Metaphysics
University of Isfahan E-ISSN: 2476-3276
Vol. 17, Issue 1, No. 39, Spring and summer 2025

(Research Paper)

The founding of history through the preservation of the great work of art from Heidegger's point of view

Hamed Tooni –
PhD graduate, philosophy department, College of Farabi, University of Tehran, Iran
hamedtooni@yahoo.com

Abstract

Heidegger believes that with the event of great works of art, a new foundation is established in history. From his point of view, great works of art establish a new relationship between human and being. This new relationship, prepares a new history for society due to the fundamental relationship between being and time. Heidegger proposes a basic condition for this foundation of history. This condition, which the following paper examines, is the "preservation of the work of art". Based on this condition, there is a two-way relationship between the work of art and the audience as the preserver of the work of art. Both the audience is preserved by the event of the work of art and is placed in an Authentic state, and the work of art can have a real effect through the audience's preservation. This condition is in a fundamental connection with Heidegger's definition of human nature as the "shepherd of being". From Heidegger's point of view, the preservation of the work of art takes place when the work of art is allowed to be revealed as it is and survive as it is.

Keywords: Art, Aesthetics, History, Being, Preservation the Work of Art, Heidegger.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

– Corresponding Author

This is an open access article under the CC-BY-NC-ND 4.0 License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

10.22108/mph.2024.140039.1528

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دوفصلنامه علمی متافیزیک

دوره هفدهم، شماره اول (پیاپی ۳۹)، بهار و تابستان ۱٤۰٤

تاریخ وصول: ۱٤۰۲/۹/۱۸ ، تاریخ پذیرش: ۱٤۰۳/۱۰/۱۰

(مقالهٔ پژوهشی)

پی‌افکنی تاریخ در پرتو پاس‌داشت اثر هنری بزرگ از منظر هایدگر

حامد طونی – : دانش آموخته دکتری تخصصی، رشته فلسفه، دانشکدگان فارابی، دانشگاه تهران، ایران

hamedtooni@yahoo.com

چکیده

هایدگر بر این نظر است که با رخداد آثار هنری بزرگ، بنیادی تازه در تاریخ گذاشته می‌شود. از منظر وی، آثار هنری بزرگ نسبتی تازه میان آدمی و هستی رقم می‌زنند. این نسبت تازه در ارتباط بنیادینی که هستی و زمان با یکدیگر دارند، تاریخی تازه پیش روی اجتماع تدارک می‌کند. هایدگر شرطی اساسی برای این پی‌افکنی تاریخی برمی‌شمرد. این شرط که مقالهٔ پیش رو آن را بررسی می‌کند، «پاس‌داشت اثر هنری» است. بر پایهٔ این شرط، رابطه‌ای دوسویه میان اثر هنری و مخاطب به منزلهٔ پاس‌بان اثر هنری برقرار است. هم مخاطب در پرتو رخداد اثر هنری حفظ می‌شود و در وضعیتی اصیل قرار می‌گیرد و هم اثر هنری در پرتو نگاه‌داری و پاس‌بانی مخاطب امکان اثرگذاری حقیقی پیدا می‌کند. این شرط در پیوندی اساسی با تعریفی است که هایدگر از ذات آدمی به منزلهٔ «شبان هستی» ارائه می‌کند. از منظر هایدگر، پاس‌داشت اثر هنری زمانی انجام می‌شود که به اثر هنری اجازه داده شود آن‌گونه که هست ظهور یابد و آن‌گونه که هست بقا پیدا کند.

واژگان کلیدی: هنر، زیبایی‌شناسی، تاریخ، هستی، پاس‌داشت اثر هنری، هایدگر.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

– نویسنده مسئول

This is an open access article under the CC-BY-NC-ND 4.0 License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

10.22108/mph.2024.140039.1528

۱- مقدمه

> هر بار هنر روی دهد، یعنی هر بار که آغاز [در کار] باشد، در تاریخ تکانی پیش می‌آید. تاریخ از نو آغاز می‌شود. ... هنر امری است تاریخی و به عنوان امری تاریخی، نگاه‌داشت مبدعانهٔ حقیقت است در کار (هایدگر، ۱۳۹۴، ص. ۵۷).

هنر از منظر هایدگر امری است تاریخی؛ امری تاریخی که ضمن تاریخی بودنش، تاریخ را بنیاد می‌گذارد. مقصود از این که هنر امری بالذات تاریخی است، این نیست که هنر امری است که می‌تواند موضوع مطالعات تاریخی مرسوم قرار گیرد. روشن است که به‌سان امورات دیگر، هنر را نیز می‌توان در سیری خطی از زمان جست‌وجو و مطالعه کرد. هنر نیز همچون هر پدیده‌ای، تاریخی از تغییر و تحول دارد. مقصود هایدگر از «تاریخی بودن هنر» چیزی فراتر از این است. با این حال، رهیافت بنیادین هایدگر بر نسبت میان هنر و تاریخ به این معنا نیست که وی تاریخ هنر را دانشی زائد بشمارد.

هایدگر تعیین قاعدهٔ کلان برای تاریخ را امری خلاف ماهیت آدمی می‌داند. ذات بشر از نظر او «منتظر ماندن» است و تعیین چارچوبی در روند کلان تاریخی خلاف ذات آدمی است. از منظر هایدگر، اساساً بنیاد تاریخ را «هستی» فراپیش می‌فرستد، نه تعیناتی که آن‌ها را به منزلهٔ چارچوب‌های قطعی تاریخ تلقی کنیم. بر همین اساس، وی با طرح هگل مبنی بر دوره‌بندی قهری تاریخ و به تبع آن، درگذشتن امکان ظهور هنر بزرگ مخالفت می‌کند. از منظری هایدگری، قابل کشف دانستن روندهای کلان تاریخی و دوره‌بندی قطعی آن‌ها متناظر با همان طرز فکر مدرنی است که هر چیز را می‌توان در چارچوبی سوبژکتیو کنترل و مهار کرد. هایدگر در این موضوع با هگل موافق است که عصری که در آن هستیم عصر استیلای علم و فلسفهٔ سوبژکتیو است؛ با این تفاوت اساسی که فلسفهٔ مدرن از نظر هایدگر در سیطرهٔ سوبژکتیویسم و در مسیر کلی خود، خلاف مکشوفیت هستی عمل می‌کند؛ حال آنکه هگل معتقد بود در سیر تکاملی روح در دورهٔ مدرن، این بار «فلسفه» است که پس از دوران‌های تاریخی «هنر» و «دین»، مجرای اصلی ظهور حقیقت است و به منزلهٔ پاسخ‌گوی اصلی نیازها و مسائل روح عمل می‌کند. علاوه بر این، هایدگر برخلاف هگل، چرخش در مسیر تاریخ را امری ممکن می‌داند.

هایدگر عمدتاً به دلیل نقش خاصی که هنر در آغازسازی و اعطای تاریخ غرب ایفا کرده است، به سمت تأمل در هنر کشیده می‌شود (Dill, 2017, p. 308). اگر نظری بر شکل‌گیری تمدن یونانی داشته باشیم، می‌بینیم هنر در تجلی‌بخشی روح تاریخی انسان یونانی، نوعی تقدم بر نحوهٔ تفکر متافیزیکی دارد.

آثار هنری واجد روح زمانهٔ خود هستند، عصاره‌ای از هستی تاریخی انسانی را در خود دارند و آن را می‌پرورانند و در پرتو این هستی تاریخی انسانی، تاریخ را شکل می‌دهند. از طریق مواجهه با آثار شاخص یک دورهٔ تاریخی، بهتر می‌توان به فهمی ژرف و ناب از هویت تاریخی مردمان آن زمانه و آن سامان دست یافت، تا از طریق مطالعهٔ صرف کتب تاریخی.

> آسان می‌توان پذیرفت که از روی متن‌های غیررئالیستی دیکنز، می‌توان نکات بیشتری دربارهٔ لندن سدهٔ نوزدهم دانست تا از روی بسیاری از مطالعات صراحتاً «تاریخی»، یا همچنین از روی «انئید» ویرژیل، می‌توان اطلاعات بیشتری دربارهٔ رم عصر آگوستوس به دست آورد تا از روی نوشته‌های تاریخ‌نگاران رومی (کلارک، ۱۳۹۶، ص. ۷۷).

یک جامعه فقط زمانی می‌تواند به احیای تاریخی خود مبادرت ورزد که ضمن روبه‌رو شدن با گذشتهٔ خود به منزلهٔ «میراثی نیرومند و آتیه‌دار»، «دیدگاهی خلاقانه نسبت به گذشته» اخذ کند. فقط از این مسیر است که تقدیری تازه پیش روی جامعه منفتح می‌شود (Guignon, 1989, p. 118).

برای هایدگر، پرسش از هنر در پی پرسشی مهم مطرح می‌شود: اینکه آیا امکان سرآغازی تازه در حضور تاریخی ما وجود دارد؟

> ما از ذات هنر می‌پرسیم. چرا چنین می‌پرسیم؟ چنین می‌پرسیم تا راست‌تر بتوانیم بپرسیم که آیا هنر در حضور تاریخی ما سرآغاز هست یا نه، سرآغازی می‌تواند بود یا نه، سرآغازی باید بود یا نه، و اگر باید تحت چه شرایطی؟ (هایدگر، ۱۳۹٤، ص. ۵۷). هیچ کس نمی‌داند که به هنر، در بطن خطر نهایی، چنین امکان والایی برای [تحقق] ماهیتش عطا شده است یا نه؟ (هایدگر، ۱۳۸۳، ص. ۲۹).

خلاصهٔ سخن هایدگر این است که آثار هنری بزرگ به سبب مواجههٔ بی‌واسطه با هستی، نسبت آدمی با هستی را دگرگون می‌کنند و نگرش و نسبتی تازه به وجود می‌آورند. این نگرش تازه به هستی، به سبب نسبت بنیادینی که هستی و زمان با یکدیگر دارند، تاریخی تازه پیش روی اجتماع تدارک می‌کند. هایدگر، چنانچه خواهیم دید، در ادامهٔ همین مسیر به این نتیجه می‌رسد که رویداد هنر همچون سرآغازی برای تاریخی تازه، زمینهٔ حضور تاریخی یک «قوم» را نیز فراهم می‌کند.

اما بنیان‌یابی تاریخ در پرتو اثر هنری بزرگ در گرو «پاس‌داشت اثر هنری» است. بررسی این شرط، یعنی چرایی و چگونگی پاس‌داشت اثر هنری موضوعی است که این مقاله عهده‌دار آن است. مسألهٔ پاس‌داشت در این مقاله نخست در پیوند با ذات آدمی به منزلهٔ «شبان هستی» ترسیم می‌شود. سپس، از رابطه‌ای دوسویه میان اثر هنری و مخاطب در قوام‌یابی مشترکشان متکی بر یکدیگر بحث می‌شود. پس از این‌ها، امکان‌سنجی توسّع معنایی پاس‌بانی از اثر هنری بررسی می‌شود. مرحلهٔ پایانی از این سیر به شرطی اساسی برای پاس‌داشت اثر هنری می‌رسد؛ شرطی که پاس‌داشت را پاس‌داشت می‌کند، یعنی «اجازهٔ ظهور دادن به اثر هنری که «آن‌گونه که هست» ظاهر شود.

۲- تاریخ و تاریخ‌مندی

هایدگر در اثر مهم خود *هستی و زمان*، زمان را «افق امکانی هستی» می‌داند. زمان برای او نه تعریف طبیعیِ ارسطویی آن «اندازهٔ حرکت» است و نه فروکاست آن در «زمان ذهنی» دکارتی. او بر پایهٔ تحلیل اگزیستانسیال دازاین، زمان را نه یک امر اعتباری که یک امر هستی‌شناختی می‌شمارد که هستیِ دازاین بدون آن قابل تحقق نیست. دازاین برخلاف سایر موجودات امری در زمان نیست، بلکه امری زمانی یا زمان‌مند است. مسألهٔ تاریخ و «تاریخ‌مندی» مستقیماً از نحوهٔ نگاه هایدگر به زمان و نسبت آن با هستی ناشی می‌شود. تاریخ‌مندی برای دازاین «بنیان هستی» و مقوم هستی اوست؛ بنابراین هویت انسانی از یک سو، تاریخ‌مند و متأثر از تاریخ است و از سوی دیگر، با گشودگی به هستی در تحقق تاریخ نقش‌آفرینی می‌کند.

بر این اساس «مراد از تاریخ، توالی وقایع، هرچند بس مهم باشند نیست» (هایدگر، ۱۳۹٤، ص. ۵۷)، بلکه تاریخ به منزلهٔ امری وجودی مطرح است. مبنای شکل‌گیری دوره‌های تاریخی، برقراری نسبتی تازه با هستی است. در هر دورهٔ تاریخی، مواجهه‌ای تازه با هستی به منزلهٔ مواجههٔ مسلط پذیرفته می‌شود و جهت‌گیری‌های فکری و عملی مختلف در بستر همین مواجههٔ تازه با هستی ممکن می‌شوند. اشیاء و موجودات در پرتو این نسبت است که امکان ظهور و آشکارگی می‌یابند. این نسبت تازه با هستی نخست در هنر و تفکر رخ می‌دهد و سپس، در صورت پاس‌داشت و نگاهداری از سوی هنرمندان، متفکران و مردمان، به منزلهٔ بنیادی برای تاریخ تازه استقرار می‌یابد. بر پایهٔ این نسبت تازه است که تاریخ از نو آغاز می‌شود و استمرار و تحقق می‌یابد.

> هستی خود را در اعصار مختلف به انحای گوناگون برحسب حوالت دازاین، به او که باید «داشت‌دار هستی» باشد می‌فرستد. ... تمامیت راه‌های مختلفی که در آن هستی خود را عرضه می‌کند و اعصار متفاوت تفکر مطابق آن است، همان چیزی است که «تاریخ» می‌نامیم (کوکلمانس، ۱۳۹۵، ص. ۱۵۱).

از منظر هایدگر، هستی در هر دوره‌ای خود را برحسب حوالت دازاین بر او می‌فرستد. به عبارت دیگر، «امر تاریخی توسط پیشامدی تصادفی پیش نیامده است، بلکه توسط تقدیرِ اعطاشده تعین یافته است» (Heidegger, 2002, p. 9). بر این اساس، خودعرضه‌کنندگی هستی در بستر زمان

است که بنیادی برای ادوار تاریخ عرضه می‌کند. کار دازاین در این میان گشودگی به این خودعرضه‌کنندگی و حضور در معرض انکشاف هستی است. هایدگر با ریشه‌شناسی کلمهٔ گشیشته (Geschichte)، آن را به نوعی «حوالت» و «مشیت» معنا می‌کند و بر این اساس (و با تأکید مضاعف در دورهٔ متأخر)، تاریخ را «تقدیر حوالت‌شدهٔ هستی» می‌داند؛ تقدیری که در آن، هستی خود را بر آدمی منکشف کرده است. این حوالت تقدیرشده در هر دورهٔ تاریخ، نسبتی تازه از آدمی با هستی برقرار می‌کند که بر اساس آن، عالمی تازه برگشوده می‌شود و بر پایهٔ آن، نحوی تازه از زیستن سامان می‌گیرد.

سیر کلی تاریخ از نظر هایدگر سیری یکنواخت، خطی و انباشتی نیست، سیری قطعه‌قطعه است که قطعات آن حاصل منظرها و مواجهه‌های تازه با هستی هستند؛ منظرهایی که افقی تازه پیش روی تاریخ نهاده‌اند و بار آینده را به دوش مردم خود گذاشته‌اند. در این باره توجه به این نکته ضروری است که هر آغازگری در تاریخ، اگرچه خود به منزلهٔ یک نقطهٔ آغاز است، می‌تواند مستلزم تدارک بسیار باشد. هر آغازگری را می‌توان «جهشی» دانست که خود مستلزم «خیزشی» است. آن را می‌توان به منزله پرشی دانست که برای تحققش دورخیز و تدارکی لازم است (هایدگر، ۱۳۹٤، ص. ٥٦).

هایدگر در رسالهٔ *سرآغاز کار هنری*، به نحوی گذرا، سه دورهٔ تاریخی را برای غرب از یکدیگر تفکیک می‌کند. دورهٔ نخست دورهٔ یونان است که در آن، تلقی یونانیان از هستی به مثابهٔ «حضور» (Anwesenheit/ Presence) شکل می‌گیرد. دورهٔ دوم دورهٔ قرون‌وسطی است که در آن دوره، موجود به «موجود از آن جهت که مخلوق خداست (با قرائتی مسیحی ـ قرون‌وسطایی)» متبدل شد. در دورهٔ مدرن، این تلقی نیز دگرگون می‌شود و پس از فلسفهٔ دکارت و با سیطرهٔ سوبژکتیویسم، غلبه با تعریفی تازه از موجود می‌شود؛ «موجود به منزلهٔ ابژهٔ محاسبه‌پذیر، سلطه‌پذیر و بررسی‌پذیر» (هایدگر، ۱۳۹٤، ص. ٥٦).

آنچه در این ادوار تاریخی در حال رخداد است، پس‌نشستن هستی و در نتیجه، پوشیدگی‌اش در سایهٔ تفکر مسلط در هر دوره است. از منظر هایدگر، شالودهٔ اساسی این محجوبیت، «به حاشیه رفتن/راندن هستی به نفع هستنده‌ها/موجودات» است. عامل اصلی پوشیدگی هستی در این دوره‌های تاریخی تبیین هرچه بیشتر هستی بر پایهٔ موجودات و در پسِ موجودات است.

مسألهٔ حیات فکری هایدگر پرسشی تازه از هستی و درک نسبتی تازه و اصیل با موجودات است؛ موقفی تازه که در صورت تحقق، امکان پی‌افکنی و تأسیس تاریخی تازه را در خود دارد. هایدگر این مهم را از یک سو، در ساحت تفکر و از سوی دیگر، در ساحت شعر و هنر جست‌وجو می‌کند.

آنچه هایدگر از ماهیت هنر فهم می‌کند، نقشی است که هنر در انکشاف از هستی دارد و به تبع اینکه نسبتی اساسی میان هستی و زمان برقرار است، هنر انکشافی در زمان و تاریخ ایجاد می‌کند؛ موضوعی که تاریخ هنر و تاریخ‌نویسان هنر نسبت به آن لابشرط هستند. بر پایهٔ همین توضیحات، تاریخی بودن هنر اشاره به نسبت هستی‌شناختی هنر با تاریخ دارد. مقصود از تاریخی بودن هنر و این عبارت که «هنر سرآغاز تاریخ است»، این است که هنر تاریخ را بنا می‌گذارد و بقا می‌بخشد. «هنر تاریخ است در معنای اصلی و ذاتی، یعنی تاریخ را بنا می‌نهد» (هایدگر، ۱۳۹٤، ص. ٥٧).

انکشاف هستی در اثر هنری و در نتیجهٔ آن افق‌گشایی تاریخی، از مسیر گشایش عالم در پرتو اثر هنری می‌گذرد. هایدگر در رسالهٔ *سرآغاز*، تعدادی از آثار هنری بزرگی که نقش بنیان‌گذاری در سیر تاریخ دارند را برمی‌شمارد و در ضمن تحلیل پدیدارشناسی این آثار، از ذات عالم‌ساز و نیز قوم‌ساز این آثار بحث می‌کند. معبد یونانی، اشاره‌ای تلویحی به هومر و سوفوکلس و اشاره‌ای به تراژدی اورستیای آیسخولوس به منزلهٔ دارایی مشترک جهان یونان باستان و همین‌طور کلیسای جامع بامبرگ از جهان قرون وسطی از جمله آثاری هستند که هر یک به عالم‌سازی و تاریخ‌سازی آثار هنری اشاره دارند. شعر و تراژدی در قالب متنی سامان‌بخش به زندگی و معماری یونانی در قالب معابد و پرستشگاه‌ها، سازندهٔ روح ملی مشترک و منش تاریخی آن مردم بوده‌اند. این نمونه‌ها عالم را در تمامیتش برای مردم حاضر می‌کنند و بر پایهٔ این عالم‌سازی، یک قوم زیست

اجتماعی و تاریخی می‌یابد.

> معبد یونانی و تراژدی یونانی، نقشه‌ای کلی، یعنی ارزش‌ها و مقوله‌هایی را وضع می‌کنند که مردم یک قوم در چارچوب آن به جهان می‌نگرند و تصمیمات خود را اخذ می‌کنند... حماسه‌های هومر ساده و ابتدایی نیستند، بلکه تراژدی‌هایی را در خود نهان دارند که بعدها عالم دولت‌شهرهای یونانی را می‌گشایند (اینوود، ۱۳۹۵، صص. ۲۵۰-۲۵۶).

در پرتو معبد یونانی، بخش‌های مهمی از تصورات مردم از زندگیِ خوب و تعهداتشان در قبال دیگران شکل می‌گیرند و این موضوع به این بستگی دارد که از عالم «به قوت خود» پاس‌داری شود (White, 2018, p. 143). رابطهٔ آثار هنری بزرگ با زندگی مردمان به قدری است که گاه مانند معبد پایستوم، تأثیراتی بنیادین حتی در نوع چیدمان و گردهمایی خانه‌ها و زیست شهری آن‌ها می‌گذارند. کوکلمانس در این باره می‌نویسد:

> در یونان باستان همانند قرون‌وسطی چنین عالمی [= عالمی که برآمده از اثر هنری بزرگ و در پیوند با زندگی مردم است] همواره شامل معبد و خدا بود و خدا البته مرکز و محور واقعی چنین عالمی بود. پس می‌توان فرض کرد معبد پوزئیدون مرکز پوزئیدونیا بوده است (کوکلمانس، ۱۳۹۵، ص. ۲۶۰).

۳- پاس‌داشت اثر هنری

۳-۱- انسان به منزلهٔ شبان هستی

گشودگی بر انکشاف هستی از منظر هایدگر متوقف بر بازتعریف آدمی مبتنی بر نسبتی تازه با هستی است. بر همین اساس، رخداد و پاس‌داشت اثر هنری نیز به منزلهٔ گونه‌ای از گشودگی بر انکشاف هستی، متوقف بر بازتعریف آدمی هستند. گذار از آدمی به منزلهٔ سوژه به آدمی به منزلهٔ شبان هستی راهی است که هایدگر پیش می‌گیرد.

در نگرش سوبژکتیو، تنها امکان ظهور آدمی سوژه بودن و تنها امکان ظهور اشیاء و موجودات ابژه بودن در برابر سوژهٔ آدمی است. بر این اساس، موجودیت کلیهٔ اشیاء و موجودات معروض موجودیت سوژه است و ماهیت کلیهٔ اشیاء و موجودات برحسب سوژه تعیین و فهم می‌شود. سوژه در نسبت با کلیهٔ اشیاء «بنیاد همه چیز از حیث هستی و حقیقت آن‌هاست» (هایدگر، ۱۳۷۹، ص. ۱۴۹). این سوژه است که تعیین می‌کند چه چیز هست و چه چیز نیست. این سوژه است که تعیین می‌کند آنچه هست چگونه به تجربه درآید و چه ماهیتی داشته باشد.

هایدگر برخلاف نگرش مدرن که آدمی را به منزلهٔ سوژه‌ای سلطه‌گر و تعین‌بخش موجودات می‌داند، او را به منزلهٔ امری گشوده به هستی، انکشاف‌بخش هستی می‌داند. آدمی یکپارچه گشودگی است و در پرتو هستی است که حقیقت موجودات و اشیاء بر آدمی منکشف می‌شود. آدمی به‌جای آنکه از آغاز در شکاف با جهان باشد، به منزلهٔ در-عالم-بودن در پیوندی بنیادین با جهان استقرار می‌یابد و اساساً در پرتو همین پیوند اساسی با جهان و اشیاء و موجودات است که آدمی است. هایدگر در امتداد همین تعریف، آدمی را نگاه‌دار و پاس‌بان هستی می‌داند؛ آدمی هم گشودگی در پیشگاه هستی و هم نگاه‌دار و پاس‌بان هستی است. نگاه‌داری و حراست از هستی نه یک ویژگی فرعی که قوام هستی انسانی است، زیرا اقتضای ذات برون‌ایست و در-عالم-بودن آدمی است.

فقط آدمی است که می‌تواند خود را از دامنهٔ موجودات فراتر کشد و پروای خود هستی را داشته باشد. چنین موجودی در هستی داشتن خود مسئول است و بایسته است از هستی خود و هستی موجودات حراست کند (مک‌کواری، ۱۳۷۶، صص. ۳۵-۴۰). عبارتی که هایدگر برای بیان این موضوع به کار می‌برد این است که «انسان شبان هستی است» (هایدگر، ۱۳۸۴، ص. ۲۹۵). آدمی نگاه‌دار و پاس‌بان هستی است و در پرتو این پاس‌داری است که هستی آدمی نیز حفظ می‌شود و در نتیجهٔ همین پاس‌داری است که هر موجود به عنوان موجود، آن‌گونه که هست، ظاهر می‌شود.

> انسان بیشتر به وسیلهٔ خودِ هستی در حقیقت هستی «افکنده شده» است، تا اینکه با این نحو

برون‌ایستی از حقیقت هستی پاس‌داری کند، تا در نور هستی، موجود به عنوان موجود، آن‌گونه که هست ظاهر شود (هایدگر، ۱۳۸٤، ص. ۲۹٤).

با یکی گرفتن ذات آدمی با شبانی هستی، جایگاه آدمی از جایگاهی سوبژکتیو و سلطه‌گر، به جایگاهی منتظر و پذیرنده در برابر هستی تغییر می‌کند. شبان برخلاف سوژه چیزی از جانب خود به هستی تحمیل نمی‌کند، بلکه با پروای هستی داشتنش، انکشاف هستی را بر خود ممکن می‌کند و در پرتو این انکشاف به حقیقت خود و اشیاء و موجودات نائل می‌شود.

می‌توان این برداشت از ماهیت آدمی را ریشه‌دار در تصور یونانیان از هستی و آدمی دانست. آن‌ها به ظهور رسیدن هستی را در دو بستر ره‌یابی می‌کردند. بستر نخست فوزیس و ذات طبیعت است که در آن، هستی بی‌مشارکت آدمی ظهور می‌یابد. بستر دوم به ظهور رسیدن هستی با یاری و مشارکت آدمی از طریق «تخنه» است. در تخنه نیز این هستی است که خود را به ظهور می‌رساند، اما برای این آشکارگی نیاز به مجرایی است که این مجرا دازاینِ گشوده به هستی است. در اینجا، هستی طرح خود را از طریق واسطه‌ای انسانی بنا می‌کند (یانگ، ۱۳۹٤، ص. ۱٦۸)؛ واسطه‌ای که مشارکتش در آشکارگی نه سنخی از «ساختن» که سنخی از «دانستن» است. به عبارت دیگر، ابداع ساختن یک شیء نیست، بلکه اجازه دادن به شیء است تا آن‌گونه که هست ظهور یابد. مغایرت این تلقی از هنر با زیبایی‌شناسی در این است که در این تلقیِ یونانِ باستانی، تخنه در مسیر «کشف» هستی عمل می‌کند؛ حال آنکه زیبایی‌شناسی در صدد «ساخت» اشیاء زیباست، آن هم با تکیه بر پیش‌فرض‌هایی زیبایی‌شناسانه و تعریف به‌خصوصی که از امر زیبا دارد.

> این واژه [تخنه] از همان آغاز، و هرگز، نامی برای «ساختن» و پدید آوردن نبوده است، بلکه نامی برای آن شناختی است که هر گونه ظهور و بروزی در میان موجودات را به عهده گرفته است و راه می‌برد. تخنه لفظی است برای شناخت یکسرهٔ انسانی (هایدگر، ۱۳۹۹، ص. ۱۲۲).

تخنه به معنای «آشکار کردن موجودات از آن حیث که موجود هستند، به شیوهٔ پدید آوردن از روی شناخت است» (هایدگر، ۱۳۹۹، ص. ۱۲۳). بر این اساس، شبانی هستی و گشودگی به آن نه یک مسألهٔ فرعی که بنیادی اساسی از سبک زندگی انسانی است.

ممکن است این تصور پیش آید که صرف گشودگی وظیفه‌ای چندان مهم نیست. گشودگی و وضعیت منتظر و پذیرنده اموری انفعالی و سکون‌آور هستند؛ اما هرگز چنین نیست. شبانی از هستی دو نتیجهٔ اساسی دارد: نخست اینکه شبانی از هستی شرط انکشاف هستی است و دوم اینکه شرط حراست از هستی منکشف شده است. این دو نتیجه را می‌توان در دو مقام طرح کرد. اگر شبان (در مقام متفکر یا هنرمند) و پروای مواجههٔ بی‌واسطهٔ او با هستی نبود، انکشاف هستی رخ نمی‌داد. «هستی برای انکشاف و ظهور به منزلهٔ حقیقت به انسان نیاز دارد» (Heidegger, 1981, p. 58). و اگر شبان (در مقام مخاطبِ نگاه‌دارنده) و پاس‌بانی او از هستی آشکارشده نبود، حقیقت ناپوشیده‌شده و عالم برآمده از هستی مانایی نداشت و از اثرگذاری می‌افتاد.

بر پایهٔ رسالت ذاتی شبانی که دربارهٔ آن صحبت شد، آدمی در قبال اثر هنری بزرگ (که مظهر انکشاف هستی و ناپوشیدگی حقیقت است) به پاس‌بانی و نگاه‌داری از هستی مبادرت می‌کند. هنرمند و مخاطب اثر هنری در مواجهه با اثر هنری رسالت «پاس‌داشت اثر هنری» را به دوش می‌کشند.

۲-۳- حفظ مخاطب در پرتو اثر هنری

هایدگر برای پاس‌داشت یا نگاه‌داشت اثر هنری از فعل Bewahren استفاده می‌کند. این واژه در زبان آلمانی در معنای حفظ کردن، توجه و تحت محافظت قرار دادن به کار می‌رود. استفاده از این واژه در صورت اسمی‌اش، die Bewahrung، پرده از توجه ریشه‌شناسانهٔ هایدگر برمی‌دارد. Wahr به معنای درست و Wahrheit به معنای حقیقت است.

اگر به اجزای کلمهٔ نگاه‌داری (Be-wahr-ung)، نظر کنیم، می‌توانیم دریابیم Bewahrung برای هایدگر به معنای «در کار نشاندن حقیقت» است که وظیفهٔ مدنظر هایدگر برای نگاه‌داران اثر هنری است؛ گویی بی‌نگاه‌داری اثر هنری در کار نشستن حقیقت در بستر زمان رخ نمی‌دهد.

در حوزهٔ هنر، ما با سه امر مجزا و در عین حال همبسته با یکدیگر مواجه هستیم: اثر هنری، هنرمند و مخاطب (به منزلهٔ نگاه‌دار یا پاس‌بان). عبارتی از هایدگر در انتهای رسالهٔ *سرآغاز* هست که این سه‌گانه را کنار هم گردآورده است: «تنها چنین دانشی است که به کار جای، به مبدعان راه، و به نگاه‌داران موقف می‌دهد» (هایدگر، ۱۳۹٤، ص. ۵۸). این سه‌گانه در تحقق هنر در معنای اصیل کلمه نقشی توأمان دارند.

هایدگر منشأ و خاستگاه این سه را در خود «هنر» می‌داند. این از گزاره‌هایی است که هایدگر تأکید بسیاری بر آن در رسالهٔ *سرآغاز* دارد؛ گزاره‌ای که رساله نیز با آن آغاز شده است: «هنر هم سرآغاز هنرمند است و هم سرآغاز کار» (هایدگر، ۱۳۹٤، ص. ۱). سرآغاز و خاستگاه اثر هنری، هنرمند و طبیعتاً نگاه‌دار اثر هنری، خود هنر است. این هنر است که اجازه می‌دهد هر یک از این سه، آن‌گونه که بایسته است، ممکن شوند و حضور داشته باشند. اساساً این هنر و در پرتو ظهورش، اثر هنری است که به هنرمند و محافظان امکان بودن می‌بخشد.

> آنچه بالذات چنان است که ابداع‌کنندگان را ممکن می‌سازد و به نگاه‌داران نیاز دارد، خود کار است. اگر [گفتیم] هنر سرآغاز کار است، معنایش آن است که وابستگی ذاتی ابداع‌کنندگان و نگاه‌داران به یکدیگر از طریق کار، در ذاتِ خود، از هنر سرآغاز تواند گرفت (هایدگر، ۱۳۹٤، ص. ۵۲).

چنانچه می‌بینیم، از منظر هایدگر، حفظ مخاطب در پرتو پاس‌داشت اثر هنری ممکن است. مخاطب آنگاه مخاطب خواهد بود و حفظ می‌شود که به خطاب هستی برآمده از اثر هنری پاسخ‌گو باشد.

لازم به توضیح است که «مخاطب» در نظریهٔ هنر هایدگر با دیگر نظریه‌های هنر واجد تفاوت است. مخاطب برای هایدگر در اثر هنری چیزی فراتر از مخاطب معمول در نظریه‌های هنر است. او از تعبیر «نگاه‌دار» استفاده می‌کند. نگاه‌دار علاوه بر اینکه مخاطب اثر هنری به منزلهٔ مشاهده‌گر است، در پرتو اثر هنری سکونت می‌یابد و در پرتو اثر هنری حفظ می‌شود. «ما در جوار این رویداد، نه فقط به مثابهٔ مشاهده‌گر سکنی می‌گزینیم، بلکه خود را در این حالت حفظ می‌کنیم» (هایدگر، ۱۳۹۹، ص. ۱۹۷).

در پرتو اثر هنری، آدمی در عالمی اصیل وارد می‌شود. گشایش عالم امری ذاتی برای ظهور اثر هنری است، تا آنجا که هایدگر اثر هنری را چنین تعریف می‌کند: «کار بودن یعنی عالمی را برافراشتن» (هایدگر، ۱۳۹٤، ص. ۲۸). افراد با وارد آمدن در عالمی که اثر هنری آشکار می‌کند، به حقیقتی که «در اثر اتفاق می‌افتد» وابستگی پیدا می‌کنند (White, 2018, p. 139).

اثر هنری با گشایش عالمی تازه، از یک سو، به اشیاء امکان مشهود شدن می‌دهد و از سوی دیگر، به آدمی امکان نظرگاهی تازه (چه به اشیاء و چه به خویشتن) می‌بخشد. «به چیزها دیدار (Gesicht) چیزها را می‌دهد و به مردم چشم‌داشت آنان را از خود» (هایدگر، ۱۳۹٤، ص. ۲۷). در پرتو اثر هنری و «از طریق آن ما یکسره می‌بینیم، آنچنانکه در این مقام همه چیز برای ما آشکار می‌شود» (هایدگر، ۱۳۹۹، ص. ۱۹۷).

گشایش عالم در پرتو اثر هنری دو حاصل مهم دارد که فهم تاریخی اجتماعی را از آنچه هست و آنچه اهمیت دارد سامان می‌دهند. نخست به اشیاء دیدارشان را عطا می‌کند. اشیاء را آن‌گونه که هستند برمی‌گشاید و به نسبت‌های آن‌ها با یکدیگر سامان می‌بخشد. دوم به انسان‌ها دیدگاهشان را نسبت به خویشتن و اشیاء عطا می‌کند. بنابراین، اثر هنری به طرزی نامحسوس و نه اراده‌شده از جانب هنرمند، عالم و آدم را دستخوش تغییر می‌کند. حفظ مخاطب در پرتو مواجهه با اثر هنری، یا به عبارت دیگر، پاسخ مخاطب به اثر هنری نه «دانستن» صرف است نه «خواستن» صرف، بلکه «دانستنی [است] که همان خواستن

است و خواستنی که همان دانستن» (هایدگر، ۱۳۹٤، ص. ٤۹). این دانستن و خواستن دو سوی یک حقیقت و امری یکپارچه هستند. و این هر دو زمانی رخ می‌دهند که مخاطب در اثر هنری استقرار پیدا کند و در عالمی که برآمده از اثر هنری است سکونت یابد؛ بنابراین، از منظر هایدگر، تحولی که اثر هنری در مخاطب خود پدید می‌آورد متضمن تحول در ساحت «دانستن‌ها»، «ارزش‌ها» و «کنش‌ها»ی عادت‌شدهٔ پیشین به وضعیتی تازه است.

> پیگیر این روی‌گردانی شدن یعنی برهم‌زدن نسبت‌های معتاد با عالم و زمین و از این سپس کنش و ارزش، بینش و نگرش شایع را واگذاشتن و در حقیقتِ در کار تحقق یابنده مقام کردن (هایدگر، ۱۳۹٤، ص. ٤۸).

هرچقدر اجازه دهیم اثر هنری آن‌گونه که هست ظاهر شود، بیشتر در وضعی اصیل قرار می‌گیریم و از وضع نااصیل خود خارج می‌شویم؛ وضعی که به واسطهٔ آن، از نگاه روزمره به هستی، خارج می‌شویم و در پیشگاه عالم برگشوده‌شده حاضر هستیم و حضوری اصیل داریم. در چنین شرایطی، دازاین به خود و امکانات خود وقوف دارد و از سر آگاهی و در نسبت با فهمی که عالم فرارویش قرار داده است، به انتخاب، آن هم از سر آگاهی دست می‌زند؛ حال آنکه در زندگی غیراصیل، آدمی در وضعیت «پرتاب‌شدگی» (Geworfenheit/Thrownness) از سر غفلت در جهان پیرامون خود غوطه‌ور است و بی‌آنکه به انتخاب دست بزند، دائماً در معرض انتخاب‌هایی است که به واسطهٔ «آن‌ها» (the They) (از جمله سنت، اجتماع، خانواده و...) از پیش فرارویش مهیا شده است (رجوع شود به *هستی و زمان*: هایدگر، ۱۳۹٦، صص. ۳٤۱ و ٦۰٤ و بیمل، ۱۳۸۷، ص. ٥٤).

۳-۳- حفظ اثر هنری در پرتو پاس‌داشت مخاطب

مسأله اما فقط به همین ختم نمی‌شود؛

> زیرا نگاه‌دار علاوه بر نگاه‌داشتش توسط اثر هنری، در رابطه‌ای متقابل به نگاه‌داشت اثر هنری نیز یاری می‌رساند. «کار اگر کار است، همواره با نگاه‌داران نسبتی دارد». «نگاه‌داران نیز به ذاتِ مبدَع بودن کار [= ابداع‌شده بودن کار] چنان تعلق دارند که ابداع‌کنندگان» (هایدگر، ۱۳۹٤، صص. ٤۸ و ٥۲).

این عبارت‌های روشن از هایدگر صریحاً نظر او را نسبت به ضرورت پاس‌داشت اثر هنری روشن می‌کنند. نه فقط ابداع اثر هنری امری شاعرانه است، بلکه پاس‌داشت آن نیز به همان سیاق امری شاعرانه است؛ آن‌گونه که گویی بدون پاس‌داشت (به منزلهٔ یک شرط)، اثر هنری نمی‌تواند اثر هنری باشد.

سرآغاز تازه در تاریخ نخست وابسته به خودعرضه‌کنندگی هستی است (چنانکه پیش‌تر گفته شد) و دوم وابسته به این است که دازاینِ تاریخی طلب‌کنندهٔ این انکشاف باشد و خود را در معرض آن قرار دهد: «هرگاه موجود به طور کلی خود ایجاب کند که مبنای آن بر گشودگی نهاده آید، ذات تاریخی هنر به عنوان پی‌افکنی به تحقق می‌رسد» (هایدگر، ۱۳۹٤، ص. ٥٦). بر این اساس، اثر هنری برای تحقق خود، علاوه بر شرط مهمِ خودعرضه‌کنندگی هستی در هنر، دو لازمهٔ حتمی دارد. لازمهٔ اول مربوط به هنرمند است. هنرمند باید ضمن آمادگی و طلب پیشین، امکان گشودگی برای پذیرش اثر هنری را در خود داشته باشد. لازمهٔ دوم به مخاطب اثر هنری بازمی‌گردد. مخاطب باید بی‌آنکه تحمیلی بیرونی وجود داشته باشد، به پاس‌داشت اثر هنری مبادرت ورزد. اثر هنری راستین در تحقق حقیقی خود، نه فقط به ابداع و هنرمند وابسته است، بلکه به نگاه‌دارانی که از اثر حفاظت کنند نیز وابسته است. نگاه‌داران به همان اندازه‌ای که هنرمندان به اثر هنری متعلق هستند و اجازهٔ «اثر» بودن به اثر هنری می‌بخشند، سهیم و نقش‌آفرین هستند.

> همچنان که هیچ کاری، بی‌مبدَع بودن وجود نمی‌تواند داشت، همچنان که کار بالذات نیازمند مبدِع است، همان‌طور کارِ مبدَع، تا نگاه‌داران نباشند، موجود نتواند شد(هایدگر، ۱۳۹٤، ص. ٤۸).

پاس‌داشت اثر هنری به معنای حفظ زیبایی‌شناسی یا ارتباط عاطفی شخصی با اثر هنری نیست. این نوع تلقی‌ها برآمده از نگرش زیبایی‌شناسی به هنر هستند. پاس‌داشت اثر هنری به معنای سهیم شدن در تحقق تاریخی حقیقت در پرتو اثر هنری است. آثار هنری نیروی کافی نخواهند داشت، مگر اینکه مردمان آن‌ها را به‌خوبی درک کنند، وارد عالمی که آن‌ها برگشوده‌اند شوند، تحت تأثیرشان قرار گیرند و در نهایت، آن‌ها را آن‌گونه که بایسته است پاس بدارند. کلمات یک شاعر فقط زمانی نیرومند خواهند بود که توسط مردمان خود پاس داشته شوند.

> پاس‌داری از اثر یعنی تداوم بخشیدن به حقیقتی که در اثر به بیان می‌آید؛ به معنای تسلیم شدن به آن به عنوان یک اثر ارزنده در متن و سیاق تاریخ بشری است (جانسون، ۱۳۹۷، ص. ۱۲۱). یک کار هنری تنها هنگامی به عنوان کار هنری در کار است که ما خود را از قیدوبند زندگی متعارف و معمول رها سازیم و به سوی آنچه توسط کار هنری آشکار شده است حرکت کنیم (کوکلمانس، ۱۳۹۵، ص. ۳۳۷).

انس مردم با شعر و اثر هنری نه به هیچ اجبار و تحمیل بیرونی برای تأثیرپذیری، بلکه اولاً به نیرویی که اثر از پیش در خود دارد و ثانیاً به نسبتی که مردم با اثر برقرار می‌کنند وابسته است.

«اثر» بودن اثر هنری مستلزم تأثیرگذاری اساسی اثر بر مردمان خود است و وجود این تأثیر و فراگیری آن شرطی لازم برای «بزرگ» بودن اثر هنری است. یکی از علت‌های مهم اینکه هایدگر کارهای هنری دورهٔ مدرن را «اثر» نمی‌داند همین است که قریب‌به‌اتفاق این کارهای هنری به نحو ایجابی اثری کلان در زندگی مردمان زمانهٔ خود و در ساحت تاریخ ندارند.

٤-۳- توسّع معنایی پاس‌داشت از اثر هنری

چنانچه دیدیم، مقصود از «مخاطب» اثر هنری در اندیشهٔ هایدگر مردمانی بودند که در دامنهٔ تأثیر اثر هنری قرار دارند. همین‌طور زمانی که می‌گفتیم «نگاه‌دار»، مقصودمان مردمانی بود که وظیفهٔ حراست و پاس‌بانی از اثر هنری را به عهده دارند؛ اما در اینجا، می‌توان قدری پا را فراتر گذاشت و معنایی موسع‌تر از «مخاطب» و «نگاه‌دار» با تکیه بر مبانی هایدگر در نظر گرفت.

اگرچه هایدگر در مواضعی میان هنرمند (مبدِع) و نگاه‌دار تفکیک قائل می‌شود (هایدگر، ۱۳۹٤، صص. ۵۸ و ۵۲)، به نظر راقم این سطور، «نگاه‌دار» علاوه بر مردمانی که در معرض اثر هنری قرار دارند، خود «هنرمند» نیز می‌تواند باشد؛ زیرا هنرمند خود نخستین مخاطب اثر هنری است. او نخستین کسی است که هنگامهٔ ابداع، با اثر هنری ملاقات می‌کند و باید آن را در وضع اصیل و حقیقی‌اش حفظ کند. به علاوه، پس از ابداع نیز به همین وظیفه عمل کند. او نیز به مثابهٔ دیگر مردم و حتی فراتر از آنان، اثر هنری رخ‌داده را زیست می‌کند و نگرشش به اشیاء و موجودات بر پایهٔ نگاهی تازه که در اثر هنری رخ داده است، بازسازی یا تثبیت می‌شود. مضاف بر اینکه این مهم در ادامهٔ حیات هنری هنرمند و ابداع آثار تازهٔ او نیز دخیل و مؤثر است.

بنابراین، می‌توان گفت نگاه‌دار اثر هنری اعم از مردم و هنرمند است. هم مردم و هم هنرمندی که اثر را خلق کرده است، پاس‌بان و نگاه‌دار اثر هنری هستند. هم مردم و هم هنرمند، هر دو در پرتو اثر هنری حفظ می‌شوند و در پرتو پاس‌داشتشان اثر هنری را حفظ می‌کنند. بر این اساس، همهٔ آنچه در این بخش دربارهٔ نسبت نگاه‌دار با اثر هنری و پاس‌داشت آن صحبت شد، دربارهٔ هنرمند نیز صادق است.

مسأله حتی فراتر است و موضوع پاس‌داشت در قبال «دیگر هنرمندان» نیز صدق می‌کند. آن‌ها نیز چنانچه در ادامه خواهیم گفت، واجد نسبتی اساسی با اثر هنری بزرگ خواهند بود. بر این اساس، پس از رخداد آثار هنری بزرگ، نقشی مهم و انکارناپذیر نیز به عهدهٔ سایر هنرمندان است. طیفی دیگر که در اینجا باید بر آن‌ها تأکید کرد، «منتقدان و کارشناسان آثار هنری» هستند. کاری که

نوعاً از منتقدان در مواجهه با آثار هنری بزرگ برمی‌آید، کنترل، رام و مهار کردن اثر هنری است؛ حال آنکه مقدم بر هر چیزی، کار اصیل آن‌ها وارد آمدن در عالمی است که اثر هنری بزرگ برگشوده است.

اگر قدری پا را فراتر بگذاریم، می‌توان گفت پاس‌داشت اثر هنری واجد نسبتی اساسی با کلیهٔ عوامل و نهادهای مؤثر در فرایند هنر است. عالم هنر مشتمل بر شبکه‌ای پیچیده و گسترده از هنرمندان، گالری‌ها و زیرساخت‌های نمایش‌دهنده، مدارس و دانشگاه‌های هنر، موزه‌ها، فروشنده‌ها، حراجی‌های آثار هنری، منتقدان، مورخان، نظریه‌پردازان و... است.

هایدگر زمانی که از نگاه‌داران آثار هنری صحبت می‌کند، ثقل بحث و تمرکزش بر مردم و قوم تاریخی است. توجه اندک او به نقش دیگر عوامل مؤثر در نگاه‌داشت آثار هنری پرسش‌برانگیز است؛ این در حالی است که کلیهٔ این عوامل فارغ از جهت‌گیری نقششان در ضریب‌بخشی به آثار هنری مؤثر هستند.

یکی از نظریه‌هایی که در دورهٔ معاصر به نقش این عوامل گوناگون توجه جدی داشته و آن‌ها را کانون نظریهٔ خود قرار داده است «نظریهٔ نهادی هنر» است. ایدهٔ اولیهٔ این نظریه توسط آرتور دانتو[1] طرح شد و سپس، توسط جورج دیکی[2] امتداد یافت و به صورت‌بندی کمال‌یافته‌تری رسید. دال مرکزی این نظریه بر تأثیر بستر فرهنگی و نهادهای هنری بر اینکه یک اثر را اثر هنری بدانیم یا نه متمرکز است. نظریهٔ نهادی هنر رویکردی غیرذات‌گرایانه در تعریف هنر دارد و بستر فرهنگی را یگانه عنصری می‌داند که اثر را اثر می‌سازد.

جورج دیکی با طرح برخی از مفاهیم بنیادین در نظریهٔ نهادی مانند «اعطای شأن (Apperciation) هنری» و «دنیای هنر» (The Artworld؛ اصطلاحی که پیش‌تر از او توسط دانتو در قالب مقاله‌ای با همین عنوان ارائه شد)، زمینهٔ تغییری مهم در معیارهای هنر بودن یک اثر را فراهم کرد. بر اساس این مؤلفه‌های بنیادین، برخی از آثار یا اشیاء که پیش از این بر اساس تعریف‌های متعارف فلسفهٔ هنر، به منزلهٔ آثار هنری پذیرفته نمی‌شدند، در شمار آثار هنری درآمدند.

بر اساس این نظریه، آثار هنری در بافتی نهادی ـ فرهنگی شکل می‌گیرند و بی این حمایت نهادی از جانب «دنیای هنر»، اثر از اثربودگی خود ساقط می‌شود. دیکی می‌نویسد: «منظور من از تبیین نهادی، این ایده است که آثار هنری به خاطر موقعیتی که آن‌ها در درون یک زمینهٔ نهادی اشغال می‌کنند، هنر هستند» (دیکی، ۱۳۸۷، ص. ۸۱). بر همین اساس، صلاحیت اعطای عنوان «اثر هنری» به یک اثر به شبکه‌ای از نهادها بر پایهٔ یک بستر فرهنگی واگذار می‌شود.

> اعضای اصلی دنیای هنر در تشکیلاتی نه متشکل و از پیش مدون‌شده، ولی با اشکال مختلف در ارتباط با یکدیگرند که شأن هنری به یک اثر می‌دهند. نقاشان، نویسندگان، آهنگسازان، کارگردانان یا تهیه‌کنندگان، مدیران موزه‌ها، بازدیدکنندگان موزه‌ها، تماشاچیان تئاتر، گزارشگران مجلات، منتقدان، تاریخ‌نویسان هنر، مدرسان هنر، نظریه‌پردازان و فیلسوفان هنر شامل این مجموعه می‌شوند (Dickie, 1974, pp. 35 , 36).

نظریهٔ نهادی در این بحث از دو وجه قابل توجه و بررسی است. در انتها و در امتداد این دو وجه، از وجه دیگری توسع معنایی را جمع‌بندی می‌کنیم:

الف) وجه نخست توجهی اساسی است که این نظریه به نهادهای هنری دارد. تمرکز اصلی هایدگر در بحث پاس‌داشت اثر هنری بر مردم و قوم تاریخی است؛ حال آنکه به هر روی، نهادهای اشاره‌شده نسبتی با نگاه‌داری و پاس‌داشت اثر هنری دارند و دست‌کم در قضاوت‌های مربوط به آثار هنری اثرگذار هستند. این نهادها به نوبهٔ خود، نیروی پیشاپیش موجود در اثر هنری بزرگ را یا آزاد یا پوشیده می‌سازند. هایدگر البته اغلب در اشاراتی که به این نهادها دارد، تأثیر منفی آن‌ها را گوشزد می‌کند. علت این موضوع را می‌توان این دانست که نهادسازی‌های

[1] Arthur Danto
[2] George Dickie

انجام‌شده بیشتر خود در خدمت پارادایم‌های تثبیت‌شدهٔ موجود هستند؛ حال آنکه رویکرد هایدگر به رخداد اثر هنری بزرگ رویکردی فرارونده از نگرش‌های سوبژکتیویستی و زیبایی‌شناسانه است.

بنابراین، هایدگر اصل اثرگذاری نهادهای هنری را منکر نیست و آن را تصدیق می‌کند؛ اما اغلب این نهادها در راستای تثبیت پارادایم‌های موجود عمل می‌کنند و به همین خاطر، هایدگر مادامی که بحث از این نهادها می‌شود، به انذار می‌پردازد. نگاه‌داری اصیل از آثار هنری زمانی ممکن است که این نهادها شرط پاس‌داشت از آثار هنری اصیل را رعایت کنند؛ شرط «اجازهٔ ظهور اثر هنری آن‌گونه که هست». در سرفصل بعد دربارهٔ این شرط بحث می‌شود.

ب) این رویکرد برخلاف ظاهرش و با وجود توجه به جایگاه نهادها در اعطای شأن به اثر هنری، از حیث ماهوی در نقطهٔ مقابل نگرش هایدگری به هنر و نسبت نگاه‌داران هنر با اثر هنری قرار می‌گیرد. وجه دومی که در بحث از نظریهٔ نهادی مطرح است، نفی مقومات ذاتی آثار هنری در این نظریه است. بر اساس این نظریه، اثر فقط زمانی اثر است که توسط نهادهای هنری واجد شأن اثر بودن باشد. به علاوه، معیاری هم برای حفاظت و شأن‌بخشی نهادها به اثر وجود ندارد.

هایدگر با هر دوی این انگاره‌ها مخالف است. به‌اجمال، می‌توان گفت اولاً هایدگر با تحلیل پدیدارشناسی ـ هرمنوتیکی آثار هنری بزرگ به برخی از مقومات ذاتی آثار هنری دست می‌یابد. از مقومات ذاتی آثار هنری این است که اثر هنری رخداد حقیقت است و با رخداد اصیلش عالمی را برمی‌گشاید. ثانیاً توافق خودبنیاد گروهی یا به عبارت دقیق‌تر، توافقی سوبژکتیو برای اعطای شأن هنری و ضریب‌بخشی به یک اثر هنری مبنایی استوار نیست. هایدگر شرطی برای پاس‌داشت اثر هنری برمی‌شمارد: «اجازهٔ ظهور دادن به اثر هنری آن‌گونه که هست». این شرط که خود مؤخر از رخداد حقیقت در اثر هنری یا خودعرضه‌کنندگی هستی در اثر هنری است، معیار حفاظت و پاس‌داشت از اثر هنری است. برای هایدگر، نگاه‌دار اثر هنری مادامی نگاه‌دار است که چنانچه در بخش بعد می‌بینیم، به حقیقت منکشف‌شده در اثر هنری گشوده باشد و اجازه دهد اثر «آن‌گونه که هست ظهور یابد»، نه آنکه بر اساس معیارهایی بناشده بر خواست یک سوژهٔ جمعی دربارهٔ هنر عمل کند که چنین چیزی در انقیاد کشیدن هنر در بند سوبژکتیویسم است.

پ) نقطهٔ تمرکز هایدگر بحث از هنر بزرگ است. رخداد هنر بزرگ فضایی را در تاریخ می‌گشاید که دیگر هنرمندان نیز امکان حضور تاریخی تازه‌ای را در آن تجربه می‌کنند؛ حضوری تاریخی که طی آن خود را در نسبتی اساسی با هنر بزرگِ رخ‌داده می‌یابند. به عبارت دیگر، با هنر بزرگ تکانه‌ای در تاریخ رخ می‌دهد که طی آن، توأمان با گشایش مواجهه‌ای تازه با هستی، سایر هنرمندان نیز تحت تأثیر این تکانه قرار می‌گیرند. با این مقدمه، چنانچه پیش‌تر اشاره شد، مسألهٔ پاس‌داشت اثر هنری را می‌توان به دیگر هنرمندان در دورهٔ تاریخی نیز نسبت داد؛ زیرا آن‌ها نیز با وجود تشخّص هنری خود، در فضایی که هنر بزرگِ رخ‌داده فراهم کرده است، حضور تاریخی و هنری خود را گرد هم می‌آورند. دقیقاً از همین گردهمایی است که جریان و مکتب هنری شکل می‌گیرد؛ بزرگی اثر هنری بزرگ در این جریان هنری پیش چشم آورده شده و به نحوی اثرگذار به آیندگان منتقل می‌شود. هنر بزرگ، هنر دورهٔ خود را به قبل و بعد از خود تقسیم می‌کند. هنرمندانی که ذیل یک جریان یا سبک هنری قرار می‌گیرند، هم متأثر و بهره‌مند از فضای برگشوده‌شده و ظرفیت‌هایی تازه هستند که به تبع هنر بزرگ آشکار شده‌اند و هم با آثار هنری خود به نحوی غیرمستقیم به نگاه‌داری از اثر هنری بزرگ یاری می‌رسانند. این‌ها البته بدان معنا نیست که سایر هنرمندان از خود اختیار و امکان انتخابی ندارند، بلکه به این معناست که رخداد اثر هنری بزرگ چنین نیرویی را در خود دارد. فضای برگشوده‌شده آن‌قدر وسیع و واجد ظرفیت است که سایر هنرمندان نیز در این فضای برگشوده‌شده خلاقیت و جهان اختصاصی خود را خواهند داشت. البته، این امر نیز ممکن است که

در دوره‌ای برخی از هنرمندان با تأسی به هنرهایی بزرگ در ادوار گذشته‌تر نیز ایفای نقش کنند که در این صورت، پذیرش آن آثار هنری متوقف به متغیرهای دیگری است. به هر روی، فضای گشوده‌شده و تحول رخ‌داده در فضای هنر توسط آثار هنری بزرگ آن‌قدر نیرومند است که دیگر هنرمندان ناگزیر از نسبت‌دار بودن با آن هستند. این برقراری نسبت لزوماً برقراری نسبتی آشکار یا متعمدانه نیست، بلکه اقتضای طبیعی سیر تاریخی هنر است[1]؛ بنابراین، جریان‌های هنری در مدار آثار هنری بزرگ شکل پیدا می‌کنند و هم در پرتو آن حفظ می‌شوند و هم آن اثر هنری بزرگ را محافظت و تثبیت می‌کنند.

۵-۳- شرط پاس‌داشت: اجازهٔ ظهور اثر هنری آن‌گونه که هست

هایدگر شرطی اساسی برای پاس‌داشت آثار هنری برمی‌شمرد؛ شرطی که بی آن، نمی‌توان از اثر هنری نگاه‌داری و پاس‌بانی کرد. پرسش این است که نحوهٔ مواجههٔ صحیح مخاطب به منزلهٔ نگاه‌دار با اثر هنری چیست؟

پاسخ هایدگر این است که باید به اثر هنری اجازه داد تا آن‌گونه که هست ظهور یابد. فقط زمانی کار آن‌گونه که هست ظاهر می‌شود و آن‌گونه که هست حفظ و نگاه‌داری می‌شود که آن را آن‌گونه که هست ببینیم؛ زمانی که سراپا گشودگی به اثر هنری باشیم و آن را در حقیقتش دریابیم.

«این که بگذارند کار، کار باشد را نگاه‌داشتِ (Bewahrung) کار می‌نامیم... نگاه‌داشتِ کار یعنی درایستادن در گشودگی در کارِ به تحقق رسندهٔ موجود» (هایدگر، ۱۳۹٤، ص. ٤٨). «تعلق با چه دارد کار؟ کار از آن روی که کار است جز با حوزه‌ای که به خود آن گشوده می‌آید تعلق ندارد. چرا که تحقق ذات کار جز به چنین گشوده‌شدنی نیست» (هایدگر، ۱۳۹٤، ص. ۲۵).

برون‌ایستی آدمی به این است که در پیشگاه هستی گشوده باشد و اجازه دهد اشیاء و موجودات آن‌گونه که هستند خود را نشان دهند. در نتیجهٔ این برون‌ایستی است که گشودگی به حقیقت ظهوریافته و عالم برآمده در پرتو اثر هنری ممکن می‌شود. در نگرشی سوبژکتیو ـ استتیکی، به اثر هنری اجازه داده نمی‌شود آن‌گونه که هست ظهور یابد، بلکه با ابژه‌انگاری اثر، آن را در این انقیاد درمی‌آوریم که این یا آن حالت را در ما برانگیزاند (هایدگر، ۱۳۹٤، ص. ۵۰). در چنین شرایطی، این اثر هنری نیست که برگشوده می‌شود و این اثر هنری نیست که مورد پرسش قرار می‌گیرد، بلکه این ما هستیم که اثر هنری را چیزی می‌خواهیم که خواست خودمان است و به‌جای آنکه به ملاقات اثر هنری برویم، به ملاقات خواسته‌های پیشاپیش موجود خود می‌رویم. «آنجا که هر چیزی که هست، در دست انسان اندوخته‌ای پایدار و ابزاری برای رسیدن به هدف می‌شود، برای آدمیان دشوار است که چیزها را به حال خود رها کنند تا «باشند»» (بولت، ۱۳۹۹، ص. ۱۵۹)؛ حال آنکه مواجههٔ پاس‌دارانه از اثر هنری «کار را از آن که قائم بنفسه باشد درنمی‌آورد و آن را به میدان تجربهٔ زیستی (Erlebnis) محض نمی‌کشاند» (هایدگر، ۱۳۹٤، ص. ٤٩). در این نگرش، پاس‌داشت اثر هنری در گرو حفظ کار بودن کار است، در گرو گشایش حقیقی به کار است. این گشایش حقیقی، چنانچه گفته شد، در بیان هایدگر، چه در قبال هنرمند به منزلهٔ مبدعِ و چه در قبال مردمان و قوم تاریخی صدق می‌کند. «نه فقط ابداعِ کار شاعرانه است، بلکه نگاه‌داشت کار نیز همچنین؛ البته به وجهی خاص شاعرانه است» (هایدگر، ۱۳۹٤، ص. ۵۵).

---

[1] مبحث طرح‌شده دربارهٔ هنر بزرگ و تأثیر تاریخی آن بر جریان هنری و دیگر هنرمندان، با آنچه بعدها تامس کوهن در ساحت علم با عنوان نظریهٔ «انقلاب‌های علمی» (Scientific Revolutions) در کتاب ساختار انقلاب‌های علمی (۱۹۶۲) مطرح می‌کند، قابل تطبیق و بحث است. دریفوس این شباهت را در چند پژوهش مطرح می‌کند (از جمله در: Dreyfus, 2001). تفصیل این بحث در این مقال نمی‌گنجد؛ اما به‌اختصار اینکه با رخداد یک انقلاب علمی، جریانی تازه در علم شکل می‌گیرد و نهاد علم نقشی تازه در نسبت با این علم جدید پیدا می‌کند. از جملهٔ این نقش‌ها، نقشی است که دیگر دانشمندان دارند و آن کار علمی در زمینه و فضایی است که آن تحول علمی جدید فراهم می‌کند. کار آن‌ها پرداخت و شرح و بسط و آموزش و برطرف‌سازی ناهنجاری‌ها و به نوعی حراست از آن فضای گشوده‌شدهٔ تازه است که کوهن آن را «علم متعارف» (Normal science) می‌نامد (کوهن، ۱۳۹۰، صص. ۳۹-۷۵).

اما وضعیت پاس‌داشت آثار هنری در زمانهٔ معاصر چگونه است؟ آنچه هایدگر آن را نگاه‌داشت اثر هنری می‌نامد، امروزه به وسیلهٔ نهادها و ساختارهای متعددی انجام می‌شود. این ساختارها و عوامل مرتبط با نهاد هنر در جایگاه واسطه‌ای میان مردم و اثر هنری قرار گرفته‌اند. امروزه گالری‌های هنری، موزه‌ها، حراجی‌های آثار هنری، مورخان هنر، منتقدان آثار هنری و... در همان کارکردی ایفای نقش می‌کنند که هایدگر آن را نگاه‌داشت اثر هنری می‌نامد. حتی شبکه‌های اجتماعی و تکنولوژی‌های ارتباطی نیز در کنهٔ ذات خود واجد رگه‌هایی از اصالت‌بخشی به گونه‌های ویژه‌ای از آثار هنری هستند؛ اما آیا کاری که این نهادها و ساختارها با آثار هنری می‌کنند، همان چیزی است که منظور نظر هایدگر از نگاه‌داشت اثر هنری است؟

حضور این نهادها چه بر سر مواجهه‌ای که هنرمند با هنر دارد می‌آورد؟ آیا هنرمند همان نگاه پیراسته‌ای که به هنر داشته و به منزلهٔ گشودگی محض در مواجهه با هنر قرار می‌گرفته است را می‌تواند حفظ کند، یا اینکه هنرمند، هنر را در جایگاهی درجه دو وسیله‌ای برای محقق‌سازی هدفی دیگر (هدف یا چارچوبی سوبژکتیو یا هدف و چارچوبی برآمده از نهادهای هنری) می‌سازد؟ در این صورت، آیا هنر همواره به امری در پی امری بیرونی مبدل نمی‌شود؟ آیا این نهادهای بیرونی نیستند که با جهت‌دهی‌های پنهان یا سفارش‌های آشکار خود جریان هنری را تحت نفوذ خود دارند؟ شبکه‌ای پیچیده از نهادهای اقتصادی که پیرامون هنر شکل گرفته است چه هدفی را از ارائهٔ محصولات هنری دنبال می‌کند؟ این نهادها طی چه سازوکاری بخشی از آثار هنری را ضریب‌دهی می‌کنند و به تبع آن، ذائقه‌سازی هنری می‌کنند؟ با چه سازوکاری می‌توان اصالت آثار هنری را از امور بیرونی که بر هنر تحمیل می‌شود ایمن کرد؟ و اینکه آیا هنر بزرگ امکان ظهور در طرح‌هایی پیشاپیش قالب‌بندی‌شده را دارد؟

هایدگر درست در همین نقطه ایستاده است و یادآور می‌شود پاس‌داشت اثر هنری چه از جانب هنرمند و چه از جانب مردمان و قوم تاریخی به این معناست که به اثر هنری اجازه دهیم همان‌گونه که هست ظهور یابد، نه آن‌گونه که خواست‌ها یا چارچوب‌های بیرونی می‌خواهند باشد. نگاه‌داشت کار تنها و تنها از خود کار بنیان می‌گیرد.

> طرز درست نگاه‌داشتِ کار را هم خودِ کار و فقط خودِ کار است که ابداع می‌کند و از پیش می‌نمایاند. ... واقعیت راستین کار فقط آنجا به جلوه می‌آید که کار در حقیقتی که خود به تحقق رسانده است نگاه‌داشته آید (هایدگر، ۱۳۹٤، صص. ۵۰-۵۱).

بر این‌ها می‌توان افزود که مواجههٔ میراث‌گونه با آثار هنری عمدتاً در خلاف مسیر پاس‌داشت و نگاه‌داری آثار هنری عمل می‌کند. هایدگر هنر را چیزی فهم می‌کند که نسبتی بنیادین با تاریخ دارد. هنر را چیزی می‌داند که به منزلهٔ امری ضروری و نیازی قطعی برای زندگی انسانی، نسبتی بنیادین با زیست انسانی دارد. آثار هنری بر این اساس در جایگاهی پارادایم‌ساز، با ایجاد درکی مشترک، سامان فرهنگ عمومی را نتیجه می‌دهند (Dreyfus, 1993, pp. 308)؛ در حالی که نقشی که گالری‌ها، موزه‌ها و نهادهایی مانند آن‌ها بازی می‌کنند، نقشی است که پیشاپیش پذیرفته است میان مردم و هنر گونه‌ای شکاف بنیادین وجود دارد و البته همچنان مقتضی است که وجود داشته باشد. مواجههٔ میراث‌گونه با آثار هنری و بازدید از آن‌ها هنگامی موضوعیت می‌یابد که اساساً این آثار هنری از اثربودگی خود افتاده باشند و این نوع نمایش دادن آن‌ها نیز در مسیر تثبیت بی‌تأثیری آن‌ها عمل می‌کند. امروزه با وجود ایجاد اشتغال‌هایی مانند میراث فرهنگی، موزه‌داری و...، آثار هنری بزرگ پیش از آنکه برگشوده شوند و عالمی با قابلیت تصرف در مخاطبان عرضه کنند، با نمایشی کم‌رمق و جداافتاده از بافت و فرهنگ عمومی مرتبط با خود عرضه می‌شوند. دیگر آثار هنری واجد عالمی نیستند که قابلیت برگشودنش را داشته باشند. هایدگر بر این‌گونه مواجهات با اثر هنری نام «هنرورزی» می‌گذارد و آن را در برابر برقراری نسبت اصیل با هنر و آثار هنری می‌شمارد (هایدگر، ۱۳۹٤، ص. ۲٤).

ریشهٔ همهٔ این نوع مواجهه‌ها با اثر هنری تحمیل خود بر آثار هنری و نگرش سوبژکتیو به آثار هنری است. در این مواجهه، به‌جای شنوندگی و پذیرندگی از اثر هنری، مخاطب خود را بر اثر تحمیل می‌کند. نتیجهٔ مواجههٔ سوبژکتیو این است که طی آن، «بنای پرسش را بر کار نمی‌نهیم، بر خود می‌نهیم. بر خود که کار را نمی‌گذاریم تا کار باشد، بلکه آن را برابرایستایی تصور می‌کنیم که باید در ما این یا آن حالت را برانگیزاند» (هایدگر، ۱۳۹٤، ص. ۵۰).

برخلاف نگرش سوبژکتیو ـ استتیکی که طی آن، سوژه اصالت می‌یابد و هنر دایرمدار آن آشکار یا فهم می‌شود، از نظر هایدگر، نگاه‌داشت اثر هنری فقط زمانی انجام می‌شود که حقیقت در پرتو اثر هنری نمایان شود و ظرفیت نیرومندی که اثر هنری به نحوی ذاتی در برافراشتن عالم دارد آزاد شود.

٤- هنر و قوم

چنانچه گفته شد، آثار هنری بزرگ با برقراری نسبتی بی‌واسطه و تازه با هستی، به دلیل نسبتی اساسی که میان هستی و زمان برقرار است، تاریخی تازه پیش روی آدمی باز می‌کنند. هایدگر در ادامهٔ همین مسیر بر این امر تأکید می‌کند که هنر به منزلهٔ سرآغازی برای تاریخی تازه، زمینهٔ حضور یک «قوم» را فراهم می‌کند. در اندیشهٔ هایدگر ما بین هنر و «قوم» (Volk)، نسبتی اساسی و کمابیش ذاتی وجود دارد. اثر هنری بزرگ برای هایدگر جایگاهی ویژه در محقق‌سازی یک قوم تاریخی دارد. کاری که اثر هنری بزرگ می‌کند، حرکت‌دهی قوم به سمت «عطیه و تقدیر تاریخی»اش است.

> سرآغاز حضور تاریخی یک قوم، هنر است. مطلب از این قرار است؛ زیرا هنر در ذات خود سرآغازی است و یک طرز ممتاز و برجسته است از موجود شدن، یعنی تاریخی شدن حقیقت (هایدگر، ۱۳۹٤، ص. ۵۷).

هایدگر هنر و شعر را «پی افکندن» حقیقت بر یک قوم تاریخی می‌داند. «پی افکندن به عنوان آغاز» (هایدگر، ۱۳۹٤، ص. ٥٦) سرآغاز تاریخی یک قوم را در خود می‌پروراند.

اثر هنری رو به آینده است. آینده را پیشاپیش در خود دارد و آن را سامان می‌دهد. اثر هنری پی‌افکنی سرنوشت و حوالتی است که پیش روی قوم تاریخی وجود دارد. هایدگر بر همین اساس تاریخ را پناه جستن یک قوم به حوالتی که روی به آن‌ها دارد، می‌شمارد. «مراد از تاریخ در این مقام، توالی وقایع، هرچند بس مهم باشند نیست. تاریخ پناه جستن یک قوم است در آنچه به عنوان حوالت بر عهده‌اش نهاده آمده است» (هایدگر، ۱۳۹٤، ص. ۵۷). این آثار هنری بزرگ هستند که زمینهٔ شکل‌گیری عالم تاریخی یک قوم و پناه جمعی قوم را فراهم می‌کنند. در چنین عالمی است که قومی به خویش بازمی‌گردد؛ به نحوی که می‌تواند حوالت خویش را به انجام رساند (کوکلمانس، ۱۳۹۵، صص. ۲۵۷–۲۵۸).

> معبد گرداگرد خود، رشته و سلسله نسبت‌هایی را سامان و وحدت می‌دهد که از آن‌ها انسان چهرهٔ حوالت خود را، از زایش و مرگ، شکر و شکایت، پیروزی و شکست، پایندگی و فروپاشی نصیب می‌برد. گسترهٔ این نسبت‌های باز عبارت است از عالم این قوم تاریخی. در این عالم و از این عالم است که این قوم به خود بازمی‌آید تا نقش خود را تماماً ایفا کند (هایدگر، ۱۳۹٤، ص. ۲۶).

نکتهٔ مهمی که باید به آن توجه داشت این است که معبد نمونه‌ای از آثار هنری بزرگ در یونان باستان است. این یک نمونه است که نظیر آن، آثار هنری مهمی در دیگر تاریخ‌ها وجود دارند. آنچنانکه معبد نسبتی اساسی با هویت قومی و تاریخی انسان یونانی دارد، آنچنانکه کلیسای جامع بامبرگ نماینده‌ای برای هویت تاریخی انسان دورهٔ قرون وسطی است، دیگر آثار هنری بزرگ نیز نظیر همین نمونه‌ها عمل می‌کنند (یانگ، ۱۳۹۵، ص. ۹۲)[1] و ضمن وجود نسبتی

[1] طبیعی است که تفاوت‌هایی میان این نوع آثار و شیوه‌های ارتباط و مناسکی که مردمان در نسبت با آن‌ها دارند وجود دارد. این تفاوت‌ها ورای نقش و جایگاهی است که این آثار هنری در جامعهٔ خود ایفا

اساسی با روح زمانهٔ خود، به نوعی در ساخت تاریخ و هویت تاریخی مردمان خود سهیم هستند.

«قوم» از نظر هایدگر بر مبنای «زبان» مشترک است، نه یک نژاد خاص یا مرزهای جغرافیایی یک کشور. برای او قوم مجتمع مردمانی است که به زبانی واحد سخن می‌گویند و بر مبنای این زبان واحد، خود، عالم و محیط خویش را فهم می‌کنند، هرچند با نژادهای مختلف یا مرزهای جغرافیایی متفاوت[1]. هایدگر در «ژرمن‌ها» قرائت‌های نژادمدارانه از قوم را به نقد می‌کشد (Heidegger, 1999).

قرائت هایدگری از قوم متناسب با تأکیدی است که وی بر هنر یونانی و نیز هنر مسیحی دارد. زمانی که از عالم یونانی صحبت می‌کنیم، آن را محدود به یک کشور با مرزهای جغرافیایی مشخص یا محدود به یک نژاد ویژه متصور نمی‌شویم، بلکه آن عالم را برآمده از یک هویت تاریخی می‌دانیم که مردمانی که واجد آن هویت تاریخی هستند، ورای نژاد و مرز جغرافیایی خود در آن سهیم هستند.

> می‌توان گفت معماری، مجسمه‌سازی، تراژدی و آیین مذهبی یونان، همگی بیانی ملموس از آگاهی یونانی را تشکیل می‌دهند که به یونانیان این امکان را می‌دهد که بدانند چه کسانی هستند (Torsen, 2006, p. 2).

اثر هنری بزرگ این امکان را دارد که عالمی پیش روی قومی تاریخی باز کند. عالمی که وضعیت پیش‌وپس را به لحاظ تاریخی، در روندی تدریجی از یکدیگر متمایز می‌کند و جایگاه و وضعی تازه برای یک قوم تاریخی فراهم می‌کند.

به نظر می‌رسد ایدهٔ هایدگر این باشد که کار ادبی از معنایی ناتمام و مبهم از اشیائی که در پس‌زمینهٔ «سخنانِ» یک قوم (اعم از «پهلوان‌نامه‌ها»، «افسانه‌ها»، و «آئین‌ها») (Heidegger, 1971, p. 123) مجسم می‌شوند، استفاده و این افسانه‌ها را به «حقیقتی» تبدیل می‌کند که اندازه، مرز و جهت برای یک عالم تعیین می‌کنند. ... برای مثال، آنتیگونه سوفوکلس با استفاده از پس‌زمینهٔ افسانه‌ها و سخنان یونانی‌ها آن‌ها را تغییر می‌دهد تا گذاری که در یونان از دنیای ایکوس یا خانواده که بر پایه و اساس خویشاوندی و وابستگی خونی بود، به دولت‌شهر به همراه حاکم و شهروندان آن ایجاد شده است را به تصویر کشد (Guignon, 1989, p. 115).

تأکید هایدگر بر مفهومی تحت عنوان ēthos که آن را به منزلهٔ جایگزینی اصیل برای اخلاق (ethic) تلقی می‌کند، نیز در همین راستا قابل تحلیل است. تاریخ زندگی بشری برای هایدگر به تصویر کشیده شدن اتوس در بستر زمان و زیست مردمان است. اتوس برای هایدگر نوعی اخلاق پیشامتافیزیکی است که او در صدد است با احیای آن از اخلاق متافیزیکی فراروی کند[2].

هایدگر از آنجا که به هنر بزرگ توجه دارد، در نسبت میان هنر و قوم، جانب حداکثری موضوع را مدنظر قرار می‌دهد؛ هنر به منزلهٔ امری که ساخت هویت تاریخی یک قوم را در خود می‌پروراند.

> هنر از درون یک قوم تاریخی خاص سربرمی‌آورد و به آن‌ها، خواه یونانی باشند و خواه آلمانی، ایستار بنیادین وجودشان را عرضه می‌دارد. هنر برای آن قوم است، مخاطبش تقدیر ممکن آن قوم است و اگر اصلاً پاس داشته شود، توسط آن قوم پاس داشته می‌شود (کلارک، ۱۳۹۶، ص. ۱۰۹).

تردیدی در این نیست که هنر بزرگ امکان گشایش عالمی تازه پیش روی یک قوم (در معنای مدنظر هایدگر) می‌کنند. در واقع، مهم نقش اساسی و بنیادینی است که این آثار هنری بزرگ در گشایش عالمی تازه و تغییر در ساحت دانسته‌ها و خواست‌ها و شکل‌گیری مناسبات زیستی تازه در پرتو خود برای مردمان فراهم می‌آورند. نیز روشن است که شدت و ضعف و دامنهٔ تأثیر آثار مختلف از یکدیگر متمایز است.

[1] این بیان از قوم و تأکید هایدگر بر فرانژادی و فراجغرافیایی بودن زبان در تضاد با چیزی بود که نازیسم می‌طلبید و فهم می‌کرد.

[2] به منظور آشنایی بیشتر با این موضوع و نسبت آن با هستی تاریخی انسانی مراجعه کنید به: (Risser, 2015).

را دارد، اما همین‌جا پرسشی سربرمی‌آورد. این پرسش نتیجهٔ توجه حداکثری هایدگر بر «هنر بزرگ» است. پرسش این است که هنرهایی با گسترهٔ تأثیر محدود چگونه قابل تحلیل هستند؟ آیا هنرهای جزئی‌تر نیز به منزلهٔ هنرهایی اصیل امکان تصور دارند؟ به عبارت دیگر، آیا هر هنری برای اصالت خود باید هنری بزرگ در گسترهٔ تأثیرگذاری یک قوم باشد؟ پرداخت هایدگر به این موضوع پرداختی حداقلی و کمابیش دارای ابهام است. مسألهٔ دیگری که در پی قومی دانستن اثر هنری نیاز به وضوح دارد این است که انتقال و تأثیر هنرها از قومی به قوم دیگر چگونه ممکن می‌شود؟ روشن است که خلق یک اثر هنری ممکن است با ارجاع به عناصر هویتی یک جامعه و ابتنا بر سنت هنریِ درونی‌شده در آن سامان شکل بگیرد و در این صورت، فهم برخی آثار هنری در زبان و عالمی غیر از زبان و عالم نخستین با حقیقت آن اثر فاصله دارد، اما امکان انتقال و چگونگی این انتقال و تأثیرگذاری، نیاز به توضیح و شفافیت دارد. به هر صورت، با ظهور اثر هنری و گشایش عالمی تازه، فهم و نسبتی تازه با هستی و در پرتو آن، هویتی تازه در تاریخ شکل می‌گیرد؛ هویتی تازه که یک جامعهٔ انسانی را حول خود یکپارچه می‌کند. بی این فهم و فرهنگ و دریافت یکپارچه، جامعه قوام و یکپارچگی هویتی ندارد و فقط در گرو این هویت جمعی است که جامعه امکان دارد به یک جامعه تبدیل شود. یکی از دغدغه‌های هایدگر رسیدن به همین هویت جمعی برای قوم آلمانی است[1].

نکته‌ای که در اینجا حائز اهمیت است این که تحقق تاریخی حقیقت، برافراشتن عالمی تازه و نیز «پاس‌داشت مردمان از اثر» حادثه‌ای دفعی و یک‌باره نیست، بلکه امری تدریجی و زمان‌بر است. به علاوه، امری اجباری و دستوری نیست و «از هر جبر و زور خالی است» (هایدگر، ۱۳۹٤، ص. ٤٨)؛ امری فرایندی که مبتنی بر نیرویی که در درون خود اثرِ و آمادگی‌ای که در مردمان است رخ خواهد داد.

«زمان مبدعان آثار هنری به‌ضرورت زمانی طولانی است؛ زیرا تحقق حقیقت نه امری دفعی و یک‌شبه است و نه با فرمان روی می‌دهد، بلکه نیازمند زندگی و حتی نسل‌های بیشتر است» (Heidegger, 1999, p. 56). به طریقی مشابه، افول هنر نیز امری دفعی و آنی نیست. چنانچه هایدگر دربارهٔ مرگ هنر در سایهٔ زیبایی‌شناسی آن را امری می‌داند که طی چند قرن اخیر در جریان است. «مردنِ [هنر] چنان به‌کندی صورت می‌گیرد که چند قرن را مستغرق گرداند» (هایدگر، ۱۳۹٤، ص. ۵۹).

عبارت‌های بالا از هایدگر می‌توانند پاسخ به نقدی باشند که یانگ ذیل این بحث طرح کرده است. یانگ می‌نویسد:

> این شرط [شرطی که یانگ آن را همگانی بودن هنر می‌خواند] تا حدودی شگفت‌انگیز است؛ زیرا در آن جایگاهی برای اثر هنری‌ای که بزرگ باشد اما مورد ستایش واقع نشده باشد نیست. با آنکه در داستان‌های رایج یک شرط معروف آثار بزرگ این است که آن‌ها در زمان خود مورد ستایش قرار نمی‌گیرند (یانگ، ۱۳۹۵، ص. ۹۰).

«زمان‌بر بودن» و «فرایندی بودن» تأثیر تاریخی آثار هنری می‌تواند پاسخی به این نقد باشد. چنانچه از هایدگر نقل شد، تأثیرگذاری و فراگیری اثر هنری امری دفعی و نیز دستوری نیست، بلکه امری زمان‌بر و فرایندی است. نخست اینکه تأثیر آثار هنری بزرگ در گستره‌ای از زمان صورت می‌گیرد و مقیاس ارزیابی آن نیز مقیاسی بلندمدت است. دوم اینکه تأثیر آثار هنری امری فرایندی است. این تأثیر نه برآمده از فرمان‌های بیرونی و اجبار که محصول فرایندهای خودبه‌خودی فرهنگ و بوم فرهنگی است. این مردم هستند که یک اثر هنری را آنچنان درهم‌تنیده با

---

[1] یک دغدغهٔ همیشگی برای هایدگر بازسازی تاریخی و هویتی دیگربارهٔ قوم آلمانی بر بنیادی تازه بود؛ بنیادی تازه که او آن را در شعر و تفکر جست‌وجو می‌کرد. هایدگر رسالهٔ *سرآغاز کار هنری* را ضمن اشاره به شعری از هولدرلین، با همین دغدغه به پایان می‌رساند که آیا قوم آلمانی آمادهٔ این هست که تاریخی تازه را آغاز کند؟ «آیا ما از حیث حضور تاریخی خود، در سرآغاز هستیم؟» (هایدگر، ۱۳۹٤، ص. ۵۸).

هویت خود می‌یابند کـه بـدان روی می‌آورنـد و آن را در بستر زمان تحت پشتیبانی و نگاه‌داری خود درمـی‌آورنـد. باید بر این نیز تأکید کرد که آنچـه در اینجـا مـورد تأکیـد هایدگر است هنرِ «بزرگ» است؛ آثاری که از نظر هایـدگر (و چنانچه خود یانگ می‌نویسد[1]) آثاری با تأثیر و «اهمیت تاریخی» هستند. برای مصـادیقی کـه بـه گسـتردگی هنـر بزرگ نیستند، مسأله متفاوت خواهـد بـود و طبعـاً شـرط فراگیری و نگاه‌داری عمومی مشمول آن آثار نخواهد بود.

۵- نتیجه‌گیری

در این مقاله تلاش شد تأثیری که اثر هنـری بـزرگ در پی‌افکنی و جهت‌دهی کلان تاریخ می‌گذارد بررسـی شود. چنانچه گفته شد با توجه به نسبت اساسی هسـتی و زمان، تاریخ حاصل مواجهه و نسـبت تـازهٔ آدمـی بـا هستی است. از همین روست که آثار هنـری بـزرگ بـه سبب تغییر در نسبت آدمی بـا هسـتی، امکـان گشـایش تاریخی تازه در خود را دارا هستند. آثار هنری بزرگ با فراهم آوردن نگرشی تازه به هستی، با گشـایش عـالمی تـازه بـر مردمـان خـود، آن‌هـا را از عـالم روزمـره و نااصیلشان خارج می‌کنند و وضعی تازه نسبت به خـود، اشیاء و عالم می‌بخشند؛ تحولی که در پـی آن، سـاحات حیات انسانی اعـم از سـاحت دانسـته‌ها، خواسـت‌ها و کنش‌های انسانی وضعیتی تازه می‌یابند.

آدمی به منزلهٔ «شبان هستی»، زمانی در وضعیت اصیل خود خانه می‌کند که نگاه‌دار و پاس‌بان هستی و اثر هنری باشد. اثر هنری نیز بی این نگاه‌داری و حمایت، اثر هنـری نیست. پاس‌داشت اثر هنری (به منزلهٔ شرط اساسی امکـان پی‌افکنی تاریخ در پرتو اثـر هنـری) فقـط زمـانی محقـق می‌شود که به اثر هنـری اجـازه داده شـود همان‌گونـه کـه هست آشکار شود، نه آن‌گونه که هر خواست و چارچوب سوبژکتیو بیرونی می‌خواهد. این نگاه‌داری که خود متکـی به نیرویی پیشاپیش موجود در اثر هنری است، مقوم بنیـاد گرفتن اثر هنری و همچنین مقوم تحقق تاریخی یک قـوم است. در این مقاله تلـاش شـد معنـایی موسّـع‌تر از آنچـه هایدگر نگاه‌داری آثار هنری نامیده اسـت در نظـر گرفتـه شود و پاس‌داری از آثار هنـری صـرفاً محـدود بـه مـردم نشود. مبدعِ اثر هنری، جامعهٔ هنری، منتقدان و کارشناسان و کلیهٔ نهادهایی که حول هنر شـکل می‌گیرنـد در فراینـد نگاه‌داشت اثر هنری درگیر و مؤثر هستند. چنانچه دیـدیم، نگاهداشت آثار هنری، به نحوی درونی، بـی‌آنکـه جبـر و دستوری بیرونی در کار باشد، متضمن عزمی است کـه بـر اساس آن، در حفاظت و نگاه‌داری اثر هنری کوشا باشـیم. این نگاه‌داری نه یک امر فرعی و بی‌اهمیت که هـم لازمـهٔ «آدمیت آدمی» و هم لازمهٔ «اثر بودن اثر هنری» است.

[1] یانگ در این باره می‌نویسد: «عظمتی که هایدگر دربارهٔ هنـر در ذهـن دارد، اهمیت تاریخی – جهانی است. اثر بزرگ به گونهٔ «مردان بزرگ» تاریخ است. اثر هنری نظیر این مردان، همچون شخصیتی بسیار برجسته، نگـه‌دار عصـر و زمانش است» (یانگ، ۱۳۹۵، صص. ۹۱-۹۲).

منابع

اینوود، مایکل (۱۳۹۵). *روزنه‌ای به اندیشهٔ مارتین هایدگر* (احمدعلی حیدری، مترجم). تهران: انتشارات علمی.

بولـت، باربـارا (۱۳۹۹). *هایـدگر در قـابی دیگـر* (مهـدی شام‌روشن، مترجم). تهران: مؤسسهٔ تألیف، ترجمـه و نشر آثار هنری «متن».

بیمل، والتر (۱۳۸۷). *بررسی روشنگرانهٔ اندیشـه‌های مـارتین هایدگر* (بیژن عبدالکریمی، مترجم). تهران: نشر سروش.

جانسـون، پاتریشـیا آلتنبرنـد (۱۳۹۷). *هایـدگر* (بیـژن عبدالکریمی، مترجم). تهران: نقد فرهنگ.

دیکی، جورج (۱۳۸۷). تاریخ نظریهٔ نهـادی هنـر (ابوالفضـل مسلمی، مترجم). *نشریهٔ زیباشناخت* ۱۰(۱۸)، ۹۹-۸۱

کلارک، تیموتی (۱۳۹۶). *مـارتین هایـدگر* (پویـا ایمـانی، مترجم). تهران: نشر مرکز.

کوکلمانس، یوزف (۱۳۹۵). *هایـدگر و هنـر* (محمـدجواد صافیان، مترجم). آبادان: نشر پرسش.

کوهن، تامس (۱۳۹۰). *ساختار انقلاب‌های علمـی* (سـعید زیباکلام، مترجم). تهران: انتشارات سمت.

مک‌کواری، جـان (۱۳۷۶). *مـارتین هایـدگر* (محمدسـعید حنایی کاشانی، مترجم). تهران: انتشارات گروس.

هایدگر، مارتین (۱۳۷۹). عصر تصویر جهان (حمید طالب‌زاده، مترجم). *فصلنامهٔ فلسفه دانشگاه تهران*، *۱*(۱)، ۱۵۶-۱۳۹.

هایدگر، مارتین (۱۳۸۳). پرسش از تکنولوژی (شاپور اعتماد، مترجم). *مجلهٔ ارغنون*، *۱*(۱)، ۳۰-۱.

هایدگر، مارتین (۱۳۸٤). نامه دربارهٔ انسان‌گرایی. در *از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم* (عبدالکریم رشیدیان ، مترجم). تهران: نشر نی.

هایدگر، مارتین (۱۳۹٤). *سرآغاز کار هنری* (پرویز ضیاء شهابی، مترجم). تهران: انتشارات هرمس.

هایدگر، مارتین (۱۳۹٦). *هستی و زمان* (سیاوش جمادی، مترجم). تهران: انتشارات ققنوس.

هایدگر، مارتین (۱۳۹۹). *نیچه (ج. ۱*؛ ایرج قانونی، مترجم). تهران: نشر آگه.

یانگ، جولیان (۱۳۹٤). *هایدگر واپسین* (بهنام خداپناه، مترجم). تهران: نشر حکمت.

یانگ، جولیان (۱۳۹۵). *فلسفهٔ هنر هایدگر* (امیر مازیار، مترجم). تهران: نشر گام نو.

References

Dickie, G. (1974). *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. New York: Cornell University Press.

Dill, M. (2017). Heidegger, Art, and the Overcoming of Metaphysics. *European Journal of Philosophy 25*(2), 294-311. https://doi.org/10.1111/ejop.12165

Dreyfus, H. L. (1993). Heidegger on the connection between nihilism, art, technology and politics. In *The Cambridge Companion to Heidegger* (Ch. B. Guignon, Ed.). USA: The University of Cambridge.

Dreyfus, H. L. (2001). How Heidegger Defends the Possibility of a Correspondence Theory of Truth with respect to the Entities of Natural Science. In *Heidegger reexamined*. New York: Routledge.

Guignon, Ch. (1989). Truth as Disclosure: Art, Language, History. *The Southern Journal of Philosophy 28(1), 105-120. https://doi.org/10.1111/j.2041-6962.1990.tb00569.x*

Heidegger, M. (1971). *On the Way to Language* (P. D. Hertz, Trans.). New York: Harper and Row.

Heidegger, M. (1981). Only a god can save us: The Spiegel interview (1966). In *Heidegger: The Man and the Thinker* (Th. Sheehan, Ed.; W. Richardson, Trans.). Chicago: Precedent.

Heidegger, M. (1999). *Hölderlins Hymnen "Germanien" und "Der Rhein"* (S. Ziegler, Ed.). Frankfurt: V. Klostermann.

Heidegger, M. (2002). *On Time and Being* (J. Stambaugh, Trans.). Chicago: the University of Chicago.

Risser, J. (2015). The Ethics (Ethos) of History. *The Philosophical Ivestigations 9*(17), 117-136. https://philosophy.tabrizu.ac.ir/article_4700.html

Torsen, I. (2006). The Metaphysical Discipline of Aesthetics: Martin Heidegger on The End of Art. In *History and Judgment (*Vol. XXI*)*. Vienna: IWM Junior Visiting Fellows' Conference Proceedings.

White, J. F. (2018). Heidegger's Conception of World and the Possibility of Great Art. *The Southern Journal of Philosophy 56*(1), 127-155. https://doi.org/10.1111/sjp.12270

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی