نقد و نظر
فصلنامه علمی‌پژوهشی فلسفه و الاهیات
سال هجدهم، شماره سوم، پاییز ۱۳۹۲
Naqd va Nazar
The Quarterly Jornal of Philosophy & Theology
Vol. 18, No. 3, Autumn, 2013

آزادی به‌مثابهٔ سرچشمه ابداع در هنر

سیاوش جمادی*

چکیده

زیر عنوان آثار هنری، آثاری آفریده شده و می‌شوند که نه شمارش‌پذیرند و نه عمر کسی کفاف می‌دهد تا همه را بخواند و ببیند و بشنود. فلسفهٔ هنر و حسانیّات، هنر و امر زیبا را به‌لحاظ ماهیت، خاستگاه، تأثیر، شرایط ذاتی و التزام به حقیقت موضوع بررسی قرار داده‌اند.

در این مقاله، عمده‌ترین نظریه‌های فلسفی در باب هنر به‌اجمال بررسی شده‌اند. تولستوی، کانت، هگل، هایدگر و آدرنو هر یک به هنر و امر زیبا نگرشی دارند. یکی هنر را خودآیین و دیگری آن‌را روح محسوس گشته می‌داند. هایدگر بر ظهور حقیقت در کار هنری تأکید دارد و تولستوی هنر را به رسالتی فرا می‌خواند. مرور مقایسه‌ای این نگرش‌ها، تمهیدی برای پاسخ به این پرسش است که آیا هنر فی‌نفسه حقیقت را در صورتی محسوس متعین می‌کند؟ آنچه از آن دفاع کرده‌ایم آن است که اگر فلسفهٔ هنر اعتنایی نیز به آثار هنری و ملاک‌گرفتن آنها داشته باشد، پاسخ منفی است؛ در واقع، گوش هنرمندان چندان بدهکار نظریه‌پردازی‌های فلسفی و زیبایی‌شناختی نبوده است. آنان در خطاب به ادراک حسی، یعنی طرز بیان هنر مشترک بوده‌اند، اما در مضمون یا

* siavashjamadi@gmail.com

درون‌مایه التزامی نداشته‌اند، مگر بنا به خواستی بیرونی (مثلاً هنر سوسیالیستی). سرچشمهٔ ابداع در هنر، آزادی بوده است. سرانجام، این مسئله به خواننده واگذار می‌شود که آیا می‌توان بی‌توجه به آثاری که با عنوان هنر آفریده می‌شوند، دربار هنر نظریه‌پردازی کرد؟

کلیدواژه‌ها

استتیک (زیبایی‌شناسی یا حسّانیات)، ادراک حسی، دیالکتیک هگلی و دیالکتیک منفی.

مقدمه

لئون تولستوی در هنر چیست؟ به نقل از زیبایی‌شناسی اثر ورون می‌نویسد:

> هیچ علمی به اندازه زیبایی‌شناسی، دست‌خوش خیال‌بافی متافیزیسین‌ها نشده است. از زمان افلاطون تا پیدایش آیین‌های رسمی زمان ما، نمی‌دانیم از هنر چه معجون شگفتی با خیال‌ها و تصورات تقطیرشده و رازهای شگرف ساخته‌اند که مبیّن عالی آنها، استنباط مطلق کمال مطلوب زیبایی، زیبایی ساکن و ملکوتی اشیای واقعی است (تولستوی، ۱۳۶۴: ۲۴).

نمی‌توان مطمئن بود که امروزه این معجون خالص‌تر شده باشد. این بی‌اطمینانی حتی مقدم بر هر پژوهشی که تعریف‌های امروزی هنر را با تعریف‌های قدیمی‌تر می‌سنجد، از آن رو توجیه‌پذیر و قابل دفاع است که پیشرفت در هنر و مسائل مربوط به آن ـ برخلاف پیشرفت در تکنولوژی و فراورده‌های مادی ـ الزاماً هم‌عنان با گذشت زمان نیست. بی‌گمان خودرو وسیله نقلیه‌ای پیشرفته‌تر از اسب و دُرشکه است، ولی شعر شاملو و اخوان ثالث از شعر حافظ و نظامی پیشرفته‌تر نیست. البته این مقایسه به شرطی موجّه است که پیشرفت در باب آثار هنری پیشاپیش موجّه و مسلّم شده باشد. البته همواره هنر هر زمان، به گوش جوانان جذاب‌تر از هنر قدیم می‌نماید، اما پسندآمد روز و کثرت ستایندگان الزاماً مناط بزرگی اثر هنری نیست.

نظریه‌های زیبایی‌شناختی بخشی از تاریخ اندیشه‌اند، و تنها به شرطی می‌توان پیشرفت زمان و پیشرفت تفکر را به ضرورت هم‌بسته انگاشت که پیش‌رو بودن دیالکتیکی تاریخ تفکر بنا به آموز هگلی یا هر نظریهٔ تکاملی دیگری پیشاپیش پذیرفته شده باشد. به باور

بعضی از فیلسوفان ـ از جمله هگل و هایدگر ـ زیبایی‌شناسی یا استتیک (aestheties) در عصری مجال بروز می‌یابد که هنر، رو به افول و حتی رو به مرگ نهاده باشد؛ این بدان معناست که اگر دیالکتیک هگل را به طور مجزا و انحصاری در تاریخ هنر جست و جو کنیم، به‌ظاهر این تناقض چهره می‌نماید که در این قلمرو، دیالکتیک پس‌روی داشته است. آیا به‌راستی فلسفه‌ای که جان‌مایهٔ آن رفع تناقض آنتی‌نومی‌های کانتی است، خود دچار تناقضی گشته است که برخواسته از آن‌گونه افسون قشری قالب‌زنی روح اندیشه است که بندتو کروچه، (Benedetto Croce) پیروان مکتب اسکولاستیک در قرون وسطی و پیروان دیالکتیک هگلی در قرن نوزدهم را به آن مبتلا دانسته است؟ (کروچه، ۱۳۸۴: ۵۲).

از منظر فلسفه هگل پاسخ همه این پرسش‌ها منفی است. به بیانی دیگر، اگر پیشاپیش پذیرفته باشیم که نظام فلسفی هگلی در کلیت خود هر تناقضی را مرتفع می‌کند، در این صورت‌مسئله پَس‌رفت هنر تنها وقتی می‌تواند ایرادی بر فلسفه هگل باشد که هنر را از دیانت و از فلسفه و اساساً از کل نظام فراگیرنده هگل جدا کنیم، سپس هنر را به‌مثابهٔ نظامی خودآیین بنگریم و در نهایت، انتظار داشته باشیم که پیش‌روند دیالکتیکی رو به کمال در هنر جداگانه تحقق پیدا کند.

کارل مارکس می‌توانست بدون دست‌کاری در کلّیت نظام هگلی همین کار را با ابزار و شیو تولید کالا انجام دهد، اما او هوشیارتر از آن بود که مرتکب چنین خطایی شود. او دریافته بود که اگر بخواهد یک‌سره از هگل و از جامعیت نظام فلسفی او که چیزی بیرون از آن نیست رهایی یابد، باید پیشرفت ابزار تولید و مناسبات کار را در متن جامعی قرار دهد که هابرماس آن را «زمینه زمینه‌ها» می‌نامد (Habermas, 1999: 218_219). از همین‌رو، مارکس برخلاف کی‌یرکگور بر کل نظام هگلی و به طورکلی بر نظام‌سازی خط بطلان نکشید. مارکس، هگل را برای خود نگه داشت، هِگِلی باقی ماند و بدینسان به چیزی بیرون از نظام فلسفی ـ چیزی چون سوبژکتیویته کی‌یرکگور یا اراده شوپنهاور ـ متوسل نشد. او ترجیح داد درون نظام فلسفی بماند. کاری که او کرد وارونه‌کردن نظام فلسفی بود. مارکس ـ و البته انگلس با تفصیل بیشتر ـ جای روح و ماده، جای معقول و بالفعل، جای اندیشه و حسّ را عوض کردند. آنها اصل کلیت و جامعیت را نفی نکردند. آنها دیالکتیک ایدئالیستی را به دیالکتیک ماتریالیستی دگر کردند. در هر دو صورت، دیالکتیک حرکتی رو به جامعیت و کلیت دارد. در هر دو صورت، نگرشی آخرالزمانی دربار ظهور کلّی در

میان است که در آن نفی‌ها همه به اثبات خواهند انجامید. کسی که با این حیث اثباتی (positivitat) صلح‌آمیز در جنگ وارد شد، موسیقی‌شناس بزرگی به نام تئودور آدرنو (Theodor Adorno) بود که از قضا سبک هنجارشکن آهنگ‌سازی به نام آرنولد شونبرگ(Arnold Schoenberg, 1874-1951) یعنی سبک اتونال (atonal) را پیشرفته‌ترین سبک موسیقی می‌دانست. آدرنو بر آن بود که موسیقی شونبرگ بر این‌همانی وحدت‌بخش و کلیت‌بخشی که نهایت دیالکتیک هگل است، اعتراض می‌کند و از تم رجعت‌کننده‌ای که معمولاً به گوش شنونده خوشایند است می‌گریزد (Adorno, 1981: 15). این خوشایندی‌ها به باور آدرنو مانع از تجربه‌ای می‌شوند که کوشش می‌طلبد.

