ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
ماهنامه پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال هشتم، شماره ۵ (پیاپی: ۵۶)، مرداد ۱۴۰۲

بررسی تطبیقی «هنر» در تفکر نیچه و آناندا کوماراسوامی

زینب عسگری فروشانی[1]*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۵/۱۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۵/۲۶
کد مقاله: ۱۷۲۲۹

چکـیده

هنر در تفکر نیچه، فیلسوف آلمانی قرن ۱۹م. و آناندا‌کوماراسوامی از سنت گرایان قرن ۲۰م. جایگاه مهمی را به خود اختصاص داده است. با آنکه این دو متفکر در دو پارادایم فکری متفاوت اندیشیده اند اما می توان شباهاتی را در نظرگاه آنان حول مفهوم هنر دریافت خاصه آنکه هر دو از منتقدین جدی هنر مدرن و مدرنیته اند. این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی و با تطبیق و مقایسه دو نظرگاه با هدف بررسی اشتراکات و افتراقات میان تعاریف این دو متفکر حول مفهوم هنر و تبیین رسالت هنر بر مبنای اشتراکات یافت شده به این دو پرسش پاسخ می دهد: وجوه اشتراک و افتراق مفهوم هنر در تفکر نیچه و کوماراسوامی چیست؟ هنر بر مبنای اشتراکات نظرگاه‌های نیچه و کوماراسوامی چه رسالتی دارد؟ یافته ها حاکی از آن است که وجوه اشتراک بیش از افتراق است و در نهایت این هنرمند است که با هنر ایده آل خود در بستر جامعه و برای ارتقا آن تغییراتی را ایجاد می کند، خواه این هنر منشأ انسانی و زمینی داشته باشد خواه منشأ ازلی.

واژگـان کلـیدی: هنر، نیچه، کوماراسوامی

۱- دانشجوی کارشناسی ارشد گروه فلسفه هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر، اصفهان، ایران
z.asgary92@gmail.com

۱- مقدمه

مفهوم هنر همواره یکی از موضوعات بحث برانگیز در میان فلاسفه شرق و غرب بوده است. بیشتر مباحث فلسفی نیچه حول این مفهوم می چرخد. نیچه به جای درک علم و هنر به مثابه دو عرصه زندگی که جدا از هم اند _آن چنان که در قرن ۱۷ عمل می کند یا آفریده های هنر را پیامدی از الگوهای تجربی علم دانستن- آن چنان که مدرنیسم عمل می کرد- می خواست هنر را مقدم بر علم بداند. نیچه مدعی بود که هنرمند یک دانشمند بالقوه و منع و سرکوب شده نبود، بلکه دانشمند همان هنرمند بالفعل بود.(اریکسن، ۱۳۹۰ : ۳۸۷) حال نیچه یکی از منتقدین سرسخت مدرنیته و عقل گرایی حاکم بر آن است و فرهنگ یونانی پیش از سقراط را ستایش می کند چراکه معتقد است آن فرهنگ آمیزه ای از مقوله های دیونیزوسی و آپولونی بود. او می گوید:«روزگاری جان خدا بود سپس انسان شد و اکنون به غوغا بدل می شود.»(حجت خواه، ۱۳۹۶: ۵۲) اثر هنری به خودی خود به ندرت توسط نیچه بیان شده است. آنچه که دائماً مورد تایید قرار می گیرد، کیفیت خلق هنر است که به همان اندازه ای که برای تماشاچی معنادار است برای خالق اثر نیز می باشد. (Smith & Wilde, 2002: 188) او از منتقدین جدی هنر مدرن و شعار «هنر برای هنر» و در عین حال جایگاه رفیعی برای هنرمند قائل بود. در قرن بیستم آناندا‌کوماراسوامی از سنت گرایانی است که اهتمام ویژه ای نسبت به هنر و همچنین به نیچه از خود نشان داده است. او نیز از منتقدان هنر مدرن به شمار می رود. وی معتقد است «مبنای نمایش زیبایی در هنر سنّتی، کارکرد و نقش کاربردی آن است» و «ظهور مدرنیته علت نزول ماهیت هنر و کارکردهای حاصل از آن در عدم توجه به شأن و غایت هنر است» از نظر وی این نزول و افت هنر محصول عدم توجه به شأن و غایت هنر است.(علیپور و دیگران، ۱۳۹۷: ۶۴) اهداف این پژوهش روشن شدن شباهت ها و تفاوت های موجود حول مفهوم هنر در اندیشه این دو متفکر در نهایت تبیین رسالت هنر مبنی بر شباهت های موجود می باشد. لذا پرسش اصلی و فرعی به ترتیب عبارتند از: وجوه اشتراک و افتراق مفهوم هنر در تفکر نیچه و کوماراسوامی چیست؟ هنر بر مبنای اشتراکات نظرگاه های نیچه و کوماراسوامی چه رسالتی دارد؟

۲- روش پژوهش

این پژوهش بر آن است تا به روش توصیفی-تحلیلی و با اتکا بر پر بسامد ترین گفتارهای نیچه و کوماراسوامی و با استناد بر منابع کتابخانه ای به بررسی تطبیقی اهم نظرات این دو اندیشمند حول مفاهیم «زیبایی شناسی»، «هنرمند» و «هنر» بپردازد و با مقایسه و تطبیق آنها به صورت جداگانه در تهایت به پرسش های این جستار پاسخ دهد.

۳- پیشینه پژوهش

تاکنون پژوهش های گوناگونی حول اندیشه های نیچه و آناندا کوماراسوامی به صورت جداگانه نگاشته شده است. توحیدفام(۱۳۸۶) در مقاله ای تحت عنوان "بازاندیشی فلسفه اراده نیچه در چالش با حقیقت فرهنگ مدرن" نشان می دهد که کار مهم نیچه در بازنمایی فلسفه اراده اش، نقد حقیقت و عقلانیت فرهنگ مدرن غربی از طریق تغییر گفتمان حاکم و هر نوع اصول فکری عام است. از بین مقالات انگلیسی، بلشاو(۲۰۱۱) در مقاله ای تحت عنوان "نیچه، فرهنگ و داستان هنرمند" به بررسی منطق مطالعات فرهنگی از دیدگاه نیچه پرداخته و نشان می دهد که نوشته های نیچه بر خلاف پروژه های بنیادی مطالعات فرهنگی است. کاپلاما (۲۰۱۶) در مقاله "زیبایی شناسی کانتی و نیچه ای طبیعت بشر: مقایسه ای بین ثنوئیت امر والا/زیبا و آپولونی دیونیزوسی" ، با بررسی امر والا و زیبا در اندیشه کانت و نیروی آپولونی و دیونیزوسی نیچه به این نتیجه می رسد که زیبایی شناسی کانت و نیچه قصد دارند فراتر از ابژه را برای نیل به توضیحات اساسی در امر زیبایی، برتری و والایی در هنر، زندگی و طبیعت بشری ببینند اما با این حال راه‌های مختلفی را در پیش گرفته اند و در زمینه تفکر کوماراسوامی می توان به مقالاتی چون "زیبایی شناسی هنر سنتی از دیدگاه آناندا کوماراسوامی" به قلم همازاده (۱۳۹۴) اشاره کرد که به بررسی هنر سنتی و ویژگی های آن با اتکا بر آرا کوماراسوامی پرداخته است. بینای مطلق (۱۳۸۷) در مقاله "بررسی و نقد زیبایی و کمال از نظر آناندا کوماراسوامی" با رویکرد نقادانه زیبایی و کمال در اندیشه کوماراسوامی را تحلیل نموده است. جوانی، کفشچیان و بزرگمهر(۱۳۹۶) در مقاله "مقایسه ماهیت کارکرد مفید زیبایی در هنر سنتی و مدرن از نگاه کوماراسوامی" به تفصیل هنر سنتی در اندیشه کوماراسوامی را با هنر مدرن مقایسه کرده و در نهایت کارکردهای گوناگون های آنها را تبیین نموده اند. کوماراسوامی خود در کتابی تحت عنوان "مبانی سنتی هنر و زندگی" فصلی را به نام "دیدگاه جهانی نیچه" به این فیلسوف اختصاص داده است ولی پژوهشی که منحصراً به شباهت ها و تفاوت های بین دو دیدگاه نیچه و کوماراسوامی بپردازد یافت نشد.

۴- زیبایی شناسی نیچه و کوماراسوامی

از آنجا که بین هنر و زیبایی ارتباط تنگاتنگی وجود دارد لازم است پیش از "هنر" زیبایی شناسی در تفکر نیچه و کوماراسوامی روشن شود تا بتوان درک بهتری از تعریف هنر مد نظر آن دو داشت. همانگونه که هابرماس خاطر نشان می کند:«فلسفه ی زیبایی شناسی نیچه مستلزم صورتبندی دوباره تمامی پدیده های موجود شناختی و اخلاقی بر اساس معیارهای زیبایی شناسی است.» نیچه نه تنها جهان را اثری هنری می داند(خود واژه ی یونانی به معنای جهان است و هم زیبایی) بلکه می گوید:«وجود همواره به مثابه ی پدیده ای زیباشناختی تحمل پذیر است و هنر چشم و دست و بخصوص آگاهی خوبی برای بازگشت به چنین پدیده ای در اختیار ما می گذارد.(همرمایستر، ۱۳۹۵ : ۱۸۹) هایدگر تلقی نیچه از هنر را با طرح این پرسش که «چرا هنر برای انجام دادن رسالت بنیاد نهادن اصل ارزشگذاری نوین دارای اهمیت تعیین کننده ای است» آغاز می کند و با استناد بر قطعه ۷۹۷ اراده معطوف به قدرت می گوید:«پدیده هنرمند هنوز روشن ترین است» نخست آنکه بیش از این نمی خوانیم و فقط در این عبارت تامل می کنیم. «روشن ترین» یعنی آنچه برای ما بیش از همه قابل دسترس است، پدیده هنرمند است_ هنرمند بودن. با این موجود یعنی هنرمند، هستی برای ما به بی واسطه ترین و درخشان ترین نحو روشن می شود.(هایدگر، ۱۳۹۹: ۱۰۶) همواره هنر از دیدگاه تماشاگر قضاوت می شود، از دیدگاه تماشاگری که بویی از هنرمندی نبرده است. نیچه در طلب یک زیبایی شناسی آفرینش است، زیباشناسی پیگمالیون.(دلوز، ۱۳۹۷ :۱۸۲) به زعم نیچه هنر باید از نگاه هنرمند و از طریق او درک و فهمیده شود نه اثرش به تنهایی یا مخاطبین لذا این رویکرد را زیبایی شناسی مردانه می نامد.«زیبایی شناسی ما تاکنون زیبایی شناسی زن بوده است تا آنجا که تنها دریافت کنندگان هنر تجربه های خود را از چه چیز زیباست؟ صورتبندی کرده اند. هنرمند در کل فلسفه تا به امروز غایب بوده است.» فلسفه هنر برای نیچه ضمناً به معنای زیبایی شناسی است اما زیبایی شناسی مردانه و نه زنانه. پرسش از هنر پرسش از هنرمند در مقام آفریننده است.(هایدگر،۱۳۹۹: ۱۰۸) حال با توجه به اهمیت هنرمند در زیبایی شناسی نیچه متعاقباً درک مفاهیم امر زیبا و سرمستی مهم می شوند. نیچه می گوید:«زیبایی در ذات خود نه یک مفهوم که یک کلمه ی تو خالی است. در چیزهای زیبا این انسان است که خود را همچون کمال می نهد و گاه خود را در آن ها نیایش می کند. نوع بشر تنها از این راه است که می تواند به خود آری بگوید.»(نیچه، ۱۳۹۸: ۱۱۸) نیچه چندان درباره امر والا صحبت نکرده است. او امر والا را در ویژگی های انسان های والا می یابد و کمال را آن هنگام می بیند که والایی، زیبایی و نیروهای فرد به شکل منسجم و هماهنگ هدایت می شوند و بیانگر سازگاری درونی فرد است؛ در این راستا زیبایی نیز نمود می یابد. نیچه در کتاب اراده قدرت، زیبایی سازی را قدرت شکل دهی به نیروها می داند. امر زیبا آن چیزی است که ما و قابلیت ما را تا آنجا تعیین می کند که ذات ما را به عالی ترین مرتبه، به فراتر از خویش می برد. این فراتر از خویش رفتن تا کمال قابلیت ذاتی ما از نظر نیچه در سرمستی روی می دهد. به این ترتیب امر زیبا در سرمستی آشکار می شود. امر زیبا خود آن چیزی است که ما را به احساس سرمستی بر می کشاند.(هایدگر، ۱۳۹۹: ۱۶۳) لذا سرمستی هنرمند بر مخاطب نیز تاثیر می گذارد و لازمه تحقق هنر است.«چیست معنای دو مفهوم رویاروی آپولونی و دیونیزوسی که من نخستین بار به عالم زیبایی شناسی آوردم و هر دو به معنای گونه ای سرمستی؟ سرمستی آپولونی چشم را به ویژه تیز می کند، چنان که قدرت بینش می یابد. نقاش و پیکرتراش و شاعر حماسی نمونه ی والای اهل بینش اند. در برابر، در حالت دیونیزوسی تمامی دستگاه عاطفی برانگیخته و تیز می شود، آن چنان که تمامی وسایل بیانی خویش را یکباره بیرون می ریزد و قدرت بازنمودن، بازساختن، رنگ و آب دادن، دگرگون کردن و همه گونه تقلیدگری و نقش بازی را هم زمان به میدان می آورد.»(نیچه، ۱۳۹۸: ۱۰۹) فرایند خلق اثر هنری بدین گونه است که هنرمند سرشار از سرمستی و نیروی دیونیزوسی می شود، این احساس با نیروی آپولونی نمود می یابد و به صورت امر زیبا در اثر ظاهر می شود که شکل و ظاهر آن همان احساس و شور دیونیزوسی است لذا محتوا از شکل جدا نیست و یکی می باشند. از همین رو است که او تراژدی یونان باستان را نمونه ای از هنر ایده آل می داند چرا که در آن بین نیروهای دیونیزوسی و آپولونی هماهنگی وجود دارد. او هرچند شخصاً به موسیقی و شعر علاقه نشان می دهد اما در تفکر وی، نوع هنر مهم نیست بلکه اثری است که بر مخاطبین می گذارد و این خرسندی و شادی حاصل از تأثیر اثر هنری چیزی جز همان تجلی شور و عشق به زندگی نمی باشد. «در واقع فقط یک چیز لازم است و آن این که انسان با توسل به هر نوع هنر یا شعری به خرسندی و ارضای خود دست یابد.»(همان، ۱۳۹۶: ۲۵۷)

