بررسی
اعلام مرگ هنر
در دوره‌ی جدید [1]

(هگل ـ نیجه)

نوشته‌ی : نیرّ طهوری

بخش نخست این مقاله در شماره‌ی گذشته ، به بررسی شرایط و عواملی اختصاص داشت که سبب گردید هگل نظریه ی معروف خود را در باب «پایان هنر» ارائه کند. در واقع اندیشه‌ی دکارت به عنوان مؤسس تفکر مدرن ، ظهور علم استتیک توسط بومگارتن به مثابه بنیان شناخت زیبایی در تفکر جدید ، فلسفه‌ی استعلایی کانت به عنوان پایه‌گذار مبانی سوبژکتیو در شناخت هنر و زیبایی و داوری اثر هنری ، و نیز هنر رمانتیک به مثابه تولد فرضیه‌ی نظری هنر شالوده‌هایی بودند که هگل بنیاد فلسفه‌ی خود را بر آنها استوار کرد و در نظام دیالکتیکی خود دوره‌ی هنر را پایان یافته اعلام نمود.

در این شماره به بررسی آرائ هگل و نیچه به عنوان دو فیلسوفی که از پایان هنر یا به عبارتی مرگ آن سخن گفته‌اند ، می‌پردازیم و در شماره ی بعد ، آرائ مارتین هایدگر را در این باب بررسی خواهیم کرد.[2]

Asurvey on
Declaration Death Of Art
In the modern Age
Nayer Tahoori

In the last issue , the Circumstances were studied through which Hegel – the idealist German Philosopher – came to the point to declare the end of Art.

Now in the present article , the system of Hegels philosophy is reviewed to find out the causes which led him to declare end of capacity of art to be a companion with the Geist.

His claim is that the romantic concentration on inwardness and subjectivity has led to a condition in which art is no longer deter – mined by and specific content: rather ,the artists themselves have been liberated through criticism and reflection , and now they are radically free in their choice of styles and themes.

Then after the essay proceeds to the parn doxical ideas of Nietzsche about art.

During the first Period of his philosophical life , he called art as the mere way for con frontation with the meaninglessness of the moden life .

In the Birth of Tragedy he sees art as , literally , a life – saving activity , our only salvation from nausea and sui-cide.

But in Human , All – Too – Human , He Knew art as lie and fraun. Therefore he espressed that there is no way for art except diminishing . In addition , he sees art as useless , hostile even , to the promotion of life.

In his view , art is the opiate of the neurotic. Thandfully Howevery , concludes Nietzsche , we are moving in to apost – artis tic culture .

We live in the evening twitight of art: the scientific man is the further evolution of the artistic.

[2] از همان نشریه

هگل : اعلام مرگ هنر

هگل بزرگ‌ترین فیلسوف ایده‌آلیست آلمانی پس از کانت ، که خود دوستدار هنر و در پی یادگیری آن بود ، در سلسله درس گفتارهای خود درباره زیباشناسی در فاصله سالهای 30ـ1827 در دانشگاه برلین ، آن چه را که به تعبیر بعضی از مفسران به «مرگ هنر» معروف شده ، اعلام داشت و هنر را فاقد توانایی لازم برای برآوردن نیازهای والای روح خواند ، چه اندیشه به مرحله‌ای صعود کرده است که هنر به دلیل از دست دادن توان خود ، دیگر نمی‌تواند والاترین «طریقه‌ی وصول مطلق» یا دستیابی به حقیقت را در اختیار عقل قرار دهد ، و اینک در برترین صورت خود چیزی متعلق به گذشته است. در نتیجه هنر به علم هنر و موضوعی برای علم تبدیل شده است :

اصولاً روح در دنیای امروز یا به عبارت دیگر ، آیین مذهبی یا نیروی عقل از مرحله‌ای که در آن آثار هنری والاترین طریقه وصول مطلق بودند ، در گذشته است.

دیگر روش خاص آفرینش هنر و خود آثار هنری در مقامی نیستند که «بتوانندن» نیازهای والای ما را برآورده کنند. ما از این که آثار هنری را مانند خدایان ستایش کنیم گذشته‌ایم ... غور و اندیشه بر هنر زیبا پیشی جسته‌اند ... و واقعیت این است که هنر دیگر آن انتظارات روح را برآورده نمی‌سازد که پیشینیان و گذشتگان در آن می‌جستند و آنها را تنها در هنر می‌یافتند.