> این خوشایندی سرانجام در ملال متصلب می‌گردد، زیرا اگر بناست خوش آیندبودن خود را حفظ کند، باید هیچ کوششی نطلبد و بنابراین، به‌شدّت در روزمرگی نخ‌نما شده فرو رود. در اینجا هیچ تفکر مستقلی از مخاطب چشم نتوان داشت: محصول هنری خود هر واکنشی را تجویز می‌کند (Adorno, 1996: 137).

نظریه آدرنو درباره موسیقی، در فلسفه او، یعنی در همان فلسفه‌ای سرچشمه دارد که برخلاف مارکس و هگل هیچ کلیت و جامعیتی را برنمی‌تابد و اساساً هرگونه خودهمانستی (gleichheit mitsich) و هرگونه نفی نفی‌ای را که در نهایت در سنتز یا هم‌نهادی مثبت مرتفع گردد، ناحقیقی و صرفاً بازی لفظی و مکر زبان (gaukelei) می‌داند، «زیرا این دانش دیگر هرگز دانش ابژه نیست... ایده آشتی به‌نحوی آشتی‌ناپذیر از اینکه در مفهوم اثبات شود، سرباز می‌زند» (Adorno, 1970: 163).

با این تفاصیل، آیا هنوز می‌توان آدرنو را در سنت فلسفی هگلی ـ مارکسی برنشاند؟ در پاسخ به این پرسش حق مطلب را ادا نمی‌توانیم کرد، مگر آنکه بیش از حدّ از مضمون اصلی این مقاله دور شویم. همین‌قدر می‌توان گفت که آدرنو به‌عنوان برجسته‌ترین فیلسوف نسل اوّل مکتب فرانکفورت، همچون بانیان دیگر این مکتب از جمله کارل گرونبرگ، هنریک گروسمان (Henryk Grossmann) و ماکس هورکهایمر (Max Horkheimer) و دیگران همواره به‌نحوی مبنایی از سنت‌های فلسفی غیر هگلی از جمله پدیدارشناسی، پوزیتیویسم و فلسفه‌های اگزیستانس انتقاد می‌کرد، اما از دیالکتیک هگلی ـ مارکسی کاملاً نبریده بود، ولی هراس وی از تأیید هر نوع مرجعیت مطلقی نه‌تنها او را به نقد رادیکال جریان‌های بیرون از سنت هگلی ـ مارکسی برانگیخت، بلکه او را به این باور رسانید که

آنچه در دیالکتیک هگل باعث آشتی اَضداد می‌شود، امری کاذب برای آری‌گفتن به اقتدار امری مطلق است. چنین مطلقی به‌ناچار باید بیرون از نظام فلسفی باشد. البته با این تفاوت که این مطلق یا به قول خود آدرنو «مطلق شده» (absolutiert) به جای آنکه مانند بنیادهای هستی‌شناختی از آغاز، همچون امر ماتقدم مفروض گرفته شده باشد، دولتش در زمانی همچون روز آشتی فرا می‌رسد.[1]

حسّانیات یا استحسان (aesthetics) به نحوی بر وفاق اندیشه فلسفی فیلسوفان معنا شده است. درست است که از عهد باستان آثاری درباره هنر نوشته شده‌اند، اما مضمون این آثار با مفهوم «aesthetica» که نخستین‌بار باومگارتن (Baumgarten) (فیلسوف آلمانی قرن هجدهم) آن را برای عنوان معروف‌ترین اثرش برگزید، تفاوت زیادی دارد. همان‌گونه که هگل در مقدمه کتاب استتیک خود می‌گوید، آثاری چون فن شعر ارسطو، صنعت شعر هوراس و در باب امر والا از لونگینوس (Longinus) به طور کلی بدان مقصود نوشته شده‌اند که دستورها و تعلیماتی کلّی برای آفرینش آثار هنری در روزگار فترت شعر و هنر فراهم آورند. بجز افلاطون که همچون هگل برای هنر و زیبایی (در رساله ضیافت) سیری صعودی از محسوس به معقول و از جزئی به کلی قائل است، آثار دیگری که امروزه معرف کهن‌ترین نظریه‌ها در تاریخ نقد ادبی به شمار می‌آیند، بیش از آنکه به بحث فلسفی درباره ادراک حسی و چیستی امر زیبا بپردازند، به تحلیل ساختار تراژدی، کمدی و عمدتاً شعر بسنده کرده‌اند. باومگارتن (۱۷۱۴ـ۱۷۶۲) از پیروان کریستین ولف (Christian Wolf) و لایب‌نیتس (Leibniz) بود که هر دو فیلسوفانی خردانگار و از پیشاهنگان روشنگری بودند. بنابراین، علم حسّانیات یا زیبایی‌شناسی از زهدان فلسفه مدرن زاده شده و فلسفه از همان آغاز حق تولیت این فرزند مدرنش را برای خود محفوظ داشته است. کانت نقد سوم، یعنی نقد قوه حکم خود را به نقد قوه خیال و قوه داوری در باب امر زیبا اختصاص می‌دهد. به باور او، داوری ما درباره امر زیبا «داوری بدون مفهوم و لذت بدون طلب» است.

این در حالی است که کانت در نقد اول یعنی نقد عقل محض کمابیش کوشش فلسفه برای تعریف و تحدید امر زیبا را که محسوس و جزئی است، کوششی بی‌حاصل می‌داند:

---

۱. این تشبیه از نگارنده است، ولی کاملاً دل‌بخواهانه نیست. که آدرنو متأثر از هگل برای سازش اثباتی نقیض‌ها به کار می‌برد، در عین حال در نوشته‌های کافکا و والتر بنیامین و گرشوم شولم به مفهوم عبری و یهودیِ رستاخیزی که در آن گناهان جبران می‌شوند به کار رفته است.

آلمانی‌ها تنها مردمانی هستند که کاربرد واژه استتیک برای دلالت بر آنچه دیگران آن را نقد ذوق (kritik des geschmacks) می‌خوانند، در میان آنها رایج شده است. این کاربرد در کوشش ابتر و ناقص باومگارتن، آن متفکر تحلیل‌گرای ستودنی، سرچشمه دارد. این کوشش بناست که داوری نقّادانه درباره امر زیبا را تحت اصول عقلی (vernunftprinzipien) درآورد و قواعد دربار امر زیبا را به مرتبه یک علم ارتقا دهد. اما این گونه کوشش‌ها بی‌حاصل‌اند؛ زیرا این قبیل قواعد و ملاک‌ها از پیشین سرچشمه‌های خود تجربی‌اند و از همین روی، هرگز نمی‌توانند به‌عنوان قوانین ماتقدم معینی به کار آیند که به یاری آنها داوری ما درباره ذوق هدایت شود (Kant, 1967: 35_36).

کانت توصیه می‌کند یا این واژه را به این مفهوم رها کنیم و آن را به همان تقسیم باستانی دانش به حسّیات استتا و معقولات نوئتا واگذاریم یا بر وفاق فلسفه نظری آن را گاه به مفهوم استعلایی و گاهی به مفهوم روان‌شناختی به کار بریم (ibid). با این همه کانت با نوشتن نقد قوه حکم گام بلند و دوران‌سازی در علم حسانیّات یا فلسفه هنر برمی‌دارد و این مبحث را به‌عنوان قلمروی عمده در فلسفه مدرن تثبیت می‌کند.

کانت در واقع سه قلمرو امر حقیقی (das Wahre)، امر نیکو (das Gute) و امر زیبا را در فلسفه از هم تفکیک کرد و به‌اصطلاح با انقلابی کپرنیکی، سوژه به مفهوم مدرن آن را کشف کرد که با قوای دخالت‌گر خود، یعنی عقل محض، عقل عملی و قوه خیال به ترتیب برسازند احکام دربار امر حقیقی، امر نیک (اخلاقی) و امر زیبایی (حسّانی) می‌گردد، ولی از آنجا که متعلق ادراک حسّی (wahrnehmung / perception) نه یک مفهوم یا حکم عقلی و عام و نه یک حکم تنجیزی یا باید و نباید اخلاقی، بلکه یک چیز جزئی و محسوس است، شایستگی فلسفه در پرداختن به هنر و علم استتیک ـ که در اصل از زهدان فلسفه زاده شده است ـ محل تردید و ایراد واقع شده است، زیرا اگر جز این بود هگل ناگزیر نمی‌شد که در استتیک خود قبل از هر چیز به اثبات حقّانیت فلسفه در پرداختن به زیبایی هنری قلم‌فرسایی کند.

