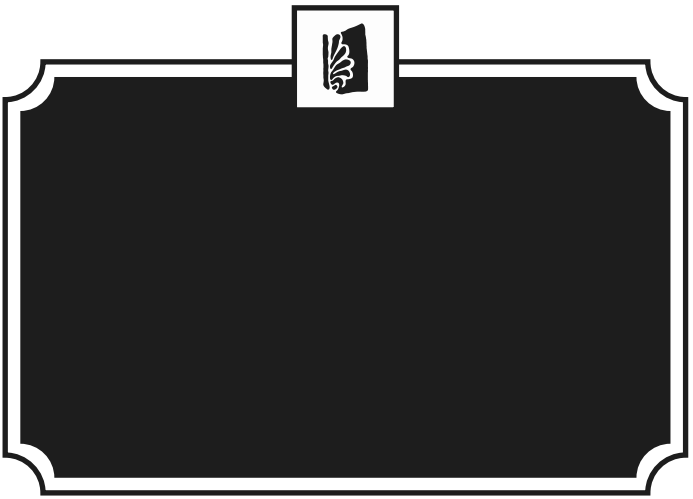

نشر بیدگل
Bidgol Publishing

سرشناسه: گادامر، هانس - گئورگ، ۲۰۰۲ - ۱۹۰۰ م. Gadamer, Hans - Georg
عنوان و نام پدیدآور: اهمیت امر زیبا در زمانهٔ ما: هنر به مثابه بازی، نماد و عید/ هانس‌گئورک گادامر؛ ترجمهٔ فریدا فرنودفر
مشخصات نشر: تهران: بیدگل، ۱۴۰۳
مشخصات ظاهری: ۱۲۱ص.؛ ۱۴×۲۱س‌م.
شابک: ۸-۱۴۴-۳۱۳-۶۲۲-۹۷۸
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی: Die Aktualität des Schönen: Kunst als Spiel, Symbol u. Fest, 1977
یادداشت: کتابنامه
عنوان دیگر: هنر به‌مثابه بازی، نماد و عید
موضوع: زیبایی‌شناسی
موضوع: Aesthetics
موضوع: هنر -- فلسفه
موضوع: Art -- Philosophy
شناسهٔ افزوده: فرنودفر، فریدا، ۱۳۵۸-، مترجم
رده‌بندی کنگره: BH۳۹
رده‌بندی دیویی: ۱۱۱/۸۵
شمارهٔ کتاب‌شناسی ملی: ۹۵۰۸۳۴۷

اهمیت امر زیبا در زمانهٔ ما

هنر به‌مثابهٔ بازی، نماد و عید

| هانس گئورگ گادامر | فریدا فرنودفر |

Die Aktualität des Schönen

Kunst als Spiel, Symbol und Fest

| Hans-Georg Gadamer | Farida Farnood Far |

به روایت فیلسوف
-۸-

مجموعهٔ
به روایت فیلسوف
زیرنظر مسعود علیا

اهمیت امر زیبا در زمانهٔ ما

هنر به‌مثابهٔ بازی، نماد و عید

هانس گئورگ گادامر
ترجمهٔ فریدا فرنودفر
نمونه‌خوان: حسنیه طباطبایی
مدیر هنری و طراح گرافیک: سیاوش تصاعدیان
مدیر تولید: مصطفی شریفی
چاپ اول، بهار ۱۴۰۳ تهران، ۷۰۰ نسخه
شابک: ۸ ـ ۱۴۴ـ۳۱۳ـ ۶۲۲ ـ ۹۷۸

| انتشاربیدگل | Bidgol Publishing co. |

تلفن انتشارات : ۲۸۴۲۱۷۱۷
فروشگاه : تهران، خیابان انقلاب، بین ۱۲ فروردین و فخر رازی، پلاک ۱۲۷۴
تلفن فروشگاه :۶۶۹۶۳۶۱۷، ۶۶۴۶۳۵۴۵

همهٔ حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است.

bidgol.ir

فهرست

پیشگفتار مترجم ۷
مقدمه: فلسفهٔ هنر گادامر ۱۱

اهمیت امر زیبا در زمانهٔ ما **۲۱**

توجیه هنر ۲۳

۱. بازی ۶۳
۲. نماد ۸۱
۳. عید ۹۷

جمع‌بندی ۱۰۹

پیشگفتار مترجم

برای هریک از ما چه بسا پیش آمده باشد که در برابر نقاشی یا مجسمه‌ای انتزاعی بایستیم و با دیدن آن بی‌درنگ از خودمان بپرسیم: «معنای این اثر چه می‌تواند باشد؟ این اثر چه می‌خواهد به ما بگوید؟» معمولاً پاسخ درخوری برای این پرسش‌ها نمی‌یابیم، و حتی شاید دچار چنان نومیدی و سرخوردگی‌ای در فهم شویم که این پرسش رادیکال را به میان آوریم: «آیا این به‌راستی اثر هنری است؟» هانس گئورگ گادامر در این نوشتار ژرف، که در واقع مجموعه سخنرانی‌های او در دانشگاه سالزبورگ (از ۲۹ ژوئیه تا ۱۰ اوت ۱۹۷۴) است، می‌کوشد به این پرسش پاسخ دهد. او با قائل شدن مشروعیت جدید برای هنر معاصر درصدد برمی‌آید تا کارکرد و معنای هنر معاصر را با توسل به پویایی تمدنی که آن را به وجود آورده است برای ما روشن سازد.

گادامر در بخش نخست این نوشتار، تحلیلی فلسفی از پدیدهٔ هنر به‌طور کلی به دست می‌دهد. پرسش محوری او این است که هنر مدرن ما چیست؟ برای به دست دادن پاسخی به این پرسش باید میان آنچه روزگاری هنر شناخته می‌شد و آنچه امروزه ذیل هنر

فهمیده می‌شود ارتباط برقرار کرد. گادامر می‌کوشد افقی را بگشاید که در آن گسست هنر مدرن از سنت و تداوم سنت در هنر مدرن را توأمان نشان دهد. برای این کار به تحلیل مبانی انسان‌شناختی تجربهٔ هنری و استتیک (زیبایی‌شناسی)، یعنی «بازی، نماد و عید»، می‌پردازد. به عقیدهٔ او، این سه مفهومْ نقشی اولیه در حیات بشری ایفا می‌کنند و اشتراکات زیادی با تجربهٔ هنری دارند.