ارضایی که دست کم از دیدگاه مذهبی با هنر در پیوند نزدیک بود. روزهای طلایی هنر یونان باستان و پایانه‌های سده‌های میان سپری شده‌اند ... زمان ما به حکم ناموس عام خود برای رشد هنر ، مساعد نیست ... هنر ، امروز ما را به بررسی فکری فرا می‌خواند و این بدان سبب است که هنر را از نو تحلیل کنیم ، بل از آن روست که نسبت به چه بود آن شناخت علمی به دست آوریم.

در نظام فلسفی منطقی دیالکتیکی هگل ، هنر به همراه دین و فلسفه ، به عالم «روح مطلق» تعلق دارد ، زیرا که خدا ـ و انسان نیز به واسطه او ـ در خلال نظم ویژه این سه نوع فعالیت ، سرانجام به آزادی خودآگاه در صلح با خویشتن می‌رسد.

بر خلاف نظر شلینگ ، به نظر هگل هنر نمی‌تواند برتر از فلسفه باشد ، چون او خود این مفهوم را به روشنی بیان کرده است که : «هنر برای برآورده ساختن نیاز عالی روح ، متوقف شده» چه به دوره‌ای کمتر عقلی و خودآگاه تعلق داشته است.

از این رو صورت‌های تخیلی بی‌فایده‌اند اگر حقایق مورد اشاره آنها ، در صورت دیگری بهتر قابل بیان باشد. هنر دیگر طریق مناسبی برای مرتبه برتر ادراک نیست ، چنان که برای

یونانیان بود. در بخش‌های آغازین مقدمه بر زیباشناسی ، هگل را در مقابل منتقدین هنر ، مدافع آن می‌یابیم در عین حال که تأسف بر مرگ آن را رد می‌کند.

به گفته ارنست گامبریچ «هگل پدر تاریخ هنر بود» نه فقط به دلیل آن که به هنر نقشی در تاریخ بخشید ، بلکه از این جهت نیز که هنر را تا آن جا گسترش داد که آن را نشر دهنده تصورات و بیان کننده حالات شاخص ادراک معرفی کرد. بر همین اساس او مسئول نظریه «مرگ هنر» است که توسط بیشتر مفسران هنر در قرن بیستم مورد بحث قرار گرفته است.

در بادی امر معلوم نیست مرگ هنر از عاملی داخلی در خود هنر سرچشمه گرفته یا از امری خارج از آن؟ از یکسو زمانه برای رشد هنر نامساعد است ولی از سوی دیگر این خود هنر است که دوره‌اش پایان یافته تلقی می‌شود ، زیرا دیگر انتظارت روح را نمی‌تواند برآورده کند.

آیا به دلیل تغییر خاصی در انسان ، هنر جهت اقناع او دیگر چیزی برای ارائه ندارد یا بنا بر دلایل دیگری از رشدی که بالقوه در آن موجود بوده ، باز مانده است؟ برای پی بردن به تناقضی که در نظریه هگل نسبت به هنر به عنوان «بالاترین کنش انسانی» وجود دارد ، ناگزیر از بررسی ساختار دستگاه فلسفی او هستیم.

فلسفه تاریخ ـ منطق دیالکتیک

مطابق دیدگاه هگل تاریخ بر اساس یک سیر تکاملی رو به جلو و فرایندی همیشگی پیش می‌رود و هیچ گاه ساکن نیست. او خود ، این سیر تکاملی تاریخ را «فرایند دیالکتیکی» می‌خواند. بر اساس نام‌گذاری هگل بر دستگاه منطقی خودش باید از مواجهه «تزد» «بر نهاده یا هماهنگی ساده» با «آنتی تز» «برابر نهاده یا وضع مقابل» به «سنتز» «با هم نهاده یا وضع مجامع» رسید.

در این فرایند سنتز خود به تز جدیدی تبدیل می‌شود که آنتی تز دیگری در مقابلش به وجود می‌آید و این سیر ادامه می‌یابد. مفهوم دیالکتیک کلید پی بردن به راز فرایند تاریخی است که علت دگرگونی را در همه چیز توجیه می‌کند.

این روند دائمی به سوی نقطه‌ای معین و در جهت هدف و مقصدی تکاملی برای ارتقای ذهن ، پیش می‌رود. در نقطه پایانی آن ذهن متوجه می‌شود جهان در واقع خود اوست. بر همین اساس خود هگل از حیث فیلسوف بودن در مقام نقطه اوج تارخی قرار می‌گیرد.

بر همین اساس خود هگل از حیث فیلسوف بودن در مقام نقطه اوج تاریخ قرار می‌یرد. از نظر هگل ، اصل بنیادی که کل اقعیت را توصیف می‌کند عقل است ، چنان که خود او آن را می‌فهمد.