به حکم آنکه هنر و پرداخته‌هایش تراوش روح و ساخته‌های اویند، خود نیز نوعی روح‌اند، هرچند تجسّم هنری در قید نمود محسوسات باشد و عنصر حسی در آن با روح درآمیزد. بدین سبب، هنر به روح و تفکر نزدیک‌تر است تا به

طبیعت بی روح برون. روح در آثار هنری با آنچه که از خمیره خود اوست سر و کار دارد. با اینکه آثار هنری تفکر و مفهوم منطقی نیستند، بلکه انکشاف بعدی خود مفهوم‌اند و در واقع، بیگانه ماندن نسبت به روح و روی‌آوردن به عنصر حسی‌اند، با این همه قدرت روح متفکر در آن است که می‌تواند خود را نه‌تنها به صورتی که مختص خود اوست به جای آورد، بلکه در همان حال قادر است بیرونی‌شده و خود را دوباره در دریافت حسّی و محسوسات بازشناسد؛ یعنی خود را در غیر ادراک کند؛ بدین‌گونه که در عنصر غیر خود فکرت بدمد و در نتیجه به خویشتن بازگردد (هگل، ۱۳۶۳: ۴۲ـ۴۳).

در ادامه می‌کوشیم در ضمن بازنگری در نکاتی که تا بدین‌جا مطرح کرده‌ایم به هدف اصلی این مقاله نزدیک‌تر گردیم.

۱. همان‌گونه که تولستوی گفته است عالمان مابعد الطبیعه از زمان افلاطون تاکنون درباره هنر، زیبایی و ادراکِ حسی، معجونی از نظریه‌های گونه‌گون به دست ما داده‌اند، اما آنچه نزد تولستوی معجونی خیال‌بافته است ـ تا آنجا که به فلسفه مربوط می‌شود ـ پیشروند طرح‌ها، جدل‌ها، نقدها، اصلاحات، جرح و تعدیل‌ها و خلاصه گفتمان فیلسوفان در تاریخ اندیشهٔ مدرن است. هرچند با قطعیت نمی‌توان میان مرور زمان و پیشرفت رو به کمال هنر و هنرشناسی پیوندی ضروری قائل شد، اما در مسیر گفتمان یادشده فلسفه هنر و نظریه ادبی هرچه به علّیت پایبندتر بوده است، از آنچه تولستوی آن را «خیال‌بافی متافیزیسین‌ها» می‌نامد، دورتر و ایمن‌تر گشته است. هگل در استتیک می‌نویسد: «در زمان ما نیاز به معرفت علمی از هنر، به‌مراتب بیش از دورانی است که هنر نیازهای مردم را به‌طور کامل ارضا می‌کرده است» (همان: ۴۱). در حقیقت، این نیاز از نگاه هگل درست از آن روست که هنر در عصر مدرن رو به مرگ و زوال رفته است. «هنر به لحاظ والاترین رسالتش برای ما امری تاریخی شده است و چنین نیز می‌ماند» (همان: ۴۰). حرکت رو به موت هنر در کلیت سیستم هگل البته نوعی پیشرفت به شمار می‌آید. هگل در مقدمه استتیک خود نخست شأن والایی به هنر می‌بخشد، عنصر خدایی هنر، یعنی ژرف‌ترین علایق آدمی و جامع‌ترین حقایق روح در هنر می‌تواند در بیان آید:

و این هنر است که اغلب ـ در مورد برخی از اقوام به‌تنهایی ـ کلیدی است که راز فهم، فرزانگی و دین را می‌گشاید. هنر در این معنا با دین و فلسفه انباز

است. البتّه با قید این نکته که به شیوه مختص خود برترین چیزها را بـه‌گونـه‌ای محسوس می‌پروراند و بدین‌وسیله والاترین پدیده‌ها را به مشـابهت نمودارهـای طبیعت، به حواس و دریافت حسّی نزدیک می‌کنـد. تفکـر ـ ورای حـس ـ بـه ژرفـای جهـان رسـوخ مـی‌کنـد و نخسـت آن را همچـون معنویـت، رویـاروی آگاهی بـی‌واسـطه و دریافـت حسّـی حاضـر مـی‌نهـد. ایـن در سرشـت آزادی شناخت نظـری اسـت کـه خـود را از بنـد مادیّـت جهـان کـه واقعیـت حسـی و کران‌مند نام دارد می‌رهاند (همان: ۳۵ـ۳۶).

به زودی درمی‌یابیم که این ستایش‌ها از دیدگاه هگل، تنها شامل حال هنر نمادین عصـر اساطیر و نیز هنر کلاسیک می‌شود.

هنر امروز مرده است و جای خود را به فلسفه داده است. هنر، دیـن و فلسـفه سـه مرحلـه تجلّی روح در تاریخ‌اند که از مراتـب کمـال خودآگـاهی روح حکایـت دارنـد. در فلسـفه، روح به زبانی از جنس خودش، یعنی به زبان اندیشه سخن می‌گوید، نه از طریق صورت‌های محسوس و نه از طریق «درک مسیحانه حقیقت... . اساساً روح در دنیای امروز یا بـه عبـارت دیگر، آیین مذهبی یا نیروی عقل از مرحله‌ای که در آن، آثار هنری والاترین طریقه وصول مطلق بودند درگذشته است. دیگر، روش خاص آفرینش هنر و خود آثـار هنـری در مقـامی نیستند که نیازهای والای ما را برآورده سازند. ما پختـه‌تـر از آنـیم کـه آثـار هنـری را ماننـد خدایان ستایش کنیم...» (همان: ۳۹). از نظر هگل، زیبایی‌شناسی و شناخت علمی هنر از آن رو، در زمانه ما مهم است که هنر بـزرگ، یعنـی هنـر کلاسـیک مـرده اسـت، ولـی مـراد وی از علمیّت (wissenschaftlichkeit) چیزی جدا از فلسفه و فلسفه‌ورزی نیست. «هر تصـوری هـم که از فلسفه و فلسفیدن ممکن باشد، باز من برآنم که اصولاً فلسفیدن از علمیت جدا نیست» (همان: ۴۱).

مهم‌تر آنکه مراد هگل از فلسفه چیزی جز نظام فلسـفی خـودش نیسـت. تفکـر هایـدگر درباره هنر نیز در کل به تفکر هگل نزدیک می‌نماید. به باور هگـل در زمانـه مـا عصـر هنـر سپری شده، هنر از مقام برترین شکل بیان روح ساقط گشته و توان همراهی با تفکر یا فلسفه و دین را از دست داده است. همچنین دوران طلایی هنر یونان به سر آمـده و هنرمنـد در اثـر تأثیرپذیری از هجمه نقد و داوری و نظریه‌پردازی‌ها به کژراهه افتاده است و مضمون هنـر ـ به ویژه ادبیات ـ از حدّ حدیث نفس فراتر نمی‌رود. هایدگر نـه‌تنهـا مـی‌توانـد بـر همـه ایـن

گزاره‌ها صحّه نهد، می‌تواند ـ از این حیث که هنر محل تجلّی حقیقت و شعر نیز هنر برتر است ـ با هگل هم‌داستان باشد. هایدگر در جلد اول نیچه و مؤخره خاستگاه کار هنری که از نگاه بیشتر شارحان در حکم مانیفست هنری اوست، به نحوی کاملاً گویا و هویدا با نظریه مرگ و پایان هنر در عصر مدرن با هگل هم‌داستان می‌گردد. با این همه، در این مورد راه افراط نمی‌توان پیمود، زیرا اولاً، هایدگر دربار هنر مدرن رویکردی دو پهلو دارد؛ ثانیاً، هنر و به‌ویژه شاعری را همدوش تفکر و منجی آینده می‌داند و ثالثاً، در میان آثار هنری‌ای که دربار خاستگاه کار هنری مثال می‌زند، آثار مدرن و باستانی در یک ردیف قرار می‌گیرند. تندیس‌های اگینا در موزه مونیخ، آنتیگونه سوفوکل، معبد پایستوم (Paestom) کلیسای جامع بامبرگ، تابلوی «یک جفت کفش روستایی» از وان گوگ، شعر «چشمه رومی» از کنراد فردیناند مایر (Conrad Ferdinand Meyer؛ شاعر سوئیسی قرن نوزدهم) چکامه‌های هولدرلین و کوراتت‌های بتهوون آثاری از هنرهای تجسمی، شعر و موسیقی هستند که هایدگر بر می‌گزیند، برخی را به‌اشاره‌ای بسنده می‌کند و برخی دیگر از جمله معبد پایستوم و تابلو وان گوگ را موضوع تفسیر هنری خود قرار می‌دهد. تفسیر شگفت‌انگیز هایدگر از کار هنری و خاستگاه آن پس از دوْر هرمنوتیکی از اثر به هنرمند و از هنرمند به اثر به منشأ این هر دو، یعنی هنر می‌رسد. هنر حقیقت را همچون جهانی برمی‌گشاید. حقیقت به نزد هایدگر نه روح است و نه ماده و در اینجا شیءوارگی کار، بلکه حقیقت رویداد هستی است.

می‌توان گفت‌وگوی فیلسوفان در باب هنر یا همان معجون تولستوی را با طرح اجمالی فلسفه هنر فیلسوفان دیگر از جمله شلینگ، نیچه، شوپنهاور، آدرنو و دیگران گسترش داد، ولی در این صورت به جای این مقاله باید تاریخچه‌ای در باب فلسفه هنر نوشت که البته این مقاله چنین قصدی ندارد.

۲. اساساً «aesthetics» (انگلیسی) و «sthetik» (آلمانی) از متن فلسفه مدرن زاده و بالیده شده است. از سویی، باومگارتن (شاگرد کریستین ولف) از فیلسوفان عصر روشنگری است که کانت در اخلاق و متافیزیک از آثار او بهره برده است و از سویی دیگر، به باور بسیاری از پژوهشگران، کانت پایه‌گذار علم استتیک به مفهوم جدید آن است. اشاره شد که کانت در نقد عقل محض واژه «استتیک» را در شرح چگونگی دریافت یا ادراک حسی در نخستین مرحله مراوده شناخت برابر ایستاها به کار می‌برد. در اینجا کانت به هیچ وجه واژه استتیک را

به هنر و امر زیبا مربوط نمی‌کند، ولی ادراک حسّی خود به خود بر شهود اولیه‌ای که میان صورت محسوس اثر هنری و مخاطب رخ می‌دهد، دلالت دارد. همین «شهود» از نظر کروچه تعریف هنر است، ولی تعریف کروچه یک تعریف از میان شمار زیادی از تعریف‌هاست که هر یک عنصری از عناصر هنر یا شیوه‌ای از شیوه‌های تعریف از جمله شیوه تجربی، توصیفی، هنجاری، ساخت‌گرا، ذات‌گرا و ... را مبنا قرار داده‌اند. همان‌گونه که هگل می‌گوید کانت گرچه فلسفه هنر خود را هم با توجه به سوژه لذّت و هم با نظر به عین زیبا بنا می‌کند، اما «بین عامیت مجرد و انفرادیت حسّی اراده» (همان: ۱۰۵) در می‌ماند. هگل بر آن است که تنها با تلفیق عام‌بودن متافیزیکی و تعین خاص‌بودن کار هنری مفهوم فلسفی زیبایی به دست می‌آید (همان: ۵۶). رویکرد این دو فیلسوف به امر زیبا و هنر پیشاپیش با کلیت نظام فلسفی آنها سازگار گشته است. جالب اینکه نقد عقل محض کانت و پدیدارشناسی روح هگل هر دو از موضوعی مشترک آغاز می‌شوند: ادراک یا دریافت حسّی.

۳. تنوع و اختلاف‌های گسترده و گاه بنیادی در تعریف هنر، زیبایی، ترکیب و مؤلفه‌های کار هنری، غایت‌مندی یا بازی‌گونگی آفرینش هنر و ده‌ها مسئله دیگر در قلمرو زیبایی‌شناسی امروزی، این نکته را نفی نمی‌کند که استتیک از مبحث ادراک حسّی یا احساس در فلسفه آغاز می‌شود و دست‌کم معنای این واژه ربط مستقیمی به زیبایی ندارد. اصل یونانی این واژه یعنی «sqhshia» (استتی) به معنای حسّ است و افزودن پسوند «ics» یا «ik» یا «ixg» به آن اقتضا می‌کند که آن را به سیاق «mathematics» (ریاضیّات) «physics» (فیزیک و در اصل طبیعیات)، «politics» (سیاست و در اصل مدنیّات) و مانند آنها به «حسّانیات» یا دست‌کم چیزی چون علم حسّ یا علم حسّانی و مانند آنها ترجمه کنیم.

۴. با این همه، مسئول دلالت «استتیک» بر زیبایی‌شناسی برخلاف بسیاری از واژه‌ورزی‌های شبهه‌انگیز نه عوام و کاربران زبان، بلکه نخست خود کانت و سپس هگل است. اگر هایدگر را معاف می‌کنیم از آن روست که وی نه‌تنها ادعایی بر علم استتیک ندارد، بلکه اساساً انتقال هنر به قلمرو استتیک را نشانه فرومردن هنر و قلب‌شدن آن به اُبژه در عصر مدرن می‌داند (از جمله در آغاز مقاله «عصر تصویر جهان» و مؤخره خاستگاه کار هنری). با این همه، از نگاه بسیاری از زیبایی‌شناسان امروزی به‌ویژه زیبایی‌شناسان تجربه‌انگار، هایدگر نیز به آن حکمت دیرینه‌ای وابسته است که امروزه «ذات‌گرایی» نامیده می‌شود و ردّ آن را می‌توان تا ضیافت افلاطون پی گرفت. این حکمت اساساً یا باید همچون

افلاطون، شاعران را با نشان افتخار از قلمرو فیلسوف‌شاهان تبعید کند یا آنها و همه هنرمندان دیگر را تا وقتی هنرمند بداند که در هنر خود زیباترین چیز، یعنی حقیقت را در قالب محسوس فراپیش حواس بنهند. هگل در استتیک خود گرچه نقش اصلاح‌کننده افلاطون را ایفا می‌کند، در آغاز از افلاطون به نیکی یاد می‌کند؛ زیرا او:

> اظهار می‌داشت که حقیقت نه در عمل‌نمایی‌های منفرد، نه در نظرات عینی منفرد و نه در افراد زیبای منفرد و یا در آثار هنری است، بلکه آنچه نیکوست، آنچه زیباست، آنچه حقیقیت‌دار است، خود حقیقت است. حال، اگر باید زیبایی را به‌واقع بنا به ماهیت و مفهوم آن شناخت، این امر تنها به کمک اندیشه‌ور شدن ممکن است (همان: ۵۵ـ۵۶).

۵. البته همان‌گونه که گوردن گراهام (Gordon Graham) در اثر ارزنده خود فلسفه هنرها می‌گوید:

> تعاریف فلسفی هنر همواره متضمن تعمیم یا کلیت‌بخشی بی‌دلیل‌اند. اولین ایراد عمده همین است... ناتوانی مشترک و همسان و مشهود آنها در تطبیق‌کردن با امور واقع مربوط به هنر، اشکال بزرگی در کل زیبایی‌شناسی فلسفی است. فیلسوفان در مقام پاسخ‌دادن به این اشکال، گاه به کار مهم و جالبی دست یازیده‌اند. اگر قالب یا اثری هنری با تعریف مورد پسند ایشان منطبق نشود، مدعی می‌شوند که آن قالب یا اثر هنری، حقیقی یا هنر راستین نیست. لازم است اعتبار تمسک به این تمایز را به‌دقت بررسی کنیم. غالباً آن را قدری فریبکاری دانسته‌اند (گوردن، ۱۳۸۳: ۳۴۰).

حتی فیلسوف بنیادشکن و ذات‌ستیزی چون تئودور آدرنو از این‌گونه تطبیق و تمایزگذاری فارغ نبوده است. این ادّعا که برتری هنر موسیقی از نظر آدرنو از چیزی چون فرّاریت اصوات و نامکان‌مندی آنها سرچشمه می‌گرفت، البته ادعایی گزاف و نامنصفانه است، زیرا آدرنو موسیقی‌شناسی مادرزاد بود و پیش از روی‌آوری به فلسفه در دامن مادری که اهل موسیقی بود بالیده بود، ولی گزاف نیست اگر بگوییم که وی موسیقی اتونال و آهنگ سازانی چون وبرن (Webern) و شونبرگ را هنرمندتر می‌دانست، زیرا «ترور و وحشتی که شونبرگ و وبرن می‌گسترانند، امروز نیز همچون گذشته نه از درک‌ناپذیری آنها، بلکه از این امر ناشی می‌گردد که آنها بسی به‌درستی فهمیده می‌شوند. موسیقی آنها

صورت‌بخش آن‌گونه تشویش، آن‌گونه هراس و آن‌گونه ژرف‌نگری در وضعیت فاجعه‌باری است که دیگران صرفاً با پس‌رفت از آن طفره می‌روند» (Adorno, 1995: 270-99). این تفسیر هنری که کاملاً بر وفق دیالکتیک منفی و فلسفه فاجعه است، ممکن است پسندآمد اعتراض جوانانه به وضعیت موجود باشد، اما به‌سادگی ممکن است با هنر خدمت‌گزار مارکسیستی ـ که هگل از بنیاد خوارش می‌داشت ـ مشتبه شود. هگل می‌گوید: «.. ولی ما برآنیم تا هنری را موضوع پژوهش قرار دهیم که ـ هم در هدف و هم در وسایل خودش ـ هنری آزاد است» (هگل، ۱۳۶۳: ۳۵).

نقش هنر در تجلّی روح نزد هگل و نقش موسیقی اتونال به‌عنوان پارادایم هنر امروزین در ناخوشایند ساختن خوشایندی هر روزینه، کمتر از زیبایی‌شناسی هگل و آدرنو، آن‌گونه التزامی که از مرجعی بیرونی به هنر تکلیف شود، نیست. به نظر هایدگر نیز تحقق حقیقت در کار هنری، به هنر تکلیف نمی‌شود، بلکه آنچه نزد وی حقیقت همچون ناپوشیدگی موجود به‌شمار می‌آید، نقشی است که خود کار هنری یا آنچه هایدگر هنرش می‌داند، ایفا می‌کند. اینکه هایدگر از مرجعیتی ورای زمان و مکان رسالتی آمرانه برای هنر اخذ می‌کند، غالباً ادّعای کسانی است که یا کتاب خاستگاه کار هنری را درنیافته‌اند و یا با نوعی تفسیر خشن، نهان‌مایه‌ای افلاطونی از آن بیرون کشیده‌اند. شاید چنین تفاسیری هایدگر را بر آن داشته تا در مؤخره خود بر این اثر خواننده را به نکاتی توجه دهد. نخست آنکه فعل متعدّی «stellen» یا نهادن در خاستگاه کار هنری به هیچ روی به اُبژه و برابر ایستا ناظر نیست؛ دوم آنکه مراد از «حقیقت ناپوشیدگی موجود بماهو موجود» حقیقت وجود است که در خودِ کار رخ می‌دهد؛ سوم آنکه بحث خاستگاه کار هنری اساساً نه استتیک (زیبایی‌شناسی) است و نه اینکه واژه «زیبا» در آن به مفهوم امروزی است؛ چهارم آنکه از آنجا که استتیک هنر و هنرمند را اُبژه یک علم و احساس هنری را تجربه زیسته (erlebnis) می‌گرداند، پس هنر را می‌میراند. هایدگر در فلسفه هنر نیز همچون حوزه‌های دیگر مباحث قابل تأمل و چالش‌انگیزی را مطرح می‌کند که این مقاله در صدد ورود به آنها نیست.

از نظر نگارنده، خاستگاه کار هنری صرفاً به سبب زبان غامض و شگفت‌انگیز آن نمی‌تواند بی‌محتوا باشد. برعکس این اثر یکی از ژرف مایه‌ترین آثاری است که تاکنون درباره خاستگاه هنر نوشته شده است. اگر در نظام فلسفیِ کانت همه چیزهای شناختنی در قلمرو سوژه بررسی می‌شود و اگر در نظام فلسفی هگل قلمروهای ناشناختنی نیز در احاطه سوژه بین الاذهانی رو به

کمالی به نام روح قرار می‌گیرد، نظام هایدگر بی‌آنکه به دام ایده‌ها یا جهانی مفارق از این جهان افتد، در گونه‌ای وحدت وجود پارمیندسی به جهانی دست می‌ساید که سوژه را اصلاً از مبدئیت و دایرمدار بودن دور می‌کند. در این مقاله که با رویکردهای زیبایی‌شناختی در آثار هنری سر و کار دارد، به‌راستی درباره فلسفه هنر هایدگر چه می‌توان گفت، جز اینکه او از چیزی بنیادی‌تر از کارهای هنری خاص سخن می‌گوید که ما آنها را فراورده احساس هنری سوژه هنرمند، یعنی ابژه می‌دانیم؟

اما روح به نزد هگل از مرجعی بیرون از کار هنری و هنرمند در کار دمیده نمی‌شود. به باور هگل، روح با هنر هم‌جنس است. روح خود را در غیر روح، یعنی در صورت محسوس ـ یا چیزی که از جنس اندیشه نیست ـ دوباره دریافت می‌کند و به خویشتن باز می‌گردد. همچنین از نظر آدرنو، تأثیر اجتماعی کار هنری نه از درون خود کار و نه از تکلیف و دستوری از بیرون برمی‌خیزد. شاید در این باره توضیح آدرنو درباره موسیقی ره‌گشاتر باشد. از نگاه آدرنو، اساساً نسبت‌دادن معنا به اثر موسیقیایی، «چیزی از پیش تأسیس‌شده» است. موسیقی و هنر خود نوعی زبان است که در آن حکم به صورت ترکیب یا هم‌نهاد وجود دارد، اما این حکم فارغ از داوری است. به زبان ساده‌تر جملات موسیقی ترکیبی منطقی از نُت‌هاست، اما فی‌نفسه حاوی مفهوم و حکم نیست و درست همین امر گستره ارتباطی موسیقی را بیش‌تر می‌کند. «موسیقی منطق هم‌نهادی است که فارغ از حکم است» (Adorno, 1993: 31_32). این تفسیرها هیچ‌یک بر وفاق بهره‌گیری ابزاری هنر نیستند.

۶. برخلاف داعیه هگل، فلسفه‌ورزی در باب هنر به اندازه نظریه‌های فیلسوفان از علمیّت و ضرورت به دور است. شوپنهاور به لحاظ فلسفی دشمن هگل است. اوّلی هنر برتر را موسیقی و دوّمی آن‌را شعر می‌داند. هگل شعر را جامع تمام مزایا و محاسن هنرهای کلاسیک و موسیقی می‌داند. این برتری به واسطهٔ معنویت شعر، رهایی آن از قید ماده و در جوهر اندیشیدگی آن است. اما موسیقی نسبت به همه هنرها از مفهوم و معنا تهی‌تر است (شاله، ۱۳۵۷: ۱۰۰). «اثر هنری باید دارای معنا باشد» (هگل، ۱۳۶۳: ۵۳). به باور شوپنهاور موسیقی هنر برتر است؛ چه هیچ قیدی به مکان ندارد. مفاهیم شعر، واقعیت مادی و مکانی دارند. فقط موسیقی است که با جهان ابعاد یا جهان فریبنده و مجازی هیچ رابطه‌ای ندارد. درد هستی در موسیقی فارغ از ماده و به نحوی که دردناک نیست بیان می‌شود (شاله، همان: ۱۰۱). تفسیر شوپنهاور از موسیقی، شباهت زیادی با تفاسیر آدرنو دارد. در هر دو مورد موسیقی نقشی

نفی‌کننده و رهایی‌بخش دارد، ولی به اعتقاد شوپنهاور نقش موسیقی نوعی رهایی فریبنده از اراده کور و دردناک حاکم بر عالم است.

نگاه فیلسوفان به هنر بر فلسفه آنها منطبق است. تبعید شاعران با نشان افتخار در جمهور افلاطون به طرز نمادینی این تطبیق را نشان می‌دهد.

ارزیابی و نتیجه‌گیری

اگر بناست هنر وفور مهارناپذیر و بی‌منتهای آثاری را در برگیرد که تاکنون آثار هنری خوانده شده‌اند، گزافه نیست اگر بگوییم که فیلسوفان در تعریف هنر کوته‌دست مانده‌اند. داروین می‌گفت: «منشأ هنرِ موسیقی صدایی است که نرینه‌ها برای دعوت از مادینه‌های خویش بر می‌آورند» (تولستوی، ۱۳۶۴: ۴۲). او در این باب با عمویش اراسموس داروین (Erasmus Darwin) که دستی در زیبایی‌شناسی داشت، هم‌داستان بود. اراسموس، زیبا را چیزی می‌دانست که بنا به دریافت ما با آنچه دوست می‌داریم یکی باشد (همان). این تعریف که چیزی جز بازگفت فهم شایع و عامیانه نیست، به نقل از همان کتاب هنر چیست (اثر تولستوی) است که برخی از فیلسوفان هنر و زیبایی‌شناسان امروزی در نکوهش آن بسیار گفته‌اند. آموزه‌های تولستوی همان‌قدر عوامانه‌اند که عوام‌پسندند. این آموزه‌های خشک و تر سوز که گوته، شکسپیر، بتهوون، شوپن، رافائل، داوینچی، واگنر، برلیوز، برامس، اشتراوس و نیز بسیاری از آثار ماندگار را به ابتذال و بی‌هنری متهم می‌کنند، هرچند به‌گفتهٔ خود تولستوی در نتیجه پانزده سال مطالعه و تفکرند، سرانجام از یکی از عوامانه‌ترین و در نتیجه عوام‌پسندترین تعریف‌های هنر سر در می‌آورند:

> هنر یک فعالیت انسانی است و عبارت از این است که انسانی آگاهانه و به یاری علائم مشخصه ظاهری، احساساتی را که خود تجربه کرده است به دیگران انتقال دهد؛ به‌طوری‌که این احساسات به ایشان سرایت کند و آنها نیز آن احساسات را تجربه نمایند و از همان مراحل حسّی که او گذشته است، بگذرند (همان: ۵۷).

نیازی نیست که ایراد این تعریفِ به‌ظاهر اکسپرسیونیستی با توسل به تعریف‌های دیگران برملا شود. تولستوی نه‌تنها خودش تا آنجا که ممکن و مقدور بود، همه تعریف‌های دیگران را در کتابش نقل و سپس نقض کرده است، بلکه دیری نمی‌گذرد که تعریف خودش را نیز نقض می‌کند؛ زیرا این تعریف با تعریف داروین و عمویش که تولستوی آن

را در کتاب خود به‌عنوان یک تعریف سخیف نقل می‌کند، چندان تفاوتی ندارد. بنا بـه ایـن تعریف، هنر تجربه مشترک یک احساس زیسته با وساطت صورتی همچون ترکیب اصوات یا رنگ‌هاست. بر مبنای این تعریف، هنر نوعی انتقال و سرایت حال یا در بیان آوردن احوال به قصد افزایش تجربه‌کنندگان آن حال است. این تعریف می‌تواند شـاملِ همـه هنرمنـدان از جمله هنرمندان رمانتیکی شود که تولسـتوی آنهـا را بـه بـی‌مـایگی، هـذیان‌گـویی و اغـوای خلایق در طول اعصار و قرون متهم می‌کند. احساسات در این تعریف حـد و مـرزی نـدارد. از همین‌رو، این تعریف نه‌تنها پسند خاطر همگان است، بلکه گاه قبول خـاطر اهـل نظـر نیـز می‌افتد. الیزابت درو (Elizabeth Drew)ـ که گـرایش او بـه شـاعران رمانتیـک انگلیسـی در کتاب شعر او گویا و پیداسـتـ تعریـف تولسـتوی را «سـاده، امـا جـامع» مـی‌خوانـد. «فعـل آفرینندگی چه‌بسا در منشأ خود مرموز و غامض باشد، ولـی هـدف آن ارتبـاط و مشـارکت است. شاعر انسانی است که با انسان‌ها سخن مـی‌گویـد و شـورمندانه مـی‌کوشـد تـا بهتـرین واژه‌ها را به بهترین ترتیب آنها پیدا کند تا دیگران را بـه بـاز زیسـتن تجربیـات خـاص خـود برانگیزد» (Elizabeth, 1969: 25). این نویسنده از هم‌خوانی تعریف تولستوی با تعریف‌هـایی کـه وردزورث (Wordsworth) و دوسـت هـم‌مـرامش کـالریج (Coleridge) در پـیش‌گفتـار ترانه‌های غنایی (Lyricla Ballads) آورده‌اند، خرسند است، ولی متن تولستوی را بـه‌درسـتی درک نکرده است. وردزورث شعر را «قلیان خودجوش عواطف نیرومند» می‌دانـد. تعریـف کالریج همان است که در جمله آخر نقل قول بالا آمده است.

مسئله آن است که تولستوی از آغاز تا پایان کتابش از تکرار این مضمون خسته نمـی‌شـود که هر احساسی احساس هنرمندانه نیست. تعریف از ذات خبر می‌دهد، ولی تولستوی بـا تنجیـز رسالت هنر در پایان کتابش گزاره خبری خود را نقض می‌کند. جان کلام او نـه تعریـف هنـر، بلکه رهاسازی آن از بند احساسات خودکامانه به سـوی والاتـرین احساسـات دینـی و بـه‌طـور کلی هنر دینی است. زیبایی‌شناسی و هنـر مـدرن هـر دو بـه دسـت تولسـتوی انـگ انحطـاط و بی‌هنری می‌خورند.

در واقع، اندیشه‌های پیشینیان درباره هنر، نه‌تنها علم الجمال ما را تأییـد نمـی‌کنـد، بلکـه تعالیم زیبایی‌شناسی ما را درباره زیبایی رد می‌کند. با وجود این، در تمام زیبایی‌شناسـی‌هـا، از علم الجمال شاسلر گرفته تا علـم الجمـال نتایـت ایـن موضـوع کـه دانـش زیبـایی، یعنـی زیبایی‌شناسی را سـقراط و افلاطـون و ارسـطو آغـاز کردنـد و پیـروان اپیکـور و رواقیـون و

سنکا و پلوتارک و افلوطین تا حدی آن را پی‌گرفتند، مورد تأیید قرار گرفته است. نیز گفته‌اند این علم ناگهان در قرن چهارم، به سبب حادثه نامیمونی ناپدید شد و پس از فاصله‌ای هزار و پانصد ساله، دوباره به سال ۱۷۵۰م. در آلمان از تعالیم باومگارتن سردرآورد (تولستوی، همان: ۷۰).

کتاب تولستوی هر اندازه هم که خام‌اندیشانه باشد و هر اندازه از مهملات یک اَشراف‌زاده بیزارشده از خود، آکنده باشد، از این حیث که در نسبت زیبایی و حقیقت تردید می‌کند، شایسته بررسی است. او می‌نویسد: «در زبان روسی، از واژه زیبایی تنها آنچه خوشایند بینایی است می‌فهمیم. گرچه اخیراً از اعمال زشت و موسیقی زیبا سخن می‌گوییم، ولی این کلمات روسی نیستند». او می‌افزاید که مردم ساد روس جمله‌ای از سنخ «او به زیبایی عمل کرد» را نمی‌فهمند (همان: ۲۱). وی بر آن است که زیبایی نه‌تنها با نیکی و حقیقت هماهنگ نیست، بلکه تا حدّی ضدّ آنهاست (همان: ۷۴). معلوم نیست که تولستوی کانت را به‌درستی خوانده باشد، زیرا نقدهای سه‌گانه کانت، یعنی تفکیک امر حقیقی، امر نیکو و امر زیبا و سپس تعیین شرایط ماتقدم احکام دربار آنها در فلسفهٔ کانت از نکات اساسی است. چکیده زیبایی‌شناسی کانت آن است که وقتی کسی می‌گوید «این چیز زیباست»، لذتی را در بیان می‌آورد که غایت آن در خود موضوع است. از این رو، این داوری به سوی عام‌بودن و تعمیم گرایش دارد و کاملاً شخصی و جزئی نیست. به زبان ساده‌تر، وقتی کسی می‌گوید چیزی زیباست اگر از ژست دمکرات‌منشی فارغ باشد، لازم نیست عبارت «در نظر من» یا «برای من» را بدان بیفزاید. فرایند صدور چنان حکمی چنین عبارت‌هایی را به خود راه نمی‌دهد، زیرا من می‌گویم زیبایی همچون غایت‌مندی بدون غایت در خود آن چیز است و هر سوژه دیگری نیز می‌تواند همین حکم را درباره آن صادر کند. با این همه، شاید این چکیده رسا نباشد. کتاب نقد قوه حکم این مطلب را به‌تفصیل روشن ساخته و هگل در استتیک خود یکی از درخشان‌ترین چکیده‌های این کتاب را از خود به جا نهاده است (نک: هگل، ۱۳۶۳: ۱۰۵ـ۱۱۱). در هرحال، کانت برخلاف افلاطون و تولستوی بحث هنر و رسالت آن را پیش نمی‌کشد. به دشواری می‌توان از نقد قوه حکم حقیقتی بیرون کشید که همچون مرجعیتی فراسوی حیطه سوژه، هنر را وابستهٔ خود کند. آیا هنر فی‌نفسه ـ نه با الزامی از بیرون ـ از آن رو هنر است که حقیقت را در صورتی زیبا و در نتیجه احساس‌برانگیز فراپیش حواس می‌نهد؟ این پرسش نهایی ماست.

هنر صرفاً صورت نیست. موسیقی که از حیث فارغ‌بودن از اشکال، اعیان و مفاهیم خالص‌ترین هنر است، در هر کس احساساتی بر می‌انگیزد و احساسات همواره با مفاهیم و معانی هم‌آمیزی دارند. صورت هنری در هر حال مضمونی دارد؛ چه این مضمون در خود اثر باشد، چه مخاطب آن را دریافت کند. اکنون پرسش ما ساده‌تر می‌شود. آیا این مضمون بیان حقیقت است یا باید بیان حقیقت باشد؟

پیش از پاسخ به این پرسش ما حق داریم بپرسیم که حقیقت چیست؟ آیا مطابقت بازنمود و اندیشه با ابژه است؟ آیا حضور هستنده در هستی‌اش است؟ آیا مرتبه‌ای از سیر جدالی روح مطلق است؟ آیا هستی یا نیستی‌ای که در معرض رویارویی می‌آید است؟ آیا مطابقت سایه‌ها و ایده‌ها است؟ یا اینکه اراده کور و دردناکی است که حیات ما را به دروازه فنا هدایت می‌کند؟ آیا حقیقت یک گوهر قایم به ذات یا اقنوم الاقانیم و یا فیض روح القدس و خطاب عالم ملکوت است؟

حقیقت واژه‌ای است که هرکس از آن دم می‌زند، ولی هیچ‌کس نمی‌داند چیست. هاله مقدس این واژه‌گویی از درون آن بسیار سخت‌پوست‌تر است. حقیقت در بی‌معنایی خود چه‌بسا که فریب افزار دروغ گشته است. اما به فرض که حقیقتی عام و فارغ از جنگ هفتاد و دو ملت وجود داشته باشد، باز هم نمی‌توان با الزامی بیرونی هنر را به اظهار آن ملزم کرد. تعیین رسالت، اساساً تعریف نیست. اگر افلاطون شاعران را از آیین شهر خویش بیرون نمی‌کرد، ما در فرزانگی او شک می‌کردیم. او می‌دانست که مکلف‌کردن شاعران به بیان حقیقتی عام و جاودانه برخلاف طبع شاعران است. ارسطو تأثیر تراژدی را یک حال نفسانی می‌دانست که آن را «پالایش روان» می‌نامید. تراژدی البته بازتاب واقعیتی است که رخ داده یا می‌تواند رخ دهد. این واقعیت در نزدیک ما رخ می‌دهد و در واقع عمده آثار هنری ـ به‌ویژه در عصر مدرن ـ چیزی از سنخ همین واقعیت را مضمون خود ساخته‌اند. رئالیسم ادّعای نهفتهٔ همه سبک‌های هنری است. اگر هنری‌بودن اثر بسته آن باشد که حقیقت افلاطونی را گشوده دارد، در آن صورت صدای افلاطون با غریوی بس هولناک‌تر از پیش بیشتر هنر تاکنونی را به هنر سوزان محکوم خواهد کرد. این بدان معناست که ما هر اندازه تجربه را نادیده گیریم نمی‌توانیم جز به بهای خلوت‌کردن جهان از آثار هنری تعریفی حقیقت‌مدار و هنجارگذار بر هنر بار کنیم. آغاز و انجام فلسفهٔ هنر صرفاً مفاهیم نیست. حسّانیات یا زیبایی‌شناسی یک علم است که موضوع آن کارهای از پیش ساخته شده است.

اگر این درست باشد، التزام به مضمون در این کارها هرگز امری ذاتی و عام نبوده است. اثر هنری به لحاظ مضمون خودآیین است. تولستوی در عین حال که هنر را به بیان احساس‌برانگیز محبت مسیحایی فرا می‌خواند، این را نیز می‌گوید که مضمون هنر الزاماً نه زیبایی و نه حقیقت مسیحایی است. پایان کتاب او صرفاً یک فراخوان است، نه تعریف ضروری. چه‌بسا مضمون اثر هنری از فضای باغ ملکوت یا از وضعیت‌های پیرامونی و اکنونی آمده باشد. نمایش حقیقت یا فروبستگی حقیقت، عرضه‌داشت زیبایی یا زشتی، بیان فقر و عذاب و ستم‌دیدگی یا غنا و آرامش و آزادگی به‌یکسان می‌توانند با ناتوانی یا قدرت به صورتی محسوس درآیند. زیبایی هنر تنها می‌تواند در قدرت این صورت‌بخشی باشد. هنرمند در قلب جهانی جهنمی تنها به دروغ می‌تواند بهشت را تصویر کند.

لئو لونتال پیام راستین هنر در عصر ما را رساندن صدای خُردشدگان جامعه سرمایه‌داری و آزادسازی اعتراض تلمبارشده علیه آن تیره‌بختی اجتماعی‌ای می‌داند که خود را به صورت خوشبختی اجتماعی جلوه گر می‌سازد. «در هر اثر هنری صدای شکست‌خوردگانی گویا می‌گردد که روزی امیدوارانه پیروز خواهند شد»(Schirmacher, 2000: xv). کافکا می‌گوید:

> هنر ما کور گشته و خیره‌بودن از جانب حقیقت است. آن نوری که چهره شکلک‌باز ما از پرتو آن خود را واپس و درهم می‌کشد، حقیقت است و دیگر هیچ (Kafka, 1994: 238).

حقیقت هنر در صمیمیت آن و در نشان‌دادن آن چیزی است که نشان می‌دهد، نه در التزام آن به زیبایی یا حقیقتی که باورشان ندارد. «پاسیون متّا» اثر یوهان سباستین باخ، شاید اگر بی اطلاع قبلی از نام و نشانش و با تبدیل واژه‌های گروه کر به صورت محض شنیده شود، چیزی غیر از درد و رنج واپسین‌ساعات حضور ناسوتی مسیح را به خاطر آورد، ولی این نمونه شکوهمند هنر دینی ممکن نیست که احساسی سخیف و قبیح برانگیزد. این فضای قدسی پیرامون باخ است که با مهارت نوازندگی و آهنگ‌سازی کسی که هفت پشتش موسیقی‌دان بوده، به قالب اصوات درآمده است. ما می‌توانیم فصول بیست و هفتم و بیست و هشتم انجیل متا را بخوانیم و مضمون آن را که البته با واژه‌های معنادار بیان شده است دریابیم. در پاسیون متا این متن به صورت شعر موزون با نوای ساز در می‌آید و نواها را به شکلی دراماتیک معنا می‌کند، اما شنوندگانی که هرگز آلمانی نمی‌دانند، با شنیدن این ترکیب جاودانه اصوات صرفاً احساس استعلا می‌کنند و می‌توانند گفت: «این اثر حالی ملکوتی یا روحانی برمی انگیزد» و چه‌بسا این اثر

آنهـا را بـه نیایشـی نـاگفتنی در برابـر خداونـد برانگیـزد. اسـتاد فرهیختـهٔ موسـیقی، لئوپولـد الستوکوفسکی (رهبر ارکستر) مقیم آمریکا درباره «مس در سی‌مینور» می‌گوید:

> بافت موسیقی آن، پیچیده و سخت درهم‌تنیده است و سرریز شدن آرام و پرغنـای الهامات او را به نمایش می‌گذارد. با وجود آنکه در قالبی شبیه به آنچه پیش از بـاخ به کار می‌رفته، ریخته شده است، ولی درواقع قالب خود را گسترده است.

تا به اینجا استوکوفسکی که مس در سی‌مینور را یکـی از برجسته‌تـرین آثـار موسـیقی در تمام تاریخ بشر می‌داند، تنها از فرم و در آنچه از پی مـی‌آمـد نـه از مضـمونی خـاص، بلکـه از حال و تأثیر سخن می‌گوید: پاره‌ای از آن به نیایش می‌ماند و در بسـیاری جاهـا چونـان کـه در کُرها، گویی تمام طبیعت، انسان، سیارات و سراسر گیتی با هم نغمـه سـر مـی‌دهنـد. در بعضـی لحظات چنان رمز و رازی در ژرفای موسیقی تنیده شده است که تنها می‌توانـد از روح انسـانی که به سر حد هستی خود دست یافته است، تراویده باشـد» (پری، ۱۳۶۲: ۱۰۲). بتهـوون گفتـه اسـت «موسیقی در جایی آغاز می‌شود که کلام از بیان عاجز می‌شود»، ولی موسیقی نیز تنها با توسّـل به کلام می‌تواند پیام و مضمونی مشخص بیابد. با شنیدن ترانه شادی شـیللر در موومـان چهـارم سمفونی نهم بتهوون است کـه مـی‌تـوان گفـت ایـن سـمفونی بـه شـادی و رسـتن از رنـج فـرا می‌خواند، اما بدون آن تنها از یک حال می‌توانیم سخن گفت. به بیانی دقیق‌تر تنها حـالی را بـه جان می‌آزماییم که بعدها درباره‌اش برای مثـال، مـی‌تـوانیم گفـت: حـالی برشـونده، فرخنـده، رهایی بخش و چنین و چنان است. فارغ از هر گونه ارزش گذاری می‌تـوانیم موسـیقی را «هنـر محض» بخوانیم. از همین رو، هیچ هنری برای بررسی‌هـای فلسـفهٔ هنـر مناسـب‌تـر از موسـیقی نیست. در واقع، برای خوب‌شنیدن هر اثر موسیقیایی بدون کلامی حتی پویم، سـمفونی‌ای کـه بر حسب نامش روایتی صوتی از شهرزاد و پادشاه و کشتی و امـواج دریاسـت، بایـد از تلاشـی متکلفانه برای مضمون‌بخشی به اثر دست برداریم و فقط بشنویم. هنر تا آنجا که هنر است معنـا را به صورت تجربه احساسی می‌آفریند. هنر مضمون‌پردازی نمی‌کند، تحلیـل و تعلیـل منطقـی نمی‌کند، تبیین و توضیح نمی‌کند، بلکه همان‌گونه که ارسطو نزدیـک بـه ۲۵۰۰ سـال پـیش‌تـر تشخیص داده بود، هنر باعث نوعی احساس رهایی می‌شود و این گویـای ارتبـاط مفهـومی آن با جهان زند پیرامونی است. این بیان ذاتاً افلاطونی که تا به این زمانه نیز از شمایل‌های اسـتالین در شوروی سابق صادر می‌شد خواندنی است: «مضمون اثر هنری باید بیان حقیقت یا به سخنی دقیق‌تر بیان این یا آن حقیقت باشد. هنر باید خدمت‌گزار اید افلاطونی باشد. هنر باید صـدای ساحت قدسی را به گوش رساند».

دست‌کم تجربه به ما می‌گوید که در این صورت هنر از بیان چنین مضامینی ناتوان خواهد شد. تولستوی در سفارشی، خواندنِ آثار باخ و بتهون، شهرت آنها را نابه‌حق مدیون حقّه‌بازی منتقدان می‌داند (تولستوی، همان: ۱۳۵) و در عین حال، خود او در پایان کتابش برای هنرمندان سفارش آثاری می‌دهد که شفقت مسیحی را به احساس منتقل کنند. تولستوی در بیان نکته اول همان‌قدر جسور و پرده در است که در بیان نکته دوم نهان‌کار و پرده پوش. او در واقع خود را نقض می‌کند، زیرا نه تجربهٔ احساس و نه انتقال آن ـ دو رکن مهم در تعریف تولستوی از هنر ـ سفارش‌پذیر نیستند. باخ، «مس در سی‌مینور» را به شاه آگوستوس سوم تقدیم می‌کند تا شغلی در نمازخانه سلطنتی برای خودش دست و پا کند، اما این به هیچ وجه بدان معنا نیست که شاه و کلیسا مضمون دل‌خواه خود را به باخ سفارش داده باشند. این حکم جز با خوب‌شنیدن اثر مسلم نمی‌گردد. سفارش مضمون قدسی ـ مانند نور فلورسنتی که در سینما چهره نورانی قدّیسان را جعل می‌کند ـ چیزی جز نازل‌کردن امر متعالی نیست. همان‌گونه که شیللر گفته است «تنها وقتی که آدمی آزاد است، هنگام خلق کار هنری است». اگر هنر مضمونی داشته باشد، احساس نزدیکی با اندیشه‌ای است که در همان زمان خلق اثر، نه‌تنها در فضای آزادی، بلکه در اثر آزادی زاده می‌شود. هیتلر نیز می‌دانست که با هنری‌ساختن جنگ و پیروزی می‌توانند شرارت نهفته و محبوس توده را آزاد سازد. گویا این نقاش شکست‌خورده و جانورخو از قدرت هنر چندان بی‌خبر نبوده است. فیلم «پیروزی اراده» به کارگردانی لنی ریفنشتال (Leni Riefenstahl) همان‌اندازه هنری (هنرمندانه) است که «دیکتاتور بزرگ» چارلی چاپلین. ارتباط لفظ هنر با نیکی در زبان فارسی را نمی‌توان به «art» در انگلیسی و «Kunst» در آلمانی که از نظر واژگانی هیچ دلالتی بر خیر و شر ندارند، تسری داد. هنر از روی کارهای هنری شناخته می‌شود. اگر احساس‌انگیزی از عناصر درونی کارکرد هنر باشد، پس هنر قادر است احساسات شرورانه یا وقیحانه را نیز آزاد کند. مناسبت ذوق و سلیقهٔ همگانی با نوع هنر ـ از هنر دینی گرفته تا هنر مبتذل ـ مضمونی پیچیده است که به پژوهشی دیگر نیاز دارد. در اینجا همین‌قدر می‌توان گفت که برای مثال، فیلم «پیروزی اراده» را به این عنوان که در خدمت شرارت نازی‌ها درآمده است، نمی‌توان بی بهره از آن‌گونه حساسیّت‌های هنری که زایید قوه ابداع آزادانه است، تلقی کرد. اریک وود می‌گوید: «ریفنشتال که انگار به‌طور مادرزاد فیلم‌ساز بود، صرف نظر از اینکه استعدادش را در چه راهی به کار انداخت... غریزه‌ای در کشف طرح‌های غیرعادی داشت» (اریک، ۱۳۷۲: ۲۲۴). کشف طرح، حاصل همان قوه ابداع یا پوئتیکای

ارسطویی است. مراد ارسطو از پوئتیکا قوه مبدعه‌ای بود که محصول آن (اعم از تراژدی، کمدی یا حماسه) احساساتی را اعم از بد و خوب آزاد می‌سازد. نظریهٔ هنری ارسطو بیش از آنکه از فلسفه نظری‌اش حاصل آمده باشد، برآمده از مطالعه و تحلیل آثار کمدی‌نویس‌ها و تراژدی‌نویس‌هایی چون اوری‌پیدس و اریستوفانوس بود. تماشاگر کمدی بی‌آنکه گزندی ببیند با مشاهده بازیگر به رفتار او و در عین حال به رذائل خودش می‌خندد. گرچه از «رساله کمدی» ارسطو بخش ناچیزی به‌جا مانده است، همین مقدار نیز می‌رساند که ارسطو در خنده حالتی رهایی‌بخش یافته بود. البته، چه خوب بود اگر هنر همواره از احوال والا برمی‌خاست، اما متأسفانه این احوال را نمی‌توان از آسمان بر روح هنرمندی نازل کرد که در زمینه و زمانه ای دوزخی و پرفتنه زندگی می‌کند. آثار هنری در خلأ آفریده نمی‌شوند. بدون انسانی که در وضعیت انسانی خاصی قرار دارد، هیچ اثری زاییده نمی‌شود. مهارت هنرمند احساسی را محسوس می‌کند که هنرمند آن را در چنین وضعیتی آزموده است. وضعیتی که باخ در آن می‌زیست، تکرارشدنی نیست، مگر در قالب هنری تقلیدی با مخاطبانی اندک. آن اشتیاق رهایی که در اثر هنری آزاد می‌شود، آزادی از وضعیت خاصی است به سوی آنچه در شمار نمی‌آید. بنابراین، هنر بیش و پیش از آنکه به سوی حقیقتی لازمان و لامکان فراخواند، تقلای آزادی از زندانی این‌جایی و اکنونی است و تاکنون نیز چنین بوده است. این تقلا در زمان باخ به صورت نیایش و دعایی بود که امروزه به صورتی دیگر درآمده است. اگر به تعبیر هگل و هایدگر، هنر بزرگ و کوچکی در میان باشد ـ برخلاف نظر آنها ـ این بزرگی و کوچکی را با سنجه ادوار تاریخی قدیم و جدید نباید سنجید، بلکه قدرت رهایی‌بخش هنر در هر زمینه و زمانه‌ای سنجه هنر کوچک و بزرگ همان زمانه است. آزادی همواره آزادی از چیزی است که قدرت سرکوب‌گر آن در اینجا و اکنون حضور دارد. اگر امر چیزی جز این بود فراخوان رهایی نیز که در صدد مهندسی قلب هنرمندان بوده‌اند، بدون زور و خشونت این قلب‌ها را تسخیر کرده بودند. هنر ذاتاً قلمرو والاترین آزادی است و آزادگی تنها چیزی است که از هنرمند می‌توان طلبید. هر اثری خود مضمون خود را در آزادی خلق می‌کند. سرآغاز آفرینش هنر، طلب رهایی از اسارتی موجود است، گرچه سرانجام آن سیر به اعلا علیین باشد.

چگونه طوف کنم در سرای عالم قدس که در سراچهٔ ترکیب تخته‌بند تنم

کتاب‌نامه

۱. تولستوی، لئون (۱۳۶۴)، هنر چیست؟ ترجمه: کاوه دهگان، تهران: انتشارات امیرکبیر.

۲. رود، اریک (۱۳۷۲)، تاریخ سینما، ترجمه: حسن افشار، تهران: نشر مرکز.

۳. شاله، فلیسین (۱۳۵۷)، شناخت زیبایی «استتیک»، ترجمه: علی اکبر بامداد، تهران: کتابخانه طهوری.

۴. صفا، پری (۱۳۶۲)، خاندان باخ، تهران: شرکت تهران فاریاب (سهامی خاص).

۵. کروچه، بندتو (۱۳۸۴)، کلیات زیباشناسی، ترجمه: فؤاد روحانی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ ششم.

۶. گراهام، گوردن (بی‌تا)، فلسفه هنرها، درآمدی بر زیبایی‌شناسی، ترجمه: مسعود علیا، تهران: انتشارات ققنوس.

۷. هگل، گئورگ ویلهلم فردریش (۱۳۶۳)، مقدمه بر زیبایی‌شناسی، ترجمه: محمود عبادیان، تهران: نشر آوازه.

8. Adorno, theodor W. (1993), ***Beethhoven: philosophie der Musik,*** Frankfurt: Suhrkamp.

9. Adorno, theodor & Horkheimer Max (1996), ***Dialectic of Enlightment***, trans. J. Cumming, New York: Continumm.

10. Adorno, theodor W. (1995), "On the Fetish ـ Character in Music and the Regression of Listening," ***The Essential Frankfurt School Reader*** (eds.), A. Arato and E. Gebhart, New York: Continuum.

11. _____ (1981), "Arnold Schoenberg," ***Prisms***, trans. ***Samuel Weber*** and ***Shierry Weber***, Cambridge, Mass: MIT press.

12. _____ (1970), ***Negative Dialektik***, suhrkamp taschenbuch wissenschaft, Frankfurt am Main: Germany.

13. Drew, Elizabeth (1969), ***Poetry: A Modern Guide to Its Understanding And Enjoyment,*** Laurel Edetions, from the Laurel poetry Series, Grat Britain; Guoted in: Schirmacher (2000), ***The Frankfurt School***, New York: Continuum.

14. Habermas, Jorgen (1999), ***Wahrheit und Rechtfertigung***, Frankfurt: Suhrkamp.

15. Kafka, Franz (1994), ***Beim Bau der chinesischen Mauer,*** Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch verlag.

16. Kant, Immanuel (1967), ***Kritik der reinen Vernunft,*** B. Felix Meiner Verlag (ed.), Hamburg: Nachdruck.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی