

فهیم هنری بی بدیل است تلقی هنری هیدگر؛ عرصه پیوند آراء فلسفی هنر

احمد علی 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 به اختصار به جایگاه ارزش در تلقی متفکران صاحب نامی چون کانت، هگل، آدورنو و هیدگر می‌پردازد و سپس به این جمجمه‌نگاری 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 به دشواری 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 طباطبائی؛ 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 درباره 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. بدینهی 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. نحوه رفتار ما با آن‌ها متاثر از بدهاتی نیست که در عرصه اشیاء متعارف صادق است. در این موارد می‌توان گفت که آثار هنری «بدهاتی ناقص» دارند. البته این ویژگی نقصی را در مقابل چشمان ما نمی‌گذارد، بلکه می‌توان آن را به عنوان مشخصه‌ای مثبت از آثار هنری مد نظر قرار داد. بدهاتِ به‌اصطلاح 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.^۱

هنر چیست؟

شاید نخستین پرسشی که هنگام مواجهه متأملانه با یک شیء مطرح می‌شود پرسش از چیستی آن شیء باشد. همین موضوع درباره مواجهه اندیشمندانه 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 زمرة مقومات آثار هنری به شمار می‌آیند. تشخیص این خصائص اهمیت دارند، زیرا به‌سبب آن‌هاست که اثر هنری از دیگر چیزها تمایز می‌شود. کوشش برای پاسخ‌گویی به این پرسش نشانه‌هایی را برای تشخیص آثار هنری به دست می‌دهد. درک چگونگی تمایز میان هنرها و شبیه‌هنرها 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 به‌دست می‌دهد که به‌واسطه 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

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 پیدید می‌آید. با این ملاحظات هر کس 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 زمرة آثار هنری‌اند و کدام‌ها نه. اخباری مตکی 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 کی‌شت (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 پیدید می‌آورد. این قواعد باعث پیدید آمدن نوعی ثبات در معیارهای تشخیص هنر می‌شود. وقتی مترصد آن هستیم که درسی را با عنوان تاریخ هنر به دست دهیم یا ترتیبی 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 به نحو 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 زیایی‌شناختی 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 به‌تهایی 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 دو جانبه را ملاحظه کرد. با چنین توجهی پرسش «هنر چیست؟» به پرسش «هنر چه وقت پدید می‌آید؟» تبدیل می‌شود؛ هنر به عنوان پرسش از نوع معامله‌ای که با آثار هنری داریم. از این نظر، 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 متعلقی 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 به عنوان آثار هنری پدید نیامده‌اند. از این نظر، هنر مرهون وقت است و به سبب تعلق که به وقت پیدا می‌کند، می‌تواند تعییر کند و صورت‌های تازه‌ای بپذیرد.

مشارکت در عمل زیبایی‌شناختی

به‌نظر 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 هنریست 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 این‌رو، پرسش از هنر در چارچوب «هنر چه وقت است؟» پرسشی کفایت‌کننده و رسانیست. صرف اینکه عملی، عمل زیبایی‌شناختی تلقی شود کار را تمام نمی‌کند، بلکه علاوه بر آن، چنین عملی باید

مقارن با مشارکت کسانی باشد که آن را زیبایی‌شناختی می‌دانند. عمل را باید هنگامی عمل زیبایی‌شناختی بدانیم که مربوط به کسی باشد و درباره 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 متعلقی 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 هنری است. با این ملاحظه، پرسش «هنر چیست؟» ناظر به رابطه‌ای میان اثر هنری و همنوایی‌هایی است که در مخاطب پدید می‌آورد و بدین‌ترتیب، پرسش «هنر چیست؟» به ارزش‌هایی که برای مخاطب می‌آفیند، گره می‌خورد. زمانی می‌توان از یک عمل زیبایی‌شناختی سخن گفت که که در نسبت با منظره‌ای مخاطبی که در این عمل احاطه‌شده اندیشیده شود. منظره‌ای مخاطب اثر هنری را باید منظره‌ای دید که اثر هنری با آن سخن می‌گوید. مخاطب اثر هنری در این خطاب به ارزش فی‌نفسه 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 فی‌نفسه 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 صفحهٔ 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 کنسروت محمد رضا شجریان به زحمت می‌افتیم و یا حتی آن‌ها را بهزحمت 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 هنرهاست که غالب مردم آن را از سخن هنر نمی‌دانند. از آغاز قرن بیستم با پاره‌ای از آثار هنری مواجه هستیم که صرفاً در حیطهٔ فهم متخصصان قرار می‌گیرند و قابلیت مردم نمی‌تواند با آن‌ها رابطه‌ای برقرار کند. از آن‌جمله است آثار مکتب هنری مارسل دوشان (Andy Warhol; 1928-1987) و یا اندی وارهول (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 به عنوان صورتی از فهم خود و جهان دانست و البته به عنوان چنین صورتی از فهم نمی‌تواند بدیهی باشد. چه تفاوتی است میان فهمی که هنر از ما و عالمان ارائه می‌دهد با فهمی که دیگر فعالیت‌ها به دست می‌دهند. به عنوان مثال، انسان‌ها خاطرات می‌نویسند و یا در مواردی برای مشاوره به خردمندان و عقلاً 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 متنضم 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 بارهٔ 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 متنضم غایتی در خود است. این پرسش که «هنر متنضم چه ارزشی است؟» به‌واقع متوجه عنصر بی‌علاقگی در هنر، یعنی غایت فی‌نفسه در هنر است. مراد از خود-غایتمانی در تجربه‌های زیبایی‌شناختی چیست و چه نسبتی با ارزش دارد؟

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

در مقالهٔ فلسفی هیدری در خصوص هنر، موسوم به «سرآغاز کار هنری» (Der Ursprung des Kunstwerkes) تحلیلی مشهور از نقاشی کفش‌ها (Ein Paar Schuhe) (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. هیدری 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 ترسیم شده در نقاشی

وان گوگ نمی‌توانند 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 گفتگی‌های بسیار دارند. از آن‌ها می‌توان فهمید که این کفش‌ها برای کسانی که آن‌ها را هر روز می‌پوشیده‌اند چه معنایی داشته‌اند. نقاشی، کفش‌ها را به عنوان بخشی از عالمی نشان می‌دهد که در ضمن کار، با آن ارتباط داشته‌اند، کفش‌هایی که حامل پاهای سنتگینی بوده‌اند.

هیدگر در گام اول یادآور شده است که نحوه استفاده ما از هنر مانند استفاده‌ای که از اشیاء دیگر در زندگی روزمره می‌شود نیست. با استفاده از هنر نمی‌توان به مقصدی نائل شد که فراتر از تجربه 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 مكتوب و موسیقی‌ها نیز فهم‌هایی را می‌گشایند.

نقاشی وان گوگ در این بی‌استفاده‌بودن متناسب 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 متناسب ارزش هنر است؛ ارزش هنر در این است که وجوده ویژه‌ای از عالمی را فهم‌پذیر می‌سازد که در آن زندگی می‌کنیم.

تجربه‌های هنری حائز ارزش هستند به این معنی که باید به گونه‌ای 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 اضمای 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 متناسب فهم است که وجودی از جهان و وجودی از مفاهیم‌ای که ما را به جهان و به خود مرتبط می‌کند، ترسیم کند. هنر حتی در شرایطی که کاملاً انتزاعی است شرایطی را برای فهم اضمایی می‌آورد. به این نکته اشاره کردیم که هنر در ارتباطی تنگانگ با تأمل دربارهٔ هنر قرار دارد. هنر با این ملاحظه

که می‌تواند فهمی از ما و جهان به دست دهد، از ماهیتی منازعه برانگیز 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 دهنند.

برای تقریب به ذهن می‌توان گفت که وقتی احساس من درباره عکسی که از من گرفته شده این باشد که خوب افتدام، باید بتوانم بگویم که چه وجه یا وجودی از این عکس چنین احساسی را در من پدید می‌آورد. هنگامی که خود را لجوخ 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 مدام 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 می‌افتد. 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، به‌گونه‌ای 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 به‌آسانی نمی‌توان گفت که

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.^۶ 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 به گونه‌ای دیگر است. هگل قائل به اصل پایان هنر^۷ است. در تلقی هگل می‌توان از زمانی سخن گفت که در آن، آثار هنری موجد و فراخوان هیچ‌گونه بازآوایی و همنوایی نخواهد 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 می‌تواند 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 فهمیست هم به هنر تعلق دارد. هنر همواره مستعد آن بوده است که به عنوان هنر، موضوع پرسش قرار گیرد. فلسفهٔ هنر پذیرای مسأله‌دار بودن و قبل پرسش‌بودن هنر است و تکلیف آن این است که فهم‌های «ناقص» گردد خوده به هنر را همراه با ارزش آن که همانا عرضهٔ فهمی از ما و عالم است، به نحو تفصیلی روشن کند. با چنین ملاحظه‌ای فلسفهٔ هنر معاون و یاور در خوری 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 به واسطهٔ 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)^۹ برای ماست. از اینجا می‌توانیم بفهمیم که تجربه‌های زیباشناختی مفید معنایی عملی‌اند. چنین تجربه‌هایی اعتماد‌آفرین‌اند و هرگونه شباهتی 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 به طور کلی» (Erkenntnis überhaupt) است.^{۱۰} از جمله خصائص هنر این است که صورت‌های را عرضه می‌کند که با استفاده از آن‌ها می‌توانیم قابلیت‌های شناختی خود را تجربه کنیم. هنگام درگیرشدن 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 اینان 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 تأثیف 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 تعیین‌بخش عقلی ما پدید می‌آید. دستگاه معرفتی ما پیوسته انطباعات بسیار متنوعی را در عرصه حس پذیرا می‌شود و در تعامل و کلنجر با آن‌ها قرار می‌گیرد. انسان در احاطه کثراتی بی‌حد و مرز از دریافت‌های حسی است ولکن به عنوان موجودی که بهره‌مند از قوه فاهمه است می‌تواند بهنحوی در این کثرات دامن‌گستر حسیات که مدام در تغییرنده، 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 می‌بندد که کانت آن را «غايتمندی [...] بدون غایت» (Zweckmäßigkeit ohne Zweck) خوانده است.^{۱۱} هنرها خدماتی از قبیل بنای خانه و یا سرگرمی عرضه نمی‌کنند. هنرها گرچه قادر غایت‌اند اما آمیخته به نوعی غایتمندی‌اند. مراد از غایتمندی در آثار هنری این است که اشیاء عالم ما به نحو 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 پلی بنا کند. بدین ترتیب، تجربه‌های زیبا شناختی تضمین‌کننده امکان معرفت هستند.

ارزش هنر برای هگل

موقعیت هگل درباب 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 به عنوان رویدادی انضمایی 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 مقابل قوای شناختی قابل درک می‌شود. هنر منجر به بازی آزاد قوای شناختی و به تبع آن، منجر به «شناخت به طور 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 به دست 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 به عنوان 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 انضمایی و مادی کار نمایش چنین وضعی را عهددار شده‌اند. آیا هنرمندان نمی‌توانند آنچه را که آثار هنری متفکل بیان آن است، در رساله‌ای فلسفی بنویسند؟ نشانه‌های زیبا شناختی متضمن ویژگی‌هایی هستند که هیچ نشانه دیگری نمی‌تواند جایگزین آن شود. نشانه‌های انتزاعی نمی‌توانند جانشینی برای نشانه‌های انضمایی باشند. نحوهٔ فهم نشانه‌های انضمایی غیر از نحوهٔ فهم نشانه‌های انتزاعی است. شدت و قوت حسانی نهفته در نشانه‌های انضمایی 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 رساله‌ای فلسفی بیان نمی‌شود. نشانه‌های دیگر نمی‌توانند جانشین نشانه‌های آثار هنری شوند.

اثر هنری حائز محتوای معینی است که باید آن را به عنوان نشانه فهمید. وصول به محتوای این نشانه به این ترتیب حاصل نمی‌شود که از مادهٔ انضمایی 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 مقابل رنگ‌ها با یکدیگر چگونه است،

آیا نحوه توزیع آن‌ها بر بوم نقاشی مترافق است یا تنک 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 موکول 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 زمانند. 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 زیباشتاختی 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 زیباشتاختی به محتوای 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 زیباشتاختی ناظر به صورت (Form(al)ästhetik) نامید، می‌توان فلسفه هنر هگل را زیباشتاختی 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 نمی‌تواند آن چیزی را به انجام رسانند که هنر به انجام می‌رساند. فهم زیباشتاختی 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.

۱۹ 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)

ارزش هنر برای آدورنو

فلسفه مدرن که با رنه دکارت از تمایز میان سوژه و ابژه آغاز کرده بود، نتوانست به تبیین در خوری 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 فلسفه دوره جدید به همراه آورده است.

آدورنو رابطه ابژه و سوژه را درونی می‌داند.^{۱۶} وی آن دو را ساختارهایی مستقل می‌داند که در عین حال، از این استعداد و پیژه برخودارند که این استقلال را به سبب نسبت تنگاتنگی که دارند، بیوشانند (احمدی، ۱۳۸۶، ص ۲۰۱). آدورنو در مقاله سوژه و ابژه (Schein) است و می‌گوید جدایی و تضاد سوژه و ابژه واقعی (real) و در عین حال وهمی (Schein) است و بازتابی گستردۀ در شناخت‌شناسی یافته است. آدورنو در مقدمۀ کتاب دیالکتیک منفی خود یادآور شده است که هدف اندیشه انتقادی عبور از سوبیتکتیویتۀ کانت و برداشتن دیوار میان سوژه و ابژه است.^{۱۷}

آدورنو هنر را رویدادی اوتوپیایی (Utopisch) تلقی می‌کند^{۱۸} که پیوندی عمیق با مسئله ناهمسان‌ها (Nichtidentität) در فلسفه او دارد.^{۱۹} سوژه و ابژه از جمله ناهمسان‌های مقوم‌اند که رعایت توازن میان این دو کاریست به‌غاییت دشوار. این دو مؤلفه به یکدیگر فروکاسته نمی‌شوند، بلکه تعین‌بخش یکدیگرند. قصد آدورنو این نیست که در این منازعه به ظاهر پایان یافته، تفوق سوژه را به نفع ابژه دگرگون کند. آنچه آدورنو در پی آن است، الغاء اندیشه تفوق یکی از این دو بر دیگری است. نظریه انتقادی عمیقاً بر این باور بود که با استمداد از هنر می‌توان کوششی را برای تعادل میان این دو انجام داد.

فلسفه آدورنو، فلسفه ناهمسانی است. در فلسفه مدرن، مفهوم همسانی برمبنای نمونه بتوارگی کالاهای و مناسبات اجتماعی پدید آمده است. «در سیستم مبادله، حیثیت وجودی مفهومی ندارد، زیرا جز تفاوت‌هایی که از پیشنه، جایگاه اداری و ثمرۀ کار افراد ناشی می‌شود هیچ حیث وجودی دیگری آن‌ها را از هم جدا و یا منقسم به اصیل و نااصیل نمی‌کند» (جمادی، ۱۳۸۵، ۱۶۰ و ۱۶۱). اما در جهان، آنگونه که هست با غایایی 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 معارضه با هگل که در پیشگفتار پدیده‌رشناسی روح حقیقت را کلیت می‌دانست (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

هنر را آینه‌ای نمی‌داند که مخاطب در آن فهمی مثبت و ايجابي از خود و عالمش به‌دست می‌آورد. آدورنو وجهه‌تاییدی هنر را محل تردید قرار داده است. در تلقی آدورنو هنر، موجب پريشاني، ناًرامى و بى قرارى مى شود. به‌واقع، آدورنو به نوعى از «زيبايات شناسى دريافت» (Rezeptionsästhetik) قائل است که در آن، مخاطب اثر هنری جايگاه و سهم و پژوهى در تجربه‌های زيبايات شناختی دارد. در اينجا برخلاف نظرية تئاتر در انديشة ارسسطو که بر اساس آن، تماساگر (Rezipient) در اثر هنر مستحيل مى شود، با تكنيك‌های وپژه‌ای امكان انديشيدن و تعقل برای مخاطبان آثار هنری پدید مى آيد.^{۲۰}

آدورنو بر اين باور است که در تجربه‌های هنری پريشاني و به پرسش کشیدن فهم، مؤلفه‌ای بنیادين است و تجربه‌این پريشاني و تردید در مواجهه با آثار هنری ناشی از اين است که درک و فهم ما در اين همانى‌ها و همسانى‌ها ثبت شده است. با اين توجه، فهم ما از خود و عالم هنگام مواجهه با آثار هنری نه از رهگذر تایید بلکه در تحريك، نقادي و پرسش‌های مدام از نحوه انديشه و فهم حاصل مى شود. با اين ملاحظه است که مى‌توان گفت هنر افق‌های درک و فهم ما و بالتع محدوديت‌های آنها را نشان مى‌دهد، در عين حال مجالى مى‌دهد تا به قلمروهای در فراسوی اين محدوديت‌ها نظری بیندازيم.

هنر مدرن با برجسته کردن جنبه تصديقی هنر غير مدرن اعم از اينکه متأثر از اصالت صورت کانت و يا اصالت محتواي هگل باشد، آن را اثباتي (affirmative) و متأثر از ايدئولوژي‌ها دانسته است. هنر مدرن، نقاد و نافي ميراث‌های سنت است و تحدى بنیاديني با آن دارد.

هنر مدرن از نظر آدورنو بر تخریب عادات زيبايات شناختی تأکيد مى‌کند. هنر مدرن اين نسبت‌ها و پيوندهای ناراستین را که ناشی از غلبه اصالت سوژه است مى‌شکند و جامعیت‌های کاذب را کنار مى‌گذارد. بهره‌جویی و التذاذ در هنر مدرن محتاج تفکر است. هنر مدرن وجود تعارض و تضادها را در ميان مخاطبان مى‌پذيرد و برای عدم وابستگی انديشه ارزش قائل است.

تقابل موسيقى مدرن و آتونال (atonal) با موسيقى تجاري و تونال در آثار آدورنو بيان ديگري از اين اصل است (احمدى، ۱۳۸۶، ص ۲۶۰). آدورنو خود از علاقمندان و حاميان موسيقى شونبرگ است. شونبرگ همچون آلبانيرگ با موسيقى آتونال خود نشان داده است که عرصه موسيقى مترصد آن نیست که تضادهاي درونى و ساختاري عالم را به نفع همسانى و كوشش برای يكديست کردن همه چيز حل کند. موسيقى شونبرگ از مشاركان و مخاطبان خودش در تجربه هنری انتظار دارد تا مستمعي منفعل نباشد بلکه خود به عمل و آفرينش بپردازند.^{۲۱}

پاسخ آدورنو به پرسش ارزش هنر فرق دارد با پاسخ‌هایی که کانت و هگل در اين باره به دست داده‌اند و شرح آن گذشت. کانت و هگل ارزش هنر را با رجوع به فهم تبيين کرده‌اند. ايشان ارزش هنر و آثار هنری را تصدق و تأييد اين فهم دانسته‌اند. آدورنو به خلاف آنان هنر را رويدادی مى‌داند که

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 انحصار فهم جاری را الزاماً تغییر ندهد، می‌تواند محدودیت‌های آن‌ها را به خوبی نشان دهد. تجربه زیبایی‌شناسی آن افق‌هایی را در هم می‌شکند که فهم ما بر مبنای آن جریان یافته است. اهمیت هنر در فلسفه آدورنو ناظر به بازتاب تلقی تأییدی صورت‌های موجود فهم نیست، بلکه پیوسته متصرف 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 اینجا فهم ما از خویش و عالم در رویدادهایی زیبایی‌شناسنامه صورت می‌بندد که در صبغه‌ای سلبی وارد عرصهٔ فهم شده‌اند و به تعبیر آدورنو لحظه‌ای اوتونی‌ای را رقم زده‌اند.

ارزش هنر برای هیدگر

بیانی که کانت، هگل و آدورنو درباب 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 بهمنزله 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 نکته ضروری تأمین کند که چرا هنر مجال می‌دهد تا در ترسیم‌های متعددی فرمیده شود.

هیدگر اندیشمندی است که تلقی‌اش درباب هنر و آثار هنری بنیادی به دست می‌دهد که مجال پیوند این آراء به ظاهر متشتت را فراهم می‌کند. مفهومی که هیدگر عرضه می‌کند متنضم 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 دایرة فهم ما را از هنر وسعت و در عین حال حدت بخشیده است. به عنوان مثال، تلقی هیدگر این است

که اندیشهٔ فلسفی و شعر خویشاوندند. همین موجب شد که وی، به‌ویژه در آثار متاخرش، پیوسته به شعراء رجوع کند.^{۳۳} فریدریش هلدرلین (Friedrich Hölderlin; 1770-1843)، اشتافن گئورگه (Stefan George; 1868-1933) و گئورگ تراکل (Georg Trakl; 1887-1914) شاعرانی هستند که ممثل 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 رشتۀ تحریر در آورده‌اند، وقتی از آن بهره‌مند می‌شوند و در عرصۀ 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 پرتونه‌نور آن سرآغازی را برای دیگرگون دیدن عالم یافته‌ایم. پیوسته پاره‌ای از این عبارات به عنوان واژگانی بر جسته می‌شوند که بیشترین امکان را برای بیان تجربه‌های ویژهٔ ما به دست 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 دربارهٔ 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 بینیم. تجربه‌های زیاشناختی، سنخی 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 آینهٔ وجود و حال وجودی هنرمندان هستند که مخاطب خود را متاثر می‌سازند، فهمی را در او برمی‌انگیزند و مجالی را برای فهم عرصه‌های قوام‌بخش به آثار هنری پیدید می‌آورند که از این در میان آن عاجزند و شاهدان اثر هنری نیز به هنگام درافتادگی به جریان جاری زندگی آن عرصه را نمی‌بینند.^{۳۴} 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.^{۳۵} این آموزهٔ هیدگر دو اندیشه را به هم پیوند می‌دهد. به یکی از این دو در بیان فلسفۀ 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 انحصار 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

است. از نگاه به هنر است که هیدگر دربارهٔ حقیقت سخن می‌گوید، در حالیکه سنت فلسفی، آثار هنری را متعلقات مستعدی برای حقیقت نمی‌داند.^{۲۴}

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 به عنوان مثال ابعاد و وجهه‌ی از جایگاه ما را در این عالم نشان می‌دهد که در شرایط عادی نمی‌توانیم آن‌ها را دریابیم. هنر دستاوردهایی خاص را در باره‌ی ما و جهان به دست می‌دهد. با چنین ملاحظه‌ای می‌توان گفت که هنر در تلقی هیدگر به عنوان رویداد حقیقت^{۲۵} 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 به منزلهٔ 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 به قطع 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 «به معنی استواری، قابلیت وثوق و اعتماد استفاده می‌کند Verlässlichkeit» (Heidegger, Holzwege, 1977, S. 23) را قابل فهم می‌کند. هنر عالم را به ما نشان می‌دهد به عنوان عالمی که نه فقط در آن با شماری از اشیاء و شرایط مأнос‌ایم بلکه به عنوان عالمی که اساساً استوار و مستعد وثوق و اعتماد است. درگیرشدن 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 به دست 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 فهمیان را می‌سازند و عادتاً در فهم ما نقشی ایفاء نمی‌کنند. تا در احاطه ابزاریم از حقیقت عالمی که در آن به سر می‌بریم، بی‌خبریم. تنها در شرایطی که اختلالی در درک ابزاری ما از عالم صورت گیرد، حقیقت وجود این عالم خود را نشان می‌دهد. اثر هنری به سبب پوشاندن ابعاد ابزاری اشیاء زمینه‌ای را برای کشف حقایق شان 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 مشاهده عالم به عنوان 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 می‌یافتد 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 به نحو جدید 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 ابزاری 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 مجالی 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 [=پای افزار یا کفش] خشک شده است، خستگی گام‌های کار. در سنگینی خشن پوزار، سختی گام‌های کند، در طول شیارهای همانند و تا دوردست گستردۀ کشتگاهی که بر فراز آن خزان وزان است. انباشته شده است نمناکی و سرشاری خاک بر چرم نشسته است. در کفش ندای خاموش زمین طنین انداز است، با بخشش آرام دانه‌های برس [=در حال رسیدن] و در خود شکستگی بی‌وجه آیش دور از معتبر 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 نگاه داشته شده (behütetes Zugehörre) است که ابزار خود، در خود آمیده، برمی‌آید

(ترجمۀ ضیاء شهابی، ۱۳۸۲، ص ۱۸).^{۲۸}

تلقی هنری هیدگر؛ عرصهٔ پیوند آراء فلسفی هنر

گفتیم هنر در تلقی هیدگر متنضم چه ارزشی است. بدین ترتیب، بحث مقالهٔ ما درباب ارزش هنر وارد مرحلهٔ تعیین کنندهٔ 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 مذکورهای 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 پیوستهٔ مؤلفه‌ای از تردید و تشکیک را در بر دارد. فهم هنری با نشان‌دادن بحران‌هایی که در دیگر فهم‌ها وجود دارد دایرهٔ انتخاب در آن‌ها را گسترش می‌دهد.

می‌توان برای خلاصهٔ کردن جایگاه تلقی هنری هیدگر در تألیف آراء مختلف هنری از عبارت «گشودن عالم» (Welterschließung) استفاده کرد.^{۴۰} که خود هیدگر آن را به کار برده است.^{۴۱} 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 انکاء بر این جایگاه، آن را مشاهده می‌کنیم به گونه‌ای 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 منهجی 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.^{۴۲} مؤلفهٔ منفی تجربهٔ زیباشناختی آدورنو، نزد هیدگر بدین ترتیب قابل فهم می‌شود که آن را به منزلهٔ گسترش فهم‌مان از عالم تلقی کنیم. قوّهٔ در هم شکستن فهم زیباشناختی هنگامی متنضم 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 به منزلهٔ تصدیق محض و یا نفی صرفاً نقدی دیگر فهم‌ها دانست. صورت‌های دیگر و صورت‌های جدید فهم زمینه‌های گسترش فهم‌های دیگر را تأمین می‌کند.^{۴۳} توسعهٔ فهم در هنر موجب تغییرات بنیادین در فهم ما می‌شود.

جمع‌بندی:

مفهوم هیدری 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 نشان دهند. رویارویی‌های جدید دریچه‌هایی از فهم را می‌گشایند که منظرهای دیگری را بر ما و جایگاهمان در عالم به همراه می‌آورند. از نظر هیدری، در هنرها این استعداد وجود دارد که صورت‌های فهم را در معرض نقد و پرسش قرار دهن. یا آنگونه که آدورنو گفته است همه هنرها متضمن مؤلفه‌هایی اوتوبیایی در فهم ما از خود و عالم‌اند. بدون چنین مؤلفه‌هایی نمی‌توان از گشایش عالم در هنر سخن گفت.

از نظر هیدری، تجربه‌های زیباشناختی حاصل در گیری و مواجهه با آثار هنری‌اند و هنر، محلی (Ort) بسیار خاص برای گشوده شدن عالم است. مرتبه هنر و فهم هنری در وسعت بخشیدن به فهم ما از عالم بی‌بدیل و منحصر به فرد است و هیچ سنت دیگری از فهم نمی‌تواند به چنین مرتبه‌ای نائل آید. اگر فهم هنری را هم عرض دیگر فهم‌ها بگذاریم، تفاوتی میان موضع زیباشناختی هیدری و هگل نخواهد بود. هگل هنر را رویدادی در فهم می‌دانست آنگونه که رویدادهای مشابهی در دیگر عرصه‌های فهم روى می‌دهند. در تلقی هیدری تجربه‌های زیباشناختی هیچ بدیل 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 به‌محض 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 حافظه^{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 به عنوان مثال درباره فلسفه هنر هگل توضیح می‌دهد (ص ۱۰۵).

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 Urteilskraft, Frankfurt a. M., 1977, B 5, ff.

در دقیقه اول؛ حکم ذوقی بر حسب کیفیت از کتاب اول؛ تحلیل [امر] زیبا از بهره اول؛ تحلیل قوّه حاکمه زیباشناختی از جزء اول؛ نقد قوّه حاکمه زیباشناختی بر مبنای ترجمه رشیدیان: رضایتی که حکم ذوقی را ایجاد می‌کند فاقد هر علاقه است. (رشیدیان، ۱۳۸۱، ص ۱۰۰).

۴. در این باره بنگرید به ترجمه ضیاء شهابی؛ سراغزار کار هنری، ۱۳۸۲، ص ۱۸.

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

Hegel, 1977, S. 25.

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

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

۱۰. در این باره بنگرید به همان 28.B.

۱۱. همان 61.B.

۱۲. همان 26.B.

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 دوره هنر نمادین، هنر کلاسیک و هنر رمانتیک نام برده است. از نگاه او تنها در دوره 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 ابژه 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 ابژه 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 ۶۱-۸۱ و نیز به Philosophie Über Adornos Utopie von Erkenntnis Rolf Tiedemann که در 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 بر عهده کشف مخاطب گذاشته می‌شود. این اپرا مدعی ارائه حقیقتی ابژکتیو نیست، بلکه متكفل بیان حقیقت در عالم آثار هنری است. درک روشن‌تری از تلقی آدورنو را درباره این نگاه به هنر که متضمن نازاری و پریشانی است، می‌توان در مثالی از هنر جیمز تول در موزه هانوفر آلمان به خوبی تبیین کرد. برای تفصیل بیشتر در این باره بنگرید به: حیدری، ۱۳۸۷، ص ۶۱-۸۱

۲۱. موسیقی آتانول با استفاده از اصوات خاص، تأکیدهای غیر موزون روی ضرب‌ها که قدرت پیش‌بینی را از شنونده می‌گیرد، تعویض سریع تونالیته و مشخص‌بودن تونالیته اصلی موسیقی ... و بسیاری روش‌های دیگر، زیبایی و آراستگی ظاهری موسیقی رایج را که فقط بر فقط بر مضمون‌های دلنشیز 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 به گونه‌ای است که تصاده‌های زندگی مدرن در آن نفی می‌شود و وضع از خودبیکاری آدمی در آن بر جسته نمی‌شود؛ موضع آدورنو در باب «جاز» نیز منفی است و آن را توهی از رهایی انسان می‌داند که فارغ از کوششی اصیل و بینایی 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 وامندگی و تسليیم 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 به عنوان مثال می‌توان در رنج‌های ورتر جوان (Die Leiden des jungen Werther) اثر گوته و یالنس (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.

۲۶. (Wahrheitsgesheiten) در این باره می‌توان مثلاً به کتاب «هنر در نظر/فلاطون» (۱۳۸۶)، نوشتۀ 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 ون گوگ در جهت نامیدن این تحقق بود. نظر به این معنای پرسش برمی‌آید که حقیقت چیست و چگونه حقیقت رخ تواند داد» (ضیاء شهابی، ۱۳۸۲، ص. ۲۵).

۲۸. مقایسه این ترجمه با ترجمۀ 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، به‌منظلۀ قوهای که به تاریخ بنیاد می‌دهد (geschichtsgründender Macht). هیدگر بر این باور بود که این نوع از صورت‌های معطوف به عالم می‌تواند بدیل‌های جایگزینی برای مراوده 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 چهرۀ موجودات برداشته می‌شود. هنر این امتیاز ویژه را دارد که در عرصه گشایش آن یک مناسبت جدید با عالم و با خود (Selbst) در انسان تاریخی می‌تواند آغاز شود در حالی که نحوه بازتولید در تلقی تکنیکی از عالم تکرار، همان مناسبات مبتنی بر حاکمیت و قدرت است.

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

۳۱. هیدگر زبان را ابزار ارتباط تلقی نمی‌کند. مهم‌ترین کارکرد زبان‌گشودن 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 خانه 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 مقدمۀ مترجم بر کتاب «زبان اصالت در ایدئولوژی آلمانی» به نزدیکی آراء هیدگر و آورونو توجه کرده است: «هایدگر و آورونو تصادفاً در این نکته نیز مشترکند که به جای قربانی کردن سوژه در یک کل مطلق، آهنگ آزادسازی اندیشه را از مرجعیت مطلق سوژه احاطه طلب 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 هیدرگر گشتل می‌نامد نزدیک است. هایدگر از تفکر گشوده و آدورنو از از «اندیشه نایین همان‌بین» 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 این‌باره بنگرید به: Schillers, 1968, 15./17. Brief

^{۳۴}. برای تفصیل بیشتر درباره اختلاف رأی هیدرگر و هگل بنگرید به: یانگ، ۱۳۸۴، ص ۳۳.

^{۳۵}. «Bewahrer» با الهام از تعبیر «bewahren» هیدرگر به معنی حفظ کردن و نگاهداشتن. 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 آورده‌گاه جلوت و خلوت وجود. «عالی 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)، *حاطرات ظلمت*، درباره سه اندیشگر مکتب فرانکفورت: والتر بنیامین، ماسکس هورکهایمر و تئودور آدورنو، نشر مرکز.
- آدورنو، تئودر. (۱۳۸۵)، *زبان اصالت در ایدئولوژی آلمانی*، ترجمه سیاوش جمادی، نشر ققنوس.
- آدورنو، نظریه زیبایی‌شناختی 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 رسیدیان، نشر نی.
- هیدرگر، مارتین. (۱۳۸۲)، *سرآغاز کار هنری*، ترجمه پرویز ضیاء شهابی، 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.

Goodman, Nelson, *Weisen der Weltverzeugung*, 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 Kunstwerks*, 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.

