دوفصلنامه‌ی علمی مطالعات نظری هنر
سال دوم | شماره‌ی ۳ | پاییز و زمستان ۱۴۰۱
شاپا الکترونیکی: ۲۸۲۱-۳۴۴۰
شاپا چاپی: ۲۸۲۱-۰۰۳۴
ص: ۱۵۱-۱۳۵

هنر روزنه‌ای به امر معنوی در تفکر هایدگر

بیژن عبدالکریمی[۱]
کامیار پورعالی[۲]

چکیده

در جهان جدید، تفکر متافیزیکی، یعنی تفکر مفهومی، گزاره‌محور، منطق‌سالار و به‌منزله‌ی امری تکنیکی، قابل انتقال و بین‌الاذهانی، در سراسر کره‌ی زمین سیطره‌ای تام یافته است؛ تا آنجا که بشر متافیزیک‌زده‌ی روزگار ما، اُنس و آشنایی خویش را با هرگونه معرفت معنوی، غیرعلمی، غیرنظری، غیرعینی و غیرروشمند -که در سنن نظری تاریخی به‌منزله‌ی بخشی بنیادی از تجربیات بشری تلقی می‌شد- از دست داده است. این در حالی است که معرفتِ علمی یعنی شناختِ عینی و روشمند، یگانه صورتِ آگاهی نبوده و تنها بخشی از کل تجربه‌ی بشری را شکل می‌دهد. در کنار معرفت علمی، چنان‌که در همه‌ی سننِ تاریخیِ غیرمتافیزیکی تأکید شده است، معرفت معنوی، بخشی بنیادی و اجتناب‌ناپذیر از تجربیات انسانی را تشکیل می‌دهد.

از منظر هایدگر، سوبژکتیویسم متافیزیکی منجر به «بی‌خانمانی» انسانِ مدرن شده است. او به منظورِ نقدِ سوبژکتیویسمِ متافیزیکی و گسست از آن و برای نشان دادن این‌که به‌خلاف تفکر متافیزیکی، نه می‌توان انسان را به یک سوبژه (فاعل شناسای علمی و نظری) تقلیل داد و نه می‌توان جهان را تنها یک ابژه برای سوبژه جهت شناسایی در نظر گرفت و نه می‌توان رابطه‌ی سوبژه-ابژه، یعنی رابطه‌ی نظری و علمی را مهم‌ترین رابطه و بنیادِ هرگونه رابطه‌ی میان انسان و جهان دانست، به هنر

۱. دانشیار گروه فلسفه، دانشکده‌ی علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال. abdolkarimi12@gmail.com
۲. دانشجوی دکتری فلسفه هنر، گروه فلسفه، دانشکده‌ی حقوق، الهیات و علوم سیاسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران. kamyarpouraali@gmail.com

و تجربه‌ی هنری ارجاع داده است.

این پژوهش می‌کوشد تا نشان دهد که در اندیشه‌ی هایدگر، هنرمندان با اجازه دادن به حضور یافتنِ «عدم» در کار هنری، نه‌تنها صحنه را برای رخدادِ حقیقتِ وجود آماده می‌کنند، بلکه با آگاه کردن ما به تمایز میان «وجود» و «موجود»، موجب گسست ما از سوبژکتیویسم شده و درنتیجه موجب گشایش روزنه‌ای به امر معنوی می‌شوند.

کلیدواژگان: هایدگر، امر معنوی، هنر، تفکر، سوبژکتیویسم

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

هایدگر، تاریخِ متافیزیکِ غرب را -که به باور او می‌توان آن را برابر با تاریخِ فلسفه دانست- تاریخِ بسطِ «سوبژکتیویسم» می‌خواند؛ امری که منجر به «غفلت از وجود» شده است. ما امروز نه‌تنها پرسش از معنای «وجود» یا به عبارتی پرسش از بنیاد و کانون معنابخش جهان را فراموش کرده‌ایم بلکه حتی به ناتوانی خود در فهم اصطلاح «وجود» نیز آگاه نیستیم. متافیزیک، تفکر معنوی را گونه‌ای از گونه‌های تفکر نمی‌داند. از منظر متافیزیک، تفکر معنوی -که راهنمای ما برای دل نهادن به فراخوان «وجود» است- زاییده‌ی توهم و احساسات‌گرایی است. ماحصل چنین نگرشی به تفکر معنوی، تهی شدن جهان از معنا، «نیهیلیسم» یا به تعبیر هایدگر «بی‌خانمانی» انسان مدرن است. بر این اساس تاریخ متافیزیک غرب یا همان تاریخ بسط سوبژکتیویسم در ذات خود چیزی جز تاریخ بسطِ نیهیلیسم نیست.

با توجه به آنچه گفته شد در تفکر هایدگر «سوبژکتیویسم»، «غفلت از وجود» و «نیهیلیسم» مفاهیمی هم‌عنان یکدیگرند و بدون گسست از سوبژکتیویسم مواجهه با وجود یا امر معنوی و درنتیجه رهایی از بی‌معنایی جهان امکان‌پذیر نیست؛ ازاین‌رو پژوهش حاضر می‌کوشد، پرسش درباره‌ی امکانِ گسست از سوبژکتیویسم را به‌مثابه مهم‌ترین پرسش فلسفی روزگار ما بررسی کند و نشان دهد که بر مبنای تفکر هایدگر، هنر می‌تواند روزنه‌ای به امر معنوی باشد.

روش تحقیق

در مقاله‌ی پیش رو با توجه به موضوع و اهداف پژوهش از روش توصیفی-تحلیلی استفاده شده است. برای این منظور، کوشش شده است با مطالعه‌ی رساله‌های مارتین هایدگر و آثارِ شارحانِ آرای او و همچنین آثار نیچه، مولانا و... داده‌هایی در

بابِ تفکرِ هایدگر و دیگر اندیشمندانی که از آن‌ها نام برده شد، گردآوری شود. سپس با تحلیلِ داده‌ها، در گام نخست بر مفاهیم سوبژکتیویسمِ متافیزیکی، تفکر و هنر در اندیشه‌ی هایدگر نور افکنده شود و در ادامه به بررسی نقش هنر به‌مثابه روزنه‌ای به امر معنوی پرداخته شود.

پیشینه‌ی تحقیق

جست‌وجوی صورت‌گرفته نشان می‌دهد که درباره‌ی مفاهیم حقیقت، هنر و زبان در اندیشه‌ی هایدگر که به موضوع مقاله‌ی پیش رو نزدیک است، پژوهش‌هایی صورت گرفته است؛ اما تاکنون رساله یا مقاله‌ای علمی در باب نقش هنر به‌مثابه روزنه‌ای به امر معنوی از منظر هایدگر به انجام نرسیده است.

