تاریخ استتیک به روایت مارتین هایدگر

احمد رحمانیان*

تـاریخ دریـــافت مقاله: ۱۳۹۱/۰۶/۱۵
تـاریخ پذیـرش مقاله: ۱۳۹۱/۱۰/۱۸

چکیده

بر طبق تفسیری که این مقاله بر پایهٔ مسئلهٔ وجود و حقیقتْ از روایتی به دست می‌دهد که هایدگر دربارهٔ تاریخ استتیک نقل می‌کند، در تفکر یونانیان هنر نحوه‌ای از پدید آمدن [= آشکار شدن] موجودات، و از این رو نحوه‌ای از تحقّق حقیقت بود، بنابراین نزد آنان جایگاه هنر همواره معین و ضرورت آن محرز بود. اما، در تفکر افلاطون، و به واسطهٔ تلقی خاص وی از هنر ـ و پدید آمدن در معنی عام کلمه [poiesis] ـ بر پایهٔ نظریهٔ ایده، هنر نسبت پیشین خود را با حقیقت از دست داد، از این رو بحث درباره ضرورت آن و جایگاهش در حیات انسانی ضروری گشت. این بحث خود مشخص‌کنندهٔ آغاز تفکر رسمی دربارهٔ هنر، و به زعم هایدگر، آغاز استتیک است. افزون بر این تفکر افلاطون به مثابه خاستگاه استتیک واجد عناصری است که بعدها در دورهٔ مدرن به عنوان مؤلفه‌های اساسی استتیک مشخص شدند؛ یعنی، ورود زیبایی به تعریف هنر و گسست زیبایی از حقیقت. در دورهٔ مدرن و ظهور سوبژکتیویسم گسست میان زیبا، حقیقی و خیر کامل گشته و اثر هنری اساساً به برابرایستا [یا ابژهٔ] aisthesis [حس] بدل می‌گردد. از این رو، هنر در مقام برآورندهٔ امر زیبا و لذت استتیکی دیگر نمی‌تواند واجد ضرورتی در حیات انسانی باشد. این همان رویدادی است که هگل آن را به عنوان پایان هنر مشخص می‌کند. اما، واپسین مراحل تاریخ استتیک به واسطهٔ تلاش‌هایی مشخص می‌گردد که در قرن نوزدهم از جانب واگنر و نیچه به منظور اعادهٔ ضرورت هنر صورت می‌گیرد، گرچه، به زعم هایدگر، این تلاش‌ها نهایتاً راه به جایی نمی‌برند.

کلیدواژه‌ها: استتیک، هنر، وجود، حقیقت، زیبایی، مرگ هنر

* دانشجوی دکترای فلسفه هنر؛ دانشگاه علامه طباطبایی تهران ahmad.rahmanian@gmail.com

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-23]

مقدمه

گرچه در گوشه کنار نوشته‌های مارتین هایدگر به اظهارات بدیعی درباره استتیک برمی‌خوریم، اما وی جز در فقرهٔ سیزدهم از جلد یکم کتاب نیچه، که به بیانی موجز و تا اندازه‌ای مبهم روایتی از مراحل بسط تاریخ استتیک به دست داده است، هرگز بحث نظام‌مندی در این باره عرضه نمی‌کند. از این رو، بحث از دیدگاه وی دربارهٔ استتیک چندان ساده نیست. این مقاله می‌کوشد تا تفسیری از روایت تاریخی کتاب نیچه بر پایهٔ اساسی‌ترین مسئلهٔ کل تفکر وی، یعنی مسئلهٔ وجود [و حقیقت] به دست دهد؛ چنان که خود در تکمله‌ای که در سال ۱۹۵۶م به رساله *خاستگاه اثر هنری* نوشته است می‌گوید: «تأمل در اینکه هنر چیست [یا ذات هنر] به طور کلی از پرسش درباره وجود [و حقیقت] تعیّن می‌پذیرد.» و نیز از این رهگذر خاستگاه‌ها، ذات (یا ماهیت) و پیامدهای استتیک را، چنان که هایدگر روایت می‌کند، معلوم سازد.

۱. تمهید مؤلفه‌های اساسی استتیک در تفکر یونانی

۱.۱. نسبت میان techne (هنر) و aletheia (حقیقت)

هایدگر دربارهٔ نخستین مرحله از بسط تاریخ استتیک[۱] می‌گوید: «هنر بزرگ یونان بی آنکه تأملی مفهومی ـ شناختی متناظر با آن و دربارهٔ آن وجود داشته باشد باقی می‌مانَد.» (Heidegger, 1991: 80). اما، معنای این گفته باید روشن شود. آیا مقصود وی این است که یونانیان اصلاً به هنر نمی‌اندیشیدند. اگر چنین بود ـ و ظاهر کلام هایدگر گویای این است ـ چگونه او خود در این باره که هنر نزد ایشان چه بود سخن می‌گوید. نیز بر اساس آنچه از متفکران آن دوره به ما رسیده است می‌توان کم و بیش از دیدگاه شاعران دورهٔ آرخایی یا دیدگاه فیلسوفان عهد کلاسیک در این باره سخن گفت. بی‌گمان، هایدگر از این دیدگاه‌ها آگاه بوده است. از این رو، باید پرسید که یونانیان به چه معنا تفکری متناظر با هنر و بر آن نداشتند. اما، پاسخ گفتن به این پرسش (بنگرید به: ۳.۱) موکول است به بررسی آنچه یونانیان از هنر می‌فهمیدند. چنین پاسخی، چنان که خواهیم دید، ما را در نقطهٔ آغاز استتیک قرار می‌دهد.

چنان که هایدگر می‌گوید: «یونانیان هرگز واژه‌ای مطابق با آنچه ما به معنی دقیق کلمه از واژهٔ هنر ـ یا به تعبیر دقیق‌تر، هنرهای زیبا ـ مراد می‌کنیم نداشتند.» (ibid, 1991: 164). آنها در این مورد دو مفهوم عام‌ترِ poiesis و techne را به کار می‌بردند.

نزد یونانیان، poiesis (فراآوردن، پدید آوردن) مفهومی عام بود که دلالت بر هر پدید آوردن و ساختنی داشت (cf. ibid: 165; Tatarkiewitz, 1999: 25). اما، این پدید آوردن یا ساختن را باید به معنایی خاص فهمید، زیرا یونانیان به قدیم بودن وجود (= هرآنچه هست) باور داشتند، نه به حدوثِ آن. از آنجا که «هست بودن یعنی آشکار (یا ناپوشیده(بودن [و] به نمود آمدن، و به عکس، نابودن یعنی کناره گرفتن از نمود [و] از حضور» (Heidegger, 2000: 107-108)[۲] ، poiesis را نمی‌توان به معنیِ سادهٔ هست شدنِ آنچه نیست فهمید؛ «poiesis [چیزی را] از پوشیدگی به ناپوشیدگی [برون] می‌آورد.» (ibid, 1952: 317-318)[۳]، یا به تعبیر خود هایدگر، حضور یافتن (یا آشکار شدنِ) to on (= موجود) است. بنابراین، poiesis تنها تا آنجا روی می‌دهد که چیزی از پوشیدگی به درآید. و از این رو، poiesis به ساحتِ aletheia (= ناپوشیدگی = حقیقت) تعلق دارد.

نزد یونانیان، موجودات همواره به دو طریق پدید می‌آمدند (=آشکار می‌شدند)؛ physis (طبیعت) و techne (هنر، صناعت)، که مفاهیمی مقابل یکدیگر بودند. «physis هم (به معنی) وجود بود و هم شدن (یا صیرورت)» (ibid, 2000: 16). physis، در مقام وجود موجودات، یعنی «آنچه به خودی خود [نه از جانب دیگری] سر می‌زند [=آشکار می‌شود]، آنچه برمی‌ایستد و پیش می‌آید، و آنچه به خود بازمی‌گردد و به آرامی افول (یا رو نهان) می‌کند.» (ibid, 1991: 81). بنابراین، نزد یونانیان physis «خودِ وجود بود که نخست به واسطهٔ آن موجودات مشاهده‌پذیر می‌گشتند و چنین می‌ماندند. ... [اما،] در فرآیندهای طبیعی نبود که یونانیان نخست

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-23]

آنچه را physis هست تجربه کردند... ، بر پایهٔ تجربه بنیادی وجود در شعر و تفکر، physis خود را بر آنها گشوده داشت. فقط بر پایهٔ این گشودگی [بود که] آنان توانستند به طبیعت، به معنای محدودتر آن، نظر کنند. بدین‌سان، physis در اصل هم به معنی آسمان بود و هم زمین، هم سنگ و هم گیاه، هم جانور و هم انسان، و [هم] تاریخ انسانی به مثابهٔ [پیامدِ] کار انسان‌ها و خدایان؛ سرانجام و بیش از همه، به معنی خدایان بود که خود زیر [سایهٔ] تقدیرند.» (ibid: 15-16). اما، «physis، در مقام شدن، یعنی آشکار شدن و برون ـ آمدن ـ در ـ خود [و] ـ از جانب ـ خود.» (ibid: 15). به گفتهٔ هایدگر، «physis همان poiesis است، به والاترین معنی کلمه، زیرا آنچه به واسطهٔ physis حضور می‌یابد در خود [en he autoi] واجد خصلت فراآمدن است؛ مانند غنچه‌ای که]خود[می‌شکفد.» (ibid, 1952: 317).

اما، techne نیز، همچون poiesis، مفهومی عام‌تر از آنچه ما امروزه از هنر می‌فهمیم بود. چنان که هایدگر می‌گوید: «این واژه نه فقط نام فعالیت‌ها و مهارت‌های صنعتگر بلکه همچنین نامی بود برای مهارت‌های فکری و هنرهای زیبا» (ibid: 318). techne، از آغاز، نه بر ساختن یا پدیدآوردن، بلکه بر نوعی شناخت [یا دانستن] دلالت داشته است؛ این قسم دانستن هر نوع گشوده داشتن (یا آشکار ساختنِ) موجودات را از جانب انسان پشتیبانی و هدایت می‌کرد و در آن بر پایهٔ موجوداتی که پیش‌تر هست شده بودند (physis =) موجوداتی دیگر، یعنی آثار هنری و ابزارها، پدید می‌آمدند (ibid, 1991: 81). بدین‌سان، در techne وجود موجودی گشوده [یا آشکار] می‌شد یا موجودی فراآورده می‌شد که خود، خود را فرانمی‌آورْد و گشوده نمی‌داشت، به تعبیری، فراآوردهٔ techne یعنی فراآوردهٔ انسانی، شکوفایی را نه در خود بلکه در دیگری (en alloi)، یعنی technites (هنرمند) (که انسان بود)، داشت (ibid, 1952: 317). بدین ترتیب، techne نیز به عنوان نحوه‌ای از poiesis به ساحتِ aletheia (= ناپوشیدگی = گشودگیِ وجود = حقیقت) تعلق داشت.

۲.۱. techne (هنر) به مثابهٔ mimesis (تقلید)

چنان که معلوم شد، techne نحوه‌ای از دانستن بود و به ساحتِ حقیقت تعلق داشت. اما، به عقیدهٔ هایدگر «techne از آغاز تا زمان افلاطون با مفهوم episteme مرتبط بود، چنان که هر دو اصطلاحاتی بودند برای دانستن (یا شناخت) به گسترده‌ترین معنا» (ibid: 318). تلقی خاص افلاطون از ذات (یا ماهیتِ) techne به مثابهٔ mimesis سبب شد تا میان techne و aletheia ـ و به همین ترتیب، episteme ـ فاصله افتد. گرچه این تلقی در یونانِ پیش از افلاطون بی‌سابقه نبود.

این مفهوم در آغاز، یعنی در دورهٔ آرخایی، نه بر بازتولید (یا تقلید) واقعیت بیرونی بلکه بر بیان واقعیت درونی دلالت داشت، چنان که «در نیایش ـ سرودهای دِلوسی و در [گفته‌های] پیندارووس، به معنیِ گونه‌ای رقص بود.» (Tatarkiewicz, 1999: 17)، یعنی choreia[۴]. این هنر که واجد خصلتی بیانگر بود احساسات را بیان می‌کرد تا چیزی بسازد. دلالت آغازین مفهومِ mimesis همین «بیان احساسات و آشکارسازی تجربه‌ها از طریق حرکت، صدا و کلمه بود.» (ibid). این مفهوم به معنیِ تقلید نیز بود. اما، این دلالتِ نخستینِ mimesis بر تقلید مطابق با دلالت متأخر آن، یعنی تقلید از physis نبود، بلکه رقصنده‌ها در جریانِ اجرای choreia [حالات و] احساساتی را تقلید می‌کردند، و از این طریق خود را از آن احساسات تزکیه می‌کردند. این مفهوم «بعدها معنیِ هنرِ بازیگر را یافت، گرچه همچنان به موسیقی[۵] اطلاق می‌شد و بعد از آن به شعر و پیکره‌سازی، و در این مقطع بود که معنای آغازین آن تغییر یافت.» (ibid)

در قرن پنجم قبل از میلاد، یعنی در دورهٔ کلاسیک، مفهومِ mimesis از اصطلاح‌شناسی آیینی به فلسفه منتقل و دلالت آن بر بازتولید جهان بیرونی آغاز شد. دموکریتوس نوشت: «ما در اموری بس اساسی پیروان [جانوران] بوده‌ایم، از عنکبوتان در بافتن و رفوکردن، از چلچله‌ها در خانه ساختن، و از قوها و عندلیبان خوش‌آوا آوازشان را [پیروی کرده‌ایم].» (ibid, 1999: 89-90). بدین‌سان، وی تعبیری جدید از معنای mimesis عرضه

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-23]

کرد که پیش‌تر در نوشته‌های هراکلیتوس نیز ظاهر شده بود؛ یعنی، mimesis به مثابهٔ پیروی از physis در شیوه‌های عملِ آن. در همین دوره مقدمات تعبیر دیگری از معنایِ mimesis نیز فراهم آمد که بیش از دو هزاره در نوشته‌های بسیاری از متفکران به انحای مختلف دوام آورده و تکرار می‌شود؛ یعنی mimesis به مثابهٔ تقلید از physis از حیث نمودِ آن.

سقراط زمینه‌ساز این تعبیر جدید بود. وی در مکالمه‌ای با پاراسیوسِ نقاش، که گزنفون آن را ثبت کرده است، کوشید تا وجه تمایز آنچه را امروز هنرهای زیبا خوانده می‌شود از دیگر هنرها مشخص کند. تا آنجا که از متون یونانی برمی‌آید، این باید نخستین تلاش در این راستا باشد. به عقیدهٔ سقراط در techne یِ آهنگر و کفش‌دوز چیزهایی پدید می‌آید که physis آنها را پدید نمی‌آورد؛ یعنی ابزارها. اما در techne یِ نقاش و پیکره‌ساز آنچه physis پدید می‌آورد تکرار و تقلید می‌شود، چنان که سقراط خطاب به پاراسیوس می‌گوید: «بی‌گمان نقاشی بازنمایی آن چیزی است که می‌بینیم.» (Xenophon, 1994: 140). بدین‌سان، وجه ممیزهٔ هنرهای زیبا از دیگر هنرها تقلید یا بازنماییِ physis دانسته می‌شود. در این مکالمه، هر دو طرف گفتگو هنوز از اصطلاح‌شناسی نامعیّنی استفاده می‌کنند برای اشاره به تقلید یا بازنمایی واژه‌هایی چون apomi-mesis (= تقلید یا تشبّه)، ekmimesis (= تقلید)، apei-kasia (= شباهت)، و نه خودِ mimesis را به‌کار می‌برند. (Tatarkiewitz, 1999: 101)

اما، نخستین بار افلاطون در پی این نظرورزیِ سقراط مفهوم کهنِ mimesis را برای دلالت بر تقلید از physis از طریق techne به‌کار برد. گرچه وی از یک سو، اساس تقسیم‌بندی سقراط را از هنرها حفظ کرد[۶]، و از سوی دیگر، ذات آن نوع techne را که امروز هنرهای زیبا خوانده می‌شود mimesis (تقلید) از physis، از حیث نمودِ آن، دانست. اما، او به اقتضای تفکر خود ذات techne را به طور کلی به واسطهٔ مفهومِ mimesis تبیین کرد، چنان که در جمهوری علاوه بر هنرهای زیبا، از هنرهای سودمند (در کتاب دهم) و برخی انواع شعر و موسیقی (در کتاب سوم) به مثابه mimesis سخن گفته است.

چنان که معلوم خواهد شد، همین امر سبب می‌شود تا techne دیگر نسبت وثیقی با گشودگی (آشکاری) وجود نداشته باشد و از این رو، میان techne و aletheia و نیز episteme فاصله افتد.

۳.۱. فاصله افتادن میانِ techne (هنر) و aletheia (حقیقت)

تلقی افلاطون از ذاتِ techne به مثابه mimesis در اصل مبتنی بر تلقی خاصی است که وی از poiesis و، در مرتبهٔ بعد، از وجود دارد. بر پایهٔ وجودشناسی او، idea ـه ثابت، عینی و معقول است به مثابه on te alethei-ai (حقیقتاً موجود) به physis (وجود) تعلق دارد و به واسطهٔ این تعلق he physei kline (بستر برای طبیعت) نامیده شده است. اما، چنان که در ۱.۱ آمد، در تفکر یونانیان «شدن» (یا صیرورت) نیز جنبه‌ای از physis بود. اما، افلاطون آنچه در صیرورت است، یعنی موجود محسوس را on phainomenon (به ظاهر موجود) یا حتی to me on (ناموجود) دانسته است. به عبارت دیگر، موجود محسوس تا آنجا که نسبتی با idea دارد بهره‌مند از وجود است. این نسبت، نزد افلاطون، به واسطهٔ دو مفهومِ mimesis (تقلید) یا گاه methexis (بهره‌مندی یا ـشارکت) تبیین شده است. بنابراین، نزد افلاطون، poi-esis «به حضورآوردنِ (یا آشکار شدنِ) idea است، چنان که خود را در چیزی دیگر، یعنی در شیء مصنوع، نشان دهد. این نه به معنای ساختنِ idea، بلکه مجال دادن به آن است تا به درخشندگی پدیدار شود. مصنوع فقط تا آنجا [همان چیز] هست که eidos (idea) [۷]، [یعنی] وجود، در آن بدرخشد.» (Heidegger, 1991: 176)

بدین ترتیب، poiesis در نحوه (tropos) های مختلف آن همواره به واسطهٔ mimesis (تقلید) از آنچه حقیقی و همواره ثابت است (=idea) روی می‌دهد، خواه techne باشد خواه به وجودآمدن اشیاء محسوس طبیعت.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-23]

افلاطون بخشی از کتاب دهم جمهوری را وقف توضیح همین نحوه‌های مختلف poiesis، یا آشکار شدنِ idea، می‌کند و می‌گوید: «تخت‌های بسیار و میزهای بسیاری هستند... اما تنها یک idea یِ تخت و یک idea یِ میز [هست]» (Plato, 1968: 596) ... «زیرا آنچه در physis هست واحد است.» (ibid, 1968: 597). بنابراین، علاوه بر تختِ موجود در physis (idea یِ تخت)، «تخت دیگری هست که صنعتگر (demiourgos) آن را می‌سازد... و باز تختی هست که نقاش آن را پدید می‌آورد.» (ibid, 1968: 597). اما صنعتگر، «نه ذاتِ[8] تخت بلکه این یا آن تخت را می‌سازد» [همان]، «زیرا صنعتگر به هیچ رو خودِ (idea eidos) را نمی‌سازد» (ibid, 1968: 596). او سبب می‌شود تا idea در چیزی دیگر، یعنی در چوب حضور یابد. فعل او همانند فعلِ demiourgos (صانعِ (جهان)) است که در ساختن اشیاء طبیعی به idea یِ آنها نظر می‌کند (cf. Plato, 1960: 29-31). چنین حضور یافتنی سبب می‌شود تا idea نه آن‌گونه که در درخشش نخستین خود هست، یا در ناپوشیدگی محض (aletheia)، آشکار گردد؛ از این رو، «به هیچ وجه برای ما تعجبی ندارد، اگر این (یعنی، ساختهٔ صنعتگر (در نسبت با ناپوشیدگی، چیزی مبهم و تار نماید (ibid, 1968: 597). و نیز نقاش که «آنچه می‌سازد (یا فرامی‌آورد یا آشکار می‌سازد) نه eidos به مثابه (idea physis) بلکه touto eidolon (تصویر) است، که صرفاً ظاهرِ eidos است» [ibid]، زیرا نقاش همچون آینه عمل می‌کند و آنچه خود را در آینه نشان می‌دهد «فقط همانند چیزی حاضر در ناپوشیدگی [یا چیزی حقیقی] می‌نماید، اما با این همه [چنین] نیست.» (ibid, 1968: 596). بنابراین، نقاش نه به idea (eidos) (on te aletheiai بلکه به آنچه idea در آن حضور دارد (on phainomenon) نظر می‌کند. وی، بدین‌سان نه eidos را به نحو بی‌واسطه، بلکه phainomenon (یا ظاهرِ) چیزی که eidos در آن حضور دارد ـ برای مثال ظاهرِ خورشید یا تخت ـ را در تصویر حاضر (یا آشکار) می‌سازد[9]. نقاش در مقام mim-etes (تقلیدگر) بازسازندهٔ شیئی طبیعی یا شیئی مصنوعِ صنعتگر نیست. این بازساختن دقیقاً آن کاری است که از او ساخته نیست، زیرا وی تنها قادر است اشیاء را از یک phantasma (منظر) بسازد (یا آشکار سازد). بدین‌سان، techne به مثابه هنرهای زیبا دیگر نه به عنوان فعلی برآمده از شناختِ idea و نحوه به وجود آمدن (=آشکار شدن) موجودات (episteme =) بلکه برآمده از شناختِ تصویر موجودات (doxa =) مشخص می‌گردد.

بنابراین، نقاش نه demiourgos (صنعتگر یا صانع) بلکه mimetes hou ekeinoi demiourgoi است، یعنی تقلیدگر چیزهایی که صنعتگر می‌سازد و نیز تقلیدگر آنچه هست (اشیاء طبیعی). «آنچه او پدید می‌آورد to triton gennema [یعنی] سومین مرتبهٔ فراآمدن [یا آشکار شدن] است، در نسبت با ظهور محضِ idea که نخستین]مرتبه[است.» (Heidegger, 1991: 184-5) و نیز ظهور آن در اشیاء طبیعی و ابزارها به عنوان دومین مرتبه. بدین ترتیب، techne در نسبت با گشودگیِ وجود، یعنی نمایشِ وجود در امر ناپوشیده، aletheia، امری است فرودست. (ibid, 1991: 186) و چنان که افلاطون می‌گوید: porro ara pou tou alethous he mimetike es-tin، یعنی «بدین‌سان، تقلید (= هنر) همواره در فاصله از حقیقت است.» (Plato, 1968: 598)

بر اساس فاصله‌ای که فلسفه افلاطون میان techne (هنر) و aletheia (حقیقت) تشخیص داد، هنر ـ به تعبیر دقیق‌تر هنرهای زیبا ـ نزد وی به امری مسئله‌ساز بدل شد، چنان که باید درباره آن تصمیم گرفته و تعیین می‌شد که چه و چگونه باشد؛ زیرا با آشکار ساختنِ تصویر موجود (eidolon) به جای خود موجود (idea) همواره در معرض فریب دادن است[10]. شاید مقصود هایدگر از اینکه یونانیان (آغازین) تفکری متناظر با هنر بزرگ خود نداشتند نیز نبود چنین تفکری باشد. (بنگرید به: ۱.۱)

۴.۱. فاصله افتادن میانِ to kalon (زیبا) و to alethes (حقیقی)

هایدگر در توضیح مرحلهٔ دوم بسط تاریخ استتیک

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-23]

می‌گوید: «استتیک، با یونانیان، تنها در آن هنگام آغاز می‌شود که هنر بزرگِ آنها و نیز فلسفه بزرگی که در عرض آن بالیده بود، به پایان رسید. در آن زمان، در طول دوره [فکری] افلاطون و ارسطو، آن مفاهیم اساسی‌ای شکل گرفتند که [حدود و] مرزهای همه پژوهش‌های آینده درباره هنر را تعیین کردند. یکی از آن مفاهیم پایه‌ای، زوج مفهومیِ hule-morphe، materia-forma، [یا] ماده ـ صورت است. خاستگاه این تمایز در تلقی افلاطون از موجودات از حیثِ نمود بیرونی، eidos یا idea یِ، آنهاست.» (Heidegger, 1991: 80). چنان که در ٣.١ معلوم شد، همین تلقی از وجود سبب شد تا میان techne (هنر) و aletheia (حقیقت)، که تا آن زمان در نسبتی اساسی با هم قرار داشتند، فاصله افتد و در پی آن ضرورتِ اتخاذ تصمیم درباره هنر و اینکه باید چگونه باشد پیش آمد. اما، این تنها یکی از پیامدهای ضروری این تلقی بود. هایدگر در ضمن توضیح مرحله دوم به یکی دیگر از پیامدهای این نگرش اشاره می‌کند و می‌گوید: «ekphanestaton، [یعنی] آنچه به راستی خود را نشان می‌دهد و درخشنده‌تر از هر چیز است، امر زیباست. اثر هنری، به واسطهٔ idea، می‌رود تا در مقام امر زیبا، [یعنی] به مثابه ekphanestaton، پدیدار گردد.» (ibid)

به گفتهٔ هایدگر، نزد افلاطون، «وجود در نسبت ذاتی با خود ـ نشان دادن (phainesthai) و پدیدار گشتن چیزی است که درخشنده (ekphanes) است.» (ibid: 167). بر این اساس، دریافت اثر هنری از حیثِ eidos (یا نمودِ) آن، یعنی آن را به مثابه خود ـ نشان‌دهنده یا درخشنده دیدن. این اساسی‌ترین جنبه در تعریف افلاطون از امر زیباست. بدین‌سان، برای نخستین بار شرایطی فراهم می‌آید تا زیبایی با ذات هنر نسبتی یابد، یا به عبارتی در تعریف هنر وارد شود. این یکی از مؤلفه‌های تفکر استتیکی و شاید اساسی‌ترین آنهاست که به واسطه دوگانهٔ مفهومیِ ماده ـ صورت که برآمده از مفهوم idea است، در پژوهش‌های بعدی درباره هنر، به انجام می‌رسد.

تلقی افلاطون از امر زیبا بر پایهٔ نظریهٔ idea، از سوی دیگر، گسستی را میان زیبایی و حقیقت رقم زد. این مسئله که از رهگذر مکالمهٔ *فایدروس* قابل پیگیری است، خود از مؤلفه‌های تفکر استتیکی است.

در *فایدروس* آمده است که «هر نفس انسانی پیشاپیش موجودات را از حیثِ وجودشان نظاره کرده است، وگرنه هیچ‌گاه به این شکل از حیات پا نمی‌گذاشت.» (Plato, 1972: 249). این شکل از حیات، به تعبیر هایدگر، آن نوع مناسبات خاصی است که انسان با موجودات برقرار کرده است. «نفسِ انسان باید به وجود نظر داشته باشد، زیرا وجود به واسطه حواس دریافتنی نیست. نفس، خود را از وجود تغذیه می‌کند (trephetai). وجود، [یا] رابطهٔ توأم با دغدغه داشتن با وجود، ضامن رابطه انسان با موجودات است.» (Heidegger, 1991: 192)

اما، از آنجا که نظر به وجود در بدن طرد می‌شود، وجود هیچ‌گاه در درخشش [یا ناپوشیدگی] محض خود برای انسان قابل مشاهده نمی‌گردد. از این رو، اکثر انسان‌ها شناخت وجود را به غایت دشوار می‌یابند و «نگاه به وجود، در مورد آنان نافرجام (ateles) می‌ماند، چنان که به سرانجام نمی‌رسد.» (Plato, 1972: 248). آنان نظاره وجود را وامی‌نهند، و از آن روی برمی‌تابند «و در این روی برتافتن دیگر از وجود تغذیه نمی‌کنند» (ibid)، «در عوض، از trophe doxaste، [یا] آنچه در هر چیزی که با آن مواجه می‌شوند [بی‌درنگ] خود را عرضه می‌کند، [یعنی] نمودی گذرا که چیزها واجد آن هستند، بهره می‌برند.» (Heidegger, 1991: 193). به تعبیر هایدگر، «هر چه این اکثریت انسان‌ها در جهان هرروزه بیشتر مستغرق ظاهر و عقاید عام درباره موجودات شوند و به آن خرسند باشند و در این موارد خود را به‌حق بدانند، وجود از آنان بیشتر روی می‌پوشاند (lanthanai)

بدین ترتیب، اکثریت انسان‌ها غرق در فراموشی وجودند، زیرا تنها در پی چیزهایی هستند که اینجا و اکنون به عنوان این یا آن چیز می‌یابند؛ چیزهایی که صرفاً maōhomoi، [یعنی] متشبّه به وجودند، فقط

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-23]

نمودی گذرا از وجودند. از این رو، وجود را، که در نمود نیز ولو به غایتِ دشواری پدیدار می‌شود، درنمی‌یابند. «بدین‌سان تنها اندکی به جا می‌مانند که دارای توانایی به یاد آوردنِ وجودند.» (Plato, 1972: 250). اما، حتی این اندک افراد نیز نمی‌توانند بی‌درنگ نمود آنچه با آن مواجه می‌شوند را چنان ببینند که در آن وجود بر آنان پدیدار شود. به گفته هایدگر، «تنها آنگاه که انسان بگذارد تا در نگاه خود به وجود به واسطه آن مقیّد شود، چنان به فراتر از خویش برده می‌شود که بین خود و وجود امتداد می‌یابد و از خویش برون می‌شود. این فراتر از خویش رفتن و این کشیده شدن به جانب خودِ وجود، sore است. به واقع، تنها تا آنجا که وجود، در نسبتش با انسان قادر به برانگیختن نیروی اِروتیک باشد، انسان قادر به تفکر به وجود و فائق آمدن بر فراموشیِ وجود است.» (Heidegger, 1991: 194)

بدین ترتیب، هر آنچه نظارهٔ وجود را ممکن کند و سبب یادآوری شود، ضرورت می‌یابد. «آن فقط می‌تواند چیزی باشد که در نمود بی‌واسطه [و] گذرای چیزهای مورد مواجهه نیز وجود را، که به غایت دوری‌گزین است، به درخشان‌ترین وجه پیش رو آورد. و این، طبق [گفته] افلاطون، امر زیباست.» (ibid: 195). وجود، از حیثِ فراموشی معمولِ آن، [دورترین یا] بعیدترین است. و مادامی که خود را در موجود نشان می‌دهد، مشاهدهٔ آن دشوار است؛ «اما، در مورد زیبایی [تفاوتی هست]... تنها زیبایی این نقش [یا وظیفه] را از آنِ خود ساخته است که درخشنده‌ترین (ekphanestaton) و در عین حال رهاسازنده‌ترین (erasmiotaton) باشد.» (Plato, 1972: 250). بدین‌سان، «امر زیبا to ekphanestaton است؛ آنچه به ناب‌ترین وجه، در قلمرو حواس پدیدار می‌گردد، و در عین حال erasmiotaton (eros)[11] است، یعنی آنچه ما را در نسبتی با امر بعید و امر پایدار، یعنی وجود، وارد می‌کند.» (Heidegger, 1996: 88). به تعبیر هایدگر، «امر زیبا آن عنصرِ فی‌نفسه ناهمگون است؛ در پدیدارهای حسی بی‌واسطه [و قریب] وارد می‌شود و در عین حال به جانب وجود که [بعیدترین است] پر می‌کشد، افسون‌گرست و رهاکننده.» (ibid, 1991: 196)

بنابراین، وجود (idea) که امری غیر حسی است و به واسطه noesis، یا عقل بسیط، در جریان دیالکتیک ـ که فعالیتی نظری است ـ به دست می‌آید، به واسطه ادراک حسّی نیز دست‌یافتنی می‌گردد؛ زیرا «درک [یا مشاهدهٔ] idea، از حیث تحقق آن، استوار است بر eros.» (ibid: 167). در eros، به مثابه حالتی که در آن انسان به جانب نگاه به وجود از خویش فراتر برده می‌شود یا می‌رود، نیز وجود (idea) مشاهده‌پذیر می‌گردد؛ اما، این بار از رهگذر موجود محسوس، یا امر زیبا.

بدین‌سان، زیبایی و حقیقت هر دو متعلق به امری واحدند؛ به گشودگی [یا ناپوشیدگی] وجود. اما، با این حال، این دو نزد انسان ضرورتاً باید از هم واگروند، زیرا به دو وجه حسّی و غیر حسّیِ physis تعلق دارند؛ زیبایی درخشش وجود است در موجود محسوس و حقیقت درخشش بی‌واسطه و محض وجود است. گرچه وقوع گسست میان حقیقت و زیبایی در تفکر افلاطون آغاز می‌شود، این دو همچنان به امری واحد تعلق دارند؛ زیرا «تا آنجا که افلاطون پای در سنّت تفکر یونانی دارد، هنوز به to kalon (زیبا) به طریقی غیر استتیکی می‌اندیشد.» (ibid, 1996: 88). نزد وی، «آنچه زیباست موجودات‌اند (to on)، و آن موجوداتی که حقیقتاً هستند (idea) زیبایند.» (ibid). نزد افلاطون، مطابق سنّت تفکر وونانی، to kalon (زیبا) با to alethes (حقیقی) و to ag-athon (خیر) در نوعی این همانی است. تنها «آنگاه که سخن از حقیقی، خیر، و زیبا می‌گوییم، پا در قلمرو تفکر مدرن روشنگری گذاشته‌ایم» (ibid)؛ به عبارت دیگر، تنها در دوره مدرن است که زیبایی و حقیقت (و نیز، خیر(به طور قطعی از یکدیگر تفکیک می‌گردند. (بنگرید به: ۲.۲)

۲. تأسیس استتیک در دورهٔ مدرن

۱.۲. موجود به مثابه Gegenstand (برابرایستا) و هنر به مثابه متعلَّقِ aisthesis: «سومین مرحله بسط تاریخ

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-23]

تفکر در هنر ـ که اکنون به عنوان خاستگاه شکل‌گیری استتیک برمی‌شماریم ـ نیز رویدادی است که به طور مستقیم برآمده از هنر و تأمل بر آن نیست. به عکس، رویدادی است که کل تاریخ ما را در برگرفته است. [او] آن آغاز دوره مدرن است.» (ibid, 1991: 83). در این دوره، «یقین، بر کل وجود و کل حقیقت بر «خودآگاهیِ منِ فردی» پایه گذارده می‌شود: cogito ergo sum (= می‌اندیشم، پس هستم). این خود را در وضع و حال خویش نزد خویش یافتن، [یا] cogito me cogitare، نخستین برابرایستایی را فراهم می‌آورد که از حیث وجودش متقن گشته است. «خودِ من»، و حالت‌های «من»، موجودات آغازین و حقیقی‌اند. هر چیز دیگری که بتوان گفت هست، بر حسب همین موجود یقینی ارزیابی می‌شود.» (ibid)

به طور معمول، ماهیت دورهٔ مدرن در این واقعیت دانسته می‌شود که انسان خود را از تعهداتِ قبلی رها می‌سازد و به خود وامی‌گذارد، اما به عقیدهٔ هایدگر مسئله اصلی که فهم بنیان‌های ذاتی دورهٔ مدرن موکول به آن است این است که در این دوره اساساً ذات انسان غغییر می‌کند، به این معنا که انسان به سوژه (subiec-tum) بدل می‌شود. واژهٔ لاتینیِ subiectum، که معادل واژه یونانیِ hopokeimenon است، یعنی «آنچه در پیشِ روست، که به عنوان بنیان، هر چیزی را در خود جمع می‌کند. این معنای متافیزیکیِ مفهوم سوژه، پیش از هر چیز، هیچ رابطه خاصی با انسان و به هیچ رو رابطه‌ای با من [I] ندارد.» (هایدگر، ۱۳۸۶: ۱۲). فقط آنگاه که انسان «موجودی می‌شود که هر آنچه هست از حیث وجود و حقیقتِ خود بر آن استوار است.» (همان) به یگانه subiectum حقیقی بدل شود. به عبارت دیگر، «انسان به مرکز نسبت‌های هر آنچه به طور کلی هست بدل می‌گردد.» (ibid)

در این سوژه شدنِ انسان، موجودات دیگر نه همچون عهد یونان به مثابه to on (امر حاضر، آشکار) و نه همچون قرون وسطی به عنوانِ ens creatum (موجود مخلوق)، بلکه به مثابه Gegenstand (برابرایستا) بر انسان پدیدار می‌گردند، و یا از وجهی دیگر جهان[۲۱] به تصویر بدل می‌گردد. بدین‌سان، «آنچه هست، در تمامیتش، به شیوه‌ای فهمیده می‌شود که [از آنجا] نخست هست و فقط تا آنجا هست که انسان آن را بر پا می‌سازد، انسانی که بازمی‌نماید و پیش می‌نهد [یا وضع می‌کند].» (ibid: 129)

اما، به گفته هایدگر، تلقی افلاطون از ذات موجود به مثابه eidos (idea) امری است که از پیش تبدیل شدن جهان به تصویر را به نحو غیر مستقیم و پنهانی هدایت کرده است.

در زمانهٔ برابرایستا شدنِ موجودات، یا به تعبیری، عصر تصویرِ جهان «تأمل در باب امر زیبا در هنر رفته‌رفته به نسبت میان حالتِ احساس انسان، [یا] aisthesis، [با آن] کشیده می‌شود.» (Heidegger, 1991: 83). عجیب نیست که استتیک به معنی دقیق کلمه در قرون اخیر بنیاد نهاده و آگاهانه دنبال شده است. همچنین، معلوم می‌شود که چرا این نام تنها اکنون به عنوان نحوه‌ای از مشاهده باب شده است که مدت‌ها پیش مقدمات آن فراهم آمده بود. نام استتیک، به معنیِ تأمل بر هنر و امر زیبا، نامی است متأخر که تنها در قرن هجدهم مطرح می‌گردد. «اما موضوعی که این واژه چنان که باید آن را می‌نامد، [یعنی] نحوه‌ای از پژوهش در هنر و امر زیبا بر پایهٔ حالت احساسِ لذّت برندگان و پدیدآورندگان، [موضوعی است] کهن، به قدمت تأمل بر هنر و امر زیبا در تفکر غربی؛ تأمل فلسفی بر ذات هنر و امر زیبا حتی به مثابه استتیک آغاز می‌گردد.» (ibid, 1991: 79)

به عقیده هایدگر، واژهٔ Aesthetics به همان طریقی ساخته شده است که Logic (منطق) و Ethics (اخلاق)، یعنی واژهٔ episteme (شناخت) همواره باید تکمیل‌کنندهٔ آنها باشد. «منطق، logike episteme [یعنی] شناختِ logos یا آموزهٔ حکم (= Aussage = Urteil)، به منزلهٔ صورت اصلی تفکر [است]. منطق، شناخت تفکر، [یا] صور و قواعد آن است. اخلاق، ethike episteme [یعنی] شناختِ ethos، خصلت درونی انسان و نحوه‌ای است که آن خصلت، رفتار او را تعیین می‌کند.» (ibid, 1991: 77). از این رو، منطق و اخلاق هر دو به رفتار انسان و

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-23]

قانونمندی آن اشاره دارند. و به همین ترتیب، «استتیک aisthetike episteme شناخت رفتار انسان است از حیث ادراک حسّی و احساس، و شناخت اینکه چگونه آن رفتارها تعیین می‌گردند.» (ibid, 1991: 78). بدین ترتیب، در این دوره، جایگاه حقیقت، خیر و زیبایی اساساً در سه حوزه مجزای منطق، اخلاق و استتیک تثبیت گردید، حال آنکه پیش از این جدا از هم نبودند، چنان که در ۴.۱ اشاره شد. به هر ترتیب، گسست میان زیبایی و حقیقت با نظریهٔ idea یِ افلاطون آغاز و در قرن هجدهم با باومگارتن تکمیل و با کانت تثبیت شد.

باومگارتن، که در چارچوب فلسفه لایب‌نیتسی ـ ولفی می‌اندیشید، به وجود شکافی در طرح فلسفی ولف پی برده بود، زیرا ولف آگاهانه بررسی آن قسم شناخت و مفاهیم مرتبط به آن را، که روشن‌اند اما متمایز نیستند، واگذاشته و عمده توجه خود را معطوف به مفاهیم روشن و متمایز کرده بود[۱۳]؛ مفاهیم مربوط به زیبایی و هنر نیز از قسم نخست هستند. از این رو، باومگارتن، به منظور تکمیل طرح فلسفی ولف و پُر کردن شکافی که به واسطه واگذاشتن پُردامنه‌ترین نوع شناخت انسانی پدید آمده بود می‌بایست به بررسی جامعی در این خصوص دست می‌زد. در فلسفهٔ ولف، شناختِ آشفته بدین سبب که قابل انتقال از طریق مفاهیم نبود و نیز نمی‌توانست با معیارهای منطق، که متناسب با شناخت متمایز بودند، موافق باشد، صورت فروتر شناختِ متمایز دانسته می‌شد. اما، از منظر باومگارتن شایسته نبود که نوع آشفتهٔ شناخت ذیل منطق عقلی نهاده شود، زیرا این نوع شناخت را منطقی است خاصّ و مقتضیِ خود. این منطقِ خاص همان استتیک است. بدین‌سان، «استتیک باید در حوزهٔ حس و احساس دقیقاً همان باشد که منطق در قلمرو تفکر بود ـ به همین سبب *منطقِ حس* نام گرفته است.» (ibid, 1991: 83)

در طرح فکری باومگارتن، تصورات و مفاهیم مرتبط با شناخت حسّی باید خارج از قلمرو حاکمیت منطق مفهومی گنجانده می‌شدند و بر پایهٔ منطق خاصِ حس، یا به تعبیری استتیک، سنجیده می‌شدند؛ در این منطق جدید نه، همچون منطقِ مفهومی، حقیقت بلکه زیبایی به عنوان معیار کمال تصورات معیّن می‌گردد. بدین ترتیب، کامل‌ترین صورت شناخت حسّی، شناختی است که متعلَّق آن امر زیبا باشد. شناخت روشن و متمایز، که با سنجهٔ منطق مفهومی سنجیده می‌شد، مبتنی بر فرآیند انتزاع ـ یعنی تحویل امر جزئی به امر کلّی ـ بود، اما اکنون بر پایهٔ منطق تازه‌تأسیسِ حس تصوری کامل دانسته می‌شد که واجد غنا [یا پُرمایگی]، گستردگی، و روشنی باشد؛ و به عقیده باومگارتن، همین تصورِ کامل تصور امر زیبا است. چنین است که با استتیک شأن و اعتبار وجه انضمامی متعلَّق شناخت تا اندازه زیادی اعاده می‌گردد. با استقلال یافتن شناخت آشفته [یا حسّی] از شناخت متمایز [یا مفهومی] و نیز به رسمیت شناخته شدن منطق خاص حس، که به جای حقیقت، زیبایی را معیار تصورات خود قرار داده بود، جدایی زیبایی و حقیقت نیز، به واسطه تعلقشان به دو حوزه مجزا، به نحوی قطعی روی می‌دهد[۱۴]؛ گرچه با کانت تثبیت و نهایی می‌گردد. این امر هم از طرح کلی نقدهای سه‌گانه وی، که در آن حقیقت، خیر و زیبایی به سه حوزهٔ مجزا اختصاص یافتند، قابل تشخیص است و هم از کوشش وی در نقد حکم جهت تفکیک زیبایی از حقیقت و خیر؛ چنان که می‌گوید: «حکم ذوقی [یعنی، حکم درباره امر زیبا] به هیچ وجه نه یک حکم شناختی و در نتیجه منطقی، بلکه [حکمی] استتیکی است.» (کانت، ۱۳۸۶: §۱، ۹۹، نیز بنگرید به: همان، ۱۳۸۶: §۴۳، ۲۳۸)، و نیز می‌گوید: «پیوند خیر با زیبایی محض بودن حکم استتیکی را خدشه‌دار می‌کند.» (همان، ۱۳۸۶: §۱۶، ۱۳۶)، گرچه در نهایت می‌کوشد تا دقیقاً چنین پیوندی را میان امر اخلاقی و حکم استتیکی برقرار سازد. (همان، ۱۳۸۶: §۱۶، ۳۰۳-۸).

۲.۲. مرگ هنر

هایدگر «استتیک را بررسیِ [یا تأمل در] حالت احساس انسان در نسبت آن با امر زیبا، [و یا] نظر کردن بر امر زیبا تا آنجا که در نسبت با حالت احساس انسان باشد»

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-23]

(Heidegger, 1991: 78)، می‌داند. از این رو، در استتیک «حالت احساس انسان نقطهٔ عزیمت یا آغاز بحث و هدف این تأمل می‌ماند. رابطهٔ احساس [انسان] با هنر و فراآورده‌های آن می‌تواند [هم] به فراآوردن و [هم] به دریافت و لذّت از [کار هنری] تعلق داشته [یا مربوط] باشد.» (ibid). بر این اساس، «امر زیبا [دیگر] چیزی نیست جز آنچه در خود نشان دادنش چنین حالتی را در انسان سبب می‌شود (ibid). امر زیبا ممکن است مربوط به هنر یا طبیعت باشد. بدین‌سان، از آنجا که هنر به شیوهٔ خود امر زیبا را فرامی‌آورد، [و به تعبیری] تا آنجا که هنر هنرِ زیباست، تأمل در هنر به استتیک می‌انجامد [یا بدل می‌گردد]. (ibid)

بدین ترتیب، «از آنجا که در بررسیِ استتیکیِ هنر اثر هنری به مثابه امر زیبای فراآمده در هنر تعریف می‌گردد، در نسبت با حالت احساس انسان، معرفی می‌شود؛ [نیز] اثر هنری به مثابه ابژه‌ای برای سوژه [که اکنون همان انسان است] وضع می‌گردد.» (ibid). به تعبیری، اثر براساس وجهی [از آن] که برای تجربهٔ زیستهٔ انسان دسترس‌پذیر است، تبدیل به برابرایستا (Gegenstand) می‌شود (ibid). بنابراین، در مشاهدهٔ استتیکی اثر هنری به برابرایستایِ aesthesis (حس) بدل می‌شود، و نیز نسبت سوژه ـ ابژه نیز به عنوان نسبتی احساسی لحاظ می‌گردد. اما، «با این همه، تجربهٔ زیسته [احساس] حوزه‌ای است که در آن هنر می‌میرد؛ [و] [این] مردن چنان به کندی روی می‌دهد که چند قرن به طول می‌انجامد.» (ibid, 1975: 204)

بدین ترتیب، همراه با سیطرهٔ استتیک، یا به عبارتی انتقال هنر به حوزهٔ استتیک[۱۵]، مرگ آن نیز درمی‌رسد. این در عین حال اساسی‌ترین پیامد پیدایی استتیک در خودِ هنر است، چنان که هایدگر می‌گوید: «در آن لحظه تاریخی که استتیک به غایتِ بلندپایگی، گستردگی، و انسجام خود دست می‌یابد، هنر بزرگ به پایان کار خود می‌رسد. این دستاورد استتیک [= استتیکِ هگل] بلندپایگیِ خود را از این واقعیت دارد که پایان هنر بزرگ را تشخیص داده و اعلام می‌کند.» (ibid, 1991: 84)؛ «روزگار باشکوه هنر یونانی، همچون عصر طلایی قرون وسطای متأخر، به سرآمده است.» (Hegel, 1975: 103). «هنر نزد ما دیگر عالی‌ترین نحوه‌ای نیست که حقیقت به خود تعیّن می‌بخشد.» (ibid). «هنر، از حیث عالی‌ترین تعیّنش، برای ما امری است درگذشته و [چنین نیز] می‌مانَد.» (ibid, 1975: 104)

بی‌شک گفته‌های هگل بیانگر این نیست که پس از ۱۸۳۰م، اعلام مرگ هنر از جانب وی، هیچ کار هنری تحسین برانگیز و برجسته‌ای پدید نیامده، و نیز نمی‌خواهد امکان پدید آمدن چنین کارهایی را در آینده نفی کند؛ «می‌توان امیدوار بود که هنر همچنان بیشتر ترقی کند و به کمال گراید، اما صورت آن دیگر والاترین نیاز روح نمی‌تواند بود.» (ibid, 1975: 103). بزرگی هنر بزرگ به این است که «در وجود تاریخی انسان رسالتی تعیین‌کننده به عهده دارد؛ آثار هنری بزرگ به شیوهٔ خاص خود، آنچه موجودات به طور کلی هستند را آشکار می‌سازند، و این آشکارگی (یا گشودگی) را (گشوده) نگاه می‌دارند. ... بزرگی هنر بزرگ فقط و در وهله نخست به کیفیت والای آنچه آفریده نیست، بلکه به این است که نیازی مطلق است.» (Heidegger, 1991: 84). آنچه در زمانهٔ استتیکی شدن هنر از آن طلب می‌شود دیگر گشودن امر مطلق نامشروط ـ به تعبیر هگل ـ یا وجود موجودات ـ به تعبیر هایدگر ـ نیست، بلکه فراآوردن امر زیباست، آن‌گونه که در هنر محقق می‌شود. از این رو، هنر از ضرورت می‌افتد. مقصود هگل از مرگ هنر نیز همین است، یعنی اینکه هنر در بازنمودن امر مطلق وامی‌مانَد، و اینک وظیفه‌ای که پیش‌تر بر دوش هنر نهاده شده بود باید به اموری غیر از آن سپرده شود؛ به دین و سپس به فلسفه. همین اوج استتیک و مقارن با آن مرگ هنر بزرگ مشخص‌کنندهٔ چهارمین مرحله از تاریخ استتیک هستند.

پس از هگل، در همان قرن نوزدهم میلادی، تلاش‌هایی در جهت اعادهٔ هنر بزرگ یا ضرورت هنر صورت می‌گیرد: تلاش ریشارد واگنرِ موسیقیدان در عینیت بخشیدن به آنچه هنر بزرگ می‌پنداشت و تلاش نظری فریدریش نیچهٔ فیلسوف.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-23]

۳. اعادهٔ ضرورت هنر

۱.۳. اُپرا به مثابه هنر بزرگ

پنجمین مرحله از اساسی‌ترین رویدادهای تاریخ استتیک نه مرتبط با تفکر دربارهٔ هنر، بلکه در مورد رویدادی هنری است. هایدگر درباره این مرحله می‌نویسد: «قرن نوزدهم، در حالی که شاهد زوال هنر از ذاتش است، بار دیگر جرئت می‌کند در فراهم آوردن اثر هنریِ جمعی بکوشد. این کوشش با نام ریشارد واگنر پیوند خورده است.» (ibid, 1991: 85). در این مقطع تاریخی، ظهور مجدد هنر بزرگ به ضرورتی جدّی بدل می‌گردد. اما، این هنر به مثابه هنر جمعی سر برمی‌آورد؛ و این یعنی هنرها دیگر نباید جدا از یکدیگر دانسته شوند، بلکه باید در اثر هنری واحدی به هم پیوسته باشند. این هنر «فراتر از چنین وحدت کمّی صِرفی، باید جشن اجتماع ملّی باشد، باید دین ("die" religion) باشد.» (ibid)

این هنر جمعی به صورت اپرا پدیدار می‌گردد که بدین سبب هنرهای ادبی و موسیقایی باید در آن نقشی تعیین‌کننده بیابند. اما، تز هنریِ اپرا به مثابه هنر جمعی در این مقطع به نحوی خاص مطرح می‌گردد؛ «از حیث نظری، موسیقی باید وسیله‌ای باشد برای دستیابی به درام اثرگذار؛ اما، در واقعیت، موسیقی به شکل اپرا به هنر اصیل [یا معتبر] بدل می‌شود. درام اهمیت و سرشت ذاتی‌اش را نه در اصالت شاعرانه‌اش، یا به تعبیری در حقیقتِ آراستهٔ اثر زبانی، بلکه در چیزهای متعلق به صحنه، ترتیب‌های تئاتری و ساخته‌های جشن‌واره‌ای‌اش دارد. معماری تنها به کار ساختمان تئاتر می‌آید، نقاشی دکورها را فراهم می‌آورد، [و] مجسمه‌سازی به کار نمایش [یا تصویر کردن] ژست‌های بازیگران می‌آید.» (ibid, 1991: 86). در این میان، «آفرینش ادبی و زبان واجد آن نیروی آفرینندهٔ اساسی و تعیین‌کنندهٔ شناخت اصیل نیستند. آنچه طلب می‌شود غلبهٔ هنر به مثابه موسیقی است، و بدین‌سان غلبهٔ حالتِ محض احساس.» (ibid). بدین‌سان، تجربهٔ زیسته تعیین‌کننده می‌شود؛ اثر هنری تنها به عنوان برآورندهٔ چنین تجربه‌ای لحاظ می‌گردد.

چنان که واگنر خود درباره نقش موسیقی در اپرا گفته است: «ارکستر اساس [و برآمدگاهِ] احساسِ بی‌پایان و در کل مشترکی است که احساس فردیِ هنرمند می‌تواند از آن طریق به والاترین حدّ کمال رسد: ارکستر به طریقی خاص اساسِ پایدار و بی‌حرکتِ واقعیت را به سطحی سیال، منعطف، اثرپذیر و اثیری بدل می‌کند [یا تحلیل می‌برد].» (ibid, 1991: 88). بدین‌سان، به گفته هایدگر، ذات اثر هنریِ جمعی این‌گونه تعیین می‌گردد؛ «انحلال هر چیز صلبی به [چیزی] سیّال، منعطف، [و] شکل‌پذیر، به [چیزی] شناور و معلق؛ [به چیزی] بی‌معیار، بی‌قانون و بی‌حدّ و حدود، بی‌روشنی و پایانمندی؛ شبِ بی‌پایانِ استغراق محض.» (ibid, 1991: 87)

بنابراین، به عقیدهٔ هایدگر طرح هنر جمعی واگنر باید محکوم به شکست باشد و پیامدهای آن درست در تقابل با هنر بزرگ. سبب بی‌نتیجه ماندن کوشش‌های واگنر نه فقط در برتری دادنِ موسیقی بر دیگر هنرها، بلکه به تعبیر دقیق‌تر، در این است که موسیقی این برتری را از آن رو می‌یابد که نسبت به دیگر هنرها در برانگیختنِ تجربهٔ زیسته تواناتر است و جایگاه خود را اساساً از این وجه در ساختار اپرا مستقر می‌سازد.

بدین ترتیب، در این زمانه هنر می‌رفت تا بار دیگر به ضرورتی مطلق بدل شود و بازنمایندهٔ امر مطلق گردد. اما، از آن رو، امر مطلق در کار واگنر به مثابهٔ عدم تعیّن محض، انحلال کامل در احساس محض، [و] تعلیقی که به تدریج غرق در نیستی می‌گردد، تجربه می‌شود، کوشش واگنر نیز ناکام می‌ماند.

در همین زمانه، یعنی قرن نوزدهم میلادی، «در پی ناتوانیِ فزایندهٔ دانش متافیزیک، دانشِ هنر بدل به پژوهش وقایع محض تاریخ هنر می‌گردد. آنچه در زمانهٔ هِردر و وینکلمان در خدمتِ خوداندیشیِ بر وجود تاریخیِ [انسان] بود، اینک به خاطر خودِ آن، یعنی به عنوان رشته‌ای دانشگاهی پی گرفته می‌شود. اکنون بررسی کارهای ادبی وارد قلمرو فیلولوژی [زبانشناسی تاریخی] می‌شود.» (ibid, 1991: 89). استتیک نیز به گونه‌ای

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-23]

روانشناسی بدل می‌شود که روش علوم طبیعی را پیش می‌گیرد؛ حالات احساس واقعیاتی دانسته می‌شوند که می‌توانند مورد آزمایش، مطالعه، و اندازه‌گیری قرار گیرند. به همین ترتیب، انسانِ زیبایی‌شناختی نیز پدیداری قرن نوزدهمی است. هایدگر از قول دیلتای می‌گوید: «انسان زیبایی‌شناختی در خود و دیگران خواستار تحقق تعادل و هماهنگی احساسات است؛ او بر حسب این نیاز، احساس خود نسبت به زندگی و بینش‌های خود از جهان را شکل می‌دهد. ارزیابی او از واقعیت تا آنجا که واقعیت شرایطی را برای چنین وجودی فراهم آورد، بسته به آن [= واقعیت] است.» (ibid, 1991: 90)

۲.۳. هنر بر ضدّ نیهیلیسم

در واپسین مرحله از تاریخ استتیک می‌خوانیم: «آنچه را هگل درباره هنر می‌گفت ـ [یعنی] اینکه هنر قدرت خود را در مقام شکل‌دهنده و نگاه‌دارندهٔ مسلّم امر مطلق از دست داده است ـ نیچه درباره والاترین ارزش‌ها یعنی دین، اخلاق، و فلسفه[۱۶] تشخیص می‌دهد: فقدان نیروی خلاق در بنیادگذاردنِ وجود تاریخی انسان بر پایهٔ موجودات به طور کلی.» (ibid, 1991: 90). نیچه می‌کوشد تا به نقد این والاترین ارزش‌های تاکنونی پرداخته و هم‌زمان ارزشی جدید وضع کند. این ارزش‌گذاری، یا [تعیین و] برقرار ساختن والاترین ارزشی که همه موجودات باید بر اساس [یا مطابق با] آن باشند[۱۷]، از آن رو برای وی ضرورت یافته است که وی پیش‌تر حضور و سیطره نیهیلیسم را بر تاریخ ارزش‌های تاکنونی عمیقاً دریافته است.

نیهیلیسم، از نگاه نیچه، نه یک جهان‌بینی [Weltan-schaung] که در زمان و مکانی پدید آید؛ بلکه خصلت اساسی آن چیزی است که در تاریخ غرب روی داده است. «نیهیلیسم یعنی اینکه والاترین ارزش‌ها از خود سلب ارزش کنند.» (Nietzsche, 1968: §2). هر آنچه از واقعیات و قوانین با مسیحیت، در اخلاق از دوران هلنیستی، و در فلسفه از افلاطون به این سو معیار گشته است، نیروی الزام‌آور، و به تعبیر نیچه، نیروی خلاق خود را از دست داده‌اند. به عقیده نیچه، نیهیلیسم هرگز پیشامدی فقط متعلق به زمانه او نیست. نیهیلیسم از دوران پیشامسیحی آغاز شده و با قرن بیستم نیز خاتمه نمی‌یابد؛ «به عنوان یک فرایند تاریخی، قرون پس از ما را [نیز] در بر خواهدگرفت. ... نیهیلیسم، نزد نیچه، زوال، بی‌ارزشی، و ویرانی صرف نیست، بلکه نحوه‌ای اساسی از [روند] حرکت تاریخ است که [نه تنها] نفی‌کننده نیست، بلکه، حتی برای دوره‌های زمانی درازی، جهشی خلاق و معیّن را لازم می‌آورد و به پیشبرد آن کمک می‌کند.» (Heidegger, 1991: 27). تباهی و زوال فیزیولوژیکی، و مانند آن نه علل نیهیلیسم بلکه معلول‌های آن‌اند. از این رو، چیرگی بر نیهیلیسم با از میان بردن این شرایط ممکن نیست. به عکس، به واسطه اقدامات متقابل جهت کاستنِ معلول‌های جانبی زیان‌بخشِ نیهیلیسم غلبه بر آن صرفاً به تأخیر می‌افتد. راهی که نیچه خود پیش پا می‌گذارد نقد والاترین ارزش‌های تاکنونی و بر قرار ساختنِ اصل ارزش‌گذاری جدیدی است.

نقد والاترین ارزش‌های تاکنونی صرفاً ردّ یا نامعتبر جلوه دادن آنها نیست، بلکه روشن ساختن و نشان دادن سرچشمه‌های شک‌برانگیزی است که آن ارزش‌ها را وضع کرده‌اند، و بدین‌سان نشان دادن پرسش‌برانگیز بودن خود این ارزش‌ها، و از سوی دیگر، ارزش‌گذاری جدید، به سبب درگیری [یا درآمیختگی] ضروری‌اش با جریان تاریخ غرب و نیز به سبب نقد گریزناپذیر ارزش‌گذاری‌های پیشین، ضرورتاً بازارزیابی همه آن ارزش‌هاست. و روش نیچه در انجام این امر وارونه‌سازی است. اما، اساسی‌ترین وظیفه‌ای که از جانب نیچه به این روش سپرده می‌شود وارونه‌سازی افلاطون‌گرایی است، چه تاریخ تفکر غرب از رهگذر ارزش‌هایی که به واسطه فلسفه افلاطونی تثبیت شده‌اند، سر از نیهیلیسم درمی‌آورد؛ حتی به تعبیر خود نیچه این تاریخ، تاریخِ افلاطون‌گرایی است.[۱۸]

بنا به تفسیر هایدگر از مرحله ششم تاریخ افلاطون‌گرایی، که مطابق با تفکر دورهٔ متأخر خود نیچه است که ناتمام ماند، نباید آن را پایان کار پروژه وارونه‌سازیِ نیچه دانست، زیرا دور انداخته شدن جهانِ

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-23]

نمود به هیچ رو مطابق با خواست وی نیست. هایدگر در پیش‌بینی مسیر بعدی این پروژه می‌نویسد: «طبق بیان صریح واپسین مرحله از تاریخ افلاطون‌گرایی، جهانِ نمود از میان رفته است. اما؛ تنها بر پایه تفسیر افلاطونی، جهانِ حسی جهانِ نمود است. با از میان رفتن افلاطون‌گرایی نخست راه برای تأیید امر حسی گشوده می‌شود، و همراه با آن، جهان غیر حسی روح» (ibid, 1991: 209). آنچه ضروری است نه از میان رفتن امر حسی و نه امر غیر حسی است. به عکس، آنچه باید از میان رود سوء تفسیر، یا به تعبیری، ناچیز انگاشتنِ امر حسی و تعالی بخشیدن مفرط امر فراحسی است. «باید راهی برای تفسیری نو از امر حسی بر پایهٔ پایگان [یا سلسله‌مراتبی] جدید از امر حسی و غیر حسی گشوده شود. این پایگان جدید صرفاً قصد وارونه کردن این امور را در چارچوب همان نظم ساختاری قدیم ندارد، که اینک امر حسی را تعالی دهد و امر غیر حسی را ناچیز شمرد؛ نمی‌خواهد آنچه را فروتر بود فراتر نهد. پایگان جدید و ارزش‌گذاری جدید یعنی لزوم تغییر ساختار نظم دهندهٔ [پیشین].» (ibid)

به عقیدهٔ نیچه، کار اصل ارزش‌گذاری پیشین، یعنی همان اصل اصالتِ ایدهٔ افلاطونی، به سر آمده است و باید جای خود را به اصلی دیگر دهد؛ این اصلِ دیگر همان اراده به قدرت است. اراده به قدرت، پیش از هر چیز، وجود موجودات است. اصطلاح اراده به قدرتِ نیچه حاکی از آن است که اراده به واقع و تنها اراده به قدرت است.[۱۹] این اصطلاح در پی این نیست که اراده را نوعی میل بداند و با به کار بردنِ به قدرت، قدرت را به جای شادی و لذت به منزله هدف آن قرار دهد. نیچه، هنر را نیز در کنار شناخت، طبیعت، فرد، و جامعه به عنوان صورتی از اراده به قدرت معرفی می‌کند؛ و نیز در انجام رسالت بنیادگذاردن اصل ارزش‌گذاری جدید نقشی تعیین‌کننده می‌دهد. «در حالی که، نزد هگل هنر است که ـ درست به عکس دین، اخلاق، و فلسفه ـ قربانی نیهیلیسم می‌شود و به امری درگذشته بدل می‌شود، نزد نیچه هنر می‌بایست به عنوان حرکتی مخالف [نیهیلیسم] پی گرفته شود.» (ibid, 1991: 90). اما، این نقش بدین سبب به هنر واگذار می‌شود که «پدیدار هنرمند هنوز روشن [یا شفاف]ترین است.» (Nietzsche, 1968: §797). به واسطه هنرمند، وجود به بی‌واسطه‌ترین و روشن‌ترین وجه برای ما پدیدار می‌شود. زیرا هنرمند بودن، توانا بودن در به وجود آوردن چیزی است؛ چیزی را که نیست در وجود مستقر ساختن است؛ «چنان که گویی در فرایند به وجود آمدن [= هنر] در [ساحت] هست شدن موجودات ساکن می‌شویم و آنجا می‌توانیم ذات آنها [= اراده به قدرت] را با روشنیِ تمام ببینیم (Heidegger, 1991: 69). از گزاره فوق، با نظر به ذات هنر، دو گزاره اساسی درباره هنر برمی‌آید:

۱. «هنر روشن‌ترین و آشناترین صورت اراده به قدرت است.» (ibid, 1991: 71). هنر برای ما انسان‌ها چنین است، «زیرا هنر از حیث استتیکی به عنوان یک حالت فهمیده می‌شود؛ آن حالتی که هنر در آن به حضور می‌آید و از آن برمی‌آید حالتی است خاصِ انسان، و از این رو خاصِ خود ما. هنر به قلمروی تعلق دارد که ما خود را [در آن] می‌یابیم ـ ما همین قلمرویم. هنر به قلمروهایی که [آن] نیستیم، و از این رو نسبت به ما بیگانه‌اند، قلمروهایی چون طبیعت، تعلق ندارد.» (ibid, 1991: 138)

۲. «هنر باید بر اساس هنرمند فهمیده شود.» (ibid: 71). به گفته نیچه، «از آن جایگاه [= هنرمند] نظر افکندن به غریزه‌های اصلی قدرت، [یعنی] طبیعت، و جز آن! نیز به دین و به اخلاق!» (Nietzsche, 1968: §797)، یعنی، دیگر صور اراده به قدرت نیز باید از منظر هنرمند مشاهده شوند. بدین‌سان، اقسام موجودات به نحوی خاص بر طبق وجود هنرمند، آفرینندگی هنری، و آفریده بودن تعیین می‌گردند. در اینجا مفهوم هنر آشکارا به هر قسم توانایی فراآوردنی بسط یافته است. این مفهوم از هنر تا اندازه زیادی مطابق است با کاربردی که تا آستانه قرن نوزدهم معمول بود؛ «صنعتگران، رجال سیاسی، و معلمان، به عنوان کسانی که چیزی فرامی‌آورند، ننرمند بودند. طبیعت نیز هنرمند بود.» (Heidegger, 1991: 71). از اینجا می‌رسیم به سومین گزاره:

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-23]

۳. «هنر، بر طبق مفهوم بسط یافتهٔ هنرمند، رویدادِ اساسی همه موجودات است؛ موجودات تا آنجا که هستند، خود آفریننده و آفریده هستند» (ibid, 1991: 72). اینکه هنر رویداد اساسی موجودات است، چیزی جز این نمی‌گوید که هنر اراده به قدرت است. «هنر، گرچه در وسیع‌ترین معنا در مقام آفریننده، برسازندهٔ سرشت اساسی موجودات است، و در معنای محدودتر آن فعالیتی است که در آن [فرایند] آفرینندگی برای خود به روشن‌ترین وجه به ظهور می‌رسد؛ هنر نه فقط یکی از صور اراده به قدرت در میان دیگر صور، بلکه عالی‌ترین صورت [آن] است. اراده به قدرت بر اساس هنر و به مثابه هنر [است که] حقیقتاً دیدنی می‌گردد.» (ibid). نیچه همین اراده به قدرت را به عنوان اصل ارزش‌گذاری جدید در تقابل با اصل پیشین می‌نهد، و می‌نویسد: «دین، اخلاق، و فلسفهٔ ما صور منحط انسانیت‌اند. حرکت مخالف: هنر.» (Nietzsche, 1968: §794)

براساس اصل ارزش‌گذاری پیشین که به واسطه نظریهٔ idea یِ افلاطون معین شده است و از دید نیچه اصل نخستِ اخلاق، دین مسیحیت، و فلسفه است «این جهان را هیچ ارزشی نیست؛ باید جهانی برتر از این جهانِ گرفتار شهوات باشد؛ باید جهانی حقیقی در فراسو باشد، جهانی فراحسی؛ جهان حواس صرفاً جهان نمودهاست.» (Heidegger, 1991: 73). بدین ترتیب، این جهان و این زندگی در متن ارزش‌گذاری پیشین نفی می‌شود. اما، به عقیده نیچه، جهان حقیقیِ اخلاق جهان دروغ‌هاست، امر حقیقی، امر فراحسی یک خطاست. جهان حسی ـ که در افلاطون‌گرایی به معنی جهان نمود و خطا، قلمرو خطا[ها]ست ـ جهان حقیقی است. اما امر حسی همان عنصر [یا اساس] هنر است. بنابراین، هنر تأییدکنندهٔ چیزی است که فرض جهانِ به اصطلاح حقیقی آن را انکار می‌کند. این است که نیچه می‌گوید: «هنر به عنوان یگانه نیروی برتر بر ضدّ هرگونه اراده به نفی زندگی، هنر به عنوان [امری] ضد ـ مسیحی، ضد ـ بودیستی، ضد ـ نیهیلیستی در والاترین حد.» (Nietzsche, 1968: §853). از این رو:

۴. «هنر حرکتی شاخص بر ضد نیهیلیسم است.» (Heidegger, 1991: 73). هنر، در معنای محدود لفظ، آری گفتن است به امر حسی، به ظاهر، به آنچه جهان حقیقی نیست، یا به تعبیری، به آنچه حقیقت نیست. به گفته نیچه، «زیستن با حقیقت ناممکن است، اراده به حقیقت [یا طلبِ جهان فراحسی کردن] همواره نشانی از تباهی است» (Nietzsche, 1968: §822). اراده به حقیقت، به واقع، نه گفتن است به جهان حاضر ما، به جهانی که هنر به آن تعلق دارد. از آنجا که این جهان حقیقتاً واقعی و تنها جهان حقیقی است، نیچه با توجه به نسبت هنر و حقیقت می‌تواند بگوید:

۵. «هنر با ارزش‌تر از حقیقت است» (Heidegger, 1991: 75). امر حسی در جایگاهی والاتر و به نحوی حقیقی‌تر از امر فراحسی است. حقیقت، در خود خطر نابودی زندگی را نهفته دارد. «امر فراحسی حسّیتِ حیات‌بخش را از زندگی سلب می‌کند، نیروهای زندگی را از میان می‌برد، و آن را تضعیف می‌کند. آنگاه که قصد امر فراحسی کنیم، فرمانبرداری، تسلیم، شفقت، ریاضت، و [فروتنی و] حقارت می‌شوند فضیلت. ابلهان این جهان، فرومایگان، [و] بیچارگان می‌شوند فرزندانِ خداوند[۲۰]» (ibid). اما، «ما هنر از بهر آن داریم که بر اثر حقیقت نابود نشویم» (Nietzsche, 1968: §822)؛ که امر فراحسی زندگی را به جانب ناتوانی کلی [یا جمعی] و زوال نکشاند. بدین‌سان، هنر، در مقام عالی‌ترین صورت اراده به قدرت و حرکتی بر ضد نیهیلیسم، باید اصل ارزش‌گذاری جدید باشد.

نتیجه

بنا بر روایت هایدگر از تاریخ استتیک معلوم گردید که ۱. مؤلفه‌های اساسی تفکر استتیکی در یونان باستان به واسطهٔ نظریهٔ idea یِ افلاطون شکل می‌گیرند؛ این نظریه، از یکسو، وجود فاصله‌ای میان هنر ـ و نیز زیبایی ـ را با حقیقت ضروری می‌یابد، و از سوی دیگر

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-23]

ورود زیبایی را به تعریف هنر ممکن می‌سازد. نیز به تعبیر هایدگر همین نظریه تغییر نسبت میان انسان و موجودات را به رابطهٔ سوژه ـ ابژه، که اساسی‌ترین مشخصهٔ دورهٔ مدرن است، از پیش تعیین و به نحو پنهانی هدایت می‌کند. ۲. در دوره مدرن، علاوه بر تحقق کامل یافتن مؤلفه‌های اساسی استتیک، تغییر ذات (یا ماهیت) انسان به سوژه هنر را به برابرایستا (یا ابژهٔ) حس بدل می‌کند، و به همین ترتیب تفکر درباره هنر نیز اساساً به نسبت میان حالت احساس انسان با هنر معطوف می‌شود. از این رو، آنچه در این دوره به عنوان پیامد استتیک روی می‌دهد از ضرورت افتادن (یا مرگ) هنر است. ۳. قرن نوزدهم شاهد تلاش‌هایی بی‌سرانجام جهت اعادهٔ ضرورت هنر است؛ واگنر به واسطهٔ اُپرا و نیچه با اعطای نقشی تعیین‌کننده به هنر در پروژهٔ وارونه‌سازی افلاطون‌گرایی.

پی‌نوشت‌ها

۱. حدود قرن هشتم تا چهارم قبل از میلاد.

۲. زیرا حقیقت [به معنیِ ناپوشیدگی] به ذاتِ وجود تعلق دارد. (ibid)

۳. این جمله در اصل از افلاطون است. (cf. Plato, 1993: 205)

۴. نوعی رقص که پیوسته با آئین دیونوسوسی بود و با کلمات [شعر] و اصوات موسیقایی همراهی می‌شد. این نوع هنری در دوره‌های بعد نقش خود را به شعر نمایشی، یا به تعبیر دقیق‌تر تراژدی و موسیقی سپرد که از آن مشتق شده بودند.

۵. در یونان دورهٔ آرخایی موسیقی هنوز به عنوان چیزی جدا از حرکت و ژست شکل نیافته بود. (ibid)

۶. در تقسیم‌بندی‌ای که در *جمهوری* آمده است techne به سه نوع تقسیم شده است: آنکه چیزها را به‌کار می‌گیرد، آنکه چیزها را پدید می‌آورد، و آنکه چیزها را تقلید می‌کند. (Plato, 1968: 601)؛ و در *سوفیست* به دو نوع: آنکه از چیزهایی که در طبیعت هست استفاده می‌کند و آنکه چیزی را پدید می‌آورد که در طبیعت نیست. (Pla-to, 1986: 219)

۷ . هایدگر در تفسیر این جمله از *جمهوری* که «[دیری است] بر این عادت رفته‌ایم که یک sodie در هر مورد تنها یک sodie را در ارتباط با آن گروه از چیزهای بسیاری قرار دهیم که به آنها نام واحدی می‌دهیم.» (otalP, ۸۶۹۱: ۶۹۵) می‌گوید: « sodieدر اینجا نه به معنیِ مفهوم، بلکه به معنیِ نمودِ بیرونیِ چیزی است. در نمود بیرونی، این یا آن چیز نه با ویژگی خاص خود در فردیتش، بلکه آن‌گونه که هست به حضور می‌آید؛ از این رو، وجود در مشاهدهٔ نمود بیرونی (sodie) دریافت می‌شود.» (reggedieH, ۱۹۹۱: ۲۷۱). بنابراین، sodie همان aedi است از آن حیث که در موجود مشاهده‌پذیر می‌گردد؛ از آن حیث که دیدار است. به عقیدهٔ هایدگر، در اینجا مسئله نه وضعِ aedi، بلکه پیوند دادن آنچه با آن در فردیت و جزئیات کثیرش روبه‌رو می‌شویم با وحدتِ sodie است به واسطهٔ زبان.

۸. Wessen، quidditas، quid est، ἐστι ἡ یا ذات، به تعبیری، آنچه در موجود ذاتی است، آنچه موجود به واسطه آن همان که باید، τελέως ὀν، هست (cf. ibid: 179-180).

۹. «زیرا هنر تصویر موجودات را می‌سازد [یا آشکار می‌سازد].» (Pla-to, 1968: 413)

۱۰. از اساسی‌ترین مسائلی که در مکالمهٔ *جمهوری* مطرح شده است، بحث از جایگاه techne (هنرهای زیبا) در polis (شهر) است، از حیث ذات آن، یعنی تقلید (cf. ibid: 166-8).

۱۱. در توضیح نسبت eros و erasmiotaton، که از جانب هایدگر در پیوند با یکدیگر فهمیده می‌شوند، باید گفت که eros به مثابه یک حال (stimmung) انسان را فرامی‌گیرد (cf. ibid: 99)، و erasmiotaton، که از مشخصه‌های اصلی امر زیباست، چنین حالی را سبب می‌شود، که در آن انسان به جانب امر بعید، یعنی وجود، رها می‌گردد. افلاطون خود در *فائدروس* اشاره جالبی به قطعه شعری منسوب به هومر دارد که «میرایان [یا انسان‌ها] eros دارندهٔ بالَش می‌نامند، و نامیرایان [یا خدایان] بخشندهٔ بال؛ زیرا او را توانایی بال بخشیدن است [زیرا بال بخشیدن او را همچون ضرورتی است].» (Plato, 1972: 252). شاید بتوان بال بخشیدن را اشاره‌ای به خصلتِ رهاسازندهٔ eros، یعنی erasmiotaton، دانست.

۱۲. جهان، در اینجا یعنی هر آنچه هست، در تمامیتش. این نام به کیهان و به طبیعت محدود نیست. تاریخ نیز به جهان تعلق دارد.

۱۳. در مونادولوژی آمده است: «هرگونه شناختی یا مبهم است یا روشن؛ و شناخت روشن نیز یا آشفته است یا متمایز؛ شناخت متمایز نیز یا ناکافی است یا کافی، و شناخت کافی هم یا نمادین است یا شهودی.» (لایب نیتس، ۱۳۷۵: ۲۴) «شناخت آنگاه روشن است که برای بازشناسی شیء عرضه‌شده کفایت کند.» (همان). در غیر این صورت مبهم است. نیز، شناخت آنگاه آشفته است که، به عکس شناخت متمایز، مفاهیم در توضیح و انتقال متعلَّق شناخت به فردی دیگر بسنده نباشند، چنان که مفاهیم سرخی و لطافت در توصیف لطافت و غنای رنگ گلبرگ‌های یک گل.

۱۴. اتفاق دیگری که با باومگارتن می‌افتد این است که به واسطه طرح فکری وی (= استتیک) جایگاه زیبایی در حوزه حسیّت تثبیت می‌گردد. حال آنکه پیش‌تر افلاطون در مورد زیبایی قائل به سلسله‌مراتبی، حسی و غیر حسی، شده بود (Plato, 1993: 210) که این دیدگاه سلسله‌مراتبی به تفکر پس از وی نیز سرایت کرده بود.

۱۵. به تعبیر هایدگر در *عصر تصویر جهان*، انتقال هنر به حوزهٔ استتیک در کنار علم مدرن، تکنولوژی، اطلاق فرهنگ به فعالیت‌های بشری و در آخر فقدان خدایان یکی از مؤلفه‌های بنیادی عصر مدرن است.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-23]

۱۶. هایدگر بر این عقیده است که اینها والاترین ارزش‌ها نیستند، بلکه انحای اساسی تعیین و تحمیل آن ارزش‌ها هستند.

۱۷. به تعبیر هایدگر، اصل ارزش‌گذاری ـ prinzip (اصل) برگرفته از مفهوم لاتینیِ principum و مطابق با مفهوم یونانیِ arche ـ یعنی آنچه براساس آن تعیین می‌شود چیزی باید چه و چگونه باشد؛ آن بنیادی که چیزی بر آن می‌ایستد، در حالی که آن چیز را فرامی‌گیرد و از حیث ساختار کلی و ذات آن هدایتش می‌کند.

۱۸. نیچه در بخشِ «جهان حقیقی چگونه عاقبت به افسانه بدل شد: تاریخ یک خطا» از *غروب بتان* تاریخی را روایت می‌کند که از رهگذر آن امر فراحسی نخست به واسطه افلاطون به عنوان موجود حقیقی وضع گشته و در آخر از این مرتبه فراتر به مرتبه‌ای فروتر کشیده شده و حتی به امر غیر واقعی و پوچ مستحیل گردیده است.

۱۹. هایدگر در ایضاح معنای اراده به نزد نیچه دو تلقی معمول از اراده به مثابه قابلیت نفس و اراده به عنوان نوعی علّت را رد می‌کند. (cf. ibid: 38)

۲۰. اشاره به آیهٔ سوم از باب هجدهمِ انجیل متی: «و گفت تا از گناهانتان دست نکشید و به سوی خداوند بازنگردید و به مانند کودکان کوچک نشوید، هرگز به ملکوت خداوند پای نخواهید گذاشت.»

کتابنامه

کانت، ایمانوئل. (۱۳۸۶)، *نقد قوه حکم*، ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان، تهران: نشر نی.

لایب نیتس، گوتفرید ویلهلم. (۱۳۷۵)، *مونادولوژی*، ترجمهٔ یحیی مهدوی، تهران: انتشارات خوارزمی.

هایدگر، مارتین. (۱۳۸۶)، «عصر تصویر جهان»، ترجمهٔ یوسف اباذری، *ارغنون* (مسائل مدرنیسم و مبانی پست‌مدرنیسم)، ش ۱۲-۱۱. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان چاپ و انتشارات.

Hammermeister, Kai. (2003), The German Aesthetic Tradition, Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. (1975), Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Art, 2 vols.Translated by: T. M. Knox. Clarendon Press: Oxford University Press.

Heidegger, Martin. (1975), Poetry, Language, Thought, Translated by: Albert Hofstadter, Harper & Row Publishers.

Heidegger, Martin. (1991), Nietzsche I. translated by: David Farrell Krell. Newyork: HarperCollins Press.

Heidegger, Martin. (1996), Holderlin's Hymn "the Ister", translated by: William Mc Neill and Julia Davis. Bloomington and Indianapolis: Indina University Press.

Heidegger, Martin. (2000), Introduction to Metaphysics. translated by: Gregory Fried and Richard Polt. London: Yale University Press.

Heidegger, Martin. (2010), Basic Writings:The Question Concerning Technology, translated by: David Farrell Krell, Newyork: Harper Collins Press.

Nietzsche, Friedrich. (1968), The Will to Power, Translated by: R. J. Hollingdale and W. Kaufmann. Random House.

Nietzsche, Friedrich. (1990), Twilight of the Idols. Translated by: R. J. Hollingdale. Penguin Press.

Plato (1960) Timaus, *Critias, Cleitophon, Menexenus, Epistles*. Translated by: R. G. Bury. Cambridge, UK: Cambridge University Press: Loeb Classical Library.

Plato. (1968), Republic, translated by: J. M. Cooper.

Plato. (1972), Phaedrus, translated by: R. Hackforth, Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Plato. (1986), Sophist, translated by: S. Benardete, Chicago: Chicago University Press.

Plato. (1993), Symposium, translated by: R. E. Allen, London: Yale University Press.

Tatarkiewitz, Wladyslaw. (1999), History of Aesthetics I, translated by: Adam and Ann Czerniawski. Newyork & London: Continuum Press.

Xenophon. (1994), Memorabilia, translated by: Amy L. Bonnette. Newyork: Cornell University Press.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-23]