

فهم هنری بی‌بدیل است
تلقى هنری هیدگر؛ عرصه پیوند آراء فلسفی هنر

احمدعلی حیدری*

چکیده

نگارنده در این مقاله ابتدا به مختصات فهم هنری که خصائصی ممتاز دارد اشاره کرده و کوشیده است به پرسش «هنر چیست؟» پاسخی در خور عرضه کند. از آنجا که پاسخ مذکور متضمن مؤلفه ارزش در تعریف هنر است، وی به‌اختصار به جایگاه ارزش در تلقی متفکران صاحب‌نامی چون کانت، هگل، آدورنو و هیدگر می‌پردازد و سپس به این جمع‌بندی می‌رسد که تلقی هنری هیدگر بهره‌مند از ویژگی‌هایی است که با استمداد از آن می‌توان زمینه‌هایی مناسب فراهم آورد از برای پیوند و مذاکره میان بدیل‌های مختلفی که درباره ارزش هنر و آثار هنری فلسفه‌پردازی کرده‌اند و احیاناً آراء‌شان به‌دشواری قابل جمع‌اند.

واژگان کلیدی: هنر، تجربه زیبایی‌شناختی، ارزش هنری، فلسفه هنر کانت، فلسفه هنر هگل، آدورنو، فلسفه هنر هیدگر، حقیقت.

*.استادیار گروه فلسفه دانشگاه علامه طباطبایی؛ aaheydari@gmx.de

[تاریخ دریافت: ۱۳۸۹/۱/۱۸ تاریخ تایید: ۱۳۸۹/۸/۲]

بخش اول:

مختصات فهم هنری

ذات هنر و اثر هنری چنان است که مجالی فراهم می‌کند برای نزاع و اختلاف رأی دربارهٔ خود. منازعه میان کسانی که هنری را اصیل می‌دانند و دیگرانی که همان را اصیل نمی‌دانند از جمله چنین اختلافاتی است. می‌دانیم نوع رفتاری که با هنر داریم با نوع رفتاری که با اشیاء روزمره داریم، متفاوت است. بدیهی است که میزها در زندگی روزمره ما جایگاهی دارند. آن‌ها کارکردی مشخص و واضح دارند، ما نیز پیوسته چنین کارکردهایی را مد نظر داریم و میزها را به آن منظور به کار می‌بریم. اما آثار هنری وضع دیگری دارند. نحوهٔ رفتار ما با آن‌ها متأثر از بدهتی نیست که در عرصهٔ اشیاء متعارف صادق است. در این موارد می‌توان گفت که آثار هنری «بدهتی ناقص» دارند. البته این ویژگی نقصی را در مقابل چشمان ما نمی‌گذارد، بلکه می‌توان آن را به‌عنوان مشخصه‌ای مثبت از آثار هنری مد نظر قرار داد. بدهت به اصطلاح ناقص آثار هنری زمینه‌ای را برای تأمل درباب آن‌ها فراهم می‌کند. این «نقص» زمینه‌ای را برای طرح این پرسش فراهم می‌کند که چه چیز را هنر بخوانیم و چه چیز را نه. هنر پیوسته با تأملاتی در خصوص هنر همراه است.

هنر چیست؟

شاید نخستین پرسشی که هنگام مواجههٔ متأملانه با یک شیء مطرح می‌شود پرسش از چیستی آن شیء باشد. همین موضوع دربارهٔ مواجههٔ اندیشمندان با هنر هم صادق است. در این موارد می‌پرسیم که «هنر چیست؟» و «چه چیز یک اثر هنری را می‌سازد؟». چنین پرسشی بدین معنی است که اثر هنری را چیزی دانسته‌ایم که خصائصی دارد. احتمالاً برخی از این خصائص در زمرهٔ مقومات آثار هنری به شمار می‌آیند. تشخیص این خصائص اهمیت دارند، زیرا به سبب آن‌هاست که اثر هنری از دیگر چیزها متمایز می‌شود. کوشش برای پاسخ‌گویی به این پرسش نشانه‌هایی را برای تشخیص آثار هنری به دست می‌دهد. درک چگونگی تمایز میان هنرها و شبه‌هنرها مستلزم این است که پیشاپیش پاسخ‌مان را به پرسش «هنر چیست؟» در نظر داشته باشیم. به عبارت دیگر، خصائصی که برای هنر اصیل ملاحظه می‌کنیم، معیارهایی به دست می‌دهد که به واسطهٔ آن‌ها می‌توانیم مرزی را میان هنر اصیل و هنر غیر اصیل بکشیم. اگر بخواهیم به زبان اهل فلسفه سخن بگوییم، پرسش «هنر چیست؟» ما را به جست‌وجوی خصائص ماهوی آثار هنری هدایت می‌کند.

زمینه‌های مختلفی به طرح این پرسش مجال می‌دهد که آیا فلان اثر هنری اصیل است یا غیر اصیل؛ از جمله وقتی اثری «ناخوشایند» باشد یا هنگامی که با پدیداری مواجه می‌شویم

(The Artistic Understanding is Unique. Heidegger's Artistic Conception; an area for conjoining of Philosophical Views about the Art)

که «نمی‌دانیم» آیا اثری هنری به حساب می‌آید یا نه. با قدری تأمل در می‌یابیم که شاید پرسش‌هایی از این دست با کوشش ما برای یافتن جایگاهی برای آثار هنری، انتظام‌بخشیدن به آن‌ها و یا بیان تاریخ‌شان مرتبط است. در تاریخ هنر با ماجراهایی مربوط به پیدایش و فنای آثار هنری و نیز با انتظام‌های متفاوتی که از آن‌ها نتیجه می‌شوند، مواجه هستیم. در همهٔ هنرها اعم از هنرهای تجسمی، ادبیات و موسیقی، تاریخ هنر و یا انتظامی مطابق با آن تاریخ وجود دارد. علوم هنری، علوم ادبی و علوم مربوط به موسیقی پیوسته به چنین تاریخ‌هایی توجه دارند و به این ترتیب است که فهمی از تحولات تاریخی هنرهای مختلف به دست می‌آید. در مواردی نیز شاهد آن هستیم که دربارهٔ پاره‌ای از ادوار تاریخی هنر و تعیین آغاز و پایان آن‌ها میان صاحب‌نظران اختلاف پدید می‌آید. با این ملاحظات هرکس که مترصد آن است که تاریخ و آثار هنری را تعریف کند یا تخصص ویژه‌ای دربارهٔ یک دورهٔ تاریخی خاص در هنر و یا جنبشی هنری در چارچوب تاریخ هنر به دست آورد یا آثار هنری را بر مبنای ویژه‌ای نظم دهد و جایگاه و مرتبهٔ خاصی برای آن‌ها ملاحظه کند، باید بداند که کدام اشیاء در زمرهٔ آثار هنری‌اند و کدام‌ها نه. اخباری متکی بر سنت هنری حاکی از آن است که پاره‌ای از آثار هنری مانند مونالیزا (Mona Lisa) اثر داوینچی (Leonardo da Vinci)، عصر عاشورای استاد فرش‌چیان یا دون کیشوت (Don Quijote)، سروانتس (Miguel de Cervantes Saavedra; 1547–1616) همواره به آثار هنری تعلق داشته‌اند. شاید بتوان گفت که مجموعه‌ای از قواعد در هنر امکان تمیز آثار هنری را از غیر آثار هنری پدید می‌آورد. این قواعد باعث پدید آمدن نوعی ثبات در معیارهای تشخیص هنر می‌شود. وقتی مترصد آن هستیم که درسی را با عنوان تاریخ هنر به دست دهیم یا تربیتی را برای هنر و آثار هنری بر شماریم از این «قواعد رسمی» (Kanonen) تبعیت می‌کنیم؛ همین مجموعه قواعد در باب آثار هنری که وجودش را برای ارزیابی‌های این عرصه «بدیهی می‌انگاریم» و مبنای تدریس یا انتظام‌بخشی ما به آثار هنری می‌شود، چنین تلقین می‌کند که آثار هنری بهره‌مند از خصائصی معین هستند. این رفتار بدیهی با آثار هنری حاکی از آن است که در باب هنر قائل به یک مفهوم ماهوی یا ذاتی هستیم. زمانی می‌توان به‌نحو معنی‌دار، بر مبنای مجموعه قواعد هنری، به کار نظم‌بخشی به اشیاء پرداخت که آن‌ها را خویشاوند بدانیم.

هنر چه وقت پدید می‌آید؟

اما چنین است که ارتباطی تنگاتنگ میان خصائص آثار هنری و خصائص تجربه‌های برآمده از آن‌ها هست. نباید میان دو منظر آثار هنری و تجربه‌های زیبایی‌شناختی تفکیک کرد. رعایت انصاف و توجه به هر دو جنبه برای تأمل در هنر لازم است. نسبت متقابل انضمامی میان

متعلقات معین و تجربه‌های معین است که زمینه‌هایی را برای تبیین هنر فراهم می‌کند. یک متعلق به‌تنهایی هنر نیست. با ترکیب و پیوند آن با یک تجربه معین است که می‌توان از هنر سخن گفت. اگر چنین است که مبنای هنر مناسبات متقابل متعلقات و تجربه‌هاست پس باید نگاه‌مان را متوجه «عمل هنری» (Praxis) کنیم. در عمل است که می‌توان این پیوند دوجانبه را ملاحظه کرد. با چنین توجهی پرسش «هنر چیست؟» به پرسش «هنر چه وقت پدید می‌آید؟» تبدیل می‌شود؛ هنر به‌عنوان پرسش از نوع معامله‌ای که با آثار هنری داریم. از این منظر، یک اثر هنری زمانی اثری هنری خواهد بود که به بخشی از یک عمل معین تبدیل شود. تجربه به‌آسانی نمی‌تواند هر متعلق یا هر رویداد دلخواهی را به یک اثر هنری تبدیل کند - اشیاء یا متعلقات باید حائز ویژگی‌های معین بسیاری باشد تا بتوانند متعلق مستعد برای تجربه‌های زیبایی‌شناختی شوند.^۲ فقط پاره‌ای از مراودات ما با آثار هنری است که منجر به تجربه‌های زیبایی‌شناختی می‌شود. با چنین ملاحظه‌ای نارضایتی از یک کنسرت موسیقی ناشی از فقدان یک عمل زیبایی‌شناختی است. این تلقی از هنر را می‌توان غیر ماهوی یا غیر ذاتی (anti-essential) نامید. در اینجا تأملات ما در باب هنر منجر به مواجهه با ماهیت آثار هنری یا تجربه‌های زیبایی‌شناختی نمی‌شود، بلکه با «صورت معینی از عمل» سر و کار داریم که در بستری تاریخی تحول یافته و می‌تواند مبنای جدیدی برای بحث از هنر باشد. در این تلقی، عمل هنری در چارچوبی غیر ماهوی فهمیده می‌شود. از اینجا می‌توان دریافت که چرا در مواردی تجربه‌های زیبایی‌شناختی ما هنگام مواجهه با متعلقاتی صورت می‌بندد که اولاً و بالذات به‌عنوان آثار هنری پدید نیامده‌اند. از این منظر، هنر مرهون وقت است و به سبب تعلقی که به وقت پیدا می‌کند، می‌تواند تغییر کند و صورت‌های تازه‌ای بپذیرد.

مشارکت در عمل زیبایی‌شناختی

به نظر می‌رسد که این پاسخ هم کفایت لازم را ندارد. پیوند دادن نهایی هنر و آثار هنری به وقت، رابطه اثر هنری و تجربه را رابطه‌ای بیرونی می‌فهمد و چنین مفروض می‌دارد که با نگاهی بیرونی می‌توان گفت که آیا عملی هنری است یا نه. هنگام بحث از تجربه زیبایی‌شناختی به این نکته شهودی اشاره کردیم که نمی‌توان راهی از بیرون به یک اثر هنری جست. این را به‌خوبی می‌توان از مقایسه آثار هنری با اشیاء معمولی (مانند همان میز) دریافت. یک میز را می‌توان شناخت بدون اینکه آن را برای منظور خاصی مورد استفاده قرار دهیم. اما شناخت یک اثر هنری منوط به تجربه آن است. تعریف، تبیین و تشخیص خصائص یک شیء از بیرون، تجربه نیست. از این رو، پرسش از هنر در چارچوب «هنر چه وقت است؟» پرسشی کفایت‌کننده و رسا نیست. صرفاً اینکه عملی، عمل زیبایی‌شناختی تلقی شود کار را تمام نمی‌کند، بلکه علاوه بر آن، چنین عملی باید

(The Artistic Understanding is Unique. Heidegger's Artistic Conception; an area for conjoining of Philosophical Views about the Art)

مقارن با مشارکت کسانی باشد که آن را زیبایی‌شناختی می‌دانند. عمل را باید هنگامی عمل زیبایی‌شناختی بدانیم که مربوط به کسی باشد و دربارهٔ آن بتوان از دغدغهٔ زیبایی‌شناختی سخن گفت.

در این تلقی، آثار هنری من را در یک رویداد زیبایی‌شناختی دربرمی‌گیرند و مخاطب می‌سازند و در این فراخواندن و خطاب، خود را در چهرهٔ متعلق نشان می‌دهند که تجربهٔ آن‌ها از سوی تجربه‌کننده «ارزشمند» است. در این هنگام اثر هنری موجب بازآوایی و هم‌نوایی در فردی می‌شود که پذیرای تجربهٔ هنری‌ست. با این ملاحظه، پرسش «هنر چیست؟» ناظر به رابطه‌ای میان اثر هنری و هم‌نوایی‌هایی است که در مخاطب پدید می‌آورد و بدین ترتیب، پرسش «هنر چیست؟» به ارزش‌هایی که برای مخاطب می‌آفریند، گره می‌خورد. زمانی می‌توان از یک عمل زیبایی‌شناختی سخن گفت که در نسبت با منظرهای مخاطبی که در این عمل احاطه‌شده اندیشیده شود. منظرهای مخاطب اثر هنری را باید منظرهایی دید که اثر هنری با آن سخن می‌گوید. مخاطب اثر هنری در این خطاب به ارزش فی‌نفسهٔ متعلق یا رویدادی که او را فرا می‌خواند، پی می‌برد. از این رو می‌توان گفت که درخورترین پاسخ به پرسش «هنر چیست؟» پاسخی است که به ارزش فی‌نفسهٔ آثار هنری برای مخاطبان آن‌ها مربوط است.

بخش دوم:

ارزش و نسبت آن با هنر

هنر متضمن چه ارزشی برای ماست؟ چرا چندین ساعت در صف طویل تئاتر منتظر می‌مانیم تا نمایشنامه‌ای را ببینیم؟ چرا بی‌صبرانه منتظر تماشای فیلم‌های جشنواره‌ها هستیم؟ به فضای تاریک سینما وارد می‌شویم تا تصاویر متحرک را بر روی صفحهٔ سفید مقابلمان تجربه کنیم. برای تهیهٔ کارت‌های ورودی کنسرت محمد رضا شجریان به زحمت می‌افتیم و یا حتی آن‌ها را به زحمت در بازار سیاه تهیه می‌کنیم. گویی هنر به نوع ویژه‌ای از عمل گره خورده است که اگر آن را با فاصله‌ای بنگریم، چنانکه در بادی نظر بدیهی به نظر می‌رسد، از بداهت چندانی برخوردار نیست.

از دیگر خصائص ویژهٔ کاری که هنر را عرضه می‌کند، پرداختن به هنرهایی است که غالب مردم آن را از سنخ هنر نمی‌دانند. از آغاز قرن بیستم با پاره‌ای از آثار هنری مواجه هستیم که صرفاً در حیطهٔ فهم متخصصان قرار می‌گیرند و قاطبهٔ مردم نمی‌توانند با آن‌ها رابطه‌ای برقرار کنند. از آن جمله است آثار مکتب هنری مارسل دوشان (Andy Warhol; 1928-1987) و یا اندی وار هول (Andy Warhol; 1928-1987).

آنچه باعث تمایز و امتیاز هنر می‌شود، «بداهت ناقص» آن است. هنر پیوسته این پرسش را پیش رو

دارد که مرزش تا کجا است. هنر عملی است که می‌تواند ما را در مقابل خودمان بگذارد؛ آن را باید به‌عنوان صورتی از فهم خود و جهان دانست و البته به‌عنوان چنین صورتی از فهم نمی‌تواند بدیهی باشد. چه تفاوتی است میان فهمی که هنر از ما و عالم‌مان ارائه می‌دهد با فهمی که دیگر فعالیت‌ها به‌دست می‌دهند. به‌عنوان مثال، انسان‌ها خاطرات می‌نویسند و یا در مواردی برای مشاوره به خردمندان و عقلای قوم رجوع می‌کنند یا فلسفه می‌ورزند. چه تفاوتی میان فعل هنری و این فعالیت‌ها مطرح است؟

اشاره شد که از جمله خصائص تجربه هنری این است که ارزشی فی‌نفسه دارد. به دیگر سخن، می‌توان گفت تجربه زیبایی‌شناختی متضمن غایتی در خود است. کسی که دست به تجربه زیبایی‌شناختی می‌زند بر سر آن نیست که به چیزی در عالم برسد. کانت از «بی‌علاقگی» (Interesselosigkeit) در عرصه هنر سخن گفته که عمیقاً با تجربه‌های زیبایی‌شناختی گره خورده است.^۳ هنر متوجه این نیست که به چیزی تحقق بخشد. هنر بر آن نیست که مشکل معینی را حل کند یا به یک مرتبه اجتماعی نائل آید. نیز هنر قصد آن ندارد که به صورتی از زیستنی بر وفق خیر و خوبی برسد. «بی‌علاقه‌بودن» در هنر به این معنی است که تجربه‌های زیبایی‌شناختی هدفی ندارد که ورای آن تجربه باشد.

به‌واقع، پرسشی که از ارزش هنر مطرح است پرسشی است در باره غایت فی‌نفسه هنر. «نقص» هنر در فهمی که از ما و عالم به دست می‌دهد ارتباطی تنگاتنگ با غایت فی‌نفسه هنر دارد. زیبایی‌شناسی موجود در قرائت یک شعر، مشاهده یک نقاشی یا شنیدن یک قطعه موسیقی متضمن غایتی در خود است. این پرسش که «هنر متضمن چه ارزشی است؟» به‌واقع متوجه عنصر بی‌علاقگی در هنر، یعنی غایت فی‌نفسه در هنر است. مراد از خود-غایت‌مندی در تجربه‌های زیبایی‌شناختی چیست و چه نسبتی با ارزش دارد؟

فهم زیبایی‌شناسی از ما و عالم؛ تحلیل هیدگر از کفش‌های کهنه

در مقاله فلسفی هیدگر در خصوص هنر، موسوم به «سرآغاز کار هنری» (Der Ursprung des Kunstwerkes) تحلیلی مشهور از نقاشی کفش‌ها (Ein Paar Schuhe) اثر وان گوگ (Vincent Willem van Gogh; 1853-1890) آمده است. این نقاشی کفش‌هایی را نشان می‌دهد که عمری دراز داشته‌اند و بسیار مورد استفاده قرار گرفته‌اند. کفش‌ها بیرون از هر زمینه و بافتاری نقاشی شده‌اند. هیدگر غیر قابل استفاده بودن کفش‌ها را نشان می‌دهد. او توضیح می‌دهد که این کفش‌ها مانند دیگر اشیائی که در زندگی جاری کارکردهایی دارند، نیستند. اما بی‌فایده بودن کفش‌ها فقط بخشی از آنچه نقاشی ترسیم می‌کند، نیست، بلکه این بی‌فایده بودن خصوصیتی است فی‌نفسه برای خود نقاشی. آنچه در یک نقاشی ترسیم شده است مجال نمی‌دهد که مورد استفاده قرار گیرد. مثلاً کفش‌های ترسیم‌شده در نقاشی

(The Artistic Understanding is Unique. Heidegger's Artistic Conception; an area for conjoining of Philosophical Views about the Art)

وان گوگ نمی‌تواند پوشیده شوند. در این معنی، کفش‌ها غیر قابل استفاده‌اند. هیدگر تأکید می‌کند که با این کفش‌ها نمی‌توان کاری کرد.

این نخستین گام از تأملات هیدگر در این باره است. در گام دوم می‌گوید این کفش‌های غیر قابل استفاده گفتنی‌های بسیار دارند. از آن‌ها می‌توان فهمید که این کفش‌ها برای کسانی که آن‌ها را هر روز می‌پوشیده‌اند چه معنایی داشته‌اند. نقاشی، کفش‌ها را به‌عنوان بخشی از عالمی نشان می‌دهد که در ضمن کار، با آن ارتباط داشته‌اند، کفش‌هایی که حامل پاهای سنگینی بوده‌اند.

هیدگر در گام اول یادآور شده است که نحوهٔ استفادهٔ ما از هنر مانند استفاده‌ای که از اشیاء دیگر در زندگی روزمره می‌شود نیست. با استفاه از هنر نمی‌توان به مقصدی نائل شد که فراتر از تجربهٔ هنری است و این همان چیزی است که پیش از این در تلقی کانت از بی‌علاقگی در هنر بدان اشاره کردیم.

هیدگر گام دوم را با عبارت «ولی با این همه» (und dennoch)^۴ آغاز کرده است: ولی با این همه می‌توان نتیجه گرفت که دقیقاً در همین بی‌استفاده‌بودن است که هنر حرف‌هایی برای گفتن دارد. هنر به شیوهٔ خاص خود اشیاء زندگی را پیش چشم می‌آورد. هنر نگاه‌مان را بر مؤانست‌های ما و بر منظرهای بیگانه و غریب باز می‌کند. هنر به ما می‌گوید که چگونه می‌توانیم آنچه را که روزانه در اطرافمان در جریان است، بفهمیم؛ به این معنی، نه تنها نقاشی‌ها، بلکه متون مکتوب و موسیقی‌ها نیز فهم‌هایی را می‌گشایند.

نقاشی وان گوگ در این بی‌استفاده‌بودن متضمن کارکرد ارائهٔ فهمی از ما و عالم ماست. نقاشی، مشاهده‌کننده را به این معنا مخاطب می‌سازد که به او چیزی دربارهٔ خودش و عالمش می‌گوید. در تلقی هیدگر، مفهوم فهم ما از خودمان و عالم‌مان متضمن ارزش هنر است؛ ارزش هنر در این است که وجوه ویژه‌ای از عالمی را فهم‌پذیر می‌سازد که در آن زندگی می‌کنیم.

تجربه‌های هنری حائز ارزش هستند به این معنی که باید به‌گونه‌ای صورت گیرند که موجب درگیری ما با خود شوند. این ویژگی ناشی از آن است که غایت در خود آثار هنری است. با این ملاحظه است که آثار هنری در وهلهٔ نخست مشاهدهٔ ما غیر قابل استفاده به نظر می‌رسند. همین غیر قابل استفاده بودن آثار هنری شرایطی را برای فهم ما از خود و جهان پدید می‌آورند. تجربه‌های هنری ارزش انضمامی خاص خود را دارند به این معنی که در آن‌ها امکان فهم ویژه‌ای پدید می‌آید.

شاید اکنون این تلقی پدید آید که اثر هنری هنگامی متضمن فهم است که وجوهی از جهان و وجوهی از مفاهمه‌ای که ما را به جهان و به خود مرتبط می‌کند، ترسیم کند. هنر حتی در شرایطی که کاملاً انتزاعی است شرایطی را برای فهم انضمامی ما پدید می‌آورد.

به این نکته اشاره کردیم که هنر در ارتباطی تنگاتنگ با تأمل دربارهٔ هنر قرار دارد. هنر با این ملاحظه

که می‌تواند فهمی از ما و جهان به دست دهد، از ماهیتی منازعه‌برانگیز برخوردار است. هنگامی می‌توان از کارآمدی یک متعلق و یا تجربه برای ارائه فهمی از ما و جهان سخن گفت که بدانیم آن‌ها به چه معنایی می‌توانند چنین فهمی را به دست دهند.

برای تقریب به ذهن می‌توان گفت که وقتی احساس من درباره عکسی که از من گرفته شده این باشد که خوب افتاده‌ام، باید بتوانم بگویم که چه وجه یا وجوهی از این عکس چنین احساسی را در من پدید می‌آورد. هنگامی که خود را لجوج و کله‌شق می‌دانم باید همواره از خود بپرسم که با چنین بیانی چه چیز را مراد کرده‌ام: آیا مسأله بر سر امتناع از یک عذرخواهی است یا بر سر اعترافی که از اظهار آن ابا دارم.

فهمی که هنر از ما و از جهان به دست می‌دهد، ضرورتاً به یک سوژه عامل نیازمند است که فهمی از خود به دست دهد. همواره وجود یک مشاهده‌کننده لازم است که مثلاً در مقابل نقاشی بایستد و چیزی درباره آن بگوید. مشاهده‌کننده تنها هنگامی از رهگذر مشاهده می‌تواند به فهمی از جهان نائل آید که در عین حال این پرسش را مطرح کند که این تصویر متضمن چه ارزشی برای اوست. مشاهده‌کننده مادام که یک اثر هنری را از منظر ویژه‌ای متضمن فهمی از خود و یا جهان تجربه می‌کند، به نحو ضمنی پاسخی به این پرسش تدارک دیده است که «این اثر هنری چه ارزشی برای او دارد؟». ارزش پیوسته با فهمی از اثر هنری ارتباط دارد. مشاهده‌کننده در فهمی که از اثر هنری دارد خود را مخاطب می‌بیند. تصویر به مشاهده‌کننده می‌گوید که او چگونه در باره انسان‌ها، حیوان‌ها و عالم و یا در باره اشیاء کوچک و بزرگ در زندگی روزمره خود می‌اندیشد. هنر و آثار هنری موجب نوعی بازآوایی و هم‌نوایی در فردی می‌شود که مخاطب این آثار است. هنر به واسطه فهمی که از ما و عالم به دست می‌دهد دچار «نقصان» و نزاع می‌شود. تجربه هنری صرفاً بدین ترتیب ارزشمند می‌شود که در آن، ارزش‌ها به تلاطم می‌افتند. می‌توان گفت تجربه‌های هنری متعلقات خود را مسأله‌دار می‌کنند. هنر هنگامی بیان فهمی از ما و عالم است که پیوسته موضوع پرسش‌های ارزش قرار گیرد. در صورتی که هنر «بدیهی» باشد نمی‌تواند نوا و بازتابی در مشاهده‌کنندگان پدید آورد.

نسبت هنر و تاریخ

هیدگر و هگل از جمله اندیشمندان صاحب‌نامی هستند که تأملات فلسفی خود را در باره هنر به تاریخمندی گره زده‌اند. اشاره شد که شناخت و فهم آثار هنری مستلزم رجوع به منظرهای درونی کسانی است که در تجربه هنری شریک بوده‌اند. چنین ملاحظه‌ای صبغهای خاص به نسبت تاریخ و هنر می‌دهد، به گونه‌ای که تجربه‌های هنری به منزله مقوم هنر تلقی خواهند شد. اگر به بیانی که گفتیم هنر در پیوندی مستمر با ارزش است، هرگز درباره یک شیء به آسانی نمی‌توان گفت که

(The Artistic Understanding is Unique. Heidegger's Artistic Conception; an area for conjoining of Philosophical Views about the Art)

اثری هنری است. هنگامی می‌توان از وجود یک اثر هنری سخن گفت که به فهمی پیوند خورده باشد، گرچه بنای نخست آن فارغ از بسترهای هنری بوده باشد. اگر تاریخ هنر مبتنی بر تجربه‌های هنری باشد، دیگر نمی‌توان از آغاز و انجام هنر سخن گفت، زیرا آنچه احتمالاً روزگاری یک اثر هنری ارزشمند بود، می‌تواند در روزگاری دیگر به شیئی مصرفی و متعلق به عرصهٔ روزمره تبدیل شود.

هیدگر از این سخن گفته است که تمامی هنر بر بنیادی از فهم^۵ است. این فهم، افق تاریخی خاص خود را دارد. فهم هنری می‌تواند ره‌آورد درگیر شدن با موسیقی مدرن باشد و یا حاصل مواجهه و رویارویی با متعلقاتی که مربوط به فرهنگ‌های کهن است. تلقی هگل از تاریخ‌مندی آثار هنری به‌گونه‌ای دیگر است. هگل قائل به اصل پایان هنر^۶ است. در تلقی هگل می‌توان از زمانی سخن گفت که در آن، آثار هنری موجد و فراخوان هیچ‌گونه بازآویی و هم‌نوایی نخواهند بود. روزگار وی در سال ۱۸۲۰ روزگار مرگ هنر بود. ملاحظات این مقاله دربارهٔ مقومات اثر هنری نمی‌تواند رأی هگل را تأیید کند.

نگارنده مترصد است از اینجا زمینه‌ای را برای ورود به بخش دوم مقاله فراهم کند: بررسی تأملات برخی از چهره‌های شاخص فلسفهٔ هنر و نسبتی که می‌توانند با نگاه هیدگر به هنر داشته باشند.

اگر بر وفق آنچه گفتیم، هنر نوعی فهم از ما و عالمی است که در آن زندگی می‌کنیم، تأمل در این باره که هنر چگونه فهمی است هم به هنر تعلق دارد. هنر همواره مستعد آن بوده است که به‌عنوان هنر، موضوع پرسش قرار گیرد. فلسفهٔ هنر پذیرای مسأله‌دار بودن و قابل پرسش بودن هنر است و تکلیف آن این است که فهم‌های «ناقص» گره‌خورده به هنر را همراه با ارزش آن که همانا عرصهٔ فهمی از ما و عالم است، به نحو تفصیلی روشن کند. با چنین ملاحظه‌ای فلسفهٔ هنر معاون و یاور درخوری برای مواجههٔ ما با هنر است.

ارزش هنر برای کانت

ارزش هنر برای کانت در این است که هنر صورت‌ها و اشکالی را در اختیارمان می‌گذارد که به‌واسطهٔ آن‌ها قابلیت‌های معرفتی انسان در ضمن نوعی بازی^۸ تضمین می‌شود. تجربه‌های زیبایی‌شناختی امکان فهم کارکردهای معرفتی انسان را فراهم می‌کنند. چنین فهمی نویدبخش «لذتی بسیار ویژه» (Prinzip der Grund einer sehr merklichen Lust) برای ماست. از اینجا می‌توانیم بفهمیم که تجربه‌های زیباشناختی مفید معنایی عملی‌اند. چنین تجربه‌هایی اعتمادآفرین‌اند و هرگونه شبهه‌ای را در باب عدم کارآمدی قوای شناختی ما دفع می‌کنند. گفتنی است که کانت در زیبایی‌های طبیعی نیز به چنین کارکردی قائل است.

هنر ناظر به «شناخت به‌طور کلی» (Erkenntnis überhaupt) است.^{۱۰} از جمله خصائص هنر این است که صورت‌هایی را عرضه می‌کند که با استفاده از آن‌ها می‌توانیم قابلیت‌های شناختی خود را تجربه کنیم. هنگام درگیر شدن با هنر و آثار هنری راه و رسم زندگی در جهان را نمی‌آموزیم؛ نیز چیزی در خصوص سمت و سویی که باید در این عالم جست‌وجو کنیم فرا نمی‌گیریم. آثار هنری به ما نمی‌گویند انبان فهم خود را از چه چیزهایی در این عالم پرکنیم یا چگونه به کار فهم در این عالم مبادرت ورزیم. هنر راهی را هموار می‌کند برای دریافت پاره‌ای از تجربه‌ها. هنر تجربه‌هایی را فرا رو می‌نهد که به‌واسطه آن درمی‌یابیم که اساساً امکان شناخت و فهم جهان میسر است. آثار هنری نمایشی از تألیف متناسب شناخت‌های انسانی است. کانت معتقد است هر جا که شناختی صورت می‌بندد قوای معرفتی آدمی هماهنگی و همراهی لازم را می‌یابند. این همکاری متقابل، مقوم و مؤلف شناخت است. هر جا که نشانه‌ای از فهم باشد اعم از اینکه به‌واسطه قوای بصری، لمسی و یا ساختارهای زبانی باشد، این هماهنگی چهره می‌نماید. در تلقی کانت، این تعامل میان دریافت‌های حسی و توانایی‌های تعین‌بخش عقلی ما پدید می‌آید. دستگاه معرفتی ما پیوسته انطباعات بسیار متنوعی را در عرصه حس پذیرا می‌شود و در تعامل و کلنجار با آن‌ها قرار می‌گیرد. انسان در احاطه کثراتی بی‌حد و مرز از دریافت‌های حسی است و لکن به‌عنوان موجودی که بهره‌مند از قوه فاهمه است می‌تواند به‌نحوی در این کثرات دامن‌گستر حسیات که مدام در تغییرند، انتظامی پدید آورد. تجربه‌های زیبایی‌شناختی موجب می‌شوند تا قوای شناختی ما هماهنگ و همراه شوند. هنگام مواجهه با اشکال و صور هنری، تجربه‌ای زیبایی‌شناختی صورت می‌بشد که کانت آن را «غایت‌مندی [...] بدون غایت» (Zweckmäßigkeit ohne Zweck) خوانده است.^{۱۱} هنرها خدماتی از قبیل بنای خانه و یا سرگرمی عرضه نمی‌کنند. هنرها گرچه فاقد غایت‌اند اما آمیخته به نوعی غایت‌مندی‌اند. مراد از غایت‌مندی در آثار هنری این است که اشیاء عالم ما به‌نحو معنی‌داری سمت و سو دارند. کانت می‌گوید از رهگذر هنر است که «بازی آزاد قوای شناختی انسان» صورت می‌بندد.^{۱۲} غایت بازی آزاد قوای شناختی آدمی تصدیق تعامل و همراهی جهازات شناختی ماست. تجربه‌های زیبایی‌شناختی حاکی از این قابلیت معرفتی انسان هستند که وی می‌تواند بر شکاف دریافت‌های متکثر حسی و وحدت‌بخشی‌های فاهمه پل بنا کند. بدین ترتیب، تجربه‌های زیباشناختی تضمین‌کننده امکان معرفت هستند.

ارزش هنر برای هگل

موضع هگل در باب هنر را به‌خوبی می‌توان پاسخی به آراء کانت درباره هنر دانست. هگل از توضیحات کانت راضی نیست. شاید بتوان عدم رضایت او را در پرسشی به این شرح آورد: «آیا همه شناختن‌ها و فهمیدن‌های ما، شناختن و فهمیدن چیزی نیست؟». از منظر هگل، بی‌معنی است که صورت‌های شناخت را مبنای کار قرار دهیم. شناخت واقعی با محتوایی معین است که می‌تواند شناخت

به حساب آید.

هگل کوشیده است هنر را به‌عنوان رویدادی انضمامی از منظر تاریخ و فرهنگ در عرصهٔ فهم درآورد. این پرسش مهم برای هگل مطرح است که ایده چگونه می‌تواند به یک نمود حسی تبدیل شود. از منظر هگل، ارزش هنر در این است که فهم‌های معینی را در صورت شهودها ارائه می‌کند. هنر هم مانند دین، علم و فلسفه ناظر به فهم است، اما تفاوت میان فهم هنری با فهم در دیگر رشته‌های معرفت در این است که هنر فهم‌ها را در شهودهای حسی عرضه می‌کند.^{۱۳} دقیقاً در همین معنی است که هنر از طریق بازی متقابل قوای شناختی قابل درک می‌شود. هنر منجر به بازی آزاد قوای شناختی و به تبع آن، منجر به «شناخت به‌طور کلی» نمی‌شود، بلکه فهم‌هایی را نشان می‌دهد. به عبارت دیگر، هنر، بیان تکوین شناخت در اشکال حسی است. از این اشکال است که فهم‌ها پدید می‌آید و صورت می‌بندند. هنر این تبار و مبدأ را نشان می‌دهد، اما هنر واقعی هنر در این نیست. هنر اصلی هنر در این است که فهم‌هایی عرضه می‌کند که صرفاً در شهودهای حسی به‌دست می‌آیند و هیچ فهم دیگری نمی‌تواند جایگزین آن باشد. گرچه در تلقی هگل هنر، در مقایسه با دو لحظهٔ دیگر روح مطلق یعنی دین و فلسفه، مقامی نازل‌تر دارد، اما فهم هنرمندان منحصر به فرد است و فیلسوفان فقط می‌توانند معنای مابعدالطبیعی اثر هنری را درک کنند در حالیکه چه بسا توانایی آفرینش هنری نداشته باشند.^{۱۴}

آثار هنری و به‌عنوان مثال، نقاشی‌ها حقایقی فارغ از زمان را موضوعیت نبخشیده‌اند، آن‌ها حاکی از تجربه‌های خاصی‌اند که در ارتباطی تنگاتنگ با موقعیت تاریخی پیچیدهٔ انسان‌ها پدید آمده‌اند. تألیفی از نشانه‌های تصویری انضمامی و مادی کار نمایش چنین وضعی را عهده‌دار شده‌اند. آیا هنرمندان نمی‌توانند آنچه را که آثار هنری متکفل بیان آن است، در رساله‌ای فلسفی بنویسند؟ نشانه‌های زیباشناختی متضمن ویژگی‌هایی هستند که هیچ نشانهٔ دیگری نمی‌تواند جایگزین آن شود. نشانه‌های انتزاعی نمی‌توانند جانشینی برای نشانه‌های انضمامی باشند. نحوهٔ فهم نشانه‌های انضمامی غیر از نحوهٔ فهم نشانه‌های انتزاعی است. شدت و قوت حسانی نهفته در نشانه‌های انضمامی موجب فهمی منحصر به فرد است. آنچه را پیکاسو (Pablo Picasso; 1881/1973) در نقاشی گرنیکا (Guernica) نقش زده و آنچه از خامهٔ تولستوی (Lew Nikolajewitsch Graf Tolstoi; 1828-1910) در «جنگ و صلح» تراویده در رساله‌های فلسفی بیان نمی‌شود. نشانه‌های دیگر نمی‌توانند جانشین نشانه‌های آثار هنری شوند.

اثر هنری حائز محتوای معینی است که باید آن را به‌عنوان نشانه فهمید. وصول به محتوای این نشانه به این ترتیب حاصل نمی‌شود که از مادهٔ انضمامی آن صرف نظر کنیم و رو به محتوا آوریم. تنها هنگامی می‌توانیم به محتوا دست یابیم که نگاهی جامع به جزئیات آن اثر داشته باشیم. چگونگی فهم ما از نشانه‌ها منوط به این است که بدانیم مثلاً رنگ‌های یک نقاشی چگونه پدید آمده‌اند و چگونه در تألیف نقش‌ها مشارکت داشته‌اند، نحوهٔ تعامل متقابل رنگ‌ها با یکدیگر چگونه است،

آیا نحوه توزیع آن‌ها بر بوم نقاشی متراکم است یا تنگ و ظرائف دیگری از این دست. آثار هنری کارکردی نشانه‌ای دارند که برای چنین کارکردی مجموعه‌ای از جزئیات ناظر به تکوین حسی آن‌ها، به کار رفته است. از منظر هگل، فهم آثار هنری موقوف به فهم جزئیات مادی نشانه‌هایی است که اثر را نشان می‌دهند. آثار هنری حامل بازی متقابل ویژگی‌های حسی و نشان‌های مادی و روحی هستند.

در تلقی هگل، فهمی که آثار هنری از ما و عالم به دست می‌دهند از مبنا با فهمی از ما و عالم پیوند خورده است که برآمده از نگاهی تاریخی و فرهنگی به عالم است. تجربه‌های ناظر به رویدادهایی که نشانه‌های هنری از آن حکایت می‌کنند، در ارتباطی عمیق با فهم‌هایی از آثار هنری هستند که موقوف به زمان‌اند. از همین جاست که تفاوت تلقی کانت و هگل از هنر ظاهر می‌شود. در نظر کانت، فهمی که هنر از ما و عالم ارائه می‌کند صرفاً مسئله‌ای مربوط به صورت است؛ اگر در دوره باستانی هنر صورت‌هایی پدید آمده‌اند منجر به فهمی خاص از ما و عالم شده‌اند، این صورت‌ها چند هزار سال پس از آن نیز قابل استفاده‌اند. هگل البته قائل به چنین ضرورتی نیست.

فهم زیباشناختی ما از خود و عالم که هنر واسطه آن است صرفاً در تلاقی محتوا و صورت به دست می‌آید.^{۱۵} از طریق این تلاقی، فهم زیباشناختی به محتوایی انضمامی از فهم پیوند می‌یابد. از نظر هگل فهم انضمامی‌ای که هنر از ما و عالم عرضه می‌کند اساساً تاریخی است. اثری که در یک لحظه تاریخی فهم ما را مخاطب قرار می‌دهد و منجر به فهمی از ما و عالم می‌شود، احتمالاً در لحظه دیگری ساکت و آرام است. شاید بتوان تمایز میان دو موضع کانت و هگل را با رجوع به دو واژه محتوی و صورت تبیین کرد. اگر بتوان فلسفه هنر کانت را زیباشناختی ناظر به صورت (Form(al)ästhetik) نامید، می‌توان فلسفه هنر هگل را زیباشناختی محتوی‌گرا (Inhaltsästhetik) نامید. برای فهم تفاوت تلقی کانت و هگل باید به تفاوت میان صورت انتزاعی و فهم انضمامی توجه کرد.

یادآوری این نکته نیز لازم است که در تلقی هگل صورت‌های زیبای طبیعت نمی‌توانند آن چیزی را به انجام رسانند که هنر به انجام می‌رساند. فهم زیباشناختی ما از خود و عالم به فهمی انضمامی از عالم مرتبط است. از این‌رو، چنین فهمی زمانی صورت می‌گیرد که با آثار دست‌ساز انسان مواجه شویم. با این ملاحظه صورت‌های زیبای طبیعت نمی‌توانند چنین فهمی را از ما و عالم به دست دهند زیرا پیوندی با فهم انضمامی ما از عالم ندارند.

ارزش هنر برای آدورنو

فلسفهٔ مدرن که با رنه دکارت از تمایز میان سوژه و ابژه آغاز کرده بود، نتوانست به تبیین درخوری از مناسبات میان این دو نائل آید. جوهر نفسانی دکارتی می‌تواند به خویشتن آگاه شود، اما برای رسیدن به چنین مقصودی باید خود را به ابژه (یعنی یکی از متعلقات شناسایی) تبدیل کند. ابژه شدن سوژه از جمله معضلاتی است که فلسفهٔ دورهٔ جدید به همراه آورده است.

آدورنو رابطهٔ ابژه و سوژه را درونی می‌داند.^{۱۶} وی آن دو را ساختارهایی مستقل می‌داند که در عین حال، از این استعداد ویژه برخوردارند که این استقلال را به سبب نسبت تنگاتنگی که دارند، بیوشانند (احمدی، ۱۳۸۶، ص ۲۰۱). آدورنو در مقالهٔ سوژه و ابژه (Adorno, 1984, S. 75) می‌گوید جدایی و تضاد سوژه و ابژه واقعی (real) و در عین حال وهمی (Schein) است و بازتابی گسترده در شناخت‌شناسی یافته است. آدورنو در مقدمهٔ کتاب دیالکتیک منفی خود یادآور شده است که هدف اندیشهٔ انتقادی عبور از سوژه‌گنیتیته کانت و برداشتن دیوار میان سوژه و ابژه است.^{۱۷}

آدورنو هنر را رویدادی اوتوپییایی (Utopisch) تلقی می‌کند^{۱۸} که پیوندی عمیق با مسألهٔ ناهمسان‌ها (Nichtidentität) در فلسفهٔ او دارد.^{۱۹} سوژه و ابژه از جمله ناهمسان‌های مقاوم‌اند که رعایت توازن میان این دو کاری ست به‌غایت دشوار. این دو مؤلفه به یکدیگر فروکاسته نمی‌شوند، بلکه تعیین‌بخش یکدیگرند. قصد آدورنو این نیست که در این منازعهٔ به‌ظاهر پایان‌یافته، تفوق سوژه را به نفع ابژه دگرگون کند. آنچه آدورنو در پی آن است، الغاء اندیشهٔ تفوق یکی از این دو بر دیگری است. نظریهٔ انتقادی عمیقاً بر این باور بود که با استمداد از هنر می‌توان کوششی را برای تعادل میان این دو انجام داد.

فلسفهٔ آدورنو، فلسفهٔ ناهمسانی است. در فلسفهٔ مدرن، مفهوم همسانی بر مبنای نمونهٔ بت‌وارگی کالاها و مناسبات اجتماعی پدید آمده است. «در سیستم مبادله، حیثیت وجودی مفهومی ندارد، زیرا جز تفاوت‌هایی که از پیشه، جایگاه اداری و ثمرهٔ کار افراد ناشی می‌شود هیچ حیث وجودی دیگری آن‌ها را از هم جدا و یا منقسم به اصیل و ناصیل نمی‌کند» (جمادی، ۱۳۸۵، ۱۶۰ و ۱۶۱). اما در جهان، آنگونه که هست با غنایی دامن‌گستر از ناهمسانی‌ها و متضادها مواجهیم. در چنین عالمی امر خاص تنها در چارچوب طرح‌ها و نقشه‌های سوژه است که به «مفاهیم» تبدیل می‌شوند. اولویت بخشیدن به کلیت، مراد آن دسته از نظام‌های فلسفی است که ناهمسانی‌ها را رد می‌کنند. آدورنو در معارضهٔ با هگل که در پیشگفتار پدیدارشناسی روح حقیقت را کلیت می‌داند (Das Wahre ist das Ganze)، کلیت را دروغ می‌داند (in: Adorno, 1970, Bd 4, S. 55 Das Ganze ist das Unwahre).

سهم مهم آدورنو در مباحث مربوط به هنر در این است که او برخلاف کانت و هگل آثار

هنری را آینه‌ای نمی‌داند که مخاطب در آن فهمی مثبت و ایجابی از خود و عالمش به‌دست می‌آورد. آدورنو وجهه تأییدی هنر را محل تردید قرار داده است. در تلقی آدورنو هنر، موجب پریشانی، ناآرامی و بی‌قراری می‌شود. به‌واقع، آدورنو به نوعی از «زیبایی‌شناسی دریافت» (Rezeptionsästhetik) قائل است که در آن، مخاطب اثر هنری جایگاه و سهم ویژه‌ای در تجربه‌های زیبایی‌شناختی دارد. در اینجا برخلاف نظریهٔ تئاتر در اندیشهٔ ارسطو که بر اساس آن، تماشاگر (Rezipient) در اثر هنری مستحیل می‌شود، با تکنیک‌های ویژه‌ای امکان اندیشیدن و تعقل برای مخاطبان آثار هنری پدید می‌آید.^{۲۰}

آدورنو بر این باور است که در تجربه‌های هنری پریشانی و به پرسش کشیدن فهم، مؤلفه‌ای بنیادین است و تجربهٔ این پریشانی و تردید در مواجهه با آثار هنری ناشی از این است که درک و فهم ما در این‌همانی‌ها و همسانی‌ها تثبیت شده است. با این توجه، فهم ما از خود و عالم هنگام مواجهه با آثار هنری نه از رهگذر تأیید بلکه در تحریک، نقادی و پرسش‌های مدام از نحوهٔ اندیشه و فهم حاصل می‌شود. با این ملاحظه است که می‌توان گفت هنر افق‌های درک و فهم ما و بالتبع محدودیت‌های آن‌ها را نشان می‌دهد، در عین حال مجالی می‌دهد تا به قلمروهایی در فراسوی این محدودیت‌ها نظری بیندازیم.

هنر مدرن با برجسته کردن جنبهٔ تصدیقی هنر غیر مدرن اعم از اینکه متأثر از اصالت صورت کانت و یا اصالت محتوای هگل باشد، آن را اثباتی (affirmative) و متأثر از ایدئولوژی‌ها دانسته است. هنر مدرن، نقاد و نافی میراث‌های سنت است و تحدی بنیادینی با آن دارد.

هنر مدرن از نظر آدورنو بر تخریب عادات زیبایی‌شناختی تأکید می‌کند. هنر مدرن این نسبت‌ها و پیوندهای ناراستین را که ناشی از غلبهٔ اصالت سوژه است می‌شکند و جامعیت‌های کاذب را کنار می‌گذارد. بهره‌جویی و التذاذ در هنر مدرن محتاج تفکر است. هنر مدرن وجود تعارض و تضادها را در میان مخاطبان می‌پذیرد و برای عدم وابستگی اندیشه ارزش قائل است.

تقابل موسیقی مدرن و آتونال (atonale Musik)^{۲۱} با موسیقی تجاری و تونال در آثار آدورنو بیان دیگری از این اصل است (احمدی، ۱۳۸۶، ص ۲۶۰). آدورنو خود از علاقمندان و حامیان موسیقی شونبرگ است. شونبرگ همچون آلبانبرگ با موسیقی آتونال خود نشان داده است که عرصهٔ موسیقی مترصد آن نیست که تضادهای درونی و ساختاری عالم را به‌نفع همسانی و کوشش برای یکدست کردن همه چیز حل کند. موسیقی شونبرگ از مشارکان و مخاطبان خودش در تجربهٔ هنری انتظار دارد تا مستعمی منفعل نباشند بلکه خود به عمل و آفرینش بپردازند.^{۲۲}

پاسخ آدورنو به پرسش ارزش هنر فرق دارد با پاسخ‌هایی که کانت و هگل در این باره به دست داده‌اند و شرح آن گذشت. کانت و هگل ارزش هنر را با رجوع به فهم تبیین کرده‌اند. ایشان ارزش هنر و آثار هنری را تصدیق و تأیید این فهم دانسته‌اند. آدورنو به‌خلاف آنان هنر را رویدادی می‌داند که

(The Artistic Understanding is Unique. Heidegger's Artistic Conception; an area for conjoining of Philosophical Views about the Art)

به کار تأیید نمی‌آید. ارزش هنر در تخریب منطق متعارف فهمیدن است. ما در هنر فهمی را تجربه می‌کنیم که مبنای آن، ناهمسان‌ها است. چنین تجربه‌ای حتی اگر انحاء فهم جاری را الزاماً تغییر ندهد، می‌تواند محدودیت‌های آن‌ها را به‌خوبی نشان دهد. تجربهٔ زیبایی‌شناسی آن افق‌هایی را در هم می‌شکند که فهم ما بر مبنای آن جریان یافته است. اهمیت هنر در فلسفهٔ آدورنو ناظر به بازتاب تلقی تأییدی صورت‌های موجود فهم نیست، بلکه پیوسته مترصد معرفی امکان‌های جدید و گستردن تجربه‌های هنری است. فهم هنری این توانایی را دارد که ما را به تماشای فهم‌های متنوعی از عالم‌های مختلف دعوت کند و برای مخاطب خود شرایط امکان انتخاب را در میان بدیل‌های مختلف فراهم کند. در این جا فهم ما از خویش و عالم در رویدادهایی زیبایی‌شناختی صورت می‌بندد که در صیغه‌ای سلبی وارد عرصهٔ فهم شده‌اند و به تعبیر آدورنو لحظه‌ای اوتوپییایی را رقم زده‌اند.

ارزش هنر برای هیدگر

بیانی که کانت، هگل و آدورنو در باب ارزش هنر داشته‌اند، حاکی از وجود بدیل‌هایی اساساً متفاوت است. نخستین این بدیل‌ها که در آراء کانت و هگل ظاهر می‌شوند از این قرارند: در تلقی کانت صورت‌های آثار هنری صورت‌هایی عام هستند و بدیل آن در رأی هگل عبارت است از بستگی و تقید صورت‌های هنری به شرایط فرهنگی و تاریخی. بدیل‌های دوم در بیان آدورنو از هنر و ارزش‌های آن آشکار می‌شود: هنر فهمی از ما و عالم ارائه می‌دهد که به‌منزلهٔ تصدیق رویدادهای فهم روزمره است و بدیل این رأی در تلقی دیگری از آدورنو عبارت است از این نکته که فهم هنری کوششی برای تردید و نقد است.

پیش از اینکه این پرسش را طرح کنیم که چگونه باید میان این بدیل‌ها دست به انتخاب زد، لازم است پرسش دیگری را در نظر آوریم: «چرا هنر این مجال را می‌دهد که آن را در عرصه‌ای مشتمل بر بدیل‌های مختلف درک کنیم؟» چه زمینه‌هایی موجب می‌شوند که کوشش‌های متفکران برای درک هنر به شقوق مختلفی ختم شوند. می‌توان احتمال داد که در این شقوق متنوع، کانونی وجود دارد که این بدیل‌ها می‌توانند در ارتباط با آن قرار گیرند و چندان متعارض نباشند. این کانون می‌تواند شرایطی را برای فهم این نکتهٔ ضروری تأمین کند که چرا هنر مجال می‌دهد تا در ترسیم‌های متعددی فهمیده شود.

هیدگر اندیشمندی است که تلقی‌اش در باب هنر و آثار هنری بنیادی به دست می‌دهد که مجال پیوند این آراء به‌ظاهر متشتت را فراهم می‌کند. مفهومی که هیدگر عرضه می‌کند متضمن پایه‌هایی است که امکان اتصال و ارتباط این جهات متمایز را فراهم می‌کند.

هیدگر خود مثال‌هایی می‌آورد که از رهگذر آن‌ها می‌توان فهمید که او چگونه دایرهٔ فهم ما را از هنر وسعت و در عین حال حدت بخشیده است. به‌عنوان مثال، تلقی هیدگر این است

که اندیشه فلسفی و شعر خویشاوندند. همین موجب شد که وی، به‌ویژه در آثار متأخرش، پیوسته به شعراء رجوع کند.^{۲۳} فریدریش هلدلرین (Friedrich Hölderlin; 1770-1843)، اشتفان گئورگه (Stefan George; 1868-1933) و گئورگ تراکل (Georg Trakl; 1887-1914) شاعرانی هستند که مثل به چنین ویژگی‌هایی‌اند. امتیاز آثار ایشان در این است که شعرشان باعث گسترش امکان‌های زبان آلمانی شده است. زبان آلمانی که این شعراء آثار غنایی خود را بر مبنای آن به رشته تحریر در آورده‌اند، وقتی از آن بهره‌مند می‌شوند و در عرصه آن دست به تصرف می‌زنند، خود تغییر می‌کند. جالب توجه است که خود این تغییرها، دیگر بار بر کسانی اثر می‌گذارد که این شعرها را باز می‌خوانند. هر یک از ما احتمالاً بیتی از اشعار شعرای سرزمین‌مان را به یاد داریم که در پرتو نور آن سرآغازی را برای دیگرگون دیدن عالم یافته‌ایم. پیوسته پاره‌ای از این عبارات به‌عنوان واژگانی برجسته می‌شوند که بیشترین امکان را برای بیان تجربه‌های ویژه ما به‌دست می‌دهند. گشایش و وسعتی که بدین ترتیب تجربه می‌شود، منفی نیست. چنین چیزی حد و مرزهایش را در صورت‌های فهم ما نشان نمی‌دهد بلکه امکانات جدیدی را بر آن‌ها می‌افزاید.

هیدگر شک و تردیدهایی را که درباره متعارف‌ها و روزمره‌ها روا داشته می‌شوند و خاستگاه آن هنر است، نوعی از شک و تردیدهای مثبت می‌داند. ارزش هنر برای هیدگر در این است که هنر به ما می‌آموزد که عالم را به شیوه‌ای دامن‌گسترتر و وسعت‌یافته‌تر ببینیم. تجربه‌های زیباشناختی، سخنی از تجربه‌اند که فهم ما از عالم‌مان را مخاطب می‌سازند و در عین حال، چنین فهم‌هایی را در معرض پرسش قرار می‌دهند. در تلقی هیدگر، هنر رویدادی از فهم را عرضه می‌کند که در اساس و بنیاد وسعت یافته است. آثار هنری آینه وجد و حال وجودی هنرمندان هستند که مخاطب خود را متأثر می‌سازند، فهمی را در او برمی‌انگیزانند و مجالی را برای فهم عرصه‌های قوام‌بخش به آثار هنری پدید می‌آورند که ابزارهای معمول از بیان آن عاجزند و شاهدان اثر هنری نیز به هنگام درافتادگی به جریان جاری زندگی آن عرصه را نمی‌بینند.^{۲۴} با این ملاحظه می‌توان گفت که تلقی هنری می‌تواند واسطه و وجه جامعی برای آراء هنری به‌ظاهر متعارض و مختلف باشد.

هیدگر در خصوص هنر بیان تأثیرگذاری یافته است: ذات هنر عبارت است از: خود را در-کار-نشاندن - حقیقت.^{۲۵} این آموزه هیدگر دو اندیشه را به هم پیوند می‌دهد. به یکی از این دو در بیان فلسفه هنر هگل اشاره کردیم. این اندیشه می‌گوید هنر صورتی از فهم در میان دیگر صورت‌های فهم است. هیدگر می‌تواند این مضمون را به‌گونه‌ای دیگر بیان کند: هنر رویدادی است از حقیقت در میان دیگر رویدادهای حقیقت. در تلقی هیدگر رویداد حقیقت در انحاء و شیوه‌های بسیاری روی می‌دهد. هنر یکی از آن‌ها است.

البته این اندیشه نزد هیدگر با مفهوم دیگری نیز تعبیر شده که دقیقاً همین بیان موجب غرابت آن شده

(The Artistic Understanding is Unique. Heidegger's Artistic Conception; an area for conjoining of Philosophical Views about the Art)

است. از نگاه به هنر است که هیدگر دربارهٔ حقیقت سخن می‌گوید، در حالیکه سنت فلسفی، آثار هنری را متعلقات مستعدی برای حقیقت نمی‌داند.^{۲۶}

قصد هیدگر این نیست که آثار هنری را بر وفق مشرب منطقی به گزاره‌های درست و نادرست بازگرداند. هیدگر بر این باور است که هنر اشکالی از فهم را عرضه می‌کند که آن‌ها را به طریق دیگری نمی‌توانیم بدانیم. هنر به‌عنوان مثال ابعاد و وجوهی از جایگاه ما را در این عالم نشان می‌دهد که در شرایط عادی نمی‌توانیم آن‌ها را دریابیم. هنر دستاوردهایی خاص را در بارهٔ ما و جهان به دست می‌دهد. با چنین ملاحظه‌ای می‌توان گفت که هنر در تلقی هیدگر به‌عنوان رویداد حقیقت^{۲۷} فهمیده می‌شود.

هیدگر رویداد حقیقت را در هنر با رجوع به انس روزمرهٔ ما به عالم تبیین می‌کند. عالم با ما در چهرهٔ بسیاری از اشیایی که برای ما کارکردی بدیهی دارند، مواجه می‌شود. مثلاً یک صندلی به‌منزلهٔ امکانی برای نشستن و یک یخچال جهازی برای نگاهداری مواد غذایی است. هیدگر می‌گوید که ما این انس بدیهی را هر روز تجربه می‌کنیم. اما آنچه را در این تجربه‌ها به‌قطع تجربه نمی‌کنیم این واقعیت است که عالم اساساً به‌گونه‌ای با ما رویارو می‌شود که در این مواجهه می‌توانیم آن انس بدیهی را به دست آوریم. هیدگر برای بیان این واقعیت از مفهوم «Verlässlichkeit» به معنی استواری، قابلیت وثوق و اعتماد استفاده می‌کند (Heidegger, Holzwege, 1977, S. 23). بر مبنای تلقی و فهم هیدگر، هنر دقیقاً چنین واقعیتی را قابل فهم می‌کند. هنر عالم را به ما نشان می‌دهد به‌عنوان عالمی که نه فقط در آن با شماری از اشیاء و شرایط مأنوس‌ایم بلکه به‌عنوان عالمی که اساساً استوار و مستعد وثوق و اعتماد است. درگیر شدن ما با آثار هنری این دستاوردها را به همراه دارد که می‌توانیم بفهمیم از توانایی شناخت عالم بهره‌مندیم. از رهگذر آن‌هاست که می‌فهمیم می‌توان عالم را در شمار ثقات خود قرار دهیم. عالم هیأت‌ها و ساختارهایی را به‌دست می‌دهد. هنر این امکان را فراهم می‌کند که بنیاد فهم عالم را دریابیم. اگر هنر نبود، این بنیاد را نمی‌فهمیدیم و نمی‌توانستیم آن را تجربه کنیم. فهم خاصی که در هنر صورت می‌بندد گسترش‌یافتن فهم ماست، فهم هنری فهمی است که به فهم ما بنیاد می‌بخشد. هنر فهم ما را به نقاطی دلالت می‌کند که مبادی فهم‌مان را می‌سازند و عادتاً در فهم ما نقشی ایفاء نمی‌کنند. تا در احاطه ابزاریم از حقیقت عالمی که در آن به‌سر می‌بریم، بی‌خبریم. تنها در شرایطی که اختلالی در درک ابزاری ما از عالم صورت گیرد، حقیقت و وجود این عالم خود را نشان می‌دهد. اثر هنری به‌سبب پوشاندن ابعاد ابزاری اشیاء زمینه‌ای را برای کشف حقایق‌شان به دست می‌دهد. به تعبیر مولانا، استوانهٔ جریان معمول زندگی بر غفلت از این حقایق بنیاد شده است: استن این عالم ای جان غفلت است / هوشیاری این جهان را آفت است؛ یعنی در شرایطی که از مشاهدهٔ عالم به‌عنوان مجموعه‌ای از ابزارها برای رسیدن به مقاصد عزل نظر کردیم در افسون حقیقت آن چندان گرفتار می‌آییم که جریان متعارف زندگی را از دست می‌دهیم و احتمالاً از منظر معمول، گول و گیج‌هایی پنداشته می‌شویم که کمال لازم را در معاشرت و مراوده با عالم تحصیل

نکرده‌ایم.

از آنچه گذشت می‌توان دریافت که تلقی هیدگر از هنر در مقابل دریافت آدورنو از هنر قرار می‌گیرد. آدورنو تجربه‌های هنری را منفی می‌یافت و هیدگر در این موضوع با او موافق نیست. البته هیدگر نیز می‌پذیرد که در بخش قابل ملاحظه‌ای از آثار هنری مسأله بر سر همسانی (Identität) است. هیدگر نیز واقف است که افعال عملی فهم ما در تلقی روزمره به‌شدت از منطق همسانی متأثر است. هیدگر نیز قائل به آن است که می‌توان سیطره عظیم این منطق را در هم شکست.

از منظر هیدگر لازم است این در هم شکستن همراه باشد با فهم‌هایی که در هم شکسته می‌شود. واژگان و تعابیر شعری که ما را مخاطب می‌سازند مجال می‌دهند تا عالم را به‌نحو جدیدی مشاهده کنیم. این بدان معنی است که آن‌ها می‌توانند فهم موجودمان را تغییر دهند یا آن را ذیل دریافت دیگری قرار دهند. هیدگر گسترش یافتن فهم را توسعه‌ای از نوع مثبت می‌داند. وسعت یافتن فهم در آثار هنری آنگونه که پیش از این به آن اشاره کردیم ناشی از این است که اثر هنری کارکردی ابزار ندارد و به همین سبب توجه را به خود جلب می‌کند و از سوی دیگر ماده سازنده آن از قبیل موادی نیست که موضوعی برای مصرف باشند بلکه متضمن بهره‌مندی مبدعان آثار هنری است. همین ویژگی‌های مهم در آثار هنری، آن‌ها را به وجهی ممتاز می‌کند که بی‌بديل می‌شوند و مجال را برای کشف حقیقت متعلق اشارت خود فراهم می‌کنند، آنگونه که کفش‌های روستایی اشاراتی به این شرح می‌یابند:

در دهانه تاریک درون سوی پوسیده پوزار [= پای‌افزار یا کفش] خشک شده است، خستگی گام‌های کار. در سنگینی خشن پوزار، سختی گام‌های کند، در طول شیارهای همانند و تا دوردست گسترده کشتگاهی که بر فراز آن خزان وزان است. انباشته شده است نمناکی و سرشاری خاک بر چرم نشسته است. خلوت کوره راه به گاه فرود شامگاهان، به زیر تخت کفش خزیده است. در کفش ندای خاموش زمین طنین‌انداز است، با بخشش آرام دانه‌های برس [= در حال رسیدن] و در خود شکستگی بی‌وجه آیش دور از معبر زمستانه. در این ابزار جای گرفته است، بی‌شکایت از نان اندیشیدن، بی‌گفتار شادمان شدن از باز هم بر آوردن نیاز، تشویش زایش و لرزش از هول مرگ. این ابزار تعلق دارد به زمین و در عالم زن کشاورز، نگاه داشته می‌شود (behütet). از این تعلق داشتن نگاه‌داشته‌شده (behütetes Zugehöre) است که ابزار خود، درخودآرمیده، برمی‌آید (ترجمه ضیاء شهبایی، ۱۳۸۲، ص ۱۸).^{۲۸}

تلقی هنری هیدگر؛ عرصهٔ پیوند آراء فلسفی هنر

گفتیم هنر در تلقی هیدگر متضمن چه ارزشی است. بدین ترتیب، بحث مقالهٔ ما درباب ارزش هنر وارد مرحلهٔ تعیین‌کنندهٔ خود می‌شود. اکنون می‌توانیم رابطهٔ میان پاسخ‌های متعددی که به این پرسش داده شده است را ارزیابی کنیم. هیدگر با ملاحظهٔ آراء کانت، هگل و آدورنو میان آن‌ها میانجیگری می‌کند و امکان مذاکره‌ای را به دست می‌دهد.

هیدگر به‌وضوح نشان داده است که میان تأیید و تشکیک فهم روزمره و سنتی بدیل اصیلی وجود ندارد. فهم هنری متفاوت از فهم رایج است و از این رو است که فهم هنری به‌نحوی با دیگر فهم‌هایی که در عالم داریم درگیر می‌شود.^{۳۹} تفاوت فهم هنری با فهم متعارف در این است که فهم هنری ناظر به واقع است بدین معنی که در این فهم با چیزی درگیر می‌شوم که من را به آن مربوط می‌کند و به اصطلاح به من مربوط است. فهم هنری پیوسته مؤلفه‌ای از تردید و تشکیک را در بر دارد. فهم هنری با نشان دادن بحران‌هایی که در دیگر فهم‌ها وجود دارد دایرهٔ انتخاب در آن‌ها را گسترش می‌دهد.

می‌توان برای خلاصه‌کردن جایگاه تلقی هنری هیدگر در تألیف آراء مختلف هنری از عبارت «گشودن عالم» (Welterschließung) استفاده کرد^{۳۰} که خود هیدگر آن را به کار برده است.^{۳۱} هنر منظرهای دیگری از عالم را به ما نشان می‌دهد. هنر به ما می‌آموزد که به جایگاه خود در عالم و به عالمی که با اتکاء بر این جایگاه، آن را مشاهده می‌کنیم به‌گونه‌ای دیگر و به شیوه‌ای نو نگاه کنیم. ارزش هنر در این است که عالم را به شیوه‌ای دامن‌گستر بر ما می‌گشاید. تجربه‌های زیبایی‌شناختی زمینه‌های تجربهٔ چالش و مواجهه با آثار هنری در رویدادهای زیباشناختی را فراهم می‌کنند که حاصل آن، گسترش نگاه به عالم است. هنر منظرهای دیگری را بر ما و جهان می‌گشاید.

منظرهای دیگر و منظرهای جدید پرتو نور خود را بر تلقی سنتی و متعارف ما از خود و عالم می‌افکنند. بر مبنای تجربه‌های زیباشناختی، خود و عالم‌مان را که در آن زندگی می‌گذرانیم، بر منهنجی دیگر می‌فهمیم.

منظرهایی که در فلسفهٔ کانت، هگل و آدورنو تنافی داشتند و اجتماعشان دشوار می‌نمود، در مفهوم هیدگر از هنر به‌نحو نظام‌مند مرتبط می‌شوند.^{۳۲} مؤلفهٔ منفی تجربهٔ زیباشناختی آدورنو، نزد هیدگر بدین ترتیب قابل فهم می‌شود که آن را به‌منزلهٔ گسترش فهم‌مان از عالم تلقی کنیم. قوهٔ در هم شکستن فهم زیباشناختی هنگامی متضمن معنایی خواهد بود که آن را متکی بر توسعهٔ فهم در هنر بدانیم. از سوی دیگر باید توجه داشت که امکان چنین توسعه‌ای مرهون بهره‌مندی از فهم توأم با تشکیک، تردید و نقادی هنری است. از نظر هیدگر هنر را نباید به‌منزلهٔ تصدیق محض و یا نفی صرفاً نقدی دیگر فهم‌ها دانست. صورت‌های دیگر و صورت‌های جدید فهم زمینه‌های گسترش فهم‌های دیگر را تأمین می‌کند.^{۳۳} توسعهٔ فهم در هنر موجب تغییرات بنیادین در فهم ما می‌شود.

جمع بندی:

مفهوم هیدگر از هنر حاکی از آن است که مواجهه زیبایی‌شناختی با فهم‌های رایج و سنتی، در حال و وضع محتوای عالم و صورت‌های فهم نیز تحولاتی پدید می‌آورد. هنر بدین طریق فهمی از ما و عالم به دست می‌دهد که صورت و محتوای فهم را موضوع تشکیک و نقد خود می‌سازد. قرار گرفتن فهم در معرض تردید و نقد به آنجا منجر می‌شود که ابعاد دیگری از فهم آثار هنری، خود را بر نشان دهند. رویارویی‌های جدید در پیچه‌هایی از فهم را می‌گشایند که منظرهای دیگری را بر ما و جایگاه‌مان در عالم به همراه می‌آورند. از نظر هیدگر، در هنرها این استعداد وجود دارد که صورت‌های فهم را در معرض نقد و پرسش قرار دهند. یا آنگونه که آدورنو گفته است همه هنرها متضمن مؤلفه‌هایی اوتوپییایی در فهم ما از خود و عالم‌اند. بدون چنین مؤلفه‌هایی نمی‌توان از گشایش عالم در هنر سخن گفت.

از نظر هیدگر، تجربه‌های زیباشناختی حاصل درگیری و مواجهه با آثار هنری‌اند و هنر، محلی (Ort) بسیار خاص برای گشوده‌شدن عالم است. مرتبه هنر و فهم هنری در وسعت بخشیدن به فهم ما از عالم بی‌بدیل و منحصر به فرد است و هیچ‌سرخ دیگری از فهم نمی‌تواند به چنین مرتبه‌ای نائل آید. اگر فهم هنری را هم‌عرض دیگر فهم‌ها بگذاریم، تفاوتی میان موضع زیباشناختی هیدگر و هگل نخواهد بود. هگل هنر را رویدادی در فهم می‌دانست آنگونه که رویدادهای مشابهی در دیگر عرصه‌های فهم روی می‌دهند. در تلقی هیدگر تجربه‌های زیباشناختی هیچ‌بدیل دیگری ندارند.^{۳۴} حقیقتی که در آثار هنری رخ می‌نماید انحصاری است. دیگر رویدادهای حقیقت نمی‌توانند جایگزین حقیقت خاص آثار هنری شوند. در صورتی که برای تجربه حقیقت و آثار هنری بدیل‌های دیگری بجوییم می‌توان هم‌راه و هم‌رأی با هگل تجربه‌های هنری را محصور در روزگارانی دانست که دیگر اشکال ظهور حقیقت غایب بوده‌اند و به محض حصول این کفایت، هنر و تجربه‌های مترتب بر آن زائد تلقی شدند و به گذشته تاریخی پیوستند.

فهم هنری بی‌بدیل است زیرا چشم حقیقت‌بین و وجودی آدمی را باز می‌کند. هنرمندی که خالی از اغراض زندگی جاری است، جانی مستعد برای مواجهه با حقیقت دارد و اثر هنری او حافظ^{۳۵} دریافت‌های شهودی او به هنگام دریافت حقیقت است. باطن هنرمند طرحی از دریافت خود را در صورتی به نمایش می‌گذارد و به این منظور از ماده‌ای بهره‌مند می‌شود که ضروری و در عین حال پوشاننده است. اثر هنری در قلمرو ظهور و خفاست و دور نیست که جلوت آن رخساری نو بنماید (Ereignis).

پی‌نوشت‌ها:

۱. توضیح این ویژگی هنر را می‌توان در «درس‌های فلسفه هنر» بابک احمدی یافت، آنجا که به‌عنوان مثال درباره فلسفه هنر هگل توضیح می‌دهد (ص ۱۰۵).

(The Artistic Understanding is Unique. Heidegger's Artistic Conception; an area for conjoining of Philosophical Views about the Art)

۲ برای تفصیل بیشتر در این باره بنگرید به:

Nelson Goodman, *Weisen der Welterzeugung*, Frankfurt a. M. 1990, 4. Kapitel 3. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilkraft*, Frankfurt a. M., 1977, B 5, ff.

در دقیقهٔ اول؛ حکم ذوقی برحسب کیفیت از کتاب اول؛ تحلیل [امر] زیبا از بهرهٔ اول؛ تحلیل قوهٔ حاکمهٔ زیباشناختی از جزء اول؛ نقد قوهٔ حاکمهٔ زیباشناختی بر مبنای ترجمهٔ رشیدیان؛ رضایتی که حکم ذوقی را ایجاب می‌کند فاقد هر علاقه است. (رشیدیان، ۱۳۸۱، ص ۱۰۰).

۴. در این باره بنگرید به ترجمهٔ ضیاء شهابی؛ *سرآغاز کار هنری*، ۱۳۸۲، ص ۱۸.

۵. واژهٔ هیدگر در این باره Stiftung است. ضیاء شهابی آن را «پی‌افکندن» ترجمه کرده است - همان، ص ۵۵.

6. Heidegger, *Holzwege (GA 5)*, 1977, S. 62.

۷. (Satz vom Ende der Kunst) برای تفصیل نظر هگل در این باره بنگرید به:

Hegel, 1977, S. 25.

۸. کانت در عبارات مختلفی به بازی آزاد (freies Spiel) و شناور میان مخیلات قوهٔ خیال (Einbildungskraft) و مفاهیم فاهمه (Verstand) پرداخته است. در این بازی متقابل، معنا و غایتی درک می‌شود بدون اینکه بتوان آن را در مرتبهٔ عقلی بیان کرد. از آن جمله است بند ۴۹ از نقد قوهٔ حکم: در باب قوای ذهن که نبوغ را می‌سازند (رشیدیان، ۱۳۸۱، ص ۲۵۷).

۹. برای مطالعهٔ بیشتر در این باره بنگرید به: Kant, 1977, B XL.

۱۰. در این باره بنگرید به همان B 28.

۱۱. همان B 61.

۱۲. همان B 26.

۱۳. فهم هنری از سنخ شهود (anschauen) است در حالیکه فهم در دین از سنخ بیان‌گری (vorstellen) است. بنگرید به: احمدی، ۱۳۸۵، ص ۱۰۲.

۱۴. همان ص ۱۰۴.

۱۵. هگل پیوند صورت و محتوا را در آثار هنری به‌نحو تاریخی بررسی کرده است و در این باره مشخصاً از سه دورهٔ هنر نمادین، هنر کلاسیک و هنر رمانتیک نام برده است. از نگاه او تنها در دورهٔ کلاسیک است که محتوای روحی با صورت حسی هم‌خوانی و سازگاری می‌یابد. بنگرید به:

Hegel: 1977, S. 474 ff.

۱۶. بیان نسبت میان سوژه و ایزه از جمله مهم‌ترین بخش‌های کتاب *دیالکتیک منفی* آدورنو است. او در این کتاب یادآور شده است که «هر مفهومی تمایز اندیشه (Subjekt) و موضوع اندیشه (Objekt) را بازتولید کرده است» (Adorno, 1970, S. 174) و هر اندیشهٔ محضی بر وفق دوگانگی سوژه و ایزه که تبدیل به صورت اندیشه شده است و چه‌بسا بدون آن هیچ اندیشه‌ای صورت نمی‌بندد، تحقق یافته است. (Ibid)

۱۷. برای تفصیل بیشتر در این باره بنگرید به: جمادی، ۱۳۸۵، ص ۱۶۴ و ۱۶۵.

۱۸. برای تفصیل بیشتر در این باره بنگرید به: حیدری، ۱۳۸۷، ص ۸۱-۶۱ و نیز به Rolf Tiedemann در مقاله Über Adornos Utopie von Erkenntnis که در Philosophie und Gesellschaft, Fünf Essays انتشارات رکلام (آلمان، ۱۹۸۴) به چاپ رسیده است.

۱۹. یا به تعبیر مهرگان «غیر اینهمان». تفصیل آن در: آدورنو، ۱۳۸۴، ص ۹۱.

۲۰. از آن جمله است اپرای وتسک «Wozzeck» اثر پتر آلبنبرگ (Alban Berg) که اثری است با ساختاری بی‌نظم، پاره‌پاره و گسسته. در این کار، فهم کلیت متوقع در اثر هنری برعهده کشف مخاطب گذاشته می‌شود. این اپرا مدعی ارائه حقیقتی ابژکتیو نیست، بلکه متکفل بیان حقیقت در عالم آثار هنری است. درک روشن تری از تلقی آدورنو را درباره این نگاه به هنر که متضمن ناآرامی و پریشانی است، می‌توان در مثالی از هنر جیمز تورل در موزه هانوفر آلمان به‌خوبی تبیین کرد. برای تفصیل بیشتر در این باره بنگرید به: حیدری، ۱۳۸۷، ص ۸۱-۶۱.

۲۱. موسیقی آناتول با استفاده از اصوات خاص، تأکیده‌های غیر موزون روی ضرب‌ها که قدرت پیش‌بینی را از شنونده می‌گیرد، تعویض سریع تونالیته و مشخص نبودن تونالیته اصلی موسیقی ... و بسیاری روش‌های دیگر، زیبایی و آراستگی ظاهری موسیقی رایج را که فقط بر مضمون‌های دلنشین تکیه می‌کند، نقد می‌کند.

۲۲. آدورنو، شونبرگ (Arnold Schönberg) را در مقابل استراوینسکی (Igor Fjodorowitsch Strawinski) گذاشته است. در موسیقی وی به اصطلاح با نوعی از موسیقی ابژکتیو و غیر شخصی مواجهیم. موسیقی استراوینسکی به‌گونه‌ای است که تضادهای زندگی مدرن در آن نفی می‌شود و وضع از خودبیگانگی آدمی در آن برجسته نمی‌شود؛ موضع آدورنو در باب «جاز» نیز منفی است و آن را توهمی از رهایی انسان می‌داند که فارغ از کوششی اصیل و بنیادین برای آزادی سیاسی و اجتماعی انسان از خشونت مدرنیته است. جاز هنری توده‌ای است که در آن عادات انسانی تصدیق می‌شود و از صورت‌های خلاف‌آمد عادت گریزان است و بدین ترتیب زمینه‌ای مساعد برای واماندگی و تسلیم به ایدئولوژی‌های حاکم فراهم می‌کند. برای تفصیل بیشتر در این باره بنگرید به: احمدی، ۱۳۸۶، ص ۱۹۷.

۲۳. در این باره می‌توان نمونه‌هایی را از این آثار که غالباً درس‌گفتار یا مقاله بوده‌اند، ذکر کرد:

"Die Sprache" (1950), "Die Sprache im Gedicht" (1953), "Aus einem Gespräch von der Sprache" (1953/54), "Das Wesen der Sprache" (1957) "Das Wort" (1958) "Der Weg zur Sprache" (1959).

۲۴. نمونه‌های جالب و تأثیرگذاری از این آثار را به‌عنوان مثال می‌توان در رنج‌های ورتنر جوان (Die Leiden des jungen Werther) اثر گوته و یالسنس (Lenz) گئورگ بوشنر (Georg Büchner) دید.

25. [...] Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden in: Heidegger, Holzwege, 1977, S. 25.

برای تفصیل بیشتر در این باره و امکانی برای مقایسه ترجمه بنگرید به: ضیاء شهابی، ۱۳۸۲، ص ۵۵.

(The Artistic Understanding is Unique. Heidegger's Artistic Conception; an area for conjoining of Philosophical Views about the Art)

۲۶. (Wahrheitsgeschehen) در این باره می‌توان مثلاً به کتاب «هنر در نظر/افلاطون» (۱۳۸۶)، نوشتهٔ سعید بینای مطلق، نشر فرهنگستان هنر رجوع کرد.

۲۷. در سرآغاز کار هنری چنین آورده است: «کار [هنری] تحقق حقیقت به کار است. اشاره به نقاشی ون‌گوگ در جهت نامیدن این تحقق بود. نظر به این معنای پرسش برمی‌آید که حقیقت چیست و چگونه حقیقت رخ تواند داد» (ضیاء شهبابی، ۱۳۸۲، ص ۲۵).

۲۸. مقایسهٔ این ترجمه با ترجمهٔ قانونی در کتاب هنر دوران مدرن (ژان - ماری شفر، ۱۳۸۵، ص ۳۶۰) برای کسانی که به متن آلمانی رجوع نمی‌کنند، فوایدی دربردارد.

۲۹. از حدود سال ۱۹۲۰/۳۰ هیدگر توجه ویژه‌اش را به هنر و به‌طور خاص به شعر معطوف کرد، به‌منزلهٔ قوه‌ای که به تاریخ بنیاد می‌دهد (geschichtsgründender Macht). هیدگر بر این باور بود که این نوع از صورت‌های معطوف به عالم می‌توانند بدیل‌های جایگزینی برای مراودهٔ مابعدالطبیعی، حساب‌گرانه و تکنیکی به عالم باشند. هنر این امکان را به‌دست می‌دهد که با دستاوردهای صنعتی جهان مدرن درگیر شویم و این بدان جهت است که «تکنیک خود ماهیتی تکنیکی ندارد، با این ملاحظه [...] درگیری و رویارویی با آن باید در قلمرویی صورت گیرد که از یک‌سو در خویشاوندی با ذات تکنیک است و از سوی دیگر بنیادی متفاوت دارد. چنین قلمروی هنر نام دارد» (Heidegger, GA 7, 1977, S. 36). وجه تشابه هنر و تکنیک در این است که هر دو رویداد حقیقت‌اند. هر دو صورت‌هایی از کشف هستند که در آنجا پرده از چهرهٔ موجودات برداشته می‌شود. هنر این امتیاز ویژه را دارد که در عرصهٔ گشایش آن یک مناسبت جدید با عالم و با خود (Selbst) در انسان تاریخی می‌تواند آغاز شود در حالی که نحوهٔ بازتولید در تلقی تکنیکی از عالم تکرار، همان مناسبات مبتنی بر حاکمیت و قدرت است.

۳۰. دربارهٔ این مفهوم که ارتباطی تنگاتنگ دارد با مفاهیم یافتن (Befindlichkeit) و حال و هواداری (Stimmungen) بنگرید به بندهای ۲۸ تا ۳۸ از «وجود و زمان»؛ Heidegger, Martin, 1986

۳۱. هیدگر زبان را ابزار ارتباط تلقی نمی‌کند. مهم‌ترین کارکرد زبان گشودن عالم است که مطابق نظر هیدگر بیش از هر جای دیگری خود را در شعر نشان می‌دهد. در زبان شعر که زبان منطق و محاسبه نیست امکان استلام با هستی بر وجهی جامع فراهم می‌آید. زبان جایی است که هستی در آن ظاهر می‌شود. با همین ملاحظه هیدگر گفته است که «زبان خانهٔ وجود است» (Heidegger, Holzwege, 1977, S. 310). بر همین سیاق، اشیاء نیز جهان را بر آدمی می‌گشایند و مجالی برای «سکونت» (Wohnen) او تأمین می‌کنند.

۳۲. جمادی در مقدمهٔ مترجم بر کتاب «زبان اصالت در ایدئولوژی آلمانی» به نزدیکی آراء هیدگر و آدورنو توجه کرده است: «هایدگر و آدورنو تصادفاً در این نکته نیز مشترکند که به جای قربانی کردن سوژه در یک کل مطلق، آهنگ آزادسازی اندیشه را از مرجعیت مطلق سوژه احاطه‌طلب دارند. آن یک عقل اعداد اندیش و این یک خرد ابزار اندیش را چون آفت عصر جدید می‌نگرد. صنعت فرهنگ و

اداره‌شوندگی به نزد آدورنو به آنچه هیدگر گشتل می‌نامد نزدیک است. هایدگر از تفکر گشوده و آدورنو از «اندیشه ناین‌همان‌بین» کمابیش چشم آن دارند که به اندیشه آزاد از سلطه‌ورزی و سلطه‌زدگی راه یابند» (جمادی، ۱۳۸۵، ص ۲۰۰).

۳۳. فریدریش شیلر نیز قائل به گسترش چنین فهمی است. در این باره بنگرید به:

Schillers, 1968, 15./17. Brief

۳۴. برای تفصیل بیشتر درباره اختلاف رأی هیدگر و هگل بنگرید به: یانگ، ۱۳۸۴، ص ۳۳.

۳۵. «Bewahrer» با الهام از تعبیر «bewahren» هیدگر به معنی حفظ کردن و نگاه داشتن. در ص ۳۸ از *سرآغاز کار هنری* آمده است که هنرمند درک وجودی آشکار خود را از عالم در ماده هنری که نسبتی با زمین دارد، صورت می‌بخشد. عالم بیانی از ظهور و زمین بیانی از خفا است و آثار هنری آوردگاه جلوت و خلوت وجود. «عالم و زمین، بر حسب ذات خود، در پیکارند و پیکارپذیر و به صرف همین ویژگی است که به پیکار در عرصه ظهور (Lichtung) و خفا (Verbergung) درمی‌آیند» (Heidegger, 1960, 54.).

فهرست منابع:

- احمدی، بابک. (۱۳۸۵)، *حقیقت و زیبایی*، تهران، نشر مرکز.
- احمدی، بابک. (۱۳۸۶)، *خاطرات ظلمت، درباره سه اندیشگر مکتب فرانکفورت: والتر بنیامین، ماکس هورکهایمر و تئودور آدورنو*، نشر مرکز.
- آدورنو، تئودور. (۱۳۸۵)، *زبان اصالت در ایدئولوژی آلمانی*، ترجمه سیاوش جمادی، نشر ققنوس.
- آدورنو، نظریه زیبایی‌شناسی در: *گزیده‌نوشته‌هایی در باب زیبایی‌شناسی: بنیامین / آدورنو / ماکوزه*، ترجمه امید مهرگان، نشر گام نو، ۱۳۸۴.
- حیدری، احمد علی. (۱۳۸۷) «پژوهشنامه فرهنگستان هنر»، شماره ۱۰ ویژه نقد فرانکفورتی هنر، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر.
- کانت، ایمانوئل. (۱۳۷۷)، *نقد قوه حکم*، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، نشر نی.
- هیدگر، مارتین. (۱۳۸۲)، *سرآغاز کار هنری*، ترجمه پرویز ضیاء شهبابی، نشر هرمس.
- یانگ، جولیان. (۱۳۸۴) *فلسفه هنر هایدگر*، ترجمه امیر مازیار، گام نو.
- شفر، ژان-ماری. (۱۳۸۵)، *هنر دوران مدرن*، ترجمه ایرج قانونی، آگه.

Adorno, Theodor W., *Gesammelte Schriften*, Bd 4 : *Minima Moralia*, Frankfurt a. M., 1977.

Adorno, Theodor W., *Philosophie und Gesellschaft, Fünf Essays*, Reclam, Stuttgart, 1984.

Adorno, Theodor, *Negative Dialektik*, Frankfurt a. M. 1970.

۳۱ فهم هنری بی‌بدیل است. تلقی هنری هیدگر؛ عرصهٔ پیوند آراء فلسفی هنر
(The Artistic Understanding is Unique. Heidegger's Artistic Conception; an area for
conjoining of Philosophical Views about the Art)

Goodman, Nelson, *Weisen der Welterzeugung*, Frankfurt a. M. 1990.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Frankfurt a. M. 1977.

Heidegger, Martin, *Gesamtausgabe*, Band 5, *Holzwege*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M., 1977.

Heidegger, Martin, *Gesamtausgabe*, Band 7, *Vorträge und Aufsätze*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M., 1977.

Heidegger, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Reclam, Stuttgart, 1960.

Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag Tübingen, 1986.

Kant, Immanuel, *Kritik der Urtheilskraft*, Frankfurt a. M., 1977.

Schiller, Friedrich, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* in einer Reihe von Briefen, Stuttgart, 1968.

Archive of SID