دوفصلنامهٔ علمی هستی و شناخت
سال دهم، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۲
شمارهٔ پیاپی ۲۰، صص ۱۸۱ - ۲۰۴
مقالهٔ پژوهشی

Existence & Knowledge
The Journal of Existence and Knowledge
Semi-Annual, Vol. 10, No.2, Fall 2023 & Winter 2024
Issue 20, pp. 181- 204
Original Article

برهم‌کنش متقابل سوبژکتیویسم و زیبایی‌شناسی از منظر هایدگر

حامد طونی *

DOI: 10.22096/ek.2026.2045030.1573
[تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۶/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۱/۲۱]

چکیده

این مقاله درصدد برقرارسازی برهم‌کنشی دوسویه میان سوبژکتیویسم و زیبایی‌شناسی از منظر هایدگر است. این برهم‌کنش چون پیشرانی برای دوره مدرن عمل می‌کند. سویه نخست این برهم‌کنش این است که زیبایی‌شناسی مدرن بر سوبژکتیویسم ابتنا دارد و آن را می‌توان «زیبایی‌شناسی سوبژکتیو» نام‌گذاری کرد. بر پایه نگرش سوبژکتیو، کلیه اشیا و ازجمله آثار هنری، تنها به‌منزله ابژه‌ای در نسبت با سوژه امکان ظهور دارند و عمیقاً تحت تأثیر سوژه و حاصل خواست او هستند. سویه دوم این برهم‌کنش به این پرسش می‌پردازد که آیا زیبایی‌شناسی علاوه بر آنکه آشکارگر سوبژکتیویسم به‌منزله روح حاکم بر دوره جدید است، می‌تواند تحکیم‌کننده آن نیز باشد. پاسخ این پژوهش به این پرسش، مثبت است. زیبایی‌شناسی با منقادسازی شعر (به‌منزله یکی از دو امکان اساسی فراروی از سوبژکتیویسم) و به‌تبع آن بازدارندگی از شکل‌گیری زبانی تازه در مسیر تثبیت سوبژکتیویسم عمل می‌کند. هایدگر برای فراروی از نگرش سوبژکتیو، بنای تازه‌ای در تعریف آدمی پیشنهاد می‌کند؛ بنای تازه‌ای که براساس آن، آدمی به‌منزله پاسخگویی به هستی، تعریف می‌شود.

واژگان کلیدی: سوبژکتیویسم؛ زیبایی‌شناسی؛ هنر؛ فلسفه هنر؛ هایدگر.

* دانش‌آموخته دکتری فلسفه غرب، دانشگاه تهران، تهران، ایران
Email: hamedtooni@yahoo.com

CC BY

۱. مقدمه

زیبایی‌شناسی مدرن، مستقیماً از هنر و تأملی گشوده و همراه با شنوندگی از آثار هنری برنیامده است، بلکه بخشی از یک کلیت است. کلیتی که به‌منزله تاریخ جدید غرب در دوره مدرن شکل گرفته است. بر فرض صحت این مدعا لازمه فهم زیبایی‌شناسی فهم کلیتی است که زیبایی‌شناسی به‌جای آنکه مستقیماً از دل هنر سر برآورد از آن برآمده است. هایدگر این کلیت را به‌منزله روح حاکم بر تفکر مدرن «سوبژکتیویسم» می‌نامد.

هایدگر در رساله مهم عصر تصویر جهان[۱] پدیدارهای اساسی دوران مدرن را از منظر خود برمی‌شمرد و تحول آنها را در نسبت با «سوبژکتیویسم» به نظاره می‌نشیند. فهم این پدیدارهای بنیادین در روزگار مدرن، نوعی خودفهمی و خودیابی تاریخی است. آدمی براساس تعریفی که هایدگر از آن به دست می‌دهد در-عالم-بودن است و عالم انسان امروز، غالباً برساخته همین پدیدارهای اساسی است. به بیان دیگر، فهم انسان امروز، متوقف بر فهم زمانه امروز است و فهم زمانه امروز، متوقف بر فهم پدیدارهای بنیادینی است که زمانه امروز، روزگار ظهور و سیطره آنهاست. این پدیدارهای اساسی در عین تمایز با یکدیگر همبسته‌اند و با دگرگونی خود، دگرگونی ما و زمانه ما را در خود می‌پرورانند. یکی از این پدیدارهای اساسی «زیبایی‌شناسی» است.[۲]

نگاشته پیش رو در بخش نخست، تقلیل هنر به زیبایی‌شناسی را ذیل فرایندی کلی‌تر به نظاره می‌نشیند که عبارت است از سیطره سوبژکتیویسم در ساحات گوناگون زندگی امروز. تقلیلی که اگرچه به‌ظاهر مدعای خنثی‌بودگی دارد، فاقد چنین وضعی است. در نتیجه این سیطره، کلیه امورات اساسی زندگی و ازجمله زیبایی‌شناسی، دستخوش دگرگونی شده است و تحت خوانشی

---

۱. این رساله (*The Age of The World Picture*) حاصل سخنرانی سال ۱۹۳۸ هایدگر است که در مجموعه مقالات *Holzwege* سال ۱۹۵۰ منتشر شد. تمرکز اصلی هایدگر در این رساله، پرداخت به زمینه‌های متافیزیکی علم مدرن است.

۲. این پدیدارهای اساسی عبارت‌اند از: «علم»، «تکنولوژی»، «زیبایی‌شناسی»، «فرهنگ» و «غیاب خدایان». یک: دگرگونی ماهیت علم جدید به پژوهش و سیطره روزافزون آن بر عرصه‌های حیات با نگرشی سوبژکتیو / دو: سیطره تکنولوژی نه فقط به‌منزله کاربست خنثی و صرف علوم ریاضی و فیزیک که به‌منزله نحوه‌ای از تحول در ساحت عمل (پراکسیس) / سه: تحول هنر به زیبایی‌شناسی به‌منزله تقلیل اثر هنری به ابژه تجربه‌ای سوبژکتیو و تأثیرپذیری ذاتی هنر از سوژه هنرمند / چهار: قرارگیری کلیه فعالیت‌های بشر ذیل کلمه «فرهنگ» به‌منزله برترین ارزش‌ها / پنج: غیاب خدایان یا اعتزال آنها در دوره تاریخی ما. هایدگر نقش این پنج پدیدار را به یک اندازه اساسی می‌داند و آنها را آشکارکننده روح حاکم بر دوران مدرن می‌داند.

مارتین هایدگر، «عصر تصویر جهان»، ترجمه حمید طالب‌زاده، فصلنامه فلسفه دانشگاه تهران ۱، شماره ۱ (۱۳۷۹): ۱۳۹-۱۵۶.

سوبژکتیو، امکان ظهور می‌یابند. بر این اساس، زیبایی‌شناسی مدرن را می‌توان «زیبایی‌شناسی سوبژکتیو» نام‌گذاری کرد. مدعای دیگری که مورد بررسی قرار می‌گیرد بر رابطه‌ای معکوس میان زیبایی‌شناسی و سوبژکتیویسم متمرکز است. پرسش این است که آیا می‌توان از تأثیر زیبایی‌شناسی بر سوبژکتیویسم نیز سخن گفت. پاسخ این پژوهش به این پرسش، پاسخی مثبت است. زیبایی‌شناسی علاوه بر اینکه ریشه‌دار در سوبژکتیویسم است، خود نیز در راستای تثبیت و تحکیم سوبژکتیویسم عمل می‌کند. در بخش پایانی مقاله نیز به طرحی می‌پردازیم که هایدگر درباره آدمی برای عبور از سوبژکتیویسم ارائه می‌کند.

برهم‌کنش دوسویه سوبژکتیویسم و زیبایی‌شناسی به‌منزله پیشرانی برای عالم مدرن عمل می‌کند و به همین جهت واجد اهمیتی بسیار است. شعر و تفکر به‌منزله دو مفر اساسی برای عبور از عالم مدرن در تنگنای برآمده از این برهم‌کنش قرار دارند. سوبژکتیویسم مسیر تفکر را در انقیاد درآورده و شالوده‌ای برای زیبایی‌شناسی تدارک کرده است. از سوی دیگر، زیبایی‌شناسی با تصرّف در فرایند ابداع شعر و آثار هنری، عرصه را بر یکی از دو آلترناتیو اساسی عبور از سوبژکتیویته، تنگ کرده است.

در اشاره به پیشینه پژوهش، می‌توان از دو منبع زیر یاد کرد. شاید بیشترین پژوهشی که به مبحث مورد نظر این مقاله توجه دارد، مدخل «زیبایی‌شناسی هایدگر» در دانشنامه استنفورد باشد. تامسون در بخش‌هایی از فصل دوم این مدخل به تأثیر زیبایی‌شناسی و سوبژکتیویسم بر یکدیگر می‌پردازد. با این وجود، زاویه دید و تبیینی که تامسون در آن پژوهش به دست می‌دهد با آنچه در پژوهش جاری وجود دارد متمایز است.[۳] جوانا هاج در مقاله‌ای، خاستگاه توجه هایدگر به هنر را خاستگاهی هستی‌شناختی و در امتداد تلاش هایدگر برای عبور از سیطره متافیزیک می‌داند. عمده توجه این مقاله که متمرکز بر رساله سرآغاز کار هنری و همچنین عصر تصویر جهان است بر نقدهایی است که هایدگر بر سنت زیبایی‌شناسی وارد کرده است.[٤]

در پژوهش پیش رو تلاش شده است با تکیه بر روش کتابخانه‌ای، ضمن توجه به رساله‌های هایدگر در مورد هنر و زیبایی‌شناسی و ارجاع به پاره‌هایی از این رساله‌ها به تحلیل‌های کلان هستی‌شناسی هایدگر نیز پرداخته شود و بر نسبت و رابطه دوسویه میان زیبایی‌شناسی و سوبژکتیویسم در تفکر وی پرتوی افکنده شود.

