

تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۱۱/۸

فصل نامه علمی - پژوهشی مشرق موعود  
سال ششم، شماره ۲۱، بهار ۱۳۹۱

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۳/۲۵

## هنر؛ تنها راه نجات

(نگاهی به فلسفه هنر هایدگر و نسبت آن با اندیشه متفکران مسلمان)

فرح رامین\*

### چکیده

در این «زمانه تنگدستی» که انسان با بهره‌گیری از تکنولوژی مدرن، انسانیتش در حد سیطره بر طبیعت تنزل یافته، مارتین هایدگر، هنر را تنها راه رهایی برای خروج از بحران مدرنیته معرفی می‌کند. هنر - به معنایی کاملاً متفاوت و نامتعارف - نقش و جایگاه ویژه‌ای در تفکر این فیلسوف آلمانی دارد. هنر در معنایی وجودشناختی عبارت است از انکشاف حقیقت و حقیقت، ظهور و انکشاف وجود است. از نظر هایدگر، هر هنری در ذات خود شعر است و شعر وسعتی به بلندای زبان دارد. زبان نیز در این فلسفه، تفسیری انتولوژیک دارد و محل ظهور وجود و حقیقت است. این مقاله، با تلاشی برای فهم و روایتی ساختاری از رساله «سرآغاز اثر هنری» هایدگر آغاز می‌گردد و در پایان با پرداختن به ماهیت هنر و زیبایی و بررسی منشأ آن از دیدگاه برخی متفکران مسلمان، بر آن است که نشان دهد افق اندیشه هایدگر در باب هنر برای شرق اسلامی، چندان غریب و دور آشنا نیست.

**کلیدواژه‌ها:** هنر، حقیقت، زیبایی، زبان، خیال.

## مقدمه

پرسش از ماهیت هنر، ویژگی یا ویژگی‌های ذاتی آن، منشأ و سرآغاز هنر، غایت و مصادیق و کارکردهای هنر، مهم‌ترین پرسش‌هایی است که فلسفه هنر، عهده‌دار پاسخ‌گویی به آن است. فلسفه هنر از جمله فلسفه‌های مضاف است که به تبیین چیستی هنر و مبانی نظری و فلسفی آن می‌پردازد. به تعبیر دیگر، فلسفه هنر با تبیین مبادی و مبانی غیر هنری هنر سرو کار دارد. پیش از دوران مدرنیته، در آراء متفکران غربی، مباحث هنر به خلاقیت و نوآوری فردی و ذوق شخصی ارجاع داده می‌شد و فلسفه هنر در ضمن مباحث معرفت‌شناختی مطرح بود.

نخستین بار فیلسوف آلمانی، الکساندر بومگارتن با جعل اصطلاح «Aesthetics»، که در لغت به معنای احساس می‌باشد، آن را برای داوری‌های ذوقی مبتنی بر حس به کار گرفت و تلاش کرد دانشی تازه را بنیان گذارد. این دانش خبر از توجهی تازه به قلمرو محسوسات می‌داد، توجهی ورای چارچوب‌های تعریف‌شده متافیزیک سنتی که امور حس پذیر را صرفاً به عنوان ماده‌ی خام کارورزی برتر عقل به شمار می‌آورد. بر اساس روایت کاسیرر، بومگارتن منطق‌دانی بود که در پژوهش‌هایش عرصه مستقلی از امر حسی را قرار داد و البته همچنان شناخت زیباشناختی را در مرتبه‌ای نازل‌تر از شناخت عقلانی توصیف کرد (کاسیرر، ۱۳۸۲: ۵۱۵).

کانت با ناتمام دانستن تلاش‌های سلف خود در شناخت حقیقت و معیار زیبایی، تلاش کرد تا نظامی فلسفی تر و روش مدارتر را در مباحث مربوط به این دانش نوپا ایجاد کند و پس از نوشتن نقدهای اول و دوم خود، که به ترتیب به سنجش شناخت و نقد کردار آدمیان اختصاص یافته بود، نقد سوم خود را به شناخت امر زیبا و سنجش داوری‌های زیباشناختی اختصاص داد. تلاش کانت صرف اعتبار بخشی به زیباشناسی به مثابه دانشی هر چه مستقل‌تر و نیز توجه به هنر به مثابه پدیده‌ای هر چه خودمختارتر گردید.

هگل که تأثیر عظیم کانت را بر خود احساس می‌کرد و همواره تلاش داشت که نسبت به کانت گامی به جلو برداشته و پرسش‌های کانتی را با پاسخ‌ها و روش‌هایی متفاوت از خود او مورد سنجش قرار دهد، در مقوله هنر و زیبایی هم گامی متفاوت از کانت برداشت و با وارد کردن هنر در دستگاه فلسفی - تاریخی خاص خود، برای زیباشناسی و هنر شأنی افزون‌تر از یک بحث فرعی فلسفی و البته شانی نازل‌تر از یک امر مستقل و خودکفا و درون‌ماندگار قائل شد (کورنر، ۱۳۸۰: ۳۴۳).

مقام هنر در نگاه هگل در جایی میان طبیعت و عقل قرار دارد؛ اثر هنری از شکل‌وارگی خام طبیعت گذر کرده و در جایی فراتر از طبیعت ایستاده است. هنر با این گذر که از نگاه هگل گام

به جلویی برای استقرار مطلق در جای خودش محسوب می‌شود، توانسته است تاریخ را یک گام به جلو کشانده و انسان و جهان را از اسارت در حصار طبیعت خام اندکی رهاتر سازد. طبق نظام هنرشناسی هگل، در هنر سمبولیسم محتوا اسیر در حصار فرم است و از این رو سمبولیسم را باید هنری دانست که جلوه‌گری فرم آن، حظ چندانی از محتوا را نصیب مخاطب نخواهد کرد. در دوره بعدی هنر، یعنی کلاسیسیسم، با تناسب فرم و محتوا مواجه هستیم. در هنر رمانتیسم محتوا بر فرم فزونی می‌یابد و به اصطلاح از آن سرریز می‌شود. هگل «شعر» و «موسیقی» را بهترین نمونه برای معرفی هنر دوره رمانتیسم می‌داند. هنر رمانتیسم با همه توانایی‌اش، باز هم پاسخگوی همه حقیقت هستی نیست و بدین سان امر مطلق مورد توجه هگل، نیاز خود را در فراروی از هنر می‌بیند و در گام بعدی قدم به مرحله دین می‌گذارد (عبادیان، ۱۳۸۶: ۲۴-۴۰).

در ادامه کسانی همچون شلینگ، نیچه و بعدها هایدگر، با اعلام خودمختاری مطلق هنر، از فرمالیسم کانتی و رمانتیسم ناتمام هگلی، به رمانتیسم باوری تام و تمام می‌رسند؛ رمانتیسمی که به موجب آن وظیفه هنر انجام هر عملی است که تاکنون هیچ نظام فلسفی یا الهیاتی عهده‌دار انجام آن نبوده، یا در تلاش برای انجام آن با شکست مواجه شده است؛ یعنی: «تفسیر حیات بشر از منظر یک راوی دانای کل و با یک نگاه سراسر بین.»

با ظهور افکار اندیش‌مندی چون هایدگر، تحول اساسی در شیوه معرفت آدمی رخ داد و مفهوم هنر از جمله مفاهیمی بود که در پرتو این شیوه تفکر از مرزهای مفهومی خود فاصله گرفت و نگاهی وجودشناسانه و انتولوژیک به این مقوله انداخته شد.

هایدگر بر آن بود، یکی از ویژگی‌های اساسی مدرنیته معاصر این است که ما بیش از پیش تمایل داریم تا خود را فرمانروای طبیعت بدانیم و انسان را به مقام «خدای زمین»<sup>۱</sup> ارتقا دهیم تا قادر باشد با استفاده از تکنولوژی بر جهان طبیعت سیطره یابد. خطر واقعی تکنولوژی مدرن نیز همین است که از یک سو انسان تا سرحد یک حیوان ناطق، ذهن یا فاعل شناسا (سوژه) تنزل می‌یابد و از سوی دیگر مهم‌ترین وصف جهان، موضوع و متعلق شناسایی بودن (ابژه) می‌گردد و جهان تا سرحد ابژه‌ای برای یک سوژه تقلیل می‌یابد. هایدگر خواهان گسست از چنین تفکری است و هنر امکان چنین تفکر غیر معرفت‌شناسانه را برای او فراهم می‌آورد. هنر و تجربه هنری می‌تواند زمینه نوعی مواجهه حضوری با جهان را فراهم آورد. مراد هایدگر از هنر، قابلیت استفاده از تکنیک‌های هنری نیست. بلکه نوعی مواجهه حضوری (غیر حصولی) با

1 . Lord of the earth

جهان و زیستنی شاعرانه و سکنی گزیدنی<sup>۱</sup> شورمندانه در عالم است. تلاش برای رسیدن به حقیقت از طریق درک حصولی، انسان را تباه می‌کند و امروز در پرتو سیطره تفکر علمی و تکنولوژیک ما این تباهی را احساس می‌کنیم. انسان با تکنیک جدید «عالمی مصنوع» خویش ایجاد می‌کند. این عالم مصنوع، هرچه بیش تر بسط و گسترش می‌یابد، از طبیعت دور و به نفس آدمی نزدیک می‌شود و با این نفسانی شدن ویران‌گر می‌گردد. تا آن جا که در صورت کامپیوترها و رفتار هوش‌های مصنوعی و فعل و انفعالات راکتورهای هسته‌ای بیش تر به عالم اوهام و طوفان‌های نفسانی انسان شبیه می‌گردد تا طبیعت (مددیور، ۱۳۸۴: ۶۰-۶۱).

هایدگر سعی دارد «قدرت نجات‌دهنده هنر» را در برابر جهان تکنولوژیک و سوبرکتیویستی کنونی، نشان دهد. در این تفکر هنر تا سرحد یک «منجی» ارزش می‌یابد. وی اذعان دارد که مرادش از هنر، «هنر بزرگ»<sup>۲</sup> است، نه هنر جدید. هنر جدید تنها نوعی سرگشتگی انسان را روایت می‌کند و خود در ذیل تفکر تکنیکی مدرن نفس می‌کشد. چنین هنری نمی‌تواند وجود را به ظهور برساند. هایدگر از «مرگ هنر بزرگ» سخن می‌گوید. اما برخلاف هگل معتقد است که امکان بازگشت چنین هنری وجود دارد. بازگشتی که «نجات» غرب را شکل می‌بخشد (یانگ، ۱۳۸۴: ۱۴). «هنر بزرگ» از آن حیث بزرگ است که حقیقت موجودات به مثابه یک کل را آشکار می‌سازد. «هنر بزرگ» انکشاف حقیقت است.

دیدگاه هایدگر در باب هنر، گرچه برای غرب، غریب و نامأنوس است، برای تمدن شرقی آشناست. در دریافت اسلامی، هنر با زیبایی ارتباط تنگاتنگ دارد و حسن و زیبایی در ضمن مباحث وجود و مراتب آن مورد توجه قرار می‌گیرد. این مقاله بر آن است با روایتی ساختاری از فلسفه هنر هایدگر، افق‌های این تفکر در باب هنر را با اندیشه اسلامی نزدیک و مقارن نماید. تا از این رهگذر، تا حدودی فهم اندیشه رازگونه هایدگر را امکان‌پذیر سازد و در پرتو آن نقاط تشابه دو دستگاه فکری در باب هنر را بیابد، هرچند به لحاظ مبانی اندیشه فرسنگ‌ها از یکدیگر فاصله دارند.

## ۱. رساله «سرآغاز اثر هنری»

هنر در تفکر مارتین هایدگر (۱۸۸۹-۱۹۷۶) نقش بسیار اساسی دارد. برجسته‌ترین اثر وی در باب هنر، «سرآغاز اثر هنری» است. افکار او در این کتاب بسیار پیچیده و شعرگونه است و برگردان فارسی این رساله به فارسی بر این پیچیدگی افزوده است. برخی متفکران ترجمه آثار

1. dwelling  
2. great art

هایدگر را امکان پذیر نمی دانند. دیدگاهی که چه بسا برگرفته از رویکرد هایدگر به مقوله ترجمه باشد. وی ترجمه را لزوماً تفسیر به رأی می دانست و معتقد بود تفکر اصیل در کنه و ماهیت خود مبهم است و با تعصبی که به زبان آلمانی و قابلیت هایش داشت به ترجمه و ارتباط ساحت های زبانی سخت بی اعتنا بود (گری، ۱۳۸۲: ۱۶۲).

دو پرسش اساسی هایدگر در فلسفه هنر خویش آن است که راز اثر هنری با راز هستی چه نسبتی دارد؟ و سرآغاز و منشأ اثر هنری چیست؟ رساله «سرآغاز منشأ هنری» در پی یافتن پاسخی برای این دو پرسش است. هایدگر بر این رساله دو ضمیمه افزود: «موخره» که سنت زیبایی شناسی کلاسیک را مورد انتقاد قرار می دهد و دیگری «تکمله» که در آن برخی ابهام های رساله و برداشت های مجدد خود از آن را مطرح می کند.

### ۱.۱. دور هرمنوتیکی

سؤال اصلی در رساله «سرآغاز اثر هنری» یافتن منشأ و سرچشمه اثر هنری است. این پرسش در همان بند اول کتاب، پاسخ گفته می شود. منشأ اثر هنری، هنرمند نیست بلکه «هنر» است. پرسش از منشأ اثر هنری، در همان ابتدا، تبدیل به پرسش از هنر می شود (یانگ، ۱۳۸۴: ۳۶). هایدگر می گوید این که هنر چیست را باید از اثر هنری فهمید و این که اثر چیست را تنها از ذات هنر می توان دانست. چستی اثر هنری را از ذات هنر درمی یابیم و چستی هنر را از ذات اثر باید استنتاج کرد (کوکلمانس، ۱۳۸۲: ۱۴۴). آشکارا دوری مطرح می شود که در منطق باطل است.

هایدگر در روش هرمنوتیکی خود دور را می پذیرد و آن را برای فرآیند فهم اجتناب ناپذیر می داند. هایدگر در کتاب «وجود و زمان» مثال هایی از دور هرمنوتیکی را مطرح می کند:

۱. برای فهمیدن این که هستی چیست، نیازمند بررسی وجود «دازاین» هستیم. اما مگر می توان وجود «دازاین» را بدون فهم قبلی از هستی فهمید؟
۲. فهم و تأویل هر چیزی نیازمند پیش فهم ها است، ولی پیش فهم ها خودشان چیزی غیر از فهم و تأویل نیستند.

۳. «دازاین» بدون فهمی از هستی نمی تواند با هستی مواجه شود. اما بدون فهم از هستی، هستی معنا ندارد (Heidegger, 1962: 195-197).

در رساله «سرآغاز اثر هنری» به این دور در قالب هنر و اثر هنری اشاره می شود: چگونه می توان فهمید هنر چیست، بدون آن که اثر هنری را مورد بررسی قرار داده باشیم؟ اما اثر هنری چگونه هنر خوانده می شود، اگر ندانیم که هنر چیست؟ هایدگر معتقد است این دور امکان

بنیادی‌ترین نوع شناخت را فراهم می‌آورد. فهم هنر در ارتباط با فهم اثر هنری و فهم اثر هنری در ارتباط با فهم هنر است و بدون هریک، فهم دیگری ممکن نیست. به باور هایدگر، در دور هرمنوتیکی، مهم ورود به حلقه هرمنوتیکی است نه خروج از آن<sup>۱</sup> (Heidegger, 1999: 85).

برای ورود به این دور، وی از خود اثر هنری آغاز می‌کند، اما توضیح چندانی برای این انتخاب نمی‌دهد. از آن‌چه دم دست است باید آغاز کرد. هایدگر برای درک امر انتزاعی از قبیل هنر مصداق انضمامی آن را مقدم می‌سازد تا با توصیف آن، به فهم امر انتزاعی برسیم. چون هنر مفهوم کلی است که مشخص نیست دقیقاً به چه چیزی اشاره دارد، به اثر هنری بالفعل موجود می‌پردازد که ما را راهنمایی کند (رضایی، ۱۳۹۰: ۵۵).

## ۲.۱. اثر هنری

اثر هنری هم‌چون شیئی میان سایر اشیاء است. اما آن‌چه اثر را اثر هنری می‌سازد و آن را از سایر اشیاء تفکیک می‌کند، چیست؟ بنیان اثر هنری بر چه چیز استوار است. هایدگر برای دست یافتن به حقیقت هنر، سه تفسیر از شیء را که فلسفه در سنت تفکر غربی بسط داده است، تبیین می‌نماید:

الف) شیء، جوهر و حامل اعراض و اوصاف است (نظریه جوهر و عرض)  
این نظریه ریشه در تفکر یونان دارد که مطابق آن یک نهاد وجود دارد که حامل خصوصیات است. (نظیر رنگ، بو، زبری، ...) این نظریه از شیء تا حدودی بازتاب ساختار زبان است که ارسطو آن را به کار می‌برد. هر جمله حاوی محمول و موضوع است. محمول، مجموعه‌ای است که بر موضوع (جوهر) حمل می‌شود. این نظریه مشروعیت خویش را از ساختار زبان می‌گیرد.

هایدگر به نقد این تعریف برخاسته و می‌گوید: ساختار زبان یا واقعیت به گونه‌ای است که نمی‌توان تعیین کرد کدام اصل است و نمی‌توان پاسخ روشنی به چنین پرسش‌هایی داد (هایدگر، ۱۳۹۰: ۸-۱۱؛ کوکلمانس، ۱۳۸۲: ۱۵۶-۱۶۵).

ب) شیء کثرتی از انطباعات حسی است که از چیزی برای حواس حاصل شده است

۱. برای فهم دور هرمنوتیکی هایدگر، رک: بیمل، والتر، بررسی روشنگرانه اندیشه‌های مارتین هایدگر، ترجمه بیژن عبدالکریمی (تهران: سروش، ۱۳۸۱) و هوی، دیوید کورنز، هایدگر و چرخش هرمنوتیکی، دز هرمنوتیک مدرن، ترجمه بابک احمدی، مه‌ران مهاجر، محمد نبوی (تهران: مرکز، ۱۳۷۷) و نیز:

Heidegger, Martin, *The Hermeneutics of Facticity*, trs: John Van Buren (Indiana: Indiana University Press, 1999).

(نظریه شیء به عنوان وحدت محسوسات)

بر طبق این نظریه، شیء امر محسوس و چیزی است که به ادراک درآید. هایدگر این تفسیر از شیئیت را نیز مورد نقد قرار می‌دهد و می‌گوید این تعریف زیاده از حد شیء را جسمانی کرده در حالی که تعریف اول شیء بیش از حد از جسمانیت دور شده است.

(ج) شیء، ماده صورت یافته است (نظریه ماده و صورت)

هایدگر در رد نظریه دوم می‌گوید: زمانی که من صدای هواپیمایی را می‌شنوم، تنها صورت محض نیست که هواپیما است، بلکه من غیر از شنیدن یا دیدن هواپیما تصویری از آن در ذهن دارم. بنابراین، باید نظریه‌ای را یافت که هسته اصلی آن چه را که ما شیء می‌نامیم حفظ کند. به نظر می‌رسد «نظریه ماده و صورت» راه‌گشای این مشکل است؛ زیرا به هر دو جزء یک شیء اشاره دارد. اما مشکل این است که این نظریه، تنها شامل اشیاء طبیعی و ابزاری می‌گردد. مثلاً صورت، کارکرد ابزارهایی مانند کوزه، کفش و دیگر ابزارها است و ماده خام این ابزارها در جمع با این صورت، ماهیت یک ابزار را نشان می‌دهد. از این رو بنای تصور ماده و صورت را کارکرد ابزاری اشیاء می‌شمرد.

هایدگر نظریه اخیر را یکسره باطل نمی‌داند و به کنار نمی‌گذارد؛ بلکه این نظریه را سرنخی برای شناخت بهتر اثر هنری معرفی می‌کند. آن‌گاه نظریه دیگری از شیء ارائه می‌دهد. هایدگر معتقد است آثار هنری اگرچه شیء هستند اما نه یک شیء صرف مثل یک تکه سنگ طبیعی یا یک کنده درخت و... آثار هنری ساخته دست آدمی است و عالمی که برای آدمی ظهور داشته، در آن آثار متجلی است و این عالم دیگر در یک شیء محض نیست. در آثار هنری علاوه بر شیئیت، یک «چیز دیگر» در کار است و هنری بودن اثر هنری بازگشت به این «چیز دیگر» است. اثر هنری علاوه بر این که یک شیء است، از چیز دیگر حکایت می‌کند و این ویژگی آن را از شیء محض که تنها خودش است و نماد چیزی نیست جدا می‌سازد. این «چیز دیگر» در واقع ظهور و انکشاف حقیقت است.

هایدگر بیان می‌دارد که سه نظریه‌ای که در فلسفه مطرح شده ما را از حقیقت شیء دور می‌کند و سعی می‌کند در پرتو یک مثال، ما را در تمییز بین یک شیء به عنوان یک ابزار صرف و اثر هنری مدد رساند. تابلو نقاشی «کفش‌های زن روستایی» اثر وان گوگ چه تفاوتی با یک شیء محض (مثلاً یک کفش معمولی و واقعی) دارد. کفش نقاشی شده در تابلو، تمامی عالم یک زن روستایی را آشکار می‌کند. در اثر هنری «رویداد حقیقت» واقع می‌گردد و همین رویدادگی حقیقت است که یک شیء را به یک اثر هنری تبدیل می‌کند.

### ۳.۱. چپستی هنر

هنر، تنها ابزاری نیست که در پرتو به خدمت گرفته شدن، تعریف شود. هویت یک ابزار براساس ارتباط با غیر تعریف می‌شود. همان‌گونه که حروف از خود معنای مستقلی ندارند و در ارتباط با غیر است که در جمله معنا می‌یابند. هنر در تعریف ابزاری بیش‌تر از جنبه زیبایی‌شناسی مورد توجه قرار می‌گیرد و به اثر هنری از جهت زیبایی‌شناسی نگاه می‌شود و از آن لذت برده می‌شود. هنر به منزله ابزار، نوعی فعالیت فرهنگی است که تنها در موزه‌ها و نمایشگاه‌های هنری باید آن را یافت. در این تلقی به هنر، ناظر اثر هنری، مانند نظافت چیان موزه‌ها که از یک مجسمه گردگیری می‌کنند یا کسانی که در کار جابه‌جا کردن آثار هنری از یک نمایشگاه به نمایشگاه دیگر هستند و اثر هنری را چون تنه درختی یا تکه زغال سنگی منتقل می‌کنند، به هنر می‌نگرد (گلندی‌نینگ، ۱۳۸۱: ۱۵۳).

هایدگر با مردود دانستن چنین برداشتی از هنر، هنر را به عنوان «انکشاف حقیقت» و «برگشودن عالم» معرفی می‌کند. هنر چیزی است که «عالمی را می‌گشاید» (یانگ، ۱۳۸۴: ۴۰). در تابلوی کفش‌های وان گوگ، کفش‌های زن روستایی در فضایی تهی به نمایش درمی‌آید که بر آن گرد راه مزرعه و مسیر کار و روزمرگی نشسته است. این نقاشی، عالم کشاورز را با خستگی‌ها، بیم‌ها و امیدهایش تصویر می‌کند. در کاربرد روزمره، این جفت کفش‌ها، نه تنها مورد توجه نیستند، که فراموش می‌شوند. مانند دستگیره دری که تا پیش از خراب شدن توجه ما را به خود جلب نمی‌کند؛ زیرا که در روند استفاده شدن، اطمینان از سلامت آن وجود دارد. اما این کفش‌ها در تابلو نقاشی جلوه‌گر حقیقت می‌شوند. به تعبیر هایدگر: «حقیقت خود را در اثر هنری می‌نهد» (کوکلمانس، ۱۳۸۲: ۱۸۸) و هنر فی حد ذاته استقلال و هویت می‌یابد. ویژگی ذاتی هنر، زیبایی‌آفرینی نیست، بلکه هنر، حقیقت‌آفرین است. در نگرش هایدگر، حقیقت به معنای مطابقت با واقع نیست. حقیقت ظهور و انکشاف وجود است و هنرمند کسی است که در اثر خود، وجود را متجلی می‌سازد:

آن چه او «هنر بزرگ» می‌خواند، چیزی کمتر از «رخداد حقیقت» نیست. این رخداد را نباید به معنای پدید آوردن یک بازنمایی یا تصویری دقیق و رسا از موجودات یا اشیاء تلقی کرد، بلکه یک گشودگی یا آشکارگی اصیل موجود است، موجودات آن‌گونه که هستند (گلندی‌نینگ، ۱۳۸۱: ۱۵۴).

در این جاست که هایدگر به جای تصور اثر هنری برحسب ماده و صورت یا جوهر و عرض، نظریه بدیع خود را در باب هنر بیان می‌کند. اثر هنری به عنوان یک شیء نه حامل



خصوصیات حسی و نه جوهر و عرض و نه ماده و صورت، بلکه به عنوان «عرصه پیکار زمین و عالم» معرفی می‌شود. نحوه شیئیت اثر هنری که همان نحوه وجود آن است، پیکار میان عالمی است که برگشوده می‌شود و زمینی که می‌خواهد رازهای اثر را فرو پوشیده سازد. هایدگر در رساله «سرآغاز اثر هنری» به جای استفاده از اصطلاحات آشنا و متداول فلسفه و زیبایی‌شناسی غربی، مجموعه‌ای خاص و منحصر به فرد از اصطلاحات جدید را وارد می‌کند. اصطلاحاتی نظیر عالم، زمین و نزاع میان آن دو. هنر برحسب مفاهیم زمین و عالم فهمیده می‌شود. عالم خود را بر زمین بنا می‌نهد و زمین از طریق عالم اوج می‌گیرد. عالم در عین اتکا و سکونت بر زمین، می‌کوشد بر آن فائق آید. عالم از آن جا که ذاتاً بازکننده و افشاگر است نمی‌تواند آن چه را فرو بسته است، رخصت دهد و تحمل کند. زمین نیز از آن حیث که هم نگهدارنده است و هم پنهان‌کننده، همواره می‌خواهد عالم را به درون خویش کشد و آن را پنهان و مستور نماید (کوکلمانس، ۱۳۸۲: ۲۱۲-۲۱۸).

در تفکر هایدگر، «عالم» تنها صورت شیء و «زمین» معادل ماده صرف نیست. گرچه در نظر ابتدایی، به نظر می‌رسد چنین باشد. در بیان ابتدایی، «زمین» عبارت است از جنبه انفعالی اثر هنری که هم‌چون ماده در ابزار مصرف می‌شود. از نظر وی زمین جنبه فرو بسته اثر هنری است که تنها با قرار گرفتن در «عالم» اثر هنری گشوده می‌شود، نه این‌که همچون ابزار یک ماده در کاربرد و قابلیت استفاده از ابزار محو گردد، مانند چاقویی که تا خوب می‌برد و یا تبری که تا به راحتی می‌شکند، کسی به خود آنها توجه ندارد. در اثر هنری ماده (زمین) آشکار می‌شود و به فضای گشوده عالم اثر می‌آید. زمین و عالم در واقع صورت و سیرت اثر هنری است. عالم، صورت اثر هنری است که محصول مهارت توأم با خلاقیت هنرمند است و زمین، سیرت آن است که همواره حامل محتوا، پیام و حقیقتی است.

«زمین» می‌تواند سنگی در یک پیکره، رنگی در یک نقاشی یا آهنگی در یک قطعه موسیقی باشد که به خودی خود مانند سایر اشیاء فرو بسته است و «عالم»، مناسبات خاصی است که این وجه فرو بسته را در فضایی باز قرار می‌دهد. سنگ و آهنگ، به خودی خود اشیایی محض اند که در مناسبات خاص اثر که هایدگر آن را «عالم اثر» می‌نامد، معنا پیدا می‌کند و به تعبیر هایدگر «در گشوده» می‌شود.

در تبیین نقاشی کفش‌های زن روستایی، هایدگر به ما می‌فهماند که در تعامل عادی ما با اشیاء نوعی غفلت وجود دارد و اثر هنری ما را متوجه آن می‌سازد. توجه به چیزی که «هست»، اثر هنری این توجه را با غیر معمول بودن خود ایجاد می‌کند. اثر هنری شیء معمول و خارج از

توجه انسان را برمی‌گزیند و به آن عالمی می‌بخشد که او را از حالت معمول بیرون آورد و امکان گشودگی وجود دار به آن شیء می‌بخشد و یک بار دیگر وجود داشتن آن شیء در حوزه آگاهی انسان قرار می‌گیرد. از این رو سیرت اثر هنری از جنس معرفت و آگاهی است. اثر هنری، ایجاد این التفات خاص است و وجود داشتن چیزها را متذکر می‌شود. چنین خصوصیتی در کار هنری وجود خالق و آفریننده را ایجاب می‌کند.

آن چه در تعابیر هایدگر مبهم و رازگونه است، آن است که به هنر و اثر هنری، قدرتی جادویی می‌دهد که باعث تقرر ظهوری انسان است. به تعبیر هایدگر، هنرمند در برابر هنر و اثر هنری بود و نبودنش یکسان است و به سان معبری است که خود را در فرآیند ابداع هنر نیست می‌کند. آثار هنری، مجرایی است که در آن حقیقت جلوه‌گر می‌شود. و حقیقت، حقیقت هستی است، هستی برای ظهور، آدمی را واسطه قرار می‌دهد، یعنی مثل نی‌نوازی که نی بنوازد و اثر هنری پدید آورد. اما در اینجا نی واسطه است. در این برداشت از هنر، هنرمند واسطه‌ایی است و گویی حقیقت هستی را به کار می‌گیرد تا موجب ظهور حقیقت گردد (ریخته‌گران، [www.ircap.com](http://www.ircap.com)).

اثر هنری و هنر در غیاب هنرمند به عنوان تولیدکننده آن رخ می‌نماید. هنر رخدادی از حقیقت است که انسانیت انسان در گرو آن است. از این رو منشأ و سرآغاز اثر هنری، از منظر هایدگر، هنرمند نیست، بلکه خود «هنر» است:

چنین نیست که در آغاز یک باشنده، یعنی انسان داریم که اشیاء هنری می‌آفریند، بلکه با رخدادی مواجهیم که می‌گذارد انسان، انسان باشد. به صورتی که هرچه که هست (از جمله خود انسان) بتواند خود را آن‌گونه که هست، نشان دهد (گلندینینگ، ۱۳۸۱: ۱۵۹).

در این جاست که بیان هایدگر که سرآغاز و منشأ اثر هنری را «هنر» می‌داند، بسط می‌یابد. دیدگاه رایج این است که هنر زاییده ذهن هنرمند و یا اثر هنری است. اما هایدگر می‌گوید چون هنر هست، اثر هنری نیز هست و چون هنر هست، هنرمند نیز هست. به عقیده وی سرآغاز هر چیز ذات آن چیز است و سرآغاز اثر هنری، ذات هنر است. بی‌شک هنرمند منشأ علی اثر هنری است، اما شأن والای یک اثر هنری را در خود هنر باید جست. ذات هنر، «انکشاف حقیقت» است. اگر هنر منشأ کار هنری است و اگر هنر ظهور حقیقت است و اگر حقیقت، ظهور و انکشاف وجود است، بنابراین وجود، منشأ اثر هنری است و هنرمند واسطه ظهور هستی و حقیقت است.

هایدگر نه تنها هنرمند را در انکشاف و تجلی وجود و حقیقت دخیل می‌داند؛ بلکه ناظران اثر هنری (که از آنها به «نگاهداران» یاد می‌کند) را کسانی می‌داند که به رویداد حقیقت در اثر هنری توجه دارند. هر ناظری، نگاهدار اثر هنری نیست. نگاهداران، ناظرانی هستند که مقام والای هنر را درک و حیطة قدسی آن را حفظ می‌نمایند و برای اثر هنری نقش حقیقت‌بخشی قائلند. ناظران سنتی کسانی هستند که نقشی در هنر شدن اثر هنری ندارند. چنین ناظری، برای مثال، تابلوی کفش‌های زن روستایی را می‌نگرد و برای حظّ هنری و یادگاری حتی بر دیوار آن را حفظ می‌کند و در موزه نگاه می‌دارد، اما این تابلو، برای او از هرگونه تحقق حقیقت خالی است.

#### ۴.۱. شعر

هایدگر هر هنری را در ذات خود «شعر» می‌داند. هنر معماری، نقاشی، موسیقی همه به نوعی شعر محسوب می‌شوند:

شاعری، هنر شعر سرودن نیست بلکه آن چیزی است که ذات همه صور هنر بدان وابسته است (کوکلمانس، ۱۳۸۲: ۲۶۲).

این سخن بدان معنا نیست که همه صور هنر را بتوان به شعر تحویل برد. از منظر هایدگر، شاعری ذات هنر است؛ اما مرادش از شعر کلام موزون خیال‌انگیزی نیست که باعث قبض و بسط روح شود (حلی، ۱۳۸۱: ۴۳۸). در فلسفه او، شعر وسعتی به اندازه تمام زبان دارد. هایدگر همان‌گونه که از هنر تفسیری انتولوژیک دارد، شعر و زبان را نیز در فرآیندی هستی‌شناسانه تفسیر می‌کند. شعر، زبان است و زبان یعنی جایی که «وجود» در آن عرض اندام می‌کند. باید تصور متعارف از زبان را که تنها وسیله‌ای برای ارتباط و بیان حالات درونی است، رها کرد. زبان یعنی انکشاف وجود. با این تلقی از زبان، هر هنری (معماری، نقاشی، موسیقی و...) نوعی زبان است که وجود، در آن به زبان درمی‌آید و از پنهانی به گشودگی می‌رسد. نامیدن موجودات به معنای وضع یک نشانه برای یک شیء نیست، بلکه نام‌گذاری چیزی، همان به زبان درآوردن و به لفظ درآوردن و گفتن است و این گفتن و به لفظ درآوردن، نشان دادن و حاضر کردن وجود است. زبان خاستگاه وجود است و شعر چیزها را با نامیدن به حضور درمی‌آورد (کوکلمانس، ۱۳۸۲: ۲۶۴). بنابراین شعر، همان زبان است مانند سایر هنرها، اما شعر زبانی نامتعارف است؛ زیرا در شعر است که بیش از هر هنری تأکید بر به هم ریختن نظم زبان متداول آشکار است. گویی موجوداتی که در تعامل روزمره با آن روبرو هستیم در هنر به گونه‌ای دیگر جلوه می‌یابند.

## ۲. هنر از منظر تفکر اسلامی با رویکرد به اندیشه هایدگر

غایت فلسفه هنر هایدگر، نشان دادن نقش هنر در آشکار کردن حقیقت هستی است. مقوله هنر در اندیشه این فیلسوف آن چنان ضرورت دارد که خوانشی صحیح از فلسفه او در گرو فهم این مقوله است. وی از متفکرانی است که هنر را نه به جهت گسترش دامنه مباحث فلسفی خود، بلکه به عنوان بخشی اساسی از فلسفه اش مطرح می‌کند. البته باید به این مهم توجه داشت که تأکید و اهمیت نقش هنر در فلسفه هایدگر تا حدودی ناشی از مقتضیات سیاسی - اجتماعی جامعه معاصر غرب است. براساس نظر «پولگر»، هایدگر بعد از تجربه تلخی که در عرصه سیاست داشت به تأمل بر هنر روی آورد. توجه او به زبان و هنر در آن دوره در واقع گریزی از واقعیات سیاسی بود (کوکلمانس، ۱۳۸۲: ۱۱۸). وی سلطه تکنولوژی بر حیات اجتماعی دوره معاصر را می‌دید و سعی داشت راه نجات انسان تکنولوژی زده غربی را در درون هنر جستجو نماید. به عقیده هایدگر پیامد پر مخاطره ظهور تکنولوژی مدرن، حضور فزاینده پدیده‌ای از نوع جدید، متمایز و خطرناک در میان ما نیست، بلکه خطر، در سیطره یافتن نوع جدید، متمایز و خطرناکی از «جهان» است که اشیاء را خدای جدید خود ساخته است (گلندینینگ، ۱۳۸۱: ۱۵۲).

هایدگر یک ناقد سرسخت مدرنیته است که تمامی مبانی اصلی تفکر روزگار مدرن را به چالش می‌کشد و هرگونه تجلی مادی، فنی و فکری آن را رد می‌کند. او از این روزگار به «سرزمین شب» و «زمانه تنگدستی»<sup>۱</sup> یاد می‌کند و خردباوری، علم باوری و حتی پیشرفت‌های مادی آن را بی‌اساس می‌داند. او بارها نوشت که در دوران کنونی و در دوران سلطه تکنولوژی، هرگونه تأکید زیاده از حد بر دستاوردهای مادی و رفاهی مدرنیته و فراموشی مصیبت‌های زندگی مدرن، در جهت سرکوب آزادی انسان است. دوران مدرن اوج فراموشی «هستی» است و اندیشه در آن ماشینی شده است. البته او تمامی تجلی فرهنگی و فکری مدرنیته را مردود نمی‌داند؛ ولی به گرایش کلی فرهنگی دوران مدرن که آن را «گرایش رو به زوال» می‌نامید، اعتراض داشت (احمدی، ۱۳۸۱: ۸۴۳).

مفسران و تحلیل‌گران فلسفه هنر هایدگر به صراحت گفته‌اند که آنچه هایدگر در باب هنر و اثر هنری می‌گوید، به یقین موقت، ناتمام و از بسیاری جهات مبهم است. به کارگیری اصطلاحات شاعرانه چون زمین و عالم و نزاع آنها با یکدیگر و شکل ناتمام رساله «سرآغاز اثر هنری» هرچه بیش تر بر پیچیدگی این اثر افزوده است (کوکلمانس، ۱۳۸۲: ۲۹۳).

1 . needy time

شاید بتوان ادعا نمود که هایدگر دشوارنویس ترین فیلسوف غربی است. وی علاوه بر وضع واژه‌های جدید، الفاظ را در معانی جدید به کار می‌برد و این امر باعث غموض مضاعف نظام فلسفی او شده است. فلسفه وجودی هایدگر در عین پیچیدگی در قالب زبانی بیان شده که آمیخته با زبان‌های باستانی و واژه‌هایی است که در هیچ فرهنگ لغتی، معادل آن یافت نمی‌شود. تعداد انگشت‌شماری از محققان معاصر، سعی در مقایسه نظام معرفتی این متفکر با فیلسوفان و عارفان مسلمانی چون صدرای شیرازی و محی‌الدین عربی داشته‌اند. نگارنده در این مقاله داعیه چنین کاری ندارد و تنها می‌کوشد، نشان دهد افق اندیشه این فیلسوف در باب هنر برای شرق اسلامی غریب و نامأنوس نیست و می‌توان ردپایی از این نحوه تفکر را در میان افکار متفکران مسلمان یافت که می‌تواند پیچیدگی‌ها و نواقص اندیشه هایدگر در باب هنر را جبران سازد.

#### ۱.۲. چیستی هنر

در فرهنگ اسلامی از واژه «فن» و «صنعت» به جای لفظ «هنر» استفاده شده و در کاربرد این لفظ از فلسفه یونان تأثیر پذیرفته است. واژه «تخنه» Techne در یونان باستان بر فنون و صنایع اطلاق می‌شده است، چه صنایع هنری و چه صنایع کاربردی. در فرهنگ اسلامی نیز هیچ‌گاه میان صنعت و هنر تفاوت و فاصله چندانی وجود نداشته و این دو به یکدیگر گره خورده‌اند؛ زیرا صنعت‌کاران نیز زیبایی و ظرافت را در ضمن پیشه و صنایع دستی می‌آفریدند (موسوی گیلانی، ۱۳۹۰: ۳۰).

هایدگر نیز از واژه «هنر» معنایی را می‌فهمد که مطابق با مفهوم یونانی تخنه است (یانگ، ۱۳۸۴: ۳۹). وی معتقد است یونانیان نیز واژه‌ای مختص به «هنرهای زیبا» نداشته‌اند. هنر و فن به همراه همه اشکال آن در نظر آنان «تخنه» بود و هر دو حقیقت را آشکار می‌کرد. اما تکنیک و صنعت یونانی با مفهوم صنعت و تکنولوژی جدید تفاوت اساسی داشت. صنعت یونانی نحوه‌ای از رخ نمود و انکشاف حقیقت Aletheia (آلتیا) بود که دنباله جهان و طبیعت به شمار می‌رفت؛ اما تکنیک جدید تنها شباهتی به امر خارجی دارد و در واقع تحقق صورتی انتزاعی از طبیعت است. صورت فوق، بیانگر تلقی خاص بشر جدید از ماده و طبیعت است که در آن، بر طبیعت صورتی انتزاعی قابل محاسبه زده می‌شود و انسان قدرت تصرف در آن را می‌یابد. هایدگر می‌گوید کثرت آسیاب‌های بادی نشانه چنین نظرگاهی است. مردم قدیم همواره به امید وزش باد بودند و هنوز انرژی را از جریان هوا جدا نمی‌کردند، تا آن را ذخیره کنند و طبیعت به عنوان منبع انرژی مورد تعرض قرار نمی‌گرفت. اما در دوره جدید، تکنیک

دیگر دنباله و مکمل طبیعت نیست، بلکه در برابر طبیعت و وسیله استیلا و سیطره و تعرض بر طبیعت و تصرف بی‌رحمانه آن است؛ که در نهایت به تغییر خطرناک طبیعت انجامیده و بحران محیط‌زیست را پدید آورده است (مددپور، ۱۳۸۴: ۵۹-۶۰). صنعت در معنای یونانی (تخنه) همان صنعت معنوی تمدن‌های دینی است که اشکالی از آن در قرون وسطی و تمدن اسلامی و نیز تمدن‌های بزرگ شرق نظیر چین و هند مشاهده می‌شود. در این جا صنعت‌گر به کار خویش از جهتی صورتی طبیعی و از جهت دیگر صورتی روحانی و غیبی می‌دهد (همو: ۶۱). در تفکر اسلامی عنصر «زیبایی»، هنر و صنعت را به یکدیگر می‌پیوندد و از این رو واژه فن و صناعت به هر دو نسبت داده می‌شود. صنعت‌کاران نیز با خلاقیت خود، حکایت‌گر زیبایی‌های موجود در طبیعت‌اند (طوسی، ۱۳۶۷: ۵۹۱). در اندیشه اسلامی، ویژگی ذاتی هنر، «زیبایی» است. برخی متفکران معاصر هنر را «زیبایی‌آفرین» نام نهاده‌اند (مطهری، ۱۳۶۱: ۵۳) و برخی هنر را کوششی برای ایجاد زیبایی و عالم ایده‌آل تعریف کرده‌اند (توحیدی پور، ۱۳۳۴: ۵۳). در تفکر هایدگر ویژگی مشترک هنر با تکنولوژی قدیم، انکشاف «حقیقت» است. بنابراین، عنصر «زیبایی» در این تفکر به «حقیقت» تبدیل می‌گردد. آن چه این دو اندیشه را به یکدیگر نزدیک می‌نماید آن است که در تفکر هایدگر حقیقت با وجود مساوق است. در تفکر اسلامی، قوام هنر به «زیبایی» است و زیبایی مرتبه‌ای از مراتب وجود است. بنابراین هر دو تفکر به یک ایده منتهی می‌شود: «هنر انکشاف وجود است».

عارفان مسلمان، سلسله مراتب وجود را پنج مرتبه می‌دانند و از آن به «حضرات خمس» الهیه یاد می‌کنند. علت این نام‌گذاری آن است که هر مرتبه جز ظهور و تجلی حضرت حق، چیز دیگری نیست. این مراتب وجود طولی هستند و هر مرتبه عالی، علت تحقق مرتبه پایین‌تر از خود است و مراتب پایین دارای تکرر و تنوع ولی مراتب بالا دارای وحدت‌اند. هر سطحی از سطوح هستی، تجلی مرتبه بالاتر است تا به ذات الهی می‌رسد. همه عوالم و مراتب هستی ساخته و تجلی زیبایی و حسن الهی است. از این رو ابن عربی هستی را صبغة الله می‌خواند (ابن عربی، بی‌تا: ج ۲، ۴۲). فارابی نیز به صراحت زیبایی را بالاترین مرتبه وجود برای هر موجودی معرفی می‌کند:

الجمال والبهاء والزينة في كل موجود هو أن يوجد وجوده الافضل ويحصل له كماله  
الاخير (فارابی، ۱۹۹۱م: ۵۲).

## ۲.۲. هستی‌شناسانه بودن مقوله هنر

در اندیشه اسلامی «زیبایی» و به تبع آن «هنر» حقیقتی خارجی و هستی‌شناسانه دارد که

حکایت از مرتبه‌ای از وجود است. مفهوم زیبایی در کاربرد متعارفش به موجودات خارجی نسبت داده می‌شود. اما مناقشه در این است که آیا واقعاً اشیاء در میان صفاتی چون حجم، جرم یا رنگ که دارند، صفتی به نام «زیبایی» نیز دارند؛ به گونه‌ای که اگر فرض کنیم آدمی در جهان نباشد، باز هم این اشیاء این صفت را دارند؛ یا زیبایی امری است که ما به اشیاء خارجی می‌دهیم و ما آنها را زیبا می‌یابیم و زیبایی اشیاء برحسب دریافت ما از اشیاء است.

واقعیت این است که اموری در ما احساس زیبایی را پدید می‌آورند و چیزهایی نیز وجود دارند که در ما احساس زشتی را سبب می‌شوند. وقتی ضمیر یک فرد واحد که دریافت‌های ویژه‌ای از این جهان دارد، در مواجهه با دو موجود، یکی را زشت و دیگری را زیبا می‌بیند، باید بپذیریم که این دو موجود با هم متفاوت بوده‌اند و برای آن شخص، شیء زیبا، غیر از چیز زشت است، یعنی در واقع، دو اثر از دو مؤثر به فرد انتقال می‌یابد. بدین معنا، زیبایی امری واقعی و عینی است. بنابر واقعیت خارجی، این دو شیء با هم متفاوت‌اند و به همین دلیل، برای فرد نیز متفاوت جلوه کرده‌اند. نکته بسیار مهم این است که احساس زیبایی متفاوت با آن چیزی است که این احساس را سبب می‌شود. این موجودات خارجی هستند که احساس زیبایی را پدید می‌آورند، و از این نظر، زیبایی امری عینی و واقعی است، اما احساس زیبایی، امری ذوقی و درونی می‌نماید. اما این که زشتی ممکن است برای دیگران زیبا جلوه کند، ارتباطی با عینی یا ذهنی بودن زیبایی ندارد، زیرا انسان‌ها از حیث ساختمان روحی و اثرپذیری از خارج با هم متفاوت‌اند، و از این رو، یک امر خارجی ممکن است احساس‌های مختلفی را در آنها برانگیزاند. شاید اگر ما همگی دارای ساختمان روحی یکسانی بودیم، احساس مشابهی از زشتی و زیبایی و هنری یا غیرهنری بودن یک شیء داشتیم. محمدتقی جعفری در باب زیبایی می‌گوید:

زیبایی عبارت است از درک و دریافت ذهنی از پدیده‌های عینی که اگر آدمی از چنین ذهن یا از چنین استعداد‌های روانی برخوردار نباشد، زیبایی هم وجود ندارد (جعفری، بی تا: ۵۲).

آن چه مفهوم زیبایی را در فرهنگ اسلامی سوبرژکتیو می‌نماید نقش «خیال» در هنر است که گمان می‌شود اثر هنری تنها از وهم هنرمند ناشی می‌شود. فلاسفه اسلامی در کتاب‌های خود به طور مفصل از چهار قوه ادراکی سخن گفته‌اند: حس، خیال، وهم، عقل. قوه خیال را برخی مجرد (ملا صدرا) و برخی نیمه مادی (ابن سینا) می‌دانند. تلقی رایج آن است که قوه خیال اشیایی را در ذهن حاضر می‌کند که در جهان مادی حضور ندارند. اما باید توجه داشت این

حضور، حضور امری موهوم نیست؛ یعنی ذهن، اشیایی که در هیچ عرصه و مرتبه‌ای از عالم هستی وجود نداشته باشد، تصور نمی‌کند. بلکه در حقیقت، تخیل، ادراک و شهود امری است که در جهانی بالاتر و بالاتر از جهان مادی و محسوس قرار دارند. شیخ اشراق در این زمینه می‌گوید:

صورت‌های خیالی مخلوق و ساخته و پرداخته ذهن نیستند، بلکه صورت‌های خیالی، شبیه محسوسات وجود منحاز دارند. بنابراین، ادراک خیالی یعنی مشاهده این صورت‌ها در جهان خاص خودشان. جهانی که صورت‌های خیالی در آن تحقق دارند. این جهان مادی نیست، بلکه جهانی است که عالم خیال منفصل یا عالم مثل نامیده می‌شود (سهروردی، ۱۳۵۵: ۲۱۲).

مقوله هنر در نزد هایدگر نیز کارکردی هستی‌شناسانه دارد. اساس تفکر هایدگر، گذرا از سوبژکتیویسم مستقر در تاریخ غرب است. به اعتقاد هایدگر هنر امری ذوقی (سوبژکتیو) و حاصل نبوغ هنرمند نیست، بلکه معنایی کاملاً انتولوژیک و وجودشناختی دارد. تفکر جدید که بنیان‌گذار آن دکارت است، انسان را مرکز و محور عالم و ملاک حق و باطل و هست و نیست قرار داده است. دریافت بشر از اساسی‌ترین مفاهیم مثل هنر، زبان، زیبایی، ... دستخوش تحولی اساسی گردیده است. بشر امروز همه حقایق را از دریچه تنگ عالم ماده می‌نگرد و به انکار سایر ساحات هستی می‌پردازد و بر این انکار اصرار می‌ورزد. علم به علوم جدید و روش علمی به ابزار تسلط بر عالم و آدم تنزل یافته و از عقل جز عقل ابزاری و محاسبه‌گر معنایی باقی نمانده است. طبیعت به منبع نیرو و انرژی تنزل یافته و زبان تنها وسیله ارتباط بین افراد برای بیان احساس‌ها و خواسته‌ها محسوب شده و زیبایی به احساس خوشایند و مطبوع تبدیل گشته است و هنر محصول نبوغ هنرمند دانسته می‌شود و این همه کاملاً بدیهی انگاشته می‌شود. هایدگر، در فلسفه خویش به تخریب چنین تفکری می‌پردازد و راه را بر تفکر قلبی حضوری و همراه با تذکر هموار می‌سازد. هایدگر برای رهایی از این سوبژکتیویسم مدرن به مقوله هنر از دریچه هستی‌شناسانه روی می‌آورد. هنر آینه‌ای می‌گردد که وجود، خود را در آن آشکار می‌سازد. تمام تلاش وی، آشکار ساختن حضور و تجلی هستی در اثر هنری است (Dreyfus, 2005: 407).

### ۳.۲. منشأ هنر

اندیشمندان مسلمان، منشأ «زیبایی» را که ویژگی ذاتی هنر است، حق متعال می‌دانند. او «حقیقت مطلق» و «زیبایی مطلق» است:



الواجب الوجود له الجمال و البهاء المحض و هو مبدأ جمال کل شیء و بهاء کل شیء  
(ابن سینا، ۱۳۶۳: ۳۶۸).

صدرای شیرازی نیز زیبایی های این جهان را پرتو و سایه ای از زیبایی موجود در عوالم بالا معرفی می کند. از دیدگاه او خداوند سرآغاز و منشأ زیبایی است:

هو مبدء کل خیر و کمال و منشأ کل حسن و جمال (صدرای شیرازی، بی تا: ج ۱، ۱۵۱).  
در این دیدگاه، هنر امری قدسی است که نه تنها ظهور و تجلی ناقصی از زیبایی مطلق می باشد، بلکه منشأ هنر نیز برخی اسماء و صفات الهی است. هنرمندان مانند سایر انسان ها در حد ظرفیت خویش جانشین خداوند هستند و جانشین باری تعالی، مظهر اسماء و صفات الهی است. بنابراین، هنر از روحی خدایی که وارث برخی صفات حق است، نشأت می گیرد:

هرکدام از احاد بشر، ناقص یا کامل، از خلافت الهی بهره ای دارند؛ به اندازه بهره ای که از انسانیت دارند. زیرا خداوند فرمود: «او خدایی است که شما را بر روی زمین خلیفه قرار داد» این آیه اشاره دارد به این که هر یک از افراد بشر چه برترین ها و غیر برترین ها خلیفه خداوند بر روی زمین هستند. صاحبان فضیلت در آینه اخلاق ربانی خود مظاهر صفات جمال خداوندند. حق تعالی با ذات خود در آینه دل های انسان های کامل تجلی می کند، تا این که آینه دل آنها، مظهر جلال ذات و جمال صفات الهی باشد. انسان های دیگر نیز جمال و زیبایی خداوند را در آینه هنرهای خود متجلی می سازند (صدرای شیرازی، بی تا: ۷۳).

در اندیشه هایدگر، منشأ و سرآغاز اثر هنری، خود «هنر» می باشد. در مباحث زیبایی شناسی دوره جدید آفرینش اثر هنری به نبوغ و خلاقیت هنرمند نسبت داده می شود. هنرمند نابغه ای است که دارای قوه تخیل قوی است و احساس های خویش را در قالب آثار هنری بیان می کند و اثر هنری ابزاری است برای انتقال احساس ها و اندیشه های هنرمند به مخاطبان. هایدگر چنین رهیافتی را دگرگون می سازد. به عقیده وی ذات هنر منشأ اثر هنری است و هنرمند واسطه ای است بین ساحت قدس و مردم زمانه خویش. مخاطبان و محافظان آثار هنری کسانی هستند که می توانند به عالمی که اثر هنری می گشاید، راه یابند و راه یابی آنان به این عالم خود نوعی مشارکت در آفرینش اثر هنری است. اثر هنری عالمی را می گشاید که در آن موجودات به نحو دیگری ظهور می کنند. هنریکی از طرق اساسی تحقق حقیقت است و حقیقت خود را در اثر هنری بنیاد می نهد (کوکلمانس، ۱۳۸۲: ۱۷) و سرآغاز و منشأ اثر هنری می گردد. ذات حقیقت نزاع و کشمکش بین مستوری و نامستوری، ظهور و خفاست. ظهور و خفای وجود است که موجب ظهور اثر هنری می شود. ذات حقیقت چهره نمودن و چهره پنهان

کردن وجود است. حقیقت هستی زمانی که ظهور می‌کند، ظهورش باعث خفای آن است. انکشاف و نامستوری وجود، ظهور حقیقت است و ظهور حقیقت باعث خفای آن است. به بیان سهل‌تر، چهره نمودن هستی، موجب آن است که چهره هستی در حجاب رود (همو: ۱۲۹). در عرفان اسلامی، این «حقیقت» که منشأ اثر هنری از منظر هایدگر است به خداوند تعبیر می‌شود. خداوندی که از شدت ظهور در خفاست و از افراط ظهور و پیدایی، پنهان است. خداوندی که وجه او حجابی ندارد مگر به ظهورش.

یا من هو اختفی لفرط نوره      الظاهر الباطن فی ظهوره

(مطهری، ۱۳۶۰: ج ۸، ۱)

هایدگر فردی است که خود را نه ملحد و نه متاله می‌داند و فلسفه او سکوتی است درباره خداوند. وی تمامی تفسیرهای رسمی در باب خدا - حتی در دین مسیحیت - را مانع مواجهه صحیح با وجود می‌داند. هایدگر در آثارش بارها از واژه «خدا» بهره می‌برد، اما به نظر می‌رسد این واژه بیش‌تر جنبه فرضی دارد و وجود خدا برای او از قضایای مقبوله است (مک کواری، ۱۳۸۲: ۱۳۴). نویسندگان بسیاری، آثار او را برای یافتن معنا و مفهوم «خدا» مورد کاوش و کنکاش قرار داده‌اند و کتابی نیز در این زمینه نوشته شده به نام «هایدگر و پرسش از خدا»؛ اما حتی نویسندگانی که نگرش‌های کاتولیکی نیز داشته‌اند، به هیچ‌ریافت قابل قبولی نرسیده‌اند.

هایدگر در اواخر عمر خویش که جهان درگیر جنگ سرد بود و در اواخر ۱۹۶۲ بحران موشکی کوبا، جهان را تا لبه پرتگاه درگیری هسته‌ای میان آمریکا و روسیه پیش برد، به این فکر افتاد که تنها خدایی می‌تواند نژاد بشر را از انهدام به دست خویش نجات دهد. برخی معتقدند، هایدگر پس از گرایش به جانب نوعی الحاد نیست‌انگارانه، به بینش فلسفی گرایش یافت که به نظر می‌رسید در حال هرچه بیش‌تر دینی شدن بود (همو).

هایدگر در گفت‌وگو با مجله اشپیگل در سؤال به روزنامه‌نگاری که می‌پرسد: آیا فلسفه می‌تواند در شرایط کنونی، بشر را نجات دهد؟ جواب می‌دهد:

اجازه بدهید پاسخی کوتاه و جامع بدهم که البته حاصل تفکری طولانی در این باره است و آن این است که فلسفه به هیچ‌وجه نمی‌تواند تغییر مستقیم و بی‌واسطه در وضعیت کنونی عالم ایجاد کند. البته این درباره فلسفه نیست بلکه شامل همه علوم انسانی نیز می‌شود. اکنون دیگر فقط خدایی می‌تواند ما را نجات دهد. تنها امکانی که برای ما باقی مانده این است که در شعر و تفکر می‌تواند نوعی آمادگی برای ظهور خدا فراهم شود (همو: ۱۴۹).

روزنامه‌نگار می‌پرسد: آیا ارتباطی میان تفکر شما و ظهور این خدا وجود دارد؟ آیا از نظر شما این رابطه یک رابطه علی است؟ آیا مقصود شما این است که ما با تفکر می‌توانیم خدا را نزدیک‌تر کنیم؟ وی می‌گوید:

ما نمی‌توانیم خدا را با تفکر نزدیک بیاوریم، بلکه حداکثر این است که می‌توانیم آمادگی انتظار او را فراهم کنیم.

روزنامه‌نگار می‌پرسد: آیا ما می‌توانیم کمکی در جهت تسهیل آمدن خدا کنیم؟ هایدگر می‌گوید:

تدارک آمادگی باید نخستین قدم در این راه باشد.

هایدگر در بدگمانی‌ها و نگران‌هایی که درباره عصر تکنولوژی جدید دارد، «هنر را تنها نجات‌دهنده» معرفی می‌کند و در آخرین مقاله‌ای که در نشریه وزین آلمانی زبان اشپیگل به چاپ رسیده است، به صراحت بیان می‌دارد که «فقط خدایی می‌تواند ما را نجات دهد.»؛ خداوندی که شعر و هنر نوعی آمادگی برای ظهورش را فراهم می‌آورد.

هم‌چنان‌که در این مقاله بارها گفته شد، هنر از منظر هایدگر، انکشاف حقیقت است و در این‌جا، هایدگر هنر را آمادگی برای ظهور خدا می‌داند. بنابراین، آیا ما منطقاً اجازه داریم که انکشاف حقیقت را در تفکر وی، نوعی مواجهه برای ظهور و تجلی خدا بدانیم؟

آن‌چه اطمینان دارم، این است که هایدگر از واژه «خدا»، خدای مسیحیت را اراده نکرده است، گرچه از تفکر مسیحی بسیار تأثیر پذیرفته است. به هر حال نباید فراموش کرد که این فیلسوف آلمانی در خانواده‌ای کاتولیک به سر می‌برده و پدرش خادم کلیسا بوده و خود درس کشیشی خوانده است. او غالباً به جای خدا از واژه «خدایان» استفاده می‌کند و حتی در این مصاحبه نیز از «خدا» سخن نمی‌گوید، بلکه از «خدایی» یاد می‌کند. بی‌تردید مقصود هایدگر از «خدایان» الهه‌های متعدد و متکثر نیست، زیرا او به «وحدت وجودی» دعوت می‌کند. می‌توان واژه «خدایان» را با توجه به اسماء و صفات الهی تفسیر کرد. مایستر اکهارت نیز از اسماء و صفات حق تعالی، مانند عرفای اسلام، استفاده کرده است و هایدگر از این بابت تحت تأثیر عرفای قرون وسطا است. این امکان نیز وجود دارد که مراد او از «خدا» تجلی قدسی وجود یا شاید مرادش «سرنوشت و قضا» باشد. خود وی با لحنی تند در برابر پرسش از خدا می‌گوید:

تعیین این‌که خدا زنده است یا مرده ربطی به آدم متدین ندارد تا چه رسد به آرزوهای کلامی فلسفه و علم. خدا بودن خدا چیزی است که از متن وجود و در متن وجود

تعیین می‌شود (همو: ۱۵۱).

می‌دانیم که منظور هایدگر از حقیقت وجود، خدای احد و واحد و منحاز و مستقل ادیان نیست. اگر به تفکیک میان مطلق وجود و وجود مطلق در فلسفه و عرفان اسلامی مراجعه کنیم، یعنی چیزی که از آن تعبیر به وجود لابلشروط و به شرط لا می‌شود، به این نتیجه می‌رسیم که هایدگر خدای ادیان را یکی از انواع بشرط لا و از نوع وجود مطلق می‌داند و لذا خدا را هم در شمار «موجودات» می‌داند که با «حقیقت وجود» مورد نظر او متفاوت است. شخصاً تصور می‌کنم نوعی ماتریالیسم عرفانی یا عرفان ماتریالیستی را باید در اندیشه هایدگر جستجو کرد؛ اندیشه‌ای که طبق آن عالم دارای روحی سراسری و تنیده در کالبد آن است که فقط به نحوی شهودی می‌توان با آن پیوند یافت. این نگاه به عرفان بودایی نزدیک می‌شود که جهان را برگرفته از یک غیاب قدسی (Holly Absent) می‌داند و دو سوی این هستی کنونی را نیستی / تاریکی محض (Nothingness / Darkness) می‌شمارد. خلاصه که حقیقت وجود هایدگری کمی بیش‌تر از روح مطلق هگلی محل ابهام و پذیرای تفاسیر بی‌پایان است.

### نتیجه

هایدگر از واژه «خدا» هرچه را که اراده کرده باشد، بارقه‌های انتظار و موعودگرایی در تفکر وی قابل انکار نیست. هنر در تفکر او، منجی دوران مدرنیته است. موعودی که «تنها راه نجات» و عهده‌دار انکشاف حقیقت است. ذات حقیقت که در کشاکش مستوری و نامستوری است، از حقیقت وجود چهره می‌نماید. وجودی که از شدت ظهور در نهان است. هایدگر نام چنین هنر غیر ابزاری را «هنر بزرگ» می‌نهد. هنر بزرگ، هنری است که از ابتدال روزمرگی و تنوع سر بر کشیده و روزنه‌ای به سوی دنیای مطلوب دارد. نقبی است در بن بست تکرار، طراح زندگی است و جلودار و پیش‌رو (صفایی، ۱۴۰۳: ۲۴). هنر بزرگ، از منظر اسلامی یک مقوله دینی است، حقیقتی متعالی و مقدس که نجات‌بخش بشریت است و یک رسالت مافوق مادی و متعالی و در عین حال انسانی دارد، «هنر بزرگ» محل و جلوه‌گاه زیبایی مطلق است و زیبایی مطلق منشأ و خاستگاه آن است.



## فهرست منابع

۱. ابن سینا، *الشفاء (الهیات)* (تهران: انتشارات ناصر خسرو، ۱۳۶۳).
۲. ابن عربی، محی الدین، *فتوحات مکیه*، ج ۲ (بیروت: دار احیاء التراث العربی، بی تا).
۳. احمدی، بابک، *هایدگر و تاریخ هستی* (تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۱).
۴. توحیدی پور، مهدی، *بررسی هنر و ادبیات* (تهران: امیرکبیر، ۱۳۳۴).
۵. جعفری، محمد تقی، *زیبایی و هنراز دیدگاه اسلام* (تهران: وزارت ارشاد، بی تا).
۶. حلّی، حسن ابن یوسف، *الجواهر النضید (قم: انتشارات بیدار فو، ۱۳۸۱)*.
۷. رضایی، مهران، *بررسی رساله منشأ اثر هنری*، مجله کتاب ماه فلسفه، سال چهارم، شماره ۴۴، اردیبهشت ۱۳۹۰.
۸. سهروردی، شهاب الدین، *حکمة الاشراق*، در مجموعه مصنفات شیخ اشراق، به تحقیق هانری کربن (تهران: انتشارات حکمت و فلسفه، ۱۳۵۵).
۹. شیرازی، صدرالدین، *اسرار الآیات* (تهران: انجمن حکمت و فلسفه، بی تا).
۱۰. صفایی، علی، *استاد و درس (ادبیات؛ هنر؛ نقد)* (قم: انتشارات هجرت، ۱۴۰۳ ق).
۱۱. طوسی، نصیرالدین، *اساس الاقتباس* (تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۶۷).
۱۲. عبادیان، محمود، *گزیده زیباشناسی هگل* (تهران: فرهنگستان هنر، ۱۳۸۶).
۱۳. فارابی، ابونصر، *آراء اهل مدینه الفاضله* (بیروت: دارالمشرق، ۱۹۹۹ م).
۱۴. کاسیرر، ارنست، *فلسفه روشنگری*، ترجمه یدالله موقن، (تهران: نیلوفر، چاپ دوم، ۱۳۸۲).
۱۵. کورنر، اشتفان، *فلسفه کانت*، ترجمه عزت الله فولادوند، (تهران: خوارزمی، چاپ دوم، ۱۳۸۰).
۱۶. کوکلمانس، یوزف. ی، *هایدگر و هنر*، ترجمه محمد جواد صافیان (آبادان: نشر پرسش، ۱۳۸۲).
۱۷. گری، گلن، *تمهیدی بر تفکر پس فردا*، ترجمه محمدرضا جوزی، در: *فلسفه و بحران غرب*، ادموند هوسرل، مارتین هایدگر، کارل یاسپرس، جان مک کواری و...، ترجمه رضا داوری اردکانی، محمدرضا جوزی، پرویز ضیاء شهابی (تهران: هرمس، ۱۳۸۲).
۱۸. گلندینینگ، سیمون، *فلسفه هنر هایدگر*، ترجمه شهاب الدین عباسی، مجله سروش اندیشه، سال اول، بهار ۱۳۸۱، شماره دوم.
۱۹. مددپور، محمد، *ماهیت تکنولوژی و هنر تکنولوژیک* (تهران: سوره مهر «حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی»، ۱۳۸۴).

۲۰. مطهری، مرتضی، فطرت (تهران: انجمن اسلامی دانشجویان مدرسه عالی ساختمان، ۱۳۶۱).
۲۱. \_\_\_\_\_، شرح منظومه، ج ۱ (تهران: انتشارات حکمت، ۱۳۶۰).
۲۲. مک کواری، جان، فقط خدایی می‌تواند ما را نجات دهد، ترجمه محمدرضا جوزی، در: فلسفه و بحران غرب، ادموند هوسرل، مارتین هایدگر، کارل یاسپرس، جان مک کواری و...، ترجمه رضا داوری اردکانی، محمدرضا جوزی، پرویز ضیاء شهابی (تهران: هرمس، ۱۳۸۲).
۲۳. موسوی گیلانی، سیدرضی، درآمدی بر روش‌شناسی هنر اسلامی (قم: نشر ادیان و انتشارات مدرسه اسلامی هنر، ۱۳۹۰).
۲۴. هایدگر، مارتین، سرآغاز کار هنری، ترجمه پرویز ضیاء شهابی (تهران: هرمس، ۱۳۹۰).
۲۵. یانگ، جولیان، فلسفه هنر هایدگر، ترجمه امیر مازیار (تهران: گام نو، ۱۳۸۴).
26. Dreyfus, Hubert. L, Heidegger's Ontology of Art, In: A Companion to Heidegger, Edit: Hubert L. Dreyfus and Mark A. Wrathall (Blackwell Publishing, Ltd, 2005).
27. Heidegger, Martin, Being and Time. Trs: John Macquarrie and Edward Robinson (New York & Row, 1962).
28. \_\_\_\_\_, The Hermeneutics of Facticity, Trs: John Van Buren (Indiana: Indiana University Press, 1999).
29. <http://www.ircap.com>