

هیدگر و فروگاهی شأن هنر در زمانه ما^۱

مرجانه سوزن کار*

محمدرضا ریخته گران**

(نویسنده مسئول)

شمس الملوک مصطفوی***

چکیده

هیدگر ذات هنر را در کار نشان دادن حقیقت می‌داند و معتقد است آنچه هنر را به عنوان هنر (اصیل) ممکن می‌کند، ذات هنر است. به باور او هنر که روزگاری - در یونان باستان - با تحقق حقیقت پیوند داشت و از این‌رو، از امکان وجودی برخوردار بود، با آغاز عصر متافیزیک و طی چندین مرحله، پیوند خود را با ذاتش گسسته و از امکان وجودی دور شده است. به عبارتی هیدگر جدایی هنر از ذاتش را نه ناگهانی و یک‌باره، بلکه آرام آرام و تدریجی می‌داند؛ روندی که به اعتقاد او با تعلق هنر به مثابه میمسیس توسط افلاطون و ارسطو آغاز شد و در ادامه، به تعلق هنر به مثابه تجربه زیبا شناختی در دوران متقدم عصر جدید انجامید. اما وی جدایی کامل هنر از ذاتش را مربوط به دوران متأخر عصر جدید یعنی زمانه ما می‌داند؛ زمانه‌ای که در آن، هنر به اشتغالات هنری فروکاسته شده و شأنی همانند صنعت پیدا کرده است. به عقیده هیدگر رانده شدن هنر به قلمرو صنعت در این عصر موجب شده است تا هنر اصیل، بیش از هر عصر دیگری، از امکان وجودی خود دور شود.

واژگان کلیدی: هنر، حقیقت، میمسیس، زیباشناسی، صنعت.

۱. این مقاله مستخرج از رساله دکتری نویسنده اول است.

* دانشجوی دکتری فلسفه هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران.

E-mail: ma.rn2436@gmail.com

** دانشیار فلسفه، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

*** دانشیار فلسفه، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال، تهران، ایران.

[تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱۰/۱۴؛ ۱۳۹۹/۱۲/۰۹]

مقدمه

هیدگر معتقد است آنچه به چیزی امکان بودن می‌دهد ذات آن چیز است. یعنی هر چیز تا زمانی وجود دارد که ذاتش در تحقق باشد. به عبارتی در نظر او، هر چیز به لحاظ وجودی تا زمانی ممکن است، که با ذات خود در پیوند باشد. بر این اساس آنچه هنر را به عنوان هنر ممکن می‌کند، ذات هنر است؛ و ذات هنر از نظر هیدگر به تحقق رساندن حقیقت وجود در کار است. پس هنر تا زمانی امکان وجودی دارد که با ذات خود یعنی تحقق حقیقت در پیوند باشد. چنین پیوندی از نظر هیدگر، تنها در یونان باستان پیش از عصر متافیزیک برقرار بود و پس از آن به طور تدریجی گسسته شده است. او تاریخ متافیزیک را تاریخ دوری هنر از ذات خود می‌داند و معتقد است در زمانه ما بیش از هر زمان دیگری هنر از ذات خود دور شده است.

در این نوشتار بر آن هستیم تا عوامل مؤثر بر فروگاهی شأن هنر در روزگار کنونی را از نگاه هیدگر واکاوی کنیم. در واقع پرسش اصلی‌ای که قصد پاسخ‌گویی به آن را داریم این است که هنر از دوران یونان باستان تاکنون، چه روندی را طی کرده است و چگونه این روند در انتهای خود یعنی در عصر ما منجر به جدایی کامل هنر از ذاتش شده است. به این منظور، ابتدا به تلقی خاص هیدگر از هنر و هم‌چنین به مؤلفه‌های هنر اصیل از نگاه وی اشاره خواهیم کرد. سپس تلقی افلاطون و ارسطو از هنر را شرح خواهیم داد و در ادامه، به وصف دیدگاه هنر به مثابه تجربه زیباشناختی در ابتدای عصر جدید خواهیم پرداخت. در انتها نیز نگاهی خواهیم داشت به هنر در مقطع متأخر عصر جدید؛ و وضعیت هنر را در زمانه‌ای که خود در آن به سر می‌بریم، تحلیل خواهیم کرد.

لازم به ذکر است اهمیت و ضرورت پرداختن به چنین موضوعی آن است که آگاهی از عواملی که موجب فروگاهی شأن هنر و دوری هنر اصیل از امکان وجودی شده‌اند، می‌تواند گشاینده راه بر پیوند دوباره هنر با ذاتش و امکان تحقق دیگر باره هنر اصیل شود. برای انجام این تحقیق رساله سرانجام کار هنری را به عنوان مرجع اصلی برگزیده‌ایم و به حسب مورد به سایر آثار هیدگر و نوشته‌های شارحان وی در این خصوص مراجعه کرده‌ایم.

۱. تلقی خاص هیدگر از هنر؛ هم‌نوایی با یونانیان باستان

هیدگر در رسالهٔ *سرآغاز کار هنری* تلقی نامتعارفی از هنر دارد. تلقی‌ای که با تمام تلقی‌های پیشین ما از هنر، یعنی هنر به‌مثابهٔ میم سیس^۱، بیان عواطف و احساسات فردی، تجربهٔ زیباشناختی^۲ و غیره - که به‌زعم وی همه برآمده از بینش متافیزیکی هستند - فرق دارد. در واقع آنچه او از هنر مراد می‌کند، هنر در معنای امروزی (متافیزیکی) آن نیست، بلکه تخته^۳ یونانی است. در واقع می‌توان گفت آنچه هیدگر به آن هنر می‌گوید، همان است که یونانیان باستان پیش از عصر متافیزیک از تخته می‌فهمیدند.

یونانیان لفظی معادل هنر به معنایی که ما امروز می‌شناسیم، نداشتند. در عوض، لفظی داشتند که به کلیهٔ فرآورده‌های بشر - اعم از کار هنری و ابزار - اطلاق می‌شد و آن تخته بود. تخته برای آنها لفظی بود در مقابل فوسیس^۴ و هر دو از اشکال پوئیسس^۵، یعنی ایجاد موجودات یا به بیان دقیق‌تر ظاهر کردن موجودات بودند. یونانیان باستان ظاهر شدن موجودات را به واسطهٔ امری می‌دانستند که هر دم در ظهور است. هیدگر بعدها این امر ظهوریابنده را وجود^۶ خواند. از نظر یونانیان موجودات به دو طریق فرآورده یا ظاهر می‌شدند. به عبارتی برای آنها، پوئیسس یا به تحقق رساندن حقیقت و جود در موجودات به دو طریق امکان‌پذیر بود: به خودی خود و یا به واسطهٔ آدمی. ظهور یا انکشاف خود به خودی وجود، فوسیس نام داشت و انکشاف وجود به واسطهٔ آدمی تخته. تخته در واقع دانستنی بود که صاحب تخته^۷ توسط آن، از موجودات کشف - چاب می‌کرد. تخته‌ها کار دست آدمی بودند. به این معنا که دست آدمی در به وجود آمدن آنها نقش داشت؛ اما نه نقشی همچون یک فاعل صرف، بلکه نقشی همچون یک واسطه. از نظر یونانیان، علت فاعلی یا همان تخنیتس - به همراه سه علت دیگر یعنی علت مادی، علت صوری و علت غایی - مسئول پدیدار کردن و جود در هیأت موجودات بود (Heidegger, 1977: 9 - 11). یعنی به وجود مجال می‌داد تا خود را در موجودات به ظهور برساند. همه موجوداتی که این چنین و به واسطهٔ آدمی پدید می‌آمدند، تخته نام داشتند و یونانی بین آنها تفاوتی قائل نبود. زیرا او معتقد بود با دست‌ساخته‌هایش، چیزی - وجود - را به ظهور می‌رساند.