---

۳. ایئن تامسون، دانشنامه فلسفه استنفورد؛ زیبایی‌شناسی هایدگر، ترجمه سید مسعود حسینی (تهران: ققنوس، ۱۳۹۵)، ۵۹-۳۷.

4. Joanna Hodge, "Against Aesthetics: Heidegger on Art," *Journal of the British Society for Phenomenology* 23 (1992): 263-279.

۲. ریشه‌داری زیبایی‌شناسی در سوبژکتیویسم و متافیزیک

۲-۱. هنر در انقیاد متافیزیک

هایدگر بر این نظر است که تأملات فلسفی بر هنر و آثار هنری در یونان باستان، منشأ پیشامدرنِ زیبایی‌شناسی است، چیزی که هایدگر از آن به‌منزله نقطه آغازی بر سیر زوال هنر بزرگ یاد می‌کند. بر این اساس، اگرچه علم زیبایی‌شناسی در دوره مدرن و به تبع بسط تفکر سوبژکتیو ظاهر می‌شود، افول هنر بزرگ محدود به بسط تلقی استتیکی از هنر در دوره مدرن نیست. او در درس‌گفتارهای نیچه ذیل بخش «شش واقعیت بنیادی در تاریخ زیبایی‌شناسی» خاستگاه و ریشه‌های این نحوه تفکر را تا یونان ردیابی می‌کند.

از نظرگاه هایدگر با شکل‌گیری نحوه تفکر فلسفی و برآمدنِ زیبایی‌شناسی متناسب با آن در فلسفه افلاطون و ارسطو، راه امتداد و نیز زایش هنر بزرگ با دشواری مواجه می‌شود و نه‌تنها هنر بزرگ که اساساً نحوه تفکر و اندیشه‌ورزی نیز به انقیاد چهارچوب‌های برآمده از فلسفه افلاطون و ارسطو درمی‌آید. مسئله برای هایدگر انقیاد فهم و تفسیر وجود و موجودات در چهارچوب تفکر متافیزیکی است. «مابعدالطبیعه عصری را بنا نهاده که بنیاد آن تفسیر خاصی از موجود و تلقی خاصی از حقیقت است».[۵]

بر این اساس، ظهور متافیزیک کلیت نگرش به وجود و موجودات را در چهارچوبی متافیزیکی مندمج می‌کند. نگرش‌های پسامتافیزیکی در سپهری متافیزیکی قرار دارند و از سیطره چهارچوب‌های متافیزیکی فراروی ندارند. طبعاً هنر نیز از این موضوع مستثنا نیست و پس از افلاطون و ارسطو نگرشی منقاد به هنر شکل می‌گیرد. در همین راستا دسته‌ای از مفاهیم بنیادین شکل گرفتند که مسیر پژوهش‌های آینده هنر را مشخص و مقید کردند. «در آن زمان، در دوران افلاطون و ارسطو در ارتباط با بسط فلسفه، آن مفهوم‌های بنیادین شکل می‌گرفت که افق فکری کلیه پژوهش‌های آینده هنر را مشخص می‌کرد».[۶]

در این مجال بنا بر تفصیل تأثیر متافیزیک افلاطونی و ارسطویی بر هنر نیست. فقط به دو نظریه مهم در فلسفه افلاطون و ارسطو اشاره می‌شود که از منظر هایدگر از ظرفیت‌های اساسی تفکر فلسفی برای شکل‌دهی به زیبایی‌شناسی به شمار می‌روند. این نظریه‌ها و به‌طور کلی نگرش متافیزیکی به هنر به‌منزله چهارچوبی نظری نه فقط بر حوزه پژوهش هنر که به‌تدریج بر آثار هنری

---

۵. هایدگر، «عصر تصویر جهان»، ۱۳۹.

٦. مارتین هایدگر، نیچه، ترجمه ایرج قانونی، چاپ هفتم، جلد ۱ (تهران: نشر آگه، ۱۳۹۹)، ۱۲۰-۱۲۱.

و تاریخ هنر غرب نیز سایه می‌اندازند و پس از برپاشدن مدرنیته، هنر در «عمل» نیز زیبایی‌شناسانه می‌شود. بر مبنای این تحلیل، تاریخ هنر غرب، تاریخ به فعلیت رسیدن و در عمل آمدن ظرفیت‌های پنهان و آشکار فلسفه یونانی است.[۷]

دو تحولی که هایدگر بر آنها تأکید می‌کند، نخست نظریه افلاطون در باب صورت مثالی در مقام ایدوس (ایده) و دوم دوگانه «ماده و صورت» ارسطویی است. تحولاتی که واجد پیوند و ارتباطی درونی هستند و هر دو در جهت خروج یا زاویه‌گرفتن هنر از مصدر اصلی‌اش و در راستای تخفیف جایگاه آن عمل می‌کنند.

از منظر هایدگر به تبع شکل‌گیری زوج مفهومی «ماده / صورت» (materia-forma) در عالم فلسفه ذیل تحلیل ماهیت اشیا، زوج مفهومی «محتوا / صورت» ذیل تحلیل ماهیت هنر به «انگاره اصلی کلیه پژوهش‌ها درباره هنر» تبدیل شده است.[۸] دوگانه‌ای که «علی‌الاطلاق در هر نظریه هنر و علم زیبایی‌شناسی مفهوم راهنماست».[۹] وی بر این نظر است که ظهور دوگانه ماده/صورت مسیرِ پیش روی هنر را مسیری جهت‌یافته کرده و از وضع راستین خود خارج ساخته است. «با ظهور تمایز ماده و صورت ذات تخنه تفسیر جهت‌یافته معینی می‌یابد و آن قدرت مفهومی وسیع و اولیه را از دست می‌دهد».[۱۰] آنچه این تفسیر جهت‌یافته را هدایت می‌کند، تعبیر به‌خصوصی از هنر است که با آنچه یونانیان باستان از هنر فهم می‌کرده‌اند، منطبق نیست. نزد یونانیان باستان، هنر سنخی از دانایی و شناختن است، حال آنکه در تعبیرهایی که ذیل سایه دوگانه ماده و صورت شکل گرفتند به‌تدریج هنر سنخی از ساختن و تولیدکردن شده است.

«این واژه [تخنه] از همان آغاز و هرگز، نامی برای «ساختن» و پدیدآوردن نبوده است، بلکه نامی برای آن شناختی است که هرگونه ظهور و بروزی در میان موجودات را بر عهده گرفته و راه می‌برد. تخنه لفظی است برای شناخت یکسره انسانی».[۱۱]

تخنه به معنای «آشکارکردن موجودات از آن حیث که موجودند به شیوه پدیدآوردن از روی شناخت است».[۱۲] مغایرت این تلقی از هنر با زیبایی‌شناسی در این است که در تلقی یونان باستانی،

---

۷. جولیان یانگ، فلسفه هنر هایدگر، ترجمه امیر مازیار، چاپ سوم (تهران: نشر گام نو، ۱۳۹۵)، ۲۵.
۸. هایدگر، نیچه، ۱: ۱۲۵.
۹. مارتین هایدگر، سرآغاز کار هنری، ترجمه پرویز ضیاء شهابی، چاپ ششم (تهران: انتشارات هرمس، ۱۳۹۴)، ۱۳.
۱۰. هایدگر، نیچه، ۱: ۱۲۳.
۱۱. هایدگر، نیچه، ۱: ۱۲۲.
۱۲. هایدگر، نیچه، ۱: ۱۲۳.

تخنه در مسیر انکشاف فوزیس (طبیعت) عمل می‌کند و اساساً امکانی است برای آشکارکردن موجودات از آن حیث که موجودند، حال آنکه زیبایی‌شناسی درصدد است تنها اشیاء زیبا تولید کند. با ازبین‌رفتن شأن هستی‌شناختی هنر و تنزل و احاله آن به تجربه حسی زیبایی‌شناسانه، نسبت میان هنر با خاستگاه و مصدر اصلی‌اش منقطع می‌شود.

هایدگر به اقناع‌کنندگی بالایی که این زوج مفهومی در تحلیل آثار هنری توجه دارد، اما انذار او ازاین‌روست که این دوگانه نهایتاً به چنان مفهوم فراگیری بدل شده است که همه چیز ذیل آن و تحت تأثیر آن قرار گرفته است. به نظر هایدگر این تمایز به این دلیل تمایزی اصیل نیست که از بیرون عالم هنر به عالم هنر وارد شده است و به‌منزله امری بیرونی بر هنر تحمیل شده است. این تمایز «به نحو اصیل در عرصه هنر حاصل نشده است، بلکه تنها به این حوزه انتقال یافته است».[۱۳] اینها در حالی است که جریان هنر بزرگ در یونان باستان فارغ از نظریه‌های مفهومی فلسفی و پیش از آنکه زوج مفهومی «فرم / محتوا» طرح شده باشد، شکل گرفته است.

نظریه دیگری در سرآغاز شکل‌گیری تفکر فلسفی که در تخفیف جایگاه هنر و خروج آن از مصدر اصیلش موردتوجه هایدگر است، نظریه حقیقت افلاطون است. در نتیجه این نظریه است که هنر برای ادامه حیات خود، ناگزیر از منقاد شدن تحت متافیزیک است. موضوعی که بعد در فلسفه ارسطو صورت‌بندی شد و نگرش‌های فلسفی دکارتی و کانتی به هنر در همین امتداد قابل تحلیل است.

ایدوس، تعبیری است که افلاطون برای عالم مثال به کار می‌برد. عالم مثال پیش‌تر و اصیل‌تر از هر آن چیزی که ما واقعیت می‌شناسیم، وجود دارد. ایدوس به‌منزله سرمشقی برای کلیه واقعیات است و واقعیات تنها روگرفتی متنزّل از صورت‌های عالم مثال‌اند؛ اما جایگاه هنر در چنین نظام معرفتی‌ای چه می‌تواند باشد؟ در نظام افلاطونی، اصل و بنیاد و صورت‌های عالم مثال است. در مرتبه دوم، واقعیات رونوشتی از صورت‌های مثالی است و در مرتبه سوم هنر به‌منزله «میمسیس» (Mimesis)، رونوشتی از واقعیات پیرامونی ماست. بااین‌وصف، هنر رونوشتِ رونوشتِ صورت‌های عالم مثال است و دو مرتبه از بنیاد چیزها دور و متنزّل است. هنر به‌منزله تقلید، تنها رونوشت ناقصی از رونوشت ناقصِ صورت‌های مثالی و بنیاد چیزهاست. افلاطون رشته‌های مختلف هنری را از این امر مستثنا نمی‌داند و تقلید را ویژگی اصلی کلیه هنرها

۱۳. هایدگر، نیچه، ۱: ۱۲۱-۱۲۴.

برمی‌شمارد.[۱۴] اخراج شاعران و هنرمندان از دولت‌شهر نتیجه همین نگرش تخفیف‌ورزانه در قبال هنر است.

هایدگر بر این نظر است که هنر به‌منزله «تقلید / بازنمود»، بر درکی که یونانیان باستان از هنر به‌منزله «رویداد حقیقت» داشته‌اند، پرده انداخته است. این همان چیزی است که عمیقاً برای هایدگر دغدغه خاطر است. فروکاست حقیقت از ناپوشیدگی به مطابقت و فروکاست هنر از جایگاه آشکارگی حقیقت به هنر به‌منزله امری که رونوشتِ رونوشتِ بنیاد چیزهاست و دو مرتبه از حقیقت دور است.

۲-۲. ابتنای زیبایی‌شناسی بر سوبژکتیویسم

در دوره مدرن سوبژکتیویسم به‌منزله کانون جهان‌بینی مدرن، چون امری حاکم بر همه چیز سایه می‌اندازد. ذات انسان تحول یافته و به سوژه بدل می‌شود. با تبدیل انسان به سوژه، انسان به محور هستی و بنیاد همه چیز مبدل می‌شود. در نگرش سوبژکتیو، انسان به نحوی خودبنیاد راهی «جعل» می‌کند که در آن ماهیت خود را به‌منزله سوژه و ماهیت موجودات را به‌منزله «ابژه» تلقی می‌کند. بر این مبنا موجودات فقط به آن صورت امکان ظهور دارند که مطابق خواست و اراده سوژه است.

«به محض اینکه انسان حیات خویش را به‌عنوان سوژه دایرمدار همه چیز قرار داد، جهان نیز به‌طور قطعی مبدل به نقش و تصویر شد. به عبارت دیگر، همه موجودات در درجه و مرتبه وجودی خود، تابع حیات انسانی لحاظ شده و بدان ارجاع داده می‌شوند، یعنی همه موجودات معروض حیات و مبدل به تجربه حیاتی می‌شوند».[۱۵]

تحول انسان به «سوژه» و جهان به «نقش و تصویری متمثل‌شده در سوژه» (و بر مبنای خواست سوژه) دو سویه همبسته تحولی است که عصر جدید را می‌سازد.[۱۶] موجود تنها ازآن‌رو

---

۱۴. برای نمونه افلاطون در یکی از مثال‌هایش به هنر نقاشی می‌پردازد. از نظر وی، ما با سه تخت مواجهیم. نخست و به‌منزله بنیاد تخت‌ها صورت مثالی تخت است که توسط خداوند در عالم مثال ساخته شده است. تخت دوم تختی است که صنعت‌گر با تکیه بر ایده تخت، آن را می‌سازد و تخت سوم که متنزل‌ترین است، تختی است که نقاش از روی تخت صنعت‌گر می‌سازد. از منظر افلاطون، تخت نقاشی‌شده، اگرچه تقلیدی از تخت صنعت‌گر است، اما این تقلید، تقلیدی کامل نیست. نقاش فقط می‌تواند تخت را از منظری و آنگونه که بر خودش پدیدار شده است به تصویر بکشد؛ فقط می‌تواند از منظر و زاویه دیدی به‌خصوص و نه حقیقت تخت فیزیکی، آن را تصویرگری کند.
افلاطون، دوره آثار افلاطون، ترجمه محمدحسن لطفی، جلد ۲ (تهران: خوارزمی، ۱۳۸۰)، ۱۱۶۸-۱۱۷۱.

۱۵. هایدگر، «عصر تصویر جهان»، ۱۵۴.

۱۶. هایدگر، «عصر تصویر جهان»، ۱۵۳.

که ابژه است، تنها ازآن‌رو که به تصویری سوبژکتیو قابل تقلیل است، موجود است و امکان دارد به مُهر و نشان وجود آراسته شود. براساس این نگرش، سوژه بنیادانگارانه «نحوه‌ای از انسان بودن آغاز می‌شود که قلمرو قابلیت انسانی را به‌عنوان ملک طلق اندازه‌گیری و سامان می‌دهد، چنانکه مراد و مقصود از آن، سروری و آقایی بر کل موجودات است».[۱۷]

در مقابل این نگرش، هایدگر شکاف سوژه-ابژه و محوریت یافتن سوژه را در اثر «فراموشیِ شرایط بنیادینی» می‌داند که اساساً این شرایط بنیادین است که به سوژه‌ها و ابژه‌ها امکان ظهور می‌دهد. هایدگر آدمی را در پیوندی اساسی با عالم می‌بیند و این پس‌زمینه فراموش‌شده را با کلماتی چون عالم‌مندی (worldhood)، روشنایی (clearing)، گشودگی (opening) و به‌حضورآمدگی (presencing) طرح می‌کند.[۱۸] به این بحث در بخش پایانی مقاله خواهیم رسید.

با نظر به آنچه گفته شد و توجه به لوازم آن، ابتنای زیبایی‌شناسی بر سوبژکتیویسم را در سه مرحله پیگیری می‌کنیم:

مرحله اول: براساس نگرشی سوبژکتیو، موجودیت کلیه اشیا و موجودات مبتنی بر موجودیت سوژه است. سوژه نخستین موجود واقعی است و کلیه موجودات در موجودیت خود متکی به آن‌اند. اینکه موجودیت کلیه موجودات به سوژه متکی است به این معناست که هستی به‌طور کلی متکی بر سوژه است. این موضوع مستقیماً برآمده از سنگ بنای اندیشه دکارت است (می‌اندیشم پس هستم cogito ergo sum). در نتیجه این سوژه بنیادی، هر موجود علاوه بر اینکه در موجودیتش وابسته به سوژه است، ناگزیر بر حسب سوژه اندازه‌گیری و فهم می‌شود. براساس سوژه است که اشیا امکان می‌یابند «چگونه تجربه شوند، چگونه تعریف شوند و چگونه شکل داده شوند».[۱۹]

در نتیجه انسان به موجودی تبدیل می‌شود که بنیاد همه چیز از حیث وجود و حقیقت آنهاست.[۲۰] از یکسو موجود «منحصراً تا آنجا وجود دارد که قائم به انسان است»[۲۱] و از سوی دیگر ماهیت هر موجود به‌منزله ابژه، قائم به درکی سوبژکتیو از جانب سوژه است. در چنین موقعیتی

---

۱۷. هایدگر، «عصر تصویر جهان»، ۱۵۲.

18. Charles Guignon, "Truth as Disclosure: Art, Language, History," *Southern Journal of Philosophy* 28, no. 1 (1989): 105.

۱۹. هایدگر، نیچه، ۱: ۱۲۴.

۲۰. هایدگر، «عصر تصویر جهان»، ۱۴۹.

۲۱. هایدگر، «عصر تصویر جهان»، ۱۵۰.

«انسان مقامی را احراز می‌کند که می‌تواند در آن مقام، موجود خاصی باشد که حدود موجودات را معین می‌کند و خطوط کلی آنها را ترسیم می‌نماید».[۲۲] سوژه یگانه مرجع وجودی و ماهوی برای همه چیز است و در نتیجه فهم او معیار داوری درباره هر چیز می‌شود.

مرحله دوم: وقتی سوژه معیار هر نوع داوری درباره همه چیز است، بالطبع این سوژه است که تعیین می‌کند چه چیزی زیباست و چه چیزی نازیبا. مرجع هستی هر شیء سوژه است و زیبایی نیز تابع این مرجع خواهد بود. زیبایی نیز تابع احساس و ادراک سوژه انسانی است و این دقیقاً همان کاری است که زیبایی‌شناسی عهده‌دار آن است: داوری درباره زیبایی یا نازیبایی مبتنی بر فهمی سوبژکتیویستی-زیبایی‌شناسانه.

اما سوژه بر پایه روایتی که زیبایی‌شناسی ارائه می‌کند، چه چیزی را معیار اساسی برای زیبا بودن یا نازیبا بودن تلقی می‌کند؛ پاسخ زیبایی‌شناسی کانتی «ایجاد تجربه زیبایی‌شناسانه» است. اثری زیباست که تجربه زیبایی‌شناسانه ایجاد کند. اثری زیباست که «حظ و لذتی زیبایی‌شناسانه» به «مخاطب» ببخشد. در مواجهه زیبایی‌شناسانه «تصور یکسره با ذهن و با احساسش از زندگی، تحت نام احساس لذت یا الم نسبت دارد».[۲۳] به بیان دیگر، زیبایی‌شناسی دانشی است که وظیفه‌اش بحث در این رابطه است که «چگونه ابژه‌ها عواطف یک سوژه را برمی‌انگیزانند».[۲۴] در نتیجه اثر هنری آشکارگر حقیقت نیست، بلکه تنها ابژه‌ای است که آنگونه که سوژه خواهان است (با هدف ایجاد تجربه زیبایی‌شناسانه) امکان بروز می‌یابد.

«زیبایی‌شناسی کار هنری را [به‌منزله] یک ابژه می‌گیرد. آن را ابژه حس (Aesthesis)، ابژه ادراک حسی در معنای وسیع کلمه می‌گیرد».[۲۵]

یکی از نتایج مهم اینکه یگانه معیار در زیبایی‌شناسی «ایجاد تجربه زیبایی‌شناسانه» است، شکاف میان ساحت شناخت، اخلاق و زیبایی‌شناسی است که خود بحث مستقل و مستوفایی است.

مرحله سوم: در مرحله پیشین گفتیم که داوری اثر هنری به نحو زیبایی‌شناسانه، مبتنی بر

---

۲۲. هایدگر، «عصر تصویر جهان»، ۱۵۴.

۲۳. ایمانوئل کانت، نقد قوه حکم، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، چاپ یازدهم (تهران: نشر نی، ۱۳۹۷)، ۱۰۰.

24. Daniel E. Palmer, "Heidegger and the Ontological Significance of the Work of Art," *British Journal of Aesthetics* 38, no. 4 (1998): 399.

۲۵. هایدگر، سرآغاز کار هنری، ۵۸.

نگرش سوبژکتیو است. در مرحله سوم باید گفت با تسری نگرش زیبایی‌شناسانه در داوری آثار هنری، فرایند ابداع اثر هنری نیز متأثر از نگرش سوبژکتیویستی می‌شود.

انحصار فهم اثر هنری در نگرش زیبایی‌شناسانه، علاوه بر مقام داوری آثار هنری به مقام ابداع آثار هنری نیز سرایت می‌کند. در مقام داوری، اثری اثر هنری است که حظ هنری از جنس احساس زیبایی‌شناسانه در مخاطب ایجاد کند؛ اما این برداشت از ماهیت هنر در ساحت نظر و به‌منزله تحلیلی پسینی از آثار هنری باقی نمانده و به‌منزله امری پیشینی و معیاری اثرگذار در ساحت ابداع آثار هنری نیز نفوذ می‌کند. «تجربه زیبایی‌شناسانه نه‌تنها در مورد حظّ هنری، بلکه در کار ابداع هنر هم سرچشمه‌ای تعیین‌کننده است».[۲۶] به بیان دیگر، در فرایند ابداع اثر هنری، ایجاد تجربه زیبایی‌شناسانه برای مخاطب به غایت ابداع اثر هنری تبدیل می‌شود. در چنین وضعی هدف اساسی هنرمند ایجاد تجربه زیبایی‌شناسی است و در نتیجه اثر هنری تولیدشده با این غایت (که خواست زیبایی‌شناسانه هنرمند است) به انقیاد درمی‌آید.

براساس نگرش سوبژکتیو، کلیه اشیا و ازجمله اثر هنری به‌منزله ابژه، عمیقاً تحت تأثیر سوژه و ذهن هنرمند و حاصل خواست او هستند. این آثار، ظهور خواست‌های هنرمند و بازتابی از سوژه هنرمند است. اثر هنری برساختی از سوژه هنرمند است و درواقع سوژه هنرمند را بیان و آشکار می‌کند، نه حقیقت وجودی خود را. نقد بنیادی هایدگر به زیبایی‌شناسی مدرن به همین موضوع بازمی‌گردد. موضوعی که برای همگان آن‌قدر واضح و بدیهی است که به‌دشواری می‌توانند آن را به‌منزله نقد یا چالش درک کنند. حال آنکه این موضوع در تعارضی روشن با شرطی است که هایدگر برای انکشاف حقیقت و نیز ظهور اثر هنری قائل است.

شرطی که هایدگر برای ظهور اثر هنری اصیل در سرآغاز کار هنری و درس‌گفتارهای نیچه بر آن به انحاء مختلف تأکید می‌کند «لزوم کاربودگی کار و استوار بودن کار بر خودش» است. کار باید در کاربودگی‌اش به خودش واگذار شود و حتی صافی‌ترین نیت هنرمند نیز نباید در خلق اثر هنری مدخلیت داشته باشد.

«لازم است کار از جمیع نسب و اضافات به آنچه جز خودِ آن است، منتزع شود تا مگر بتوان گذاشت به خود بر خود استوار گردد. صافی‌ترین نیت هنرمند هم متوجه به چنین جهتی است. هنرمند باید کار را به خودِ کار واگذارد تا کار صرف به خود قائم تواند بود».[۲۷]

---

۲۶. هایدگر، سرآغاز کار هنری، ۵۸.

۲۷. هایدگر، سرآغاز کار هنری، ۲۴.

«ما نمی‌توانیم آن [امر زیبا] را پیشاپیش با نظر به چیز دیگری با توجه به مقاصد و اهداف خود، نفع و لذت خود، مدنظر قرار دهیم».[۲۸]

هایدگر بر این نظر است که هنر مدرن به خلاف مسیر پیش‌گفته به سوژه هنرمند اصالت می‌دهد. بر همین اساس، بیشتر آثار هنری این دوره، حاصل ظهور صورتی از سوژه هنرمندند و نه ظهور اثر هنری در معنای اصیل کلمه‌اش. هایدگر نظر نیچه در مورد هنر را نیز تحت تأثیر سوبژکتیویسم و زیبایی‌شناسی می‌داند. این امر با وجود این است که از نظر هایدگر، نیچه دریچه‌ای «متفاوت» از دیگر دریچه‌های مدرن در نگاه به هنر گشوده است.[۲۹] هرچند نگرش نیچه از وجوهی در تعارض با زیبایی‌شناسی است و به هنر یونان باستان به‌منزله سرمشق نظر دارد، همچنان از نظر هایدگر نظریه زیبایی‌شناسانه است.

«پژوهش نیچه در باب هنر زیبایی‌شناختی است. هنر از حیث زیبایی‌شناسی فهمیده می‌شود و با رجوع به حالت احساس انسانی تعریف می‌شود که مربوط به پدیدآوردن و لذت‌بردن از زیبایی و مطابق با آن است».[۳۰]

بنابراین همچنان که در هنر مدرن سوژه اصالت می‌یابد، نگرش نیچه‌ای به هنر نیز در همین راستا یعنی اصالت‌بخشی به سوژه در فرایند ابداع اثر هنری است، چراکه هنر برای نیچه عالی‌ترین صورت تحقق «اراده معطوف به قدرت» است.[۳۱]

اصالت‌بخشی به سوژه در فرایند ابداع اثر هنری در سپهر کلی هنر مدرن وجود دارد و سبک‌ها و آثار هنری مختلف، اغلب از آن در امان نیستند. ائین تامسون ضمن تأیید تسلط نگرش سوبژکتیو بر عمده آثار هنری دوران مدرن، حتی یکی از تأثیرگذارترین سبک‌های پست‌مدرن یعنی اشیا «حاضر-آماده» مارسل دوشان را که در مواجهه اولیه نوعی فراروی از هنر مدرن و فراروی از سوبژکتیویته هنرمند تحلیل شده است نیز از این قاعده مستثنا نمی‌داند. این جریان‌ها هم اگرچه در تلاش برای فراروی از امر سوبژکتیو هستند، مستلزم نوعی گزینش، دخل و تصرف، نحوه ارائه و اموری از این قبیل‌اند که حاکی از دلالت و اعتبار به‌خصوص ابژه‌های هنری نزد سوژه هنرمند است و همواره راه این پرسش را باز می‌گذارد که چرا این ابژه دقیقاً به این نحو ارائه می‌شود؛[۳۲]

---

۲۸. هایدگر، نیچه، ۱: ۱۵۸.
۲۹. هایدگر، نیچه، ۱: ۱۳۷.
۳۰. هایدگر، نیچه، ۱: ۱۴۰.
۳۱. هایدگر، نیچه، ۱: ۱۰۶-۱۰۸.
۳۲. تامسون، دانشنامه فلسفه استنفورد؛ زیبایی‌شناسی‌زیبایی شناسی هایدگر، ۳۱-۳۵.

بنابراین اگرچه «چشمه» دوشان در تحلیل‌های مختلف روزگار ما اثری فرارونده از سنت زیبایی‌شناسی تلقی شده است، این اثر نیز همچنان واکنشی در امتداد سنت زیبایی‌شناسی موجود است و از همین حیث همچنان در سپهری تحت تأثیر سوبژکتیویته و زیبایی‌شناسی قرار می‌گیرد.

۳. زیبایی‌شناسی؛ تقویت‌کننده سوبژکتیویسم

مسئله‌ای که درباره پدیدارهای اساسی روزگار مدرن مطرح است، این پرسش است که آیا ممکن است این پدیدارها علاوه بر آنکه «آشکارگر» روح حاکم بر دوره جدید هستند، «تقویت‌کننده» آن نیز باشند؛ آیا می‌توان از چنین مدعایی سخن گفت که از سویی این پدیدارها برآمده از سوبژکتیویسم هستند و از سویی دیگر تثبیت‌کننده آن؛ هایدگر درباره علم به‌مثابه پدیداری که تمرکز اصلی رساله عصر تصویر جهان بر آن است، چنین چیزی را تصدیق می‌کند و می‌نویسد: «علم... یکی از طرقی است که در آن عصر جدید به سوی تحقق ماهیت خویش شتابان و با سرعتی نامعلوم برای همراهانش به جلو رانده می‌شود».[۳۳] در اینجا می‌خواهیم در مورد این پرسش درباره زیبایی‌شناسی بیندیشیم.

هایدگر شعر و به تبع آن هنر را امکانی برای فراروی از تاریخ متافیزیک و سوبژکتیویسم می‌داند. این وظیفه علاوه بر شعر / هنر، وظیفه‌ای برای تفکر شاعرانه نیز برشمرده می‌شود؛ اما خصوصیت اصلی این دو (شعر و تفکر شاعرانه) که هایدگر از آنها انتظار فراروی از عالم سوبژکتیویسم دارد چیست؟ در سیر تاریخی متافیزیک نحوی مواجههٔ مفهومی و در سوبژکتیویسم مواجههٔ مفهومیِ سوبژکتیوشده با هستی پیشاپیش تدارک شده است. مادام که اندیشمندی در این سپهر در حال تفکر باشد در سپهری پیشینی و تمهیدشده قرار دارد. وجه ممیز شعر و تفکر شاعرانه در این است که بدون آنکه در قیدوبند چهارچوب‌های تدارک‌شده از پیش باشند از طریق گشودگی و مواجهه بی‌واسطه با هستی آن را جست‌وجو می‌کنند.

چنانکه می‌دانیم از نظر هایدگر پرسش از هستی اگرچه محرک و هدایت‌گر نخستین فلسفه است، امروزه به فراموشی سپرده شده است. او در طلیعه هستی و زمان می‌گوید اگرچه پرسش از هستی، فلسفه افلاطون و ارسطو را در «جوش و خروش» آورده است، اما در پی آن در مقام پرسشی اساسی و واقعی «مسکوت مانده» و اکنون نیز دیری است که «ناچیز و خوارمایه گشته است». این موضوع از همان آغاز تفکر فلسفی در افلاطون و ارسطو رخ داده است. آنجا که به‌جای آزمونی دشوار و برقراری مواجهه بی‌واسطه با هستی، آن را «کلی‌ترین و تهی‌ترین

۳۳. هایدگر، «عصر تصویر جهان»، ۱۵۵.

مفهوم» و در پی آن، «تعریف‌ناشدنی» خوانده‌اند و در نتیجه پرسش درباره معنای هستی را پرسشی زائد و ناشایست دانسته‌اند.[۳۴] در این رویکرد «هستی» پیشاپیش به «مفهوم» تنزل یافته است و تنزل هستی به مفهوم، یعنی ادراک هستی از وجهی محدود و خاص. در نتیجه مواجهه آدمی با هستی به مواجهه‌ای مفهومی مبدل شده است. دیگر ورای این وجهِ مفهومی، امکان دسترسی به هستی منتفی است. حال آنکه اگرچه ما مفهومی در نهایت وضوح از هستی داریم، اما این بدان معنا نیست که هستی، مفهوم است. هستی، هستی است و نباید آن را به مفهوم تقلیل داد. مسئله به‌عکس است و این مفهوم است که در وجود خود، وامدار هستی است و براساس آن محتاج تبیین است.

این وضعیت در دوره مدرن و پس از فلسفه دکارت تشدید می‌شود و به اوج خود می‌رسد. بنیاد این موضوع به شکافی که دکارت میان سوژه و ابژه برقرار می‌سازد و اصل اساسی او برای ملاک حقیقت هر شیء، یعنی «تصور واضح و متمایز ما از شیء» بازمی‌گردد. دکارت با ملاک‌گذاری تصور واضح و متمایز از اشیا، ماهیت آدمی را به «اندیشه» و ماهیت جهان بیرونی را به «امتداد» یا بُعد مبدل کرد و در نتیجه از هستی آدم و عالم هر ظهوری غیر از این مکتوم و پوشیده ماند. این تعریف چه از آن حیث که آدمی را به‌منزله سوژه، چه از آن حیث که جهان را به‌منزله ابژه و چه از آن حیث که نسبت این دو را به‌منزله رابطه سوژه و ابژه تبیین می‌کند، «هستی» را در وضعیتی منقاد قرار می‌دهد. در این وضعیت فقط مواجهه آدمی با هستی، «مواجهه مفهومیِ سوبژکتیوشده» است. به جای آنکه به اشیا این اجازه داده شود که آنگونه که هستند، خود را آشکار کنند و حقیقت خود را بنمایانند، تنها به آنها اجازه داده می‌شود آنگونه که ما می‌خواهیم و تنها از دالان تصورات واضح و متمایز ما (تصورات واضحمان از خود به‌منزله اندیشه و از اشیا به‌منزله امتداد) خود را آشکار کنند. نتیجه محتوم این امر، تحمیل سوژه بر هستی و حقیقت اشیا است.

در این میان از منظر هایدگر، آنچه امکان فراروی از ادراک منقاد از هستی و محدودیت‌های برآمده از آن را دارد، شعر و تفکر شاعرانه است. شعر و تفکر شاعرانه درصدد مواجهه‌ای بی‌واسطه با هستی است و از این قابلیت بهره‌مند است که به امکان‌هایی از امکان‌های پوشیده‌شده در اثر نگرش مفهومی و سوبژکتیویستی دسترسی یابد و به آن امکان‌ها شرایط ظهور ببخشد؛ اما شعر و تفکر شاعرانه چه خصوصیتی دارند که در پرتو آن، فراروی از نگرش مفهومی و سوبژکتیویستی ممکن است؟

---

۳۴. مارتین هایدگر، هستی و زمان، ترجمه سیاوش جمادی، چاپ هفتم (تهران: انتشارات ققنوس، ۱۳۹۶)، ۵۹-۶۰.

برای حرکت در این مسیر بایسته است که به نسبت شعر، تفکر و زبان توجه کرد. شعر و تفکر قرابتی ناآشکار با یکدیگر دارند. این دو در خدمت زبان‌اند و در زبان به تلاقی با یکدیگر می‌رسند. زبان، پیوندگاه شعر و تفکر است و شاعران و متفکران را با یکدیگر تلاقی می‌بخشد.[۳۵] آنچه می‌تواند نسبتی تازه میان آدمی و هستی برقرار سازد و امکانی به او برای فراروی از سوبژکتیویسم اعطا کند، زبانی تازه است. توجه هایدگر به زبان ازاین‌روست که در زبان معمول به تبع سیطره سوبژکتیویسم، برقراری نسبتی غیرمفهومی و غیرسوبژکتیو با هستی ناممکن شده است. جست‌وجوی زبانی تازه برای ممکن شدن این نسبت تازه است.

زبان به خلاف نگرش‌های مرسوم ابزاری صرف برای مبادله اطلاعات نیست. هایدگر با عبور از نگرش ابزاری به زبان، درصدد سامان‌دادن به نگرشی هستی‌شناختی به زبان برمی‌آید. زبان به سبب پیوندی ذاتی و جداناشدنی با آدمی به‌دشواری به مسئله‌ای برای آدمی تبدیل می‌شود. ما همواره به حکایت‌گری کلمات از اشیا توجه داریم؛ اینکه برای هر شیء چه کلمه یا کلماتی استفاده می‌کنیم؛ اما به این التفات نداریم که نفس پدیده حکایت‌گری و نامیدن اشیا با کلمات چگونه چیزی است و چگونه بر هستی آدمی و اشیا عمل می‌کند. زبان برای هایدگر مقوم ذات آدمی است. مأوا و سکونت‌گاه آدمی است و بلکه از طریق آن است که آدمی، آدمی می‌شود. «آدمی صرفاً ازآن‌رو آدمی است که به وی نوید زبان اعطا شده و نیازمند زبان است».[۳۶] آدمی در زبان، زندگی می‌کند، چراکه نسبت او با وجود و موجودات در زبان تدارک می‌شود. این در حالی است که از فرط این در-زبان-بودن در وضعیتی بی‌التفات به آن به سر می‌برد. از سویی دیگر به دلیل اینکه واسطه‌ای جز کلمه برای درک کلمه وجود ندارد، حرکت در مسیر کشف ماهیت زبان دشوار و همراه با غموض خواهد بود.

زبان امری سوبژکتیو و قراردادی نیست، بلکه منشأ و خاستگاه زبان هستی است. هستی در زبان و سخن آدمی ظاهر می‌شود. البته این ظهور همواره از وجهی ظهور و آشکارگی و از وجهی توأم با پوشیدگی و پنهان‌شدن است. بر این اساس، آن نقش اساسی که زبان عهده‌دار است، نسبتی است که میان ما و اشیا برقرار می‌کند. رابطه مستقیم و نزدیکی میان زبان و آشکاری اشیا و موجودات وجود دارد. از طریق زبان است که اشیا امکان اشیا بودن می‌یابند و ما واجد نسبت با اشیا می‌شویم؛ اما کلمات صرفاً نام‌هایی اعتباری بر اشیائی که از پیش ظهور یافته‌اند، نمی‌گذارند.

---

۳۵. مارتین هایدگر، «فلسفه چیست؟»، در: هایدگر و گشایش راه تفکر آینده، ترجمه رضا داوری اردکانی، چاپ اول (تهران: انتشارات نقش جهان، ۱۳۹۳)، ۱۱۶.

36. Martin Heidegger, *On the Way to Language*, trans. Peter D. Hertz (New York: Harper and Row, 1971), 90.

این کلمات که با نام‌گذاری خود اشیا را می‌نامند و پس از این نامیدن است که شیء در شیئیت خود ظاهر می‌شود. بنابراین، زبان اشیا را به ظهور می‌رساند و هستی آنها را بر ما منکشف می‌کند. «کلمه به هیچ وجه درکی تنها نام_گذار (name-giving) از آنچه حضور دارد و قبلاً حضور داشته نیست».[۳۷] «هرگز ممکن نیست از کلمه‌ای که هست [= موجود است] سخن بگوییم، بلکه به بیان دقیق‌تر می‌توان از کلمه‌ای سخن گفت که می‌بخشد».[۳۸]

کلمه چه چیز را می‌بخشد؟ کلمه بخشنده وجود و هستی به موجودات و اشیا است. هستی‌بخشی کلمه به موجودات به این معنای خام‌اندیشانه نیست که این کلمه است که اشیا را در جهان به وجود می‌آورد، بلکه به این معناست که اشیا را آنگونه که هستند، آشکار می‌کند. کلمه، اشیا را از وضعیتی پیشاشیءبودگی به وضعیت شیءبودگی مبدل می‌کند. به عبارت دیگر، این کلمه است که شیء را شیء می‌کند. پیش از حمل کلمه بر شیء، شیء در وضعیتی ناپوشیده قرار دارد. تفاوت فرهنگ‌ها نیز در همین‌جاست که خود را نشان می‌دهد. دو فرهنگ با دو زبان متفاوت و با کاربست متفاوت زبان است که به دو فرهنگ متفاوت مبدل می‌شوند. هر دو در ظاهر به یک چیز نگاه می‌کنند، اما یکی شیئی و دیگری شیئی دیگر می‌بیند.

بر این اساس، مقصود هایدگر از زبان، نظام واژگانی مستعمل در یک زبان مشخص نیز نیست. مسئله فراتر است. مسئله ناپوشیدگی و گشایشی است که برای موجودات و اشیا در پرتو زبان ممکن می‌شود. ممکن است در دو قوم از یک کلمه به ظاهر واحد برای حکایت از یک چیز استفاده شود؛ اما در حقیقت این یک کلمه نه به یک چیز که به دو شیء متمایز دلالت داشته باشد. هر دو قوم به ظاهر از یک کلمه برای نامیدن یک چیز استفاده کنند، اما قومی آن چیز را شیئی ببیند و قومی دیگر همان چیز را شیئی دیگر با مختصاتی دیگر. یکی «زمین» را با پس‌زمینه‌ای فرهنگی امری محترم، واجد حریمی غیروابسته به آدمی می‌داند، آن را به‌مثابه مادر خود می‌بیند و وظیفه پاسداشت و حفاظت از آن را بر خود می‌بیند و دیگری همین زمین را شیئی می‌بیند که باید وسیلهٔ تمتع بیشتر و بیشتر مادی او را فراهم کند و آن را جز ابزاری برای تمتعات بی‌محابای خود تلقی نمی‌کند. اینکه دو فرهنگ، یک چیز را دو شیء می‌بینند به زبانی که با آن هستی بر آنها منکشف می‌شود، بازمی‌گردد.

تا به اینجا دریافتیم که کلمه به اشیا امکان ظهور می‌بخشد؛ اما مسئله اینجاست که خود کلمه چگونه کلمه می‌شود. تفصیل این موضوع، مقام این نوشتار نیست، اما در پاسخی مجمل

37. Heidegger, *On the Way to Language*, 146.
38. Heidegger, *On the Way to Language*, 88.

می‌توان گفت که اولاً، هایدگر زبان تازه را در پرتو رویداد یا رخداد (Ereignis / Event) ممکن می‌داند: زبان... در رویداد سخن می‌گوید و در پرتو آن هر آنچه را که ظاهر می‌شود یا به خفا می‌رود فرامی‌خواند،[۳۹] ثانیاً، رخداد زبان در این معنا خاستگاهی برآمده از خواست و اراده انسانی ندارد. «زبان کار آدمی نیست»، بلکه «زبان سخن می‌گوید. انسان‌ها فقط تا زمانی که به زبان پاسخ می‌دهند، سخن می‌گویند».[۴۰] وقوع زبان تازه به وقوع رویدادی بازمی‌گردد که در پرتو آن نسبتی تازه با وجود و موجودات ممکن می‌شود و این رخداد امری منحصراً انسانی و بشری نیست.

حال به محل اصلی بحث بازمی‌گردیم. مسئله این بود که چگونه می‌توان از نگرش مفهومی سوبژکتیوشده به هستی رها شد؛ این رهایی زمانی ممکن است که زبانی تازه و رویدادی تازه رخ دهد. زبان و رویدادی که خود در گرو گشودگی و نسبت شاعرانه تازه‌ای با هستی است، اما با سیطره نگرش زیبایی‌شناسی، این نسبت شاعرانه و به تبعش این رویداد و زبان تازه با دشواریِ بسیار مواجه شده است. این بدان معنا است که در برقراری نسبت ما با هستی همان زبانی عمل می‌کند که تا کنون میدان‌داری کرده، همان زبانی که مولود و در عین حال تثبیت‌کننده سوبژکتیویسم است.

با این توضیحات، روشن است مادامی که زیبایی‌شناسی به جای شعر و هنر اصیل حاکم است، در راستای تثبیت سوبژکتیویسم عمل می‌کند. وقتی شعر و تفکر شاعرانه به‌منزله آلترناتیو نگرش مفهومی_سوبژکتیویستی از میدان به در می‌شود، امکان فراروی از سوبژکتیویسم پیشاپیش مسدود و زمینه استقرار آن فراهم می‌شود.

با پذیرش نگرش زیبایی‌شناختی، دیگر امکان ظهور هنر مسدود می‌شود. مهم‌ترین سد برای ظهور آثار هنری بزرگ همین تلقی زیبایی‌شناختی از هنر است که براساس آن، آثار هنری بزرگ فاقد ضرورت و موضوعیت شده‌اند. دیگر غایت هنر ابداع چنین آثاری نیست و بالطبع چنین آثاری به‌منزله نیازهایی ضروری و اساسی برای آدمی و زندگی‌اش تلقی نمی‌شوند. پیشروی تجربه زیبایی‌شناسانه ممکن است تا آنجا باشد که حتی در مواردی مخاطب که با مواجهه زیبایی‌شناسانه مأنوس شده است در مواجهه با آثار هنری بزرگ، هنر بودن آن آثار را (بر مبنای عینک زیبایی‌شناسانه خود) منکر شود.

---

39. Heidegger, *On the Way to Language*, 124.
40. Martin Heidegger, *The Piety of Thinking*, trans. James G. Hart and John C. Maraldo (Bloomington: Indiana University Press, 1976), 25.

در این وضعیت اثر هنری نه به‌منزله منکشف‌کننده هستی، بلکه به‌منزله بازنمودی از خواست سوژه امکان بروز می‌یابد. تبدیل شدن آثار هنری به‌منزله چرخه‌ای از صنعت نیز در امتداد همین موضوع قابل تحلیل است. در نتیجه تحویل هنر به زیبایی‌شناسی، اثر هنری خود نیز به ابزاری برای بسط سوبژکتیویسم مبدل می‌شود و به‌منزله کالایی در خدمت بسط نگرش سوبژکتیو ایفای نقش می‌کند. هشداری که هایدگر با تعبیر «هنرورزی» از آن یاد می‌کند.[۴۱]

۴. ارزیابی هایدگر: آدمی به‌منزله پاسخگویی به هستی

از منظر هایدگر ذات آدمی در نوعی حیثیت تعلقی است. حیثیتی تعلقی که آدمی را همواره بیرون از خویش قیام می‌بخشد. هایدگر با پیوند زدن ماهیت آدمی (دازاین) و عالم تلاش می‌کند از ثنویت دکارتی و شکاف سوبژکتیویستی سوژه–ابژه و لوازم و تبعات این شکاف درگذرد.

بر مبنای تبیینی که هایدگر از دازاین به دست می‌دهد، دازاین بالذات گشوده به هستی است و از این گشودگی است که هستی و حقیقت را می‌یابد. بر این اساس، نسبت انسان با موجودات نه وضع‌کننده و هستی‌بخش موجودات که هستی‌گیرنده در پرتو هستیِ موجودات است. این درست نقطه مقابل تلقی مدرن از آدمی است. تلقی‌ای که در آن انسان حدود موجودات را معین می‌کند و خطوط کلی آنها را ترسیم می‌کند[۴۲] و بر این اساس به محور هستی و بنیاد همه چیز (چه از حیث وجودی و چه از حیث ماهوی) مبدل می‌شود.[۴۳] این انسان نیست که با طرح‌افکنی خود بر اشیا آنها را منکشف می‌کند، بلکه پیش از هر چیز انسان نخست باید بگذارد که هستی او را از نو فرابخواند (Ansprechen). فراخوانشی تازه که طرح و عالمی تازه در خود دارد. در پرتو این فراخوان است که به آدمی نسبتی تازه با هستی و امکانی برای سکونت و مأوایی تازه اعطا می‌شود.

اما تلاش و کار آدمی در این میان چیست؟ آیا او در آشکارگی هستی، تنها کارش دست روی دست گذاشتن است؟ وظیفه آدمی پاسخگویی به هستی و شرط این پاسخگویی استقرار در قرب هستی است. هایدگر از کلمه‌ای تحت عنوان «پروا» (Sorge/ Care) در همین منظور بهره می‌برد. پروا بازآوردن انسان به ماهیتش است. پروای هستی داشتن، امکان‌بخشی به این است که انسان در حقیقتش منزل بیابد. «تأمل و مراقبت برای این‌که انسان انسانی باشد، نه ناانسانی».[۴۴] این مهم

---

۴۱. هایدگر، سرآغاز کار هنری، ۲۴.

۴۲. هایدگر، «عصر تصویر جهان»، ۱۵۴.

۴۳. هایدگر، «عصر تصویر جهان»، ۱۴۹.

۴۴. مارتین هایدگر، «نامه درباره انسان‌گرایی»، در: از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم، ویراستار: لارنس کهون، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، چاپ چهارم (تهران: نشر نی، ۱۳۸۴)، ۲۸۷.

وقتی روی می‌دهد که آدمی در قرب هستی قرار گرفته و به آشکارگی‌ای که هستی از خود دارد، منفتح باشد. پروا چیزی نیست جز بازآوردن انسان به حقیقت خودش از طریق این گشودگیِ برون-ایست به هستی.

هایدگر درصدد است که جایگاه آدمی را از جایگاهی سوبژکتیو و سلطه‌گر به جایگاهی منتظر و پذیرنده در برابر هستی تغییر دهد. انسان سوژه‌ای نیست که به هستی تعین می‌بخشد، بلکه خود در پرتو انکشاف هستی است که به حقیقتش نائل می‌شود. این انسان نیست که تصمیم می‌گیرد چه چیز هست و چگونه و به چه نحو هستی دارد. وظیفه آدمی در برابر هستی، سیطره و تسلط بر هستی یا وضع سوبژکتیو هستی نیست. اصطلاح مهمی که هایدگر در همین راستا در تبیین ماهیت آدمی به کار می‌برد «شُبان هستی» (نگاهبان و پاسدار هستی) است.[٤٥] از منظر وی نه‌تنها ماهیت آدمی که وظیفه آدمی شبانی هستی است. در پرتو گشودگی و پاسداری شبان‌وار از هستی است که هر موجود به‌عنوان موجود، آنگونه که هست، ظاهر می‌شود.

«در این باره که آیا موجود ظاهر می‌شود و چگونه ظاهر می‌شود، اینکه آیا خدا و خدایان، تاریخ و طبیعت در روشنایی هستی وارد می‌شوند و چگونه وارد می‌شوند، اینکه آیا حاضرند یا غایب و به چه شیوه، انسان تصمیم نمی‌گیرد».[٤٦]

حاصل مواجهه سوبژکتیو این است که اشیا درونِ عالم به‌منزله ابژه‌هایی خاموش مفروض می‌شوند که باید در انقیاد فهم سوژه قرار گیرند و آنگونه که سوژه خواهان است، آشکار شوند. در حالی که به عکس، باید آنگونه که اشیا خود را آشکار می‌کنند از سر گشودگی با آنها مواجه شد. وقتی صحبت از ایستادن یک اثر هنری مثل تندیس‌های اگنیا یا معبد پایستوم و نظایر آن می‌شود، مقصود از ایستادن مطلقاً ایستادنی ابژکتیو در برابر سوژه نیست. «در اینجا نشاندن و نهادن، هرگز معنای مفهوم جدید برابرِ خود نهادن (برابرِ سوژه نهادن) را ندارد».[٤٧] «نهادن» در اینجا در معنای یونانی آن مورد نظر است. ««نهادنِ» یونانی به این معناست که بگذارند چیزی مثلاً تندیسی سرپا بایستد» و نه آن را بر مبنای خواست و اراده سوبژکتیو خود به ابژه تقلیل دهند.[٤٨]

---

٤٥. هایدگر، «نامه درباره انسان‌گرایی»، ۲۹۵.

٤٦. هایدگر، «نامه درباره انسان‌گرایی»، ۲۹۵.

٤٧. هایدگر، سرآغاز کار هنری، ۶۱.

٤٨. هایدگر، سرآغاز کار هنری، ۶۱.

«برای آنکه چیزی را زیبا ببینیم، باید بگذاریم خود آنچه در برابر ما قرار می‌گیرد، به تمام معنا همانگونه که خود آن هست در مرتبه خود و با حفظ جایگاه خود بر ما ظاهر شود. ... ما باید آنچه را که در برابر ماست به معنای دقیق لفظ، آنگونه که هست، آزاد کنیم».[۴۹]

طبیعت برای یونانیان (فوزیس: Physis) غیر از آن چیزی است که فهم مدرن از طبیعت ادراک می‌کند. فهم مدرن طبیعت را به‌منزله ابژه‌ای بی‌معنا و خاموش تلقی می‌کند که باید توسط سوژه معنادار شود و در چارچوبی از فهم سوبژکتیو برای ارتقای زندگی انسانی فهم، ضبط و مهار شود. حال آنکه در فهم یونانی از فوزیس، طبیعت به‌خودی‌خود امری فاقد معنا نیست. طبیعت خاموش نیست. ندای طبیعت، ندایی خاموش است. جهان خاموش نیست؛ ندایش خاموش است. برای شنیدن این ندا گوشی باید و این گوش، پیش از هر چیز مستلزم گشودگی است. تفاوت عمده نظریه حقیقت هایدگر نیز در همین‌جا نهفته است. حقیقت به‌منزله ناپوشیدگی مستلزم فهم اشیا به‌منزله اموری نه بذاته خاموش، بلکه اموری با ندایی خاموش است، مستلزم نسبتی بنیادی میان آدمی و جهان و مستلزم شنوندگی، پذیرندگی و به زبان هایدگر گشودگی به هستی است. تفاوت حقیقت به‌منزله ناپوشیدگی و حقیقت به‌منزله امری سوبژکتیو در این است که در حقیقت به‌منزله ناپوشیدگی، دازاینِ هایدگری موجودات را متعین نمی‌سازد، بلکه با گشودگی‌اش ناپوشیدگی آنها را درمی‌یابد و آنها را کشف می‌کند. حال آنکه در نگرشی سوبژکتیو، سوژه موجودات را در چهارچوبی سوبژکتیو به انقیاد درمی‌آورد.[۵۰]

تفکر و شاعری در نگرش هایدگر به معنای رایج کلمه امری در سلطه و سیطره متفکر و شاعر نیست، بلکه امری «رویدادی» است که شاعر و متفکر را به خود می‌خواند. این هستی است که با فراخوانش وجودی شاعر و متفکر گشایشی فراروی آنها می‌آورد و از آن طریق ناپوشیده می‌شود. شعر و تفکر اصیل وقتی رخ می‌دهد که در آن دازاین عین گشودگی است و این هستی است که شاعر و متفکر را خطاب قرار می‌دهد و امکان شعر و تفکر را فراهم می‌کند:

«تفکر از آنِ هستی است تا جایی که تفکر که برخاسته از هستی است به هستی تعلق دارد... تفکر [تنها] با تعلق داشتن به هستی و گوش‌سپردن به آن همان چیزی است که موافق با منشأ ماهوی‌اش است».[۵۱]

---

۴۹. هایدگر، نیچه، ۱: ۱۵۸.

50. Vladislav Suvák, "The Essence of Truth (aletheia) and the Western Tradition in the Thought of Heidegger and Patočka", In *Thinking Fundamentals, IWM Junior Visiting Fellows Conferences*, Volume 9 (Vienna: IWM, 2000), 7.

۵۱. هایدگر، «نامه درباره انسان‌گرایی»، ۲۸۴.

هایدگر وقوع «رویداد» را حاصل تحقق دو امر توأم با یکدیگر می‌داند. نخست ندای هستی یا به تعبیری دیگر «هدیه هستی» و دوم «اقبال دازاین». رویداد حاصل تحقق این دو امر است. نخست هستی است که خود را منکشف می‌سازد. این انکشاف در بیان هایدگر به‌منزله هدیه تعبیر شده است. سرمنشأ آغازین رویداد و به تبع آن تحقق حقیقت، هدیه هستی یا ندای هستی است. هدیه هستی از جانب هستی که از ورای اختیار و سیطره آدمی به او ارزانی می‌شود. اگرچه طی این انکشاف، موجودات و اشیا در وضعیتی تازه بر آدمی منکشف می‌شوند، اما این انکشاف نه از جانب موجودات که مستقیماً از جانب خود هستی اهدا می‌شود؛ اما اهدای هستی به‌تنهایی منجر به تحقق حقیقت نمی‌شود. این انکشاف مستلزم محلی برای تحقق است. در اینجا نقش اساسی و یگانه شاعر و متفکر وارد می‌شود. شاعر و متفکر با اقبال، نسبت به هدیه اعطاشده زمینه انکشاف هستی را فراهم می‌آورند. دازاین با مجال دیده‌شدن دادن به امر ناپوشیده‌شده و نامیدن آن زمینه انکشاف را فراهم می‌کند.[۵۲] سرمنشأ رویداد، ندای هستی است که طی آن به‌صورت بسیط «شعر اولیه» رخ می‌دهد؛ اما این شعر اولیه، تنها در اقبال و شنوندگی شاعر و با نشاندن آن در قالب کلمات است که به شعر در معنای مصطلحش مبدل می‌شود. کار شاعر اولاً، طلب و آمادگی و گشودگی به هستی و ثانیاً، لباس واژه پوشاندن به تجربه رخ داده در رویداد یا همان شعر اولیه است. شعر پاسخ شاعر است به ندای هستی.[۵۳]

اگرچه همه آدمیان امکان مواجهه با رویداد را دارند، تنها معدود افرادی که مواجهه‌ای شاعرانه با هستی می‌یابند خود را در معرض رویداد می‌یابند. حقیقت هستی آدمی در شاعری است که محقق می‌شود و «آدمی تا آنجا که آدمی است، شاعرانه سکنی می‌کند». نسبتی که هایدگر میان سکونت شاعرانه و آدمی قائل است، نه یک نسبت عارضی که نسبتی وجودی و ذاتی است. «شعر نخست و پیش از هر چیز، راهِ قرار گرفتن انسان در ماهیت خود است و حضورِ موجودیتش او را در خود باز می‌گشاید»؛[۵۴] اما این نحوه بودن، یعنی سکونت شاعرانه در اغلب اوقات و برای عمده انسان‌ها در سطح می‌ماند و در نتیجه افراد به عمق اشیا و موجودات راه نمی‌یابند. علت این موضوع، فراموشی و دور بودن آدمی از سکنای شاعرانه و انس و الفت غیرشاعرانه با هستی است. آدمی چنانکه پیش‌تر گفته شد «پاسخگویی به هستی است»؛ اما این پاسخگویی و مواجهه با

52. William J. Richardson, *Heidegger Through Phenomenology to Thought* (New York: Fordham University Press, 1974), 411.
53. Richardson, *Heidegger Through Phenomenology to Thought*, 447.
۵۴. مارتین هایدگر، شعر، زبان و اندیشه رهایی، ترجمه عباس منوچهری، چاپ دوم (تهران: انتشارات مولی، ۱۳۸۹)، ۷۱.

هستی فقط در مواجهه شاعرانه است که اصیل‌ترین وضعیت را به خود می‌یابد. ندای هستی جریانی روان به‌سوی همه آدمیان دارد؛ اما تنها شاعر و متفکری که شاعرانه به هستی می‌نگرد به سبب آمادگی و گشودگی‌اش، این ندا را می‌شنود.

۵. جمع‌بندی

در این مقاله تلاش شد رابطه‌ای مبنی بر برهم‌کنش دوسویه میان زیبایی‌شناسی و سوبژکتیویسم برقرار شود؛ به این معنا که از یک‌سو باید از زیبایی‌شناسی سوبژکتیو (ابتناء زیبایی‌شناسی بر سوبژکتیویسم) صحبت کرد و از سوی دیگر از تثبیت و تقویت سوبژکتیویسم به واسطه زیبایی‌شناسی.

«سوبژکتیویسم» به‌منزله نگرشی که سپهر کلی اندیشه غرب در دوره مدرن را دربرگرفته، هنر و زیبایی‌شناسی را تحت تأثیر و سیطره خود درآورده است. بر پایه نگرش سوبژکتیو، کلیه موجودات در موجودیت و ماهیت خود به سوژه متکی‌اند. هر چیزی که بتوان بر آن نام موجود گذاشت، علاوه بر اینکه در موجودیتش وابسته به سوژه است بر حسب سوژه اندازه‌گیری و فهم می‌شود. وقتی «سلیقه سوژه معیار داوری درباره موجودات است»، این نگرش سوبژکتیو در زیبایی‌شناسی نیز انعکاس پیدا می‌کند و بالطبع این سوژه است که تعیین می‌کند چه چیزی زیباست و چه چیزی نازیبا. با حاکم شدن نگرش زیبایی‌شناسی و تعریف امر زیبا بر پایه آن، فرایند ابداع اثر هنری نیز تحت تأثیر قرار می‌گیرد. در نتیجه اولاً، اثر هنری به جای ظهور آنگونه که هست به اثری منقاد در سوژه مبدل می‌شود و به جای آنکه خود را نمایان کند، سوژه و خواست هنرمند را آشکار می‌کند، ثانیاً، هنرمند در عمل با غایت ایجاد تجربه زیبایی‌شناسانه به ابداع اثر هنری مبادرت می‌ورزد.

از سوی دیگر، انقیاد شعر در زیبایی‌شناسی، اساسی‌ترین امکان‌ها برای فراروی از چهارچوب‌های سوبژکتیو را مسدود می‌کند و از همین طریق در مسیر تثبیت سوبژکتیویسم عمل می‌کند. چنانکه بیان شد در سیر تاریخی متافیزیک مواجههٔ مفهومی و در سوبژکتیویسم مواجههٔ مفهومیِ سوبژکتیوشده با هستی، پیشاپیش تدارک شده است. آنچه ظرفیت و امکان فراروی از این مواجههٔ مفهومی سوبژکتیو را داراست، شعر و تفکر شاعرانه به پشتوانه انکشاف زبانی تازه است. سیطره نگرش زیبایی‌شناسی، اما این امکان را در تنگنای اساسی قرار می‌دهد و با مداخله در فرایند ابداع آثار هنری، امکان رویداد شعر و اثر هنری اصیل را (و به تبع آن پرورش زبانی تازه را) تا مرز امتناع می‌برد.

هایدگر برای عبور از سوبژکتیویسم به‌منزله روح حاکم بر دوره جدید، بنای تازه‌ای در تعریف آدمی و نسبت او با هستی می‌گذارد. براساس این بنای جدید «آدمی به‌منزله پاسخگویی به هستی» تعریف می‌شود. این تعریف، ضمن برگذشتن از سوبژکتیویته، این امکان را فراهم می‌کند که از طریق گشودگی شاعرانه به هستی، نسبتی بی‌واسطه میان آدمی و هستی و نسبتی همبسته میان آدمی و عالم او برقرار شود.

سیاهه منابع

الف- منابع فارسی:

افلاطون. دوره آثار افلاطون. ترجمه محمدحسن لطفی. جلد ۲. تهران: خوارزمی. ۱۳۸۰.

تامسون، ایئن. دانشنامه فلسفه استنفورد؛ زیبایی‌شناسی هایدگر. ترجمه سید مسعود حسینی. تهران: ققنوس، ۱۳۹۵.

کانت، ایمانوئل. نقد قوه حکم. ترجمه عبدالکریم رشیدیان. چاپ یازدهم. تهران: نشر نی، ۱۳۹۷.

هایدگر، مارتین. «عصر تصویر جهان»، ترجمه حمید طالب‌زاده. فصلنامه فلسفه دانشگاه تهران ۱، شماره ۱ (۱۳۷۹): ۱۳۹-۱۵۶.

هایدگر، مارتین. «فلسفه چیست؟» در: هایدگر و گشایش راه تفکر آینده، ترجمه رضا داوری اردکانی. چاپ اول. تهران: انتشارات نقش جهان. ۱۳۹۳.

هایدگر، مارتین. «نامه درباره انسان‌گرایی» در: از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم، ویراستار: لارنس کهون. ترجمه عبدالکریم رشیدیان. چاپ چهارم، تهران: نشر نی. ۱۳۸۴.

هایدگر، مارتین. سرآغاز کار هنری. ترجمه پرویز ضیاء شهابی. چاپ ششم. تهران: انتشارات هرمس، ۱۳۹۴.

هایدگر، مارتین. شعر، زبان و اندیشه رهایی. ترجمه عباس منوچهری. چاپ دوم. تهران: انتشارات مولی، ۱۳۸۹.

هایدگر، مارتین. نیچه. ترجمه ایرج قانونی. چاپ هفتم. جلد ۱. تهران: نشر آگه، ۱۳۹۹.

هایدگر، مارتین. هستی و زمان. ترجمه سیاوش جمادی. چاپ هفتم. تهران: انتشارات ققنوس، ۱۳۹۶.

یانگ، جولیان. فلسفه هنر هایدگر. ترجمه امیر مازیار. چاپ سوم. تهران: نشر گام نو، ۱۳۹۵.

ب- منابع لاتین:

Guignon, Charles. “Truth as Disclosure: Art, Language, History.” *Southern Journal of Philosophy* 28, no. 1 (1989): 105-120.

Heidegger, Martin. *On the Way to Language*. Translated by Peter D. Hertz. New York: Harper and Row, 1971.

Heidegger, Martin. *The Piety of Thinking*. Translated by James G. Hart and John C. Maraldo. Bloomington: Indiana University Press, 1976.

Hodge, Joanna. “Against Aesthetics: Heidegger on Art.” *Journal of the British Society for Phenomenology* 23, no. 3 (1992): 263-279.

Palmer, Daniel E. “Heidegger and the Ontological Significance of the Work of Art.” *British Journal of Aesthetics* 38, no. 4 (1998): 394-411.

Richardson, William J. *Heidegger: Through Phenomenology to Thought*. New York: Fordham University Press, 1974.

Suvák, Vladislav. “The Essence of Truth (aletheia) and the Western Tradition in the Thought of Heidegger and Patočka.” In *Thinking Fundamentals, IWM Junior Visiting Fellows Conferences*, Volume 9, 1-18. Vienna: IWM, 2000.