *DIALECTIC OF ENLIGHTENMENT.* Stanford University Press.
- Inwood, Michael. (1999). *A HEIDEGGER DICTIONARY.* Australia: Blackwell Publishing.
- Pattison, George. (2000). *THE LATER HEIDEGGER.* New York: Routledge.
- Rockmore, Tom. (2011). *KANT AND PHENOMENOLOGY.* University of Chicago Press.
- Sinnerbrink, Robert. (2006). *A HEIDEGGERIAN CINEMA?: ON TERRENCE MALICK'S THE THIN RED LINE, FILM-PHILOSOPHY.* V.10 N.3

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
journal.art.ac.ir