زیبایی شناسی در تفکر کوماراسوامی بر پایه ی نظریه "سادرشیا" در آیین هندو است لذا درک مفهوم زیبایی از نظر وی منوط به درک این نظریه می باشد. به زعم او:«باید اعتراف کنیم که بخش اعظمی از آنچه در دپارتمان های هنرهای زیبای دانشگاه های ما تدریس می شود(تمام روانشناسی های هنر، تمام ابهامات زیبایی شناسی جدید) چیزی جز اطاله کلام و نوعی دفاع که مانع فهم ما از تمامیت هنر می شود نیست.»(کیبل، ۱۳۸۷: ۱۵) او بین زیبایی به مثابه "تجمّل و حظّ بصری" با زیبایی به عنوان یک "تجربه معنوی و بهجت روحی"، تفاوت قائل می شود.(جوانی و دیگران، ۱۳۹۶: ۳۹) به زعم وی زیبایی شناسی مدرن و شعارهای پوچی چون "هنر برای هنر" با تنزل ارزش هنر به امری بدون غایت و مفهوم، صرفاً برای لذت بردن و توصیف هنرهایی که چنین حسی را در مخاطب بر می انگیزند به کار می آید. حکمت هنر هند مقابل نظریات مهمی که در تبیین چیستی و

ماهیت هنر ارائه شده از جمله تئوری های مهم فلسفه هنر یعنی میمسیس، بیان، فرم، تجربه زیبایی شناختی[1] و نظریه نهادی[2] نظریه ی سادرشیا را ارائه می دهد. سادرشیا بنیان حکمت هنر سنتی هند است.(بلخاری، ۱۳۸۹: ۳۸) اصطلاح سادرشیا که آن را لازمه ذاتی هنر می دانند در بطن خود حامل مفهومی چون تناظر عناصر صوری[معنایی] و بازنمودی در هنر است و لاجرم بر این پایه اصطلاحی کاملاً هنری و زیبایی شناختی محسوب می شود. این معنا را از تجزیه لغوی sadrsya نیز می توان دریاف کرد:درشیا(drsya) به معنی دیدن و سا(sa) به معنی با(with). سادرشیا یعنی دیدن آن صورت هایی که در اعتزال و کنار کشیدن حواس از محسوسات به شهود آمده[اند] با صورت های زمینی».(همان، ۱۳۸۹: ۳۸) از آن جهت که کوماراسوامی نگاه انتولوژیکال به هستی و هنر دارد واژه هایی چون «دیدن» و «تناظر» حائز اهمیت می شوند بنابراین با توجه این نکته که دیدن عناصر ازلی مبتنی بر شهود آنهاست سه امر عبادت، مراقبه و ذکر به عنوان سه رکن اساسی در سادرشیا در تولید اثر هنری مهم می شوند لذا مراحلی را مطرح کرده اند که بر اساس آن هنرمند با تزکیه نفس از زشتی ها و بدی ها، غلبه بر پریشانی های ذهنی و در نهایت با مراقبه و رها شدن از دل مشغولی ها پا در ساحتی می گذارد که حقایق و صور ازلی بر او فرود می آیند. تأکید وسیع متون و منابع سنتی بر لزوم انجام این مراحل پیش از خلق اثر هنری، هنر را به مثابه یک فعالیت ذهنی ناب مطرح می سازد که طی آن، هنرمند با پالایش ذهن و نفس خود حقیقت صور را دریافت می کند که بر اساس اصل تناظر در حکمت هند که عالم و آدم(آتمن و برهمن) را نظیر و مماثل یکدیگر قرار می دهد می باشد.(همان، ۱۳۸۹: ۳۹-۴۰) تصور زیبایی بی اختیار و خودانگیخته است، همانطور که نور درونی که قلب عاشق را منور می سازد خارج از اراده و اختیار اوست. این تصور ساحتی از فیض است که با تلاش و کنکاش عمدی و آگاهانه قابل وصل نیست.(کوماراسوامی، ۱۳۹۰: ۱۰۶) هنرمندی که با انجام مناسک به این صور دست یافت، با مبنا قراردادن تناسب مطلوب صورتی زیبا خلق می کند. این تناسب که در اثر هنری ظهور دارد نه تنها یک عامل زیباشناسانه، که خود بیانگر اصالت صورت آفریده با صورت حقیقی آن است.(بلخاری، ۱۳۸۹: ۴۱) به زعم کوماراسوامی آن اثر هنری که جلوه گر زیبایی حقیقی یا همان صور ازلی می باشدکه هنرمند دیده است، اثری ایده آل یا مثالی می باشد. «هنگامی که ما به طور جدی سخن از زیبایی اثر به میان می آوریم و اعلام می کنیم که اثری واقعا هنری است، .واژه های «زیبا» و «هنری» مختصر شده مفاهیمی وسیع ترند: و منظور واقعی ما این است که نشانه های خارجی اشعار، تصاویر و رقص ها و دیگر انواع بیانات هنری، تذکرات موثری هستند و یاد آن حقیقتی را که انگیزه ایجاد اثر بوده در ما زنده می کنند.(کوماراسوامی، ۱۳۹۰: ۱۰۶) وی در شرحی که بر ارکان سه گانه زیبایی در کلام توماس آکویناس(کمال یا درستی، تناسب، وضوح یا درخشندگی) نگاشته، تفسیری هماهنگ و سازگار با همین مبنا ارائه می دهد:«در اینجا درستی و کمال به معنای اخلاقی آن مورد نظر نیست، بلکه مراد تناظر تام با وضع اصلی است.»(همازاده، ۱۳۹۴: ۴۱) بنابراین از منظر او همه اشیا از آنجایی که بهره ای از صور حقیقی/ ازلی دارند کامل اند فلذا زیبایی درجات ندارد و نمی توان دو چیز متفاوت مانند گل رز و کلم را با یکدیگر مقایسه کرد و یکی را زیباتر از دیگری دانست منتها وقتی سخن از زیبایی در اثر هنری است، او زیبایی را آن شوری[3] می داند که در اثر به صورت تذکرات و نشانه هایی خود را نشان می دهد و حاکی از صوری است که هنرمند از طریق شهود دیده است. هنرشناس و منتقد چنین اثری با تامل در نشانه هاست که می تواند به حقایق معنوی ورای آن پی ببرد.

جدول ۱- مقایسه زیبایی شناسی و امر زیبای نیچه و کوماراسوامی(نگارنده)

	نیچه	کوماراسوامی
زیبایی شناسی	زیبایی شناسی مردانه و متکی بر خود هنرمند	زیبایی شناسی بر پایه ی «سادرشیا» و متکی بر سلوک و شهود هنرمند
امر زیبا	نمودِ قابلیت ذاتی انسان و کمال او است	زیبایی مطلق وجود دارد و بر اساس شهود دیده و متناظراً در اثر هنری بازنمایی می شود

۵- هنرمند نیچه و کوماراسوامی

نیچه می گوید:«هنرمندان پیوسته شکل و عظمت می بخشند، و جز این کاری نمی کنند. آنها به ویژه به موقعیت ها و اشیایی شکل و عظمت می بخشند که اصولاً انسان در آنها خود را خوب، بزرگ، سرمست، شاد، مقدس و عاقل می پندارد. موضوع آثار هنرمندان همین موقعیت ها و اشیای گزیده شده ای است که ارزش آنها برای خوشبختی انسان قطعی و مسلم فرض شده است. هنرمند پیوسته مترصد است که اینگونه اشیا و موقعیت ها را کشف کرده و آنها را در عرصه هنر وارد سازد.»(نیچه، ۱۳۹۶:

1 Aesthetic experience
2 Institutional theory
3 Rasa

۱۴۶) هایدگر به زعم نیچه می گوید:«ما آنچه را خوشایند است به عنوان چیزی که با ما سخن می گوید و متناسب با ماست می گیریم. آنچه خوشایند کسی است، آنچه با کسی سخن می گوید بستگی به آن دارد که او چه کسی است که باید چیزی با او سخن گوید و متناسب با او باشد.»(هایدگر، ۱۳۹۹: ۱۶۱) به عبارت دیگر سرمستی هنرمند در دو مرحله تأثیر خود را نشان می دهد. در مرحله اول از طریق هنرمند بر اثر هنری و در مرحله دوم از طریق اثر هنر بر مخاطب اثر؛«در چنین حالتی آدمی از سرشاری خویش همه چیز را غنا می بخشد: چشم اش به هر چه بیفتد، و دلش هر چه را که بخواهد آن را پر و پیمان و قوی و آکنده از نیرو می بیند. آدمی در چنین حالتی چیزها را چهره ای دیگر می بخشد تا آیینه ی قدرت او باشند و بازتاب کمال او. ضرورت دگردیسی به سوی کمال یعنی هنر. هر آنچه او نیست هم با این همه به خودی خود مایه ی شادی اش می شود. در هنر آدمی از خود همچون نمونه ی کمال لذت می برد.»(نیچه، ۱۳۹۸: ۱۰۸) هر متفکر و اندیشمند برجسته و ممتاز و هر صاحب ذوق والایی، مخاطبین خود را گزینش می کند و با گزینش آنان باب درک و دریافت را بر روی دیگران می بندد. هرگونه قاعده دقیق و هرگونه ظرافت سبک ریشه در اینجا دارد. این قواعد در اصل برای این به وجود می آیند که اثر را در دوردست نگه دارند، تا دستیابی به آن برای همگان میسر نباشد و مانع درک آن برای عده ای شوند و تنها گوش مردم اهل و آشنا برای شنیدن بازگردد.(همان، ۱۳۹۶ : ۲۸۳) لذا نه تنها هنرمند متمایز از سایرین یا به طور ادق، متمایز از انسان های منفعل است بلکه مخاطبین او نیز متمایز هستند و متعاقباً درک آثارش نیز بر همگان میسر نیست. « اثر هنری او فقط یک عدسی درشت نماست که آن را به هر کسی که بخواهد تقدیم می کند»(همان، ۱۳۹۶: ۲۳۵) هایدگر با بیان اینکه زیبایی چیزی است که شایان ستایش می باشد، با استناد به نیچه می گوید:«ستایش کردن موضوعی مربوط به آن چه پست و ناچیز ناتوان و نارساست نیست. آن مربوط به شور عظیم است و سبک فاخر صرفاً ثمره ی آن است.»(هایدگر، ۱۳۹۹: ۱۷۸) تأثیری که هنر فاخر بر آدمی می گذارد موقت نبوده و حاصل تهیجات موقت و سطحی نیست بنابراین تأثیر آن نیز نمی تواند موقتی و سطحی باشد. او هنرمندی است بر ویرانه ها می سازد و فرهیخته ای است که با فرهنگ ستیز مقابله می کند و با بنیان نهادن ارزش های جدید عملی قهرمانانه از خود نشان می دهد. دانش آموختگان نافرهیخته کسانی نیستند که در تأسیسات فرهنگی به آنها نیازی باشد. نیچه به ارزش های جدید فکر می کند که به موجب آن سلامتی روح بشر را تضمین می کنند. هر هنرمند نوآوری ریشه در سنتی دارد و در متن آن سنت است که نوآوری هایش معنا می یابد.(حقیقی، ۱۳۹۸: ۱۱۷) هنرمند بودن توانایی پدید آوردن است. اما پدید آوردن یعنی: چیزی را که حتی نیست در هستی مستقر کردن.(هایدگر، ۱۳۹۹: ۱۰۶) هنرمند ارزشگذاری است که پایبند به ارزش های ثابت نمی توان باشد بلکه مدام خراب می کند و باز می آفریند چرا که آفریننده مدام چیزهای بهتری را طلب می کند و لازمه ی عبور از انحطاط پویایی در امر آفرینندگی می باشد.«تنها آن کسی تحول ایجاد می کند که بتواند احساس کند که فلان چیز خوب نیست.»(نیچه، ۱۳۹۶: ۲۳۵) یکنواختی در تفکر نیچه جایگاهی ندارد. با این حال نیچه از فرد فرهنگ ستیز نیز نام می برد که مانع فعالیت فرد فرهیخته می شود. «او یک مخلوق منفی است و سد راه مردان و آفریدگان نیرومند و زنجیرهای دست و پای کسانی که باید به سوی اهداف عالیه راه بگشایند. او غبار زهرآلودی است که تمام جوانه های امید را خفه میکند.»(کاپلستون، ۱۳۸۸: ۷۸) فرهنگ ستیز در گروه مردمان فروتبار یا همان گروه مقابل والایان قرار می گیرد.

حال هنرمند کوماراسوامی علاوه بر متمایز بودن صرفاً وسیله ای است که از طریق اثر هنری او حقایقی بر ما آشکار می شود.«هنرمند واقعی کسی نیست که تصویری را می سازد بلکه کسی است که آن را می بیند.»(Coomaraswamy, 1909a: 53) با توجه به زیبایی شناسی او، دیدن صور ازلی و زیبایی ها و تا حدالامکان بازتاب آن در اثر هنری، حاکی از شهود و الهام در تفکر کوماراسومی است و به زعم او این امر «ویژگی حقیقی نبوغ» است. لذا وقتی هنرمند به زعم او اثری را خلق می کند او در حقیقت سعی دارد چیزی را متجلی کند که بر او الهام و به صورت غیرارادی و خودجوش نمایان شده است. او در ادامه می گوید: «این [امر] به خوبی در تمایز بین فعل "آورد" و "آمد" در زبان فارسی بیان شده است.»(Coomaraswamy, 1909b: 53) در واقع آنچه آورده می شود حاصل ترکیب بندی و ساختن هنرمند بر اساس تلاش فردی اش است ولیکن هنگامی که گفته می شود "آمد" منظور آن جریان اندیشه خودجوش یا همان الهامی است که بر دل هنرمند می افتد. در نگرش کوماراسوامی یا به طور کلی تر، سنت گرایان، هنرمند دارای فردیت نیست. او از خود چیزی خلق نمی کند بلکه واسطه ای است که حقیقتی را به منصه ی ظهور می رساند.«حال بگذارید بر این عقیده اصرار ورزیم که مفهوم زیبایی از [ذهن] فیلسوف نشات می گیرد نه از هنرمند: وی (فیلسوف) همیشه در پی این بوده که آنچه که می بایست گفته شود را با صراحت بگوید. اما هنرمند در همه اعصار آفرینش دلباخته ی موضوع کار خود بوده است؛ پس اگر این دلباختگی نباشد اثر هنری «حس» نمی شود. هنرمند هرگز در پی دست یافتن به زیبایی به مفهوم زیبایی شناختی محض نبوده است چرا که دنبال کردن چنین هدفی بدون دلباختگی فاجعه آمیز است، درست مثل کسی که بدون بال هوای پرواز دارد.»(کوماراسوامی، ۱۳۹۰: ۱۰۷) لذا به زعم وی اصول زیبایی شناسی در فرایند خلق اثر هنری توسط هنرمند نقشی ندارند بلکه اولویت دلباختگی و عشق هنرمند است.

کوماراسوامی بین هنرمند و سایر مردم قائل به تمایز است و از سوی دیگر مخاطب هنر و منتقد اثر هنری را نیز متمایز می داند. به دیگر سخن، هنگامی که از هنر هنرمند واقعی صحبت می کند منظورش rasavant است که جلوه ای از زیبایی مطلق rasa می باشد و هنگامی که از هنرشناس یا منتقد هنری نام می برد منظورش rasika است بدین معنا که زیبایی را در اثر می شناسد و می بیند.«اوست که می تواند میان کار هنری اصیل و معتبر و آثاری که فاقد چنین اعتباری هسند تمیز قایل شود.»(همان، ۱۳۹۰: ۱۰۱) ولی با این وجود او بنابر "نسبیت ذائقه" درک مفاهیم متعدد و گوناگون از یک اثر یا به عبارت دیگر، یک مقوله را معتبر می شمارد. این امر در تفکر وی اهمیت وافری دارد. هنگامی که نقاد هنری درباره اثر هنر قضاوت می کند و می نویسد، در حقیقت آن را با بیان و برداشت خود دوباره بازتولید کرده است هرچند درک وی از آن با مفهوم اولیه متفاوت به نظر آید. کوماراسوامی این تولید و بازتولید را منوط به تجربه ی زیبایی شناسانه می داند. در نظرگاه کوماراسوامی ابتدا دریافت درونی هنرمند از آن حقیقت علوی اتفاق افتد و سپس در ساحت خیال و تجسیم به وادی محسوس در آید؛ در غیر این صورت آنچه توسط هنرمند تخیل و پرداخت می شود محصولی کاملا بی ارزش و فاقد اعتبار هنری است. البته فرایند دریافت معنا، روح و جان شخص هنرمند نیز به میدان می آید اما در اینجا هم الهامات هدفمند الهی غالب و تعیین کننده اند.(همازاده،۱۳۹۴: ۴۳-۴۴) لذا هنرمند کوماراسوامی برخلاف هنرمند مدرن استقلال ندارد و در پی آن نیست که نوآوری و بدعت در هنر ایجاد کند. او حتی اثرش را امضا نمی کند. به عبارت دیگر او خود را فاعل نمی داند بلکه ابزار است. با این حال او به مرتبه ای می رسد که از اراده او خارج است بنابراین تنها کسانی که اهل اند می توانند او را درک کنند و تقریباً همان چیزی را ببینند که هنرمند تجربه کرده و دیده است. به زعم کوماراسوامی، نقاد هنری یا هنرشناس باید همچون هنرمند اثر، همان مسیری را طی کند که هنرمند طی نموده است. به طور خلاصه او باید همچون هنرمند خود را از رذائل اخلاقی بپیراید، با دعا و مراقبه به همان ساحتی نائل آید که هنرمند بدان رسیده بوده تا درنهایت همان صوری را که هنرمند دیده است را هرچند تیره و تار ببیند و درباره ی درستی اثر قضاوت کند. «برای فهم شعر یا تصویر هر چند مبهم باید وارد فضای معنوی ای شد که آن[شعر یا تصویر] دریافت شده است. برای خواندن شعر باید شاعر باشی برای دیدن یک تصویر باید هنرمند باشی.»(Coomaraswamy, 1909: 61) اینگونه است که معیار سنجش اثر هنری تجربه زیبایی شناسانه ی نقاد و هنرشناسی می شود که تلاش کرده صور ازلی را ببیند و اثر را بازتولید کند. با بازتولید به اشکال و مفاهیم مختلف است که هنر سنتی از حقیقت ورای خود خبر می دهد. «اگر یک نقاد هنری نتواند همانند هنرمند خالق اثر، خویش را آن طور که باید بر اثر منطبق نماید آنگاه نه قادر خواهد بود در مورد کمال و تعالی اثر قضاوت نماید و نه زیبایی مندرج در آن را حس خواهد نمود؛[چنانچه این انطباق یا همذات پنداری میان نقاد و هنرمند برقرار شود] «آنگاه نقد همان تولید مجددخواهد شد» و قضاوت و تعالی هنر نیز بر یکدیگر منطبق خواهند گشت».(کوماراسوامی، ۱۳۹۳: ۵۳) او می گوید:« البته وقتی ما از خلاقیت سخن می گوییم لزوماً مقصودمان نوظهوری و بدعت در موضوع نیست گرچه بروز نوآوری را نهی نمی کنیم. هنر خلاق هنری است که زیبایی را در جایی آشکار می کند که معمولاً از نظرها پنهان است و یا اینکه آن را شفاف تر از آنچه ما دریافته ایم به ما می نمایاند.گاهی زیبایی از نظرهای پوشیده می ماند چون نوع بیان هایی که به ابراز آن می پردازند «کهنه و مبتذل» شده اند و اینجا هنرمند خلاق است که بیان متفاوت خود از همان موضوع [طراوتی به موضوع می بخشد و] زیبایی از یاد رفته را در اذهان احیا می کند. هنرمند در این عرصه به مصاف طلبیده می شود: بر اوست که زیبایی همه تجارب را از کهنه و نو آشکار نماید»(همان، ۱۳۹۰: ۱۱۰) لذا هنرمند با قدرت تخیل خویش تاثیر خود را همواره بر مخاطب می تواند زنده نگه دارد.

جدول۲- مقایسه هنرمند و مخاطب نیچه و کوماراسوامی(نگارنده)

	نیچه	کوماراسوامی
هنرمند	آفریننده و ارزش گذار است	فردی متمایز ولی بدون فردیت است
	خلق می کند	کشف می کند
	اهل بدعت و نوآوری در بستر سنت خودش است	با خلاقیت سعی در انتقال حقایق ازلی و احیای زیبایی دارد
مخاطب هنرمند	متمایزند و هنرمند آنها را گزینش می کند و بر همگان مفاهیم اثرش آشکار نیست	مخاطب و منتقد متمایزند و برای درک اثر هنری باید به تجربه زیبایی شناسانه خود هنرمند برسند
	تاثیر اثر هنری هنرمند بر آنها طولانی مدت است و باعث ایجاد تحول در آنان می شود.	مخاطب می تواند با تجربه ی آنچه هنرمند تجربه کرده به داوری اثر بپردازد و آن را بسط دهد

۶- هنر نزد نیچه و کوماراسوامی

دلوز در باب هنر در اندیشه نیچه دو اصل برای آن در نظر گرفته که به زعم او در آینده نیز باید در نظر گرفته شوند. نخست این که، هنر درست نقطه مقابل عملی بی طرفانه است. عمل بی طرفانه یعنی هنر نه بهبود می بخشد نه آرام می کند، نه والایش می دهد و نه جبران می کند؛ هنر میل به غریزه یا خواست را معلق نمی کند. برعکس هنر برانگیزاننده ی خواست توان است، محرک خواستن. دومین اصل هنر این است. هنر بالاترین توان جعل است، هنر جهان به منزله ی اشتباه را می ستاید، هنر دروغ را مقدس می شمارد، هنر خواست فریفتن را به آرمانی برتر تبدیل می کند. این اصل دوم به طریقی سویه ی مقابل اصل اول است.(دلوز، ۱۳۹۷: ۱۸۱) هنر بی طرفانه هنری کنش پذیر است در حالی که هنر از منظر نیچه نمی تواند بی هدف باشد. اخلاق، دین، فلسفه، علوم و هنر هرگز چیزی جز افسانه هایی مفید و گردآوری شده و در نتیجه ضروری یعنی چیزی جز مشتی اوهام و خیالات نبوده است. در این میان تنها عرصه ای که به هویت تخیلی خود اقرار کرد، هنر است.(اریکسن، ۱۳۹۰ : ۹۸) از منظر نیچه، تمام دستگاه های ارزشی و فکری، به گونه ای کارهای هنری هستند؛ این نظام ها، مفاهیم و تفسیرهایی اند که برای نظم بخشیدن به جهان و معنا بخشی به ناشناخته ها شکل گرفته اند اما به دروغ بودنشان اعتراف نمی کنند. نیچه وقتی به دلایلی که موجب انحطاط بشر می شود می پردازد، هنر را وسیله ای برای مقابله آن معرفی می کند و بار سنگینی را بر دوش هنرمند می گذارد. او هنر را بالاتر از حقیقت و علم و دین می داند و می گوید:«اگر ما هنرها را تأیید نکرده بودیم، اگر این نوع کیش غلط و غیر حقیقی را ابداع نکرده بودیم، نمی توانستیم آنچه را که اکنون علم به ما نشان می دهد تحمل کنیم، نمی توانستیم بینش جهان شمول غیر حقیقی و دروغ را درک کنیم، نمی توانستیم هذیان و خطا به مثابه شرایط وجود شناخت و احساسات درک کنیم.»(نیچه، ۱۳۹۶: ۱۷۳) «حقیقت نفرت آور و زشت است و به ما هنر داده شد تا حقیقت نتواند زندگی را از ما بگیرد.»(اریکسون، ۱۳۹۰ : ۴۱۱) حقیقت لشکر استعاره هاست و هر چه هست تفسیر است. حقیقت دروغ پذیرفته شده ای است که سعی دارد معنای مطلق به زندگی ببخشد و به تبع آن زندگی ارزش خود را از دست می دهد. هنگامی که بشر بفهمد حقیقتی در کار نیست در معرض نابودی قرار می گیرد اما هنر به خاطر ذاتش اساساً ما را از خطر نابودی نجات می دهد.«اما در مقابل صداقت ما نیرویی وجود دارد که مانع چنین تبعاتی می شود و این نیرو همان هنر به مثابه پذیرش ظاهر است.»(همان، ۱۳۹۶: ۱۷۳) با آفرینش های هنری گوناگون است که تصویر زندگی و حقیقت هستی پذیرفتنی می شود و زندگی به تعبیری بسط و ارتقا می یابد. از این منظر نیز هنر جایگاه رفیع تر از حقیقت دارد. هایدگر رابطه حقیقت و هنر را در اندیشه نیچه چنین شرح می دهد:«از آنجایی که این جهان جهان واقعی و راستین و تنها جهان حقیقی است. نیچه مدعی است که اوهام بهتر از همه ی حقیقت ها به زندگی خدمت می کنند. حقایق چیزی جز همان اوهام رسوب کرده و خشکیده نیستند. اینکه همه چیز وهم است به این معناست که همه چیز هنر است.»(اریکسن، ۱۳۹۰: ۴۳۲) هنر به مثابه تلطیف کننده، زندگی را بیشتر افزون می کند تا به حقیقت به مثابه تثبیت کننده نمود.(هایدگر، ۱۳۹۹ : ۲۹۷) «هنر انگیزشگر بزرگ زندگی است: چگونه می توان آن را بی غایت و بی هدف دانست، یعنی هنر برای هنر؟در افتادن با غایت در هنر همواره در افتادن با گرایش به اخلاقی کردن هنر است، در افتادن با قرار دادن آن زیر دست اخلاق. هنر برای هنر یعنی: مرده شور اخلاق را ببرد.»(نیچه، ۱۳۹۸: ۱۲۳) با این حال نیچه هر اثر هنری را هنر نمی نمی داند. نیچه همواره با حذف تضادها (مانند غرائز، واپسین انسان ها، چشم اندازهای مخالف و غیره)مخالف و معتقد بود با حذف متضاد، آن امر مورد نظر یا میل از همان چیزی پیروی می کند که قصد داشته است حذف یا انکارش کند بنابراین باید این متضادها بجای حذف شدن به گونه ای سازماندهی و مهار شوند. به عبارت دیگر می توان گفت که حس ویران کردن و نابودسازی در کنار تنفر و انزجار از وضعیت موجود به زیر یوغ حس بازارزشگذاری و سازندگی می رود و اینگونه در اثر هنری علاوه بر مشاهده ی تضادها(مانند احساس ناخوشایند، ویران سازی)، همچنان می توان تأیید زندگی را دریافت نمود لذا آنچه حاصل می شود کنشگر است به بیان دیگر، سبک فاخر در خود صیرورت و نو شدن را حفظ می کند. اما اگر صرفاً میل به ویران کردن و نشان دادن انزجار باشد، اثر واکنش پذیر می باشد. نیچه هنری را سرچشمه اش نیروی دیونیزوسی و احساس سرشاری و نیاز به تغییر باشد را هنری ارزشگذار می داند همانطور که هنر کلاسیک یونان باستان را نمونه ای از آن می دانست و هماهنگی بین دو نیروی آپولونی و دیونیزوسی هنرمند در اثر فاخر هم در نمود و ظاهر و هم در محتوا و درونمایه اثر متجلی می شود لذا تبحر هنرمند در خلق اثر مهم است. با این حال منظور نیچه از سبک کلاسیک، سبکی مخالف و مغایر با کلاسیسم است. به بیان دقیق تر، آثار کلاسیسم آثاری هستند که از اصول و ارزش های آثار کهن یونان و روم باستان تقلید کرده اند ولی در تفکر نیچه باید از همه ی آموزه ها و ارزش های پیشین گذر کرد و ارزش های جدید ارائه نمود فلذا ارزش ها مقطعی و دارای زمانی محدود اند که دوباره باید با ارزش های جدیدتر جایگزین شوند. نیچه از هنر سقراطی منزجر است. منظور آن هنری است که چیزی جز تقلید، تمثل یا تزیین کردن نیست. آن هنری که کاری جز رونویسی کردن از واقعیت تجربی انجام نمی دهد یا آنکه تنها دسته ای خسته از زندگی و احساساتی را سرگرم می کند.(اریکسن، ۱۳۹۰: ۴۰۲) تقلید در تفکر نیچه شدیداً مورد انتقاد وی قرار گرفته است و می گوید:«برادران، من پیش درآمد بازیگرانی بهترم؛ یک سرمشق! از سرمشق من پیروی کنید.»(نیچه، ۱۳۹۳: ۲۲۷) او در حالی که می خواهد از سرمشق اش پیروی شود اما تقلید را رد می کند، بدین معنا که از دیگران می خواهد که راه و شیوه خود را بیابند اما همواره برای اهداف والا تلاش نمایند و بهترین خود باشند.«باید آن شوی که

هستی»(همان، ۱۳۹۶: ۲۴۲) نیچه حکم کلی نمی دهد و همه چیز را هنرمند و تشخیص او واگذار می کند.او دنبال تغییر، و بهتر شدن است.

حال کوماراسوامی بنابر جهان بینی سنت گرایانه خود و در پارادایمی سوا از نیچه، هنر بدون غرض و هدف و «هنر برای هنر» را تقبیح می کند.«اگر چه اشتغال هنر، ساختن است ولی مسئولیت هنر [تنها] به تولید منحصر نمی شود بلکه هنر رسالت خطیر تعلیم انسانها را در بالاترین حد ممکن به عهده دارد. هرچند این مهم با شیوه های رایج هیچگاه محقق نخواهد شد.»(کوماراسوامی، ۱۳۹۳: ۴۸) لذا او نیز به دنبال تغییر و بهتر شدن و دوری از انحطاطی است که جهان مدرن به ارمغان آورده است. هنر مد نظر کوماراسوامی از آن جهت که نشان از حقیقتی ازلی است نمی تواند بی هدف و فارغ از مفهوم و مقصودی متعالی باشد لذا طرحی را برای عموم مردم پیشنهاد می کند و آموزش می دهد و آن این است که «که [هنگام رو به رو شدن با آثار هنری] دو پرسش زیر را طرح کنند؛ اول اینکه: آیا حقیقی است یا زیباست؟ دوم اینکه: در خدمت چه هدف مفیدی است؟» کوماراسوامی تنها زندگی معنوی و فعال را انسانی دانسته و لذت صرف را مادون مرتبه انسانی می داند و می گوید:«مقصود ما نفی لذت و حذف آن از حیات نیست بلکه قصد ما مخالفت با نگرشی است که در آن لذت محور گشته و اشتغال مداوم به آن انسان را از مسیر اصلی حیات به انحراف می کشاند. حیات در عملکرد موزون خود به طور طبیعی مولد لذت است و همین لذت موجب کمال نظام هستی می گردد.» او بر لزوم نمایش و آموزش از طریق نمایش آثار در نمایشگاه ها تاکید می ورزد چرا که امیدوار است از طریق نمایشگاه ها «به اثبات این امر نائل شویم که ارزش انسانی هر مصنوعی به انطباق چهار عنصر زیبایی، کاربرد، مفهوم و شایستگی بستگی دارد.»(همان، ۱۳۹۳: ۴۲-۴۷) او به طورکلی کاربرد هنر را در راستای مصلحت انسان، خیز اجتماع و در برخی موارد مفید برای نیاز های خاص توصیف نموده است. «همه این اجناس(تولیدات هنری) با نیازهای انسانی ارتباط دارند: یعنی آنچه در جامعه ای مشخص تولید می شود کلیدی است برای شناخت انگیزه های حیات در آن جامعه به عبارت دیگر تولیدات یک اجتماع بهتر از دیگر نمودها معرف آن جامعه می باشد.»(همان، ۱۳۹۳: ۴۵) کوماراسوامی تاکید دارد که هنر برای انسان باید باشد نه انسان برای هنر. لذا او هر اثر هنری را که صرفاً برای لذت بردن یا تجملات ساخته شده باشد یکسره مردود می داند از آن روی که هنر به زعم وی علاوه بر لذت بصری باید بتواند رسالت خویش را در ارتقای جامعه به انجام برساند. به عبارت دیگر هنر برای کوماراسوامی به معنای «بهسازی» است و محدود به هنرهای زیبا نمی باشد.«اگر قرار باشد که اشیائی مورد بهره برداری واقع شوند_چه بهره ی فکری و چه جسمی_ چنانچه به نحو بهینه ساخته نشوند، نمی توان به بهترین شیوه از آنان بهره مند شد؛ اینجا منظور از بهره مند شدن چیزی ورای صرف خوشایندی است. در شرایط طبیعی هر مصنوعی می بایست هم برای فکر و هم برای جسم سودمند باشد.»(همان، ۱۳۹۳: ۱۴۲) به زعم او باید دیوار اجتماعی و اقتصادی بین هنرهای زیبا و کاربردی را فرو ریخت و بجای رویکرد زیبایی شناسانه به هنر باید رویکرد مردم شناسانه داشت و هنرهای عامیانه را عاری از محتوا و حکمت نمی داند فلذا میخواهد مردم بیاموزند که در آثار هنری بیش از هر چیزی طالب وضوح باشند و می گوید:« بیاید این واقعیت را تصدیق کنیم که اگر با عرضه آنچه به ما پیش می گذاریم زندگی مردم را متحول نسازیم و ارزش های رایج را تغییر ندهیم کارمان بی حاصل خواهد بود.» او از مخاطب اثر میخواهد فراتر از آنچه که به عنوان زیبایی شناسی شاخته است قدم بگذارد و درک هنر با تجربه و تحلیل روانی که به زعم وی انعکاس تمایلات و بی میلی های فردی هستند را اشتباهی می داند که باید از آن پرهیز کرد و «برای آنکه مطالعه هنر واجد ارزش فرهنگی باشد لازم است تا از این مرحله(درک هنر با اتکا بر حس زیبایی شناختی) فراتر رفت و دو عملکرد را که به مراتب دشوارتر [از رویکرد حسی] است پشت سر گذاشت: در درجه ی اول لازم است تا آن دیدگاه کلی را که ضرورت بروز یک اثر از آن نشئت می گیرد درک کنیم و بپذیریم؛ در درجه ی دوم می بایست در درون خود همان هیئت و فضایی را احیا و بازسازی کنیم که هنرمند در آن[فضا و با الهام گرفتن از آن] اثر هنری را در تصویر می پرورانده و [بر همان مبنا نیز] در مورد آن داوری می نموده است.»(همان، ۱۳۹۳: ۴۳-۵۴) با توجه به آنچه گفته شد، سخن از اندیشه زیبایی شناختی بی طرف به زعم کوماراسوامی هم از نظر لغوی و هم از جنبه مفهومی بی معناست. او هنر را فضیلتی عقلانی و زیبایی را با «معرفت» و «نیکی» مرتبط می داند که همواره واسطه ارتباطی انسان و زیبایی و حقیقت ازلی بوده است و هنر حقیقی « هنری است که با بیانی نمادین و سرشار از معنی؛ نمایش چیزهایی است که تنها با عقل به رویت در می آیند.» (همان، ۱۳۹۳: ۱۷) لذا در اثر هنری آنچه اهمیت وافری دارد آن است که هنرمند تا چه حد موفق شده است بیانی شفاف از موضوع کار خود ارائه دهد و «پرسش اساسی این است که: آیا موضوع به شیوه مطلوبی بیان شده است؟ بدیهی است که برای پاسخ به این پرسش باید بدانیم چیزی که موضوع بیان قرار گرفته چیست [تا بر اساس تناسب موجود میان اصل سخن و شیوه بیان آن بتوانیم در مورد درجه ی توفیق هنرمنددر بیان هنری اش به داوری بنشینیم].به همین دلیل در همه مباحث مربوط به آثار هنری می بایست بحث را از موضوع اثر آغاز کنیم.»(همان، ۱۳۹۳: ۲۶) پس تنها محک موجود برای فضیلت و برتری کار هنری محکی است که توفیق هنرمند در تحقق ایده و هدفی که داشته است سنجیده شود. بنابراین اثر هنری برای زمان خودش باید بتواند سودمند باشد و فضیلت آن نیز از واکنش های زیبایی شناختی ما و قضاوت های اخلاقی مستقل است. «کلام خداوند دقیقاً همان آرمان ها و اصولی است که هنر چه به صورت کلام و چه در قالب تصویر قادر به ابراز آن است. این واژه ها و اشکال تنها با حواس سروکار ندارند بلکه معانی گوناگونی را در بر دارند. ما [در تعابیر رایج

هنری خود]کاربرد هنر را از معنا و مفهوم آن تفکیک کرده ایم: به گروهی نام هنرهای کاربردی داده ایم و به دسته ی دیگر عنوان هنرهای زیبا.»(همان، ۱۳۹۳: ۵۵) در تفکر او صنعت بدون هنر وحشیگری و حیوان صفتی است لذا هنر مخصوص انسان است که از ابتدا و از عصر حجر با انسان همراه بوده است و همواره دو مقصود را در بر داشته: سودمندی و کاربرد از یک سو و تفکر و خیال از سوی دیگر. لذا با تقسیم هنرها به زیبا و کاربردی مهم ترین عملکرد هنر که ابراز و انتقال بوده، حذف شده است. کوماراسوامی شاهکار هنری را چنین تعریف می کند:« عوام چنین می پندارند که شاهکار اوج تخیل فردی است که از زمان و مکان خود فراتر می رود و بیشتر به کار آیندگان می آید تا به کار ما، اما ما تعریف شاهکار این نیست. تعریف شاهکار، کار یا ساخته کارآموز است که در دوره ی شاگردی خود به حدی از رشد می رسد که لیاقت عضویت خود را در صنف مربوطه به اثبات می رساند به عبارت دیگر به استادکاری تبدیل می شود که عضو اتحادیه اصناف است.»(همان، ۱۳۹۳: ۱۵۲) او معتقد است نابغه در جهان خودش زندگی می کند و تنهاست ولی استادکار در جهانی زیست می کند که سایر انسان ها نیز در آن می زیند. مهارت هنرمند کوماراسوامی از این جهت اهمیت دارد که چقدر توانسته است آن زیبایی مطلق و حقیقت ازلی را با چیره دستی خود در اثر هنری اش متجلی سازد لذا کوماراسوامی نه به دنبال نابغه بلکه استادکار چیره دستی است که شاهکارش لایق نمایش در موزه هاست تا دیگران از آن بهره معنوی ببرند.

جدول ۳- مقایسه هنر نیچه و کوماراسوامی(نگارنده)

	نیچه	کوماراسوامی
هنر	هنر فاخر	شاهکار هنری
	بی طرفانه و بی غرض نیست	بی هدف و غرض نیست
	امری انسانی است	برای انسان است
	برای مقابله با انحطاط و ارتقا زندگی انسان	برای تعلیم و ارتقای انسان، خیز اجتماعی
	تلطیف کننده و محرک زندگی	برای ذهن و جسم انسان
	دارای ارزش های نوین و محدود به زمان است	باید برای زمان خودش سودمند باشد
	حقیقت را نشان نمی دهد	حقیقت را با بیان نمادین نشان می دهد
	مهارت و تکنیک در کنار محتوا اهمیت دارد	اوج مهارت هنرمند درآن باید باشد
	منفعل و تقلیدی نیست	تقلیدی است ولی بنابر شرایط خلاقیت در آن نیز دیده می شود
	برای لذت صرف و تزیین نیست	برای لذت صرف و تجملات نیست

۷- نتیجه گیری

با مقایسه این دو دیدگاه علی رغم وجود تفاوت های بنیادین چنین دریافت شد که نقاط اشتراک بین آنها بیش از نقاط افتراق است و با توجه به اشتراکات چنین استنباط می شود که هنرمند مهم تر از اثر هنری است هرچند که کوماراسوامی او را صرفاً ابزاری برای دریافت و انتقال مفاهیم و حقایق ازلی می بیند و از طریق هنر به منصه ی ظهور می رساند اما این هنرمند همچنان متمایز است. نیچه اساساً نگاه این جهانی به زیبایی و هنر دارد و آن را منوط به شخص هنرمند و ویژگی های ذاتی او می داند ولی از نظر او حقیقتی وجود ندارد هر آنچه هست تفسیر است لذا هنر حقیقتی جز فریب برای پذیرش زندگی در خود ندارد. هنر به زعم هر دو تذکار است از نظر کوماراسوامی حقایقی ازلی و برای نیچه حقیقت انسان را یادآوری می کند. با این حال هنرمند در هر دو دیدگاه اهمیت وافری دارد چرا که وسیله ای است تا امر زیبا –چه از سرمستی و غلیان شور دیونیزوسی چه از Rasa و مراتب بالاتر شهود– نمود یابد و مخاطب خاص در آن تفکر کرده و از آن متاثر شود و بدین طریق زمینه برای رشد و ارتقا زندگی میسر می شود. در هر دو پارادایم فکری، هنرمند فردی است متمایز که بار مسئولیت سنگینی را حمل میکند. او با ایجاد و خلق هنر وظیفه ارتقا، بسط زندگی و تعلیم انسان ها در جهت بهتر شدن و گذر از انحطاط بر عهده دارد و حال با توجه به آنکه هنرمند و مخاطبانش به کدام بستر فرهنگی تعلق دارند عملکرد و محتوای هنرش نیز متفاوت و براساس نیاز زمانه و جامعه ی هنرمند است.

منابع

۱. اریکسن تروندبرگ(۱۳۹۰)، «نیچه و مدرنیته»، اردشیر اسفندیاری، چاپ اول، آبادان: پرسش
۲. بلخاری حسن(۱۳۸۹)، «سادریشا و میمسیس: بررسی تطبیقی حکمت هنر هندی و فلسفه هنر یونانی با تکیه بر آرای فلوطین»، حکمت و فلسفه، دوره ۲۲، شماره ۲، صص۵۴-۳۵

۳. جوانی جونی اصغر، کفشچیان مقدم اصغر و بزرگمهر عباس(۱۳۹۶)، «مقایسه ماهیت کارکرد مفید زیبایی در هنر سنتی و مدرن از نگاه کوماراسوامی»، مطالعات شبه قاره دانشگاه سیستان و بلوچستان، دوره ۹ شماره ۳۰، صص۴۶-۳۱
۴. حجت خواه حامد(۱۳۹۸)، «از چشم انداز نیچه»، چاپ یکم، تهران: آگه
۵. حقیقی شاهرخ (۱۳۹۸)، «گذر از مدرنیته؟ نیچه، فوکو، لیوتار، دریدا»، چاپ هفتم، تهران: آگه
۶. دلوز ژیل (۱۳۹۷)،« نیچه و فلسفه»، عادل مشایخی، چاپ ششم، تهران: نی
۷. علی پور رضا، حاتم غلامعلی، بنی اردلان اسماعیل و داداشی ایرج(۱۳۹۷)،«افتراق معنای هنر در نگرش سنتی و مدرن از دیدگاه کوماراسوامی»، مطالعات هنر اسلامی، دوره ۱۴، شماره ۳۹، صص ۷۵-۶۳
۸. کوماراسوامی آناندا (۱۳۹۳)، «فلسفه هنر مسیحی و شرقی»، امیرحسین اندرزگو، چاپ سوم، تهران: شادرنگ
۹. _____ (۱۳۹۰)، «مبانی سنتی هنر و زندگی، تاملی در کتاب رقص شیوای آناندا کوماراسوامی»، امیرحسین ذکرگو، چاپ اول، تهران: شادرنگ
۱۰. کاپلستون فردریک(۱۳۸۸)، «نیچه فیلسوف فرهنگ» علیرضا بهبهانی و اصغر حلبی، چاپ اول، تهران: زوار
۱۱. نیچه فریدریش(۱۳۹۶)، «حکمت شادان»، جلال آل احمد، سعید کامران و حامد فولادوند، چاپ نهم، تهران: جامی
۱۲. _____ (۱۳۹۸)، «غروب بت ها یا فلسفیدن با پتک» داریوش آشوری, چاپ پانزدهم، تهران:آگه
۱۳. هایدگر مارتین(۱۳۹۸)،«نیچه» ایرج قانونی، چاپ هفتم، تهران: آگه
۱۴. همازاده آبیانه مهدی(۱۳۹۴)، «زیبایی شناسی هنر سنتی از دیدگاه آناندا کوماراسوامی»، فلسفه و کلام، دوره ۱۰، شماره ۴، صص۴۸-۴۰
15. Smith, Paul &Wilde, Carolyn (2002). A Companion to Art Theory. First edition, Oxford: Blackwel
16. Coomaraswamy, ananda k. (1909). Essays in national idealism. First edition, Newdelhi:campden