آنچه مرا به تعمق در این نوشتار غامض و البته به‌غایت گیرای گادامر ــ که هر جمله‌اش چه بسا در حکم یک کتاب باشد ــ ترغیب کرد موضع متفاوت او در قبال پرسش از زیبایی در هنر مدرن است. با خواندن این نوشتار و دریافت شباهت‌ها و به‌ویژه «تفاوت‌ها»ی بسیار میان رویکرد گادامر و آرتور دانتو، که سال‌ها پیش کتاب آنچه هنر است او را به زبان فارسی ترجمه کرده بودم[۱]، بر آن شدم که این نوشتار گادامر را هم به فارسی درآورم.[۲] گادامر و دانتو تأکید دارند بر اینکه فهم چیستی هنر به رسالتی برای اندیشه و فلسفه مبدل شده است، و دغدغهٔ مشترکشان روشن ساختن رابطهٔ هنر مدرن و زیبایی‌شناسی است. گادامر با تکیه بر مباحث زیبایی‌شناختی اسلاف فلسفی‌اش، که بر زیبایی متمرکز است، زیبایی را نقطهٔ شروع تأملات خود در باب هنر قرار می‌دهد.[۳] از آن طرف، دانتو در کتاب آنچه هنر است ادعا می‌کند که زیبایی‌شناسی در سدهٔ بیستم به‌نحو جدی مورد چالش قرار گرفت و دو دغدغهٔ اصلی زیبایی‌شناسی سنتی، یعنی ذوق و زیبایی، از هنر مدرن رخت بربستند. به عقیدهٔ دانتو، گریز از بازنمایی زیبایی هنرمندان مدرن را به این سمت سوق داده است که نگرشی خنثی نسبت به زیبایی داشته باشند، نگرشی

که منجر به ظهور حاضرآماده‌های مارسل دوشان و جعبه‌های بریلوی اندی وارهول شد. از آن پس، به گفتهٔ دانتو، هنر دیگر رسانه‌ای برای انتقال زیبایی و حقیقت نبود.[۴] این در حالی است که گادامر با علم به اینکه در هنر مدرن گسست قابل‌توجهی از زیبایی‌شناسی تاریخی رخ داده است، این گسست را مطلق نمی‌نگرد و به‌تبع آن دغدغه‌های زیبایی‌شناختی را در هنر مدرن غایب نمی‌بیند. او با طرح این پرسش فلسفی که به فرض منفک ساختن هنر و ملاحظات زیبایی‌شناختی چه حرفی برای گفتن خواهیم داشت، تمام تلاش خود را می‌کند تا شکاف هنر مدرن را نسبی کند و از نظر معرفتی به بررسی آن بپردازد. گادامر هنر مدرن را امتداد هنر سنتی می‌بیند که از آن تغذیه کرده و بن‌مایه‌های خود را از آن برگرفته است. تلاش مخاطره‌آمیز گادامر در این نوشتار ایجاد پلی هستی‌شناسانه میان سنت هنری عظیم گذشته و هنر مدرن است، نوشتاری که به‌زعم من خواندن مکرر آن برای دوست‌داران فلسفه و هنر ضروری است.

در اینجا لازم می‌دانم نخست از استاد گرانقدرم دکتر محمدرضا حسینی بهشتی صمیمانه قدردانی کنم که اول بار به واسطهٔ او با جهان فکری گادامر آشنا شدم و در طول این سالیان از مهر و دانش او بسیار بهره بردم. سپس از دو دوست عزیز و نازنین، دکتر مسعود علیا، که منت نهاد و زحمت ویراستاری این متن را کشید، و دکتر امیر مازیار، که لطف کرد و مقدمه‌ای بر آن نوشت، کمال تشکر را دارم. در طول ترجمه از دانش دوستانِ نادیدهٔ عزیزی بهره گرفتم که در اینجا می‌خواهم سپاسِ صمیمانهٔ خود را از آن‌ها ابراز دارم. بی‌تردید مسئولیت تمامی خطاهای راه‌یافته به متن به مترجم بازمی‌گردد. نیز از نشر بیدگل، که

انتشار این کتاب را در برنامهٔ خود قرار داد، سپاسگزارم. یادآور می‌شوم که یادداشت‌های انتهای کتاب را با افزوده‌هایی از ترجمهٔ انگلیسی تکمیل کرده‌ام که در اینجا به انتهای هر فصل منتقل شده‌اند. همچنین، تمامی کلماتی که به‌منظور روان‌تر شدن متن در قلاب آمده و نیز تمامی پانوشت‌ها افزودهٔ مترجم است.

تهران، بهار ۱۴۰۲

یادداشت‌ها

۱. کتاب آنچه هنر است آخرین کتاب آرتور دانتو است، که چند ماه پیش از مرگش به سال ۲۰۱۳ منتشر شد. ترجمهٔ فارسی این کتاب نخستین بار در سال ۱۳۹۴ انتشار یافت: آرتور کُلمن دانتو، آنچه هنر است، ترجمهٔ فریده فرنودفر، تهران، نشر چشمه، ۱۳۹۴.

۲. ترجمهٔ پیش رو بر اساس کتاب زیر صورت گرفته است:
Gadamer, Hans-Georg, *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, Stuttgart, Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 1977.

۳. بنگرید به مقالهٔ زیر که مقایسهٔ جالبی میان آرای دانتو و گادامر در باب زیبایی‌شناسی انجام داده است:
James Foster, "Continuity or Break: Danto and Gadamer on the Crisis of Anti-Aestheticism", in *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 45, no. 2 (Summer 2011), pp. 36-48.

۴. موضع خصمانهٔ دانتو نسبت به زیبایی‌شناسی به همین جا ختم نشد. او تا آنجا پیش رفت که از «پایان هنر» سخن گفت. دانتو معتقد است که در ۲۱ آوریل ۱۹۶۴، زمانی که اندی وارهول در گالری استیبِل نیویورک نخستین بار جعبه‌های بریلو را به نمایش گذاشت، هنر به معنای سنتی آن برای همیشه رخت بربست.

مقدمه: فلسفهٔ هنر گادامر

گادامر در این مقالهٔ بلند محورهای اصلی فلسفهٔ هنر خود را معرفی می‌کند و شرح می‌دهد. از این جهت محتوای این اثر قابل مقایسه با بخش نخست کتاب حقیقت و روش اوست. مقایسهٔ کلی این دو بحث خالی از فایده نیست. خصوصاً ورود به این مقاله بر اساس آنچه گادامر پیش‌تر طرح کلی‌اش را در حقیقت و روش ریخته بحث را بسیار روشن‌تر خواهد کرد، مطالب این مقاله را می‌توان مکمل بخش نخست آن کتاب دانست.

بحث گادامر در اینجا دو بخش اصلی دارد: مقدمه‌ای که پرسش‌های اصلی و دیدگاه‌های تاریخی مربوط به آنها را ذکر می‌کند، و بدنهٔ مقاله که تلاش می‌کند بر اساس سه مفهوم محوری بازی، نماد و عید چیستی اثر هنری را روشن سازد. این دو بخش به‌ترتیب در تناظر با فصل‌های «فراروی از بُعد زیبایی‌شناختی» و «وجودشناسی اثر هنری و اهمیت هرمنوتیکی آن» در بخش نخست حقیقت و روش‌اند. اما در فصل «وجودشناسی اثر هنری ...» بااینکه گادامر بحث را از مفهوم بازی آغاز می‌کند، به دو مفهوم نماد و عید چنین محوریتی نمی‌دهد و به‌جای آنها مفاهیم «انقلاب به سازه» و «بازنمایی در مقام تجسم»

را برجسته می‌سازد. البته او در حقیقت و روش به دو مفهوم نماد و عید هم پرداخته است، اما در این کتاب آنها بدین‌گونه برجسته نیستند.

هنر و رویکرد زیبایی‌شناختی

مسئلهٔ اساسی در فلسفهٔ هنر گادامر نسبت هنر و حقیقت است. او می‌خواهد نشان دهد که مهم‌ترین کار هنر کشف و آشکار ساختن حقیقت است، و به همین دلیل است که بحث هنر چنین جایگاه مهمی در حقیقت و روش پیدا می‌کند. گادامر در این کتاب می‌خواهد از آشکار شدن حقیقت در هنر شاهد بیاورد که قلمرو کشف حقیقت منحصر به آنچه عقلانیت دورهٔ جدید ادعا می‌کند، یعنی علم و روش علمی، نیست و هنر یکی از عرصه‌های مهمی است که در آن بدون به‌کارگیری روش و خارج از قلمرو علوم تجربی یا عقل فلسفی به حقیقت دست پیدا می‌کنیم. اما پیشاروی این تلقی از هنر مشکلاتی جدی وجود دارد، مشکلاتی که از افلاطون سر برمی‌آورند و در کل تاریخ فلسفهٔ غرب انعکاس پیدا می‌کنند و در نهایت به رویکرد زیبایی‌شناسانه (استتیکی) به هنر ختم می‌شوند، رویکردی که خود اساساً منکر شأن حقیقت‌نمایی هنر است و غایت هنر را در ایجاد نوعی تجربه و لذت زیبایی‌شناسانه خلاصه می‌کند. افلاطون با تعریف هنر به محاکات (بازنمایی) نشان می‌دهد که محاکات به هیچ روی شیوهٔ درخوری برای دستیابی به حقیقت نیست، و دقیقاً همین افلاطون است که فلسفه را (در معنای کلی علم روشمندِ مبتنی بر دیالکتیک (استدلال‌های منطقی) که ما را به مشاهدهٔ «ایده‌ها» (مفاهیم کلی) می‌رساند) یگانه راه مطمئن دستیابی به حقیقت معرفی می‌کند. مفهوم افلاطونی بازنمایی، یعنی بازنمایی محسوس واقعیت

بدین صورت که رونوشتی حسانی از واقعیت بیرونی ایجاد می‌کنیم، به‌راستی توانایی چندانی برای راهبری به حقیقت ندارد و بدیل‌های مطرح‌شده در تاریخ نظریه‌های هنری برای آن، مانند بیان یا فرم، عملاً چیزی را جایگزین بازنمایی می‌کنند که پیوند هنر با حقیقت را از اساس قطع می‌کند و وظیفهٔ هنر را انتقال احساسات یا ایجاد لذت می‌سازد. پس گادامر لازم می‌بیند که برای تقریر درست نسبت هنر و حقیقت از ساحتی خارج از مفاهیم معمول در حوزهٔ نظریه‌های هنری، مفاهیم اساسی‌اش را برای تعریف هنر بیابد و، چنان‌که در متن پیش رو مشخص است، در وهلهٔ نخست از قلمرو انسان‌شناسی مدد می‌جوید و مفاهیمی را به کار می‌گیرد که انسان‌شناسان از آنها برای فهم یا توصیف برخی از بنیادی‌ترین افعال آدمی بهره برده‌اند، یعنی مفاهیم بازی، نماد و عید ــ به‌خصوص مفهوم بازی که در حکم مدخل اساسی بحث است. گادامر البته به مفهوم میمسیس یا محاکات بازمی‌گردد، اما پس از آنکه به مدد این مفاهیم بنیادی تلقی افلاطونی و رایج از محاکات را کنار می‌زند و فهمی دیگرگون از آن را به‌عنوان ذات هنر پیش می‌نهد.

بازی و نقد رویکرد زیبایی‌شناختی

گادامر، به‌تبع هایدگر، بنیاد رویکرد زیبایی‌شناسانه به هنر را در سوبژکتیویسم دوران جدید می‌داند، رویکردی که مبتنی بر دوگانگی اساسی بین سوژه (فاعل شناسا، عمل‌ورز یا تجربه‌گر) و ابژه (موضوع شناخت، عمل یا احساس) است. این دوگانگی با دکارت به مسئله‌ای اساسی در فلسفهٔ جدید تبدیل شد و کانت شکاف بین سوژه و ابژه را در قلمرو نظر و عمل قطعی و پرناشدنی و چاره‌ناپذیر دانست و

سوبژکتیویسم را محور فلسفه و زندگی جدید قرار داد، نگرشی که در آن فاعل جاعلِ اساسی هر شناخت و قانون و لذتی است.

از دیدگاه گادامر زیبایی‌شناسی ترجمهٔ سوبژکتیویسم در قلمرو هنر و زیبایی است. در رویکرد زیبایی‌شناسانه نسبت میان مخاطب و اثر هنری یا امر زیبا نسبتی ادراکی است که در آن نه شناختی از شیء بلکه لذتی از آن حاصل می‌آید که همان تجربهٔ زیبایی‌شناسانهٔ اثر است. این لذت معطوف به فرم اثر هنری است و هیچ غایت، مفهوم یا ارزش اخلاقی‌ای آن را مقید به متعین نمی‌سازد یا نباید بسازد. مؤلفه‌های اساسی این رویکرد را کانت در نقد قوهٔ حکم تثبیت می‌کند. (البته اینکه در دیدگاه کانتی تجربهٔ زیبایی‌شناسانه هیچ نوع شناختی منتقل نمی‌کند حکمی کاملاً صحیح نیست، اما برداشت کلی از رویکرد زیبایی‌شناسانه چنین بوده است.)

گادامر گمان دارد که برای گذر از رویکرد زیبایی‌شناسانه باید بر آن نوع تصوری از هنر فائق آمد که مبتنی بر دوگانهٔ سوژه و ابژه و ارتباط بین این دو بر اساس ادراک یا تجربهٔ زیبایی‌شناسانه است، و بر همین مبناست که مفهوم بازی را در کار خود داخل می‌کند. نسبت ما با اثر هنری با الگوی بازی بهتر فهمیده می‌شود تا با رابطهٔ ادراکیِ سوبژکتیو.

توضیحات گادامر دربارهٔ وضعیت وجودی بازی مفصل است و خلاصهٔ آن این که در وضعیت بازی میان بازیگر و بازی دوگانگی‌ای وجود ندارد. ظاهراً بازیگر فاعلِ اصلی بازی است، اما بازی دقیقاً وقتی شکل می‌گیرد که بازیگر بازی بخورد، یعنی غرق در بازی شود و بازی بر او چیرگی پیدا کند. در اینجا دیگر سوبژکتیویتهٔ بازیگر برپادارندهٔ بازی نیست، بلکه بازیگر در عملی دوسویه درگیر است، و همین راز جذابیت بازی است: فراغت از ذهنیت معمول، درگیر شدن

و بازی خوردن. بازی امری خودتحقق‌بخش است که واقعیتی جدید به وجود می‌آورد، واقعیتی که گرچه از مجرای بازیگران پدید می‌آید، اما حاصل فعالیت سوبژکتیو آنان نیست. بازی ورای ذهنیت افراد برپا می‌شود و تحقق پیدا می‌کند، تحققی که بازیگران را هم تغییر می‌دهد. کسانی که درگیر بازی‌اند، از جمله تماشاگران، همه باهم در این امر سهیم‌اند و بازی با همهٔ این اجزا تحقق پیدا می‌کند. از دیدگاه گادامر، نسبت ما با اثر هنری نیز این‌گونه است: ما در مواجهه با اثر هنری درگیر وضعیتی وجودی همچون بازی هستیم. ما ادراک‌گر صِرف اثر نیستیم؛ بازیگری هستیم که با اثر هنری واقعیت جدیدی برپا می‌کنیم. در واقع اثر هنری صرفاً شیء پیش رو نیست، بلکه با ادراک‌کنندگانش به راستی تحقق می‌یابد. به این ترتیب واقعیتی جدید برپا می‌شود که مخاطبِ خود را منفعل می‌سازد و او را تغییر می‌دهد. گادامر در این قسمت از بحث خود در حقیقت و روش دو مفهوم کلیدی دیگر را برجسته می‌سازد: «انقلاب به سازه» و «محاکات در مقام تجسم». این دو مفهوم بحثِ نحوهٔ تحقق‌بخشی بازی به خود را تکمیل می‌کنند. بازی تبدیل به امری مستقل با مرزها و قواعد و جهان خود می‌شود و در اینجا محاکات به معنای دقیق اتفاق می‌افتد: محاکات بازنمایی امری دیگر نیست؛ ایجاد و تحقق و تجسم دوبارهٔ آن است. اما در بحث پیش رو گادامر مفهوم دیگری را بعد از بازی برجسته می‌کند که در حقیقت و روش در حاشیهٔ مفهوم محاکات مطرح می‌شود، یعنی مفهوم نماد/ سمبُل (بنگرید به بحث «سوبژکتیو شدن زیبایی‌شناسی در نقد کانتی» در فصل اول حقیقت و روش). او این بار مفاهیم سازه و محاکات را در دل مفهوم نماد طرح می‌کند. اما نماد از منظر گادامر چیست؟

نماد و انکشاف حقیقت

نماد همیشه به چیزی دیگر ارجاع دارد، یعنی چیزی فراتر از خود است، اما چگونه و به چه معنا؟ گادامر تمایز اساسی بین نماد (سمبُل) و تمثیل (الگوری)[1] را یادآوری می‌کند تا معنای نماد و چگونگی ارجاع آن روشن شود. تمثیل ارجاع مشخصی به متنی از پیش مشخص یا مفاهیمی معین دارد. به بیان گادامر، در تمثیل «صراحتاً چیزی متفاوت با آنچه می‌گوییم مراد می‌کنیم، هرچند که می‌توانیم آنچه را قصد داریم بگوییم مستقیماً به بیان درآوریم». تمثیل ما را به آن ارجاع می‌دهد و به این معنا «حامل معنایی» است، معنایی که می‌توان آن را در زبان بیان کرد و بدین شکل ترجمه‌ای از تمثیل با مفاهیم و واژه‌ها به دست داد. اما گادامر چنین تلقی‌ای از معناداری اثر هنری و ارجاع آن به حقیقت را بسیار پیش‌پاافتاده و از میان برندهٔ شأن اثر هنری می‌داند، چراکه اثر هنری عموماً یگانه و جایگزین‌ناپذیر تصور می‌شود. اثر هنری نمادین است، نه تمثیلی. آنچه نماد به آن ارجاع می‌دهد در خودِ نماد حاضر است. در نماد با خود آن حقیقت در تماسیم، نه اینکه نماد صرفاً خبری از آن دهد و ارجاع و اشاره‌ای به آن باشد. اِخبار و ارجاع کارکرد زبان علم است، و اگر بازنمایی را به معنای ایجاد ارجاعی به اصل تلقی کنیم، همواره گرفتار مشکل افلاطونی خواهیم ماند. نماد نمایندهٔ چیز دیگری است، اما همان‌طور که گادامر می‌گوید، در معنای «حقوقیِ» کلمهٔ نماینده. نمایندگی در نمایندهٔ حقوقی تجسم و تحقق دارد. به همین شکل حقیقت در نماد حضور دارد و با تجربهٔ نماد حقیقت را تجربه می‌کنیم، نه اینکه از آن خبر

1. Allegorie

بگیریم. به این معناست که اثر هنری نوعی فزونی در وجود است؛ معنایی که دارد در خود آن حاضر است و با تجربهٔ آن برپا می‌شود. و باز به همین معناست که اثر هنری «حامل معنا» نیست و نمی‌توان معنا را از آن جدا کرد و در رسانه‌ای دیگر مانند زبان بیان کرد. نمی‌توان اثر هنری را به مفاهیم فروکاست یا آن را از حیث انتقال حقیقت در ذیل انتقال مفهومی حقیقت قرار داد ــ خطایی که به گمان گادامر، هگل (و رویکرد ایدئالیستی به هنر) دچار آن شده است و به همین جهت هنر را از حیث مشغلهٔ راستینش امری متعلق به گذشته یا امری در گذشته دانسته است.

نماد وضعیتی وجودشناختی است که در آن حقیقت در تجربهٔ اثر به دست می‌آید و از این جهت اثر هنری مانند نیمهٔ گم‌شدهٔ حقیقت است، تعبیری که به معنای تاریخی و اولیهٔ لفظ سمبُل در زبان یونانی اشاره دارد و گادامر بحثش را با آن آغاز می‌کند. اثر هنری نمادین است و معنا در نماد حاضر و زنده است. پس، با تجربهٔ اثر هنری معنا و حقیقت را در تمامیتشان بازمی‌یابیم. در اینجا گادامر شرح مختصری هم دربارهٔ نوع حقیقتی که اثر هنری آشکار می‌کند می‌آورد که کاملاً هایدگری است. او، به‌تبع هایدگر، می‌گوید که حقیقت در اثر هنری در عین پوشیدگی‌اش بر ما آشکار می‌شود، یعنی ما ساحت تناهی (حقیقت‌های صورت‌بندی‌شده، جهان‌های شکل‌گرفته) را به‌گونه‌ای تجربه می‌کنیم که تعالی (حقیقت صورت‌بندی‌نشده، جهان‌های شکل‌نگرفته) نیز در آن تجربه می‌شود. تجربه می‌شود که حقیقت محصور و منحصر در هیچ جهانی نیست و همیشه بیش از آن است. این تجربهٔ شگفت اثر هنری است که احساسی از نجات را با خود می‌آورد: «در این تجربه بارهاوبارها و هر بار با مظاهر متفاوت

منحصربه‌فردی که آنها را آثار هنری می‌نامیم، پیام یکسان نجات با ما در میان گذاشته می‌شود. و به نظر من این پیام دقیق‌ترین پاسخ به این پرسش است که اهمیت امر زیبا و هنر دقیقاً چیست. به ما می‌گوید که آنچه در خاص بودن این ملاقات تجربه می‌کنیم اتفاقاً نه امر جزئی، بلکه کلیت جهانِ تجربه‌پذیر و جایگاه هستی‌شناختی انسان در جهان و بیش از همه متناهی‌بودنش در قبال امر متعالی است که به تجربه درمی‌آید.»

عید و زمانمندی اثر هنری

مفهوم نهایی گادامر عید است (در حقیقت و روش این مفهوم به‌شکلی مختصر در قسمت «زمانمندی امر زیبایی‌شناختی» مورد بحث قرار گرفته است). از نظر گادامر، تجربهٔ اثر هنری را می‌توانیم با تجربهٔ حضور در جشن گرفتن عید مقایسه کنیم و بدین‌طریق ماهیت عیدگونهٔ اثر هنری را دریابیم. در عید آدمیان گرد هم می‌آیند آدمیان گرد هم می‌آیند، اما نه به‌شکلی تصنعی. در عید به‌شکل ارادی گرد هم می‌آییم و این گرد آمدن صرفاً در کنار هم قرارگرفتن نیست، بلکه پیدا آمدن وجودی جمعی است که عید را می‌سازد و برپا می‌کند. این برپا شدن به معنای وقوع امری حقیقی است، یعنی حقیقت و وضعیت جدیدی ظاهر می‌شود که پیش از این وجود نداشت. گادامر برای توضیح چگونگی پیدایش این وضعیت جدید مفهوم زمان و زمانمندی عید را مطرح می‌کند، امری که آن را به مبنا و ریشهٔ کلمهٔ عید در زبان آلمانی هم پیوند می‌زند.

در عید از زمان معمول گذر می‌کنیم. نظم زمانی معمول در عید تغییر می‌کند. گذر زمان را به‌نحوی دیگر حس می‌کنیم و شاید، آن‌گونه

که معمولاً می‌گوییم، گذر زمان را احساس نمی‌کنیم. دلیل این امر آن است که عید زمانمندی خاص خود را دارد و آن را بر ما تحمیل می‌کند. زمانمندی به معنای عمیق هایدگری‌اش نحوهٔ وجود داشتن ما در جهان است. در زمانِ عید وجودی دیگرگون پیدا می‌کنیم. به این اعتبار عید وجودی از آنِ خود دارد و جهان دیگرگونی برپا می‌کند، جهانی که البته با ما و بر اثر خواست فعالانهٔ ما برای شرکت در عید تحقق پیدا می‌کند. حال باید گفت که مواجهه با اثر هنری نیز حضور در عید است، امری که زمانمندی وجودی ما را دیگرگون می‌سازد و می‌تواند زمان معمول را متوقف کند. گادامر سعی می‌کند نشان دهد که چگونه زمانمندی وجهی اساسی از هنر است. این گونه است که اثر هنری می‌تواند نظم معمول جهان ما و روزمرگی زندگی را متوقف کند و جهان را به‌گونه‌ای دیگر بر ما آشکار سازد. در اینجا او به مفهوم بازی بازمی‌گردد که این عنصر عیدگون و برپادارنده را در دل خود داشت.

می‌بینیم که گادامر بر پایهٔ سه مفهوم انسان‌شناسانهٔ بازی، نماد و عید تلاش می‌کند تجربهٔ مواجههٔ ما با اثر هنری را شرح دهد. او این نحوهٔ توضیح را در حقیقت و روش «شرح وجودشناسانه»ی اثر هنری می‌خواند، یعنی توضیح اینکه اثر هنری چه نوع وجودی دارد؛ اما روشن است که این نوع توضیح وجودشناختی ربطی به وجودشناسی متافیزیکی ندارد. گادامر تلاش می‌کند ذات اثر هنری را بر ما آشکار کند، ذاتی که هم بر آثار کلاسیک اطلاق‌پذیر باشد هم بر آثار معاصر، از جمله آثار هنرمندانی همچون اندی وارهول. در اینجا باید توجه کرد که وجودشناسی گادامری وجودشناسی‌ای پدیدارشناسانه است و ذاتی هم که معرفی می‌کند ذات پدیدارشناسانهٔ اثر هنری است. از این

جهت بحث گادامر دچار اشکالات معمول ذات‌گرایی نیست. گادامر درپی مؤلفه‌هایی نیست که در همهٔ آثار هنری وجود داشته باشند و ذات آنها را شکل دهند. به‌تعبیر برخی فیلسوفان هنر معاصر، همهٔ آنچه آثار هنری را آثار هنری می‌کند در خود اثر یا در درون اثر وجود دارد و از این جهت ذات‌گرایی معمول و متافیزیکی ناکام می‌ماند، چراکه ظاهراً در خود اشیای بیرونی مؤلفهٔ مشترکی که همهٔ آنها را به آثار هنری تبدیل کند وجود ندارد. اما ذات پدیدارشناسانه ذات شیء یا ابژهٔ بیرونی را آشکار نمی‌کند، بلکه ناظر به مؤلفه‌هایی اساسی است که در شیءِ متعلَق آگاهی ما، در آنچه اثر هنری می‌خوانیم و به‌عنوان اثر هنری تجربه می‌کنیم، حاضرند، مؤلفه‌هایی که اثر هنری را از اشیای معمولی متمایز می‌کنند. البته گادامر مؤلفه‌هایی را معرفی می‌کند که آشکار می‌سازند چگونه آثار هنری جهان زندگی ما را می‌سازند و آن را در عین تناهی‌اش یا در عین اشاره به تعالی وجود و حقیقت از همهٔ صورت‌بندی‌های آنها، بر ما آشکار می‌کنند.

امیر مازیار

اهمیت امر زیبا در زمانهٔ ما

توجیه هنر[1]

این مطلب که در پرسش از توجیه هنر[2] با موضوعی نه‌صرفاً جدید و روزآمد، بلکه بس کهن سروکار داریم، به عقیدهٔ من، مسئله‌ای است حائز اهمیت بسیار. من در مقام محقق نخستین تلاش‌های فکری‌ام را به این مسئله اختصاص دادم و رساله‌ای با عنوان افلاطون و شاعران[3] (۱۹۳۴) منتشر کردم.[۱] در واقع، تا آنجاکه می‌دانیم، با اقامهٔ طرز نگرش جدید فلسفی و دعوی جدید در باب شناخت از سوی اندیشهٔ سقراطی بود که هنر برای نخستین بار در تاریخ مغرب‌زمین ملزم به اثبات مشروعیت خود شد. در اینجا نخستین بار عیان شد که بدیهی نیست که انتقال محتوای سنتیِ درآمده در قالب تصویر و روایت، به‌رغم ابهامی که پیرامون دریافت و تفسیر آنها وجود دارد، حقِ حقیقتی را داشته باشد که مدعی آن است. بنابراین، در واقع این موضوعی کهن و جدی است که همواره زمانی مطرح می‌شود که ادعای جدیدی در باب حقیقت در مقابلِ شکل سنتی آن قرار می‌گیرد

۱. عنوان این بخش و عنوان بخش «جمع‌بندی» افزودهٔ مترجم‌اند.

2. Rechtfertigung der Kunst

3. *Plato und die Dichter*

که کماکان خود را در قالب ابداع شاعرانه یا زبان فرم هنری[۱] به بیان درمی‌آورد. اجازه دهید به فرهنگ عهد باستان متأخر[۲] و خصومت آن نسبت به تصاویر بیندیشیم که اغلب با اظهار تأسف همراه بود. در آن ایام که دیوارها را با نمای مرمر، موزاییک و تزیینات می‌پوشاندند، هنرمندان تجسمی آن دوران از به سر آمدن دورهٔ آنها گله داشتند. زمانی که با ظهور امپراتوری روم تحدید یا حذف آزادی در سخنوری و آفرینش شاعرانه به جهان عهد باستان متأخر تحمیل شد، اتفاقی مشابه این پیش آمد. تاکیتوس[۳] در گفت‌وگوی معروفش با عنوان «محاوره‌ای در باب سخنوری»[۴]، که به مسئلهٔ افول هنر سخنوری می‌پردازد، در خصوص این وضعیت ابراز تأسف کرد. اما اجازه دهید به آنچه مهم‌تر از همه است بیندیشیم، یعنی به موضعی که مسیحیت در قبال سنت هنری‌ای اتخاذ کرد که خود را در آن یافت، و ما با این کار بیش از آنچه در ابتدا تصور می‌شود به وضعیت امروزین خودمان نزدیک‌تر می‌شویم. تصمیم به نفی شمایل‌شکنی[۵] که در مسیر تحولات بعدی کلیسای مسیحی در هزارهٔ نخست، به‌ویژه در خلال سده‌های ششم و هفتم محقق شد، تصمیمی سکولار بود. در آن ایام کلیسا برای

۱. Formensprache؛ این مفهوم را هاینریش ولفلین در کتاب مفاهیم اساسی تاریخ هنر در تفاسیر هنری‌اش به کار می‌برد و از آن پس این اصطلاح در هنرهای تجسمی در حکم مترادفی برای عناصر سبک این یا آن اثر هنری، هنرمند یا دوره به شمار می‌رود. به عقیدهٔ ولفلین، فرم‌ها مانند زبان وسیله‌ای برای ارتباط و شناسایی‌اند و با مشاهده و تحلیل فرم‌ها در هنرهای بزرگ می‌توان به ویژگی‌های خُلقی-روانی یک دوران، قوم یا هنرمند پی برد.

۲. اصطلاح جدید مورخان برای توصیف دورهٔ گذار از عهد باستان کلاسیک به قرون وسطی.

۳. Tacitus؛ تاریخ‌نگار رومی (۱۱۷-۵۶).

4. *Dialogus de oratoribus*

۵. Ikonoklasmus؛ مشتق از واژه‌های یونانی «εἰκών» به معنای تصویر یا روگرفت و فعل «κλάειν» به معنای خُردکردن یا شکستن. در اصطلاح به معنای انهدام تصاویر و تندیس‌های مقدس است.

معنابخشی به زبان فرم هنرمندان تجسمی و بعدتر به فرم‌های بیان در شعرسرایی و هنر روایی به راه جدیدی دست یافت و به این ترتیب مشروعیت جدیدی برای هنر به ارمغان آورد. نفی شمایل‌شکنی تصمیمی موجه نیز بود، زیرا تنها در محتوای جدیدِ بشارت مسیحی بود که زبانِ فرم انتقال‌یافته از گذشته می‌توانست از نو مشروعیت یابد. از میان مایه‌های اصلی در مشروعیت‌بخشی به هنر در مغرب‌زمین می‌توان به کتاب مقدس فقرا[۱] اشاره داشت که روایت تصویری از کتب‌العهدین را برای افراد فقیری مهیا ساخت که نه می‌توانستند بخوانند و نه لاتین می‌دانستند و، در نتیجه، قادر به فهم کامل زبان بشارت مسیحی نبودند.

ما در فرهنگ‌آگاهی‌مان[۲] کماکان تا حدود زیادی از ثمرات این تصمیم، یعنی از تاریخ عظیم هنر مغرب‌زمین تغذیه می‌کنیم، زیرا به‌واسطهٔ هنر مسیحی سده‌های میانه و احیای اومانیستی هنر و ادبیات یونان و

۱. *Biblia pauperum*؛ به کتاب‌های چاپیِ رایجی در اواخر سده‌های میانه اطلاق می‌شود که در آنها داستان‌هایی از عهدِ جدید و متناسب با آن داستان‌هایی از عهد عتیق را تصویر سازی می‌کردند. برخلاف «کتب العهدین مصور»، که در آنها تصاویر تابع متن هستند، در این کتاب‌ها تصاویر در میانهٔ صفحه قرار می‌گیرند، گاهی فاقد متن و گاهی همراه با متنی کوتاه.

۲. در اینجا به قیاس کلماتی چون دل‌آگاهی، مرگ‌آگاهی و خودآگاهی معادلِ فرهنگ‌آگاهی را برای Bildungsbewusstsein انتخاب کردم که معنای دقیق آن همان آگاهی به فرهنگ است. گادامر در کتاب حقیقت و روش به تفصیل دربارهٔ مفهوم Bildung سخن می‌گوید. او خاستگاه این واژه را در عرفان قرون وسطی و تداوم حیاتش را در عرفان دورهٔ باروک می‌داند. با هردر است که مفهوم Bildung از نمود ظاهری یا هرشکلی که مولود طبیعت باشد فاصله می‌گیرد و پیوند تنگاتنگی با مفهوم Kultur (تربیت، پرورش، فرهنگ) پیدا می‌کند. برای مطالعهٔ بیشتر بنگرید به:

Gadamer, Hans-Georg: Gesammelte Werke Bd.1: Hermeneutik I: *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, J. c. B. Mohr (Paul Siebeck) Tübingen 1990, S. 15-24.

روم باستان است که زبان هنری مشترکی متناسب با درون‌مایه‌های مشترک فهمی که ما از خود داریم شکل گرفت و تا پایان سدهٔ هجدهم، و تا گسست عظیم طبقات اجتماعی و دگرگونی سیاسی و دینی‌ای که سدهٔ نوزدهم با آنها آغاز شد، به حیات خود ادامه داد.

در اتریش و جنوب آلمان لازم نیست به کلمات متوسل شوند تا تلفیق موضوعات عهد باستان و مسیحی را که در امواج پرشور آفرینش‌های هنری دورهٔ باروک به‌گونه‌ای زنده در برابر ما در جوش‌وخروش است پیش چشم آورند. البته این عصر از جهان که هنر مسیحی آن را پدید آورد، این عصر که با سنت مسیحی باستان و سنت مسیحی اومانیستی تعین یافت، چالش‌های متعددی را از سر گذراند و دستخوش تغییرات اساسی شد، به‌ویژه تحت نفوذ جنبش اصلاح دین قرار گرفت. جنبش اصلاح دین به‌نوبهٔ خود نوع جدیدی از هنر را به شیوه‌ای خاص در مرکز توجه قرار داد، یعنی شکلی از موسیقی مبتنی بر آواز دسته‌جمعی [حضار در کلیسا]. این نوع جدید هنر از دریچهٔ کلام به زبان موسیقی روح تازه‌ای بخشید ــ نظیر آثار هاینریش شوتس و یوهان سباستیان باخ ــ و به این ترتیب کل سنت عظیم و ناگسستنی موسیقی مسیحی در فرم و سبک کاملاً جدیدی تداوم یافت، سنتی که با کُرال [نوعی سرود مذهبی] آغاز شده بود که خود تلفیقی بود از مدیحه‌سرایی‌های لاتینی و ملودی گرگوریاییِ اهداشده به مقام پاپ [گرگوری] کبیر.

در چنین پس‌زمینه‌ای است که مسئلهٔ ما، یعنی پرسش از توجیه هنر، اولین جهت‌گیری معین خود را پیدا می‌کند. در طرح این پرسش می‌توانیم از کمک کسانی بهره بگیریم که پیش‌تر در این باب تأمل کرده‌اند. بااین‌حال، نمی‌توان منکر شد که وضعیت جدید هنر را، که

ما در دوران خودمان تجربه می‌کنیم، باید به‌مثابهٔ گسست از سنت منسجمی تلقی کرد که سدهٔ نوزدهم واپسین موج سنگین آن را به نمایش گذاشته است. هگل، بزرگْ آموزگار ایدئالیسم نظرورزانه، به هنگام ایراد درس‌گفتارهای زیبایی‌شناسی خود نخستین بار در هایدلبرگ و سپس در برلین، یکی از موضوعات آغازین بحثش را آموزهٔ «خصوصیت تعلق داشتن هنر به گذشته»[1] قرار داد.[۲] اگر رویکرد هگل به این پرسش را بازسازی کنیم و از نو دربارهٔ آن خوب بیندیشیم، با شگفتی درمی‌یابیم که او چگونه سابق بر این، پرسش‌های کنونی ما دربارهٔ هنر را طرح کرده است. مایلم این موضوع را در قالب بررسی‌ای تمهیدی در نهایتِ اختصار نشان دهم تا به دلایل این امر پی ببریم که چرا در ادامهٔ تأملاتمان ناگزیریم بدیهی بودن فهم غالب از هنر را به پرسش بگیریم و از مبانی انسان‌شناسانه‌ای پرده برداریم که پدیدهٔ هنر بر آنها تکیه دارد و از دل آنهاست که مشروعیت جدید برای هنر باید حاصل شود.

هگل با بیان اینکه «هنر به گذشته تعلق دارد» این ادعای فلسفه را به‌گونه‌ای بسیار مبالغه‌آمیز صورت‌بندی کرد که فلسفه باید شناختِ خودِ حقیقت را موضوع شناخت قرار دهد و معرفت به خودِ امر حقیقی را بشناسد. این رسالت و این ادعا، که فلسفه از دیرباز تا هنوز آن را اقامه کرده، از دید هگل تنها زمانی برآورده می‌شود که فلسفه کلیتِ حقیقت را آن‌گونه که در طول زمان در بسط و تطور تاریخی‌اش آشکار شده است درک کند و در خود گرد آورد. از این رو، ادعای فلسفهٔ هگل این بود که اتفاقاً و در وهلهٔ نخست حقیقتِ بشارت مسیح را به مرتبهٔ

1. Vergangenheitscharakter der Kunst

یک مفهوم ارتقا بخشد. این سخن حتی در مورد عمیق‌ترین سرّ آموزهٔ مسیحیت، یعنی سرّ تثلیث، هم صادق است. شخصاً بر این باورم که این سرّ هم به‌منزلهٔ چالشی برای تفکر و هم به‌منزلهٔ وعده‌ای که همواره از مرزهای فهم و درک بشری فراتر می‌رود سیر اندیشهٔ بشری در مغرب‌زمین را پیوسته زنده نگاه داشته است.

در واقع بی‌پروایی هگل او را بر آن داشت تا ادعا کند که این ژرف‌ترین سرِّ آموزهٔ مسیحی را ــ که اندیشهٔ متألهان و نیز فیلسوفان سده‌های متمادی به‌سختی روی آن کار کرد و دقت و پالایش و عمق یافت ــ در فلسفهٔ خود گنجانده و حقیقت کامل این آموزهٔ مسیحی را در قالب مفهوم درآورده است. در اینجا قصد ندارم به شرح‌وبسط این سنتز دیالکتیکیِ تثلیثی به‌اصطلاح فلسفی، یعنی سنتز عروج پیوستهٔ روح، بپردازم، آن‌گونه که هگل کوشید آن را نشان دهد. بااین‌حال، لازم است به آن اشارهٔ کوتاهی داشته باشم تا موضع هگل در قبال هنر و تعبیرش مبنی بر تعلق داشتن هنر به گذشته برای ما قابل‌فهم شود. نخست آنکه منظور هگل این نبود که سنت تصویری غربی ـ مسیحی به پایان رسیده است ــ هرچند که به گمان امروزمان این اتفاق در آن زمان به‌راستی رخ داده بود. آنچه هگل در زمانهٔ خویش احساس می‌کرد مسلماً سقوط در ورطهٔ بیگانگی و چالشی نبود که ما در عصر خودمان در مواجهه با هنرهای تجسمی انتزاعی و غیرفیگوراتیو آن را تجربه می‌کنیم. به‌علاوه، واکنش هگل به هنگام دیدن موزهٔ لوور، این مجموعهٔ باشکوهِ مملو از آثار عالی و درخشان مغرب‌زمین، به‌قطع‌ویقین متفاوت می‌بود با واکنش بازدیدکننده‌ای امروزی که در بدو ورودش به لوور با نقاشی‌هایی از انقلاب [کبیر فرانسه] و

تاج‌گذاری [ناپلئون بناپارت] غافل‌گیر می‌شود که حاصل هنر انقلابی اواخر سدهٔ هجدهم و آغاز سدهٔ نوزدهم است.

قطعاً منظور هگل این نبوده ــ و اصلاً چطور می‌توانست باشد؟ ــ که با ظهور دورهٔ باروک و تحولات بعدی آن، یعنی روکوکو، واپسین سبک هنری مغرب‌زمین پا به صحنهٔ تاریخ بشریت گذاشته است. هگل اصلاً نمی‌دانست که سدهٔ «بازگشت به تاریخ»[1] آغاز شده ــ چیزی که ما اکنون با نگاه به گذشته درمی‌یابیم ــ و حتی پیش‌بینی نمی‌کرد که در سدهٔ بیستم تلاش جسورانه با هدف رهایی خود از تمامی قیدوبندهای تاریخی سدهٔ نوزدهم، در معنایی متفاوت و رادیکال‌تر موفق شود کاری کند که کل هنر خلق‌شده تا آن زمان به‌مثابهٔ چیزی متعلق به گذشته در نظر آید. بلکه منظور هگل از تعبیر تعلق داشتن هنر به گذشته این بود که هنر آن‌گونه که در عالم یونانی و در بازنمایی‌اش از امر الوهی با بداهت تمام فهمیده می‌شد دیگر به خودی خود قابل‌فهم و بدیهی نیست. در عالم یونانی، امر الوهی در معابدی تجلی و ظهور می‌یافت که در نور جنوبی در پس‌زمینهٔ طبیعتِ گشوده و فراخ بنا می‌شدند و هیچ‌گاه خود را در برابر نیروهای ابدی طبیعت فرونمی‌بستند و به همین سان به‌نحو آشکار در تندیس‌های باشکوهی که در آنها امر الوهی خود را در هیئت‌های ساخته‌شده به‌دست انسان و در هیئت انسانی بازمی‌نمود. برنهاد [یا تز] واقعی هگل از این قرار بود که در فرهنگ یونانی خدا و امر الوهی در قالب بیانِ مخصوص خودشان، یعنی در تصویر و در مخلوقات تجسمی، به‌درستی و به‌صورت اصولی

۱. منظور از das historisierende Jahrhundert سدهٔ نوزدهم است که در آن تاریخ و گذشته در مرکز توجه و مطالعات قرار گرفت، چنان‌که مثلاً در معماری شاهد ساخته شدن بناهایی هستیم به شکل و شمایل آثار باستانی یونان و روم و مصر.

تجلی یافتند؛ این در حالی است که با ظهور مسیحیت و شکل‌گیری فهم جدید و ژرف‌تری از تعالی خداوند، یافتن بیانی فراخورِ حقیقتِ آن در زبانِ فرمِ هنر یا در زبانِ مصورِ گفتارِ شاعرانه دیگر میسر نبود. از این پس، اثر هنری دیگر [تجلی] امر الوهی موردپرستش انسان نیست. تعبیر «تعلق داشتن هنر به گذشته» متضمن این رأی است که با پایان یافتن عهد باستان به نظر می‌رسد هنر چاره‌ای ندارد جز آنکه دست به توجیه خود بزند. پیش‌تر اشاره کردم که این توجیه به‌دست کلیسای مسیحی و با تلفیق آن با سنت باستان به‌دست اومانیست‌ها در خلال سده‌ها به استادانه‌ترین شکل ممکن حاصل شد که هنر مسیحی مغرب‌زمین نام گرفت.

بی‌شک در آن روزگاران که هنر از جایگاه خطیر موجهی در جهان پیرامونش برخوردار بود، عامل ایجاد وحدت میان جمعی از افراد، جامعه یا کلیسا [از یک سو] و فهم هنرمند خلاق از خودش [از سوی دیگر] بود. اما معضل ما اکنون این است که دیگر این بداهت و به‌تبع آن دیگر چیزی به نام اشتراک در فهمی جامع از خود نداریم؛ حتی در سدهٔ نوزدهم هم خبری از آن نبود. و این نکته‌ای است که در نظریهٔ هگل مطرح شده است. در آن ایام حتی هنرمندان برجسته در جوامعی که به طور فزاینده در حال صنعتی شدن و تجاری شدن بودند خود را کم‌وبیش آواره می‌دانستند، به‌نحوی که هنرمند [مدرن] در سرنوشت بوهمی[1] خود نشانی از بی‌اعتباری و بدآوازگی دوره‌گردهای پیشین می‌دید. حتی در سدهٔ نوزدهم نیز شاهد این بودیم که هر هنرمندی با این آگاهی زندگی می‌کند که دیگر میان او و افراد جامعه‌ای که در جمع آنها

۱. Boheme؛ در اصل به کولی‌های منطقهٔ بوهمیا اطلاق می‌شد که امروزه بخش غربی جمهوری چک به شمار می‌رود. این اصطلاح نخستین بار در سدهٔ نوزدهم برای توصیف زندگی غیرمتعارف هنرمندان فقیر و به حاشیه رانده‌شده در شهرهای بزرگ اروپایی به کار رفت.

زیست می‌کند و برای آنها آثار هنری می‌آفریند مفاهمه‌ای بی‌چون‌وچرا وجود ندارد. هنرمند سدهٔ نوزدهم خود را ادغام‌شده در جامعه نمی‌بیند، بلکه برای خود جمعِ مخصوص خودش را دست‌وپا می‌کند با همهٔ کثرت‌گراییِ مقتضای شرایطش و نیز با تمام انتظارات مبالغه‌آمیزی که الزاماً وابسته به آن است؛ زیرا کثرت‌گرایی‌ای که هنرمند به آن تن می‌دهد با این ادعا گره خورده که تنها فرم و پیام اثر اوست که حقیقی است. این در واقع آگاهی منجی‌وار هنرمند سدهٔ نوزدهمی است؛ او در خواستهٔ خویش از بشریت، خود را در مقام «منجی جدید»[1] نوع بشر (کارل ایمرمان)[2] احساس می‌کند.[۳] او پیام جدیدی از آشتی و مصالحه به ارمغان می‌آورد و به‌سان وصلهٔ ناجورِ جامعه بهای این مدعا را به این نحو می‌پردازد که با همهٔ نبوغ هنری‌اش صرفاً هنرمندی در خدمت هنر است.

اما همهٔ اینها در قیاس با بیگانگی و ضربهٔ شوک‌آوری که خلاقیت‌های هنری متأخرتر سدهٔ ما [سدهٔ بیستم] به فهم عمومی‌مان از خود وارد ساخته‌اند اندکی بیش نیست.

۱. Karl Immermann؛ نویسنده، شاعر و نمایش‌نامه‌نویس آلمانی (۱۸۴۰-۱۷۹۶).
2. der neue Heiland