وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

دانشکده هنرهای کاربردی

پایان‌نامه تحصیلی جهت دریافت درجه کارشناسی ارشد
رشته فلسفه هنر

عنوان
استتیک به روایت مارتین هایدگر

استاد راهنما
دکتر شمس الملوک مصطفوی

دانشجو
احمد رحمانیان

بهمن ماه هزار و سیصد و هشتاد و نه

فهرست گنجانیده ها:

چکیده فارسی

اختصارات

مقدمه 6

I. تمهید تفکر استتیکی در یونان باستان 9

§1. مفهوم هنر به نزد یونانیان 9

§2. درباره یِ τεχνή به مثابه یِ μίμησις 12

§3. فاصله افتادن میانِ τεχνή و ἀλήθεια 17

§4. مسئله سازشدنِ τεχνή 22

§5. بنیادگذاریِ مؤلفه های اساسی استتیک 25

II. تأسیس استتیک در دوره مدرن 31

§6. گسست قاطع زیبایی و حقیقت 31

§7. مرگ تدریجی هنر 36

§8. هنرجمعی به مثابه هنربزرگ 38

§9. هنر برضدِّ نیهیلیسم 41

§10. استتیک به مثابه فیزیولوژی 48

III. مارتین هایدگر و گذار از استتیک 53

§11. خود را-در-کار-نشاندنِ حقیقت به مثابه ذات هنر 53

§12. مفهوم بنیادی حقیقت و تفسیر پیکار بر پایه این مفهوم 61

مؤخره 72

مآخذ 76

چکیده انگلیسی

هنر را نه از حوزه فرهنگ باید دانست و نه از مظاهر روح، بلکه باید آن را به رویداد [Ereignis=] متعلق دانست که از آن معنای هستی معین می شود [OWA, ADDENDUM].

چکیده فارسی

پرسش از این که مارتین هایدگر چگونه به استتیک می اندیشد پرسش اساسی این رساله است. شاید بتوان بی درنگ با اشاره به دیدگاه نقادانه یِ وی به استتیک این پرسش را به اجمال پاسخ گفت. اما، آن چه این رساله در پی آن است، نخست، صورت بندیِ اظهارنظرها و اشاره های پراکنده وی و در وهله بعد روشن ساختنِ دیدگاه اساسی وی درباره استتیک است. این امر از رهگذر تفسیر §13 از جلد یکم کتاب نیچه، که به شش مرحله اساسیِ بسط تاریخ استتیک اختصاص یافته است و تنها بحث نظام مند هایدگر درباره استتیک نیز هست، صورت می پذیرد. اما از آن جا بر پایه نسبت هنر و حقیقت اصلی ترین جنبه تفکر هایدگر به هنر را شکل می دهد، تفسیر مرحله های تاریخی فوق بر پایه این نسبت استوار می گردد.

بدین ترتیب، رساله پیش رو بر اساس روایت تاریخی از تفکر درباره هنر شکل می گیرد. از این رهگذر، تفکر افلاطون و تغییر مناسبات انسان با هستنده ها به رابطه یِ سوژه- ابژه در دوره مدرن به عنوان دو بنیان شکل دهنده یِ استتیک معرفی می شوند. و از آن جا که هایدگر دریافت افلاطون از هستنده ها به مثابه آیدوس را عاملی می داند که این تغییر بنیادی در ذات انسان و هستنده ها را سبب شده است، جایگاه تفکر افلاطون به عنوان اساسی ترین بنیان استتیک تثبیت می گردد، گرچه پیش تر اغلب مؤرخان به نحو معمول ریشه های استتیک را در میانه قرن هجدهم یا نهایتاً آغاز دوره مدرن جسته بودند.

اما استتیک از آن رو در تفکر افلاطون بنیان دارد که دریافت کارهنری به مثابه امرزیبا و گسست زیبایی از حقیقت، که در این رساله به عنوان دو مؤلفه اساسی تفکر استتیکی معرفی شده اند، نخستین بار از دل آن سربرآورد، گرچه این دو مؤلفه تنها در دوره مدرن صورتی قطعی و نهایی به خود می گیرند. اما، تلقی یا دریافت کارهنری به امرزیبا در دوره مدرن منجر به رویدادی می گردد که نقد اصلی هایدگر به استتیک نیز از همین روست؛ یعنی مرگ هنر. در مؤخره یِ رساله این رویداد به عنوان سومین مؤلفه استتیک معرفی می شود، زیرا با ظهور و بسط استتیک چنین رویدادی ناگزیر می گردد.

در آخر، با اشاره به این که آن دو مؤلفه اساسی استتیک تنها به واسطه نظریه ἰδέα یِ افلاطون ریشه در تفکر وی دارند، و از آن جا که ایدئالیسم افلاطون، به سبب جداساختنِ ἰδέα از هستنده ها [یِ محسوس] و اصالت دادن به آن در مقام هستی [یا ذاتِ] هستنده ها، مشخص کننده یِ آغاز متافیزیک فلسفی است، وجودِ نسبتی میان استتیک و متافیزیک آشکار گشته و به عنوان مسئله ای جدید پیش روی جستارهای بعدی در حوزه استتیک مطرح می گردد.

اختصارات

Being and Time [1927] [tra. J. Stambaugh]	[BT]
Hölderlin's Hymn "The Ister" [1942] [tra. W. Mcneill & J. Davis]	[Ister]
Introduction to Metaphysics [1935] [tra. G. Fried & R. Polt]	[IM]
Introduction to What is Metaphysics? [1949] [tra. W. Mcneill]	[IWM]
NIETZSCHE [1935] [tra. D. F. Krell]	[NIE]
On the Essence of Truth [1930] [tra. D. F. Krell]	[ET]
On the Essence of Ground [1929] [tra. W. Mcneill]	[EG]
The Origin of the Work of Art [1935-6] [tra. A. Hofstadter]	[OWA]
The Question concerning Technology [1953] [tra. D. F. Krell]	[QT]
The Age of WorldPicture [1938] [tra. W. Lovitt]	[AWP]
What is Metaphysics? [1929] [tra. D. F. Krell]	[WM]

Aesthetics: Lectures on Fine Arts, Hegel [1823-6] [tra. T. Knox]	[H, AES]
Birth of Tragedy, Nietzsche [1867] [tra. W. Kaufmann]	[N, BT]
Critique of Judgment, I, Kant [1790] [tra. P. Gayer]	[K, CJ]
Faedrus, Plato [tra. J. M. Cooper]	[P, FAE]
History of Aesthetics, W. Tatarkiewitz [tra. A. Czerniawski]	[T, HA]
Memorabilia, Xenophon [tra. M. Johnson]	[X, Mem]
Monadology, Leibniz [1714] [tra. Mary Morris]	[L, MON]
Republic, Plato [tra. J. M. Cooper]	[P, REP]
Sophist, Plato [tra. J. M. Cooper]	[P, SOP]
Symposium, Plato [tra. J. M. Cooper]	[P, SYM]
The Will to Power, Nietzsche [1888] [tra. W. Kaufmann]	[N, WP]
Twilight of the Idols, Nietzsche [1889] [tra.R. J. Hollingdale]	[N, TI]

مقدمه

1. پرسش از این که مارتین هایدگر چگونه به استتیک می اندیشد پرسش اساسی این رساله است. شاید بتوان بی درنگ با اشاره به دیدگاه نقادانه یِ وی به استتیک این پرسش را به اجمال پاسخ گفت. اما، آن چه این رساله در پی آن است، نخست، صورت بندیِ اظهارنظرها و اشاره های پراکنده وی و در وهله بعد، تا آن جا که در این وجیزه ممکن باشد، روشن ساختنِ دیدگاه اساسی وی درباره استتیک است.

هایدگر جز در §13 از جلد یکم کتاب نیچه که با اختصار تمام و زبانی بیش از حد انتظار مبهم از شش مرحله اساسیِ بسط تاریخ استتیک سخن گفته است، هیچ گاه به نحو نظام مند درباره استتیک و مسائل مربوط به آن گفتگو نمی کند. آن چه از گفته های وی در این باره در متونی چون خاستگاه کارهنری، مقدمه بر متافیزیک، عصر تصویر جهان، پرسش از تکنولوژی، و ایستر می توان یافت، جز اشاراتی پراکنده نیستند که گاه به یک بند می رسند و اغلب از یکی دو جمله تجاوز نمی کنند، چنان که شاید بتوان تمام آن چه از گفته های وی به طور مستقیم به استتیک مربوط می شوند را در کم تر از یک صفحه گردآورد. دشواری دیگری که در پرداختن به این مسئله ناگزیر پیش روست فقدان هرگونه متن مستقلی در این باره و نیز مسکوت گذاشتن این مسئله از جانب مفسران فلسفه هایدگر است. این امر بیش از هرچیز تصمیم گیری درباره روش پرداختن به مسئله و تعیین طرح کلی رساله را دشوار می سازد.

2. به گفته هایدگر در تکمله یِ 1956 به رساله خاستگاه کارهنری، "تأمل در ذات هنر به طورکلی از پرسش از هستی [و حقیقت] تعیّن می پذیرد"؛ این اساسی ترین پرسش کلِ تفکر وی نیز هست. از این رو، شاید بتوان نسبت میان هنر و حقیقت را جنبه اساسی تفکر هایدگر به هنر دانست. این نسبت، چنان که در آخر خواهیم دید، به همان اندازه که در تعیین ذات هنر از جانب وی نقشی اساسی دارد، در تفکر وی به استتیک نیز واجد نقشی تعیین کننده است.

بدین ترتیب، شش مرحله اساسیِ بسط تاریخ استتیک را به عنوان مادّه یِ این رساله معین ساخته و آن را بر پایه نسبت مذکور خوانده ام. گرچه ابهام و ایجاز کلام هایدگر در توضیح این مرحله های تاریخی به قدری است که نقش تفسیر را بیش از پیش برجسته می سازد، با این همه کوشیده ام چنین تفسیری را تا آن جا که ممکن است بر پایه یِ دیگر نوشته های خود هایدگر استوار سازم. بدیهی است که پرداختن به متون متفکرانی که در این رساله از آن ها سخن گفته شده است نیز امری است ناگزیر.

3. این رساله در سه فصل، دربردارنده یِ دوازده بند و یک مؤخره، تنظیم گردیده است. دو فصل نخست به تفسیر گفته های هایدگر درمورد استتیک، بر پایه طرح وی از شش مرحله اساسی بسط تاریخ استتیک، اختصاص یافته است، و فصل سوم نیز به تفکر خود هایدگر درباره هنر. اما از آن جا که در این رساله این مرحله های تاریخی بر پایه نسبت هنر و حقیقت خوانده شده اند، برخی رویدادهای مورد اشاره یِ هایدگر نمایان تر گشته و برخی دیگر در حاشیه قرار گرفته اند. از این رو، طرح کلی این رساله ضرورتاً منطبق بر طرح هایدگر نیست.

در §1 تلقی عام یونانیان از آن چه ما امروزه هنر می نامیم، به واسطه ایضاح معنایِ دو مفهوم اساسیِ ποιεσις و τεχνή، تا اندازه ای روشن می گردد. اما، سخن مبهم هایدگر درباره نخستین مرحله از تاریخ تفکر به هنر، مبنی بر نبود تفکری مفهومی-شناختی متناظر با هنربزرگ یونانیان، پاسخ نیافته رها می شود تا در §4، پس از فراهم آمدن مقدمات کافی، به آن پرداخته شود. در §2 بنا به اشاره ای از هایدگر به این مسئله که τεχνή از آغاز تا زمان افلاطون با مفهوم ἐπιστήμη و از این رو با ἀληθεία مرتبط بوده است، کوشیده شده است تا زمینه ای برای بحث از فاصله افتادن میان τεχνή و ἀληθεία در افلاطون فراهم آید. از آن جا که تلقی افلاطون از τεχνή به مثابه یِ μίμησις چنین فاصله ای را ممکن می سازد، در §2 به زمینه پیدایی این تلقی پرداخته شده است. در §3 از وقوع این فاصله از رهگذر مکالمه جمهوری سخن به میان آمده و در §4 تلاش می شود تا نشان داده شود که این فاصله اقتضایِ هستی شناسی ایدئالیستی افلاطون است. نیز در همان جا، بر پایه فاصله مذکور، به مسئله ای پرداخته می شود که پیش تر در §1 بی پاسخ گذاشته شده بود. و در §5 آغاز شکل گیری دو مؤلفه اساسی استتیک، یعنی دریافت کارهنری به مثابه امرزیبا و گسست زیبایی از حقیقت، معرفی و شرح داده می شود.

در §6، نخست، به تغییر مناسبات انسان با هستنده ها در دوره مدرن، به عنوان دومین زمینه [یا بنیان] استتیک پس از تفکر افلاطون، پرداخته و از این طریق زمینه ای برای بیان و صورت بندی تلقی خاص هایدگر از ذات استتیک فراهم می آید. نیز در همان جا نشان داده می شود که چگونه گسست زیبایی از حقیقت، به عنوان دومین مؤلفه از مؤلفه های استتیک که پیش تر تفکر افلاطون به عنوان برآمدگاه آن مشخص شد، به واسطه طرح فکری باومگارتن، یعنی همان استتیک به مثابه منطق حسیّت، کامل می گردد. آن چه در §7 مورد بحث قرار می گیرد، نخستین مؤلفه اساسی تفکر استتیکی، یعنی، تلقی یا دریافت هنر به مثابه امرزیبا و در پی آن از ضرورت افتادن و سرانجام مرگ هنر است. §8، به پیروی از طرح هایدگر، به تلاش واگنر در بازگرداندن هنربزرگ، در قالب اپرا، و شکست وی در این عرصه اختصاص می یابد و در §9 سخن از تلاش

نیچه در برگذشتن از افلاطون گرایی [یا همان متافیزیک] و رسالت هنر به میان می آید که در این میان به مثابه عالی ترین صورت اراده به قدرت این برگذشتن را راهبری می کند. و اما هایدگر در واپسین مرحله از تاریخ استتیک، پس از پرداختن به مسئله واگنر، طرح استتیک به مثابه فیزیولوژی نیچه را پیش می کشد. §10 به همین مسئله و نیز رفع تناقضی ظاهری میان این طرح و طرح دیگر نیچه، یعنی هنر برضدّ نیهیلیسم، اختصاص می یابد.

در §11 و §12 تفکر خود هایدگر درباره ذات هنر، به عنوان نوعی گذار از تفکر استتیکی، مطرح می شود و از این طریق به روایتی که با فهم غیراستتیکی یونانیان از هنر آغاز شده و سپس با تفکر افلاطون و تحولات دوره مدرن به عنوان دو بنیان اصلی استتیک دنبال شده بود و در آخر در قرن نوزدهم به طرح استتیک به مثابه روانشناسی و استتیک فیزیولوژیک نیچه - به عنوان واپسین دگردیسی های استتیک - رسیده بود، پایان داده می شود.

I. یونان باستان؛ زمینه سازی پیدایی استتیک

§1. مفهوم هنر به نزد یونانیان

در §13 از جلد یکم کتاب نیچه می خوانیم، "هنر باشکوه یونان بی آن که تأملی مفهومی-شناختی متناظر با این هنر و بر آن وجود داشته باشد باقی می مانَد، [گرچه] چنین تأملی نبایـد همـسان بـا استتیک دانسته شود. غیاب چنین تفکر همزمانی بر هنربزرگ حاکی از آن نیست که هنر یونـانی فقط *زیسته* [شده] بود، [و] یونانیان غرق در هجوم تیره یِ *تجربه های* [زیسته ای] بودند که مفهوم و شناخت را به آن ها راهی نبود. از بخت خوش آنان بود که فاقـد *تجربـه یِ زیـسته* بودنـد. در عوض، آنان چنان شناخت روشن و کامل، و چنان شوری از برای شناخت، داشتند که در پرتـوی آن ایشان را حاجتی به *استتیک* نبود" [NIE, I, 80].

هایدگر در این بند به غایت مختصر و نه چندان روشن، از نخستین مرحله بسط تاریخ تفکر درباره هنر سخن می گوید. اما معنای سخن وی باید روشن گردد. در جمله نخست آمده است، هنر باشکوه یونان بی آن که تفکری شناختی-مفهومی متناظر با این هنر و بر آن وجود داشته باشد باقی می مانَد. اما آیا این به آن معناست که یونانیان هیچ به هنر نمی اندیشیدند؟ اگر چنین بود – که ظاهر کلام هایدگر نیز گواه بر این است – چگونه هایدگر خود در این باره که هنر به نزد ایشان چه بود سخن می گوید؟ نیز می دانیم که کم و بیش دیدگاه هایی از برخی متفکران یونانی درباره هنر به ما رسیده است، چنان که، در مورد پیشاافلاطونیان، سخن گفتن از دیدگاه شاعران عهد آرکائیک درباره شعر[1] یا دیدگاه فیلسوفان عهد کلاسیک درباره هنر و زیبایی[2] چندان دشوار نیست. بی گمان، هایدگر از این دیدگاه ها به خوبی آگاه بوده است، از این رو باید پرسید که یونانیان به چه معنا تفکری متناظر با هنر و بر آن نداشتند. اما، پاسخ گفتن به این پرسش[3] موکول است به بررسی آن چه یونانیان از هنر می فهمیدند، چنان که هایدگر می گوید.

به گفته هایدگر، "یونانیان به هیچ رو واژه ای مطابق با آن چه ما به معنی دقیق لفظ از واژه هنر[4] مراد می کنیم نداشتند" [NIE, I, 164]. وی در بحث های متعدد خود درباره فهم یونانیان از هنر

---

[1]. برای نمونه می توان از هومر یاد کرد که می گفت، موزها [یا الهگان شعر] مغنیّان را برانگیختند بـه خوانـدن آوازهـایی از مردان بزرگ [Odyssey, VIII]، یا از سولون که می گفت مغنّیان دروغ های بسیار می گویند [بنگریـد بـه T, HA, I, 34].

[2]. بنگرید به T, HA, I, 80-111.

[3]. در §4 تا اندازه ای به این پرسش پرداخته خواهد شد.

[4]. یا دقیق تر بگوییم، *هنرهای زیبا*.

همواره بر دو مفهوم اساسی تمرکز می کند؛ ποιεσις [poiesis] و τεχνή [techne]. در این جا به ایضاح معنای این دو مفهوم اساسیِ یونانیان جهت دلالت بر هنر می پردازیم.

ποιεσις [=Her-stellen=فرا-آوردن] مفهومی عام بود که دلالت بر هر پدیدآوردن و ساختنی داشت [NIE, I, 165] [HA, 25]. اما، این پدیدآوردن یا ساختن را باید به معنایی خاص فهمید، چه یونانیان به قدیم بودن عالم [=هرآن چه هست] باور داشتند، و نه به حدوثِ آن. این به وضوح از این امر که یونانیان هستنده را το όν [to on] [=امرحاضر] می نامیدند نیز فهمیدنی است. به همین ترتیب، آنان نحوه یِ به حضورآمدنِ امرحاضر، یا همان هستنده، را ποιεσις می گفتند. اما، از آن رو که "هست بودن یعنی آشکار [یا ناپوشیده] بودن [و] به نمود آمدن، و به عکس، نا-بودن یعنی کناره گرفتن از نمود [و] از حضور" [IM, 107-8][5]، ποιεσις را نمی توان به معنیِ ساده ی هست شدنِ آن چه نیست فهمید؛"ποιεσις [چیزی را] از پوشیدگی به ناپوشیدگی [برون] می آورد" [QT, 317-8][6]. بنابراین، ποιεσις یا فرا-آوردن تنها تا آن جا روی می دهد که چیزی از پوشیدگی به درآید. از این روست که ποιεσις به ساحتِ άληθεία [aletheia] [=ناپوشیدگی=حقیقت] تعلق دارد.

به نزد یونانیان، هستنده ها همواره به دو طریق فرامی آمدند یا فراآورده می شدند؛ φύσις [phusis] و τεχνή. هایدگر این دو را به عنوان مفاهیم مقابل هم معرفی می کند و همواره در نوشته هایش در جریان روشن ساختن معنای یکی به دیگری نیز اشاره می کند.

"φύσις هم *هستی* بود و هم *شدن* [یا صیرورت]" [IM, 16]. φύσις، در مقام *هستی* هستنده ها، یعنی "آن چه به خودی خود [نه از جانب دیگری] سربرمی زند، آن چه برمی ایستد و پیش می آید، و آن چه به خود بازمی گردد و به آرامی افول [یا رو نهان] می کند" [NIE, I81]. بنابراین، φύσις، به نزد یونانیان، "خودِ هستی بود که نخست به واسطه آن هستنده ها مشاهده پذیر می گشتند و چنین می ماندند". اما، "در فرآیندهای طبیعی نبود که یونانیان نخست آن چه را φύσις هست تجربه کردند...، بر پایه یِ تجربه بنیادیِ هستی در شعر و تفکر، φύσις خود را بر آنها گشوده داشت. فقط بر پایه یِ این گشودگی [بود که] آنان توانستند به طبیعت به معنای محدودتر آن نظر افکنند. بدین سان، φύσις در اصل هم به معنی آسمان بود و هم زمین، هم سنگ و هم

---

[5]. زیرا حقیقت [به معنیِ ناپوشیدگی] به ذاتِ هستی تعلق دارد [همان].

[6]. این عبارت در اصل ترجمه ی معمول گفته ای از افلاطون در توضیح ποιεσις است، که بر پایه ی تفسیر پدیدارشناسانه ی هایدگر طور دیگری معنا می شود [بنگرید به P, Sym, 205].

گیاه، هم جانور و هم انسان، و [هم] تاریخ انسانی به مثابه ی [پیامدِ] کار انسانها و خدایان؛ سرانجام و بیش از همه، به معنی خدایان بود که خود زیر [سایه یِ] تقدیرند" [IM, 15-6][۷].

اما، "φύσις، در مقامِ *شدن*، یعنی آشکارشدن و برون-آمدن-در-خود [و]-از جانب-خود" [همان، 15]. به گفته هایدگر، φύσις همان ποιεσις است به والاترین معنی کلمه، زیرا آن چه به واسطه یِ φύσις حضور می یابد در خود (έν ή αύτοι) واجد خصلت فرا-آمدن است، مانند غنچه ای که [خود] می شکفد [QT, 317].

اما، τεχνή نیز، همچون ποιεσις، مفهومی عام تر از آنچه ما امروزه از هنر می فهمیم بود، چنان که هایدگر می گوید، "این واژه نه فقط نام فعالیت ها و مهارت های صنعتگر، بلکه همچنین نامی بود برای مهارت های فکری و هنرهای زیبا" [QT, 318]. τεχνή، از آغاز، نه بر ساختن یا پدیدآوردن، بلکه بر نوعی شناخت [یا دانستن] دلالت داشته است؛ این قسم دانستن هر رخنه کردنی [=Aufbruch] در میانه یِ هستنده ها [=φύσις] از جانب انسان را پشتیبانی و هدایت می کرد[۸] و در آن بر پایه یِ هستنده هایی که پیش تر هست شده بودند [=φύσις] هستنده هایی دیگر، یعنی کارهای هنری و ابزارها، فرا-می آمدند [بنگرید به NIE, I, 81]. بدین سان، در τεχνή هستیِ هستنده ای گشوده می شد یا هستنده ای فرا-آورده می شد که خود خود را فرا-نمی آورْد و گشوده نمی داشت[۹]، به تعبیری، فرا-آورده یِ τεχνίτης [technites]، یعنی فرا-آورده یِ انسانی، شکوفایی را نه در خود بلکه در دیگری (έν αλλόι)، یعنی τεχνίτης، داشت [بنگرید به QT, 317]. بدین ترتیب، τεχνή نیز به عنوان نحوه ای ποιεσις به ساحت حقیقتِ [=ناپوشیدگی=گشودگیِ هستی] تعلق داشت.

---

[7]. پس، φύσις مفهومی بس گسترده تر از مفهوم امروزی طبیعت بود، چنان که خدایان نیز در φύσις بودند، به عکس ادیان ابراهیمی که به خلقت و حدوث عالم معتقدند، و از این رو خدا به ضرورت باید چیزی پیش از عالم و جدا از آن لحاظ شود.

[8]. این که وی τεχνή را در وحدت با μελέτη [melete] یا έπιμέλεια [epimeleia]، به معنیِ توجه یا اهتمام توأم با دغدغه در پرداختن به هستنده های درو ن جهان، به مثابه پروا، که مفهومی اساسی در فلسفه متقدم خود اوست، معرفی می کند [cf. NIE, I, 164-5]، اشاره ای است به همین مسأله.

[9]. در §2 به این مسئله بیش تر خواهیم پرداخت.

§2. درباره ی τεχνή به مثابه ی μίμησις

همان گونه که در §1 دیدیم، τεχνή به نزد یونانیان نحوه ای از دانستن بود و به ساحتِ حقیقت تعلق داشت، اما، چنان که هایدگر می نویسد "τεχνή از آغاز تا زمان افلاطون با مفهوم ἐπιστήμη [episteme] مرتبط بود و هر دو کلمه اصطلاحاتی بودند برای دانستن [یا شناخت] به گسترده ترین معنا" [QT, 318]. بنابراین، از آن جا که تفسیر خاصِّ افلاطون از ذات [یا ماهیتِ] τεχνή به مثابه ی μίμησις [mimesis] سببِ فاصله افتادن میان τεχνή و ἐπιστήμη [و به همین ترتیب، ἀληθεία] می شود، ناگزیر از روشن ساختن پس زمینه ی تاریخیِ این دیدگاه در یونان پیش از افلاطون هستیم. از سوی دیگر، در §3 مقتضیات تفکر خود افلاطون را در پیدایی این فاصله مورد بررسی قرار خواهیم داد.

اگرچه پیش تر در §1 به این امر اشاره شد که ذاتِ τεχνή به طور کلی به مثابه تحقق حقیقت بود، اما، دست کم بر پایه برخی مستندات برجامانده از یونان آغازین، یا آرکائیک، دریافته ایم که مفهوم کهنِ καθαρσις [katharsis] [=تزکیه] نیز در آن دوران در نسبت با τεχνή به کار گرفته می شد و در عین حال نقشی تعیین کننده در فهم ذاتِ نوع خاصّی از τεχνή، یعنی triune choreia، بر عهده داشت[10]. اینک باید این نسبت تا آن جا که راهگشای این رساله است روشن گردد.

بر یونانیانِ آغازین تنها دو نوع τεχνή شناخته بود و آنان با این دو آغاز کردند؛ هنر بیانگر [expressive] و هنر ساختمانی [constructive] [بنگرید به T, HA, I, 15]. اولی آمیزه ای بود از شعر، موسیقی و رقص که آن را triune choreia نامیده اند[11]، و دیگری معماری، پیکره سازی و نقاشی که درکنارهم به مثابه یِ یک کل لحاظ می شدند. رقص پایه یِ triune choreia بود، که به واسطه کلمات و اصوات موسیقایی همراهی می شد[12]، اما در دیگری معماری پایه بود که پیکره ها و نگاره ها آن را، در بنایِ پرستشگاه ها، تکمیل می کردند. هنر رقص، یا به تعبیری همان triune choreia، برای یونانیان مهمترین هنر و واجد نیرومندترین انگیزه بود [همان، 16]. بر پایه گواهیِ آریستیدس کوئینتیلیان، این هنر، که پیوسته بود با آئین ها و مراسم دیونوسوسی،

---

[10]. این دو، یعنی τεχνή به مثابه تحقق حقیقت و به مثابه عاملِ καθαρσις، با هم منافاتی ندارند، چه دومی کارکردِ τεχνή را در تعیین ذاتِ آن برجسته می سازد.

[11]. این نامگذاری از تی. زیلینسکیِ فیلولوژیست است.

[12]. خود واژهٔ choreia نیز بر نقش تعیین کننده یِ رقص در هنرِ triune choreia اشاره دارد، چه این واژه برگرفته از chorus، به معنیِ رقصی گروهی است، هرچند این واژه بعدها با برآمدن هنرِ تراژدی از triune choreia بر گروه همسرایان در تراژدی دلالت یافت.

"واجد خصلتی بیانگر بود[۱۳]، احساسات را بیان می کرد تا این که چیزی بسازد، و جانبِ عمل [یا اجرا] را داشت تا نظر [=θεωρία] [theoria] [همان]. در نوشته های وی آمده است، "قربانی های دیونوسوسی و نظیر [آن] مقبول می افتاد، زیرا رقصها و آواز[ها]یی که آن جا اجرا می شدند تأثیری آرام بخش داشتند" [همان]. این آرام بخشی و منزّه ساختن همان καθαρσις بود.

اما، نقشی را که triune choreia در آن دوران ایفا می کرد در دوران بعد، یعنی عهد کلاسیک، به تئاتر[۱۴] و موسیقی سپرده شد، که از دل این هنر سربرآورده و استقلال یافته بودند. نیز به گواهیِ کوئینتیلیان، در آن دوران آغازین καθαρσις برای رقصنده ها، یعنی همان شرکت کنندگان در triune choreia، و در دوران بعد، که تراژدی جایگزین شد، برای تماشاکنندگان روی می داد؛ این خود گواهی است بر این که triune choreia بیش تر به یک آئین عبادی جمعی می مانْد تا به کنشی هنری. جالب این جاست که کوئینتیلیان نام این هنر را μίμησις گفته است، چنان که پیش تر یونانیان آغازین آن را این گونه نامیده بودند؛ "در نیایش-سرودهای دِلوسی[۱۵] و در [گفته های] پینداروس، μίμησις به معنیِ گونه ای رقص [یعنی همان triune choreia] بود" [همان، 17]. بنابراین، دلالت اصلی مفهوم μίμησις همان "بیان احساسات و آشکارسازی تجربه ها از طریق حرکت، صدا و کلمه بود" [همان]. اما، این مفهوم به معنیِ تقلید نیز بود. اما این دلالتِ نخستینِ μίμησις بر تقلید مطابق با دلالت متأخر آن، یعنی تقلید از φύσις، نبود، بلکه رقصنده ها در جریانِ اجرای triune choreia [حالات و] احساساتی را تقلید می کردند، و از سوی دیگر، احساسات خود را تزکیه می کردند[۱۶]. "بعدها μίμησις معنیِ هنرِ بازیگر را یافت، سپس

---

[13]. رقص های آئینیِ بیانگر [چیزی] خاصِّ یونانیان نبود، یونانیان فقط این رقصها را تا دوره اوج فرهنگ خود نگاه داشتند. تأثیر این رقصها نه فقط به منزلهٔ [اموری] آئینی، بلکه به عنوان نمایش برای توده ها بر مردم یونان ادامه یافت [T, HA, I, 17].

[14]. دقیق تر آن است که بگوییم شعرِ دراماتیک، یعنی آن گونه شعر که سروده می شد تا به اجرا درآید، همچون تراژدی، نه این که از برخوانده یا روایت شود. به عکس گونه های دیگر شعری، همچون حماسه، شعر غنایی، و مرثیه، در نزد یونانیان، بالذّات واجد خصلت دراماتیک نبودند. در این جا واژه تئاتر را به کار گرفتیم تا بر آن کارکردی که پیش تر رقص آن را عهده دار بود، تأکید گذاریم.

[15]. Delian؛ منسوب به دلوس، جزیره ای یونانی در جنوب دریای اژه که از مراکز مهم پرستش آپولون بود.

[16]. در این جا از expression of feelings هر دو معنای این عبارت مقصود است؛ بیان [یا به نمایش گذاشتنِ] حالت یا احساسی خاص، همچون خشم، آن گونه که یک بازیگر تئاتر چنین می کند. و خود را از احساسات تزکیه کردن، چنان که از ساخت واژگانیِ ex-pression، به معنیِ برون-راندن، برمی آید.

همچنان به موسیقی[۱۷] اطلاق می شد و حتی بعد از آن به شعر و پیکره سازی، و در این مقطع بود که معنای آغازین آن تغییر یافت" [همان].

تعیین روند این تغییر معنای μίμησις، از حیث تاریخی، به سبب ناکافی بودن مستندات موجود، کار چندان ساده ای نیست. چنان که اشاره شد، در یونانِ آرکائیک تقلید وجه ثانویِ معنایِ μίμησις بود، که آن هم بر تقلید از احساسات دلالت داشت. در ادوار بعد، که مقارن است با عهد کلاسیک، این مفهوم معانی متعددی می یابد. دموکریتوس می نویسد، "ما در اموری بس اساسی پیروان [جانوران] بوده ایم، از عنکبوتان در بافتن و رفوکردن، از چلچله ها در خانه ساختن، و از قوها و عندلیبان خوش-آوا آوازشان را [پیروی کرده ایم] [همان، 90-89]. بدین سان، وی تعبیری جدید از معنای μίμησις عرضه می کند که در نوشته های هراکلیتوس نیز پدیدار می گردد؛ یعنی، μίμησις به مثابه یِ *پیروی از φύσις در شیوه های عملِ آن*.

افزون بر این، در همین دوران مقدمات تعبیر دیگری از معنایِ μίμησις نیز فراهم می آید که بیش از دو هزاره در نوشته های برخی متفکران به انحای گوناگون دوام آورده و تکرار می شود؛ یعنی μίμησις به مثابه یِ *تقلید از φύσις از حیث نمودِ آن*. سقراط در مکالمه با پاراسیوس زمینه ساز این تعبیر می گردد. در این مکالمه، که توسط گزنفون به ثبت رسیده است، شاهد تلاشی هستیم از جانب سقراط در تعیین وجه تمایز آن چه امروزه هنرهای زیبا می خوانیم از دیگر هنرها؛ تا آن جا که از متون یونانی برمی آید، این یکی از نخستین تلاش ها در این راستاست. به عقیده سقراط τεχνή یِ آهنگر و کفشدوز، که به تعبیری ابزارها را پدید می آورند، پدیدآورنده یِ چیزهایی است که φύσις پدید نمی آورد؛ یعنی ابزارها. اما، در τεχνή یِ نقاش و پیکره ساز آن چه φύσις پدید می آورد تکرار و تقلید می شود. سقراط به پاراسیوسِ نقاش می گوید، "بی گمان نقاشی بازنمایی آن چیزی است که می بینیم" [X, Mem, 140]. بدین سان، وجه ممیزه یِ هنرهای زیبا از دیگر هنرها تقلید یا بازنماییِ φύσις دانسته می شود.

در این مکالمه، هر دو طرف گفتگو هنوز از اصطلاح شناسی نامعیّنی استفاده می کنند و برای اشاره به تقلید یا بازنمایی واژه هایی چون απομίμησις [apomimesis] [=تقلید=تشبّه]، εκμίμησις [ekmimesis] [=تقلید]، απεικασία [apeikasia] [=شباهت]، و نه خودِ μίμησις را به کار می برند [T, HA, I, 101].

---

[17]. در یونان آرکائیک موسیقی هنوز به عنوان چیزی جدا از حرکت و ژست شکل نیافته بود [T, HA, I, 17].

نخست افلاطون بود که در پی این نظرورزی سقراط[۱۸] مفهوم کهنِ μίμησις را به منظور دلالت بر *تقلید* از φύσις از طریق τεχνή به کار برد[۱۹].

افلاطون در تقسیم بندیی که در مکالمه ی جمهوری به دست می دهد τεχνή را به سه نوع تقسیم می کند؛ آن که چیزها را به کارمی گیرد، آن که چیزها را می سازد، و آنی که چیزها را تقلید می کند. در این تقسیم بندی، مورد دوم به ساختِ ابزارها و مورد سوم به هنرهای زیبا اشاره دارد. وی همین تقسیم بندی را به نحوی دیگر در مکالمه یِ سوفیست نیز عرضه می کند. آن جا τεχνή در دو گونه معرفی می شود؛ ctetics [=هنرِ کسب] که از آن چه در طبیعت هست استفاده می کند و poietics [=هنرِ ساختن] که آن چه را در طبیعت نیست پدید می آورد [بنگرید به P, Sop, 219]. در این تقسیم بندی، هنرهای زیبا و پدیدآوردن ابزارها به poietics تعلق دارند. در کتاب دهم جمهوری پدیدآوردن ابزارها نیز گونه ای μίμησις دانسته می شود [P, REP, X]. افلاطون هیچ گاه فهرستی دقیق از هنر تقلیدگر به دست نمی دهد. وی همچون پیشینیان خود مفهوم μίμησις را بر موسیقی و رقص اطلاق می کرد، اما گاه موسیقی را ذیل شعر و گاهی شعر را ذیل موسیقی جای می داد و نیز گاه شعر را در تقابل با هنر تقلیدگر و گاهی ذیل آن می گنجاند. در کتاب سوم جمهوری شعر را از حیث شیوه یِ بیان به سه نوعِ ساده، که شاعر خود به نقل روایت می پردازد، تقلیدگر، که شاعر روایت را از زبان شخصیت ها نقل می کند، و تلفیقی، که ترکیبی است از این دو شیوه، تقسیم می کند [REP, III, 392-4]. در همان جا نیز نمونه هایی برای این انواع شعری ذکر می کند؛ تراژدی و کمدی اشعار تقلیدگر، اشعار سروده شده در وصف آپولون و دیونوسوس از نوع اشعار ساده، و اکثر اشعار حماسی اشعاری تلفیقی هستند. با این همه، وی در قوانین حماسه را نیز ذیل گونه یِ شعر تقلیدگر می آورد. افزون بر این ها، نخست در کتاب دهم جمهوری است که μίμησις را بر هنرهای دیداری، همچون پیکره سازی و نقاشی، نیز اطلاق می کند.

---

[18]. لازم به ذکر است که سقراط گرچه τεχνή را تقلید از φύσις می دانست، اما به گونه ای از ایدئال سازی از φύσις در τεχνή معتقد بود [بنگرید به T, HA, I, 101-2]، حال آن که این امر در دیدگاه افلاطون جایی ندارد.

[19]. برخی مفسران سبب اطلاق تقلید بر هنرهای دیداری از جانب سقراط و سپس افلاطون را در تحولاتی جستجو می کنند که در میانه یِ قرن پنجم پیش از میلاد روی دادند. پیش از این زمان پیکره ها و نگاره ها بیش از آن که به واقعیت شبیه باشند صورتی هندسی داشتند. اما در این دوران، که مقارن با حیات سقراط و افلاطون نیز بود، شباهت به واقعیت در هنر بیش از هرچیز نظر هر بیننده ای را به خود می داشت.

بدین سان، با افلاطون مفهومِ μίμησις بر *تقلید* از φύσις از طریـق τεχνή، کـه پـیش تـر از جانب سقراط پیشنهاد شده بود، دلالت می یابد. و چنان که گذشت، درکتاب دهم جمهوری دامنـه دلالت این مفهوم به هنرهای دیداری و حتی ابزارها گسترش می یابد و نیز در همین جاسـت کـه ذاتِ τεχνή به مثابه یِ μίμησις [در معنای تقلید] از φύσις، از حیث نمودِ آن، تعیین و تثبیت می گردد. همین امر سبب فاصله افتادن میان τεχνή و ἀλήθεια می شود. اینک چگونگی ایـن رویداد را از رهگذر کتاب دهم جمهوری، و با نظر به شرح مختصری که هایدگر از برخی مضامین آن ارائه داده است، ممکن می گردد.

§3. فاصله افتادن میانِ τεχνή و ἀλήθεια

در بندهای آغازین کتاب دهم می خوانیم، "[دیری است] بر این عادت رفته ایم که یک εἶδος [eidos]، در هر مورد تنها یک εἶδος، را در ارتباط با آن گروه از چیزهای بسیاری که به آنها نام واحدی می دهیم، قرار دهیم (بگذاریم فراپیش ما قرار گیرد)" [P, REP, X, 596]. در این جا افلاطون با اشاره ای به معنای εἶδος مقدمه ای ضروری برای بحث خود می پردازد. بر پایه تفسیر هایدگر از این جمله، "εἶδος در این جا به معنیِ مفهوم نیست بلکه به معنیِ نمودِ بیرونیِ چیزی است[20]. در نمود بیرونی، این یا آن چیز نه با ویژگی خاصِّ خود در فردیت اش، بلکه آن گونه که هست به حضور می آید؛ از این رو، هستی [=ἰδέα] [idea] در مشاهده یِ نمود بیرونی [=εἶδος] دریافته می آید" [NIE, I, 172]. بنابراین، εἶδος *همان ἰδέα است از آن حیث که در هستنده مشاهده پذیر می گردد، از آن حیث که دیدار است*. این گفته افلاطون، افزون بر این، دربردارنده یِ اشاره ای است به نقش متودولوژیکِ εἶδος در پژوهش های فلسفی وی؛ و اگر کلّی تر بنگریم، نقش آن در مواجهه خاص انسان با هستنده ها، از رهگذر زبانِ انسانی. در قولی که از افلاطون نقل شد "مسئله صرفاً وضعِ ἰδέα نیست، بلکه دست یافتن به آن رهیافتی است که به واسطه آن آن چه ما با آن در فردیت [و جزئیات] چندگانه اش روبرو می شویم با وحدتِ εἶδος جمع می آید، و به واسطه آن، εἶδος به این فردیت [و جزئیات] چندگانه پیوسته می گردد. این رهیافت اساسی از جانب زبان اعطا می شود، که به واسطه آن انسان با هستنده ها به طور کلی نسبت برقرار می کند" [همان]. به تعبیری دیگر، به واسطه *کلمه* است که انسان εἶδος را با جزئیات چندگانه و کثیری که به نحو بی واسطه در مواجهه انسان با یک هستنده نمودار می گردند گرد آورده و آن را در آن هستنده تثبیت می کند.

در ادامه می خوانیم"کثرتی از ساخته ها به طریقی به دید می آیند، که آن ها را با نامی واحد می نامیم. چنین کثرتی در چیزهای ساخته شده، برای نمونه، در ابزارها یافتنی است. ...تخت های بسیار و میزهای بسیاری هستند. ...اما تنها یک ἰδέα یِ تخت و یک ἰδέα یِ میز [هست] [P, REP, X, 596]. ἴδος، که همان ἰδέα است، همواره یک و همان است. این همانی است که به

---

[20]. εἶδος نمودِ محض است، اما φαινομενον، که کمی بعد خواهد آمد، نمودِ گذراست؛ εἶδος است از یک φάντασμα [phantasma] [=منظر]، و در از شکل افتادگیِ آن. به زبان ارسطویی شاید εἶδος را بتوان صورتِ کلّیِ چیزها دانست.

رغم همه تغییراتِ ظاهر همواره به نحوی بی تغییر وجود دارد[۲۱]. هر هستنده ای هرآن چه باشد خود را در εἶδος نشان می دهد.

و باز می خوانیم، صنعتگر، برای نمونه، "میزساز در ساختِ میزها ساختنِ این یا آن میز را پیش می گیرد، در حالی که همزمان به ἰδέα [یِ آن] نظر دارد" [همان] و می نگرد که یک میز چگونه *می نماید*. اما میزساز نمودِ [=εἶδος] میز را نمی سازد، "زیرا صنعتگر به هیچ رو خودِ ἰδέα را نمی سازد" [همان]. هایدگر در تفسیر این جمله به وجود حدّی مقتضیِ هر عملی اشاره می کند که عملی شدن آن عمل به آن است. وجود چنین حدّی مفروض است، "زیرا ضروری است که میزساز نتواند خودِ ἰδέα را بسازد؛ و به همین اندازه نیز [ضروری است] که وی برای آن که خود، [یعنی] میزساز، باشد به ἰδέα نظر کند" [NIE, I, 175]. صنعتگر "سازنده ای است که در [فرآیندِ] ساختن باید به چیزی نظر کند که خود نمی تواند آن را بسازد. ایده برای او [چیزی] ازپیش-نگاشته [=vor-geordnet] است و او باید نسبت به آن واپی-نگارنده [nach-geordnet=] باشد. بدین سان وی، در مقام یک سازنده، پیشاپیش کسی است که تقلید می کند [همان]. هر فرا-آورنده یِ ابزار [خود را] در قلمروی آن ἰδέα ای نگاه می دارد که او را هدایت می کند: میزساز به ἰδέα یِ میز نگاه می کند، و کفش دوز به ἰδέα یِ کفش" [همان، 176].

افلاطون در ادامه می آورد، "چه می شد اگر کسی بود، که فرا-می آورد هر آن چه را که هر صنعتگر خاصّ دیگری توانا به ساختن آن بود. ...بی گمان، انسانی خواهد بود با قدرتی عظیم، [انسانی] خارق العاده و شگفت. ...او هرچیز و همه چیز را می سازد. ...او نه فقط قادر به ساختن ابزارهاست، بلکه آن چه از زمین به در می آید، گیاهان و جانوران و هرچیز دیگری را نیز می سازد، به راستی، خود را نیز، و افزون بر آن، زمین و آسمان را، حتی خدایان را، و هر آنچه در آسمان و زیرِزمین است. ...اما چنین سازنده ای، وجود دارد و به هیچ رو [انسانی] غیرعادی نیست؛ هریک از ما از عهده چنین ساختنی برمی آید. مهم این است که بنگریم او به چه شیوه [τρόπος=] [tropos] ای می سازد" [P, REP, X, 596]. و در توضیح این شیوه می گوید، "تنها اگر آینه ای به دست گیری و به هر سو بگردانی به غایتِ سرعت چنین توانی کرد" [همان]. اما باید روشن ساخت که آینه به چه معنا می تواند خورشید یا هر چیز دیگری بسازد. این مسئله تنها آن گاه روشن می گردد که ساختن [=ποιεῖν] [poiein] را به معنای یونانی آن بفهمیم. ποιεῖν یعنی فرا-آوردن یا به حضورآوردنِ ἰδέα؛ به تعبیری دیگر، "به معنی به

---

[21]. در تفکر افلاطون بقا متعلق به ἰδέα، یا به تعبیری، هستی است. آنچه تغییر می یابد برخوردار از هستی نیست، و از این رو، به نزد وی، هستی یا *هستن* در تقابل با *شدن* است.

حضورآوردنِ εἶδος است تا خود را در چیزی دیگر، یعنی در چیزِ ساخته شده، نشان دهد. این نه به معنای ساختنِ εἶδος، بلکه به معنی آن را مجال دادن است تا به درخشندگی پدیدار شود. ساخته فقط تا آن جا هست که εἶδος، [یعنی] هستی، در آن بدرخشد" [NIE, I, 176]. پس با این تفسیر آینه بدین معنا خورشید را می سازد که نمودِ [=εἶδος] آن را در خود به حضور می آورد. اما، آن چه خود را در آینه نشان می دهد "فقط همانند چیزی حاضر در ناپوشیدگی (چیزی که در نمودِ ظاهری از شکل نیفتاده) می نماید، اما با این همه [چنین] نیست" [P, REP, X, 596]. این جا، ὄν τή ἀληθείαι [on te aletheiai] و ὄν φαινομενον [on phainomenon] در مقابل هم نهاده می شوند.

ὄν τή ἀληθείαι [=هستنده یِ حقیقی][22] همان ἰδέα یا εἶδος است و ὄν φαινομενον هستنده به مثابه یِ خود-نشان دهنده [یا ظاهر]. در هستنده های درون جهان، همچون خورشید، و نیز در ابزارهای فرا-آورده یِ انسان، همچون تخت، ὄν τή ἀληθείαι، یا همان εἶδος، است که حضور می یابد، هرچند این حضوریافتنِ εἶδος در چیزی دیگر، مثلاً حضوریافتنِ εἶδος [=نمودِ] تخت در چوب، سببِ از شکل افتادن آن می شود. در آینه نه ὄν τή ἀληθείαι بلکه ὄν φαινομενον حضور می یابد؛ در آینه φαινομενον [یا ظاهرِ] آن چیزی که εἶδος در آن حضور دارد، برای مثال ظاهرِ خورشید یا تخت، حضور می یابد، نه خودِ εἶδος به نحوی بی واسطه. و افلاطون می گوید، "بر این عقیده ام که نقاش نیز به این نحوه یِ فرا-آوردن تعلق دارد" [همان]، یعنی او نیز هستنده را به مثابه یِ φαινομενον، یا به تعبیری هستی را به مثابه یِ ὄν φαινομενον، حاضر می سازد. "اما، نقاش نیز به نحوی [=τρόπω τινί] [یک] تخت می سازد" [همان]، یعنی او نیز به طریقی ὄν [=ἰδέα] را به حضورمی آورد.

آن چه در این مکالمه درباره ساختن مطرح شده است از منظر هایدگر به عنوان سه *نحوه یِ حضوریافتنِ* [=τρόπος] چیزی واحد، یعنی ὄν [=ἰδέα]، تفسیر می شود. چنان که پیش تر نیز آمد، افلاطون گفته بود، تخت های بسیاری هستند، اما تنها یک ἰδέα یِ تخت هست. نیز گفته بود "زیرا آنچه در φύσις هست واحد است" [همان، 597]. افزون بر این که یگانگی به ذاتِ ἰδέα تعلق دارد، از این گفته ها بر می آید که در φύσις تنها یک تخت، یا همان ἰδέα یِ تخت، هست. همان گونه که در §1 دیدیم، φύσις به نزد یونانیان هستی را می نامید. از این رو، در افلاطون ἰδέα که هستی یا هستنده یِ حقیقی است به φύσις تعلق دارد. افلاطون ἰδέα را در نسبت اش با φύσις با ἡ φύσει κλίνη [he phusei kline] می نامد که به گفته هایدگر

[22]. هستنده در ناپوشیدگی، حقیقتاً موجود.

یعنی "آن چه خود را آن گونه که هست، بی [هیچ] واسطه، [و تنها] به واسطه خویش در نمود محض [=εἴδος] فرا-می آورد" [NIE, I, 182]. بنابراین، حضوریافتنِ ἰδέα یا ἡ φύσει κλίνη به مثابه یِ εἴδος [=نمود] مشاهده پذیر اصیل ترین نحوه یِ حضور آن است.

افزون بر آن تختِ موجود در φύσις، "تخت دیگری هست که صنعتگر [یا تخت ساز] آن را می سازد... و باز تختی هست که نقاش آن را پدید می آورد" [P, REP, X, 597]. اما تخت ساز، "نه ذاتِ[۲۳] تخت را بلکه این یا آن تخت را می سازد" [همان]، "زیرا صنعتگر به هیچ رو خودِ ἰδέα [یا εἴδος] را نمی سازد" [همان، 596]. او ἰδέα را در چیزی دیگر، یعنی چوب حاضر می سازد و چنین به حضورآوردنی درخشش آغازینِ ἰδέα را کم فروغ و کدر می سازد، چنان که افلاطون می گوید "بنابراین، به هیچ وجه برای ما تعجبی نخواهد داشت، اگر این [یعنی، ساخته یِ صنعتگر] در نسبت با ناپوشیدگی، چیزی مبهم و تار نماید [همان، 597]. و نقاش نیز، "آنچه می سازد [یا فرا-می آورد] نه εἴδος به مثابه یِ ἰδέα (φύσις) بلکه touto τουτο ειδωλον] [eidolon است، که صرفاً ظاهرِ εἴδος است" [همان]. بنا به تفسیر هایدگر، ειδωλον به معنی εἴδος [=نمود] اندک است، اما اندک نه دقیقاً در معنای اندازه و مقدار. ειδωλον در طریقی که پدیدار می گردد چیزی است ناچیز و کم بها، باقی مانده ای صرف از خود-نشان دادن حقیقی هستنده هاست، و از این رو حتی باقیمانده ای در قلمرویی بیگانه، هچون رنگ. این نحوه یِ به حضورآمدن، بیش از نحوه یِ پیشین، با ازشکل افتادن و تیره گشتنِ ἰδέα همراه است.

متناظر با این سه نحوه یِ به حضورآمدنِ ὀν [=ἰδέα]، سه نوع ἐπιστάτης [epistates] یعنی کسانی که خود را وقف سه نحوه یِ حضوریافتنِ ὀν می کنند و مسئول آنند نیز وجود دارد؛ "نخست، خداوند که می گذارد ذات [=ἰδέα] به ظهورآید - φύσιν φύει [phusin phuei]. او بدین سان φυτουργος [phutourgos] نامیده می شود، کسی که از ظهورِ نمود بیرونی محض[=εἴδος] مراقبت می کند و آن را آماده می دارد تا انسان بتواند به آن نظر کند. ...دوم، صنعتگر که δημιουργος κλίνης [demiorgos klines][۲۴] است. او تختی را بر اساس

---

[23]. ἡ ἔστι، quid est، quidditas، Wessen یا ذات؛ به تعبیری، آن چه در هستنده ذاتی است، آن چه هستنده به واسطه آن همان که باید، ὀν τελέως، هست [بنگرید به NIE, I, 179-180].

[24]. ساخته های صنعتگر یا همان ابزارها، چیزهایی صرفاً پیشِ دست نیستند، "آنها به منظور استفاده عامِ کسانی ساخته شده اند که با یکدیگر سکنی می گزینند و با یکدیگر هستند. آنهایی که با یکدیگر سکنی می گزینند δημος، [یا] مردم، هستند" [NIE, I, 174]. از این رو، صنعتگر δημιουργος نامیده می شود. او "کسی است که نمودِ چیزی را به حضور قابل مشاهده حسّی می کشانَد" [همان، 176]. هایدگر واژه آلمانیِ der Stellmacher را برابر با δημιουργος یونانی می گذارد که به معنی کسی است که چارچوب یا بدنه می سازد.