

ردیابی تخصص بنیادین در دو نقاشی امپرسیونیستی (با تکیه بر نظرگاه مارتین هایدگر)

چکیده:

پدیدارشناسی هرمنوتیکی مارتین هایدگر به شکل معناداری بر تاویل تامل می‌کند و ضمن تعریف هستی، از امکان‌های هستی برای به آشکارگی رساندن خود نام می‌برد. یکی از رهگذرهایی که از آن به عنوان امکانی که هستی در آن مجال ظهور می‌یابد، یاد می‌شود، هنر است و هایدگر در کتاب سرآغاز کار هنری با گذار از تفکر انتزاعی به شکلی ملموس وارد تاویل نقاشی شده و با زبان شاعرانه خاص خود از بیکاریا تخصص (Striet) - که تحت عنوان پلوموس از ایده‌های کهن فلسفی است - میان عالم و زمین نام می‌برد که به بهترین نحو در نقاشی متجلی می‌شود. در مقاله پیش رو، به تاسی از هایدگر و زبان خاص او، دو نقاشی امپرسیونیستی اثر کلود مونه - مادام مونه و برکه نیلوفر و گل‌های سرخ - انتخاب شده و تلاش شده با مددگیری از پدیدارشناسی هرمنوتیکی تاویلی، حقیقت به مثابه کشف وجوه پنهان در آن‌ها مورد تحلیل واقع شود؛ چرا که نقاشی امپرسیونیستی به دلیل برخورداری از دو وجه ظاهری و پنهانی، امکان بررسی و کشف وجوه مستور را به خوبی فراهم می‌آورد. این پژوهش در قالب پرسشی بنیادین به ردیابی آرای هایدگر در قالب دو نمونه موردی از نقاشی امپرسیونیستی می‌پردازد و به عنوان هدف، سعی در به تصویر کشیدن تخصص

میان عالم و زمین به عنوان ایده کلیدی در فلسفه و در اندیشه هایدگر در کتاب سرآغاز کار هنری، در قالب دو نمونه نقاشی دارد. یکی از اهداف ضمنی این مقاله را می‌توان ردیابی نسبت میان پدیدارشناسی و امپرسیونیسم در نگاه کلان‌ترین در نظر گرفت.

واژگان کلیدی: پدیدارشناسی هرمنوتیکی، مارتین هایدگر، تخصص میان عالم و زمین، نقاشی امپرسیونیستی، کلود مونه

نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۴/۲۲

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۲/۱۰

شیدا نصیری

(نویسنده مسئول)، دانشجوی دکتری پژوهش هنر، گروه پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، ایران.

Email: sheida.nasiri@yahoo.com

مرضیه پیراوی ونک

دانشیار، گروه پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، ایران.

Email: mpiravivanak@gmail.com

DOI شناسه دیجیتال

10.22051/jtpva.2022.34540.1321

مقدمه

مارتین هایدگر^۱ در پدیدارشناسی هرمنوتیکی^۲ خود به شکل معناداری در پدیدارشناسی هستی^۳ تأمل می‌کند و ضمن کوشش برای هستی‌شناسی هستی از امکان‌های هستی برای به آشکارگی رساندن خود نیز یاد می‌کند. در فلسفه هایدگر با دو لفظ «عالم» و «زمین» پی در پی روبه‌رو می‌شویم. حقیقت، در ذات خود میل به گشودگی و آشکارگی دارد؛ اما وجه مادی یا زمین، پیوسته، سعی در پوشیده نگاه داشتن حقیقت دارد. عالم همان میل به آشکارگی و نامستوری حقیقت است و زمین آن‌چه که حقیقت را مستور نگاه می‌دارد. این دو، در نزاع دایمی با یکدیگر به سر می‌برند و از میان این کشمکش دایمی است که گاه گوشه‌ای از حقیقت بر ماعیان می‌گردد (ریخته‌گران، ۱۳۹۲: ۳۴-۴۴).

در این راه هایدگر بر نقش تعیین‌کننده هنر تأکید می‌ورزد و آشکارا قرابت میان قلمرو هنر و پدیدارشناسی را یادآور می‌شود. در هنر است که حقیقت در عین جلوه‌گری، مستور می‌ماند و در عین مستوری، جلوه‌گری می‌کند. در این بیکار دایمی چهره نمودن و چهره نهان داشتن روزنی باز می‌شود؛ تا از طریق آن، وجهی از راز هستی نموده گردد. عالم عرصه فتوح است و می‌کوشد تا بدان جا که می‌شود خود را آشکار سازد؛ اما زمین عرصه فروبستگی و در خود ماندگی است و می‌خواهد این افتتاح را محدود کند و در مرتبه‌ای نگاه دارد (هایدگر، ۱۳۹۲: ۴۵).

اثر هنری آن‌جاست که این فتوح در مرتبه‌ای محدود می‌شود و در عین حال، گوشه‌ای از حقیقت به آشکارگی می‌رسد. این نزاع و بیکار بنیان عالم و در عین حال، عین هارمونی و هماهنگی است که از بطن آن وجوهی از حقیقت نمایانده می‌شوند (خاتمی، ۱۳۹۲: ۱۸۷). گفتیم که هایدگر نخستین پدیدارشناسی است که به نسبت میان هنر و پدیدارشناسی پی می‌برد و برای هنر جایگاه رفیعی در فلسفه خود قایل می‌شود. هایدگر در کتاب سرآغاز کار هنری، وفاق میان فلسفه خود و هنر به ویژه، نقاشی امپرسیونیستی را به اوج می‌رساند. آن‌جا که او تابلوی کفش‌های زن روستایی اثر ونسان ون گوگ را مثال می‌زند و شرح می‌دهد که چگونه حقیقت از پس ساده و زمین اثر سر بر می‌کشد و عالمی را فرار می‌آورد که وجهی از راز هستی را نمایان می‌سازد (ریخته‌گران، ۱۳۹۳: ۸۵-۸۸). باید در نظر داشت که ایده تخصص و بیکار بنیادی - که از بطن آن، حقیقت گوشه‌ای از خود را عیان می‌سازد - به عنوان یک ایده فلسفی از دوران کهن تحت

عنوان پلوموس^۴ مطرح بوده است و این اندیشه در تفکر هایدگر ریشه‌ای عمیق دارد که از نظرگاه وی، در بطن هنر قابل ردیابی است.

نقاشی امپرسیونیستی و پست امپرسیونیستی به ویژه، آثار ونگوگ و پل سزان به جهت جنبه‌های نوآورانه و متهورانه در انتخاب موضوع و نحوه نگریستن به هستی همواره مورد توجه هایدگر بوده است. این سبک از نقاشی مفهوم در کار نشان دادن حقیقت به مضمون هایدگری آن را به خوبی در خود عرضه می‌دارد و فراز آوردن زمین واقمه کردن عالم را روایت می‌کند. نقاشی امپرسیونیستی در وهله نخست با رنگ آمیزی ناب و نورپردازی بدیع خود نگاه‌نگرنده را به خود جلب می‌کند و با ایجاد پرسش‌های متعدد از ماهیت خود ذهن مخاطب را به سیر کردن در عمق خود فرامی‌خواند. هنگامی که مخاطب به تابلویی امپرسیونیستی می‌نگرد، در نخستین برخورد، در پیچ و تاب دایمی رنگ و نور و در هم افتادگی سایه‌ها بر هم غرق می‌شود. توجهش جلب شده و از رنگ‌پردازی غیر منتظره منتظره در عجب می‌افتد. شاید بلافاصله سوال کند که چرا مثلاً آسمان صورتی است و چرا چمن هر رنگی دارد به غیر از سبز و چرا درختان بنفش هستند (رو، ۱۳۹۲: ۶۱).

این جاست که به تماشای نقاشی جلب می‌شود و در پس حیرتی که از برخورد با پرده بروی مستحیل شده به دنبال باز یافتن عناصر آشنا می‌گردد. عناصری که به عمد توسط نقاش کنار زده شده‌اند، تا مخاطب را به دیدار وجهی از هستی منظره بکشانند که هرگز پیش از این به دیدارش نایل نیامده بود.

در مقاله پیش رو، دو نقاشی امپرسیونیستی از کلود مونه^۵ از سردم‌داران جنبش امپرسیونیسم انتخاب شده است و انکشاف حقیقت به مثابه کشف وجوه مستور و نهفته در آن‌ها مورد بررسی واقع شده است. این دو نقاشی برکه نیلوفر و گل‌های سرخ و مادام مونه، علاوه بر تمام جنبه‌های سطحی و ظاهری - که در هر نقاشی امپرسیونیستی منجر به جلب نگاه مخاطب می‌شوند - از لایه‌های عمیق تری نیز برخوردار هستند و وجوه پنهان در آن‌ها اگر به درستی کشف گردد، وجهی از حقیقت و هستی را در خود به آشکارگی رسانیده‌اند. هدف از مقاله حاضر، کشف وجوه نهفته در این دو نقاشی و راه بردن به حقیقتی است که به گفته مارتین هایدگر در این آثار هنری در کار نشانده شده است.

در نقاشی اول - که برکه نیلوفر و گل‌های سرخ نام دارد -

پس از اشاره به رنگ‌پردازی نوآورانه اثر سعی می‌کنیم در عمق اثر نفوذ کنیم و از دریچه حفره‌ای، که در میانه بالای نقاشی از گردش بوته گل‌های سرخ به دور آلاچیق ایجاد شده است، هستی را به تماشا بنشینیم. به گفته مارتین هایدگر، هنگامی که در سخنرانی «انسان شاعرانه می‌باشد» به سال ۱۹۵۱ از پل صحبت می‌کند و آن را چیزی بر شمرد که گرد هم می‌آورد و به جهان اطراف خود امکان باشیدن می‌دهد؛ این در هم تابیدگی دایره مانند گل‌ها در مرکز نقاشی برکه نیلوفر و گل‌های سرخ نیز گرد هم می‌آورد و جهان پیرامون خود را در کار می‌نشانند. چهارگانه میرایان و خدایان و زمین و آسمان در این نقاشی گرد هم جمع شده‌اند (احمدی، مهاجر و نبوی، ۱۳۹۳: ۵۷-۶۰).

در نقاشی دوم - که مادام مونه نام دارد - نیز به طریقی مشابه از پس رنگ‌های بدیع و نورپردازی خاص به لایه‌ای پنهان‌تر نظر خواهیم کرد و پس از ارائه تحلیلی از اهمیت رنگ‌پردازی آسمان و زمین، بیکره مادام مونه را به عنوان حایلی میان زمین و آسمان مورد بررسی قرار خواهیم داد، تا از این رهگذر به هستی سربرکشنده از پس آن راهی بجوییم.

در پژوهش پیش رو، نگارندگان سعی دارند در حد بضاعت آرای هایدگر، به ویژه، در زمینه بحث تخصص میان عالم و زمین و فراهم شدن بستری برای کشف حقیقت در آثار هنری را - که در آثار مختلف هایدگر به ویژه، کتاب سرآغاز کار هنری طرح شده است و به شکلی ملموس و به دور از تفکر انتزاعی بالحنی شاعرانه و خاص خود هایدگر مورد تامل واقع شده است - در دو نمونه نقاشی امپرسیونیستی رديابی نمایند. این مقاله می‌تواند راهگشای پژوهش‌های بعدی در تحلیل نقاشی‌های بیش‌تر و رديابی نظریات متفکران در حوزه نقاشی واقع شود.

روش پژوهش

در این پژوهش، روش اتخاذ شده، روش توصیفی-تحلیلی با تکیه بر چارچوب نظری پدیدارشناسی هرمنوتیکی مارتین هایدگر است. این روش نه به صرف اتخاذ مارتین هایدگر در بسترنظری کار، بلکه به جهت بررسی دقیق و انتقادی و منظم دو نقاشی انتخابی در نظر گرفته شده است. دو نقاشی انتخاب شده در این مقاله، به طریق پژوهش پدیدارشناسانه مورد تحلیل قرار خواهند گرفت؛ تا وجوه پنهان در آن‌ها کشف شده و توصیف درستی از آن‌ها، از طریق تجربه زیسته^۴ ارائه گردد. بر اساس این روش در وهله اول، از مدخل واژه‌شناسی

و اصلاح‌شناسی کلمات کلیدی مورد تامل قرار گرفته و سعی در تبیین ماهیت آن‌ها از رهگذر اتیمولوژی است. پس از آن، نمونه‌های موردی انتخاب شده از رهگذر اندیشه هایدگر به ویژه، در بحث تخصص میان عالم و زمین - که بستری برای سرکشی حقیقت از پس حجاب فراهم می‌نماید - در حد بضاعت تبیین می‌گردد؛ تا از نسبت عمیق میان نقاشی امپرسیونیستی و نظرگاه هایدگر پرده برداشته شود. در این مسیر سعی بر آن است که، هرگونه سوگیری شخصی و پیش‌داوری کنار گذاشته شود؛ تا خود نقاشی وجوه نهفته خود را عیان دارد و به این ترتیب، مفاهیم مورد موجود در نظریه هایدگر مبنی بر وجه گشایندگی هستی در آثار هنری تبیین گردد.

پیشینه پژوهش

در حوزه مطالعات نظری آثار مارتین هایدگر پیرامون هنر و نقش آن در هستی‌شناسی هایدگر، منابع و کتب متعددی در دست است که بیش‌تر به تبیین آرای وی در این زمینه پرداخته‌اند. تا جایی که امروز آرای کلی مارتین هایدگر در باب جایگاه هنر در انکشاف هستی بر کسی پوشیده نیست. اما منابع اندکی با بهره‌گیری از این آراسعی در تحلیل آثار هنری و حتی ادبی به عنوان مصداقی بارز از آرای هایدگر نموده‌اند. به باور نویسندگان صرف آگاهی از آرای یک متفکر جهت راهبری به آرای وی، اگرچه شرط لازم است، اما هرگز کافی نیست و تا زمانی که، این نظریات در کار نشانده نشوند و مصداقی نداشته باشند، فهم و درک آن‌ها چندان ساده نخواهد بود. در ادامه، به چند نمونه از مقالات و کتاب‌های برجسته در حوزه تفکر مارتین هایدگر و به کارگیری مصداقی از آرای او در حوزه هنر اشاره خواهیم کرد. راج سینگ (۲۰۰۰)، در مقاله «نظرگاه مارتین هایدگر در باب مساله عالم در هنر» گامی مؤثر برای تبیین آرای مارتین هایدگر در آثار نقاشی برداشته است. این مقاله از رهگذر تحلیل آثار هنری و ادبی به ویژه، مجسمه‌سازی و اشعار گوتته سعی در تبیین آرای هایدگر در مورد مفهوم عالم اقامه شده در آثار هنری نموده است. در این مقاله، ضمن ارائه تحلیلی خط به خط از یکی از اشعار گوتته از یک سو، و بررسی آثار مجسمه‌سازی در یونان باستان از سوی دیگر، سعی در انکشاف وجوه پنهان نهفته در این آثار شده است؛ تا از این طریق، وجهی از هستی که از پس این آثار سر برکشیده است، نمایان گردد.^۷ در مقاله «هایدگر، پل کله و سرآغاز کار هنری» نوشته واتسون (۲۰۰۶)، نویسنده تعدادی

تعریف مفهوم انسان به مثابه دازاین رابطه هستی و انسان را نیز تعریف می‌نماید (هایدگر، ۱۳۹۵: ۱۲۳). از نظرگاه هایدگر، دازاین به دلیل برخورداری از قابلیت برون ایستایی خود امکان فرارفتن از خود و شناخت هستی خود و هستی به مفهوم کلی را داراست. در پرتو مفهوم زاین و دازاین، هایدگر مفهوم هنر را نیز تفسیر می‌کند (بووی، ۱۳۹۱: ۲۹۰). تاویل هرمنوتیکی هایدگر از هنر در یکی از مستقل‌ترین رساله‌هایش به نام سرآغاز کار هنری^{۱۲} ارائه شده است. در این رساله، وی از هنر به مثابه آن سرچشمه‌ای یاد می‌کند که هنرمند و اثر هنری هر دو از آن نشات گرفته‌اند. سپس، هایدگر در مسیر تاویل اثر هنری به مثابه چیزی که هنر در آن عرصه وجود می‌یابد، هنر را تمثیل^{۱۳} می‌داند، به این معنا که هنر دو مرتبه را به هم می‌افکند؛ یعنی صورت را به معنا و ظاهر را به باطن می‌چسباند. هایدگر معتقد است آثار هنری، خود-کفا^{۱۴} هستند به این معنی که غایت شان در خودشان است (ریخته‌گران، ۱۳۹۲: ۳۴-۴۴).

هنر امکانی برای مفتوح نمودن هستی است. عنصر شاعرانه هنر موجب فتوح می‌شود و موجود را ظاهر و پدیدار می‌سازد. اثر کار هنری در کار بودن آن بلکه در تحولی است که از طریق کار هنری، در نامستور شدن موجودات، پیش می‌کشد (پیراوی، ۱۳۹۳: ۷۸). این امر با یک مثال روشن تر خواهد شد: هنگامی که یک کفاش کفشی را می‌سازد، البته، آن را برای غایتی در بیرون از کفش می‌سازد؛ اما وقتی ونگوگ پرده کفش‌های زن روستایی را به تصویر می‌کشد، آن را برای غایتی بیرون از آن نمی‌سازد. پس در نقاشی ونگوگ حقیقت کفش به ظهور آمده است. حقیقت کفش نامستور شده است^{۱۵} (Heidegger, 1950: 44). به گفته هایدگر، یونانیان این نامستوری موجود را حقیقت نامیدند. حقیقت یعنی انکشاف حجاب و نامستوری. در اثر هنری حقیقت یک شی خود را در کار می‌نشانند. نشانند در این جا به معنای به قیام آوردن است (ریخته‌گران، ۱۳۹۲: ۹۳).

هنر با حقیقت^{۱۶} سرو کار دارد. هنر از مصادیق تحقق حقیقت است. اثر هنری به طریق خود وجود موجودات را می‌گشاید و منکشف می‌سازد. هنرمند در اثر هنری عالمی را اقامه می‌کند^{۱۷} و زمینی را فراز می‌آورد^{۱۸} که از بیکار میان زمین و عالم حقیقت سر بر می‌کشد. این تقابل میان ظهور و خفا یعنی تحقق حقیقت (ریخته‌گران، ۱۳۹۲: ۶۲ و پیراوی، ۱۳۹۳: ۷۸).

برای درک هرچه بهتر حقیقت، بهتر آن است که به معنا و

از نقاشی‌های پل کله را در نظر گرفته و ضمن ارائه تحلیل صوری و عمقی آن، سعی در تبیین مفهوم در کار نشانندن حقیقت و گشایش هستی در نظر هایدگر در نقاشی‌های پل کله نموده است. در این مقاله، نویسنده با دقت و ظرافت تمام المان‌های صوری نقاشی‌های کله را برشمرد و مورد نقد و بررسی قرار می‌دهد و سپس با گذار به لایه‌ای عمیق‌تر سعی در کشف وجوه مستور در هر کدام دارد.^{۱۹} مقاله سوم نیز با عنوان «تحلیل هایدگر از نقاشی‌های پل کله» نوشته گونتر سوبلد (۲۰۱۷)، بی‌شبهت به موضوع مقاله دوم نیست. این مقاله تحلیل شخص هایدگر پیرامون نقاشی‌های پل کله را ارائه می‌کند و نوشته‌های وی را در این حوزه گردآوری کرده و بازنشری می‌دهد. در ادامه، به بیان آرای خود نیز می‌پردازد و عناصر موجود در نقاشی پل کله و ارتباط میان آن‌ها با گرد هم آوردن را تبیین می‌کند.^{۲۰} در میان خیل عظیم مقالات فارسی زبان - که در مجلات به چاپ رسیده‌اند - تعداد مقالاتی که به شکل کاربردی به ردیابی آرای هایدگر در آثار هنری پرداخته باشند، به انگشتان یک دست هم نمی‌رسد و تنها به بازنشر نظرگاه‌های هایدگر در باب هنر و جایگاه هنر در فلسفه وی بسنده شده است. در این بین، یکی از درخشان‌ترین مقالاتی که در حوزه مورد نظر نگاشته شده است، مقاله «تجلی حقیقت بر بوم نقاشی» نوشته بهمن نامور مطلق و منیژه کنگرانی (۱۳۹۰) است. در بخش نخست این مقاله، تبیین آرای کلی هایدگر در مورد جایگاه هنر مورد توجه واقع شده است و در بخش دوم، تعداد چهار نقاشی از نقاشان متفاوت انتخاب شده و به ردیابی عناصر فکری هایدگر در باب در کار نشانندن حقیقت در آن‌ها اشاره شده است. نقاشی‌های انتخابی عبارتند از: رزهای اسطوره‌ای پل کله، دروازه پل کله، والیه باغبان پل سزان، کفش‌های کهنه ونگوگ.^{۲۱}

جولیان یانگ (۱۳۹۵)، در فصلی از کتاب «فلسفه هنر هایدگر» به طور کامل به نقد و بررسی آثار نقاشی سبک‌های مختلف از نظرگاه هایدگر پرداخته است و با دیدی انتقادی همان قدر که نقاشی پل کله و پل سزان را در نیل به انکشاف هستی موفق می‌داند، از ناکام ماندن هنرمندن و مبتنی بر تکنولوژی خبر می‌دهد. تحلیل المان‌های موجود در این فصل از کتاب بسیار راهگشا و کاربردی است.^{۲۲}

بحث اصلی

مارتین هایدگر در پدیدارشناسی هرمنوتیکی خود به شکل معناداری در پدیدارشناسی هستی تامل می‌کند و ضمن

مفهوم آن در لغت نامه‌ها نظری بیافکنیم؛ تا شاید از این رهگذر، مقصود هایدگر در بروز و ظهور حقیقت در اثر هنری بهتر دریافت شود.

در لغت نامه دهخدا ذیل مدخل حقیقت آمده است، چیزی که به طور قطع و یقین ثابت است. حقیقت اسم است برای چیزی که در محل خود مستقر باشد؛ و ذیل مدخل حقیقت شدن آمده است محقق شدن، روشن و واضح و آشکار شدن (URL1).

در فرهنگ معین ذیل مدخل حقیقت آمده است، اصل هر چیز که به درستی و راستی در محل خود مستقر شده است (URL2).

در لغت نامه ماریم و بستر ذیل مدخل حقیقت^{۱۹} معانی متعددی ذکر شده است که از این قرارند:

واقعیت: مجموعه چیزهای واقعی و روشن، واقعیت: حالتی حاکی از موردی که واقعی است و آشکار شده است، وفاداری به یک اصل روشن و آشکار (URL3).

در لغت نامه آلمانی به انگلیسی کمبریج ذیل مدخل حقیقت^{۲۰} آمده است حقیقت: آشکار نمودن اصلی که در نهان بوده است (URL4).

آنچه مسلم است در مفهوم حقیقت نوعی آشکار نمودن و آشکارگی همواره مشهود است؛ و به اشاره دولت نامه دهخدا و معین این آشکارگی در محلی برای استقرار یا محملی صورت می‌گیرد، تا آن چه در نهان است، به ورطه آشکارگی درآید.

به باور هایدگر کارکرد عمده هنر فراهم آوردن امکان آشکارگی برای هستی است (گایر، ۱۳۹۵: ۵۷). در بحث هایدگر تولید هنر به منزله تلاش و نبرد است که هنرمند بر خود هموار می‌کند، تا به هستی امکان بدهد که خود را آشکار سازد (همان: ۵۸). در کار نشان دادن حقیقت در هنر، محصول گرد هم آوردن زمین و عالمی است که هنر کنار هم می‌نشانند و به این ترتیب، وجوه پنهانی از حقیقت را به آشکارگی می‌افکنند. باید در نظر داشت که ایده تخصص بنیادین و پیکار میان عالم و زمین ایده‌ای فلسفی است، پلوموس، که از دوران کهن همواره، در عالم فلسفه مورد تامل واقع می‌شده است (هایدگر، ۱۳۹۵: ۷۵).

در این مقاله سعی داریم، نقاشی امپرسیونیستی را در این وجه مورد بررسی قرار دهیم. جستجوی حقیقت به مثابه یافتن وجوه پنهان در دو نقاشی منتخب اثر کلود مونه مورد توجه است. جهت نیل به این هدف باید دید چه جنبه‌های منحصر به فرد و نوآورانه‌ای در این نقاشی‌های

امپرسیونیستی وجود دارد که توجه را به خود جلب می‌کند. نقاشی‌های امپرسیونیستی از دو جهت حیث نوآورانه‌ای در خود دارند که وجهی از آن در ظاهر اثر به خوبی مشهود است و وجهی دیگر برای آشکار شدن نیاز به دقت و بررسی بیش‌تری دارد تا به عرصه آشکارگی درآیند.

نخستین و سطحی‌ترین وجهی که در نقاشی‌های مورد نظر به چشم می‌خورد مفهوم نور و رنگ است. هنرمندان امپرسیونیست مساله واضحی چون رنگ اشیا را نیز به دایره نقد داخل کردند و این پرسش را طرح نمودند که، آیا رنگ اشیا و مناظر واقعاً، همان چیزی است که در نقاشی‌های فرمالیستی و رئالیستی تصویر می‌گردد؛ حال آن‌که، رنگ یک شی بسته به نوع و رنگ نوری که به آن می‌تابد، جلوه‌های متفاوتی می‌یابد. به عنوان مثال، رنگ یک گل در روز و زیر پرتوهای درخشان خورشید روز به رنگی دیده می‌شود و در شب در نور سفید مهتاب به گونه‌ای دیگر خود را می‌نماید (پاکباز، ۱۳۹۲: ۹۹). پس به نظر می‌رسد که نمی‌توان یک شی را در یک پرده رئال به تصویر کشید و آن تصویر از آن شی را تنها واقعیت موجود از آن به حساب آورد؛ حال آن‌که طیف گسترده‌ای از عوامل مختلف در جلوه‌گری شکل و رنگ آن شی دخیل هستند. هنرمندان امپرسیونیست بسیار متوجه رنگ، نور، شدت تابش نور و زاویه‌ای که از آن به شی نگریسته می‌شود، بودند؛ به همین دلیل با جنبش علمی قرن نوزدهم همراه شدند و کار مطالعه علمی درباره نور و رنگ را آغاز نمودند. این مطالعات علمی سرانجام هنرمندان امپرسیونیست را قادر ساخت، تا موفق به اختراع رنگدانه‌های شیمیایی شوند که در هنگام تصویرگری انبوه رنگ‌های طبیعت، طیف گسترده‌ای از رنگ‌ها را در اختیار ایشان قرار می‌داد (Bernard, 1990: 170). هنرمندان امپرسیونیست، طبیعت را منبع الهام خود می‌دانستند و به همین دلیل، اکثریت قریب به اتفاق ایشان هنگام نقاشی به دامان طبیعت می‌شتافتند و در فضای باز به تصویرسازی می‌پرداختند (رو، ۱۳۹۲: ۵۶).

امپرسیونیست‌ها دنیا را آن چنان که احتمالاً همه ما می‌بینیم، دنیای تاریکی و روشنایی و پرده رنگ‌های روشن - که به تدریج رو به تیرگی می‌روند - نمی‌دیدند؛ بلکه ایشان احساسی را که از رنگ و نور در یک لحظه آنی و شرایط اقلیمی و جوی خاص، در می‌یافتند، گزارش می‌کردند (گادفری بلوندن، ۱۳۷۲: ۲۸).

نقاشان مکتب امپرسیونیسم در مسیر پیشرفت خود، به

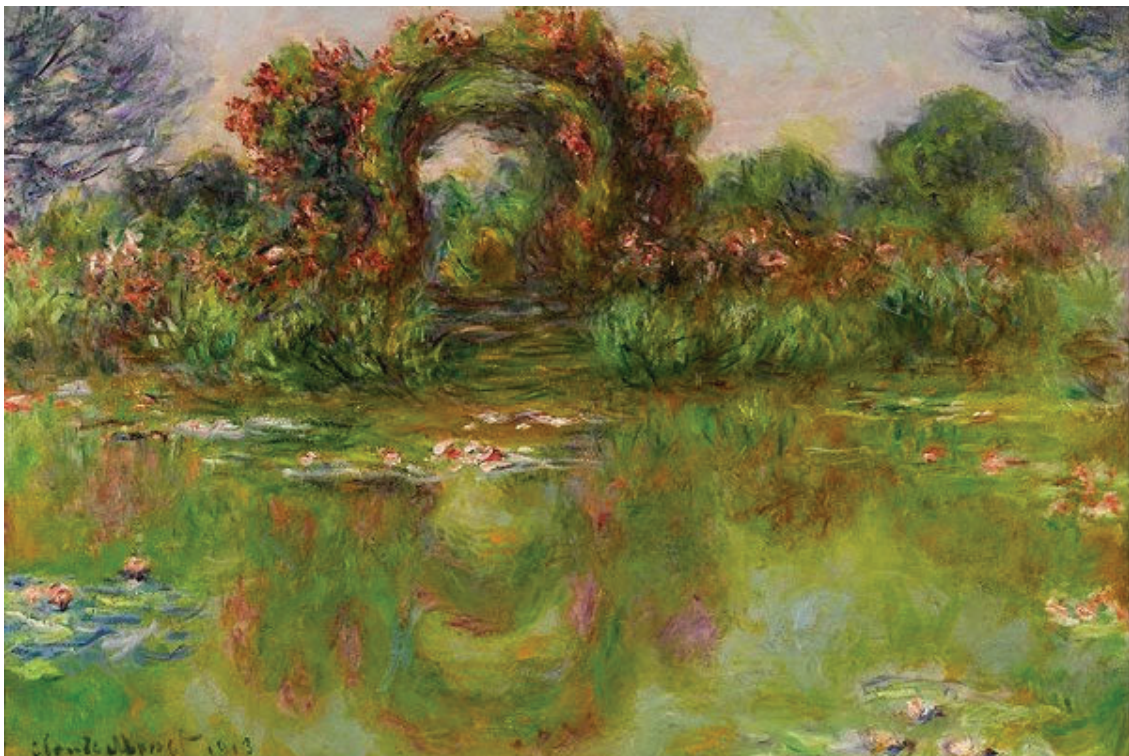
نورپردازی‌های بی‌بدیل امپرسیونیسم - که به تفصیل توضیح داده شد - تنها لایه‌ای سطحی است که در نقاشی امپرسیونیستی در اولین نگاه به چشم می‌خورد و در همان نگاه اول، مخاطب را به مذاقه و سیر کردن به لایه‌های زیرین خود سوق می‌دهد. به عبارت دیگر، نورپردازی و رنگ‌آمیزی در نقاشی امپرسیونیستی تنها قدم نخست برای بررسی این آثار است (سمیع‌آذر، ۱۳۸۱: ۵۴).

در ادامه، دو نقاشی بسیار مهم در حوزه نقاشی امپرسیونیستی به قلم کلود مونه (برکه نیلوفر و گل‌های سرخ و مادام مونه) انتخاب شده است و تلاش شده از وجوه پنهان در هر کدام پرده برداشته شود. این امر از رهگذر سیر از ظاهر به عمق این نقاشی‌ها انجام می‌گردد. در این مسیر رنگ‌پردازی اثر - که نخستین برخورد مخاطب با نقاشی را رقم می‌زند - به عنوان دست‌مایه‌ای قرار داده شده، تا از رهگذار آن لایه‌های عمیق‌تری از نقاشی مورد توجه قرار گیرد و حقیقتی که از پس آن رخ می‌نماید، رصد شود.

هنگامی که فردی به تابلوی مادام مونه یا برکه نیلوفر و گل‌های سرخ می‌نگرد، در نخستین برخورد، در پیچ‌وتاب دایمی رنگ و نور و درهم افتادگی سایه‌ها برهم غرق می‌شود. توجهش جلب شده و از رنگ‌پردازی غیرمنتظره منظره در عجب می‌افتد. شاید بلافاصله سوال کند که چرا آسمان در

اکتشاف بزرگ دیگری دست یافتند که به همان اندازه نخستین کشف آنان از اهمیت برخوردار است. آنان دریافتند سایه اجسام به رنگ سیاه یا خاکستری نیست؛ بلکه گونه تیره شده همان رنگ شئی است که سایه بر آن افتاده است. به عبارت دیگر، یک گل سرخ در چمنزار از یک سایه سیاه در تمام جهات برخوردار نیست؛ بلکه سایه آن به چندین سایه با رنگ‌های متفاوت تقسیم شده است. بخشی از سایه آن که بر چمن‌ها افتاده است، رنگ چمن را تیره‌تر نموده است؛ پس سایه گل در این جا سبز تیره‌تر از سبز چمن می‌باشد. در قسمتی از گل، که گلبرگ‌های بالا دست بر گلبرگ‌های پایین‌تر سایه انداخته‌اند، سایه گل به رنگ قرمز تیره‌تر از رنگ اصلی خود به چشم می‌خورد. پس هنرمندان امپرسیونیست به جای آن‌که چونان استادان خود از سایه رنگ‌های سیاه و خاکستری برای تمام جهات و جهات استفاده کنند، طیف گسترده‌تری از رنگ‌های تیره و روشن را برای القای پدیده سایه به کار بستند. این توجه به مساله نور و رنگ‌پردازی، نخستین لایه‌ای از آثار امپرسیونیستی است که خود را فوراً، به چشم مخاطب می‌افکند و به او اجازه می‌دهد از زاویه دید نقاش به جهان نگاه کند (نصیری، ۱۳۹۶: ۲۲).

اما سیر کردن در عرصه رنگ‌آمیزی‌های منحصر به فرد و



تصویر - برکه نیلوفر و گل‌های سرخ، کلود مونه (ماخذ: URL5).

نقاشی برکه صورتی است و چرا چمن در نقاشی مادام مونه هر رنگی دارد به غیر از سبز (Bomford et al, 1990: 45).

این جاست که به تماشای نقاشی جلب می شود و در پس حیرتی که از برخورد با پرده بروی مستحیل شده، به دنبال باز یافتن عناصر آشنا می گردد. عناصری که به عمد توسط نقاش کنار زده شده اند، تا مخاطب را به گفته هایدگر به دیدار وجهی از هستی منظره بکشاند که هرگز پیش از این به دیدار نائل نیامده بود (هایدگر، ۱۳۹۲: ۴۵).

در تابلوی برکه نیلوفر و گل های سرخ (تصویر ۱)، رنگ پردازی به شیوه ای بدیع انجام شده است. آسمان به رنگ صورتی ملایمی دیده می شود که در نوع خود بی همتاست و برخلاف سایر نقاشی های رئالیستی نشانی از آبی مطلق آسمانی در خود ندارد. رنگ صورتی ملایم آسمان در کنار رنگ سطح برکه که ترکیبی از سبز لیمویی و زیتونی و صورتی و لکه هایی از رنگ نارنجی و طوسی است، در عین وا داشتن مخاطب به نوعی حیرت در این برخورد، وی را به لایه های دیگری از نقاشی رهنمون می شوند. در نخستین نگاه، نگرنده از دیدن این رنگ پردازی عجیب به حیرت می افتد و شاید از خود بپرسد، آیا نقاش این اثر هرگز آسمان را ندیده است، آیا تا به حال به دیدار آب درون یک برکه رفته است و آیا تا کنون بوته ای گل رز از نزدیک دیده است (زایتس، ۱۳۸۳: ۶۷). پرسشی که دقیقا پاسخ خود را در بطن خود دارد. نقاش به معنای دقیق کلمه به دیدار آسمان نایل آمده است. در لحظه طلوع خورشید و در پرتو اولین رگه های نور شفق، در هنگام غروب خورشید و در پرتو آخرین تابش های بی رمق نور خورشید یا در هنگام طوفان های در حال بالیدن که به زودی آغاز می شوند، آسمان به رنگی جز آبی دیده می شود. رنگی که شاید لحظاتی بیش تر بر پهنه آسمان نقش نبندد؛ اما به هر حال شکلی از آسمان را به نمایش می گذارد که شاید کم تر کسی متوجه آن باشد. این رنگ به همان اندازه رنگ آسمان است که رنگ آبی آسمانی در اوج ظهرهای تابستانی در آسمان یک دست به چشم می خورد. سنت هنر امپرسیونیستی، در حقیقت، بر همین چشم گشودن بر خود طبیعت و به تصویر کشیدن برداشت های لحظه ای از آن بنا شده است و حالتی از تعلیق دانسته های قبلی در حوزه امر دیداری را در خود دارد. این آموزه که به عنوان آموزه کلیدی پدیدارشناسی مطرح بوده است، در قالب فراهم شدن بستری برای به وقوع پیوستن تخصص میان زمین و آسمان در اندیشه هایدگر خود را نشان می دهد که در این نقاشی به وجهی صورت یافته قابل رویت

شده است. بوته گل سرخ در پس پرده مه رقیقی که پس از یک باران ملایم پرفراز برکه رخت افکنده است، آن چنان مرز بندی مشخصی ندارد و گویی از ریشه در آمده است و در حالتی از بی وزنی در هوا معلق شده است. آب برکه بیش از آن که خود برکه را عیان کند، آینه ای است که ساحلش را بازتاب می دهد و خود نیز در این میان از هستی آنان هستی می گیرد. در حقیقت، آلاچیق گل سرخ و گذرگاه حفره ماندنی که در بطن خود دارد، گرد هم می آورد. آلاچیق گل سرخ است که به بیان هایدگر یگانگی ناب چارگانه خدایان، میرایان، زمین و آسمان را فراگرد می آورد. به برکه امکان می دهد که در بستر خود جمع گردد و در همان حال راه را برای میرایان می گشاید تا از گذرگاه آن عبور کنند و به تماشای برکه و نیلوفرهای آبی که بر بستر خود جاداده است بروند. آلاچیق گل های سرخ است که از دریچه حفره خود عالمی را اقامه می کند و بر زمین استوار می شود، تا از وجهی از هستی پرده بردارد و به تمامیت، حضور خدایان را اقامه می کند (احمدی و مهاجر و نبوی، ۱۳۹۳: ۵۷).

چشم انداز برکه نیلوفر و پرچین گل سرخ و نور محتوای دیده بر هر دو - که گویی هوای نمناک پس از باران و مه سربیک صبح پاییزی را تصویر می کند - در کنار در هم تافتگی رنگ ها و پیچیدگی فضا علاوه بر ارائه طیف رنگی نوینی از پدیدارها که در نخستین نگاه چشم مخاطب را می نوازد و به تعجب می اندازد (زایتس، ۱۳۸۳: ۶۸)، یک راز شاعرانه لذت بخش دیگر نیز در پس پشت خود دارد که به سادگی عیان نمی دارد. این وجه از حقیقت، تنها هنگامی به آشکارگی در می افتد که با دیده ای در حیرت مانده و به شگفت آمده چشم به روی آن باز کنیم و از دریچه آن به هستی بنگریم. این نقاشی عالمی را فراگرد هم آورده است و در بطن خود از وجهی از حقیقت پرده بر می دارد که در نوع خود منحصر به فرد است.

این راز شاعرانه در نقاشی فوق هم آزردهنده است و هم آرامش بخش (سبزکار، ۱۳۹۶: ۲۰۰). این نقوش در هم تافته به محض رویت و درگیر شدن با ظاهر آن آرام آرام پرده از راز خود کنامی زنند و وادارتان می سازند تا شاهد یکی از نخستین ساعات پیدایش و تولید هستی باشید. شاهد تولدی آغازین. رنگ های به هم بافته شده و حفره ای که در میانه بالای نقاشی توسط گردش بوته گل سرخ بر آلاچیق ایجاد شده، گویی دهانه هستی و نشان از وجهی از حقیقت است که بر نمونه عیان شده است. حفره یاد شده، رهگذری است که در



تصویر ۲- مادام مونه، کلود مونه، ۱۸۷۵ (ماخذ: URL6).

کشیدن نقاشی اصلا، به منظره پیش چشمانش نگاه می‌کرده است یا خیر. تعجب مخاطب آن جا به اوج می‌رسد که چشم را بالاتر می‌برد و بر فراز تپه چمنی با تصویر متمایز و متفاوت مادام مونه روبه‌رو می‌شود. از خود می‌پرسد آیا مادام مونه اصلا در خیال کشیدن پرتزه‌ای از خود بوده است، یا بی‌توجه به نقاش خود را در مسیر بادرها ساخته بوده و کوچک‌ترین توجهی به این‌که پرتزه‌اش چگونه از آب در می‌سازد، نداشته است. این سوالات نیز در خود خبر از پاسخی استوار دارند که در اثر مواجهه همراه با حیرت در نقاشی به چشم می‌آیند (Samu, 2004: 48).

مونه هنگام کشیدن این پرده از همسرش به همین معنا به دیدار وجهی از هستی چمن و تپه نایل شده و آن را در نقاشی پیش چشم مخاطب گذاشته است. در حقیقت، به تعلیق درآوردن پیش فرض‌ها و پیش دانسته‌هایی که از مفهوم کلاسیک چمن و آسمان در ذهن داشته است منجر به بروز امکانی شده است که در طی آن، خود تپه و چمن و آسمان زبان بگشایند و وجهی دیگر از امکان‌های خود را عیان سازند. اگر ما هم در فصل پاییز کمی بر سطح چمن‌های پارک دقیق شویم، شاید به دیدار همین وجه چمن نایل شویم و دریابیم که چمن آن قدرها که خیال می‌کردیم سبزیک دست

بطن خود به حقیقتی ورای روزمرگی چیزها رهنمون می‌شود. این نقاشی تنها چشم‌اندازی از یک برکه نیلوفرآبی و آلاچیقی از گل‌های سرخ را پیش چشم مخاطب نمی‌گذارد، بلکه حاوی کلیتی از هستی است که گویی در نقطه آغازین آفرینش خود قرار دارد، کاشفی است که به ظهور و زایش هستی یاری می‌رساند (همان: ۲۰۳). مونه گشاینده یک پنجره یکتا و بی‌بدیل به هستی است که ندای آشکارگی برای آنان - که گوش به آوایش بسپارند - سر می‌دهد.

پرده برکه نیلوفر و گل‌های سرخ به وجهی بی‌همتا، بازی‌دایمی حقیقت در رخ نمودن و رخ نپهان داشتن راه به منصفه ظهور می‌رساند. چرخه‌ای که در آن، همواره، مریی به درون نامریی می‌گلتد و نامریی به دامان مریی فرو می‌افتد و از پس آن، حقیقت گوشه‌هایی از خود را آشکار می‌کند. بازی که گل‌های نیلوفر شناور روی برکه و گل‌های سرخ پیچیده بر دیواره آلاچیق با رنگ‌های ملمع و لرزان شان با طیفی از آبی و صورتی و ارغوانی در یک لحظه به عیان می‌دارند، از تولد هستی در یک لحظه آغازین روایت می‌کنند. تولدی که در پرتو آرامش، سکون، خلوت و سکوت این برکه مجال بروز می‌یابد. فرآیندی تجسم بخش که در نقاشی، زمین مجال بروز می‌یابد تا عالمی را فراز آورد و رحل بیافکند و اقامه شود.

این قسم مدد رسانی به آشکار ساختن هستی امری است که همیشه در نگاه نقاش همراه با شگفتی و لذت است و این حیرت را به مخاطب نیز انتقال می‌دهد. کل نقاشی یک طرح یک‌دست است که هیچ عنصری از آن در این اقامه عالم بی‌تاثیر نیستند (همان: ۲۰۴).

شور و پیچ خوردگی بوته‌های علف در کنار برکه و تمایل جملگی آن‌ها به سوی حفره گل‌های سرخی که در میانه بالای تصویر شکل گرفته است و تصویرش آب برکه را هم به گردابی حول خود تبدیل کرده است هم حکایت از طوفانی دارد که در پس آشکارگی حقیقت در نقاشی در جریان است و می‌کوشد تا خود را به ذهن مخاطب در افکند، یا بهتر است بگوییم مخاطب را به درون خود بکشاند.

نقاشی دوم (تصویر ۲) - که مادام مونه نام دارد - نیز به وجهی یکتا تصویری از مادام مونه با چتر آفتابی بر فراز تپه‌ای پوشیده از چمن‌های نه‌چندان معمول و آشنا را به تصویر کشیده است. این نقاشی هم چونان نقاشی بالا در نگاه نخست، مخاطب را به تعجب می‌اندازد و او را به این فکر می‌اندازد که آیا تا به حال چمنی به رنگ گل‌بهی و بنفش و آبی دیده است یا خیر. بعد از خود می‌پرسد نقاش چطور، آیا او هنگام

و خوش رنگ نیست که در پرده های رئالیستی دیده بودیم. چمن های خزان زده زیر پرتو نور آفتاب تند و مایل پاییزی هم چون گندم زاری درو شده در درخشش هستند و اگر به آن ها هنگام غروب نگرسته شود، چه بسا رنگ به گل بهی یا صورتی به دیده در آیند. این رنگ چمن به همان اندازه از هستی چمن حکایت دارد که رنگ سبز چمن های تازه در فصل بهار. مونه بدین شکل و جهی از هستی چمن را بر ما عیان می سازد که پیش از آن، شاید هرگز بدان نیاندیشیده بودیم. شاید به همین دلیل است که محض هم دلی بوته ای محواز گندم های رقصان در باد را نیز در گوشه راست تصویر نشان داده است که مخاطب را به مضمون مورد نظر خود در باب چمن رهنمون شود.

پس از این که نگرنده در چمن مذاقه کرد، شاید از خود بیرسد چرا تکه ای از چمن به رنگ سبزی باقی مانده است و آن جاست که دیده را فرامی برد و به پرتوه مادام مونه - که بر فراز آن افراشته شده است - چشم می دوزد. مادام مونه در این تصویر با قامتی افراشته چونان حایلی میان زمین و آسمان ایستاده است و کوچک ترین توجهی به اتخاذ یک فیگور مناسب برای پرتوه اش ندارد. این مورد شاید به تدریج، مخاطب را به لایه های پنهان تر نقاشی رهنمون شود. هنگامی که وی از خود بیرسد چرا مادام مونه در چنین وضعی تصویر شده است. در این لحظه است که وجهی از هستی زنانه در عصر مدرن خود را به آشکارگی می افکند و تفاوت خود را با دیدگاه مرسوم در باب جایگاه زنانه آشکار می کند.

در این پرده مادام مونه چون ستونی به نظمی رسد که حایل میان زمین و آسمان شده است و گویی از سنگینی بار آسمان - که بردوشش نهاده شده - به سایه چترش پناه برده است. هم چنان که چتری آفتابی را محکم در دست دارد، افراشته قامت محکم بر زمین ایستاده و بر آن چه از او به یادگار می ماند و پرتوه ای که او را نقش می کند واقعی نمی نهد.

وجود مادام مونه در این تصویر همانند همان حفره ای است که در آلاچیق گل سرخ در نقاشی بالا روایت کردیم. اوست که گرداگرد خود عالمی را اقامه می کند و زمینی را فراز می آورد. به آسمان مجال آسمان بودن و به زمین امکان زمین شدن را می دهد. شاید باز هم از سر همدلی است که شاعر چمن های تپه را در زیر سایه مادام مونه سبز تصویر می کند تا از نقش ستون مانند و مرکزیت وی در این گشایش هستی پرده بردارد.

آسمان آبی در پشت سر مادام مونه هر چه از بالا به پایین

می سازد پرابرترو و پرابرتمی شود. در هم تائیدگی چمن های تپه نیز جملگی در باد رو به سوی قامت مادام مونه دارند. گویی وجود او همان حفره ای است که هستی بناست از آن سر بر کشد و در لحظه ای چارگانه ناب هایدگری را در خود عیان سازد.

قامت مادام مونه هم چون تکیه گاهی عمود گونه است که همانند همان معبد یونانی مورد نظر هایدگر هستی را در خود به آشکارگی می افکند و در حالی است که به اصالت نهفته برآمدگه هستی راه می جوید (هایدگر، ۱۳۹۲: ۳۲). این نقاشی به بیان هایدگر چیزی است که اقامه می کند، برپا میدارد و بر می افزاید (ریخته گران، ۱۳۹۳: ۱۳۱). تصویر مادام مونه مجالی برای حقیقت فراهم می آورد که از بطن آن خود را به آشکارگی در افکند و این امر را از رهگذر ایجاد حیرت در مخاطب و به دست دادن سرخ هایی در پیکر مادام مونه به انجام می رساند.

نتیجه گیری

هنگام مطالعه نظرگاه مارتین هایدگر در حوزه پدیدارشناسی هرمنوتیکی به جایگاه رفیع هنر به مثابه گشاینده هستی پی می بریم. به باور هایدگر اثر هنری با حقیقت سرو کار دارد. هنر از مصادیق تحقق حقیقت است. اثر هنری به طریق خود وجود موجودات را می گشاید و منکشف می سازد. هنرمند در اثر هنری عالمی را اقامه می کند و زمینی را فراز می آورد که از پیکار میان زمین و عالم حقیقت سر بر می کشد. همواره، باید متوجه بود که ایده تخصص بنیادین و پیکار میان عالم و زمین که از پرتو آن گوشه ای از حقیقت سر بر می کشد، ایده ای فلسفی و کهن است که در اندیشه هایدگر در بطن هنر قابل ردیابی است.

خود مارتین هایدگر در تبیین این رای از چند اثر هنری بهره می برد: معبدی یونانی، اشعار هولدرلین و نقاشی های سزان و ونکوگ. ظهور و بروز حقیقت در آثار نقاشی به نحوی رخ می دهد که خبر از انکشاف هستی در پس خود دارد. این گشایش به سادگی قابل ردیابی و مشاهده نیست و تنها در آثار هنری به نحوی پوشیده در کار نشانده شده است.

در مقاله فوق دو نقاشی امپرسیونیستی از کلود مونه (۱۸۴۰-۱۹۲۶)، از سردم داران جنبش امپرسیونیسم انتخاب شده است و انکشاف حقیقت به مثابه کشف و جوه پنهان و نهفته در آن ها مورد بررسی واقع شده است. این دو نقاشی - برکه نیلوفر و گل های سرخ و مادام مونه - علاوه بر تمام جنبه های

از ماهیت خود ذهن مخاطب را به سیر کردن در عمق خود فرا می خواند. هنگامی که مخاطب به تابلویی امپرسیونیستی می نگردد در نخستین برخورد در پیچ و تاب دائمی رنگ و نور و درهم افتادگی سایه ها برهم غرق می شود. توجهش جلب شده و از رنگ پردازی غیر منتظره منظره در عجب می افتد. این جاست که به تماشای نقاشی جلب می شود و در پس حیرتی که از برخورد با پرده بروی مستحیل شده به دنبال باز یافتن عناصر آشنا می گردد. عناصری که به عمد توسط نقاش کنار زده شده اند تا مخاطب را به دیدار وجهی از هستی منظره بکشانند که هرگز پیش از این به دیدارش نایل نیامده بود. هدف از مقاله فوق کشف وجوه محبوب در این دو نقاشی و راه بردن به حقیقتی است که به گفته مارتین هایدگر در این آثار هنری در کار نشانده شده است. نویسندگان اعلام می دارند که در انجام این پژوهش هیچ گونه تعارض منافعی برای ایشان وجود نداشته است.

سطحی و ظاهری شامل نورپردازی نوین و رنگ پردازی بدیع که در هر نقاشی امپرسیونیستی منجر به جلب نگاه مخاطب در اولین نگاه می شوند و ذهن او را به چالش می کشند، در عین حال، از لایه های عمیق و مستور دیگری نیز برخوردار هستند و وجوه پوشیده در آن ها اگر به درستی کشف گردد وجهی از حقیقت و هستی را در خود به آشکارگی می رساند. علت انتخاب نقاشی ها از مکتب امپرسیونیسم آن است که نقاشی امپرسیونیستی به جهت جنبه های نوآورانه و متهورانه در انتخاب موضوع و نحوه نگریستن به هستی همواره، مورد توجه هایدگر بوده است. این سبک از نقاشی مفهوم در کار نشان دادن حقیقت به مضمون هایدگری آن را به خوبی در خود عرضه می دارد و فراز آوردن زمین و اقامه کردن عالم را روایت می کند. نقاشی امپرسیونیستی در وهله نخست با رنگ آمیزی ناب و نورپردازی بدیع خود نگاه نگرنده را به خود جلب می کند و با ایجاد پرسش های متعدد

پی نوشت

1. Martin Heidegger.
2. Hermeneutic phenomenology.
3. Sein.
4. Πόλεμος, pulomos.
5. Claud Monet (1840-1926).
6. Lebens Welt.

۷. نک. (Raj Singh, 2000).

۸. نک. (Watson, 2006).

۹. نک. (Seubold, 2017).

۱۰. نک. (نامور مطلق و کنگرانی، ۱۳۹۰: ۲۰۱).

۱۱. نک. (یانگ، ۱۳۹۵: ۹۸).

12. The origin of art work.
13. allegory.
14. self-sufficient.

۱۵. ترجمه توسط نگارنده انجام شده است.

16. Alethia.
17. setting up the world.
18. setting forth the earth.
19. truth.
20. Wahrheit.

منابع

- احمدی، بابک؛ مهاجر، مهران و نبوی، محمد (۱۳۹۳). *هرمنوتیک مدرن*، چ. دوم، تهران: مرکز.
- اسپیکلبرگ، هربرت (۱۳۹۲). *جنبش پدیدارشناسی*، ترجمه مسعود علیا، چ. دوم، تهران: مینوی خرد.
- بووی، اندرو (۱۳۹۱). *زیبایی شناسی و ذهنیت از کانت تا نیچه*، ترجمه فریبرز مجیدی، چ. چهارم، تهران: فرهنگستان هنر.
- پاکباز، روئین (۱۳۹۲). *در جستجوی زبان نو*، چ. ششم، تهران: نگاه.
- پیراوی ونک، مرضیه (۱۳۹۳). *زبان در تفکر هایدگر*، تهران: ایران.
- خاتمی، محمود (۱۳۹۲). *گفتارهایی در پدیدارشناسی هنر*، تهران: فرهنگستان هنر.
- رو، سو (۱۳۹۲). *امپرسیونیست ها*، ترجمه محمدعلی جعفری، تهران: راه مانا.
- ریخته گران، محمدرضا (۱۳۹۲). *هنر از دیدگاه مارتین هایدگر*، تهران: فرهنگستان هنر.

- ریخته‌گران، محمدرضا (۱۳۹۳). *حقیقت و نسبت آن با هنر*، چ. سوم، تهران: سوره مهر.
- زایتس، ویلیام (۱۳۸۳). *مونه*، ترجمه حسن افشار، تهران: مرکز.
- سبزکار، اسماء (۱۳۹۶). *مرلوپونتی و تحلیل آثار نقاشی*، تهران: هرمس.
- سمیع آذر، علیرضا (۱۳۸۱). *امپرسیونیسم و پست امپرسیونیسم*، تهران: موزه هنرهای معاصر تهران.
- گادفری بلوندن، ماریا (۱۳۷۲). *آشنایی با آثار امپرسیونیست‌ها*، ترجمه قاسم روبین، تهران: بهار.
- گایر، پل (۱۳۹۵). *زیبایی‌شناسی در قرن بیستم*، ترجمه پدram حیدری، تهران: ققنوس.
- نامور مطلق، بهمن و کنگرانی، منیژه (۱۳۹۰). «*تجلی حقیقت بر بوم نقاشی؛ بررسی تاثیرات هنر و نقاشی بر آرای هایدگر*»، سوره اندیشه، شماره ۵۲ و ۵۳، ۲۰۱-۲۰۵.
- نصیری، شیدا (۱۳۹۸). *پدیدارشناسی و نقاشی*، رشت: راهبرد.
- هایدگر، مارتین (۱۳۹۲). *سرآغاز کار هنری*، ترجمه پرویز ضیاء شهابی، چ. پنجم، تهران: هرمس.
- هایدگر، مارتین (۱۳۹۵). *هستی و زمان*، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، چ. پنجم، تهران: نی.
- یانگ، جولیان (۱۳۹۵). *فلسفه هنر هایدگر*، ترجمه امیر مازیار، تهران: گام نو.
- Bomford, D., Kirby, J., Leighton, J., Roy, A. and White, R. (1990). *Impressionism*. London: National Gallery.
- Denvir, B. (1990). *The Thames and Hudson Encyclopaedia of Impressionism*. London: Thames and Hudson.
- Günter S. (2017). Heidegger's Interpretation of Paul Klee's Paintings. *Philosophy Today Journal*. 1. 1-10.
- Heidegger, M. (1950). *The Origin of the Work of Art*. London: Mcquarrie and Robinson.
- Parry, J. (2011). *Art and Phenomenology*. New York: Taylor & Francis e-Library.
- Samu, M. (2004). *Impressionism: Art and Modernity*. Retrieved from http://www.metmuseum.org/toah/hd/imml/hd_imml.htm.
- Stephen H. Watson (2006). *Heidegger, Paul Klee, and the Origin of the Work of Art*. The Review of Metaphysics Journal. No. 2. 327-357.

URLs:

- URL1. <https://dekhoda.ut.ac.ir/fa/dictionary?DictionarySearch%5Bword%5D=%D8%AD%D9%82%DB%8C%D9%82%D8%AA&DictionarySearch%5Bdefinition%5D=>
- URL2. <https://www.vajehyab.com/moein/%D8%AD%D9%82%DB%8C%D9%82%D8%AA>
- URL3. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/truth>
- URL4. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/german-english/wahrheit?q=Wahrheit>
- URL5. <https://www.claudemonetgallery.org/Rose-Arches>
- URL6. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.61379.html>

A Study of Basic Struggle (Striet) in Two Impressionist Paintings based on Martin Heidegger View Point

Abstract:

Martin Heidegger in his hermeneutic phenomenology, studies a significant level in the phenomenology of Sein and while trying to explain his ontology, he also teaches the possibility of existence to reveal itself. In the Heidegger philosophy, two terms of "world" and "earth" are central issues. The truth is, in itself, inclined to hide and reveal at the same time, but the material or earth always tries to cover the truth. The world is the same desire to reveal the truth, and the earth is what keeps truth from revealing completely. These two are in constant ideas and are among the constant conflicts, which are sometimes a part of the truth that we have been exposed to.

Heidegger emphasizes the decisive role of art and is clearly accentuating the relationship between the realm of art and phenomenology. It is in the art that the truth is embodied in portrayal. In this permanent struggle, the face of having an uncovered truth will be opened to tell of the secret. The world is the field of openness, and it tries to reveal itself where ever it can, but the earth is the field of submission and hiding, and it wants to limit and hold it in a position.

Impressionist and post-impressionist painting, especially Van Gogh and Paul Cezanne, has always been of interest to Heidegger due to innovative aspects such as selection of subject and color. This style of painting presents well in the introduction of truth in its Heideggerian meaning, and narrates the upbringing of land and the consolidation of the world. Impressionist painting, first draws the attention to its original and innovative approach, and by creating numerous questions about the nature of it, calls the audience's mind to garner in its depth. When the audience looks at an Impressionist painting, the first encounter is a constant clash of color and light, and the shadows are overshadowed. His attention has been drawn and he is amazed by the unexpected color of the landscape. He may immediately ask why the world is pink and why the grass has any color except green.

It is here that he is attracted to watch the painting, and in the back of the wonder that is taken by the curtain, it seeks to get acquainted with the elements. The elements purposely removed by the painter to draw the audience to a view of the Sein that had never been able to visit before.

In the present paper, two impressionist paintings of Claude Monet, have been chosen and the intuition of truth as the discovery of hidden has been studied. These two paintings, rose-arches and Madam Monet of Monet - in addition to all the surface and apparent aspects that lead to the audience's attention in each impressionist painting, are also of deeper layers, and hidden elements in them, if discovered correctly, have revealed the truth.

Document Type:

Original/Research/Regular Article

Receive Date: 13 September 2021

Accept Date: 30 April 2022

Sheyda Nasiri

(Corresponding Author)

PhD Student of Art Research,
Faculty of Higher Art Research and
Entrepreneurship, Art University of
Isfahan, Isfahan, Iran.

Email: sheida.nasiri@yahoo.com

Marzieh Piravi Vanak

Associate Professor, Art research
and Entrepreneurship Faculty,
Faculty of Higher Art Research and
Entrepreneurship, Art University of
Isfahan, Isfahan, Iran.

Email: mpiravivanak@gmail.com

DOI:

10.22051/jtpva.2022.34540.1321



In the first painting, called the Lily Pond and the Roses, we try to penetrate the depth of the work after pointing to the innovative color, and we watch the universe from the vent of a hole that has been created in the middle of the painting from the roaming of the red flowers around the gazebo. When he spoke about the bridge in 1951, Martin Heidegger said, he counted what brings together and allows the world around him to breathe, in addition to a circle like flowers at the center of the Lily pond painting and red flowers, which brings together the world around him. The painting brings together the cheater of the mortals, the gods, the earth and the world together and at the same time.

The view of the Lily pond and the gazebo of roses and the fading light shining on both of them, as if depicting the humid weather after rain and fog on an autumn morning, along with the interweaving of colors and the complexity of the space, in addition to presenting a new color spectrum. Phenomena that at first glance catch the eye of the audience and amaze, has another enjoyable poetic secret behind it that simply does not reveal.

This aspect of truth becomes apparent only when we open our eyes to it with astonished and astonished eyes and look at the universe through its lens. This painting has brought the world into the process and reveals in its heart an aspect of truth that is unique in its kind.

These intertwined motifs, as soon as you see them and engage with their appearance, slowly unveil their secrets and make you to witness one of the first hours of the creation and production of the universe. Initial birth witness. The interwoven colors and the hole created in the middle of the painting by the rotation of the rose bush on the pavilion seem to be the opening of the universe and a sign of the aspect of truth that has been revealed to Monet. The mentioned hole is a passage that leads to the truth in everyday life beyond things. This painting not only presents a view of a lotus pond and a pavilion of red flowers, but also contains a totality of the universe as if it were at the starting point of its creation, a discovery that helps the emergence and birth of the universe.

In the second painting, which is called Madame Monet, we will consider, in a similar way, a hidden layer of exogenous colors and the special lighting. After providing an analytic analysis of the importance of the color of the world and earth, we will study the Monet as a stage between the earth and the world to find out the way through this transition to the universe. The painting surprises the audience in the first look, thinking if he had ever seen a grass of purple and blue. He asks, "How did the painter paint this portrait?" Did he look at the view in front of his eyes while drawing at all? The surprise of the audience reaches to the peak, when he raises the eye and faces a distinctive and different picture of a woman above the hill. He asks, "Has Madame Monet ever been in the imagination of her portrait or has she abandoned herself in the wind direction by ignoring her painter and not paying any attention to how her portrait will look like?" These questions, too, are also based on the firm response, which can be seen in the painting with astonishment. Madame Monet's figure is like a column that, like the same Greek temple that Heidegger intended, reveals the universe and is in a state that leads to the hidden originality of the ascension of the universe. The purpose of this paper is to discover the hidden aspects of these two paintings.

Keywords: Hermeneutic Phenomenology, Martin Heidegger, Struggle between "Earth" and "World", The Impressionist Painting, Claude Monet.

References:

- Ahmadi, B., Mohajer, M. Nabavi, M. (2014). *Modern Hermeneutics*. Tehran: Markaz publication.
- Bomford, D., Kirby, J., Leighton, J., Roy, A. and White, R. (1990). *Impressionism*. London: National Gallery.
- Bowie, A. (2003). *Aesthetics and Subjectivity from Kant to Nietzsche*. (Translated by F. Majidi). Tehran: Academy of Art.
- Denvir, B. (1990). *The Thames and Hudson Encyclopaedia of Impressionism*. London: Thames and Hudson.
- Godfrey Blondin, M. (1994). *On Impressionism*. (Translated by Gh. Rubin). Tehran: Bahar.
- Guyer, P. (2016). *A History of Modern Aesthetics*. (Translated by P. Heydari). Tehran: Qoqnoos.
- Günter S. (2017). *Heidegger's Interpretation of Paul Klee's Paintings*. Philosophy Today Journal. 1. 1-10.
- Heidegger, M. (1950). *The Origin of the Work of Art*. London: Mcquarrie and Robinson.
- Heidegger, M. (2012). *The Origin of the Art Work*. (Translated by P. Zia Shahabi). Tehran: Hermes.
- Heidegger, M. (2016). *Being and Time*. (Translated by A. Rashidian). Tehran: Ney.
- Khatami, M. (2013). *Discourse on Phenomenology of Art*. Tehran: Academy of Art.
- Namvar Motlagh, B. Kangarani, M. (2011). *The Expression of Truth on the Canvas; Study of Art and Painting Effects on Heidegger's Opinion*. Soore Andishe. No.52-53. 201-206.
- Nasiri, Sh. (2019). *Phenomenology and Painting*. Rasht: Rahbord-e-Shomal.
- Pakbaz, R. (2013). *Looking for a New Language*. Tehran: Negah publication.
- Piravi Vanak, M. (2014). *Heidegger on Language*. Tehran: Iran publication.
- Raj Singh, R. (2000). *Heidegger and the World in an Artwork*. Philosophy and Culture Journal. No. 3. 1-59.

- Rikhtegaran, M. (2013). *Art from Heidegger Point of View*. Tehran: Academy of Honar.
- Rikhtegaran, M. (2014). *On the Origin of the Art Work: Art and Its Relation with Truth*. Tehran: Sooremehr.
- Roe, S. (2013). *The Impressionists*. Tehran: Mana.
- Sabzkar, A. (2017). *Merleau-Ponty & the Analysis of Painting*. Tehran: Hermes.
- Sami Azar, A. (2002). *Impressionism and post Impressionism*. Tehran: Tehran Museum of Contemporary Art.
- Samu, M. (2004). *Impressionism: Art and Modernity*. Retrieved from [http:// http://www.metmuseum.org/toah/hd/imml/hd_imml.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/imml/hd_imml.htm).
- Seitz, W. (2004). *Claude Monet*. Tehran: Nashre Markaz.
- Spielberg, H. (2013). *Phenomenological Movement*. 2nd Ed. (Translated by M. Olya). Tehran: Minooye Kherad.
- Young, J. (2016). *Heidegger's Philosophy of Art*. (Translated by A. Maziyar). Tehran: Game No.
- Parry, J. (2011). *Art and Phenomenology*. New York: Taylor & Francis e-Library.
- Stephen H. Watson (2006). *Heidegger, Paul Klee, and the Origin of the Work of Art*. The Review of Metaphysics Journal. No. 2. 327-357.

URLs:

- <https://dekhoda.ut.ac.ir/fa/dictionary?DictionarySearch%5Bword%5D=%D8%AD%D9%82%DB%8C%D9%82%D8%A&DictionarySearch%5Bdefinition%5D=>
- <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/german-english/wahrheit?q=Wahrheit>
- <https://www.claudemonetgallery.org/Rose-Arches>
- <https://www.merriam-webster.com/dictionary/truth>
- <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.61379.html>
- <https://www.vajehyab.com/moein/%D8%AD%D9%82%DB%8C%D9%82%D8%AA>
- <https://www.claudemonetgallery.org/Rose-Arches>
- https://www.jstor.org/stable/20130779?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=heidegger%20and%20paul%20klee&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dheidegger%2Band%2Bpaul%2Bklee%26so%3Drel%26efqs%3DeyJjdHkiOlsiYW05MWNtNWWhiQT09II0sImRpc2MiOltdfQ%253D%253D&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3A5aefea7dbe3485bed51c547f2c8f23db
- <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.61379.html>
- https://www.pdcnet.org/philtoday/content/philtoday_2017_0061_0001_0029_0045
- <https://www.jstor.org/stable/431763>