به عقیدهٔ هیدگر تخنیتس یونانی از آن‌رو قادر به سرایش وجود در دست‌ساخته‌هایش

هیدگر و فروگاهی شأن هنر در ... (مرجانہ سوزن کار، محمدرضا ریخته‌گران، شمس‌الملوک مصطفوی) ۷۳

بود که در قُرب وجود منزل داشت. در واقع تخنیتس حقیقت موجودات را رؤیت می‌کرد و آن را در کار می‌آورد. پس تخرنه در یونان باستان (هنر در معنای هیدگری آن) با تحقق حقیقت پیوند داشت. تخرنه به تحقق رساندن حقیقت در یک موجود توسط آدمی یا به تعبیری، همان پوئسیس بود. تخرنه در واقع با ذات خود - که عبارت است از پوئسیس - در پیوند بود. هیدگر نیز در رسالهٔ *سرآغاز کار هنری*، آنجا که هنر را تثبیت حقیقتی می‌داند که خود را در هیأت سامان می‌دهد (هیدگر، ۱۳۹۴: ۵۲)، به پیوند بین هنر و حقیقت اشاره دارد. به باور او کار هنری آن‌گاه پدید می‌آید که وجود برای ظهورش آدمی را واسطه قرار دهد. او ذات هنر را پوئسیس یا در کار نشان دادن حقیقت می‌داند (هیدگر، ۱۳۹۴: ۴۰) و معتقد است در یونان باستان به دلیل در تحقق بودن ذات هنر، هنر اصیل امکان وجودی داشت. به اعتقاد هیدگر ساحت هنر ساحتی است که در آن موجودات رها از تحمیل‌گری آدمی مجال پیدا می‌کنند تا همان که در حقیقت هستند، باشند.

در رسالهٔ *پرسش از تکنیک* می‌خوانیم:

در یونان، در ابتدای تقدیر غرب، هنرها به منتها درجهٔ انکشاف که به آنها اعطاء شده بود صعود کردند. هنرها حضور خدایان را فرا می‌آوردند. هنرها گفت‌وگوی تقدیر الهی و تقدیر بشری را آشکار می‌کردند. و هنر [در آن زمان] به سادگی تخرنه نامیده می‌شد. هنر انکشافی واحد، و البته چند وجهی بود. هنر، وارسته بود؛ چرا که به استیلائی حقیقت و پاس‌داری از آن تسلیم می‌شد. هنرها برگرفته از امر هنری نبودند. کارهای هنری به لحاظ زیباشناختی مورد توجه قرار نمی‌گرفتند. هنر بخشی از فعالیت فرهنگی نبود. پس هنر، شاید تنها در آن مدت کوتاه و لی با شکوه، چه بود؟ چگونه هنر، متواضعانه، عنوان تخرنه را تاب می‌آورد؟ به این دلیل که هنر انکشافی بود که فرا می‌آورد و حضور می‌بخشید، و از این رو به پوئسیس تعلق داشت. و سرانجام، هنر انکشافی بود که بر همهٔ هنرهای زیبا استیلائی کامل داشت، بر شعر، و بر هر امر شاعرانه‌ای که در خور عنوان پوئسیس بود (Heidegger, ۱۹۷۷: ۳۴).

۲. مؤلفه‌های هنر اصیل از نظر هیدگر

هیدگر هنری بودن کارها یا دست‌ساخته‌های بشر را به این می‌داند که عرصه تحقق حقیقت یا ظهور وجود واقع شوند. اما از آنجا که وی ظهور وجود را ظهور همراه با خفا می‌داند و معتقد است وجود با ظهور در هیأت موجودت، خود به خفا می‌رود، کار هنری از نظر او در همان حال که عرصه ظهور وجود است، عرصه خفای وجود نیز است. هیدگر در رساله سرآغاز کار هنری از وجه ظهور وجود به عالم و از وجه خفای وجود به زمین تعبیر می‌کند و عقیده دارد همواره پیکاری بین این دو وجه در کار است. او هنر را پیکار عالم و زمین می‌خواند و معتقد است از همین پیکار است که کار، کار هنری می‌شود. به عبارتی از نظر او یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های کار هنری اصیل این است که کار، عرصه پیکار عالم و زمین واقع شود. البته این پیکار از نظر او به معنی جنگیدن و تباہ کردن یکدیگر نیست، بلکه پیکاری است که در آن هر یک از طرفین، دیگری را به ورای خود می‌رساند. به این معنا که می‌گذارد تا پیکارجویان از آن یکدیگر شوند. عالم و زمین گرچه به ذات دو چیز متفاوت‌اند، هرگز از هم جدا نیستند و به هم وابسته‌اند. زیرا زمین جز از میان عالم نمی‌تواند فراز آید و عالم، جز بر زمین استوار نیست. از همین رو است که هیدگر برافراشتن یک عالم و فرازآوردن زمین را دو شأن از شئون ذاتی کار هنری می‌خواند (هیدگر، ۱۳۹۴: ۳۱ - ۳۸). به عبارت دیگر، زمین بعد از تألیف پویایی است از فهم‌پذیری که خود را به نور عوالم ما روشن می‌کند و اثر هنری بزرگ امکان می‌دهد که تقدس امر تفسیرناپذیر را در همان جهان معناها که اثر آن را افاده می‌کند به تمام و کمال حفظ کند (تامسون، ۱۶۵۰: ۱۰۳-۱۰۴).

می‌توان گفت وجه شیء‌گونگی اثر هنری موجب می‌شود تا وجود نامتعیین، متعین شود و در هیأت موجودی منحصر به فرد و بدیع ظاهر شود. به عنوان مثال سنگ که ماده‌ای زمینی است، هم ظهور وجود را ممکن می‌کند و هم ظهور وجود را به ظهور در هیأت مجسمه‌ای خاص یا معبدی خاص محدود می‌کند. یا مثلاً واژه که ماده‌ای زمینی است، در عین حال که به وجود امکان ظهور می‌دهد، ظهور وجود را به ظهور در هیأت شعری منحصر به فرد و یگانه محدود می‌کند. به این ترتیب، یکتایی و بداعت کار هنری - در مقابل تکراری بودن تولیدات صنعتی یا ابزارها - یکی دیگر از مؤلفه‌های کار هنری اصیل از نظر هیدگر است.

در رسالہ سرآغاز کار هنری می‌خوانیم:

سامان یافتن حقیقت در کار، فرا پیش آوردن موجودی است که از آن پیش هر گز نبوده است و از آن پس هم دیگر هیچ‌گاه نخواهد بود (هیدگر، ۱۳۹۴: ۴۴).

از دیگر ویژگی‌های اثر هنری اصیل از نگاه هیدگر این است که کار می‌گذارد تا ماده زمینی به درخشش درآید. به اعتقاد او بر خلاف ابزار که تعیین‌اش به سودمندی و کارایی است و از این‌رو ماده را صرفاً به خدمت می‌گیرد و مصرف می‌کند - مثلاً چکش که فلز در پس کارایی آن محو می‌شود - در کار هنری، ماده مصرف نمی‌شود. به عبارتی ماده در کار هنری نه تنها از میان نمی‌رود، بلکه تازه همان می‌شود که در حقیقت هست. به عنوان مثال، مجسمه‌ساز در ساختن مجسمه سنگ را به کار می‌گیرد؛ اما سنگ در مجسمه نه تنها محو نمی‌شود، بلکه مجسمه می‌گذارد تا سنگ برای اولین بار چون سنگ ظاهر شود. نقاش هم رنگ را به کار می‌برد؛ اما رنگ در نقاشی نه تنها از میان نمی‌رود، بلکه تازه به درخشش در می‌آید. شاعر هم واژه را به کار می‌برد؛ اما واژه به جای مصرف شدن، تازه حقیقتاً واژه می‌شود؛ و به این ترتیب، می‌ماند (هیدگر، ۱۳۹۴: ۲۹ - ۳۱).

در دیدگاه عرفی، هنر - همانند بسیاری چیزهای دیگر - تاریخ دارد. همان که با عنوان تاریخ هنر - همچنان که تاریخ فلسفه، تاریخ علم و غیره - از آن یاد می‌کنیم. اما به اعتقاد هیدگر هنر در معنای ذاتی، خود، تاریخ است. به این معنا که تاریخ بنا می‌کند. مراد از تاریخ نیز از نظر هیدگر توالی وقایع نیست، بلکه رهسپار شدن یک قوم است به تقدیرشان (هیدگر، ۱۳۹۴: ۵۷). هیدگر نیز آن‌گاه که دربارهٔ برافراشتن یک عالم سخن می‌گوید در واقع به گشایش دازاین در کلیتتش می‌اندیشد. و از این رو معبد یونانی که ذاتاً به سمت امر الهی جهت یافته است، عالم یک قوم تاریخی را به روی ما می‌گشاید (Figal, 2015: 35) به این ترتیب هنر برای هیدگر، امری فرعی و حاشیه‌ای در کنار امور دیگر نیست؛ بلکه امری است ضروری که نقش محوری در زندگی یک قوم دارد. زیرا به تاریخ یک قوم سرآغاز می‌دهد و آن قوم را به تقدیرشان رهسپار می‌کند.

به باور هیدگر:

از آن جا که هنر در ذات خود سرآغازی است و یک طرز ممتاز و برجسته است از موجود شدن، یعنی تاریخی شدن حقیقت، سرآغاز حضور تاریخی یک قوم است (هیدگر، ۱۳۹۴: ۵۷).

هم‌چنین به اعتقاد او:

آنچه موجب بزرگی و اصالت هنر می‌شود این است که در وجود تاریخی انسان رسالتی تعیین‌کننده بر عهده دارد؛ کارهای هنری بزرگ به شیوه خاص خود، موجودات را آن‌چنان که در حقیقت هستند، می‌گشایند؛ و این گشودگی را، گشوده نگه می‌دارند. بزرگی هنر صرفاً و در وهله نخست، به کیفیت چیزی که آفریده شده نیست، بلکه هنر بزرگ است چون پاسخی است به یک نیاز مطلق (Heidegger, 1979: 84).

و یا:

اگر هنر ربطی به عمل ندارد و اگر فاقد اثرگذاری است، آن‌گاه چیزی نیست که نیاز داشته باشیم تا آن را جدی بگیریم (Heidegger, 1949: 294).

هیدگر هنر به معنای اصیل آن را تحقق حقیقت در اثر می‌داند و معتقد است هر بار که حقیقت در هیأت تثبیت شود، در تاریخ تکهانی پیش می‌آید. هر بار ناپوشیدگی موجودات وقوع یابد، ذات تاریخی هنر به عنوان پی‌افکنی به تحقق می‌رسد و عالمی نو شکوفا می‌شود. به اعتقاد او این امر نخستین بار در یونان روی داد. یعنی وجود به وجهی تعیین‌کننده خود را در کارهای هنری آن دوره به ظهور رساند و عالم یونانی برپا شد (هیدگر، ۱۳۹۴: ۵۶). به این ترتیب، هنر از نظر هیدگر وجود یک قوم را ممکن می‌کند، زیرا می‌گذارد تا «افراد به نحو اصیل به یکدیگر پیوند یابند» (Heidegger, 1962: 348). هنر به تاریخ یک قوم سرآغاز می‌دهد و به قوم مجال، تا در جنب کار هنری تقدیر خود را به انجام برسانند. کار هنری تعیین می‌کند آدم‌یان در هر دوره چه فهمی از موجودات و نیز از خویشتن داشته باشند. «... معبد با برجا ایستادگی‌اش، برای نخستین بار به چیزها دیدار چیزها را می‌دهد و به مردم چشم‌داشت آنان را از خود...» (هیدگر، ۱۳۹۴: ۲۷). باری، با پدید آمدن اثر هنری تاریخ از نو آغاز می‌شود؛ و به باور هیدگر، کار

هنری اصیل جز این نتواند بود.

هیدگر کار هنری را تماماً منسوب به هنرمند نمی‌داند؛ و این یکی دیگر از ویژگی‌های کار هنری اصیل از نگاه او است. او ساخته شدن کار هنری را متفاوت از ساخته شدن ابزار می‌داند و معتقد است برخلاف ابزار که به وجود آمدنش تماماً به صنعتگر وابسته است، در به وجود آمدن کار هنری هنرمند نقش چندانی ندارد. همچنان به اعتقاد او سوژه‌محوری جدید که هنر را حاصل نبوغ هنرمند - در مقام سوژه نابغه - در نظر می‌گیرد، تعبیری نادرست از هنر و هنرمند دارد (هیدگر، ۱۳۹۴: ۵۶). هیدگر هنرمند را نه سازنده صرف و نه سوژه صاحب نبوغ، بلکه معبری می‌داند که وجود از طریق او خود را جاری می‌کند. برخلاف تولید صنعتی یا همان ابزار که ساختنش صورت دادن به ماده‌ای است که برای استفاده آماده شده است، پدید آوردن کار هنری از نظر هیدگر به تحقق رساندن حقیقت در کار است (هیدگر، ۱۳۹۴: ۴۶)؛ و هنرمند از آن‌رو که به تحقق رساننده حقیقت است، نقش واسطه را دارد. شاید بتوان مجهول بودن جمله «کار هنری ساخته شده است» - به جای «فلان شخص آن را ساخته است» در رساله سرآغاز را، تأکیدی بر نقش واسطه‌گری هنرمند از سوی هیدگر دانست. البته باید توجه داشت همان‌گونه که تخنیتس یونانی واجد دانایی کشف حجاب از موجودات به همراه مهارت بود، هنرمند نیز در نظر هیدگر کسی است که علاوه بر قابلیت به تحقق رساندن حقیقت، از چیره‌دستی و مهارت لازم برخوردار باشد.

یکی دیگر از مؤلفه‌هایی که از نظر هیدگر اثر را به عنوان کار هنری ممکن می‌کند، نگاه‌داشت کار است. به عقیده او کار هنری همان‌گونه که به پدیدآوردن یا مبدعان نیاز دارد، به نگاه‌داران نیز نیاز دارد. شاید تصور شود نگاه‌داشت کار هنری به معنی آویختن آن در موزه برای در امان ماندن از آسیب یا برای حفظ بازدیدکنندگان است. اما هیدگر چنین عقیده‌ای ندارد. نگاه‌داشت کار از نظر وی قرار گرفتن در گشودگی موجودات یا به تعبیری، پاس‌داشت حقیقتی است که در کار به تحقق می‌رسد. نگاه‌داران کار هنری، مخاطبان اند؛ اما نه هر مخاطبی. مخاطبی که خود را در معرض ناپوشیدگی موجودات - ناپوشیدگی‌ای که در کار نشانده می‌شود - قرار می‌دهد و می‌گذارد تا کار هنری، همان که هست باشد. به باور هیدگر هر چه کار هنری ناب‌تر ناپوشیدگی

موجودات را به وقوع برساند، بیشتر، مخاطب را به درنگ - بر حقیقتی که در کار به تحقق می‌رسد - وا می‌دارد (هیدگر، ۱۳۹۴: ۴۸-۵۰) و قدرت‌مندتر، سر و کار داشتن - های متعارف او را با کار هنری متحول می‌کند. در واقع نگاه‌داران کار هنری کسانی هستند که ایستادن در حقیقت متحقق شده در کار و حفظ این حقیقت را جایگزین درک و مواجهه همیشگی با کار هنری کرده و به این ترتیب، از تعلق کار هنری به مثابه موجود (بژه) فراتر می‌روند (کوکلمانس، ۱۳۹۵: ۳۲۰-۳۲۴). به بیانی می‌توان گفت نگاه‌داشت کار هنری موجب می‌شود تا کار قائم به نفس باقی بماند و تا حد تجربه زیستی تقلیل نیابد. نگاه‌داشت کار، همچنین، مردم (مخاطبان) را به حقیقت متحقق شده در کار تعلق می‌دهد و نمی‌گذارد تا آنها به افراد تک و تنها که تجربه زیستی دارند مبدل شوند (هیدگر، ۱۳۹۴: ۴۹).

و بالاخره، به اعتقاد هیدگر کار هنری - بر خلاف تولیدات صنعتی - پس لرزه به همراه دارد. به این معنا که مخاطب را متوجه وجود یا بودن خود می‌کند؛ متوجه این واقعیت که این کار هست، و هست است نه نیست. بر خلاف ابزار که بودنش در کار آمدی‌اش ناپدید می‌شود، بودن کار هنری - از آن رو که ناپوشیدگی موجودات در آن وقوع می‌یابد - به آسانی فراموش نخواهد شد. در کار هنری رخداد حقیقت در کار است و این اتفاق ساده‌ای نیست. به این ترتیب، از تکان‌دهندگی کار هنری می‌توان به عنوان دیگر ویژگی کار هنری اصیل از نظر هیدگر نام برد (هیدگر، ۱۳۹۴: ۴۷).

۳. هنر (تخنه) به مثابه میمسیس

چنانکه در بخش ۱ ملاحظه کردیم ذات تخنه در یونان باستان پیش از افلاطون و ارسطو، کشف حجاب از موجودات به واسطه آدمی بود. به این معنا که صاحب تخنه حقیقت موجودات یا به تعبیری، «وجود» از نظر هیدگر را - به دیده دل - می‌دید و آن را در کار می‌آورد. پس تخنه (هنر در معنای هیدگری آن) تا این زمان، با پوئسیس یا تحقق حقیقت پیوند داشت. اما با افلاطون و ارسطو عصری تازه رقم خورد. عصری که هیدگر از آن به عصر متافیزیک یا عصر فراموشی وجود یاد می‌کند و آغاز آن را آغاز دوری هنر از ذات خود یا به تعبیری، آغاز ناممکن شدن هنر اصیل می‌داند.

۱-۳. تلقی افلاطون از هنر

با افلاطون عالم وا حد و یکپار چه پیشین جای خود را به دو عالم داد. یکی عالم محسوس، که هر چه بود از انسان و حیوان و جماد و نبات گرفته تا اموری هم چون شجاعت و عدالت و غیره در آن جای داشت؛ و دیگری عالم معقول؛ که جایگاه ایده^۱ موجودات و امور این عالم بود. در واقع با افلاطون «ایده» به جای «وجود» نشست و وجود خود آشکار پیشین از نظرها پنهان شد. به این ترتیب موجودات این عالم، دیگر نه به عنوان مظاهر وجود، بلکه به عنوان سایه‌هایی فهم شدند که اصل یا حقیقت آن‌ها در عالم دیگری قرار داشت. در واقع حقیقت که تا پیش از افلاطون به معنای ناپوشیدگی موجودات و آشنای آدمی بود، در اندیشه افلاطون تبدیل به چیزی نایاب شد که تنها با سیر عقلانی (دیالکتیک) قابل دستیابی بود (plato, 1963: 156 – 163). طبیعتاً با چنین نگاهی به عالم، تخته نیز دیگر نمی‌توانست معنای پیشین خود را داشته باشد.

با افلاطون ذات تخته به جای «به‌ظهور رساندن»، به مثابه «میم سیس» یعنی «ساختن بر اساس الگو» فهم شد. زیرا در به وجود آمدن چیزها می‌بایست ایده به عنوان سرمشق قرار می‌گرفت. به این معنا که سازنده، ایده را در موجود ساخته شده نمودار می‌کرد. او در رساله تیمائوس از دمیورژ سخن گفته است که صانع الهی است و اولین نمونه موجودات یا امور این عالم را با نظاره ایده آن‌ها در عالم معقول - و به کمک ماده‌ای که در اختیار دارد - می‌سازد [می‌آفریند] (افلاطون، ۱۳۵۱: ۳۳). یعنی در واقع ایده را - بدون واسطه انسانی - به حضور می‌آورد. این به نظر افلاطون اصیل‌ترین نحوه نمودار شدن ایده بود. زیرا ایده در موجودات ساخته شده توسط دمیورژ بیشترین تألؤ را داشت.

تقلید از این‌رو برای افلاطون مذموم بود که نمی‌توانست به عنوان منبع دانش و جد اهمیت باشد. زیرا مقلد در مورد آنچه که تقلید می‌کند چیزی نمی‌داند. تقلید صرفاً نوعی بازی است و نمی‌توان آن را امری جدی و مهم تلقی کرد (Nehamas, 1998: 302). اما او در کتاب دهم رساله جمهوری از دو سازنده (تخنیتس) دیگر نیز سخن گفته است. یکی آن که از روی اولین نمونه هر موجود، موجودات محسوس بی‌شماری را می‌سازد؛ و

دیگری آن که از روی موجودات محسوس، تصویر آنها را می سازد. سازنده موجودات واقعی از نظر افلاطون صنعتگر است؛ و سازنده تصویر موجودات، هنرمند مقلد (plato, ۳۸۹: ۱۹۶۳).

گفته شد که یونانیان باستان به این دلیل که باور داشتند با همه کارها یا تولیدات خود وجود را به ظهور می‌رسانند، تفاوتی بین دست‌ساخته‌های خود قائل نبودند و همه را تخنه می‌نامیدند. اما به اعتقاد افلاطون همه تخنه‌ها یکسان نبودند. زیرا همه به یک میزان ایده را نمودار نمی‌کردند. چنانکه تالو ایده در تخنه‌های کاربردی (ابزارها) ناچیز و در تخنه‌های تقلیدی (کارهای هنری اعم از شعر و نقاشی و غیره) از آن هم ناچیزتر - و تقریباً بی‌فروغ - بود. به این ترتیب می‌توان افلاطون را از نخستین کسانی دانست که بین دو گونه تخنه (صنعت و هنر تقلیدی) و به تبع آن بین دو گونه تخنیتس (صنعتگر و هنرمند مقلد) تفاوت قائل شده است. به اعتقاد او هنر از موجودات محسوس تقلید می‌کند و از آنجا که موجودات محسوس، خود از ایده تقلید می‌کنند، بنابراین هنر تقلید تقلید است و به همین دلیل، دو مرتبه - و به تعبیری سه مرتبه - از حقیقت دور است (Plato, ۴۰۰ - ۳۸۴: ۱۹۶۳). به عبارتی افلاطون از آنجا که عقیده داشت صنعتگر و هنرمند هیچ‌کدام قادر به نظاره ایده نیستند، هر دو را مقلد می‌دانست. منتها هنرمند را نسبت به صنعتگر مقلدتر می‌دانست. به بیانی می‌توان گفت از نظر افلاطون دست‌ساخته‌های بشر تا آنجا ارزش داشتند که قادر به نمودار کردن ایده باشند؛ و هنرهای تقلیدی به این دلیل که در نمودار کردن ایده ناتوان‌تر از سایر تولیدات آدمی بودند، ارجح و اعتباری نداشتند. ملاحظه می‌کنیم که افلاطون بر اساس اصول و مبادی فلسفه خود، و نیز به این دلیل که می‌دید هنر زمانه‌اش به واقع‌گرایی گرایش پیدا کرده و از حقیقت فاصله گرفته، رأی به بی‌اعتباری هنرهای تقلیدی داده است. البته در اینجا توجه به یک نکته ضروری است و آن اینکه چون افلاطون قائل به دو عالم و دو نوع موجود بود، دو نوع هنر هم از نظر او وجود داشت. در واقع نوع دیگری از هنر هم بود که مورد پذیرش او واقع می‌شد؛ و آن هنر مبتنی بر الهام بود. اگرچه او ذات این نوع هنر را نیز - همچون هنرهای فاقد الهام - می‌مسیس یا تقلید می‌دانست لکن الهام برای اصیل بودن هنر ضروری بود.

۲-۳. تلقی ارسطو از هنر

از نظر ارسطو نیز - به مانند افلاطون - اصل یا حقیقت موجودات چیزی نبود که با چشم ظاهر قابل مشاهده باشد، بلکه تنها با عقل قابل دستیابی بود. منتها ارسطو - برخلاف افلاطون - این حقیقت را نه در عالمی دیگر، بلکه در همین عالم محسوسات و در ضمن موجودات می‌جست. حقیقت موجودات برای ارسطو چیزی بود که او از آن به « صورت معقول » تعبیر می‌کرد. به عبارتی در نظر او، آنچه موجود را موجود می‌کرد، صورت معقول آن موجود بود؛ و جویای حقیقت می‌بایست این صورت معقول را از موجودات انتزاع می‌کرد. در واقع صورت ارسطویی را می‌توان معادل ایده افلاطونی دانست. به طور کلی ارسطو همه موجودات را متشکل از ماده و صورت می‌داند و عقیده داشت که صورت، ساختاری درونی است که بالقوه در ماده وجود دارد و بر حسب غایت خود به تدریج فعلیت می‌یابد. در واقع از دیدگاه او ماده، صورت بالقوه و صورت، ماده بالفعل بود. اساس نظر ارسطو نیز راجع به هنر بر مبادی فلسفی او استوار است. از آنجا که ارسطو همه چیز، از جمله دست‌ساخته‌های آدمی را ترکیبی از ماده و صورت می‌دانست، هنرمند از نظر او در واقع کسی بود که این ترکیب را فراهم می‌آورد. به این ترتیب که ماده کار خود را از واقعیت می‌گرفت و با یاری قوه خیال، به نحو دلخواه به آن صورت می‌بخشید. بر این اساس تخته برای ارسطو کنش صورت‌دهی به ماده یا به تعبیری، تولید صورت - های خیالی بود؛ و تخیلیتس هم کسی بود که این کنش توسط او انجام می‌گرفت. به عنوان مثال او عقیده داشت صورت تمام مجسمه‌های عالم در سنگ وجود دارد و این هنرمند (تخیلیتس) است که آن را به فعلیت می‌رساند و در واقع عمل فرآوردن را انجام می‌دهد.

ارسطو نیز هم‌چون افلاطون ذات هنر (تخته) را تقلید از موجودات و امور محسوس - اعم از طبیعت یا رفتار انسانی - می‌داند (ارسطو، ۱۳۴۳: ۲۹). منتها چون عالم محسوس نزد او معتبر بود، تلقی مثبتی از تخته‌های تقلیدی یا به تعبیری از هنرها داشت. از طرفی، تقلید از نظر ارسطو برخلاف افلاطون، نسخه‌برداری انفعالی از واقعیت نبود. یعنی او هنرمند را مقلد صرف نمی‌دانست، بلکه تا حدی برای هنرمند قدرت آفرینش‌گری و خلاقیت قائل بود. به عبارتی، هنرمند از نظر ارسطو کسی بود که قادر بود

در واقعیت دخل و تصرف کند و واقعیت را - با صورت‌های خیالی‌ای که خود به آن می‌بخشد - بهتر یا بدتر از آنچه هست نشان دهد (ارسطو، ۱۳۴۳: ۲۵) و در واقع حقیقتی تازه بیافریند. به این ترتیب ملاحظه می‌کنیم که میمسیس ارسطویی انفعال محض نبوده و با کنشی خلاقانه از جانب هنرمند همراه است. بر این اساس ارسطو را می‌توان فیلسوفی دانست که - خواسته یا ناخواسته - بنای اندیشه و هنر عصر جدید را پی‌ریزی کرده است.

ارسطو نیز هم‌چون افلاطون تا حدی قائل به تفاوت بین تخته‌ها بود. آن دسته از تخته‌ها که کار طبیعت را تکمیل می‌کردند، از نظر او ابزار بودند و آن دسته از تخته‌ها که از طبیعت تقلید می‌کردند، کار هنری بودند. آنچه او تخته‌های تقلیدی می‌نامید، نزدیک به آن چیزی است که ما امروزه هنرهای زیبا می‌خوانیم. هرچند این تقسیم‌بندی ارسطو را می‌توان گامی به سوی تمایزگذاری صنعت و هنر تلقی کرد، ولی باید توجه داشت که تمایزگذاری قاطع این دو در قرن هجدهم صورت می‌گیرد.

ملاحظه می‌کنیم که تلقی افلاطون و ارسطو از تخته، یعنی تخته به مثابه میمسیس، تا چه اندازه از معنای نخستین تخته یعنی تخته به منزله پوئسیس یا به تعبیری، از هنر در معنای هیدگری آن دور است. به همین دلیل است که هیدگر عقیده دارد با این دو فیلسوف بین هنر (تخته) و ذات آن یعنی پوئسیس گسست ایجاد شد. هیدگر هنر تقلیدی را برآمده از متافیزیک می‌داند (یانگ، ۱۳۹۵: ۲۷۱)؛ چون معتقد است همان‌گونه که متافیزیک بنیاد موجودات را یک موجود در نظر می‌گیرد و از وجود غفلت می‌ورزد، در تقلید نیز همواره یک موجود به عنوان الگو در نظر گرفته می‌شود و وجود مجال آشکارگی نمی‌یابد. به این ترتیب آغاز عصر متافیزیک را می‌توان آغاز فروگاهی شأن هنر از نظر هیدگر دانست. اما باید توجه داشت که او گسست کامل پیوند هنر و حقیقت را به تأسیس زیباشناسی در عصر جدید مربوط می‌داند. به اعتقاد او انتقال هنر به عرصه زیباشناسی - که از مظاهر عصر جدید محسوب می‌شود - موجب شده است تا کار هنری صرفاً به ابژه تجربه‌ای وابسته به سوژه تبدیل شود و در نتیجه، هنر به عنوان وصفی از دوران حیات بشر تلقی شود (Heidegger, 1977: 116).

۴. هنر به مثابه تجربه ادراک - و تولید - امر زیبا

اگرچه هیدگر افلاطون و ارسطو را نخستین از یاد برندگان وجود و از این‌رو، آغازگران متافیزیک می‌داند، معتقد است هنوز درخششی از وجود در اندیشه این دو فیلسوف سوسو می‌زد. درخششی که به اعتقاد او با آغاز عصر جدید و زایش سوژه به تمامی خاموش شد. از نظر هیدگر افلاطون هنوز به زیبایی به طریقی غیر زیبا شناسانه می‌اندیشید. زیرا به نزد وی موجودات حقیقی زیبا هستند و لذا موجودات و امر زیبا به یکدیگر تعلق داشتند. قدم گذاشتن به قلمروی تفکر مدرن با جدایی سه ساحت حقیقی، خیر و زیبا همزمان بود حال آنکه به سختی می‌توان چنین تفکیکی را مسبوق به سابقه‌ای در یونان دانست (Heidegger, 1992: 88). به باور او آن هنگام که دکارت آدمی را به عنوان فاعل شناسنده در نظر گرفت، وجود بیش از پیش واپس‌نشست تا موجودات به مثابه مخلوق ذهن آدمی یا ابژه‌هایی در مقابل سوژه ظاهر شوند. با آغاز عصر جدید انسانی متولد شد که تا پیش از آن هرگز نزیسته بود. انسانی که به همه چیز از دریچه چشم خود می‌نگریست و همه موجودات - اعم از موجودات طبیعی یا دست‌ساخته هایش - را بازنموده‌های ذهن خود می‌دانست.

در این دوره بود که تفکیک کامل تخته‌ها - به صنعت و هنر - صورت گرفت و آن دسته از دست‌ساخته‌های آدمی که کارایی داشتند با عنوان صنعت و دسته‌ای دیگر که زیبا بودند با عنوان هنر شناخته شدند. از دست‌آورد های مهم این دوره و از پیا مدهای سوژه‌محوری جدید، تأسیس علم زیباشناسی است که طبق آن هنر به مثابه تجربه ادراک و آفرینش امر زیبا تلقی می‌شود. البته باید توجه داشت که این علم در ابتدا «استتیک» یعنی ادراک محسوسات از طریق حواس نام داشت و هدف از ایجاد آن هم به رسمیت شناخته شدن ادراک حسی در مقابل ادراک عقلی بود. اما از آنجا که کمال محسوسات چیزی جز امر زیبا نمی‌تواند باشد و کامل‌ترین صورت ادراک حسی، ادراکی است که متعلق آن امر زیبا باشد، رفته‌رفته این علم، علم زیباشناسی خوانده شد (Heidegger, ۱۹۷۹: ۷۹ - ۸۳).

