

Comparison of Freud and Heidegger's Views on Art with an Emphasis on a Critical Look at the Psychoanalytic Interpretation of Heidegger's Art

Monireh Naderi 

Ph.D. Student in Philosophy of Art,
Hamedan Branch, Islamic Azad
University, Hamedan, Iran

Mohammad Javad Safian* 

Associate Professor of Philosophy,
University of Isfahan, Isfahan, Iran

Hossein Ardalani 

Assistant Professor of Philosophy of Art,
Hamedan Branch, Islamic Azad
University, Hamedan, Iran

Abstract

Freud's approach toward understanding art is limited to some factors. He overemphasizes the neural aspects of artistic experience. His analysis of artists, to a great extent, depends on his need to expand and indicate the psychoanalytic theory he was working on. He confessed that he failed to confront art's official and technical aspects, and psychoanalysis has not yet been able to realize the artist's intrinsic "secret" and "mysterious ability" in creating a work of art. Freud investigated the artist's individual unconscious for the origin of creating a work of art. Freud's view of art can be seen as a continuation of the modern aesthetic view of art and at the same time expresses its criticality. We are faced with a different approach to art and the beginning of a work of art. In this approach, Heidegger sees the beginning of the work of art as separate from the artist and his personal life and tries to connect art with the truth. On this basis, he gives a new interpretation of art. This study explored the foundations, components, and assumptions of psychoanalytic interpretation of art. According to Heidegger, one of the places where truth is realized is in art. Moreover, based on Heideggerian thought on art and poetic thought, this study examined the strengths and weaknesses of psychoanalytic interpretation of art and attempted to explore the relationship between art and truth in psychoanalytic interpretation and Heidegger's interpretation of art.


Keywords: Psychoanalytic interpretation of art, unconscious, aesthetics, truth, Heidegger.


* Corresponding Author: mjsafian@gmail.com


How to Cite: Naderi, M., Safian, M. J., Ardalani, H. (2020). Comparison of Freud and Heidegger's Views on Art with an Emphasis on a Critical Look at the Psychoanalytic Interpretation of Heidegger's Art. *Hekmat va Falsafeh*, 65 (17), 113 -133.



مقایسه آراء فروید و هایدگر در باب هنر همراه با تأکید بر نگاهی انتقادی به تفسیر روانکاوانه از هنر از منظر تفکر هایدگر

منیره نادری  دانشجوی دکتری فلسفه هنر، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران

محمد جواد صافیان*  دانشیار فلسفه، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

حسین اردلانی  استادیار فلسفه هنر، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران

چکیده

رویکرد فروید نسبت به درک هنر به عواملی محدود است؛ وی بر جنبه‌های عصبی تجربه هنری بیش از حد تأکید می‌کرد، 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. او اعتراف کرد که نتوانسته است با جنبه‌های رسمی و فنی هنر مقابله کند، و روانکاوی هنوز نتوانسته به "راز" درونی و "توانایی اسرارآمیز" هنرمند و خلق یک اثر هنری پی ببرد. او منشأ خلق اثر هنری را در ناخودآگاه فردی هنرمند جستجو می‌کرد. نظر فروید در باب هنر را می‌توان ادامه دیدگاه زیباشناسانه (استتیک) مدرن به هنر و در عین حال بیانگر بحرانی شدن آن دانست. در مقابل با رویکرد متفاوتی نسبت به هنر و سرآغاز اثر هنری روبه‌رو هستیم. در این رویکرد هایدگر سرآغاز اثر هنری را جدای از هنرمند و زندگی شخصی او می‌داند و می‌کوشد هنر را با حقیقت پیوند زند. او بر این اساس تفسیر جدیدی از هنر بدست می‌دهد. در این تحقیق نگارنده بر آنست تا درباب تفسیر روانکاوانه از هنر واجد چه مؤلفه‌ها، پیش فرض‌ها و مبانی است؟ با توجه به تفکر هایدگر تفسیر روانکاوانه از هنر واجد چه نقاط ضعف یا قوتی است؟ نسبت هنر با حقیقت در تفسیر روانکاوانه و نیز تفسیر هایدگر از هنر چگونه است؟

کلیدواژه‌ها: تفسیر روانکاوانه هنر، ناخودآگاه، زیباشناسی، حقیقت، هایدگر.

مقدمه

یکی از رایج‌ترین تفاسیر آثار هنری که بر اساس نظریه زیگموند فروید روانکاوی اتریشی پایه‌گذاری شد تفسیر روانکاوانه هنر است. فروید علاقه خاصی به هنرها داشت و تلاش کرد آثار هنرمندانی چون میکل آنژ، لئوناردو داوینچی و شکسپیر را تفسیر روانکاوانه کند. او با معرفی سه بخش ذهن یعنی خودآگاه، نیمه خودآگاه و بخش بزرگ‌تر ذهن یعنی ناخودآگاه که محلی برای آرزوها و امیال واپس زده است عامل خلق اثر هنری و ادبی را در ناخودآگاه هنرمند جستجو می‌کرد و معتقد بود تمام رنج‌ها و امیال واپس زده شده یا عشق‌های ناکام و آرزوها در خواب و رؤیا به صورت تصاویر ظهور می‌کنند و هر یک از این تصاویر معنا و مفهومی دارد که نشانه‌های بیماری است و می‌توان برای درمان فرد از آن بهره برد. او برای درمان بیماران خود از شیوه‌ای جدید به نام تداعی آزاد استفاده کرد. برای اثبات ناخودآگاه از تعبیر و تفسیر رفتارهایی که به آن می‌گوییم «پیراکنش» استفاده کرد که رفتارهایی است مثل لغزش کلام، لغزش نوشتار و کارهایی که انسان بدون آنکه متوجه باشد و بخواهد، انجامشان می‌دهد. راه بعدی که فروید برای اثبات داشت، رجوع به فرآورده‌های فرهنگی بود. این فرآورده‌ها از اسطوره‌ها، میتولوژی، فولکلور، ادبیات و هنر تشکیل شده است و به همین جهت می‌بینیم که فروید مقاله‌هایی در مورد کارهای لئوناردو داوینچی، آثار داستایوفسکی مانند برادران کارامازوف و همچنین میکل آنژ دارد. او همچنین بررسی‌هایی در مورد نمایش‌نامه نویسانی مانند شکسپیر و ایسن دارد. فروید فرزند مدرنیته بود، او نه تنها با علم پزشکی، بلکه با هنر و ادبیات و فرهنگ نیز آشنایی داشت و در واقع از این منابع ادبی و هنری استفاده می‌کرد برای آنکه ناخودآگاهی را که خودش صورت‌بندی کرده بود توضیح دهد. بنابراین رابطه فروید با مسئله زیباشناسی، علاوه بر اینکه از ادبیات و هنر طبعاً لذت می‌برد، این بود که آنها را در یک کار بین رشته‌ای در خصوص روانکاوی و اثبات نظریه‌های روانکاوی به کار بندد و در آنجا بود که اساساً «مکانیزم دفاعی و الایش» را مطرح کرد و نتیجه گرفت قسمت اعظم انرژی جنسی «لیبیدو» که همان انرژی زندگی ماست، باید صرف خلاقیت شود تا بتوانیم انسان متمدن عادی باشیم. فروید مقاله‌ای تحت عنوان «تأثیر روانکاوی» بر علوم و فنون دیگر نوشته است؛ در آنجا معتقد است که روانکاوی روی هنر و ادبیات، جامعه‌شناسی، انسان‌شناسی و دیگر علوم انسانی تأثیر عمیق خواهد گذاشت و امروز گذاشته است. تفسیر روانکاوانه از

هنر بر این فرض استوار است که زبان هنر زبان نفسانی و بیان احساس صرف و عقده‌های روانی است. این دیدگاه که عمدتاً تحت تأثیر اندیشه کلاسیک جدید است و سابقه آن حداقل به قرون ۱۸ و ۱۹ می‌رسد هنر را بیان تأثر آدمی از اشیاء می‌داند. بر اساس دیدگاه زیباشناسی مدرن، ما از اشیاء پیرامون خویش متأثر می‌شویم و تأثرها تصورهایی در ما ایجاد می‌کند و قوه خیال ما تصورها و صورت‌های خیالی جدید و گاه خارق العاده و عجیب می‌آفریند، شاعران و هنرمندان که از دیگران حساس‌ترند و بیشتر تحت تأثیر اشیاء پیرامون خویش قرار می‌گیرند و از قوه خیال برتر و قوی‌تری برخوردارند و در عین حال توانایی بیشتری در بیان و اظهار احساس‌ها و صورت‌های خیالی خویش دارند این صور را در شعر و هنر خویش بیان می‌کنند (صافیان، ۱۳۹۶: ۱۵۸). بنابراین شعر و هنر ربطی به واقعیت و به ویژه به حقیقت ندارد و حاصل احساس و تخیل شاعر و هنرمند است. فروید گرچه آفرینش هنری را محصول تأثر آدمی از اشیاء نمی‌داند، بلکه آن را حاصل ناخودآگاه هنرمند می‌شمارد اما ناخودآگاه طی مراحل تکوین شخصیت بر اساس تأثرهای اشیاء و در عین حال رنج‌ها و سرکوب آرزوها و امیال شکل می‌گیرد. به این معنا نظریه فروید در خصوص هنر چنان که در ادامه به تفصیل بیان خواهد شد ذیل دیدگاه زیباشناسی مدرن قرار می‌گیرد گرچه در عین حال گونه‌ای فراروی از آن نشانه بحرانی شدن آن نیز محسوب می‌شود.

در مقابل 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. اثر هنری تنها چیزی نیست که به ما لذت ببخشد بلکه چیزی است که وقتی با آن مواجه می‌شویم با عالم دیگری رو به رو می‌گردیم و دنیای ما دنیایی دیگر می‌شود. هایدگر با طرح نسبت هنر و حقیقت می‌خواهد 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 امر دیگری تقلیل دهد، ذات آن را نادیده گرفته و آن را پوشانده است. کار هنری عالمی دارد که درک و دریافت آن مستلزم ورود در عالم آن است. هنرمندان بزرگ متفکران بزرگ اند. البته تفکر آنها تفکر مفهومی (مانند فیلسوف) نیست، بلکه نحوی تفکر حضوری است. تفکر هنرمندانه را می‌توان تفکر شاعرانه خواند، قلمرو اصلی شاعری زبان است؛ بنابراین ذات شاعری را تنها

در نسبت با ذات زبان می‌توان دریافت (صافیان، ۱۳۹۶: ۱۶۰). هایدگر ذات زبان را مبتنی بر افشاء و انتشاء وجود از طریق کلمات می‌داند، به این معنا که وجود از طریق کلمه آشکار می‌گردد و زبان نامیدن موجودات است، زبان وجود موجودات را می‌گشاید، با این گشایش موجودات به ظهور می‌رسند، به ظهور رسیدن همان معنای حقیقت (نامستوری) است. به این معنا زبان سرچشمه وجود یعنی حقیقت می‌شود (کوکلمانس، ۱۳۸۸: ۳۳۴).- هایدگر بنیاد سوژکتیویته و اومانیتته را بر مبنای طرح پرسش از وجود و نظر به معنای اصیل حقیقت یعنی نامستوری نقد کرده است. او معتقد است حقیقت نه ایده‌ها یا تصورهای درست یعنی مطابق با واقع، بلکه از پنهانی به پیدایی آمدن موجودات و آشکار شدن آنها است. غفلت از وجود در زمینه تأمل بر هنر، هنر را به بیان احساس‌ها و نیات هنرمندان و یا انعکاس شرایط اجتماعی یا تقلید از طبیعت تحویل کرده است. این مسئله باعث شده است مفسران نگذارند هنر و اثر هنری خود را از جانب خود آن گونه که هست پدیدار کنند. در این تحقیق بر آنیم که تفسیر روانکاوانه از هنر را با آراء هایدگر در مورد هنر مقایسه کنیم. در این مقایسه مبانی هستی‌شناسانه و نکات اصلی هر یک از دو دیدگاه بررسی خواهد شد و سپس تفسیر روانکاوانه از هنر بر مبنای تفکر هایدگر مورد نقد قرار خواهد گرفت.

۱. تفسیر روانکاوانه از هنر

برای توضیح تفسیر روانکاوانه از هنر لازم است ابتدا نگاهی اجمالی به روانکاوی فروید بیافکنیم.

فروید از استعاره کوه یخ برای توصیف سه سطح ذهن استفاده می‌کند. فروید آگاهی را، که شامل تمام فرایندهای ذهنی است که ما از آن آگاه هستیم به نوک کوه یخ تشبیه می‌کند. نیمه خودآگاه حاوی افکار و احساساتی است که فرد در حال حاضر از آن آگاه نیست، اما می‌تواند به راحتی از آن آگاهی یابد. این بخش دقیقاً در زیر سطح ذهن آگاهانه، قبل از ذهن ناخودآگاه قرار دارد. ناخودآگاه مانند یک اتاق انتظار ذهنی است که در آن افکار باقی می‌مانند تا زمانی که «موفق شوند چشم آگاهان را به خود جلب کنند» (Freud, 1924: 306). همان گونه که فروید اظهار می‌دارد این دو بخش تنها بخش کوچکی را در ذهن در بر می‌گیرند و مهمترین و بزرگترین قسمت آن را "ناهیاری" (فرامن) تشکیل می‌دهد که یکی از بنیادی‌ترین مؤلفه‌های نظام روانکاوی است. ناهشیار در برگیرنده نیروهای محرک عمده‌ای است که در پس رفتار ما موجود است و ما قادر به دیدن و کنترل

آنها نیستیم. محتوای ناخودآگاه را غرایز، امیال و آرزوهایی تشکیل می‌دهند که به واسطه "سرکوب" از هشیاری دور نهاده شده‌اند و خواهان تحقق یافتن هستند. هدف سامانه ناهشیار، تسهیل تحقق آرزو و تخلیه غریزی، مبتنی بر اصل لذت است (رحیمی و جزایری، ۱۳۹۳: ۸۹-۹۰) قدرت «نهاد» بیانگر هدف حقیقی حیات ارگانیک فردی است. این هدف مبتنی است بر ارضای نیازهای درونی. هیچ هدفی را از قبیل حفظ بقای خود یا حفظ خود در مقابل خطر به مدد اضطراب نمی‌توان به «نهاد» نسبت داد. این وظیفه من (ego) است، که کارش کشف مناسب‌ترین و بی‌خطرترین روش برای کسب رضایت خاطر است و به حساب آوردن جهان برون. «ابرمن» ممکن است نیازهای تازه‌ای را پیش آورد، اما کارکرد اصلی آن همواره محدود کردن رضایت‌هاست. در ابتدا، به نظر می‌رسد که قدرت «نهاد» در تمایل به سمت بیان خود، در انگیزه ماهیتاً کور، لجام گسیخته و سازنده دیونوسوس نهفته باشد؛ و تمایل به سمت آفرینش زیبایی عام، اصل آپولونی انگیزه معقول، خویش‌دار و بنابراین عملاً نفی‌کننده، همانا بیان «ابرمن» باشد. اما نه «نهاد» و نه «ابرمن» به تنهایی به هیچ بیانی توانا نیستند. فقط از طریق من است که انگیزه‌های نهاد یا خواست‌های ابرمن ابراز می‌شود و شکل می‌گیرد. این دو هیچ‌گاه مطلق نیستند بلکه همواره در پیوند و رقابت با خواست‌ها و مطابقت ملازم با «من» ظاهر می‌شوند. «من» نه فقط درگیر هر گونه ابراز در امور دیگر است بلکه تعیین‌کننده هر امکانی برای وحدت بخشیدن به آنها در شکلی هوشمندانه نیز هست. در آغاز، روانکاوی عمدتاً به بررسی ناخودآگاه و تعارض ناشی از امیال متضاد «نهاد» و «ابرمن»، که محتوای شگرف رؤیاها به بار می‌آورد، پرداخت. در کوشش‌های آغازین این علم به منظور درک هر پدیده تعبیر روانکاوانه رؤیا به صورت یک الگو به کار آمد. در این نخستین مرحله روانکاوی، رابطه خاص بین نهاد و ابرمن با «من» انسجام بخش، مهارکننده و هدایت‌گر، و نیز آن ساختارهای روانی که «من» برای انجام وظایف خود به کار می‌گمارد - هم در رفتار عادی و هم در اثر هنری - نادیده گرفته شدند (بکولا، ۱۳۸۷: ۸-۹).

فروید وقتی که متوجه این ماجرا شد که در روح انسان جریان‌ها و تحولاتی هست که خود از آن آگاه نیست، به این فکر افتاد که معماهای رؤیا را که بی‌هیچ چون و چرایی، اراده بیدار انسان در آن دستی ندارد، کشف کند. رؤیا چنانکه همه می‌دانیم، سرشار است از حوادث و اتفاقات و پرده‌ها و مناظر، نیش و نوش و زشت و زیبا و بد و نیک و بسا

چیزهای گسیخته و نامربوط و در هم و بر هم و باور نکردنی و نامعقول. گویی دست نقاش یا آهنگساز یا فیلسوف دیوانه‌ای آن را ساخته و عرضه داشته است؛ ولی فروید می‌گوید چنین نیست و این آشفتگی و هرج و مرج و کمی و کاستی که در رؤیا دیده می‌شود، یک امر ظاهری است و برای درک آن معنای پنهانی که در پشت این همه صور بی‌همتا و عجیب و غریب و حیرت آور خود را پنهان کرده است، باید اندکی دقیق‌تر بر رؤیا نظر انداخت، تا کشف شود که در دل هر ذره از این ذرات در هم جوشی که رؤیا را پدید آورده، نه تنها خواب‌گزار بلکه نایم یا خواب‌بیننده نیز از این معنای پنهانی رؤیا خبری ندارد. در صورتیکه با تجزیه و تحلیل شکیبانه‌ای می‌توان پی به این اسرار مگو که همیشه برای انسان معمایی ناگشودنی و کلافی سر در گم جلوه کرده پی برد. فروید در رؤیا محتوا و مضمون تشخیص داده است که یکی را محتوای پیدا و آن دیگری را محتوی ناپیدا نامیده است؛ محتوای پیدا آنست که در خواب بر ما عیان می‌گردد و پس از بیداری اندکی از آن را شاید به یاد توانیم آورد ولی محتوای ناپیدا آنست که باید با تجزیه و تحلیل مدبرانه محتوای پیدا و استنتاج خواب بیننده، آنرا کشف کرد. در نظر فروید رؤیا نتیجه تحریکات حسی مختلفی که ممکن است عارض خفته شود نیست. بلکه رؤیا معنای خاص و ویژه‌ای برای خود دارد و آن تحقق آرزو و تمنیات درونی ماست که از آن، خود نیز خبر نداریم. پس رؤیا نتیجه یک عمل از اعمال بزرگ روح ماست. رؤیا در همان زمانی که خطرناک-ترین آرزوها و امیال ما را به نحوی بی‌ضرر و بی‌هیاهو و ارتکاب جنایتی یا بزهی یا رساندن آزاری به دیگران ارضاء می‌کند و به جامه اجابت و تحقق می‌آراید، بزرگترین نگهبان خواب ما نیز هست؛ و نمی‌گذارد هیجان آرزوها و خاطرات فرو کوفته و به عقب رانده شده و ارضا نشده دوران کودکی ما موجب بهم زدن خواب آرام ما در دل شب شود. هر آرزوی برآورده نشده و یا خاطره دردناکی که در دل داشته باشیم بعید نیست در رؤیا به صورت منظره یا نمایشی جلوه کند زیرا رؤیا افکار و اندیشه‌ها و مفاهیمی را که در ذهن داریم، به صورت محسوس و تأثیری و تصویری نمایش می‌دهد. فروید در جواب کسانی که می‌گویند همه خواب‌ها که خوش نیست پس تکلیف خواب‌های آشفته و غمبار چه می‌شود چنین پاسخ می‌دهد: عشق و کین در روح بهم زنجیر شده است و همین طور میل و ترس و غیره و جدایی آنها از هم در رؤیا حیرت آور جلوه می‌کند، از طرف دیگر ترس از چیزی نماینده میل به عکس آنست و بر عکس. اگر شاگردان فروید به راه اغراق رفتند

و گفتند که رؤیا را علتی سوای غرایز و تمنیات جنسی و عواطف و تأثرات مربوط بدان نیست، خود استاد آنها را ازین ورطه بر حذر داشته و در کتاب *تعبیر رؤیایا* چندین بار اعتراف کرده است که همه رؤیایا را نمی‌شود از راه عناصر جنسی تعبیر و تفسیر کرد (فروید، ۱۳۳۸: ۱۰-۱۲). نقد روانکاوانه، به عنوان حاصل تلاقی روانکاوی با آثار و نظریه‌های هنری، بر مبنای مفاهیم و روش‌هایی بنیاد نهاده شده است که سعی در خوانشی متفاوت از آثار هنری دارد. آثار هنری، صرفاً لذت را به مخاطبان منتقل نمی‌کند، بلکه اجازه می‌دهند مخاطبان به منابع لذت در ناخودآگاه خود دست یابند. نقد روانکاوانه، آثار هنری را به قصد پیدا کردن ساختارهایی که موجب خلق چنین لذتی می‌شوند تجزیه و تحلیل می‌کند. افرادی که معتقد به این جریان هستند می‌کوشند تا با اعمال مفاهیم و روش‌های خود بر آثار هنری، آنها را با رویکردی روانکاوانه نقادی کنند. آنچه در خصوص تأثیر روانکاوی در زمینه هنر در یک قرن اخیر - قرن بیستم تا بیست و یکم - نهادینه شد فروید در سخنرانی‌های مقدماتی خود در سال‌های ۱۹۱۵-۱۹۱۷ ارائه کرد. این موضوع به پویایی روند خلاقیت در هنرمند مربوط می‌شود، به دلیل اینکه جنبه‌های رسمی هنر و ارزش زیباشناسی را نشان می‌دهد. اما در ترسیم تضاد بین هنرمند معتبر و "کسانی که هنرمند نیستند"، فروید پیشنهاد می‌کند که "هنرمند واقعی" استثنایی است به این دلیل که می‌تواند راه بازگشت به واقعیت را پیدا کند و می‌داند چگونه می‌تواند رؤیاهای روزانه خود را بسازد. این امکان را برای دیگران فراهم می‌کند تا از آنچه که در مورد خودشان بیش از حد شخصی است دیگران نیز در لذت بردن از آنها سهیم باشند. او همچنین می‌فهمد علاوه بر این، دارای قدرت مرموز در شکل دادن برخی از اشکال خاص است تا زمانی که به یک تصویر خاص از فانتزی او تبدیل شود. او می‌داند علاوه بر این، چگونه می‌توان لذت را به این بخش از فانتزی ناخودآگاه خود پیوند داد که حداقل در حال حاضر، سرکوب‌ها از آن پیشی گرفته و برداشته می‌شوند. اگر او بتواند این همه کار را انجام دهد، باعث می‌شود که افراد دیگر یک بار دیگر (با نگاه کردن به اثر هنری هنرمند) بتوانند تسکینی را از منابع لذت خود (اثر هنری هنرمند) با ناخودآگاه خود به دست آورند که برای آنها غیرقابل دسترسی بوده است (Freud, 1955: 213).

۲. ارتباط هنر با رؤیا

هنر در معنایی عام و انتزاعی، به هر گونه فعالیتی اشاره دارد که هم خودانگیخته و هم مهار شده باشد. اصطلاح هنر در معنای مشخص به فعالیت‌هایی چون نقاشی، پیکره سازی، طراحی، گرافیک، معماری، موسیقی، شعر، رقص، تئاتر و سینما اطلاق می‌شود (پاکباز، ۱۳۸۵: ۶۵۱). تعریف مجدد هنر و هنرمند در ادبیات روانکاوی نشانگر تغییر ایدئولوژی‌های هنری ما است که امروزه اتفاق افتاده است (Frederickson, 1987: 257).

در تفسیر بیانگری و زیباشناسی هنر در دوران مدرن با رویکردهایی چون ادراک‌های حسی هنر و ارجاع به قراردادهای نشانه‌شناسی و همچنین نوع دیگر بیانگری هنر نسبت به شرایط تاریخی و دریافت از سوی مخاطب رو به رو هستیم. فروید به روابط رؤیا با هنر و جنون و اساطیر و فرهنگ عامیانه پرداخته است. فروید می‌گوید عین همان قواعدی که از برای رؤیا برشمردیم در انواع و اقسام اختلالات روانی نیز وجود دارد. به نظر او آرزوهای فروخورده و خاطرات دردناک دوران کودکی از علل مهم ناراحتی‌های روانی است. میان رؤیا و هنر نیز رابطه‌ای ناگسستنی وجود دارد. شاعر رؤیاهای خود را باز می‌گوید و به همان طریق که رؤیا ساخته می‌شود، در عالم بیداری رؤیا می‌سازد. هملت، خود شکسپیر است و سخنگوی تمایلات و عقده‌ها و خاطرات و خلاصه شخصیت و منش خود نویسنده است. به نظر فروید اگر هملت در گرفتن انتقام و خونخواهی پدر تردید می‌کند، نشانه آن است که مرگ پدر مطلوب او بوده و از این ماجرا خاطرش آزرده نشده بلکه تسکین یافته است (فروید، ۱۳۳۸: ۱۳-۱۵). میان رؤیا و اساطیر و ضرب المثل‌ها و فولکلور نیز به قول فروید شباهت‌هایی هست. به همان ترتیب که رؤیا تحت تأثیر آن قواعد چهار گانه از مجموعه آرزوها و تمایلات و خاطرات سرکوبی شده و ممنوع پدید می‌آید، افسانه‌های ملل و اساطیر و ضرب المثل‌ها نیز در واقع رؤیاهایی هستند که جامعه به طور کلی یا اقوام و ملل آن را می‌آفرینند. همانطور که با تجزیه و تحلیل و تعبیر و تفسیر خواب‌ها، می‌توانیم به شخصیت افراد پی ببریم نیز می‌توان با تجزیه و تحلیل افسانه‌ها و اساطیر و قصص اقوام و ملل، به روحیات ملتی پی برد و این امر نیز از لحاظ تاریخ تمدن و باز یافتن ریشه و اصل بسیاری از ملاحظات و مشاهدات اجتماعی حایز کمال اهمیت است (فروید، ۱۳۳۸: ۱۶). در واقع در نظر فروید رؤیا پدیدآورنده هنر است و می‌توان گفت که در رؤیا قوه‌ای روانی تجلی می‌کند که از سویی از شدت عناصر واجد ارزش عالی می‌کاهد و از سوی دیگر در

پرتو آن تسجیل چند جانبه، به عناصر نسبتاً نامعتبر ارزشی بزرگتر می‌بخشد به نحوی که بتوانند وارد محتوی رؤیا شوند، از اینجا اختلاف بین محتوی و فکر رؤیا آشکار می‌شود، بدین نحو که به هنگام تکوین و تشکیل رؤیا، بار روانی عناصر مختلف آن، دستخوش عمل نقل و انتقال و جا به جایی می‌شود. این جریان بخش اساسی کار رؤیاست (فروید، ۱۳۶۱: ۲۲۱). در سایه این عمل جا به جایی محتوای رؤیا چیزی کاملاً متفاوت با اصل و ریشه فکر نهانی رؤیا که همان آرزوی ناخودآگاه است، از آب در می‌آید و در واقع جلوه همان آرزوست منتهی با لباس مبدل و عناصری جا به جا شده (فروید، ۱۳۶۱: ۲۲۲). تعبیر، به کار به عمل درآوردن محتوای حقیقی افکار رؤیا می‌پردازد تا روابطی را که در این بین حذف شده است، برقرار سازد. رؤیا روابطی را بیان می‌کند که به یقین فی‌مابین همه قسمت‌های فکر آن وجود دارد و شیوه‌اش در این بیان آن است که این عناصر را به صورت یک چیز واحد و کل مرکب از اجزاء درآورد یعنی یا به صورت یک تابلو یا به صورت سلسله‌ای از حوادث، روابط منطقی را تقریباً همزمان و مقارن هم جلوه می‌دهد. درست مثل نقاشی رافائل که همه فلاسفه و شاعران را در مکتب آتن یا پارانانس مجتمع می‌سازد و حال آنکه اینان هیچ‌گاه خود را در چنین شرایطی نیافتند و فقط از لحاظ فکری شباهتی بدین قسم دارند (فروید، ۱۳۶۱: ۲۲۴). از این منظر، اثر هنری همواره با «رؤیا» مقایسه می‌شود که تحقق تبدیل یافته یک آرزوی سرکوب شده و واپس زده شده است که غالباً هم از چشم مخاطب اثر و حتی آفریننده پنهان است (Kelly, 1998). نویسنده یا شاعر، خیال‌پردازی خویش را با برخی تغییرات و تبدیلات تبدیل به اثر هنری می‌کند و باعث می‌شود تا مخاطب لذتی از مشاهده فرم یا صورت اثر هنری کسب نماید، در ضمن رؤیایا و خیال‌های خویش، را به مخاطب القا کند. فروید این لذت اضافی را پیش‌لذت می‌نامد به معنی لذت‌هایی که در حکم مقدمه لذت‌های بعدی محسوب می‌شود. لذتی که ناکامل است اما راه را برای گشودن تلذذ حقیقی ایجاد می‌کند. به نظر او مخاطب یک اثر هنری موضوع شکلی از پالایش است که از طریق آن مخاطب، از خیال‌پردازی و رؤیای خود بدون احساس ملامت و شرمساری لذت می‌برد و امیال و رؤیای خود را می‌بیند و از آن لذت می‌برد. به همین جهت فروید چون منشأ خلق اثر هنری را رؤیا و خیال می‌داند و همچنین همانطور که گفته شد از نظر او رؤیا تجلی قوه روانی فرد است با تعبیر تصاویر در یک اثر هنری، در پی بار روانی عناصر مختلف در آن اثر هنری است. از آنجا که رؤیا

شامل محتوی و آرزوی ناخودآگاه است فروید از راه تعبیر، سعی در استخراج مفاهیم نهفته در محتوی اثر دارد تا از طریق این رمزگشایی بتواند روابط حذف شده بین محتوی رؤیا و آرزوی ناخودآگاه را دریابد. زیگموند فروید در کتاب «ناآرامی فرهنگ» (۱۹۳۰) حاصل زیبایی را چنین وصف می‌کند: «زندگی چنانکه به ما داده شده است برای ما بسیار دشوار است و رنج‌ها و مشکلات غیر قابل حل به همراه دارد. برای تحمل زندگی ما نیازمند تسکین دهنده‌ای هستیم. رنج و آزار بیش از هر چیز نتیجه ارضاء نشدن غرایز ماست» (Freud, 1970: 73). به نظر فروید یک راه نجات و تسکین‌یابی این است که بشر وابستگی خود را از دنیا از بین ببرد و ارضای خویش را در فرایندهای درونی روانی بجوید. از این طریق اهداف غرایز چنان تغییری می‌کند که ارضا آنها محتاج به دنیای خارج نیست. لذت بردن از هنر به عنوان محمل ارزش‌های زیبایی شناختی را فروید یکی از امکانات این ارضاء رؤیایی می‌داند: «ارضاء از رؤیاهایی به وجود می‌آید که انسان واقف به رؤیا بودن آنها هست اما مجال نمی‌دهد که اختلاف این رؤیاها با واقعیت مانع از لذت بردن او از آنها بشود» (Freud, 1970: 78) در نظر فروید ارضاء از طریق لذت بردن از هنر به مراتب ضعیف‌تر از ارضاء مستقیم غرایز است: «سختی لطیفی که لذت بردن از هنر در ما به وجود می‌آورد تنها می‌تواند ما را به صورتی گذرا از کانون شدایدمان دور کند» (Freud, 1970: 78). هنر و زیبایی همیشه مرتبط با هم بوده‌اند و لذا فروید به طور غیر مستقیم زیبایی را نوع تسکین دهنده می‌داند. نیاز بشر به زیبایی به عنوان جزئی از فرهنگ قطعی است. این مطلب را این واقعیت تأکید می‌کند که بشر در اولین روزهای خلقت همیشه سعی در زیبا-شناسی محیطش داشته است. هنر و زیبایی از نظر فروید وسیله‌ای تسکین بخش است. پیش از فروید در قرن هیجدهم مفهوم زیبایی دارای بعد روانی شد به این معنی که بیننده نیز خود جزئی از فرایند ادراک به حساب آمد یا به عبارت دیگر بیننده و وضع او در فرآیند ادراک زیبایی نقش اصلی پیدا کرد (گروتز، ۱۳۸۹: ۹۷-۹۸).

۳. ویژگی‌های تفسیر روانکاوانه هنر

تفسیر روانکاوانه هنر مبتنی بر زیباشناسی جدید و در عین حال نمایانگر بحرانی شدن آن است. بنابراین بسیاری از ویژگی‌های تفسیر روانکاوانه از هنر، با تفسیر زیباشناسانه مشترک است اما واجد ویژگی‌های اختصاصی نیز هست. در این جا به ویژگی‌های اختصاصی آن اشاره می‌کنیم و در ادامه به نقدهای مأخوذ از تفکر هایدگر از آنها خواهیم پرداخت.

۱- تفسیر روانکاوانه از هنر به طور کلی، به تعبیر پدیدارشناسانه، نمی‌گذارد هنر خود را از جانب خود آشکار کند بلکه آن را به امری دیگر یعنی غرائز و عقده‌های روانی تحویل می‌کند.

۲- تفسیر روانکاوانه هیچ پیوندی بین هنر و حقیقت برقرار نمی‌کند. هنر در این تفسیر صرفاً حاصل گونه‌ای تصعید آرزوها و امیال سرکوب شده است و بنابراین حظی و بهره‌ای از حقیقت ندارد و نمایانگر یا محل تحقق هیچگونه حقیقتی نیست.

۳- در تفسیر روانکاوانه از هنر، استقلال و خود بسندگی کارهنری از آن گرفته می‌شود، کارهنری منحل در شرایط روانکاوانه هنرمند می‌شود.

۴- در تفسیر روانکاوانه از هنر مغالعه‌ایی صورت می‌گیرد به این معنا که بین شرایط به وجود آمدن یک امر (در اینجا کارهنری) و خود آن یعنی ذات و ماهیتش خلط می‌شود. برای مثال رشد یک درخت نیازمند آب و خاک و هوای مناسب است در غیر این صورت درخت رشد نخواهد کرد و درختی نخواهیم داشت، ولی مسلماً نمی‌توان ذات درخت را همان آب و خاک و هوا دانست و ذات درخت را بر اساس آن تعریف کرد. آب و خاک و هوا شرایط وجودی درخت هستند و نه اوصاف ماهوی آن. بر همین قیاس به فرض که شرط به وجود آمدن کارهنری آرزوها و امیال و عقده‌های هنرمند باشد باز خود کارهنری یعنی ماهیت و ذات آن غیر از آن شرایط لازم برای به وجود آمدن آن است.

۵- در تفسیر روانکاوانه از هنر، هنرمند منبعی از انرژی متراکم روانی تصور می‌شود که با آفرینش هنری آرزوها و امیال سرکوب شده خویش را در هنر خود بروز می‌دهد.

۴. هنر نزد هایدگر

هایدگر در سرآغاز کارهنری به بررسی ذات هنر و اثر هنری می‌پردازد. البته فهم این رساله بدون توجه به دیدگاه‌های هایدگر در باب مطالبی چون وجود، حقیقت، شعر، سکنی گزیدن، 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 داده اند. در

دوران جدید نیز که با دکارت آغاز می‌شود ملاک و معیار حقیقت موجودات خود بشر شده است که سوپژکتیویسم و امانیسم از دل این اندیشه بیرون می‌آید. به همین دلیل هایدگر با توجه 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 چرا که از نظر او سوپژکتیویسم و امانیسم انسان را از روح تفکر فلسفی یعنی طرح پرسش از ذات و ماهیت و حقیقت چیزها دور کرده است. او در صدد این است که تمامی پیش فرض‌ها در مورد چیزها را که به‌ویژه در دوره مدرن به وجود آمده است کنار بگذارد و به اصطلاح فلسفی اپوخه نماید و طبق شعار پدیدارشناسی به خود چیزها بازگردد.

۵. تحقق حقیقت در کار هنری

از دیدگاه زیباشناختی هر کار هنری ماده‌ای دارد و صورتی. روشن است که این دیدگاه مبتنی بر تلقی متعارف از شیء به مثابه ترکیب ماده و صورت است. در این تلقی کار هنری اساساً شیء‌ای در ردیف سایر اشیاء است و لذا هنری بودن آن پوشیده خواهد ماند و نسبت آن با هنرمند و مخاطب همانند نسبت سایر اشیاء 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 همان گونه که از سایر اشیاء 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 سوپژکتیویسم و امانیسمی می‌داند که در جای خود مورد انتقاد اساسی قرار داده است. در مقابل او می‌کوشد تفسیری غیر سوپژکتیو و غیر امانیستی 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 شان عالم و زمین معرفی می‌کند. کار هنری عالمی دارد و زمینی. همین که می‌گوییم کار هنری درست شده است (Er-richten) و یا بر افراشته شده است (Auf-stelle) آن را از ساخته شدن ابزارها و وسایل متمایز می‌کنیم. هایدگر درست کردن را به معنای سپاس داشتن (Weihen) و

آفرین خواندن (Rumen) می‌داند (هایدگر، ۱۳۹۲: ۲۷). برافراشتن در خصوص کار هنری به معنای صرف برآوردن و به وجود آوردن نیست بلکه سپاس داری تقدیس است. به این معنا که در به پا داشتن کار هنری، امر مقدس گشوده می‌شود. با این گشودگی عالمی به ظهور می‌رسد. کار هنری عالمی را می‌گشاید و آن را پایدار نیز می‌دارد. (هایدگر، ۱۳۹۲: ۲۸) اما عالم مجموعه همه اشیاء نیست. عالم تصویری خیالی نیز نیست که اشیاء موجود را بر اساس آن وحدت بخشیم. عالم ابژه شناسایی ما نیست. عالم محل ظهور موجودات است. از آنجا که موجودات در آنجای (Da) وجود (Sein) ظهور می‌کنند عالم نسبتی وثیق با دازاین یا هستی آدمی دارد. کار هنری عالمی را می‌گشاید. در این گشایش آدمیان (مخاطبان) شرکت می‌کنند.

به این ترتیب هایدگر کار هنری را واجد صورتی (مانند سایر اشیاء) 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، ۱۳۹۲: ۲۹). علاوه بر این آنچه را در زیباشناسی ماده کار هنری از قبیل سنگ، چوب، فلز، رنگ، لحن می‌خوانند، هایدگر به زمین کار-هنری بر می‌گرداند. زیرا ماده در موجودات طبیعی (زنده، غیر زنده) و ابزارها نقش و معنایی بسیار متفاوت با نظیر آن در کار هنری دارد. 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 در می‌آید (همانند سنگ در معبد و رنگ در پرده نقاشی). کار هنری خود را به همین عامل باز می‌نهد. هایدگر این عامل را زمین می‌نامد. زمین بر-آینده -نهاد کننده است. زمین آسوده نستوهی است که آن را به چیز دیگر باز نمی‌توان برگرداند (هایدگر، ۱۳۹۲: ۳۰). زمین غیر قابل تحویل به هر امر دیگری است زیرا امری است ناشناخته و در خود فرو رونده و پنهان شونده. انسان بر روی زمین سکنی می‌گزیند. کار هنری در عین حال که عالمی را بر می‌افزاید، زمین را هم فراز می‌آورد (هایدگر، ۱۳۹۲: ۳۰). به این معنا که کار هنری عالمی را می‌گشاید و زمین را چونان امر فرو بسته آشکار می‌کند. عالم کشش به سوی آشکار شدن و گشودن دارد و زمین میل به در خود فرومانی و فروبستگی و پنهانی، لذا در کار هنری کشمکش اساسی بین ظهور و خفا و پیدایی و پنهانی در کار است. به همین جهت است که هایدگر کار هنری را رخداد می‌خواند (هایدگر، ۱۳۹۲: ۳۱). 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 گشاینده‌گی. همچنین او خاطر نشان می‌کند که حقیقت در یک تعارض و کشمکش بروز و ظهور می‌یابد، در آشکارگی و اختفا، در پیدایی و پنهانی. حال این تعارض چگونه در اثر هنری جلوه می‌کند؟ هایدگر پاسخ می‌دهد در تعارض زمین و عالم. «از آنجا که اثر هنری عالم را بنا می‌کند و زمین را جلوه گر می‌سازد، برانگیزاننده این پیکار است» (هایدگر، ۱۳۹۲: ۳۲). «حقیقت اثر عبارت است از به اجرا در آوردن همین پیکار میان عالم و زمین» (هایدگر، ۱۳۸۱: ۱۴۷). نقش هنر برپا داشتن پیکار میان زمین و عالم است. در این پیکار است که حقیقت روی می‌دهد (هایدگر، ۱۳۸۱: ۱۵۵). 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 دیگرگون می‌شود و این البته به شرطی است که بگذاریم کار هنری همان که هست باشد یعنی از ذات آن مراقبت و محافظت کنیم.

۶. نقد رویکرد زیباشناسانه به هنر

معمولاً گفته می‌شود که کارهای هنری از فعالیت هنرمند نشأت گرفته اند. این تلقی ریشه در زیباشناسی جدید (Aesthetics)^۱ دارد و به واسطه آن رواج یافته است. نقطه اوج این تلقی در تاریخ زیباشناسی در آثار کانت و شوپنهاور است و از آنجا به اغلب فلسفه‌های هنر جدید و معاصر راه یافته است. در نظر کانت کار هنری از خلاقیت نابغه ناشی می‌شود. به نظر هایدگر این تلقی از سرآغاز کار هنری مبتنی است بر نوعی تفسیر خود بنیادانگار از خلاقیت هنرمندانه که در فلسفه جدید - که برای موضوعیت نفسانی فاعل شناسای بشری مقامی مقدم در متافیزیک قائل می‌شود - غلبه یافته است (کو کلمانس، ۱۳۹۳: ۱۷۳).

هایدگر در آثاری همچون *سرآغاز کار هنری و درسگفتارهای نیچه* به طور صریح به نقد رویکرد زیباشناسی به هنر پرداخته است اما صریحاً به دیدگاه روانکاوانه به هنر نپرداخته است. لیکن از آنجا که تفسیر روانکاوانه از هنر از جهات بسیار (چنانکه پیش تر اشاره شد)

۱. لغت زیباشناسی (Aesthetics) واجد ریشه‌ای یونانی است و به معنی ادراک حسی است. از قرن هجدهم مفهوم زیبایی بیشتر جنبه روانشناسانه به خود گرفت. زیبایی در ارتباط با ادراک دیده شد و بیننده جزئی از مجموعه به حساب آمد (گروتز، ۱۳۸۸: ۹۳).

بر مبانی زیباشناسی استوار است، بسیاری از نقدها بر زیباشناسی بر تفسیر روانکاوانه هم وارد است. ما در ادامه نقدهای هایدگر از زیباشناسی را طی شش بند ذکر می‌کنیم و بر اساس آنها دیدگاه او را با دیدگاه فروید مقایسه خواهیم کرد. پیداست که انتقادهای ذیل مستنبط از دیدگاه‌های اوست نه مأخوذ از عین عبارات او.

۷. انتقادهای هایدگر به زیباشناسی و مقایسه آرای او با آراء فروید و تحلیل روانکاوانه از هنر و زیبایی

۱- زیباشناسی زیبایی را به ادراک حسی تقلیل می‌دهد در حالی که زیبایی درخشش وجود است.

۲- زیباشناسی هنرمند را نابعه خلاق معرفی می‌کند و بنابراین دریافتی سوژکتیو از هنرمند دارد. در حالی که هنرمند بنابر تحلیل‌های هایدگر سوژه‌ای فردی یا جمعی نیست زیرا انسان اساساً "سوژه" نیست بلکه "جایی" است که وجود در آن ظهور کرده است (Da-Sein). بنابراین هنرمند و نقش او در ابداع کارهنری را باید بر همین اساس (دازاین بودن او) و بر اساس ذات کار بودن کارهنری فهمید. هنرمند به طور خلاصه حکم واسطه‌ای را دارد که امکان فرا آورده شدن کارهنری را فراهم می‌کند. از دیدگاه روانکاوی هنرمند سوژه ناخودآگاهی است که کارهنری از ژرفای ناخودآگاه او فوران می‌کند. نزد فروید، پیش فرض روان‌نژندی (Neurotic) بودن هنرمند، امری محتوم است. در نظر فروید هنرمند مذکر فردی است که مقهور نیازهای غریزی و در آرزوی ثروت، شهرت و عشق زنان است، ولی وسیله‌ای برای رسیدن به آنها ندارد. هنرمند که از واقعیت سرخورده شده است به خیال رو می‌کند ولی اگر نتواند از آن لذت ببرد، به سرعت به روان‌نژندی دچار می‌شود (آنتونی، ۱۳۸۲: ۱۵۸). بر اساس دیدگاه هایدگر مهمترین نقد بر دیدگاه روانکاوانه نسبت به هنرمند را می‌توان اینگونه بیان کرد که در این دیدگاه "ذات هنرمند" که به واسطه ابداع کارهنری هنرمند خوانده می‌شود و لذا برحسب خود "هنر" تعیین می‌پذیرد و باید بر اساس آن فهم گردد، پوشیده شده و به او صرفاً به عنوان فردی روان‌نژد نگریسته می‌شود. به عبارت روشن‌تر هنگامی می‌توانیم "هنرمند" بماهو "هنرمند" را بشناسیم که او را بر حسب "ذات هنر" بفهمیم، در صورتی که در این تفسیر (تفسیر روانکاوانه) هنرمند به فردی بیمار تقلیل می‌یابد.

۳- در زیباشناسی کار هنری بر اساس مفاهیم ماده و صورت تفسیر می‌شود. این مفاهیم (در نظر هایدگر) مأخوذ از دیدگاه یونانیان نسبت به ساخت ابزارها و وسایل‌اند و از آنجا به فهم ماهیت کلیه موجودات و از جمله کارهای هنری تسری یافته‌اند. این مفاهیم چنان عمومیت یافته‌اند که اطلاق آنها بر کارهای هنری تمایز اساسی کار هنری از غیر را قابل فهم نمی‌کند. هایدگر به جای آن مفاهیم، مفاهیم زمین و عالم را به کار می‌برد تا پیکار و تخصصی را که منشأ پویایی و جنبش و نسبت آن با حقیقت به مثابه نامستوری در کار هنری است تبیین کند. روانکاوی کار هنری را به تخیل هنرمند که منشأ آن محرومیت‌های اوست، تقلیل می‌دهد. از دیدگاه هایدگر تحویل عالمی که در کار هنری ظهور می‌کند به صور خیال هنرمند که بخصوص خود آن حاصل محرومیت‌های او (به ویژه محرومیت‌های جنسی اوست) تلقی شود هیچ کمکی به شناخت هنر و کار هنری از آن جهت که هنر و کار هنری است نمی‌کند بلکه در واقع آن هر دو را می‌پوشاند.

۴- زیبایی‌شناسی کار هنری را صرفاً پاسخی به لذت زیباشناختی می‌داند و آن را عاری از هر گونه معرفت بخشی قلمداد می‌کند. از دیدگاه هایدگر کار هنری نحوه‌ای از معرفت به ما می‌بخشد. معرفت صرفاً منحصر در گزاره‌های صادق موجه نیست، معرفت گشودگی افق عالم ما است. وقتی با کار هنری مواجه می‌شویم عالم ما گشوده تر می‌شود، با پرسش-هایی مواجه می‌شویم و چه بسا آنچه را از قبل می‌دانسته‌ایم از زبان کار هنری بهتر دریافت می‌کنیم. از دیدگاه روانکاوی کار هنری از آن جهت که برخاسته از ضمیر ناخودآگاه هنرمند است صرفاً بر ناخودآگاه او دلالت می‌کند و به معرفت بنیادین ما چیزی نمی‌افزاید.

۵- از دیدگاه زیباشناسی مخاطب کارهای هنری سوژه‌ای است که در مواجهه با آنها کم و بیش واجد همان احساس‌هایی می‌شود که هنرمند در کار خود بروز داده است. از دیدگاه روانکاوانه، مخاطب کار هنری شریک در لذت هنرمند است. در نظر هایدگر مخاطب، سوژه حساس در برابر کار هنری نیست، مخاطب حقیقی کار هنری کسی (دازاین) است که از کار هنری محافظت می‌کند. محافظت او بدین معناست که می‌گذارد کار هنری همان که هست باشد و می‌کوشد به عالم آن ورود پیدا کند.

۶- زیبایی‌شناسی قلمرو هنر را از قلمرو حقیقت به کلی متمایز می‌کند. قلمرو حقیقت قضایای صادق (گزاره‌های علمی) است ولی هنر به حوزه احساس و تخیل تعلق دارد. ولی هایدگر با طرح ذات حقیقت به مثابه نامستوری، هنر را یکی از پنج شیوه تحقق حقیقت

می‌داند. حقیقت خود را در اثر هنری می‌نشانند به این معنا که هنر تولید هنرمندانه و نگاهداشت حقیقت در کار هنری است. هنر پیش‌آمد حقیقت در کار هنری است (کوکلمانس، ۱۳۸۸: ۳۳۲). در دیدگاه روانکاوانه، حقیقت صرفاً در سطح تخیل روانکاوانه مطرح است. کار هنری محل تحقق هیچ حقیقتی نیست الا اینکه پرده از اسرار ناخودآگاه هنرمند برمی‌دارد.

۸. نتیجه‌گیری

فروید پایه و اساس رویکرد روانکاوی به هنر را فراهم کرده است و مدعی است نحوه شکل‌گیری دریافت محتوای هنر بر این اساس ممکن است. یکی از اشکال‌هایی که به نظریه فروید وارد است این است که فروید همه مردم را همچون مراجعان بیمار خود می‌دید که از عقده‌های خود رنج می‌برند. ناخودآگاه بر اساس کشف فروید بر مبنای انرژی روانی بر گرفته از عقده‌هاست. او هنرمندان را به عنوان نمونه‌هایی که منشأ و سرآغاز آفرینش‌های هنری آنها از دوران دور مورد سوال بود به عنوان مثال برای تأکید نظریه ناخودآگاه خود معرفی کرد و به نقد و تفسیر آثار ادبی و هنری مطرح جهان پرداخت. او سرآغاز و پیدایش آفرینش‌های هنری را چیزی جدای از نظریات جنسی خود ندید. البته نمی‌توان توجه و علاقه فروید به هنر را نادیده گرفت اگر چه این میل به هنر دوستی و کنجکاوی او برای فهم هنر همچون تمام مفسران و نقادان دوره مدرن چیزی جز پایین آوردن شأن واقعی هنر نداشت. چرا که فروید سعی به گشودن و دریافت معماگونه تصاویر و نمادها داشت. در این نوع تفسیر کار هنری به عنوان یک ابژه در نظر گرفته شده است. او سعی کرد تمامی این تصاویر معماگونه در نقاشی‌ها، حتی فرم‌چهره و بدن در پیکر تراشی‌ها و شخصیت‌های مهم در داستان‌ها و نمایشنامه‌ها را در بخش تاریک زندگی هنرمندان خالق این آثار جستجو کند. او تلاش کرد اثبات کند که چگونه این تلخی‌های زندگی فردی در گذشته هنرمند باعث تکوین اندیشه او و خلق اثر هنری او می‌شود. در چنین نگاهی تا با شیوه زندگی هنرمند در گذشته آشنا نباشیم فهم معانی اثر هنری بر ما میسر نمی‌شود. در ادراک زیباشناسی روانکاوانه فروید مسئله بنیادین نقش آفریننده اثر و مخاطب در آفریدن معناست. در چنین تفسیری ما هنر را فراموش کرده‌ایم و به همین جهت وقتی درباره هنرمند سخن می‌گوییم فقط به نوع زندگی و اندیشه او می‌پردازیم و اثر هنری او را منحل در زندگی و عقده‌ها و رنج‌های گذشته او می‌کنیم. در صورتی که در نظر هایدگر کارهنری

یک ابژه نیست بلکه گشاینده عالمی است. اگر یک اثر هنری صرفاً در گرو ناخودآگاه هنرمندست پس باید پذیرفت آن اثر جدای از هنرمند، سختی‌های زندگی و دوران کودکی هنرمند حرفی برای گفتن ندارد. در این صورت هنر و اثر هنری را هیچ و پوچ انگاشته‌ایم. پس این آثار هنری که سالیان دراز و گاه از چندین قرن گذشته به نمایش درآمده‌اند و همچنان ماندگارند و مخاطبان خود را دارند چیستند؟ تنها خاطره‌ای تلخ از روزهای گذشته و دوران کودکی هنرمندند؟ نشان دهنده عقده‌های کودکی اویند؟ در چنین نگاهی نسبت میان هنر و حقیقت نادیده گرفته می‌شود. هنر تنها وسیله‌ای خواهد شد برای ارضاء امیال هنرمند و تخلیه روانی او و ابزاری برای لذت مخاطب. در حالیکه اثر هنری چیزی فراتر از ثبت یک حادثه از دوران گذشته یا عقده جنسی است. در نظر هایدگر حقیقت در اثر هنری خود را می‌نشانند. از نظر هایدگر هنر عالمی را برپا می‌دارد. بشر اهل حقیقت و در پی حقیقت است. هنرمندان بزرگ متفکران بزرگ اند. تفکر آنها البته تفکر مفهومی (مانند فیلسوف) نیست، بلکه نحوی تفکر حضوری است. از آنجا که هر اثر هنری عالمی دارد در آن حقیقتی به ظهور می‌رسد. اثر هنری عرصه‌ای برای تحقق حقیقت است. در یک اثر هنری عالمی وجود دارد که برای درک و دریافت حقیقت پنهان آن باید به آن عالم وارد شد. فهم یک اثر هنری نیاز به حضور مشترک و تفکر حضوری دارد. باید متذکر شد اگر چه آثار هنری هر فرد هنرمند با دیگر هنرمندان متفاوت است و در این تفاوت آثار، نوع فرهنگ و زندگی و هنرمند بی‌تأثیر نیست اما آثار هنری بزرگ علیرغم تمامی این تفاوت‌ها و تأثیرات فردی هنرمند برپا کننده جهانی هستند که مخاطبان متفاوتی را به دریافت و ادراک دعوت می‌کند. این دعوت چیزی فراتر از دعوت به گذشته، خاطرات، فرهنگ و سیاست دوران هنرمند است. آثار هنری بزرگ مخاطب را از پس پرده چشمانش تسخیر می‌کند، مخاطبان واقعی هنر پاسداران آثار هنری اند که خود را لحظه‌ای از تمامی تفکرات، تصورات و تخیلات خود خالی می‌کنند و به اثر هنری می‌سپارند. آنها با حضوری مشترک به عالم یک اثر پا می‌گذارند. با سپردن خود به آن اثر، حقایق پنهان در آن بر آنان پدیدار می‌شود. هر اثر هنری زبانی دارد و برای درک و دریافت زبان آن باید با آن هم زبان شد نه اینکه مقتدرانه مفاهیم و تصورات خود را بر آن تحمیل کنیم. باید بگذاریم آن اثر خود را از جانب خود بر ما آشکار سازد. اثر هنری صرفاً یک ابژه نیست که بتوان با تفکری سوپرتکتیویستی بر فهم آن فایق آمد.

تعارض منافع

تعارض منافع وجود ندارد.

ORCID

Monireh Naderi

 <http://orcid.org/0000-0001-5802-197X>

Mohammad Javad Safian

 <http://orcid.org/0000-0001-7049-3953>

Hossein Ardalani

 <http://orcid.org/0000-0002-4390-3862>

منابع

- آنتونی، استیوپ. (۱۳۸۲). ناخودآگاه. ترجمه شیوا رویگران: نشر مرکز، چاپ اول
- بکولا، ساندرو. (۱۳۸۷). هنر مدرنیسم، ترجمه رویین پاکباز و همکاران. تهران: فرهنگ معاصر
- رحیمی، سید علی سینا و دکتر جزایری، علیرضا. (۱۳۹۰). زیگموند فروید بنیانگذار روانکاوی. تهران: نشر دانژه
- ریخته گران، محمدرضا (۱۳۹۳). حقیقت و نسبت آن با هنر: شرح رساله‌ای از مارتین هایدگر. تهران: شرکت انتشارات سوره مهر
- صافیان، محمد جواد. (۱۳۹۶). یاد و خاطره نزد حافظ و هیدگر. تهران: نشر نقد فرهنگ
- فروید، زیگموند. (۱۳۳۸). تعبیر خواب و بیماری‌های روانی، ترجمه ایرج پور باقر. تهران: موسسه انتشارات آسیا
- فروید، زیگموند. (۱۳۶۱). تعبیر خواب، ترجمه ایرج پور باقر. تهران: انتشارات آسیا
- کوکلمانس، یوزف. (۱۳۸۸). هیدگر و هنر، ترجمه محمد جواد صافیان. آبادان: نشر پرسش
- گروتز، یورک کورت. (۱۳۸۹). زیباشناسی در معماری، ترجمه دکتر جهان‌شاه پاکزاد و مهندس عبدالرضا همایون. تهران: دانشگاه شهید بهشتی
- هایدگر، مارتین. (۱۳۹۲). سرآغاز کار هنری، ترجمه پرویز ضیاءشهابی. تهران: انتشارات هرمس
- هایدگر، مارتین. (۱۳۸۱). شعر، زبان و اندیشه رهایی، ترجمه عباس منوچهری. تهران: انتشارات مولی.

References

- Frederickson, Jon. (Fall1987-Winter1987). The Artistic Personality in Psychoanalytic Theory, *American Imago*
- Freud, Sigmund. (1924). A general introduction to Psychoanalysis, Trans Joan Riviere
- Freud, Sigmund. (1970). *Das Unbehagen in der Kultur*. Frankfurt
- Kelly, Michael. (1998). *Encyclopedia of aesthetics*, oxford university press. New York

The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. (1955). vol. 13, p. 213. (All references to this edition will be abbreviated to 'S.E')

استناد به این مقاله: نادری، منیره، صافیان، محمدجواد، اردلانی، 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، ۶۵ (۱۷)، ۱۱۳-۱۳۳.



Hekmat va Falsafeh is licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 International License.