سوبژکتیویسم متافیزیکی

در فهمِ رایج از سوبژکتیویسم، در فرآیندِ شناخت، سوبژه[1] در مقام فاعلِ شناسا در یک‌سو و شیء به‌مثابه متعلَّقِ شناخت در سوی دیگر قرار دارد؛ اما آنچه سبب می‌شود سوبژکتیویسم، سوبژکتیویسم خوانده شود، این است که در این رویکرد، گزاره‌ها و احکامِ شناخت به ذهنیتِ سوبژه واگذار می‌شود و وصفِ اساسیِ شیء، متعلَّقِ شناختِ سوبژه قرار گرفتن فرض می‌شود. هایدگر اما بر این باور است که در زمانه‌ی ما، انسان تبدیل به مرکز نسبت‌های موجودات بماهی موجودات شده است. از این منظر، در سوبژکتیویسم متافیزیکی که مورد نظر هایدگر است، سوبژه به بنیادِ متافیزیک بدل شده است.

در جهان مدرن به دنبال سیطره‌ی سوبژکتیویسم متافیزیکی و به‌تبع آن، غلبه‌ی تفکر تکنیکی و تکنولوژیک (برقراری رابطه‌ی ابزاری محض با جهان و تلقی جهان به‌منزله‌ی منبعی برای بهره‌وری) بُعدی از ابعاد انسان، یعنی قدرت ابزارسازی‌اش، بر سایر ساحات و ابعاد وجودی وی غلبه یافته است. در چنین فضایی، جهان و اشیا[2] به ابژه‌ها[3] و انسان به فاعل شناسای محض تبدیل شده است. در تاریخ متافیزیک که به جهانِ غرب کنونی منتهی شده است، دو تقلیل بنیادین صورت گرفته است: اولاً، جهان بسیار کوچک شده و تا سرحد متعلَّقِ شناسایی بشر (ابژه) تقلیل یافته است. جهان و شیء، چیزی شده است که می‌تواند ابژه واقع گشته، امکان ابژه شدن ابژه‌ها را فراهم آورد؛ اما جهان صرفاً ابژه‌ی انسان نیست و انسان نسبت‌های فراموش‌شده‌ی دیگری نیز با جهان دارد. ثانیاً، در تاریخ متافیزیک، انسان به‌صرف سوبژه بودن تقلیل یافته و وصف فاعل شناسا بودن (سوبژه بودن) مهم‌ترین و بنیادی‌ترین وصف او تلقی شده است. انسان موجودی است که استعداد شناخت

جهان را هم دارد؛ اما انسان صرفاً استعداد شناسایی جهان نیست؛ یعنی جهان صرفاً ابژه نیست و انسان هم صرفاً سوبژه نیست و رابطه‌ی انسان و جهان هم صرفاً رابطه‌ی سوبژه و ابژه نیست. در عالَم متافیزیک و در عالَم متافیزیک‌زده‌ی کنونی، همین رابطه‌ی سوبژه-ابژه یعنی رابطه‌ی ادراکی، مفهومی و حصولی، مبنای همه‌ی روابط دیگر قرار گرفته است. هایدگر می‌خواهد بگوید که جهان، قبل از آنکه ابژه واقع شود، نوعی ظهور است و انسان قبل از آن‌که فاعل شناسا باشد، نوعی گشودگی و «در جهان بودن» و نوعی حضور نسبت به این ظهوراست.

با توجه به آنچه گفته شد «درکِ انسان در مقامِ سوبژه»، «تفسیرِ جهان به‌مثابه ابژه» و همچنین «تلقی رابطه‌ی سوبژه-ابژه به‌مثابه اصلی‌ترین رابطه‌ی آدمی با جهان» را می‌توان شاخصه‌های اصلی سوبژکتیویسمِ متافیزیکی در نظر گرفت.

تفکر چیست؟

هایدگر معتقد است که تفکر بماهو تفکر، اساساً نوعی فراخوانش است. او تفکر را راهی می‌داند که ما را می‌خواند و ما، خود پای در آن راه می‌نهیم. هایدگر بیان می‌کند که آنچه باید اندیشیده شود، یا به بیانی دیگر وجود، خود از انسان رو می‌گرداند و با همین واپس‌گریزی، ما را نیز از پیِ خود می‌کشد. بر این اساس ما ذاتاً «در راهِ کشش به سوی»[۴] آن خودْگریزنده قرار داریم. او با اشاره به شعری از هولدرلین بیان می‌کند که انسان در این راه، خود اشاره‌کننده سوی آن امرِ اندیشه‌انگیزِ خودْگریزنده است؛ هولدرلین در طرح یک سروده نوشته است: «نشانه‌ای هستیم ما ناخوانا/ بی‌دردانیم و ای بسا/ زبان به غیرت از دست داده‌ایم ما»؛ (هایدگر، ۱۳۹۶: ۸۲-۸۴) ازاین‌رو تفکر معنوی که هایدگر از آن سخن می‌گوید، بازنمایی ابژه‌ها، یعنی کاری که علم به‌واسطه‌ی اندیشه‌ی «بازنماگر-محاسبه‌گر» صورت می‌دهد، نیست. بر همین مبنا نیز او گفته است: «در زمانه‌ی اندیشه‌انگیزِ ما، اندیشه‌انگیزترین امر آن است که ما هنوز اندیشه نمی‌کنیم» (هایدگر، ۱۳۹۶: ۷۸) و معتقد است که علم فکر نمی‌کند؛ هرچند با شیوه‌ی خاصِ خود با اندیشه سروکار دارد.

هنر چیست؟

هایدگر در تکمله‌ی کتاب *سرآغاز کار هنری*[۵] می‌گوید:

> تأمل در این باب که هنر چیست کلاً و قطعاً از پرسش درباره‌ی وجود تعین می‌پذیرد، هنر را نه از حوزه‌ی فرهنگ باید دانست و نه از مظاهر روان، بلکه باید آن را به رویداد[۶] متعلق دانست که از آن معنای وجود (نگاه کنید به *وجود و زمان*) معین می‌شود.

این‌که هنر چیست، یکی از پرسش‌هایی است که به آن‌ها در رساله، هیچ پاسخی داده نشده است (هایدگر، ۱۳۹۲: ۶۳و۶۴).

از این سخن درمی‌یابیم که هایدگر تلاش نمی‌کند به چیستیِ هنر پاسخ دهد و ازاین‌رو یک نظام زیباشناسیِ فلسفی برپا نمی‌کند اما هنری که از جنسِ رویداد است، به‌سبب نسبتی که با پرسش از معنای وجود دارد، بخش مهمی از اندیشه‌ی او را تشکیل داده است. هایدگر در همان تکمله بیان می‌کند که ذاتِ هنر «خود را در-کار-نشاندن حقیقتِ وجود» است و کارِ هنری نمونه‌ی ویژه‌ای از رخدادِ حقیقتِ وجود است.

در اندیشه‌ی هایدگر، «حقیقت» همان دلالتی را دارد که «چیز» دارد؛ یعنی خودش، خودش را نشان می‌دهد. او نیز به‌تبع یونانیانِ باستان، «حقیقت» را در معنای «انکشاف»،[۷] «ناپوشیدگی» یا «اَلثیا»[۸] در نظر گرفته، بر این باور است که عالم همواره صحنه‌ی کشاکشی دائمی میان «ناپوشیدگی و پوشیدگی» یا «حقیقت و ناحقیقت» است.

هایدگر در کتاب *وجود و زمان* می‌گوید: پرسش از معنای وجود، تنها در صورتی امکان‌پذیر است که چیزی همچون فهمِ از وجود، وجود داشته باشد. فهم وجود به نوع وجودِ موجودی تعلق می‌گیرد که ما آن را «دازاین»[۹] نامیده‌ایم. (Heidegger, 2001: 244) او موجودی که هر یک از ما خود آن هستیم و این موجود نحوه‌ی وجود است را دازاین می‌نامد. دازاین ازآن‌رو که ساختار ذاتی‌اش در-عالم-بودن است، در موقعیتی قرار دارد که می‌تواند گشوده شود. دازاین به‌واسطه‌ی پرسشگر بودنش می‌تواند کاشف باشد و به موجودات دست یابد. با توجه به آنچه گفته شد و نسبت حقیقت با ناحقیقت و دازاین با آن‌ها، می‌توان گفت که آنچه با دازاین کشف و هویدا می‌شود از حیث همین هویدا و آشکار شدنش باید حفظ و مراقبت شود تا مبادا به ورطه‌ی پوشیدگی یا ناآشکارگی بلغزد. (بیمل، ۱۳۹۶: ۸۶) باید به این نکته‌ای توجه داشت که نگهداری و محافظت (از حضورِ چیزها در سرشتشان) در اندیشه‌ی هایدگر ویژگی بنیادی «تفکر»، «سکنی‌گزیدن» و به‌تبع آن «ساختن» و همچنین «هنر» است.

در رساله‌ی *سرآغاز کار هنری* شاهد هستیم که هایدگر از حقیقتِ موجودات به حقیقتِ وجود می‌رسد. برخی از فلسفه‌پژوهان بر این باور هستند که این رساله نقطه‌ی چرخشی در اندیشه‌ی هایدگر است. آن‌ها بر این معتقدند که هایدگر در این اثر پرسش از حقیقت را محور اصلی کار خود قرار داده و به‌خلاف کتاب *وجود و زمان* -که می‌کوشد برای فهم و رسیدن به وجود از دازاین آغاز کند- در رساله‌ی *سرآغاز کار هنری* تلاش می‌کند دازاین را برحسب وجود دریابد. (بیمل، ۱۳۹۶: ۱۶۴)

هایدگر می‌گوید کارهای هنری را همه می‌شناسند. این کارها، چه تابلوی نقاشیِ «کفش‌های زنِ روستاییِ» ونسان وَنگوگ باشد و چه اشعار هولدرلین، همچون دیگرِ موجوداتِ فرادستی در همه‌جا حاضر هستند؛ ازاین‌رو کارهای هنری دارای ویژگی «شیئیت» یا «چیزگونگی»[10] هستند؛ اما کارِ هنری هرچند شیئی انسان‌ساز است، متفاوت از دیگر اشیای ساخته‌ی دست انسان است. کارِ هنری آشکارکننده‌ی چیز دیگری است. در کارِ هنری، با شیء ساخته و پرداخته‌شده، چیزِ دیگری همراه آورده می‌شود. در زبان یونانی باهم‌آوردن را نماد یا سمبل[11] می‌خوانند. بر این اساس، کارِ هنری، نماد یا سمبل است و این نماد بودن، مایه‌ی هنری بودنِ کارِ هنری است.

ما به‌واسطه‌ی نقاشی ونگوگ، کفش بودنِ کفش و به‌صورت کلی ابزار بودن ابزار را درمی‌یابیم؛ اما آیا ازآن‌روست که ما در مقام سوبژه، کفش را بسانِ ابژه می‌شناسیم؟ پاسخ منفی است. ما کفش بودنِ کفش را درک می‌کنیم؛ زیرا برابر نقاشی ونگوگ سکنی می‌گزینیم. ما به فراخوانِ حقیقت کفش برای تفکر -حقیقتی که در نقاشی آشکار شده است- پاسخ مثبت می‌دهیم. ما در این وضعیت نه سوبژه که «دازاین» هستیم. هایدگر بر این باور است که کار هنری و در اینجا نقاشی ونگوگ، آشکار شدنِ خودگشاینده‌ی[12] حقیقتِ چیز است.

کار هنری، عالمی را برپا می‌کند و اساساً کار هنری یعنی برپا شدن یک عالم. در پی این برافراشته شدنِ عالم، حقیقتِ وجودِ چیزها، خود را آشکار می‌کند؛ درنتیجه هنر «خود را در-کار-نشاندن حقیقتِ وجود» است؛ اما این آشکار شدن همواره با پوشیدگی در کشاکش است و ما نه در مقام سوبژه بلکه به‌مثابه دازاین، با سکنی گزیدنمان در کنارِ کارِ هنری از این «آشکارگی/ الثیا/ حقیقت» یا «حضورِ چیزها در سرشتشان» محافظت می‌کنیم.

نسبت هنر و تفکر

پدیدارهای انسانی ارتباطات وثیقی با یکدیگر دارند و هر جزء این پدیدارها کلیتی را آشکار می‌کند. رابطه‌ی هنر و تفکر نیز در خلأ قابل بررسی نیست. هم هنر و هم تفکر امور تاریخی بوده، نسبتشان با یکدیگر نیز امری تاریخی است؛ ازاین‌رو در بحث نسبت هنر و تفکر، باید مشخص شود که در مورد کدام دوران و کدامین سیاق تاریخی صحبت می‌کنیم. در روزگاران گذشته و در دورانی که هنوز متافیزیک ظهور پیدا نکرده بود، دین، هنر، تفکر، اخلاق و عرفان خاستگاه واحد و منشائی مشترک داشتند و از همدیگر قابل تمیز نبودند؛ اما با ظهور فلسفه و متافیزیک و با تفسیر تکنیکی از تفکر، این حوزه‌ها جدا شد و منطق از آنتولوژی/وجودشناسی، اخلاق از نظر و نظر از عمل به‌تدریج متمایز شد؛ البته در سقراط و افلاطون هنوز وجوهی از

تفکر شرقی (غیرمتافیزیکی) و دریافت غیرتکنیکی از تفکر وجود دارد؛ برای نمونه سقراط و به‌تبع او افلاطون بر نوعی وحدتِ حکمتِ نظری و حکمتِ عملی یا فضیلت و معرفت تکیه دارند؛ ولی در تفکر ارسطو این دو از هم جدا می‌شوند. برای افلاطون، در مقام بنیان‌گذار فلسفه، انسانِ کامل یعنی سقراط، کارش چیست؟ فلسفه. فلسفه چیست؟ اروس. اروس چیست؟ عشق. این عشق در بطن کلمه‌ی فلسفه (*فیلوسوفیا*) نیز نهفته است. *سوفیا* (حکمت، دانایی) با *فیلو* (حبّ، عشق) نسبت دارد. فلسفه، معرفت و دانایی نیست؛ بلکه عشق به معرفت و دانایی است. برای افلاطون دیالکتیک و فلسفه یکی است. فلسفه نوعی سیر است که نه‌فقط با عقل و فاهمه بلکه با روح انسان، یعنی با تمام وجود انسان تحقق می‌پذیرد. افلاطون دقیقاً در پایان سنت غیرمتافیزیکی یونانی و در آغاز سنت متافیزیک یونانی، یعنی درست در یک پیچ تاریخی قرار دارد. وی پایی در سنت غیرمتافیزیکی پیشاسقراطی و پایی در سنت متافیزیک دارد؛ برای همین در تفکر افلاطونی هم وجه شرقی وجود دارد و هم وجه غیرشرقی متافیزیکی. به همین دلیل، هم ارسطو، واضع منطق، شاگرد او است و هم فلوطینِ عارف‌پیشه؛ یعنی ارسطو و فلوطین هر یک امکانی از امکانات نهفته در تفکر افلاطون را آشکار می‌سازند. تصویر فلسفه در ذهن امروزین ما بیشتر ارسطویی است؛ یعنی تصویری که در آن شور افلاطونی استهزا شده، این شور کاملاً سرکوب می‌شود. امروزه ما غالباً از منظر متافیزیکِ ارسطویی به نسبت هنر و تفکر می‌اندیشیم. به دلیل سیطره‌ی تفکر متافیزیکی در معنای ارسطویی، دکارتی، کانتی و هگلی است که هنر و تفکر از هم جدا شده و امروز ما این‌ها را جدا از هم می‌بینیم و از نسبتشان سؤال می‌کنیم و هرچقدر هم که می‌خواهیم از این جدایی فراروییم، مجدداً این جدایی خود را آشکار می‌سازد. سیطره‌ی این معنای خاص از متافیزیک، اجازه‌ی تصور دیگری از نسبت هنر و تفکر را به ما نمی‌دهد و ما کمتر می‌توانیم تصوری از وحدت هنر و تفکر را داشته باشیم.

بنابراین، پاسخ به پرسش از نسبت هنر و تفکر بستگی تام به مبانی وجودشناسانه، معرفت‌شناسانه و انسان‌شناسانه‌ی ما دارد؛ یعنی بستگی به این دارد که ما چه فهمی از جهان و هستی داریم. بر اساس این نحوه‌ی وجودشناسی، چه درکی از سرشت انسان داشته و چه نظام معرفت‌شناسانه‌ای را بر این وجودشناسی و انسان‌شناسی بنا کرده‌ایم. در جهانی که در آن تفکر متافیزیکی غالب شده است، وصف اساسی انسان، سوبژه بودن اوست و برقراری رابطه‌ی نظری و تئوریک (رابطه‌ی سوبژه-ابژه) با جهان، مهم‌ترین رابطه‌ای است که انسان می‌تواند با جهان برقرار کند. در این نوع درک از انسان و رابطه‌اش با جهان، فاهمه مهم‌ترین قوه‌ی انسانی تلقی شده تا آنجا که این قوه، یعنی قوه‌ی درک مفهومی و حصولی و قوه‌ی صدور حکم، بر

دیگر قوا و تجلیات وجودی آدمی، ازجمله قوه‌ی خیال و حضور شاعرانه‌اش در جهان، سیطره پیدا کرده است و دیگر ساحات وجودی انسان، تحت‌الشعاع فاهمه، درک حصولی و وصف سوبژه بودن وی قرار گرفته است. در تاریخ متافیزیک، ابتدا هنر نشئت‌گرفته از قوه‌ی خیال و نه حاصل جان و اگزیستانس آدمی، تلقی شده، فعالیت هنری به قوه‌ی خیال نسبت داده می‌شود و در گام بعدی به‌تدریج و رفته‌رفته قوه‌ی خیال در سنت و تاریخ متافیزیک، هرچه بیشتر تحقیر شده، تحت سیطره‌ی عقل یا قوه‌ی فاهمه درآمده است؛ درنتیجه، در تاریخ و سنت تفکر متافیزیکی، هنر و فعالیت‌های هنری و شاعرانه در مقامی مادون عقل، فلسفه و منطق قرار می‌گیرد. در سنت متافیزیکی این عقلِ استدلالی است که محور قرار می‌گیرد و درنتیجه منطق، راهبر تفکر می‌شود. در بطن تفکر متافیزیکی نوعی منطق‌سالاری/لوژیسیسم[۱۳] حاکم است. تفکر متافیزیکی، یگانه تفکری در طول تاریخ است که افسارش را به دست منطق می‌سپارد. در این نحوه‌ی تفکر، تجزیه، تقطیع و تحلیل مفاهیم و سپس ترکیب آن‌ها با یکدیگر غلبه پیدا می‌کند؛ مواجهه‌ی شهودی کنار زده می‌شود و مواجهه‌ی حصولی و رابطه‌ی تئوریک با جهان حکم‌فرما می‌شود؛ معرفت، گزاره‌محور شده، حقیقت خودش را در حکم نشان می‌دهد؛ آدمی به‌مثابه سوبژه تعریف شده، مهم‌ترین قوه در انسان قوه‌ی صدور حکم، یعنی قوه‌ی فاهمه تلقی می‌شود. در این فهم، دیگر قوای انسان، تحت‌الشعاع قوه‌ی عقل/فاهمه قرار می‌گیرند؛ ازاین‌رو در مدینه‌ی فاضله‌ی افلاطونی، یعنی در مدینه‌ای که قرار است بر اساس عقل بشری بنا شود، شعر و شاعری و شاعران ارج و قرب چندانی ندارند.

از منظرِ هایدگر اما هنر و تفکر به‌واسطه‌ی نسبتشان با «وجود» و همچنین خاستگاه مشترکِ هر دوی آن‌ها در انسان، نه‌تنها متمایز از هم نبوده بلکه همبسته‌ی هم هستند یا به‌عبارتی‌دیگر، هنر نحوه‌ای از تفکر است. چنان‌که پیش‌تر نیز به آن اشاره شد، تفکر مورد نظرِ هایدگر، تفکری است که در معنای آنچه بر همه‌چیز حاکم است، تأمل کرده و با ویژگی اساسیِ خود که چیزی نیست جز «نگهداری» و «محافظت»، به چیزها اجازه می‌دهد ظهور کنند و گشوده شوند؛ به صورتی که به‌مثابه چیزی که حضور می‌یابد برای انسان (به‌مثابه کسی که حضور می‌یابد) آشکار شوند. ذاتِ هنر نیز برای هایدگر «خود را در-کار-نشاندن حقیقتِ وجود» بوده و کارِ هنری نمونه‌ی ویژه‌ای از رخدادِ حقیقتِ وجود است. او بر این باور است که آنچه با دازاین و به‌واسطه‌ی کارِ هنری کشف و هویدا می‌شود از حیث همین هویدا و آشکار شدنش باید «حفظ» و «مراقبت» شود تا مبادا به ورطه‌ی پوشیدگی یا ناآشکارگی بلغزد.

برای هایدگر تفکر و هنر به‌مثابه راه‌هایی به‌هم‌پیوسته با غایتی مشترک هستند؛ راه‌هایی که منجر به حضور یافتنِ انسان در جهان می‌شوند؛ حضور یافتنی که

به‌خلافِ رویکردِ سوبژکتیوِ حاکم بر تاریخِ متافیزیکِ غرب -که در پی بهره‌کِشی از موجودات و به‌طور کلی طبیعت است- به «نگهداری» و «محافظت» از حضورِ چیزها در سرشتشان می‌پردازد.

موضوع یا متعلَّق تفکر، اخلاق، هنر و دین به ترتیب حقیقت، خیر، زیبایی و امر معنوی است؛ اما اگر بخواهیم حِکمی و وجودشناسانه بیندیشیم، ما می‌توانیم همه‌ی آن‌ها (حقیقت، خیر، زیبایی و امر معنوی) را به اعتبار وحدت و این‌همانی‌شان، مورد تأمل قرار دهیم. به بیان ساده‌تر، در تفکر حِکمی شرقی و نیز در درکی افلاطونی و نوافلاطونی از فلسفه، تفکر، اخلاق، هنر و دین یک متعلَّق اصیل، بیشتر ندارند؛ اما این متعلَّق اصیل و یگانه به اعتبارهای گوناگون، نام‌های گوناگونی به خود گرفته است؛ یعنی ذات حقیقت، خیر، فی‌نفسه، زیبایی فی‌نفسه و امر قدسی جلوه‌ها و تجلیات امر واحدی است که خود را گاه به‌منزله‌ی حقیقت، گاه به‌مثابه خیر مطلق، گاه به‌مثابه زیبایی مطلق و گاه به‌منزله‌ی امر معنوی آشکار می‌کنند؛ اما در رهیافتی متافیزیکی، به‌علت غفلت از ذات حقیقت، ذات زیبایی، ذات خیر یا همان حقیقت امر معنوی، این حوزه‌ها از هم تمییز داده شده، گفته می‌شود تفکر با ارزش‌های صدق و کذب، هنر با ارزش‌های زشتی و زیبایی و اخلاق با ارزش‌های خوبی و بدی سروکار دارد.

همچنین، درباره‌ی وحدت هنر و تفکر می‌توان و باید به اعتبار خاستگاه مشترک آن دو نیز اندیشید؛ اما این خاستگاه مشترک چیست؟ در تحلیلی انسان‌شناسانه گاه انسان را به‌واسطه‌ی قوای گوناگونی که در او است در نظر می‌گیریم و گاه به اعتبار وحدت این قوا و خاستگاهی که این قوای گوناگون از آنجا سرچشمه می‌گیرند؛ برای مثال ما می‌توانیم انسان را به اعتبار قوه‌ی حسی و قوای عقلی در نظر گرفته، فرضاً در حوزه‌ی معرفت آمپریست (قائل به اصالت قوای حسی تجربی) یا راسیونالیست (قائل به اصالت عقل) باشیم؛ اما افلاطون معتقد بود مواجهه‌ی با حقیقت و سوگردانی از جهانِ سایه‌ها (موجودات) سوی آفتابِ حقیقت (وجود)، نه کار حس است و نه کار عقل؛ بلکه کار قوه‌ای است که ساحت بنیادی‌تری از حس و عقل است. افلاطون این ساحت بنیادین و منشأ مشترک حس و فاهمه را «روح» می‌نامید. همین ماجرا را در کانت می‌توان دید. او به دو منبع معرفت قائل بود: شهود و فاهمه؛ اما وی در کتاب *نقد عقل محض*، در مسیر پژوهش خود متوجه شد که به‌خلاف تصور اولیه‌اش، ما نمی‌توانیم میان انطباعات حسی و داده‌های شهود با مفاهیم فاهمه به سهولت تمایز قائل شویم. به بیان ساده‌تر، چنین نیست که شهود حسی ما فرضاً ابتدا صدایی را به ما عرضه کند، سپس فاهمه‌ی ما مفهومی مثل «صدای کلاغ» را به آن داده‌ی حسی اولیه بیفزاید؛ بلکه ما از همان آغاز «صدای کلاغ» را می‌شنویم.

به‌بیان‌دیگر، میان انطباعات حسی یا داده‌های شهود با مفاهیمِ فاهمه، پیوندی ذاتی و ناگسستنی وجود دارد؛ ازاین‌رو کانت نتیجه گرفت که میان شهود حسی و فاهمه باید پلی وجود داشته باشد و این دو باید از ریشه‌ای واحد و مشترک نشئت گرفته باشند. کانت این ریشه‌ی مشترک۱۴ را -که نه می‌توان به قوای حسی و نه به قوه‌ی فاهمه (به قوه‌ای که عمل، مفهوم‌سازی، صدور حکم و استدلال را انجام می‌دهد) تقلیل داد- «قوه‌ی خیال» نام نهاد؛ ولی چون بیم آن داشت که تعبیر «قوه‌ی خیال» ممکن است اذهان را رهزنی کرده، به بیراهه کشاند و مخاطب تصور کند که مراد وی از «قوه‌ی خیال» همان قوه‌ی روان‌شناسانه‌ای است که به تخیل امور خیالی می‌پردازد؛ برای همین کوشید میان قوه‌ی خیالی که به‌منزله‌ی ریشه‌ی مشترک حس و فاهمه است، با قوه‌ی خیال یا تخیلی که عموماً درک می‌شد تفاوت بگذارد؛ ازاین‌رو وی اسم قوه‌ی خیال مورد نظر خویش را (همان حقیقت انسان یا همان حوزه‌ای که به تعبیر خود کانت برای ما بسیار مجهول، ناشناخته و تیره و تار است) «قوه‌ی خیال استعلایی» گذاشت تا آن را از قوه‌ی خیال در معنا و مفهوم رایج آن‌که «قوه‌ی خیال تجربی» نامیدش، متمایز سازد. این ریشه‌ی مشترک که برای کانت سرزمین ناشناخته‌ای است همان چیزی است که افلاطون به زبان اسطوره‌ای از آن به «روح انسان» تعبیر می‌کند و اگزیستانسیالیست‌ها آن را «اگزیستانس» می‌خوانند و هایدگر از آن به «دازاین» تعبیر می‌کند و ما فارسی‌زبانان از آن به «جان» تعبیر می‌کنیم. حال، سؤال این است: هنر با چه ساحتی در انسان و با کدامین قوای او نسبت دارد؟ با حواس تجربی، احساس و عواطف یا عقل؟ یا می‌توان گفت هنر نیز مثل خود تفکر از سرزمین دیگری نشئت گرفته که ریشه‌ای‌تر و بنیانی‌تر از قوای حسی و مفهومی ما است؟ به اعتبار نشئت گرفتن هم هنر و هم تفکر از جان یا اگزیستانس آدمی، این دو خاستگاه مشترکی دارند و برای همین می‌توان، به‌خلاف تاریخ متافیزیک، آن دو را به اعتبار وحدتشان مورد تأمل قرار داد.

هنر به‌مثابه روزنه‌ای به امر معنوی

جا دارد بپرسیم در جهان متافیزیک‌زده‌ی کنونی که رابطه‌ی سوبژه-ابژه یعنی رابطه‌ی ادراکی، مفهومی و حصولی، مبنای همه‌ی روابط دیگر قرار گرفته است، در کجا می‌توان از سیطره‌ی این رابطه‌ی مفهومی با جهان رها شد و نوع دیگری از رابطه با جهان را تجربه کرد؟ پاسخ این پرسش یکی دین است و دیگری هنر. در دین و نیز در هنر، رابطه با جهان صرف رابطه‌ی حصولی و مفهومی نیست؛ اما در روزگار ما دین نیز به تئولوژی، یعنی به سیستمی نظری و نظامی از استدلال‌های فلسفی برای اثبات وجود خدا و پاره‌ای دیگر از اعتقادات تئولوژیک تبدیل شده است؛ یعنی دین هم

متافیزیک‌زده شده است؛ برای همین هایدگر این رهایی را در ساحت هنر جست‌وجو می‌کند. نیچه نیز، به‌تبع شوپنهاور، فلسفه را حاصل خواست زندگی و اراده‌ی قدرت می‌دانست و معتقد بود در ساحت هنر و تجربه‌ی هنری است که فرد می‌تواند از خواست زندگی و اراده‌ی قدرت رهایی یابد. نیچه و هایدگر که از هنر به‌منزله‌ی یک منجی سخن می‌گویند، مرادشان هنر به‌منزله‌ی تکنیک‌های هنری نیست؛ بلکه مرادشان حضوری هنرمندانه، شاعرانه و شورمندانه در این جهان است؛ البته اگر باز به این نحوه‌ی حضور از دریچه‌ی متافیزیک و تفکر متافیزیکی نگاه کنیم، به‌اشتباه نامش را «حضور رومانتیک» خواهیم گذاشت. هنری که هایدگر از آن سخن می‌گوید، نوعی تجربه‌ی شاعرانه، نوعی حضور در جهان، نحوه‌ای زیستن و در یک کلمه، نوعی تفکر است. هایدگر بر این باور است که ذاتِ حقیقت، آزادی است و تجربه‌ی گشودگی نوعی دانستن است؛ اما این تجربه، دانستن در معنایی نیست که تاریخ سوبژکتیویسمِ متافیزیکی از آن بهره می‌جوید؛ یعنی باخبر شدن از چیزی و بازنمایی آن. در تجربه‌ی انفتاح هم دازاین با رویکردِ آزادانه‌ی خود سوی چیزها، زمینه‌ی ظهور حقیقتِ وجودِ آن‌ها را فراهم می‌آورد و هم ظهور و آشکارگیِ حقیقتِ وجودِ موجودات، موجبِ آزادی دازاین می‌شود. بر این اساس کاری که کارِ هنری به‌مثابه قلمرو گشودگی و رُخدادِ حقیقتِ وجود به انجام می‌رساند، بازنمایی صرفِ طبیعت نیست؛ بلکه درنگ کردنی اندیشه‌ورزانه است که با اجازه دادن به حضور یافتنِ عدم، منجر به آزادی از همه‌ی محدودیت‌ها می‌شود.

برای نمونه هایدگر روشِ پل سزان، نقاش فرانسوی، را روشِ خود در مقام متفکر می‌خواند. او در پایان دیدارش از محل زندگی سزان، زیستن در آن مکان را معادلِ اقامت در یک کتابخانه‌ی آکنده از کتاب‌های فلسفی دانسته و گفته است که ای‌کاش می‌شد همان‌گونه که سزان نقاشی می‌کرد، اندیشید. این سخنانِ هایدگر در کنار نشان دادن علاقه‌ی او به آثار سزان، آشکارکننده‌ی همراه بودن تفکر و هنر در اندیشه‌ی هایدگر است. هایدگر شعرِ زیر را با الهام از نقاشی سزان با عنوان «پرتره‌ی باغبان» سروده است:

> سزان/ صفای مملو از اندیشه/ سکون ضروریِ شکلِ نگهبان پیر، والیه/ که امرِ ناپیدا را در شمین‌دولوو، نگاهداری می‌کند/ نقاش در این اثر مربوط به دوره‌ی متأخر، دوگانگی آنچه حاضر است و حضور را در آنِ واحد «تحقق بخشیده» و رفع کرده است. آن را به وحدتی رازآمیز بدل کرده است. آیا در اینجا طریقی آشکار است که به اتحاد شعر و تفکر می‌انجامد؟ (یانگ، ۱۳۹۵: ۲۴۰-۲۴۳).

هایدگر شاعرانِ بزرگ را از آن جهت که به لوگوس گوش می‌سپارند به‌نوعی درک‌کننده‌ی تجربه‌ای شاعرانه از وجود می‌خواند. او معتقد است که به‌واسطه‌ی چنین تجربه‌ای، عالمی که ریشه در تاریخ و فرهنگِ قوم دارد در بسترِ زبان برای شاعر ظهور می‌کند.

هایدگر بر این باور است که حقیقت به‌مثابه آشکارگیِ همراه پوشیدگیِ آنچه هست، در سروده شدن رُخ می‌دهد. شعر کلامی است که هنوز شاعر بر آن چیره نشده است. از همین منظر، هایدگر تمامی اَشکالِ هنر را ازآنجاکه به حقیقتِ آنچه هست اجازه‌ی رُخ دادن می‌دهند، در ذاتِ خود شعر می‌داند. در اندیشه‌ی هایدگر شاعر در دوران عسرت به آماده‌سازی امکانِ بازگشتِ خدایان از طریق بیدار کردنِ احساساتِ دیگران می‌پردازد. در شب زمانه‌ی مدرن هرچند خدایان جهان را ترک گفته‌اند اما بقایای امر معنوی از زمان حضور آن‌ها در میان ما برجای مانده است و این شاعر است که با جدی گرفتن دیونوسیوس آن بقایا را یافته، با کلام خود از آن پاسداری کرده و دیگر فانیان را به تجربه‌ی امر معنوی دعوت می‌کند.

همان‌طور که در شعر هایدگر درباره‌ی کارهای هنری سزان نیز مشخص است، آنچه در کارهای او به‌ویژه در کارهای متأخرش، هایدگر را جذب کرده است، ایجاد واقعه‌ی برآمدن چیزها از خفا و تمایلشان به پنهان‌شدگی است؛ گویی اشیاء از دل رنگ‌ها سر برمی‌کشند و باز در نیستی فرو می‌روند. این رویداد محدود به کارهای سزان یا هنر نقاشی نیست و می‌توان در دیگر کارهای هنری نیز آن را تجربه کرد؛ برای مثال آخرین اشعار مولانا در *مثنوی معنوی* نیز چنین حالتی دارند؛ انگار ابیات از عدم رخ می‌نمایند و دوباره رخ پس می‌کشند. «چون شنیدی شرح بحر نیستی/ کوش دایم تا برین بحر ایستی» (مولانا، ۱۳۷۶: ۹۰۵).

مولانا را می‌توان شاعر زمانه‌ی عسرت دانست. اشعار مولانا تجربه‌ی او از قیام ترس‌آگاهانه‌اش، فراروی عدم است. شعرهای مولانا گویی به عدم، اجازه‌ی حضور می‌دهند و با این اجازه دادن به حضور یافتن عدم، روزنه‌ای به امر معنوی می‌گشایند. او عدم را آیینه‌ی وجود می‌داند و می‌گوید «آینه‌ی هستی چه باشد؟ نیستی/ نیستی بَر، گر تو ابله نیستی». مولانا خود را باشنده‌ی عدم/نیستی می‌داند: «دیوانه کوکب ریخته از شور من بگریخته/ من با اجل آمیخته در نیستی پریده‌ام» (مولانا، ۱۳۵۶: ۵۱۴). در اندیشه‌ی مولانا عدم، کارگاه خداست. او برای خبردار شدن از خدا می‌گوید باید به عدم رو کرد:

کارکُن در کارگه باشد نهان	تو برو در کارگه بینش عیان
کار چون بر کارکُن پرده تنید	خارجِ آن کار نتوانیش دید
کارگه چون جای‌باشِ عامل‌ست	آنک بیرون‌ست از وی غافل‌ست
پس درآ در کارگه، یعنی عدم	تا ببینی صُنع و صانع را بهم
کارگه چون جای روشن‌دیدگی‌ست	پس برون کارگه پوشیدگی‌ست (مولانا، ۱۳۷۶: ۲۲۲).

مولانا همچون هولدرلین -که هایدگر او را شاعر زمانه‌ی عسرت می‌خواند- شاعر زمانه‌ی عُسرت است؛ زیرا در اشعارش «ترس‌آگاهیِ آرامش‌بخش» یا به تعبیر هایدگر، «آشوبِ مقدس» حضور می‌یابد؛ اما تفاوت اینجاست که هولدرلین شاعرِ قوم آلمانی است و مولانا شاعرِ اقوامِ ایرانی و هر قومی حقیقت را براساس تاریخ و فرهنگ خود درک می‌کند. همان‌طور که پیش‌تر نیز گفته شد، در اندیشه‌ی هایدگر هنر به‌مثابه نحوه‌ای که حقیقت به خود وجود می‌بخشد، سرآغاز حضور تاریخیِ یک قوم است؛ ازاین‌رو حقیقت ریشه در تاریخ و فرهنگ یک قوم دارد.

البته باید تأکید کرد که این پژوهش از شاعر دوره‌ی عُسرت خواندن مولانا، این قصد را ندارد که هایدگر را از بستر فکری خود جدا کند و آن را حکیمی شرقی در معنای جغرافیایی کلمه بخواند. با وجود آن‌که هایدگر از یک سو به نقد متافیزیک غربی برخاسته است و در دوره‌ی متأخر اندیشه‌ی خود، قصد عبور از آن را دارد و از سوی دیگر امروزه می‌دانیم که او به تفکرِ آسیای شرقی به‌ویژه اندیشه‌ی دائویسم و ذن بودیسم علاقه‌مند بوده است، بااین‌حال، هایدگر متعلق به سنتی فلسفی است که از یونانیان باستان ریشه گرفته است. بر این اساس با توجه به تعلق فکری هایدگر به سنت فلسفه‌ی اروپایی و نزدیکیِ اندیشه‌ی او به تفکرِ آسیای شرقی به‌ویژه پس از «گشت»،[۱۵] می‌توان تفکر هایدگر را به‌منزله‌ی پُلی میان فلسفه‌ی غربی و تفکر شرقی در نظر گرفت.

نتیجه‌گیری

هایدگر همچون نیچه تاریخِ متافیزیک را تاریخ بسط نیهیلیسم خوانده است؛ اما از نظرگاهی که او به وضعیتِ انسانِ مدرن می‌نگرد، آنچه موجب بی‌خانمانی ما انسان‌ها شده، ساختنِ جهانی خیالی چنان‌که نیچه گفته است نیست؛ جهانی خیالی که ما آن را حقیقی و ارزشمند تصور کرده و به‌واسطه‌ی آن زندگی این‌جهانی و نیازهای طبیعی خود را بی‌ارزش فرض کرده‌ایم. هایدگر معتقد است نیهیلیسم حقیقی آنجاست که متافیزیک در پیش‌زمینه‌ی آنچه به حضور می‌آید؛ یعنی موجودات باقی مانده و درنتیجه پرسش از «وجود» را فراموش کرده است. بر این اساس در اندیشه‌ی

هایدگر، نیهیلیسمِ حقیقی که بنیادِ نیهیلیسمِ نیچه است، فراموشی پرسش از «وجود» است.

هایدگر بر این باور است که در تفکر متافیزیکی به‌ویژه از زمان دکارت به این سو، انسان در مقامِ سوبژه یا فاعلِ شناسا تبدیل به بنیادِ همه‌چیز از حیثِ وجود و حقیقتِ آن‌ها شده است؛ به همین دلیل، تمام تاریخِ متافیزیک ازآنجاکه وصفِ ذاتیِ انسان را سوبژه بودن می‌داند و نه در-عالم-بودن، تاریخِ بسطِ سوبژکتیویسم است. از این دیدگاه با وجود آن‌که می‌توان فلسفه‌ی دکارت و کانت را نقطه‌ی اوجِ سوبژکتیویسمِ متافیزیکی دانست، تفاوتی بنیادی میان ارسطو، دکارت و کانت وجود ندارد. سوبژکتیویسمِ متافیزیکی آدمی را سوبژه، حقیقت را «سوبژکتیویته»، تفکر را «تفکرِ بازنماگر-محاسبه‌گر»،[۱۶] طبیعت را یک مخزنِ عظیم و منبعِ انرژی برای صنعت و تکنولوژی جدید و کار هنری را فرآورده‌ی نبوغِ هنرمند دانسته و ازاین‌رو همچون سدی جلوی انسان را گرفته است و نمی‌گذارد آدمی نسبتی اصیل و آغازین با «وجود» یا امر معنوی برقرار کند. به همین علت، این پژوهش، «سوبژکتیویسمِ متافیزیکی» را عاملِ اصلیِ وضعیتِ نیهیلیستیکِ کنونیِ ما انسان‌ها دانسته و درنتیجه، پرسش از امکانِ گسست از سوبژکتیویسم را ضرورتِ فلسفی امروز گرفته و بررسی کرده است.

هایدگر اما برای رهایی از سوبژکتیویسمِ متافیزیکی، رو به یونانیانِ باستان می‌کند. او بر این مبنا وصفِ انسان را «در-عالم-بودن»، حقیقت را «آشکارگی» یا «اَلثیا»، تفکر را دل نهادن به وجودِ موجودات یعنی حضور امرِ حاضر، طبیعت را تجلی‌گاهِ وجود و کار هنری را صحنه‌ی رخدادِ حقیقتِ وجود می‌خواند.

هایدگر از سخن پارمنیدس که گفته است «لازم است هم گفتن و هم اندیشیدن که هستنده هست.» (هایدگر، ۱۳۹۶: ۳۱۶-۳۲۵) و او آن را چنین ترجمه کرده است «مفید است رخصت دادن به فراپیش قرار داشتن و دل-نهادن-به هستومند هستنده یا حضورِ امرِ حاضر» (هایدگر، ۱۳۹۶: ۴۳۹)، نتیجه می‌گیرد که در حضور امرِ حاضر فراخوانشی سخن می‌گوید که ما را به تفکر فرامی‌خواند؛ فراخوانشی که تفکرِ غیرمتافیزیکی یا تفکرِ معنوی به این فراخوان پاسخ مثبت می‌دهد. تفکر معنوی در امر معنوی یا معنای آنچه بر همه چیز حاکم است، تأمل کرده و با ویژگی اساسیِ خود که «نگهداری» و «محافظت» است، به چیزها اجازه می‌دهد تا از جانب خود آشکار شوند.

هایدگر ذاتِ هنر را نیز «خود را در-کار-نشاندن حقیقتِ وجود» می‌داند. او کارِ هنری را نمونه‌ی ویژه‌ای از رخدادِ حقیقتِ وجود می‌خواند.

در نتیجه با توجه به نسبت تفکر و هنر با حقیقت، می‌توان دریافت که در اندیشه‌ی هایدگر تفکر و هنر هر دو به مراقبت از حقیقتِ وجود یا امر معنوی می‌پردازند. آن‌ها از حقیقت مراقبت می‌کنند؛ زیرا وجود خواهان رُخ پَس کشیدن است و حقیقت

ازآن‌رو که آشکارگیِ وجود است، هرلحظه ممکن است به ورطه‌ی ناآشکارگی بلغزد.

چنان‌که گفته شد، متافیزیک در پیش‌زمینه‌ی آنچه به حضور می‌آید یعنی موجودات باقی مانده و درنتیجه تمایزِ میانِ «وجود» و «موجود» یعنی تمایز میان «حضور» و «آنچه حاضر است» را نادیده گرفته است. هایدگر اما می‌کوشد با پرسش از «وجود»، این تمایز را احیا کرده و راهی برای برون‌رفت از نیهیلیسمی که در اثر غفلتِ از «وجود» به وجود آمده است، بیابد. به باور او شاعران بسان فانیانی که دیونوسیوس یعنی خدای شراب را جدی می‌گیرند، ردِپایِ خدایانِ گریخته را حس کرده و در مسیر آن‌ها گام برداشته و به فانیانِ دیگر در یافتن سرشتشان راه می‌نمایند. با دل سپردن به دیونوسیوس، انسان به وَجد می‌آید؛ تجربه‌ای از شوریدگی، ترس‌آگاهیِ آرامش‌بخش یا آن‌گونه که هایدگر می‌گوید آشوبِ مقدس. «ترس‌آگاهی» موقعیتی است که دازاین به‌واسطه‌ی آن از فهمِ اونتیک رها می‌شود. در ترس‌آگاهی در یک لحظه، همه‌ی موجودات و جهان را از دست می‌دهیم و کلام در دهانمان میخکوب می‌شود. در ترس‌آگاهی با فرورفتن موجودات در کل، عدم از هر سو هجوم می‌آورد. ما در این رویارویی با عدم، بی‌اختیار می‌کوشیم تا پرده‌ی سکوتِ تُهی را پاره کنیم.

از این منظر هنرمندان که در زمانه‌ی عسرت در پی دیونوسیوس گام برمی‌دارند، ترس‌آگانه فراروی عدم قیام می‌کنند. آن‌ها با اجازه دادن به حضور یافتنِ عدم در کار هنری، نه‌تنها صحنه را برای رخدادِ حقیقتِ وجود آماده می‌کنند بلکه هم‌زمان با آگاه کردن ما به تمایز میان «وجود» و «موجود»، این دوگانگی را رفع کرده و به وحدتی رازآمیز بدل می‌کنند. به‌واسطه‌ی این رویداد است که ما فانیان می‌توانیم تغییر کرده و جهان را برای بازگشت خدایان آماده کنیم. این تغییر یافتن ما، همان تجربه‌ای است که این پژوهش به‌مثابه امکانِ گسست از سوبژکتیویسم و درنتیجه گشایش روزنه‌ای به امر معنوی، قصدِ بیان آن را داشت.

پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها

1. Subject
2. Things
3. Objects
4. Auf dem Zuge zu
5. The Origin of the Work of Art/ Der Ursprung des Kunstwerkes
6. Event/ Ereignis
7. to Discover/ Entdecken
8. Aletheia
9. Dasein
10. Thinghood/ Dinghaftigkeit
11. Symbol/ Symballein
12. The self-opening openness
13. Logicism
14. Common root
15. Kehre
16. Representational-Calculative Thinking

منابع

۱. بیمل، والتر (۱۳۹۶)، *بررسی روشنگرانه‌ی اندیشه‌های مارتین هایدگر*. ترجمه‌ی بیژن عبدالکریمی، تهران: سروش، چاپ چهارم.

۲. مولانا، جلال‌الدین محمد (۱۳۷۶)، *مثنوی معنوی*. به کوشش توفیق سبحانی، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، چاپ سوم.

۳. هایدگر، مارتین (۱۳۹۶)، *چه باشد آنچه خوانندش تفکر؟*، ترجمه‌ی سیاوش جمادی، تهران: ققنوس، چاپ چهارم.

۴. _____ (۱۳۹۲)، *سرآغاز کار هنری*. ترجمه‌ی پرویز ضیاءشهابی، تهران: انتشاراتِ هرمس، چاپ پنجم.

۵. یانگ، جولیان (۱۳۹۵)، *فلسفه هنر هایدگر*. ترجمه‌ی امیر مازیار، تهران: گام نو، چاپ سوم.

1. Heidegger, M (2001). *Being and time* (J. Macquarie & E. Robinson, Trans.), Malden: Blackwell.