در تلقی زیباشناسانه از هنر، آدمی خود را هم شناسنده و هم تولیدکننده امر زیبا تلقی می‌کند و هنر را تجربه شناختی سراسر انسانی و نیز تولیدی یکسر انسانی می‌داند. به این

ترتیب، هنر به مقوله‌ای کاملاً انسانی تبدیل می‌شود که دیگر هیچ‌گونه پیوندی با حقیقت در معنای انکشاف وجود ندارد. در واقع هیدگر تأسیس زیباشناسی در عصر جدید را اعمال متافیزیک در هنر می‌داند و معتقد است در این عصر به موازات فراموشی کامل وجود، هنر هم از ذات خود به نهایت دور شده است.

چنان‌که در بخش ۲ ملاحظه کردیم، هیدگر کار هنری را عرصه تحقق حقیقت می‌داند. این در حالی است که علم زیباشناسی کار هنری را صرفاً به منزله ابژه زیبا در نظر می‌گیرد؛ ابژه‌ای که کاری جز لذت‌بخشی به ادراک حسی مخاطب و ایجاد آرا مش روانی برای او ندارد (هیدگر، ۱۳۹۶: ۲۱۳).

به باور هیدگر:

علم زیباشناسی کار هنری را یک برابر ایستا [عین مدرک، ابژه] در نظر می‌گیرد، آن را برابر ایستای حس، محسوس در معنای وسیع کلمه در نظر می‌گیرد. امروز به این احساس می‌گویند تجربه زیستی [به جان دریافتن]. تجربه زیستی نه تنها در مورد حظ هنری، بلکه در کار ابداع هنر هم سرچشمه‌ای است تعیین‌کننده. هر چه هست تجربه زیستی است. با این همه تجربه زیستی، حوزه‌ای تواند بود که در آن هنر می‌میرد. مردن چنان به کندی صورت می‌گیرد که چند قرن به طول می‌انجامد (هیدگر، ۱۳۹۴: ۵۸ - ۵۹).

هیدگر زیباشناسی را تأمل در حواس انسان در نسبت آن با امر زیبا، و یا نظر کردن بر امر زیبا تا آنجا که در نسبت با حواس انسان باشد (Heidegger, 1979: 78)، می‌داند و معتقد است:

در زیباشناسی، حواس انسان نقطه آغاز و نیز هدف این تأمل است. حواس انسان در رابطه با هنر و فرآورده‌های هنری، می‌تواند سرچشمه باشد هم برای فرآوردن کارهای هنری و هم برای ادراک و لذت بردن از کارهای هنری. آنچه چنین حالتی را در انسان برمی‌انگیزد، امر زیبا است. حال، امر زیبا ممکن است مربوط به هنر یا طبیعت باشد. از آنجا که هنر به شیوه خود امر زیبا را فرا می‌آورد، و تا آنجا که هنر هنر زیباست، تأمل در هنر به زیباشناسی می‌انجامد (Heidegger, 1979: 78).

به این ترتیب در زمانه‌ای که هنر به زیباشناسی تبدیل شده است، آنچه از هنر انتظار

هیدگر و فروگاهی شأن هنر در ... (مرجانہ سوزن کار، محمدرضا ریخته‌گران، شمس‌الملوک مصطفوی) ۸۵

می‌رود، دیگر گشودن یا به ظهور رساندن وجود موجودات نیست؛ بلکه ای جاد تجر به زیباشناسانه است. طبیعی است که در چنین حالتی، هنر به جای آنکه راهنمایی برای چگونه زیستن بشر فراهم کند، به امری حاشیه‌ای در زندگی او تبدیل می‌شود و ضرورت خود را از دست می‌دهد. به تعبیری می‌توان گفت در رهیافت زیباشناسانه به هنر، هنر پیوند خود را با تحقق حقیقت - بیش از گذشته - از دست می‌دهد و در نتیجه، دیگر نمی‌تواند در یگانگی با ذات خود باشد.

۵. گشتل^۹

در سرآغاز عصر جدید آن‌گاه که فرانسیس بیکن انگلیسی نو/ارغنون دانش‌ها را نوشت، به نوعی نوید دوران متأخر این عصر را داده بود؛ چرا که منظور او مجهز شدن به دانشی بود که توسط آن آدمی بتواند قدرت خود را بسط دهد، در عالم دخل و تصرف کند، و همه چیز را تحت اراده و اختیار خود درآورد. اگر بشر در ابتدای عصر جدید موجودات را صرفاً متعلق شناخت خود می‌دانست، در ادامه به این اکتفا نکرد و میل تسلط بر موجودات را در سرپروراند؛ چنان‌که به بیان هیدگر امروزه آدمی بر هر آنچه هست، استیلا کامل دارد. به عبارتی اگر در عصر دکارت موجودات ابژه‌هایی قابل شناخت در مقابل سوژه بودند و تا حدی استقلال داشتند، در زمانه ما ابژه‌هایی در خدمت سوژه‌اند و هیچ‌گونه استقلالی ندارند. در عصر کنونی فهم بشر از موجودات و نیز از ذات خود تا بدان‌جا منحرف شده است که موجودات را جز به مثابه ابژه‌های قابل تصاحب، و ذات خود را جز به مثابه تصاحب‌گر فهم نمی‌کند. به دنبال نسبت جدیدی که در عصر به تمامیت رسیدن متافیزیک بین آدم و عالم برقرار شده، آدمی دیگر جزء کوچکی از کائنات نیست؛ بلکه سرور کائنات است.

در روزگار ما که روزگار اوج فراموشی وجود است، آدمی خود را در میانه موجودات و در ساحت حقیقت نمی‌بیند؛ آدمی در این عصر حتی خود را در مقابل موجودات هم نمی‌بیند، بلکه فرمانروای موجودات می‌داند. وجود در عصر کنونی برای آدمی در ظهور نیست و به طور کامل روی نهان کرده است. موجودات در این عصر تبدیل به منابعی شده‌اند برای بهره‌برداری آدمی؛ و چنانچه موجودی باشد که قابل بهره‌برداری نباشد، در

نظر آدمی هیچ نیست. ظاهر شدن موجود به عنوان منبع صرف در نظر آدمی همان است که هیدگر از آن به گشتل تعبیر می‌کند و آن را ذات صنعت در عصر جدید می‌خواند (Heidegger, 1977: 24).

هیدگر از پوئیس و گشتل به عنوان دو نحو از انحاء انکشاف و جود نام می‌برد و معتقد است برخلاف پوئیس که در آن انکشاف اصیل و جود صورت می‌گیرد و موجودات چنانکه در حقیقت هستند منکشف می‌شوند، در گشتل انکشاف وجود به نحو ناصیل است و موجودات صرفاً به مثابه منابع قابل بهره‌برداری ظاهر می‌شوند. به باور او در زمانه ما - که دوری آدمی از وجود به بیشترین حد خود رسیده است - انکشاف اصیل وجود امکان پذیر نیست. در این عصر آدمی قادر به سرایش و جود نیست و دست‌ساخته‌های او عرصه انکشاف وجود نیستند. در واقع به باور هیدگر، تخریب در دوران کنونی به کل از وجه شاعرانگی یا سرایش وجود یا به بیانی از پوئیس تهی شده و به صنعت جدید (تکنولوژی) منجر شده است.

به اعتقاد هیدگر سوژه محوری عصر جدید - از آن رو که توانمندی ضبط و مهار کامل همه موجودات و امور عالم را دارا بود - در مقطع متأخر این عصر به گشتل منجر شد. در واقع گشتل را به نوعی می‌توان سوژه محوری مضاعف دانست؛ زیرا در گشتل خود آدمی در مقام سوژه نیز به ابژه تبدیل می‌شود (تامسون، ۱۳۹۵: ۵۳). امروزه همه موجودات - حتی انسان‌ها - تا آنجا ارزش دارند که کارایی داشته باشند و بهتر بتوانند در خدمت آدمی و مقاصد او باشند.

۶. هنر در زمانه ما

ملاحظه کردیم که تلقی زیباشناسانه از هنر، اثر هنری را به منزله متعلق شناخت حسی آدمی، و هنرمند را به منزله سوژه آفریننده و شناسنده ابژه زیبا در نظر می‌گرفت. در تلقی زیباشناسانه از هنر اگرچه کار هنری دیگر عرصه تحقق حقیقت نبود، اما از آنجا که صرفاً ابژه‌ای در مقابل سوژه بود - و نه ابژه‌ای تماماً در خدمت سوژه - هنوز قدری استقلال داشت. همچنین در آن دوران اگرچه هنرمند دیگر واسطه تحقق حقیقت نبود، ولی هنوز منش استیلاگرانه نداشت.

اما در دوران متأخر عصر جدید و در پی شکل‌گیری اشتغالات هنری همچون خرید و فروش آثار، نمایش آثار، رقابت آثار، نقد آثار، و غیره، تلقی تازه‌ای از هنر، حتی جایگزین تلقی زیباشناسانه شد. در این تلقی تازه از هنر، هنر با خود این اشتغالات یکسان انگاشته شد و تجربه ادراک حسی جای خود را به تجربه استیلاورزی داد. این نگاه تازه به هنر امروزه تا آنجا پیش رفته است که آثار هنری دیگر صرفاً ابژه زیبا نیستند، بلکه ابژه قابل استیلا هم هستند. آثار هنری امروزه همان اندک استقلالی را هم که در ابتدای این عصر داشتند، دیگر ندارند. در عصر ما نسبت کار هنری به هنرمند از حد برابر ایستایی فراتر رفته و به سلطه‌پذیری تبدیل شده است. به عبارتی اثر هنری امروز برخلاف اوایل این عصر، دیگر «ابژه‌ای در مقابل سوژه» نیست، بلکه «ابژه‌ای در خدمت سوژه» یا به بیانی «ابژه‌ای تحت تسلط سوژه» است.

اگر در تلقی زیباشناسانه از هنر صرفاً زیبایی اثر هنری - مثلاً چشم‌نواز بودن یا گوش‌نواز بودن آن - مطرح بود، امروزه بیش از هر چیز موفقیت آن مطرح است؛ و البته اثر هنری موفق‌تر، در دوره ما، اثری است که کارآمدی و در واقع منفعت بیشتری - برای آفریننده اثر - داشته باشد و بهتر بتواند منافع شخصی و اجتماعی او را تأمین کند. به عنوان مثال امروزه اثری موفق‌تر است که در معروف‌ترین نمایشگاه‌ها به نمایش درآید، با بالاترین قیمت به فروش برسد، جایزه‌های معتبر جشنواره‌های داخلی و خارجی را به خود اختصاص دهد، مورد توجه منتقدین هنری قرار بگیرد، و از همه مهم‌تر آفریننده‌اش را به شهرت و معروفیت برساند.

در زمانه ما به اثر هنری به چشم ابژه‌ای نگریسته می‌شود که می‌باید در خدمت هنرمند و اهداف او قرار گیرد. مثلاً آن‌گاه که اثر به جشنواره‌ای فرستاده می‌شود تا با دیگر آثار رقابت کند، تبدیل به ابژه‌ای می‌شود که از آن انتظار می‌رود تا جایزه‌ای - مادی یا معنوی - را به خود اختصاص دهد و ثروت یا شهرت را برای آفریننده‌اش به همراه آورد. وقتی اثر هنری در موزه یا نمایشگاهی به نمایش در می‌آید، تبدیل به ابژه نمایش می‌شود. وقتی در حراجی‌ها شرکت می‌کند، تبدیل به ابژه خرید و فروش می‌شود. و بالأخره وقتی منتقدی اثر را به منظور نقد و تفسیر انتخاب می‌کند، تبدیل به ابژه نقد می‌شود. اثر هنری در عصر ما به منبعی فروکاسته شده است که کاری جز بهره‌رسانی به

آفریننده‌اش ندارد؛ و از همین رو، دیگر قادر به برافراشتن یک عالم نیست.

امروزه حتی خود هنرمند نیز به منبع فروکاسته شده است. گالری‌های به اصطلاح معتبر، آثار هنرمندی را به نمایش می‌گذارند که از معروفیت بی‌شتری برخوردار باشند و نامش بتواند به رونق بازار گالری کمک کند. موزه تا زمانی هنرمند را به عنوان راهنمای توضیح آثار در استخدام خود دارد که به رونق تعداد بازدیدکنندگان کمک کند. تهیه‌کنندگان فیلم‌های سینمایی با فیلم‌سازی قرارداد می‌بندند که تولید فیلمش، رونق گیشه را به همراه داشته باشد. مجله‌های هنری آثار هنرمندی را به نقد می‌کشند که نامش سر زبان‌ها باشد و بتواند به فروش یا معروفیت مجله کمک کند. حتی مجله‌ها تا زمانی با هنرمند (به عنوان منتقد) همکاری می‌کنند که نقدهای تند و تیز او در افزایش تیراژ یا محبوبیت مجله نقش داشته باشد. به طور کلی دست‌اندرکاران هنر امروزه تا آنجا ارزش دارند که برای شخصی یا مجموعه‌ای منفعت داشته باشند. مشاهده چهره هنرمندان سرشناس روی بیلبوردهای تبلیغاتی شهرمان را نیز می‌توان نمونه دیگری از فروکاسته شدن شأن آفرینندگان آثار هنری و تبدیل شدن آنان به منابع قابل بهره‌برداری دانست. هنرمندان در عصر ما بیش از هر عصر دیگری، تمایل به دیده شدن و نیاز به مطرح شدن دارند. چنین هنرمندانی طبیعتاً قادر نیستند محمل ظهور وجود قرار گیرند.

در زمانه ما نه تنها به آثار هنری همین دوران، بلکه به آثار بزرگ تاریخ هنر نیز صرفاً به منزله ایزه‌های کارآمد نگریسته می‌شود؛ ایزه‌هایی که به مبالغ بالایی معامله می‌شوند. امروزه تاجران و دلالان آثار هنری، ارزش آثار بزرگ را به رقم فروکاسته‌اند و تنها بر اساس مقاصد اقتصادی، آنها را جمع‌آوری می‌کنند. در روزگار ما نه تنها عامه مردم، بلکه حتی دانشجویان هنر و بسیاری از هنردوستان نیز ارزش آثار بزرگ را با مبالغی که خرید و فروش می‌شوند، می‌سنجند. آنها حتی به خود زحمت تفکر در چرایی عظمت این آثار را نمی‌دهند. امروزه اکثر هنرمندان به فروشنده، و اکثر مخاطبان به خریدار تبدیل شده‌اند. مخاطبان آثار هنری، آثار را به چشم کالا می‌نگرند و آنها را خریداری می‌کنند، همان‌گونه که مبلمان یا اشیاء عتیقه خریداری می‌کنند؛ چنین مخاطبانی، نگاه‌داران حقیقی نیستند.

اشتغالات هنری عصر ما (مناسبات امروز دنیای هنر) اکثر آدمیان را دربند موجودات

کرده‌اند و به آنها امکان سپیر - به سوی وجود - نمی‌دهند. این اشتغالات که با تولید صرف (ساختن به قصد استفاده) همراه هستند، راه را بر پیدایی هنر اصیل می‌بندند. امروزه مهارت و چیره‌دستی هنرمند در خدمت انکشاف وجود یا به تحقق رساندن حقیقت نیست، بلکه در خدمت اهداف شخصی است. آثار هنری در عصر ما - همانند ابزارها - به قصد استفاده ساخته می‌شوند، و همین اولویت داشتن وجه کارایی موجب شده است تا هنر شأن ابزاری بیابد. امروزه بین آدمی با موجودات - حتی با دست ساخته‌های به اصطلاح هنری‌اش - رابطه استیلا برقرار شده و از آنجا که لازمه انکشاف اصیل وجود رها گذاشتن موجودات است تا همان باشند که در حقیقت هستند، می‌توان گفت در زمانه ما انکشاف اصیل وجود امکان‌پذیر نیست. در عصر ما هنر، آن‌چنان با اقتصاد و حتی با سیاست پیوند خورده است که نه تنها کسی ذات هنر را به یاد نمی‌آورد، بلکه حتی درباره آن تفکر نیز نمی‌کند.

ملاحظه کردیم در حوزه صنعت، نحوه بودن آدمی به گونه‌ای است که منش استیلاگرانه و سلطه‌جویانه او بر همه چیز حاکم است. در این نحوه از بودن، آدمی با تحمیل خواست و اراده خود بر موجودات، موجودات را به خدمت خود در آورده و مانع تحقق حقیقت آنها می‌شود. در چنین حالتی تولیدات بشر، حتی اگر عرفاً عنوان اثر هنری داشته باشند، شأن ابزاری می‌یابند و صرفاً به مثابه منابع قابل بهره‌برداری ظاهر می‌شوند. همچنین دیدیم که در مقابل، ساحت هنر، ساحتی است که نحوه بودن آدمی در آن شاعرانه است. به این معنا که با رها گذاشتن موجودات، به آنها مجال خود بودن می‌دهد. همین مجال دادن به خودبودگی موجودات، چیزی است که به اعتقاد هیدگر برای انکشاف اصیل وجود یا به تعبیری، برای تحقق ذات هنر و پیدایی هنر اصیل ضروری است. به این ترتیب، بنا بر نظری می‌توان گفت هنر در زمانه ما به حوزه صنعت رانده شده است. ما امروز افتاده در عصری هستیم که در آن هنر اصیل - به دلیل مغفول واقع شدن ذاتش - از امکان وجودی دور شده است.

در انتها لازم است اضافه کنیم اگرچه هیدگر هنر اصیل را در زمانه ما از امکان وجودی دور می‌بیند، اما این به آن معنا نیست که از نظر او هنر نمی‌تواند در این عصر امکان وجودی داشته باشد. به باور هیدگر تأمل در ذات هنر اصیل - آنچه از ما روی

نهان کرده - موجب خواهد شد تا بار دیگر بنای وجود بر روی نمودن بر آدمی قرار گیرد. در چنین حالتی آدمی ذات خود را نه مثابه سوژه استیلاگر، بلکه دوباره به مثابه محل ظهور وجود - در موجودات - خواهد یافت. به عبارتی می‌توان گفت تغییر نسبت آدمی با وجود - از بُعد به قُرب - موجب خواهد شد تا ذات هنر دوباره امکان تحقق بیابد و هنر اصیل در این عصر امکان پذیر شود. چنین امری از نظر هیدگر میسر نخواهد شد مگر با به خود آمدن آدمی و پیوند او با خویشتن حقیقی‌اش.

نتیجه

به باور هیدگر هنر اصیل - به لحاظ وجودی - آن‌گاه ممکن است که با ذات خود یعنی پوئسیس در پیوند باشد. قلمرو هنر قلمروی است که در آن موجودات چنان که در حقیقت هستند ظاهر می‌شوند. به بیانی می‌توان گفت هنر از نظر هیدگر ساحتی است که در آن کارآمدی موجودات مطرح نیست و آدمی به موجودات مجال خود بودن می‌دهد. در ساحت هنر، موجودات برای اولین بار به عنوان موجود ظاهر می‌شوند. هیدگر معتقد است یونان باستان پیش از عصر متافیزیک تنها عصری بود که در آن هنر به مثابه پوئسیس فهم می‌شد. به این معنا که هنر در آن عصر با ذات خود پیوند داشت و از این رو، از امکان وجودی برخوردار بود. ولی در زمانه ما بین هنر و ذاتش گسست ایجاد شده است. در واقع به نظر هیدگر آنچه امروزه عنوان هنر را بر خود دارد، همان نیست که پیش‌تر بود. البته هیدگر دوری هنر (تخنه) از ذاتش (پوئسیس) را تا زمان افلاطون و ارسطو به عقب باز می‌گرداند. او معتقد است با این دو فیلسوف و تلقی آنان از هنر (تخنه) به مثابه میمسیس، بین هنر و ذاتش شکاف ایجاد شد؛ و عصر جدید با تلقی هنر به مثابه زیباشناسی این شکاف را عمیق‌تر کرد. در نتیجه، هنر دیگر نمی‌توانست منزلت پیشین خود را داشته باشد. اما به باور هیدگر، هنر در زمانه ما بیش از هر زمان دیگری از ذات خود دور شده است. امروزه کار هنری نه به مثابه عرصه تحقق حقیقت، و نه حتی به عنوان ابژه خوشایند ادراک حسی آدمی، بلکه تنها به عنوان ابزاری در خدمت منافع آدمی فهم می‌شود. به این ترتیب می‌توان گفت از نظر هیدگر آثار به اصطلاح هنری عصر ما، شأن ابزاری پیدا کرده‌اند و تفاوت چندانی با تولیدات صنعتی ندارند. هنر، امروزه به

هیدگر و فروگاهی شأن هنر در ... (مرجانہ سوزن کار، محمدرضا ریخته‌گران، شمس‌الملوک مصطفوی) ۹۱

اشتغالات هنری و بیش از همه به داد و ستد هنری فروکا سته شده است و دیگر به عنوان انکشاف وجود فهم نمی‌شود. همچنین در روزگار ما هنر، به امر فرهنگی تقلیل پیدا کرده و نقشی در سرآغاز دادن به تاریخ مردمان ندارد. طبق نظر هیدگر می‌توان گفت هنر در زمانه ما از اصالت پیشین خود فرو افتاده و بیش از هر زمان دیگری از امکان وجودی خود دور شده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. Mimesis
۲. Aesthetics Experience
۳. Techne
۴. Physis
۵. Poiesis
۶. Being
۷. Technites
۸. Idea
۹. Gestell



منابع

- ارسطو (۱۳۴۳). فن شعر، ترجمه عبدالحسین زرین کوب، چاپ دوم، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- افلاطون (۱۳۵۱). تیمائوس و کریتیاس، ترجمه محمدحسن لطفی، چاپ اول، تهران: خوارزمی.
- تامسون، ایتن (۱۳۹۵). زیبایی‌شناسی هایدگر: از مجموعه «دانشنامه فلسفه استنفورد»، ترجمه سید مسعود حسینی، چاپ اول، تهران: ققنوس.
- کوکلمانس، یوزف. ی. (۱۳۹۵). هیدگر و هنر، ترجمه محمدجواد صافیان، چاپ سوم، آبادان: پرسش.
- هیدگر، مارتین (۱۳۹۴). سرآغاز کار هنری، ترجمه پرویز ضیاء شهابی، چاپ ششم، تهران: هرمس.
- هیدگر، مارتین (۱۳۹۶). درآمد به متافیزیک، ترجمه انشاءالله رحمتی، چاپ اول، تهران: سوفیا.
- یانگ، جولیان (۱۳۹۵). فلسفه هنر هایدگر، ترجمه امیر مازیار، چاپ سوم، تهران: گام نو.

- Figal, Gunter (2015), *Aesthetics as Phenomenology*, Indiana University Press.
- Heidegger, Martin (1949), "Holderlin and the Essence of Poetry", *Existence and Being*, ed. W. Brock. London: Vision. PP. 291-315.
- Heidegger, Martin (1962), *Being and Time*, trans. J. Macquarrie and T. Robinson. Oxford: Blackwell.
- Heidegger, Martin (1977), "The Age of the World Picture", *The Question Concerning Technology and Other Essays*, trans. W. Lovitt. New York: Harper and Row.
- Heidegger, Martin (1977), "The Question Concerning Technology", *The Question Concerning Technology and Other Essays*, trans. W. Lovitt. New York: Harper and Row. PP.3-35.
- Heidegger, Martin (1979), *Nietzsche*, V. 1, ed and trans. D. F. Krell. New York: Harper and Row.
- Plato (1963), *The Republic*, V. 2, ed. J. Adam. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nehamas, Alexander (1998), *Critical Assessment*, ed: D. Smith, VolIII, Routledge.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی