



Death-Awareness and Liberation from Subjectivity in Heidegger's Thought: A Path Toward a New Understanding of Islamic Art

Vahid Monajati ¹, Bijan Abdolkarimi ^{*2}, Ali Moradkhani ³

¹ Phd student of Philosophy, Department of Philosophy, Faculty of Humanities, North Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Irandr.vahid.monajati@gmail.com

^{*2} (Corresponding author) Associate Professor, Department of Philosophy, Faculty of Humanities, North Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. abdolkarimi12@gmail.com

³ Associate Professor, Department of Philosophy, Faculty of Humanities, North Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. dr.moradkhani@yahoo.com

Article Info

Research Article

Issue 58

Volume 22

Page 135 to 153

Submission Date: 2024/04/11

Review Date: 2024/06/19

Acceptance Date: 2024/05/28

Publication Date: 2025/06/22

Keywords

Death-awareness,
subjectivity,
Heidegger's perspective,
Islamic art,
ontology.

Cite this article

Monajati, V., Abdolkarimi, B. and Moradkhani, A. (2025). Death-Awareness and Liberation from Subjectivity in Heidegger's Thought: A Path Toward a New Understanding of Islamic Art. *Islamic Art Studies*, 22(58), 135-153.

 [dori.net/dor/20.1001.1.
***** ***/](https://doi.org/10.22034/IAS.2024.452022.2356)

 [dx.doi.org/10.22034/IAS.
.2024.452022.2356](https://doi.org/10.22034/IAS.2024.452022.2356)

ABSTRACT

The focus of Heidegger's analyses on death-awareness and the possibility of breaking free from subjectivity—along with the connection between these concepts in his thought—opens new avenues for understanding Islamic art. Through this lens, art, and particularly Islamic art, can be viewed and analyzed from a fresh perspective. Heidegger argues that death-awareness is a fundamental element of human existence that helps individuals transcend the limitations of subjectivity—a viewpoint that regards humans as independent, isolated subjects interpreting reality through human experiences and concepts. By becoming aware of their mortality, humans recognize the temporary and finite nature of their existence, which ultimately leads to nothingness. This awareness fosters humility before existence, liberating them from self-centeredness and domination, a principle also emphasized in Islamic teachings.

This study, conducted through an analytical-descriptive method, argues that there are significant connections between Heidegger's ideas and Islamic art, particularly in the realms of ontology, aesthetics, and phenomenology. Thus, death-awareness can lead to a new understanding of Islamic art. Islamic art is spiritual and metaphysical, emphasizing the relationship between humans, existence, and other beings. Death-awareness can help Muslim artists move beyond worldly appearances and focus on the truth of existence. Furthermore, it can deepen the audience's engagement with Islamic art, enabling them to grasp its spiritual messages and attain truth.

Research Objectives:

1. Examining death-awareness and liberation from subjectivity in Heidegger's thought.
2. Analyzing and comparing Heidegger's theories with the principles of Islamic art in ontology, aesthetics, and phenomenology.

Research Questions:

1. How does Heidegger conceptualize death-awareness and liberation from subjectivity?
2. What similarities and differences exist between Heidegger's theories and the principles of Islamic art, particularly in ontology, aesthetics, and phenomenology?

Introduction

Since ancient times, death has always been a subject of contemplation. Consequently, many philosophers and thinkers have theorized about death, and it must be acknowledged that the differences in these theories stem from their respective worldviews—that is, their perspectives on God, existence, and humanity, which shape their divergent views (Akbarzadeh et al., 2014: 45). As soon as we question anything, we implicitly seek to understand its essence. Thus, our inquiries into birth, death, existence, nothingness, and art pave the way for our understanding of the world. Existence is neither an attribute nor a predicate, and its perception differs from, say, perceiving the existence of water in a glass. Heidegger's *Dasein* lives in a fundamentally different way—not merely as an entity occupying a place in the universe like a glass, but as something fluid, engaged, interpretive, and traversing various epistemic realms (Heidegger, 2019: 198).

Heidegger adopts the hermeneutic circle in the process of understanding, considering it unavoidable. In *Being and Time*, he provides examples of this circle, arguing that to understand what being is, we must examine the being of *Dasein*. But can we comprehend *Dasein*'s being without a prior understanding of being itself? (Heidegger, 2019: 199). Similarly, in *The Origin of the Work of Art*, he discusses this circle in the context of art and the artwork: How can we know what art is without examining artworks? Yet, how can an artwork be called art if we do not know what art is? Heidegger believes this circle enables the most fundamental form of knowledge. Understanding art is tied to understanding the artwork, and vice versa—neither is possible without the other. For Heidegger, the key is entering the hermeneutic circle, not escaping it (Heidegger, 1999: 85).

From Heidegger's perspective, art is the origin or leap into the artistic ether. Thus, the origin of the artwork is also the origin of its creators and preservers—in other words, the origin of a people's historical presence in art (Heidegger, 2003: 57). This is the "great art" Heidegger discusses in *The Origin of the Work of Art* and in *Nietzsche* (1991), where he describes it as the medium through which the truth of being reveals itself unconditionally and absolutely to the historical existence of humanity. Examples include Greek temples and tragedies, which shaped the national spirit and historical character of the Greeks. However, in the modern era, with the dominance of aesthetics, the age of great art has ended (Mostafavi, 2022: 156).

Heidegger's fundamental critique of the aesthetic approach to art is that it arises from and reinforces subjectivity. "Subjectivity is the modern human endeavor to assert unlimited power through calculation, planning, and molding" (Thompson, 2016: 39), as

it seeks complete domination over every aspect of objective reality, treating everything as a fixed energy source to be ordered at will.

However, it must be noted that Heidegger's view of art contrasts with metaphysical conceptions. He clarifies that engaging with an artwork fundamentally means recognizing the truth disclosed in art—not merely deriving pleasure from the artistic object. The essence of art is not representation but the invention of truth (Dastur, 2010: 138). Thus, in *The Origin of the Work of Art*, Heidegger critiques modern aesthetics to reconnect art with truth, demonstrating that art is a realm where truth unfolds. An artwork is not merely a source of pleasure; encountering it opens a new world, transforming our own. Heidegger's linking of art and truth shows that any interpretation reducing art to the artist's emotions, the audience's response, the unconscious, social conditions, or any other external factor obscures its essence. Therefore, art has its own world, and understanding it requires entering that world (Safian, 2017: 160).

A hermeneutic thinker like Heidegger, who reinterpreted Husserlian phenomenology in the realm of individual cognition, believed that literature, poetry, and art are sources for the emergence of the world in which individuals live. They also provide direct, empathetic, and unmediated insight into the artist's experience (Heidegger, 2003: 122). Similarly, Henry Corbin, in analyzing Islamic art, employed hermeneutics to interpret Islamic works. He argued that due to the sacredness of scripture and its centrality in religions, hermeneutics is necessary for reviving theology and uncovering truth—a truth too transcendent to be grasped through historical understanding alone. Corbin saw hermeneutics as essential for revealing the hidden, esoteric meanings behind religious texts (Corbin, 2004: 23-24). He was among the first to apply a hermeneutic approach to Islam, particularly Shiism, and considered Heidegger and Suhrawardi influential in this regard. He used this method to understand Islamic architecture and art, viewing it as the key to deciphering their sacred and spiritual elements (Corbin, 1998: 1-17).

Since beauty is an inherent feature of art in Islamic thought, some contemporary thinkers have termed art "beauty-creating" (Motahhari, 1982: 53), while others define it as an effort to create beauty and an ideal world (Tohidipour, 1964: 53). Given that, in Heidegger's thought, the shared feature of art and ancient technology is the "disclosure of truth," the authors' research indicates that while numerous studies have explored death-awareness, art, and liberation from subjectivity in Heidegger's philosophy, no scholarly thesis or article has yet examined a new understanding of Islamic art through the lens of death-awareness in Heidegger's thought.

Among recent related studies is that of Poorali et al. (2022), which evaluates art and the possibility of breaking free from subjectivity from Heidegger's perspective. Relying on

Heidegger's interpretation of Hölderlin's poem "*In lieblicher Bläue*" in "*What Are Poets For?*" and his descriptions of Paul Cézanne's works, the researchers argue that liberation from subjectivity is possible. They contend that by allowing absence to emerge in art, the artist not only prepares the ground for the truth of being to unfold but also resolves the duality between "being" and "beings," transforming it into a mysterious unity.

Mostafavi (2021) examines Heidegger's engagement with modern artists like Rilke, Cézanne, and Klee, revealing how this encounter shifted his view of modern art. The study shows that this shift led Heidegger to acknowledge modern art's capacity to fulfill the role of "great art" in disclosing truth.

Naderi et al. (2021) compare Freud's and Heidegger's views on art, concluding that Freud's approach is limited by psychological factors. Freud overemphasized the neurological aspects of artistic experience, and his analysis of artists largely served his psychoanalytic theories. In contrast, Heidegger separates the origin of the artwork from the artist's personal life, linking art to truth and offering a new interpretation of art.

Salehi and Akbarzadeh (2015) compare Heidegger's thought with Islamic perspectives, noting that while surface similarities exist, they are merely linguistic. Though Heidegger's death-awareness leads to liberation from trivialities, his silence on the afterlife, resurrection, and immortality introduces despair and nihilism into his philosophy.

Mostafavi (2012) conducts a hermeneutic-phenomenological study of Heidegger's view of art, concluding that art is where truth happens. The study shows how Heidegger's method reveals the deep connection between art and truth, positioning the artwork as the site where existence unveils itself.

Ramin (2012) examines Heidegger's philosophy of art in relation to Islamic thought, arguing that his ideas are not alien to the Islamic East. In both frameworks, beauty is transformed into truth, and art is seen as the disclosure of being.

Thus, this study, through an analytical-descriptive method, explores whether death-awareness and liberation from subjectivity in Heidegger's thought can lead to a new or shared understanding of Islamic art. This research employs an analytical-descriptive approach, with data collected through documentary and library research. On one hand, Heidegger's works are examined, while on the other, secondary sources on his thought and art are analyzed. The study first illuminates the concepts of death-awareness and subjectivity in Heidegger's philosophy, then explores art—particularly Islamic art—as a potential means of breaking free from subjectivity.

Conclusion

The findings of this study reveal that the concept of art, including Islamic art, holds an ontological function in Heidegger's thought. At the core of Heidegger's philosophy is the transcendence of subjectivity entrenched in Western history. For Heidegger, art is not a subjective matter of taste or the product of artistic genius but carries a profoundly ontological and existential meaning. In his view, "nothingness" (*das Nichts*) is nothing other than the horizon against which beings come into presence.

An artist who, in times of destitution, follows the path of Dionysus—by allowing nothingness to emerge in the artwork—not only prepares the stage for the event of truth but also resolves the duality between "Being" (*Sein*) and "beings" (*Seiende*), transforming it into a mysterious unity. Experiencing this event leads *Dasein* to a fearful yet conscious confrontation with nothingness. Thus, Heidegger asserts that *Dasein* "stands steadfastly in the surpassing of nothingness." In this moment of encounter, the human being does not appear as a *subject* but as *Dasein* within the world, thereby experiencing liberation from subjectivity.

It is not far-fetched, then, to suggest that Heidegger's perspective on art is not alien to the Islamic East. Traces of this mode of thought can indeed be found in the works of Islamic thinkers, who, in turn, compensate for some of the complexities and shortcomings in Heidegger's philosophy of art.

Heidegger hoped that artworks could open a path toward a renewed understanding of the Being of beings—a comprehension that would allow for reflection on the essence of technology, where beings are no longer seen as mere energy reserves to be exploited. Such an understanding could pave the way for the sacred and the return of the gods to the realm of humanity. Through hermeneutic phenomenology—describing what the artwork discloses—Heidegger demonstrates that the artwork establishes a world in which the relationship between Being and truth is revealed. In this way, art becomes intrinsically linked with truth: the essence of art is "the setting-into-work of truth," and the artwork is tasked with realizing this pivotal event.

This perspective aligns with the Islamic mystical concept of *kashf* (unveiling) and the emphasis in Islamic art on spirituality and abstraction. Regarding beauty, Heidegger defines it as "the appearance of Being," which resonates with the Islamic notion of *jalāl* (divine majesty) and the emphasis in Islamic art on harmony and order.

In phenomenology, two key themes—*experience* and *language*—are also prominent. Heidegger stresses the importance of experience in understanding Being and truth, a view that aligns with Islamic art's emphasis on intuitive experience (*shuhūd*). Furthermore, Heidegger regards language as "the house of Being" and believes art can

rejuvenate language—a perspective that corresponds with Islamic art's focus on calligraphy and the use of sacred words and phrases.

Thus, given these connections, a new understanding emerges—one that deepens our grasp of concepts such as Being, truth, beauty, art, and experience in Islamic art. Just as Heidegger believed, Islamic art can bring the world out of concealment, rendering it transparent to the earth—that is, revealing truth as unconcealment (*alētheia*) while also being received and preserved. The guardians of this truth are not merely individuals but an entire historical culture or people who embrace it—even as the artwork itself safeguards that historical community.

References

- Ahmadi, Babak. (2002). *Heidegger and the History of Being*. Tehran: Markaz Publishing. [In Persian].
- Ahmadi, Babak. (2003). *Heidegger and the Fundamental Question*. Tehran: Markaz Publishing. [In Persian].
- Akbarzadeh, Fariba; Dehbashi, Mehdi; Shah Nazari, Jafar. (2014). "A Comparative Analysis of Death and Its Relationship with the Meaning of Life from the Perspectives of Rumi and Heidegger." *Comparative Theology*, No. 11, pp. 1-20. [In Persian].
- Collins, Jeff. (2005). *Heidegger*. Translated by Saleh Najafi. Tehran: Shiraz Publishing. [In Persian].
- Corbin, Henry. (1998). *Introduction to Isfahan: Image of Paradise*. Translated by Jamshid Arjmand. Tehran: Farzan-e Rouz Publications. [In Persian].
- Corbin, Henry. (2004). *From Heidegger to Suhrawardi*. Translated by Hamed Foladwand. Tehran: Printing and Publishing Organization. [In Persian].
- Dastur, F. (2010). *Handbook of Phenomenological Aesthetics*. Springer.
- Dreyfus, Hubert L. (2005). "Heidegger's Ontology of Art." In *A Companion to Heidegger*, edited by Hubert L. Dreyfus and Mark A. Wrathall. Blackwell Publishing.
- Fadaei Mehrabani, Mahdi. (2003). *Standing Beyond Death: Corbin's Responses to Heidegger from the Perspective of Shi'a Philosophy*. Tehran: Ney Publishing. [In Persian].
- Glendinning, Simon. (2002). *Heidegger's Philosophy of Art*. Translated by Shahab al-Din Abbasi. *Soroush Andisheh Journal*, No. 2, p. 1. [In Persian].

- Heidegger, M. (1977). *The Question Concerning Technology and Other Essays*. Translated by W. Lovitt. Garland Publishing.
- Heidegger, M. (1999). *The Hermeneutics of Facticity*. Translated by John Van Buren. Indiana University Press.
- Heidegger, M. (2001). *Poetry, Language, Thought*. HarperCollins.
- Heidegger, Martin. (2002). *Poetry, Language, and the Thought of Liberation*. Translated by Abbas Manouchehri. Tehran: Mowla Publications. [In Persian].
- Heidegger, Martin. (2003). *The Origin of the Work of Art*. Translated by Parviz Zia Shahabi. Tehran: Hermes Publications. [In Persian].
- Heidegger, Martin. (2017). *Introduction to Metaphysics*. Translated by Enshallah Rahmati. Tehran: Sophia Publications. [In Persian].
- Heidegger, Martin. (2019). *Being and Time*. Translated by Abdolkarim Rashidian. Tehran: Ney Publishing. [In Persian].
- Heidegger, Martin. (2019). *What Is Metaphysics?* Translated by Siavash Jamadi. 10th Edition. Tehran: Ghoghnoos Publishing. [In Persian].
- Ibn Sina, Abu Ali Husayn ibn Abdallah. (1984). *Al-Shifa (Theology)*. Tehran: Nasir Khosrow Publications. [In Persian].
- Jafari Tabrizi, Mohammad Taqi. (1998). *Beauty and Art from an Islamic Perspective*. Tehran: Ministry of Islamic Culture and Guidance. [In Persian].
- Kockelmans, Joseph J. (2003). *Heidegger and Art*. Translated by Mohammad Javad Safian. Abadan: Porsesh Publishing. [In Persian].
- Mostafavi, Shams al-Moluk. (2012). "Heidegger and the Hermeneutic Phenomenology of Art." *Kimia-ye Honar Quarterly*, No. 3, pp. 47-54. [In Persian].
- Mostafavi, Shams al-Moluk. (2021). "Heidegger's Encounter with Modern Art." *Metaphysics Quarterly*, No. 32, pp. 155-171. [In Persian].
- Motahari, Morteza. (1982). *Fitrah (Human Nature)*. Tehran: Islamic Students' Association Publications. [In Persian].
- Mousavi, Seyyed Reza. (2015). "Methodology of Islamic Art." *Qabasat Quarterly*, No. 78, pp. 85-113. [In Persian].
- Naghizadeh Jalali, Mir Abdolhossein. (2005). *A Look at the Philosophy of Education*. Tehran: Tahoori Library. [In Persian].

- Naderi, Monireh; Safian, Mohammad Javad; Ardalan, Hossein. (2021). "A Comparison of Freud's and Heidegger's Views on Art, with a Critical Look at Psychoanalytic Interpretations from Heidegger's Perspective." *Wisdom and Philosophy Journal*, Vol. 17, No. 65, pp. 113-133. [In Persian].
- Nietzsche, Friedrich. (2014). *The Will to Power*. Translated by Majid Sharif. 6th Edition. Tehran: Jami Publications. [In Persian].
- Poorali, Kamiyar; Abdolkarimi, Bijan; Eslami, Shohreh. (2022). "Art and the Possibility of Breaking Free from Subjectivity from Heidegger's Perspective." *Bagh-e Nazar Scientific Journal*, 19 (109), pp. 81-88. [In Persian].
- Ramin, Farah. (2012). "Art: The Only Way to Salvation (A Look at Heidegger's Philosophy of Art and Its Relation to Muslim Thinkers)." *Mashreq-e Mow'ood Quarterly*, No. 21, pp. 5-25. [In Persian].
- Sadr al-Din Shirazi, Muhammad ibn Ibrahim. (1981). *Asrar al-Ayat (Secrets of the Verses)*. Edited by Mohammad Khajavi. Tehran: Iranian Institute of Wisdom and Philosophy. [In Persian].
- Safaei, Ali. (2023). *The Master and the Lesson (Literature, Art, Criticism)*. Qom: Hijrat Publications. [In Persian].
- Safian, Mohammad Javad. (2017). *Memory and Remembrance in Hafez and Heidegger*. Tehran: Naqd-e Farhang Publishing. [In Persian].
- Salehi, Akbar; Akbarzadeh, Fahimeh. (2015). "A Comparative Analysis of Islamic Views and Martin Heidegger's Ideas on Death-Awareness and Its Consequences on Lifestyle." *Journal of Research in Islamic Education and Training*, No. 26, pp. 59-83. [In Persian].
- Suhrawardi, Shihab al-Din. (1976). *Hikmat al-Ishraq (The Philosophy of Illumination)*. In *The Collected Works of Sheikh al-Ishraq*, edited by Henry Corbin. Tehran: Institute of Wisdom and Philosophy. [In Persian].
- Thompson, Iain. (2016). *Heidegger's Aesthetics*. Translated by Seyyed Masoud Hosseini. Tehran: Ghoghnoos Publishing. [In Persian].
- Tohidipour, Mehdi. (1965). *A Study of Art and Literature*. Tehran: Amir Kabir Publications. [In Persian].
- Young, Julian. (2005). *Heidegger's Philosophy of Art*. Translated by Amir Maziar. Tehran: Gam-e No Publications. [In Persian]



مرگ آگاهی و رهایی از سوژکتیویسم در تفکر هایدگر: راهی به سوی فهمی نو از هنر اسلامی

وحید مناجاتی^۱، بیژن عبدالکریمی^۲، علی مرادخانی^۳

^۱ دانشجوی دکتری فلسفه، گروه فلسفه، دانشکده علوم انسانی، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، dr.vahid.monajati@gmail.com
^۲ (نویسنده مسئول) دانشیار گروه فلسفه، دانشکده علوم انسانی، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، abdolkarimi12@gmail.com
^۳ دانشیار گروه فلسفه، دانشکده علوم انسانی، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، dr.moradkhani@yahoo.com

چکیده

محور تحلیل‌های هایدگر در رابطه با مرگ آگاهی و امکان گسست از سوژکتیویسم و ارتباط بین آن‌ها در تفکرات وی برای فهم هنر اسلامی از جمله موضوعات جدیدی است که می‌توان بر آن اساس از منظری نو به هنر و خصوصاً هنر اسلامی نگریسته و آن را تحلیل نمود. هایدگر معتقد است که مرگ آگاهی عنصری بنیادی در وجود انسان است که به انسان کمک می‌کند تا از محدودیت‌های سوژکتیویسم رها شود. دیدگاهی که انسان را به‌عنوان سوژه‌ای مستقل و منفرد در نظر می‌گیرد و هستی را از منظر تجارب و مفاهیم انسانی تفسیر می‌کند. انسان با آگاهی از مرگ خود، متوجه می‌شود که وجود او موقتی و محدود است و در نهایت به نیستی خواهد انجامید. این آگاهی، انسان را به فروتنی و تواضع در برابر هستی رهنمون ساخته و او را از خودمحوری و انحصارطلبی رها می‌نماید که خود بخشی از تعالیم اسلامی هست. در این پژوهش که با روش تحلیلی-توصیفی انجام شده است، استدلال می‌شود که میان نظرات هایدگر و هنر اسلامی، به‌ویژه در زمینه‌های هستی‌شناسی، زیبایی‌شناسی و پدیدارشناسی، ارتباطات قابل توجهی وجود دارد. لذا مرگ آگاهی می‌تواند به فهمی نو از هنر اسلامی منجر شود. هنر اسلامی، هنری معنوی و متافیزیکی است که بر رابطه انسان با هستی و سایر موجودات تأکید می‌نماید. مرگ آگاهی می‌تواند به هنرمندان مسلمان کمک کند تا از ظواهر دنیوی عبور کرده و به حقیقت هستی توجه نمایند. همچنین، مرگ آگاهی می‌تواند به مخاطبان هنر اسلامی کمک کند تا با عمق بیشتری با آثار هنری ارتباط برقرار کرده و پیام‌های معنوی آن‌ها را درک نموده و به حقیقت برسند.

اهداف پژوهش:

۱. بررسی مرگ آگاهی و رهایی از سوژکتیویسم در تفکر هایدگر.
۲. تحلیل و مقایسه نظریات هایدگر با موازین هنر اسلامی در زمینه‌های هستی‌شناسی، زیبایی‌شناسی و پدیدارشناسی.

سوالات پژوهش:

۱. مرگ آگاهی و رهایی از سوژکتیویسم در تفکر هایدگر چگونه است؟
۲. چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی در نظریات هایدگر با موازین هنر اسلامی به‌خصوص در زمینه‌های هستی‌شناسی، زیبایی‌شناسی و پدیدارشناسی وجود دارد؟

اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی

شماره ۵۸

دوره ۲۲

صفحه ۱۳۵ الی ۱۵۳

تاریخ ارسال مقاله: ۱۴۰۳/۰۱/۲۳

تاریخ داوری: ۱۴۰۳/۰۲/۳۰

تاریخ صدور پذیرش: ۱۴۰۳/۰۳/۰۸

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۴/۰۱

کلمات کلیدی

مرگ آگاهی، سوژکتیویسم، دیدگاه هایدگر، هنرهای اسلامی، هستی‌شناسی.

ارجاع به این مقاله

مناجاتی، وحید، عبدالکریمی، بیژن و مرادخانی، علی. (۱۴۰۴). مرگ آگاهی و رهایی از سوژکتیویسم در تفکر هایدگر: راهی به سوی فهمی نو از هنر اسلامی. مطالعات هنر اسلامی، ۲۲(۵۸)، ۱۳۵-۱۵۳.



[dori.net/dor/20.1001.1.*
***** ***/](https://doi.org/10.22034/IAS.2024.452022.2356)



[dx.doi.org/10.22034/IAS
.2024.452022.2356](https://dx.doi.org/10.22034/IAS.2024.452022.2356)

مقدمه

از دیرباز تاکنون، همواره مرگ مورد توجه بوده است. از این رو، فیلسوفان و اندیشمندان بسیاری در زمینه مرگ نظریه پردازی کرده‌اند که بایستی اذعان نمود، تفاوت این نظرات به نوع جهان بینی‌هایی مربوط می‌شود که هر کدام از مکاتب و فلاسفه دارند؛ یعنی نوع نگاهشان به خدا، هستی و انسان است که منشأ تفاوت در دیدگاه‌ها هست (اکبرزاده و همکاران، ۱۳۹۳: ۴۵). به محض این که ما درباره هر امری پرسش کنیم، به طور ضمنی خواهانیم که بدانیم هستی آن امر چیست؛ پس پرسش ما از تولد، مرگ، هستی، نیستی، هنر... راهگشای فهم ما از جهان خواهد بود. هستی نه خصلت است و نه محمول و ادراک آن به همان نحو نیست که به فرض، هستی آب در لیوان را ادراک می‌کنیم. انسان هایدگری یا همان دازاین به سیاقی بنیادین زیست می‌کند؛ نه تنها به این معنا که جایی در کائنات همچون لیوان به خود تخصیص داده است، بسا به این معنا که او پیوسته سیال است و درگیر می‌شود و تأویل می‌کند و در بسترهای گوناگون معرفتی سیر می‌کند (هایدگر، ۱۳۹۸: ۱۹۸).

هایدگر در فرایند فهم، روش دور هرمنوتیکی را می‌پذیرد و آن را اجتناب‌ناپذیر می‌داند. هایدگر در کتاب «وجود و زمان» مثال‌هایی از دور هرمنوتیکی را مطرح می‌کند که طی یکی از این مثال‌ها بیان می‌کند که برای فهمیدن این که هستی چیست، نیازمند بررسی وجود «دازاین» هستیم. اما مگر می‌توان وجود «دازاین» را بدون فهم قبلی از هستی فهمید؟ (هایدگر، ۱۳۹۸: ۱۹۹). در همین راستا و در رساله «سراغاز اثر هنری» نیز به این دور در قالب هنر و اثر هنری اشاره می‌شود که چگونه می‌توان فهمید هنر چیست، بدون آنکه اثر هنری را مورد بررسی قرار داده باشیم؟ اما اثر هنری چگونه هنر خوانده می‌شود، 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 (هایدگر، ۱۹۹۹: ۸۵).

از نگاه هایدگر، هنر سراغاز یا جهش به جلوی اثر هنری است و از این رو، سراغاز اثر هنری هم سراغاز آفرینندگان اثر است و هم سراغاز حافظان و نگهدارندگان اثر و به عبارتی، سراغاز حضور تاریخی یک قوم هنر است (هایدگر، ۱۳۸۲: ۵۷). چنین هنری، همان هنر بزرگ است که هایدگر در سراغاز اثر هنری درباره آن سخن می‌گوید و در کتاب نیچه (۱۹۹۱) آن را هنری می‌داند که با آن و در آن حقیقت هستی در کل، یعنی به صورت غیرمشروط و مطلق خود را به هستی تاریخی انسان می‌گشاید و نمونه‌های آن را می‌توان در صورت پرستش گاه‌ها و تراژدی‌های یونانی مشاهده کرد که سازنده روح ملی، معنویت و منش تاریخی قوم یونانی بود؛ ولی در دوران مدرن و با غلبه زیباشناسی، روزگار شکوهمند هنر بزرگ نیز به پایان رسیده است (مصطفوی، ۱۴۰۱: ۱۵۶). اعتراض بنیادین هایدگر به رهیاف زیباشناسانه به هنر این است که چنین رهیافتی از درون سوژکتیویسم سر برآورده و هم هنگام تغذیه کننده آن نیز هست و

^۱ Heidegger

«سوبژکتیویسم یعنی تلاش جاری بشر معاصر برای تثبیت قدرت نامحدود ما در محاسبه، طرح‌ریزی و به قالب در آوردن است» (تامسون، ۱۳۹۵: ۳۹)، زیرا سوبژکتیویسم به دنبال دست یافتن به سلطه کامل بر یکایک «وجوه واقعیت عینی ماست» در مقام موجودی که همه‌چیز را منبع ثابت انرژی می‌داند و به نظم دلخواهش درمی‌آورد.

اما باید به یاد داشت که دیدگاه هایدگر از هنر در برابر تصورات متافیزیکی از هنر قرار دارد. وی تلاش می‌کند این مطلب را روشن کند که برقراری نسب بنیادین با اثر هنری به معنای شناخت حقیقت برپاشده در هنر است و نه لذتی که از حضور ابژه هنری حاصل می‌شود و ذات اثر هنری نه بازنمایی، بلکه ابداع حقیقت است (داستور، ۲۰۱۰: ۱۳۸). لذا هایدگر در سرآغاز کار هنری می‌کوشد با نقدی بنیادین بر زیباشناسی مدرن بار دیگر بین هنر و حقیقت پیوند برقرار کند و نشان دهد که کار هنری یکی از عرصه‌های تحقق حقیقت است. لذا اثر هنری، چیزی نیست که تنها به ما لذت ببخشد؛ بلکه چیزی است که وقتی با آن مواجه می‌شویم با عالم دیگری روبه‌رو می‌گردیم و دنیای ما دنیایی دیگر می‌شود. هایدگر با طرح نسبت هنر و حقیقت سعی می‌نماید که نشان دهد که هرگونه تفسیری از هنر و کارهای هنری که آن را به امری دیگر از قبیل احساس‌های هنرمند یا مخاطب یا ناخودآگاه هنرمند و یا شرایط اجتماعی و یا وسیله‌ای برای هر امر دیگری تقلیل دهد، ذات آن را نادیده گرفته و آن را پوشانده است. از این‌رو، کار هنری عالمی دارد که درک و دریافت آن مستلزم ورود در عالم آن است (صافیان، ۱۳۹۶: ۱۶۰).

اندیشمند هرمنوتیکی همچون هایدگر که پدیدارشناسی هوسرلی را در عرصه شناخت جهان فرد، بازخوانی نمود، معتقد بود که اموری همچون ادبیات، شعر و آثار هنری، خاستگاهی برای ظهور جهانی است که فرد در آن به سر می‌برد و همچنین زمینه‌های مناسبی برای شناخت آن جهان و به دست آوردن تجربه‌ای مستقیم، همدلانه و بی‌واسطه از آفریننده اثر هنری است (هایدگر، ۱۳۸۲: ۱۲۲). در همین راستا، هانری کربن نیز از اندیشمندانی است که در تحلیل هنر اسلامی، با بهره‌گیری از روش هرمنوتیک به تفسیر آثار اسلامی پرداخته و معتقد بود به دلیل قدسی بودن کتاب مقدس و مرکزیت آن در ادیان، برای احیای الهیات و کشف حقیقت از رخ آن‌ها، نیازمند فهم هرمنوتیک هستیم؛ حقیقتی که متعالی‌تر از آن است تا با فهم جنبه تاریخی، به چنگ آید و تنها هرمنوتیک را برای کشف معنای نهفته و باطنی متون دینی، در پس گزاره‌های ظاهری لازم می‌دید (کربن، ۱۳۸۳: ۲۴-۲۳). وی همچنین از نخستین کسانی است که با نگاهی هرمنوتیک به اسلام و به‌ویژه شیعه نگرسته و هایدگر و سهروردی را در این راستا مؤثر می‌دانست و در فهم معماری اسلامی و آثار هنر اسلامی، از این روش بهره می‌گرفت و آن را رمز فهم و کشف عناصر قدسی و معنوی در آن‌ها می‌دانست (کربن، ۱۳۷۷: ۱۷-۱). از آنجایی که در اندیشه‌های اسلامی نیز، ویژگی ذاتی هنر، «زیبایی» است؛ از این‌رو، برخی از متفکران معاصر، هنر را «زیبایی آفرین» نام نهاده‌اند (مطهری، ۱۳۶۱: ۵۳) و برخی دیگر نیز هنر را کوششی برای ایجاد زیبایی و عالم ایده آل تعریف کرده‌اند (توحیدی‌پور، ۱۳۴۳: ۵۳). لذا از آنجایی که در تفکر هایدگر ویژگی مشترک هنر با تکنولوژی قدیم، انکشاف «حقیقت» است،

^۲ Dastur

جست‌وجوی نگارندگان نشان می‌دهد که در ارتباط با مرگ آگاهی، هنر، گسست از سوژکتیویسم و مفاهیم این چنین در اندیشه هایدگر، پژوهش‌های متعددی انجام شده اما تاکنون پژوهشی در قالب رساله یا مقاله علمی در باب راهی به سوی فهمی نو از هنر اسلامی از منظر مرگ‌آگاهی در اندیشه‌های هایدگر انجام نشده است. از جمله جدیدترین مطالعات مرتبط می‌توان به مطالعه پور عالی و همکاران (۱۴۰۱) که با هدف ارزیابی هنر و امکان گسست از سوژکتیویسم از منظر هایدگر انجام یافته است اشاره نمود. محققین در این مطالعه باتکیه بر تفسیر هایدگر از شعر «من مسین» از هولدرلین در مقاله «شاعران به چه کار آیند؟» و همچنین توصیفی که او از کارهای «پل سزان» ارائه می‌دهد، گسست از سوژکتیویسم را امکان‌پذیر می‌شمارند و بیان می‌نمایند که هنرمند با اجازه‌دادن به حضور یافتن عدم در کار هنری، نه تنها صحنه را برای رخداد حقیقت وجود آماده می‌کند؛ بلکه هم‌زمان با آگاه کردن ما از تمایز میان «وجود» و «موجود» این دوگانگی را رفع نموده و به وحدتی رازآمیز بدل می‌کند.

مصطفوی (۱۴۰۰) در مطالعه دیگری، چگونگی مواجهه هایدگر با آثار برخی از هنرمندان مدرن همچون ریلکه، سزان و کله را بررسی نموده و سعی می‌نماید که پیامدهای ناشی از این مواجهه را در تغییر نگاه وی به هنر در دوران مدرن، آشکار ساخته و نشان دهد که این چرخش در اندیشه هایدگر موجب شد وی بپذیرد که هنر مدرن نیز قابلیت و توان ایفای نقش و کارکرد هنر بزرگ را در آشکارگی حقیقت دارد. نادری و همکاران (۱۴۰۰)، در مطالعه‌ای با هدف مقایسه آراء فروید و هایدگر در باب هنر نتیجه‌گیری می‌کنند که رویکرد فروید نسبت به درک هنر به عواملی محدود است؛ وی بر جنبه‌های عصبی تجربه هنری بیش از حد تأکید می‌کرد و تحلیل او از هنرمندان، تا حد زیادی به نیاز او برای معرفی و توسعه نظریه روانکاوی که در آن زمان با آن کار می‌کرد، وابسته است. اما هایدگر سرآغاز اثر هنری را جدای از هنرمند و زندگی شخصی او می‌داند و می‌کوشد تا هنر را با حقیقت پیوند زند. او بر این اساس، تفسیر جدیدی از هنر به دست می‌دهد. در این تحقیق، نگارندگان برآنند تا دریابند که تفسیر روانکاوانه از هنر واجد چه مؤلفه‌ها، پیش‌فرض‌ها و مبانی است. صالحی و اکبرزاده (۱۳۹۴) در مطالعه با هدف تطبیق اندیشه‌های هایدگر و دیدگاه‌های اسلامی، نتیجه‌گیری می‌نمایند که هرچند در نگاه نخست بین پیامدها هر دو دیدگاه، مشابهت‌هایی دیده می‌شود، اما این تشابهات، صرفاً لفظی و ظاهری هست. اگرچه در اندیشه هایدگر مرگ‌اندیشی موجب رهایی از غفلت و دوری از امور بی‌اهمیت است، اما بی‌پاسخ گذاشتن مخاطب در رابطه با فرجام حیات زندگانی و حلقه مفقود بین زندگی دنیوی با زندگی اخروی، عدم اعتقاد به جاودانگی و روز رستاخیز و ... به نوعی یاس و پوچ‌گرایی در فلسفه هایدگر و سبک زندگی در پرتوی چنین فلسفه‌ای را به دنبال خواهد داشت.

مصطفوی (۱۳۹۱) در پژوهش دیگری با هدف پدیدارشناسی هرمنوتیکی هنر از دیدگاه هایدگر نتیجه‌گیری می‌نماید که هنر، محل رخداد یا پیشامد حقیقت است. در این مطالعه، نویسندگان بر آن است نشان دهد که چگونه هایدگر با به کارگیری روش پدیدارشناسی هرمنوتیکی در تحلیل اثر هنری، ضمن گشودن راهی نو به سوی روشن شدن پیوند وثیق میان هنر و حقیقت، اثر هنری را محل برقراری و ظهور عواملی می‌داند که فتوح وجود را برای آدمی فراهم می‌آورد. رامین (۱۳۹۱) در بررسی دیگری با نگاهی به فلسفه هنر هایدگر و نسبت آن با اندیشه‌های متفکران مسلمان، ضمن

پرداختن به ماهیت هنر و زیبایی و منشأ آن از دیدگاه برخی از متفکران اسلامی، نشان می‌دهد که افق اندیشه‌های هایدگر در باب هنر برای شرق اسلامی، چندان غریب و دور از آشنا نیست؛ بنابراین عنصر «زیبایی» در این تفکر به «حقیقت» تبدیل می‌گردد و چنین به نظر می‌رسد که آنچه این دو اندیشه را به همدیگر نزدیک می‌کند 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، یعنی: «هنر انکشاف وجود است» منتهی می‌شود. از این رو، در این مطالعه سعی می‌شود که با توجه به مطالب مطرح شده، با بررسی موضوع مرگ‌آگاهی و رهایی از سوژکتیویسم در تفکر هایدگر، دریافت که آیا راهی به سوی فهمی مشترک و یا جدید از هنر اسلامی وجود خواهد داشت یا نه؟

این پژوهش با روش تحلیلی - توصیفی انجام شده است که داده‌های آن با استفاده از روش اسنادی - کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده است که طی آن، از یک سو با مطالعه رسالت مارتین هایدگر و آثار او و از سوی دیگر با بررسی برخی منابع در باب تفکر هایدگر و هنر گردآوری می‌شود. سپس با تحلیل داده‌ها، در گام نخست بر مفاهیم مرگ‌آگاهی و سوژکتیویسم در اندیشه هایدگر نور افکنده شده و در ادامه، هنر و خصوصاً هنر اسلامی به عنوان امکانی برای گسست از سوژکتیویسم مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۱. هایدگر و مرگ‌آگاهی

«دازاین»، از جمله سازه‌های اصلی نظریه هایدگر در مورد مرگ‌آگاهی است. هایدگر در تعریف خود از دازاین، آن را یگانه هستنده روی زمین می‌داند که درباره هستی می‌پرسد (احمدی، ۱۳۸۲: ۲۵۰)؛ بدین معنی که دازاین نه فقط هست بلکه فهمی دارد از اینکه کیست و بدین معنا فقط اوست که وجود دارد. دازاین به عنوان هستنده‌ای که هستی او معضل و مسئله اوست، فهمی از هستی؛ نه فقط از هستی خود، بلکه از هستی به معنای کلی دارد. هر انسان خواه اصیل و خواه غیراصیل از هر طبقه و نژاد، دازاین است. به زعم هایدگر، دازاین هستنده‌ای است که چون به هستی می‌اندیشد، مدام هستن خود را طرح می‌ریزد و در نتیجه هست (احمدی ۱۳۸۲: ۵۵). اصولاً دازاین فقط با این احساس که دائماً با مرگ روبه‌روست، قادر به درک اهمیت و غنای هر لحظه در زندگی است و این گونه از بت‌ها و خود اجتماعی، اهداف، آرمان‌ها و انتزاعیات علمی رها می‌شود. به بیان هایدگر، هر دازاینی منحصر به فرد است (کالینز، ۱۳۸۴: ۶۴).

ماهیت مرگ از نظر هایدگر به گونه‌ای است که در آن، مرگ چیزی است که هیچ‌کس نمی‌تواند برای دازاین انجام دهد و هر یک از انسان‌ها باید به تنهایی بمیرند؛ بنابراین عدم تفکر در زمینه مرگ به منزله نفی فردیت و نشانگر زندگی ناموفق انسان است. مرگ به ذات مقوم انسان مرتبط، و جزئی از حیات و جزء دائمی موجود در نظام وجودی دازاین است که در آن مرگ به نوعی محدودکننده امکانات دازاین است. اصولاً مرگ پایان در جهان بودن است و امکانی است که به همه امکان‌ها پایان می‌دهد. هایدگر، مرگ را این جهانی می‌داند که به زندگی دازاین چون امکان بودن او راه می‌یابد، این امکان بودن دازاین که همه امکان‌های دیگر او را نابود می‌کند در چگونگی بودنش نقش به‌سزایی دارد؛ به دیگر

تعبیر، مرگ امکان خود بودن را می‌گشاید؛ به این دلیل است که و اندیشیدن به مرگ و آگاهی از آن را موجب ایجاد حس فردیت برمی‌شمرد (فدایی مهربانی، ۱۳۸۲: ۷۸).

به زعم هایدگر، مرگ ساختار وجودی ذاتی است که سازنده و تشکیل دهنده هستی ما، و گونه ای است که توانایی پیشی گرفتن از آن نیست؛ رویدادی است که موجب محدودیت دازاین می‌شود و فقط به معنی پایان داشتن نیست؛ بلکه به معنای گذرا بودن هستی اوست (نقیب‌زاده، ۱۳۸۴: ۲۱۲). در کل، هایدگر نیستی را بخشی از طبیعت و شکل‌دهنده موجودات بر می‌شمرد و در همین راستا برخی از اندیشه‌ها هم هستند که بی‌توجهی به مرگ را تنها راه آرامش فکری برمی‌شمردند و اندیشمندانی نظیر شوپنهاور، نیچه و هایدگر وجود دارند که تفکر دائمی در زمینه مرگ را سودمند می‌دانند (کالینز، ۱۳۸۴: ۳۰۸). به زعم نیچه، انسان برتر به مرگ اجازه نمی‌دهد که او را در یک کمین‌گاه دنبال کند و ناآگاهانه به او ضربه بزند. انسان برتر دائم در آگاهی از مرگ زندگی می‌کند و با شادی و غرور به مرگ به‌عنوان ایستگاه نهایی مناسب و طبیعی زندگی می‌اندیشد (صنعتی، ۱۳۸۴: ۲۳). بیشتر فیلسوفان، ناآگاهی درباره مرگ و بعد از مرگ را دلیلی برای ترس از مرگ می‌دانند. تفاوت اندیشه هایدگر با این گروه از فلاسفه، پیامدهای مثبتی است که از توجه به مرگ در فلسفه هایدگری نتیجه گرفته می‌شود. لذا مرگ‌آگاهی که به «هستی معطوف به مرگ» هم تعبیر می‌شود؛ در کنار ترس‌آگاهی که متفاوت با مردن صرف است، مختص دازاین است؛ زمانی که انسان درک می‌کند خواهد مرد و دیگری نمی‌تواند به‌جای او بمیرد (فدایی مهربانی، ۱۳۸۲: ۴۷). از این‌رو، در فلسفه هایدگر، ترس‌آگاهی و مرگ‌آگاهی، این معنی را دارد که ما وضعت روزمره خویش را مطلوب نمی‌دانیم و برای خروج از آن باید بکوشیم.

۲. هایدگر و سوژکتیویسم

شاید بتوان انگیزتار اصلی هایدگر را برای نقد متافیزیک، پاسخ‌دادن به بحران نیهیلیسم دانست؛ بحرانی که فریدریش ویلهلم نیچه پیش از او آن را درک کرده و بشارت آمدنش را داده بود. نیچه تاریخ فلسفه را از سقراط به این‌سو تاریخ بسط نیهیلیسم می‌داند. به باور نیچه با افلاطون و تأثیری که او از سقراط گرفته بود و در ادامه با پیدایش مسیحیت که آن نیز خود تحت‌تأثیر اندیشه افلاطون شکل گرفته است، چیزهایی به‌عنوان ارزش وضع شده‌اند که به دلیل تضاد با طبیعت بشر، خود را بی‌ارزش کرده‌اند. از این‌رو، همه ارزش‌هایی که از رهگذر آن‌ها تاکنون کوشیده‌ایم دنیا را برای خویش معتبر سازیم، ناکارآمدی خود را به اثبات رسانده‌اند و بنابراین وضعیتی را پیش آورده‌اند که جهان برای ما از ارزش تهی شده است (نیچه، ۱۳۹۳: ۳۲-۳۰).

هایدگر معتقد است نیچه با وجود آنکه به‌درستی تاریخ متافیزیک را تاریخ بسط نیهیلیسم دانسته و به‌نقد متافیزیک پرداخته، اما نه‌تنها خود او نیز اندیشه‌ای متافیزیکی طرح افکنده، بلکه بنیاد نیهیلیسم را به‌درستی درک نکرده است. هایدگر می‌گوید نیهیلیسم واقعی در آنجاست که آدمی موجودات را صرفاً به همان صورت که حضور دارند در نظر می‌گیرد و با این رویکرد به موجودات، پرسش از وجود نفی گردیده و وجود نوعی عدم تصور می‌شود. نکته‌ای که باید

به آن توجه داشت این است که در اندیشه هایدگر «عدم» به این اعتبار که ذاتاً منکشف می‌شود در یک معنای خاص «وجود» دارد؛ از این رو او معتقد است که نخستین و مؤثرترین قدم به سوی غلبه بر نیهیلیسم وارد کردن عدم در پرسش از وجود است (هایدگر، ۱۳۹۶: ۳۰۷).

سوبژکتیویسم در حقیقت نحوه‌ای از مواجهه با جهان است که تاریخ آن را می‌توان به بلندای تاریخ متافیزیک دانست. اما نکته‌ای که باید به آن توجه داشت این است که سوبژکتیویسم در معنای هایدگری که با عنوان «سوبژکتیویسم متافیزیکی» از آن یاد می‌شود، تا حدودی متفاوت از فهم متداول از سوبژکتیویسم در معنا و مفهوم رایج است. در فهم رایج از سوبژکتیویسم، در فرایند شناخت، سوژه در مقام فاعل شناسا در یک و شیء به‌عنوان متعلق شناخت در سوی دیگر قرار دارد، اما آنچه سبب می‌شود سوبژکتیویسم، سوبژکتیویسم خوانده شود این است که در این رویکرد گزاره‌ها و احکام شناخت به ذهنیت سوژه واگذار می‌شود و وصف اساسی شیء متعلق شناخت سوژه قرار گرفتن فرض می‌شود. هایدگر اما در ارتباط با سوبژکتیویسم در مقاله «عصر تصویر جهان» می‌گوید: زمانی که انسان تبدیل به نخستین و تنها subjectum واقعی می‌شود، موجودی می‌شود که هرآنچه هست از نظر نحوه وجود و حقیقتش، بر او استوار است. انسان مرکز نسبت‌های موجودات بما می‌شود (هایدگر، ۱۹۷۷: ۱۲۸). به بیانی دیگر، سوژه بنیاد وجود تصور شده است. از این منظر، می‌توان نتیجه گرفت که در تاریخ متافیزیک به‌ویژه از زمان دکارت به این سو، این سوژه است که به بنیاد متافیزیک بدل شده است. بر این مبنا در یک نگاه کلی می‌توان تمام تاریخ فلسفه را تاریخ بسط «سوبژکتیویسم متافیزیکی» خواند. لذا با توجه به آنچه گفته شد می‌توان «درک انسان در مقام سوژه»، «تفسیر جهان به‌عنوان ابژه» و همچنین «تلقی رابطه سوژه - ابژه به‌عنوان اصلی‌ترین رابطه آدمی با جهان» را شاخصه اصلی سوبژکتیویسم در نظر گرفت.

۳. هایدگر، هنر و منشاء آثار هنری

گفته می‌شود که هنر تنها ابزاری نیست که در پرتو به خدمت گرفته‌شدن، 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 گفته می‌شود و از آن لذت برده می‌شود. لذا هنر به‌منزله ابزار، نوعی فعالیت فرهنگی است که تنها در موزه‌ها و یا نمایشگاه‌های هنری باید آن را یافت (گلندینینگ، ۱۳۸۱: ۱۵۳). هایدگر با مردود دانستن چنین برداشتی از هنر، هنر را به‌عنوان «انکشاف حقیقت» و «برگشودن عالم» معرفی می‌کند. لذا هنر چیزی است که عالمی را می‌گشاید (یانگ، ۱۳۸۴: ۴۰).

هایدگر در سرآغاز کار هنری به بررسی ذات هنر و اثر هنری می‌پردازد. البته فهم این موضوع بدون توجه به دیدگاه‌های هایدگر در باب مطالبی چون وجود، حقیقت، شعر، سکنی‌گزیدن، ساختن و ... کاری بس دشوار است. برای دریافت عمق نظر او در خصوص هنر و نیز در نسبت آن با حقیقت باید تمامی این مطالب بررسی شود. او معتقد است در اثر

هنری است که ما با چیزها چنان که هستند مواجه می‌شویم. یعنی اثر هنری است که این امکان را به ما می‌دهد که حقیقت چیزها را بفهمیم. برای شناخت عمیق‌تر تفکر هایدگر توجه و تعمق جدی در موضوع محوری اندیشه او یعنی «وجود» لازم است. به نظر او از افلاطون تا دوران جدید (افلاطون تا دکارت) وجود را به صورتی از موجودات تقلیل داده‌اند. در دوران جدید نیز که با دکارت آغاز می‌شود ملاک و معیار حقیقت موجودات خود بشر شده است که سوژکتیویسم و اومانیسم از دل این اندیشه بیرون می‌آید. به همین دلیل، هایدگر باتوجه به خود وجود می‌خواهد به نسبت مغفول هنر با وجود راه یابد. او معتقد است تفکر غربی بسیار تکنیکال و فنی است و می‌خواهد در همه چیز دخل و تصرف نماید و همه چیز را تغییر دهد. اما تفکر در یونان باستان و در حکمت تائو و حکمت‌های شرق آسیا با مراقبه و معنویت و آرامش و همراهی با هستی مرتبط است و نمی‌خواهد بر آن مسلط باشد. بدین ترتیب او در پی احیاء فلسفه و پرسش از وجود است؛ چراکه از نظر او سوژکتیویسم و اومانیسم انسان را از روح تفکر فلسفی یعنی طرح پرسش از ذات و ماهیت و حقیقت چیزها دور کرده است (نادری و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۲۵).

از دیدگاه زیباشناختی هر کار هنری ماده‌ای دارد و صورتی روشن است که این دیدگاه مبتنی بر تلقی متعارف از شیء به‌مثابه ترکیب ماده و صورت است. در این تلقی، کار هنری اساساً شیء‌ای در ردیف سایر اشیا است و لذا هنری بودن آن پوشیده خواهد ماند و نسبت آن با هنرمند و مخاطب همانند نسبت سایر اشیا با آنان است. کار هنری حاصل فعالیت خلاقانه هنرمند است و خلاقیت نیز امری ذهنی، روان‌شناختی، زیست‌شناختی تفسیر می‌شود. هنرمند ذهنیت و نیت خود را در کار هنری بروز می‌دهد و مخاطب نیز همان‌گونه که از سایر اشیا متأثر می‌شود از کارهای هنری نیز تأثیر می‌پذیرد. با این تلقی، هنر هیچ ارتباط و نسبتی با حقیقت نخواهد داشت.

هایدگر این دیدگاه را استوار بر سوژکتیویسم و اومانیسمی می‌داند که در جای خود مورد انتقاد اساسی قرار داده است. در مقابل او می‌کوشد تفسیری غیر سوژکتیو و غیر اومانیستی از کار هنری به دست دهد. تفسیری که بر اساس آن کار هنری نه تراوش خلاقیت هنرمند که محل خود را نشان دادن حقیقت، فهم گردد. به این جهت، کار هنری را نه تألیفی از ماده و صورت که واجد دو شأن عالم و زمین معرفی می‌کند. کار هنری عالمی دارد و زمینی. همین‌که می‌گوییم کار هنری درست شده است (Er- richten) و یا برافراشته شده است (Auf- stelle) آن را از ساخته شدن ابزارها و وسایل متمایز می‌کنیم (هایدگر، ۱۳۸۲: ۲۷). به این ترتیب، هایدگر کار هنری را واجد صورتی (مانند سایر اشیا) نمی‌داند؛ بلکه آن را عالمی وصف می‌کند که در آن چیزها همه، درنگ و شتاب خود، قرب و بعد خود، تنگ و گشاد خود را می‌پذیرند (هایدگر، ۱۳۸۲: ۹۲).

هایدگر اشاره می‌کند که در ابزار ماده مصرف می‌شود و در کاربرد آن پنهان می‌گردد. در صورتی که در کار هنری ماده نه تنها مصرف نمی‌شود و پنهان نمی‌گردد؛ بلکه چونان ماده، تازه به جلوه درمی‌آید (همانند سنگ در معبد و رنگ در پرده نقاشی). هایدگر با این توضیحات می‌خواهد ما را متوجه این امر مهم سازد که در کار هنری پیکار اصیلی را

می‌بینیم بین دو شأن اصلی کار هنری که یکی مایل به فروبستگی است و دیگری به گشایندگی. همچنین او خاطر نشان می‌کند که حقیقت در یک تعارض و کشمکش بروز و ظهور می‌یابد، در آشکارگی و اختفا، در پیدایی و پنهانی.

از منظر وی «حقیقت اثر عبارت است از به اجرا در آوردن همین پیکار میان عالم و زمین»، لذا نقش هنر برپاداشتن پیکار میان زمین و عالم است. در این پیکار است که حقیقت روی می‌دهد (هایدگر، ۱۳۸۱: ۱۴۷-۱۵۱). به این ترتیب، کار هنری یک ابژه نیست، بلکه رخدادی است که عالمی را می‌گشاید، عالمی را که هنگامی که به عنوان مخاطب وارد آن می‌شویم عالم ما دگرگون می‌شود و این البته به شرطی است که بگذاریم کار هنری همان که هست باشد؛ یعنی از ذات آن مراقبت و محافظت نمایی‌ام. لذا 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 اشیا هنری می‌آفریند، بلکه با رخدادی مواجه هستیم که می‌گذارد انسان، انسان باشد. به صورتی که هرچه که هست (از جمله خود انسان) بتواند خود را آن گونه که هست، نشان دهد (گلندینینگ، ۱۳۸۱: ۱۵۹). لذا در اینجا است که بیان هایدگر که سرآغاز و منشأ اثر هنری را «هنر» می‌داند، بسط می‌یابد. از این رو، بیان می‌شود که 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 هم واسطه ظهور هستی و حقیقت است (رامین، ۱۳۹۱: ۱۴۳).

۴. هنر و امکان گسست از سوژکتیویسم

از آنجایی که رویکرد سوژکتیو که متافیزیک از آن بهره می‌برد، حقیقت و سرشت انسان را آگاهی می‌داند. از این رو، فیلسوفان در طول تاریخ متافیزیک، آدمی را با تعبیری همچون حیوان ناطق، فاعل شناسا، خود ادراکی و... تعریف کرده‌اند. تعبیری که هایدگر با آن‌ها همدل نیست. او با مطرح کردن مفهوم دازاین به عنوان نحوه در عالم بودن انسان می‌کوشد در راستای فهم چیستی آدمی طرحی نو دراندازد.

مسیر فکری هایدگر را باتکیه بر تفسیرهای شارحان اندیشه او می‌توان به دو دوره تقسیم کرد. مرحله نخست که تا اواسط دهه ۱۹۳۰ میلادی ادامه می‌یابد و هایدگر می‌کوشد تا با طرح وجود شناسی بنیادی، متافیزیک کلاسیک را از بیراهه‌ای که رفته است به راه اصلی بازگرداند و متافیزیک راستین را بنا نماید و مرحله آخر که هایدگر رفته رفته از متافیزیک ناامید می‌شود و درمی‌یابد راهی که در «وجود و زمان» رفته نیز چندان کارآمد نبوده است؛ زیرا که در «وجود و زمان» چنان که باید صورت تاریخی رخداد حقیقت وجود را پیش چشم نداشته است. اندیشه هایدگر در دور نخست تحت تأثیر و در واکنش به اندیشه فیلسوفانی چون دکارت، کانت و هوسرل است. او در «وجود و زمان» می‌گوید پرسش از معنای وجود تنها برای آن موجودی ممکن است که فهمی از وجود داشته باشد؛ او این موجود را که در حقیقت نحوه وجود داشتن ماست «دازاین» می‌خواند. هایدگر ساختار ذاتی دازاین را «گزیستانس» یا «در - عالم - بودن» می‌نامد و بر این باور است که عالم به دازاین تعلق دارد؛ زیرا نحوه وجود این موجود در - عالم - بودن است. او

می‌گوید انسان دارای وجودی «رو به مرگ» است؛ از این رو، «ترس آگاهی/ دلهره/ اضطراب و «ملالت» اگزیستانسیال‌های بنیادی دازاین هستند. لازم به ذکر است که در اندیشه هایدگر، دازاین دارای برخی توانایی‌های بالقوه است که میان همه انسان‌ها مشترک است حتی اگر شناختی از آن‌ها نداشته باشد. او این توانایی‌های مشترک را «اگزیستانسیال» می‌نامد. با توجه به آنچه گفته شد: اگزیستانسیال‌ها ساختارهای وجودی هر دازاینی است (پورعالی و همکاران، ۱۴۰۱: ۸۴).

هایدگر در دوره نخست، برای فهم و رسیدن به «وجود» به پدیدارشناسی دازاین به‌عنوان موجودی دارای ساختاری زمانمند می‌پردازد و در حقیقت می‌کوشد پرسش از «وجود» را در افق زمان طرح کند. دوره متأخر اندیشه هایدگر که می‌توان آغاز آن را در رویارویی او با نیچه یافت به میزان قابل توجهی تحت تأثیر اندیشه و شعر فریدریش هولدرلین است که این اثرپذیری در رساله «سرآغاز کار هنری» به روشنی مشاهده می‌شود. در این دوره برخلاف دوره نخست که دازاین، از آن رو که دارای ساختاری زمانمند بوده و وجودش در - عالم - بودن است، کاشف حقیقت وجود است، این وجود است که در بستر تاریخ رخ می‌نماید، منکشف می‌شود و انسان را فرامی‌خواند و درک عالم را بر او امکان‌پذیر می‌کند. بر اساس آنچه گفته شد در دوره دوم، بحث دیگر نه بر سر تاریخ و تاریخ‌مندی ما، بلکه بر سر تاریخ خود وجود است. در این دوره است که هایدگر از نسبت حقیقت با هنر و زبان سخن می‌گوید و در رساله «سرآغاز کار هنری» بیان می‌کند که ذات هنر «خود را در - کار - نشان دادن حقیقت وجود» و کار هنری نمونه ویژه‌ای از رخداد حقیقت وجود است (هایدگر، ۱۳۸۲: ۶۴).

از منظر هایدگر تفکر و هنر به‌سان راه‌هایی به‌هم‌پیوسته با غایتی مشترک، منجر به حضور یافتن انسان در جهان می‌شوند. هنر از آن رو که ذاتش «خود را در - کار - نشان دادن حقیقت وجود» است همچون تفکر معنوی - که ما را به دل‌نهادن به وجود موجودات که به‌صورت حضور امر حاضر متجلی است راهنمایی می‌کند - انسان را در حوزه انفتاح و گشودگی وجود قرار می‌دهد. هایدگر تجربه انفتاح و گشودگی را نوعی دانستن می‌داند؛ اما دانستن نه در معنای باخبر شدن از چیزی و بازنمایی آن، به آن شکل که بر تاریخ سوژکتیویسم متافیزیکی حاکم است؛ بلکه به این معنا که از یک سو دازاین با رویکرد آزادانه خود به‌سوی چیزها، زمینه ظهور حقیقت وجود آن‌ها را فراهم می‌آورد و از سوی دیگر ظهور و آشکارگی حقیقت وجود موجودات موجب آزادی دازاین می‌شود. هایدگر ذات حقیقت را آزادی می‌داند و بر این باور است که این دوسویه، یعنی بازی آزادانه وجود دازاین و هویدا شدن حقیقت وجود موجودات هر دو با هم روی می‌دهد. از منظر هایدگر، کارهای هنری هنوز می‌توانند خاطره‌ای از تجربه حقیقت وجود را برای ما یادآوری کنند. ما انسان‌ها این توان را داریم که در دوران عسرت، رخداد حقیقت وجود را در کارهای هنری دریابیم؛ حقیقتی که خود را در کار هنری به‌کار می‌اندازد. هایدگر در مقاله شاعران به چه کار آیند؟ به ذکر شعری ناتمام از هولدرلین به‌نام «منه مسین» می‌پردازد؛ هولدرلین می‌گوید: «قدرت‌های آسمانی را/ یارای انجام همه کارها نیست/ این فانی آن‌اند که به ژرفنا می‌رسند/ پس بازگشت با اینان است/ زمان طولانی خواهد بود/ اما حقیقت/ خود روی خواهد داد» (هایدگر، ۲۰۰۱: ۹۰). از منظر یانگ، کاری که شعر/ کار هنری انجام می‌دهد بازنمایی صرف طبیعت نیست، بلکه درنگ‌کردنی

اندیشه‌ورزانه است که با اجازه‌دادن به حضور یافتن عدم، منجر به آزادی از همه محدودیت‌ها می‌شود. شعر آستان اصیل سکنی‌گزیدن انسان است (یانگ، ۱۳۸۴: ۲۲۵) و شاعر راه قرار گرفتن انسان در ماهیت خود، یعنی بازگشت به خانه را، به انسان نشان می‌دهد. سکونتی که چیزی نیست جز تجربه گسست از سوژکتیویسم.

هایدگر می‌گوید: تنها بر بنیاد گشودگی سرآغازین عدم است که دازاین انسانی را توان رویکرد و رهیافت به موجودات است. عدم بدواً مقابل موجودات افاده نمی‌کند، بلکه هم از اصل و آغاز به ظهور ذاتی هستی تعلق دارد. نیست کاری نیستی (عدم‌نابین عدم) در هستی هستندگان است که رخ می‌دهد (هایدگر، ۱۳۹۸: ۱۷۸-۱۷۹). براین اساس، ترس آگاهی، یافت حال بنیادینی است که برخلاف جریان سقوط عمل کرده و منجر به گشودگی دازاین رو به جهان و وجود خود و در نتیجه فهم وجودش می‌شود. آنچه باید مورد توجه قرار داد، این است که ترس آگاهی و ترس همگون اما در عین حال متفاوت هستند. تفاوت آن‌ها در برانگیزاننده‌شان است؛ ترس همیشه از موجودی درون جهانی است؛ در صورتی که عامل ترس آگاهی در - عالم - بودن بماهو در - عالم - بودن است.

لذا براساس آنچه گفته شد می‌توان نتیجه گرفت که ترس آگاهی به‌عنوان یافت حالی بنیادی، از آن رو که منجر به قیام دازاین فراروی عدم می‌شود، رویدادی است که می‌تواند امکان گسست از سوژکتیویسم را فراهم آورد. تجربه ترس آگاهی واقعه‌ای است که در مواجهه‌های اصیل با کارهای هنری برای انسان رخ می‌دهد. شرح هایدگر بر کارهای هنری پل سزان، نقاش فرانسوی را می‌توان نمونه‌ای از تجربه این رخداد در نظر گرفت. وی روش سزان را روش خود در مقام یک متفکر می‌خواند. هایدگر در پایان دیدارش از محل زندگی سزان، زیستن در آن مکان را معادل اقامت در یک کتابخانه آکنده از کتاب‌های فلسفی دانسته و می‌گوید که ای‌کاش می‌شد همان‌گونه که سزان نقاشی می‌کرد، اندیشید (یانگ، ۱۳۸۴: ۲۴۰-۲۴۳). لذا آنچه در کارهای سزان و به‌ویژه در کارهای متأخر او هایدگر را جذب کرده است واقعه برآمدن چیزها از خفا و تمایلشان به پنهان‌شدگی است؛ گویی اشیا از دل زمین سر برمی‌کشند و باز در نیستی فرومی‌روند. از نظر هایدگر این واقعه - که موجب ترس آگاهی ما نیز می‌شود - همیشه به‌صورت یک رخداد، ناگهانی و بدون واسطه، همچون یک رعدوبرق، اتفاق می‌افتد. لذا این رویداد را می‌توان در هنرها و کارهای هنری گوناگون نیز تجربه نمود. به‌عنوان مثال، هنر موسیقی از آن رو که چیزی جز آشکارشدن نغمه‌های هماهنگ از دل سکوت نیست، با اجازه‌دادن به حضور یافتن عدم در کار هنری، همچون نقاشی‌های پل سزان، اشعار هولدرلین و دیگر شاعران زمانه عسرت، ما را از تمایز میان «وجود» و «موجود» آگاه کرده و در نتیجه منجر به گسست ما از سوژکتیویسم می‌شود (پورعالی و همکاران، ۱۴۰۱: ۸۶).

۵. کارکرد هستی‌شناسانه هنر در دیدگاه هایدگر و اندیشه‌های اسلامی

در اندیشه اسلامی «زیبایی» و به‌تبع 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 اشیا در میان صفاتی چون حجم، جرم یا رنگ که دارند، صفتی به نام «زیبایی» نیز دارند؛ به‌گونه‌ای که اگر فرض کنیم

آدمی در جهان نباشد، باز هم این اشیا این صفت را دارند؛ یا زیبایی امری است که ما به اشیا خارجی می‌دهیم و ما آن‌ها را زیبا می‌یابیم و زیبایی اشیا برحسب دریافت ما از اشیا است.

واقعیت 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 غیر هنری 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 تبریزی، ۱۳۷۷: ۵۲).

آنچه مفهوم زیبایی را در فرهنگ اسلامی سوژکتیو می‌نماید نقش «خیال» در هنر است که گمان می‌شود اثر هنری تنها از وهم هنرمند ناشی می‌شود. فلاسفه اسلامی در کتاب‌های خود به‌طور مفصل از چهار قوه ادراکی سخن گفته‌اند: حس، خیال، وهم، عقل. قوه خیال را برخی مجرد (ملاصدرا) و برخی نیمه‌مادی (ابن‌سینا) 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 والاتر از جهان مادی و محسوس قرار دارند. شیخ اشراق در این زمینه می‌گوید: صورت‌های خیالی مخلوق و ساخته‌وپرداخته ذهن نیستند، بلکه صورت‌های خیالی، شبیه محسوسات وجود منحاظ 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). لذا از این منظر، مقوله هنر در نزد هایدگر نیز کارکردی هستی‌شناسانه دارد. اساس تفکر هایدگر، گذر از سوژکتیویسم مستقر در تاریخ غرب است. به اعتقاد هایدگر هنر امری ذوقی (سوژکتیو) 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 و... 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. 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. اما هایدگر، در فلسفه خویش به تخریب چنین تفکری می‌پردازد و راه را بر تفکر قلبی

حضور و همراه با تذکر هموار می‌سازد. هایدگر برای رهایی از این سوژکتیویسم 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 (دریغوس^۳، ۲۰۰۵: ۴۰۷).

۶. هنر اسلامی و اندیشه‌های هایدگر

غایت فلسفه هنر هایدگر، نشان دادن نقش هنر در آشکار کردن حقیقت هستی است. مقوله هنر در اندیشه این فیلسوف آن‌چنان 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 به‌عنوان بخشی اساسی از فلسفه‌اش 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 واقع‌گرایی 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 جست‌وجو نماید. به عقیده هایدگر پیامد پرمخاطره 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 اشیا را خدای جدید خودساخته 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» یاد می‌کند و خردباوری، عقل‌باوری 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 روبه‌زوال» می‌نامید، اعتراض داشت (احمدی، ۱۳۸۱: ۸۴۳).

تعداد انگشت‌شماری از محققان معاصر، سعی در مقایسه نظام معرفتی این متفکر با فیلسوفان و عارفان مسلمان و هنرهای اسلامی داشته و کوشیده‌اند، نشان دهند که 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 دنیای اسلام نیز یافت که می‌تواند پیچیدگی‌ها و نواقص اندیشه هایدگر در باب هنر را جبران سازد. اگرچه هنر اسلامی که هنری خاص و ویژه تمدن اسلامی و برآمده از اندیشه اسلامی است، در فرم و محتوا، متمایز از هنر سرزمین‌ها و ادیان دیگر است ولی بایستی توجه داشت که تأثیرپذیری هنر اسلامی در فرم و اسلوب از هنر دیگر تمدن‌ها، در ویژه بودن و متفاوت بودن هنر

^۳ Dreyfus

اسلامی از هنر دیگر فرهنگ‌ها هیچ خدشه‌ای وارد نکرده است؛ زیرا بسیاری از فرم‌ها و اسلوب‌های هنری در فرهنگ اسلامی، متحول شده و به شکل دیگری بروز یافته است و همان‌گونه که در فرهنگ اسلامی به عرفان، فلسفه، تاریخ، آداب و سنت، روابط و مناسبات خاص اجتماعی و انسانی باور داریم، هنر نیز چنین است و تعامل و الگوبرداری هنر یک سرزمین از هنر دیگر تمدن‌ها، بدین معنا نیست که نتوان هنر را به آن تمدن نیز منتسب نمود. لذا همان‌طور که می‌توان نمونه‌هایی از آثار هنر اسلامی را مثال زد که در فرم و قالب، تحت‌تأثیر هنر پیش از اسلام‌اند و فرم آثار هنری دوران اسلامی در پاره‌ای موارد، تفاوتی با آثار هنری تمدن بیزانسی، ساسانی، رومی و یونانی نداشته است. همچنین می‌توان مواردی از آثار هنری دوران اسلامی را نمونه آورد که این آثار، تحت‌تأثیر مبانی عرفانی و اعتقادی مسلمانان، آبرنگ متفاوتی به خود گرفته و خود را از هنر پیش از اسلام جدا کرده است (موسوی، ۱۳۹۴: ۱۰۷).

۷. بحث

بررسی منابع موجود حکایت از آن دارد که 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 (ابن‌سینا، ۱۳۶۳: ۳۶۸). صدراى شیرازی نیز زیبایی‌های این جهان را پرتو و سایه‌ای از زیبایی موجود در عوالم بالا معرفی می‌کند. از دیدگاه او خداوند سرآغاز و منشأ زیبایی است: هو مبداء کل خیر و کمال و منشأ کل حسن و جمال (صدرالدین شیرازی، ۱۳۶۰: ۱۵۱/۱). در این دیدگاه، هنر امری قدسی است که نه تنها ظهور و تجلی ناقصی از زیبایی مطلق هست، بلکه منشأ هنر نیز برخی اسماء و صفات الهی است. هنرمندان مانند سایر انسان‌ها 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، نشئت می‌گیرد: هر کدام از آحاد بشر، ناقص یا کامل، از خلافت الهی بهره‌ای دارند؛ به‌اندازه بهره‌ای که از انسانیت دارند؛ زیرا خداوند فرمود: «او خدایی است که شما را بر روی زمین خلیفه قرار داد» این آیه اشاره دارد به این‌که هر یک از افراد بشر چه برترین‌ها و غیر برترین‌ها خلیفه خداوند بر روی زمین هستند. صاحبان فضیلت در آینه اخلاق ربانی خود مظاهر صفات جمال خداوندند. حق تعالی با ذات خود در آینه دل‌های انسان‌های کامل تجلی می‌کند، تا این‌که آینه دل آن‌ها، مظهر جلال ذات و جمال صفات الهی باشد. انسان‌های دیگر نیز جمال و زیبایی خداوند را در آینه هنرهای خود متجلی می‌سازند (صدرالدین شیرازی، ۱۳۶۰: ۷۳/۱).

در اندیشه هایدگر که منشأ و سرآغاز اثر هنری، خود «هنر» هست، در مباحث زیبایی‌شناسی دوره جدید، آفرینش اثر هنری به نبوغ و خلاقیت هنرمند نسبت داده می‌شود. هنرمند نابغه‌ای است که دارای قوه تخیل قوی است و احساس‌های خویش را در قالب آثار هنری بیان می‌کند و اثر هنری ابزاری است برای انتقال احساس‌ها و اندیشه‌های هنرمند به مخاطبان. هایدگر چنین رهیافتی را دگرگون می‌سازد. به عقیده وی ذات هنر منشأ اثر هنری است و هنرمند واسطه‌ای است بین ساحت قدس و مردم زمانه خویش. هنر، یکی از طرق اساسی تحقق حقیقت است و حقیقت خود را در اثر

هنری بنیاد می‌نهد (کوکلمانس، ۱۳۸۲: ۱۷) و سرآغاز و منشأ اثر هنری می‌گردد. حقیقت هستی زمانی که ظهور می‌کند، ظهورش باعث خفای آن است. انکشاف و نا مستوری 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.

در عرفان اسلامی هم 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. هایدگر از واژه «خدا» هرچه را که اراده کرده باشد، بارقه‌های انتظار و موعودگرایی در تفکر وی قابل‌انکار 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 نا مستوری 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 برکشیده و روزنه‌ای به سوی دنیای مطلوب دارد. نقبی است در بن‌بست تکرار، طراح زندگی است و جلودار و پیشرو (صفایی، ۱۴۰۳ق: ۲۴). هنر بزرگ، از منظر اسلامی یک مقوله دینی است، حقیقتی متعالی و مقدس که نجات بخش بشریت است و یک رسالت مافوق مادی و متعالی و درعین حال انسانی دارد، «هنر بزرگ» محل و جلوه‌گاه زیبایی مطلق است و زیبایی مطلق منشأ و خاستگاه آن است.

نتیجه‌گیری

نتایج حاصل از این مطالعه نشان داد که مقوله هنر همانند هنرهای اسلامی، در نزد هایدگر نیز کارکردی هستی‌شناسانه دارد. اساس تفکر هایدگر، گذر از سوپژکتیویسم مستقر در تاریخ غرب است. به اعتقاد هایدگر هنر امری ذوقی (سوپژکتیو) و حاصل نبوغ هنرمند نیست، بلکه معنایی کاملاً انتولوژیک و وجودشناختی دارد. در اندیشه هایدگر، عدم چیزی جز افق وجودیافتن موجودات نیست. اکنون هنرمندی که در زمانه عسرت در پی دیونوسیوس گام برمی‌دارد با اجازه‌دادن به حضور یافتن عدم در کار هنری نه تنها صحنه را برای رخداد حقیقت وجود آماده می‌کند؛ بلکه هم‌زمان با آگاه کردن ما به تمایز میان «وجود» و «موجود»، این دوگانگی را رفع کرده و به وحدتی رازآمیز بدل می‌کند. تجربه این رویداد منجر به قیام ترس‌آگاهانه دازاین فراروی عدم می‌شود. لذا به باور هایدگر دازاین «در ایستادگی فراپیش عدم» است. از این‌رو، در لحظه تجربه این رخداد آدمی نه در مقام سوپژه بلکه بسان دازاین در عالم حضور پیدا کرده و در نتیجه گسست از سوپژکتیویسم را تجربه می‌نماید. لذا بیراه نخواهد بود که بیان شود که افق اندیشه‌های هایدگر در باب هنر برای شرق اسلامی غریب و نامأنوس نبوده و می‌توان ردپایی از این نحوه تفکر را در میان افکار متفکران دنیای اسلام نیز یافت که به نوبه خود بخش مهمی از پیچیدگی‌ها و نواقص اندیشه هایدگر در باب هنر را جبران می‌نماید.

امید هایدگر این بود که آثار هنری بتوانند راهی به سوی فهمی تازه از وجود موجودات بگشایند. فهمی که براساس آن زمینه تأمل درباره ماهیت تکنیک فراهم آید و موجودات به‌عنوان مخزن ثابت انرژی لحاظ نشوند که باید مورد بهره‌برداری قرار گیرند؛ فهمی که امکان بنانهادن امر مقدس و بازگشت خدایان را به سرزمین انسان‌ها مهیا نماید.

هایدگر از طریق پدیدارشناسی هرمنوتیکی اثر، یعنی توصیف آنچه اثر در برابر ما می‌گشاید، نشان می‌دهد اثر هنری برپاکننده عالمی است که در آن نسبت‌هایی که با وجود و حقیقت ایجاد می‌شود، آشکار می‌گردد. وی از این طریق راهی به سوی فهم وجود می‌گشاید، و در نتیجه هنر را با حقیقت پیوند می‌زند. ذات هنر عبارت می‌شود از «خود را در - کار - نشانیدن حقیقت» و اثر هنری عهده‌دار تحقق این رخداد مهم می‌شود. این دیدگاه با مفهوم «کشف» در عرفان اسلامی، و همچنین با تأکید هنر اسلامی بر معنویت و تجرید، هم‌سو دیده می‌شود. در موضوع زیبایی نیز، هایدگر زیبایی را به‌عنوان «ظهور وجود» تعریف می‌کند. این دیدگاه با مفهوم «جلال» در هنر اسلامی، و همچنین با تأکید این هنر بر هماهنگی و نظم، هم‌خوانی داشته و هم‌پوشانی مناسبی میان این مبحث دیده می‌شود. در حوزه پدیدارشناسی نیز دو موضوع مهم تجربه و زبان هم کاملاً نمایان است. هایدگر بر اهمیت تجربه در فهم وجود و حقیقت تأکید می‌کند که این دیدگاه نیز با تأکید هنر اسلامی بر تجربه شهود، هم‌خوانی دارد. به‌علاوه هایدگر زبان را «خانه وجود» می‌داند و معتقد است که هنر می‌تواند راهی برای تجدیدحیات زبان باشد. این دیدگاه نیز با تأکید هنر اسلامی بر خطاطی و خوشنویسی، و همچنین با استفاده از کلمات و عبارات مقدس در این هنر، هم‌سو دیده می‌شود.

لذا با توجه به این ارتباطات، فهم نوینی، بر درک عمیق‌تر از مفاهیمی مانند وجود، حقیقت، زیبایی، هنر و تجربه در هنر اسلامی حاصل می‌گردد که بر آن اساس، هنرهای اسلامی نیز همان‌طور که هایدگر اعتقاد داشت می‌توانند عالم را از اختفا بیرون آورده و آن را نسبت به زمین شفاف سازند؛ به عبارتی حقیقت را همچون نا مستوری و آشکارگی عیان سازد و نیز مورد پذیرش قرار گیرد و محافظانی داشته باشد که البته این محافظان نه تک‌تک افراد، بلکه کل فرهنگ و یا قومی تاریخی است که پذیرای آن هستند؛ هرچند خود اثر هنری نیز حافظ آن قوم تاریخی است.

منابع و مأخذ:

کتاب‌ها

- ابن سینا، ابوعلی حسین بن عبدالله. (۱۳۶۳). الشفاء (الهیات). تهران: انتشارات ناصر خسرو.
- احمدی، بابک. (۱۳۸۲). هایدگر و پرسش بنیادین. تهران: نشر مرکز.
- احمدی، بابک. (۱۳۸۱). هایدگر و تاریخ هستی. تهران: نشر مرکز.
- تامسون، ایثن. (۱۳۹۵). زیبایی‌شناسی هایدگر. ترجمه: سید مسعود حسینی. تهران: نشر ققنوس.
- توحیدی‌پور، مهدی. (۱۳۴۴). بررسی هنر و ادبیات. تهران: انتشارات امیرکبیر.
- جعفری تبریزی، محمدتقی. (۱۳۷۷). زیبایی و هنر از منظر اسلام. تهران: وزارت ارشاد اسلامی تهران.
- سهروردی، شهاب‌الدین. (۱۳۵۵). حکمه الاشراق، در مجموعه مصنفات شیخ اشراق، به تحقیق هانری کربن، تهران: انتشارات حکمت و فلسفه.
- صافیان، محمدجواد. (۱۳۹۶). یاد و خاطره نزد حافظ و هایدگر. تهران: نشر نقد فرهنگ.
- صدرالدین شیرازی، محمد بن ابراهیم. (۱۳۶۰). اسرارالآیات، تصحیح: محمد خواجوی، انجمن اسلامی حکمت و فلسفه تهران: ایران.
- صفایی، علی. (۱۴۰۳ق). استاد و درس (ادبیات؛ هنر؛ نقد). قم: انتشارات هجرت.
- فدایی مهربانی، مهدی. (۱۳۸۲). ایستادن در آن سوی مرگ؛ پاسخ‌های کربن به هایدگر از منظر فلسفه شیعی. تهران: نشر نی.
- کالینز، جف. (۱۳۸۴). هایدگر. ترجمه صالح نجفی. تهران: نشر شیراز.
- کربن، هانری. (۱۳۸۳). از هایدگر تا سهروردی؛ ترجمه حامد فولادوند؛ تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
- کربن، هانری. (۱۳۷۷). مقدمه بر کتاب اصفهان تصویر بهشت. تألیف هانری استیرلن، ترجمه جمشید ارجمند؛ تهران: انتشارات فرزانه روز.
- کوکلمانس، یوزف. ی. (۱۳۸۲). هایدگر و هنر. ترجمه: محمدجواد صافیان، آبادان: نشر پرسش.
- مطهری، مرتضی. (۱۳۶۱). فطرت. تهران: انتشارات انجمن اسلامی دانشجویان مدرسه عالی ساختمان.
- نقیب‌زاده جلالی، میر عبدالحسین. (۱۳۸۴). نگاهی به فلسفه آموزش و پرورش. تهران: کتابخانه طهوری.
- نیچه، فریدریش. (۱۳۹۳). اراده قدرت. ترجمه: مجید شریف. چاپ ششم، تهران: انتشارات جامی.

- هایدگر، مارتین. (۱۳۹۸). متافیزیک چیست؟. ترجمه: سیاوش جمادی چاپ دهم. تهران: انتشارات ققنوس.
- هایدگر، مارتین. (۱۳۹۸). هستی و زمان. ترجمه: عبدالکریم رشیدیان، تهران: نشر نی.
- هایدگر، مارتین. (۱۳۹۶). درآمد به متافیزیک. ترجمه: انشاله رحمتی. تهران: انتشارات سوفیا.
- هایدگر، مارتین. (۱۳۸۲). سرآغاز کار هنری. ترجمه: پرویز ضیا شهابی، تهران: انتشارات هرمس.
- هایدگر، مارتین. (۱۳۸۱). شعر، زبان و اندیشه رهایی، ترجمه عباس منوچهری. تهران: انتشارات مولی.
- یانگ، جولیان. (۱۳۸۴). فلسفه هنر هایدگر. ترجمه: امیر مازیار، تهران: انتشارات گام نو.

مقالات

- اکبرزاده، فریبا؛ دهباشی، مهدی؛ شاه نظری، جعفر. (۱۳۹۳). «بررسی و تحلیل تطبیقی مرگ و رابطه آن با معنای زندگی از دیدگاه مولوی و هایدگر. الهیات تطبیقی، شماره ۱۱، ۲۰-۱.
- پورعالی، کامیار؛ عبدالکریمی، بیژن؛ اسلامی، شهلا. (۱۴۰۱). «هنر و امکان گسست از سوژکتیویسم از منظر هایدگر». نشریه علمی باغ نظر، ۱۹ (۱۰۹)، ۸۸-۸۱.
- رامین، فرح. (۱۳۹۱). «هنر؛ تنها راه نجات (نگاهی به فلسفه هنر هایدگر و نسبت آن با اندیشه متفکران مسلمان)». فصلنامه مشرق موعود، شماره ۲۱، ۲۵-۵.
- صالحی، اکبر؛ اکبرزاده، فهیمه. (۱۳۹۴). «تحلیل تطبیقی دیدگاه اسلامی و آرای مارتین هایدگر در زمینه مرگ آگاهی و پیامدهای آن بر سبک زندگی». فصلنامه پژوهش در مسائل تعلیل و تربیت اسلامی، شماره ۲۶، ۸۳-۵۹.
- گلندینینگ، سیمون. (۱۳۸۱). فلسفه هنر هایدگر. ترجمه: شهاب الدین عباسی. مجله سروش اندیشه، شماره دوم، ۱.
- مصطفوی، شمس الملوک. (۱۴۰۰). «چگونگی مواجهه هایدگر با هنر مدرن». فصلنامه متافیزیک، شماره ۱۷۱، ۳۲-۱۵۵.
- مصطفوی، شمس الملوک. (۱۳۹۱). «هایدگر و پدیدارشناسی هرمنوتیکی هنر». فصلنامه کیمیای هنر، شماره ۳، ۵۴-۴۷.
- موسوی، سیدرضی. (۱۳۹۴). «روش شناسی هنر اسلامی». فصلنامه قیاسات، شماره ۷۸، ۱۱۳-۸۵.
- نادری، منیره؛ صافیان، محمدجواد؛ اردلان، حسین. (۱۴۰۰). «مقایسه آراء فروید و هایدگر در باب هنر همراه با تأکید بر نگاهی انتقادی به تفسیر روانکاوانه از هنر از منظر تفکر هایدگر». فصلنامه حکمت و فلسفه، دوره ۱۷، شماره ۶۵، ۱۱۳-۱۳۳.

منابع لاتین

- Dastur, F. (۲۰۱۰). Handbook of Phenomenological Aesthetics. Springer Dordrecht Heidelberg London New York.
- Dreyfus. Hubert. L. (۲۰۰۵). Heidegger's Ontology of Art, In: A Companion to Heidegger, Edit Hubert L. Dreyfus and Mark A. Wrathall Blackwell Publishing, Ltd.
- Heidegger. M. (۲۰۰۱). Poetry Language Thought. New York. Harpercoll.
- Heidegger, M. (۱۹۹۹). The Hermeneutics of Facticity, Trs: John Van Buren (Indiana: Indiana University Press).
- Heidegger, M. (۱۹۷۷). The Question Concerning technology and other Essays. W. Lovitt &, London: England. Garland Publishing.