مطابق همین باور ، هگل اظهار می‌دارد که عقل و واقعیت مستقیماً یکی هستند : فقط عقل واقعی است و تنها واقعیت ، عقلانی است. بدین ترتیب «فهم واقعیت به معنای فهم فرایند دگرگونی است» و روح به دلیل «از خود بیگانگی» در فرایندی دیالکتیکی به معرفت مطلق می‌رسد که همان آزادی مطلق است.

امر بنیادی در جهان طبیعت مادی و طبیعت روحانی «روح و سیر تکامل آن است» و موضوع آن نیز «دین یا دانش یا هنرهای متعین است.» خدا به عنوان کامل‌ترین ذات‌ها که با ماهیت خود یکی است ، به زبان فلسفی «مثال» نامیده می‌شود. مثال به عنوان مجردترین صورت و به ویژه تجلی در روح انسان ، همان آزادی انسانی یا اندیشه است.

در این مسیر باید از طبیعت به مثابه ملق گذشت تا به مطلق روح رسید زیرا که «روح بالاتر از طبیعت است» و در طبیعت از خود بیگانه است و فقط با تجلی در سوژه در واقعیت خود انعکاس می‌یابد.

سر امکان حرکت ارتقایی روح به سوی کمال در همین دوگانگی ذاتی اوست. تنها سوژه است که از نیروی شناسایی خود آگاه است و همین آگاهی او را به حرکت وا می‌دارد. و چنان چه شناخت از او سلب گردد ، از هستی خود نیز ساقط می‌شود. بنابراین « هست بودن» در شناخت سوبژکتیو طرح می‌شود و چون واقعیت همان شناخت مطابق عقل انسانی است پس حقیقت ، ذهنی است.

سیر روح در فرایند رسیدن به عقل محض

چون انسان تنها موجود اندیشنده و در نتیجه آزاد است ، و «هر کار فقط تا جایی عینی است که موضوع شناسایی انسان واقع شود» «اصل کانتی» و از آن جا که تعالی روح در یگانگی عینیت و ذهنیت است ، هر قدر سوژه متعلق خود را بیشتر به صورت معنی درآورد ، به مرحله عالی‌تری از شعور به خود دست می‌یابد.

حقیقت برای شعور مساوی با یقین است «اصل دکارتی» و گویی «جهان اراده همین شعور است» بریا دستیابی به یقین ، شعور از مراحل «حس» ، «ادراکن و «فاهمه» می‌گذرد ، که یقین حسی به دلیل عدم توانایی در نشان دان اصل شئ و خود سوژه ، انتزاعی‌ترین و فقیرترین نوع دستیابی به حقیقت محسوب می‌شود.

همه چیز در این جهان به عقل سوژه رجوع می‌کند که «مقوم جهان و عامل معقولیت آن است.» روح درهر کشور به سبب یکسانی گوهر بنیادی و محتوا و موضوع دین و هنر و فلسفه ، صورت‌هایی خاص می‌یابد ، که با روح قومی آن کشور یکی و از آن انفکاک ناپذیر است.

مراحل گذر از هنر و دین و رسیدن به فلسفه در سیر تاریخی روح

روح در سیر تدریجی خویش با اندیشیدن به خود از یک سو ، و با نابود کردن هستی خود از سوی دیگر ، در «روح اقوام تاریخی و ویژگی‌های اخلاقی و اجتماعی سازمان حکومت و هنر و دین و دانش آنان» تعیین تازه‌ای به اصل خود می‌بخشد.

دین ، آگاهی از ماهیت روح است که در هنر با شهو حسی و در برترین شکل دانش یعنی فلسفه از راه اندیشه ظاهر می‌شود. یگانگی عینیت و ذهنیت روح در هنر ، در قالب صورتی خیالی ، شهودی یا ادراک مستقیم حسی در می‌اید که صورت و سرشت خدایی و معنوی را تصویر می‌کند.

اما حقییقت درفلسفه است که از طریق اندیشه ، مورد شناخت قرار می‌گیرد. به نظر هگل ، فلسفه یعنی تفکر محض و به همین علت به معنای اخص کلمه در غرب و سر منشأ تمدن آن یعنی یونان می‌توانسته آغاز شود زیرا در یونان فقط «ازادی به معنای حقیقی تجلی کرده است».

در هنر ، روح با متجسد شدن در فردیت انسانی با زندی اجتماعی ، حوزه روح محدود را ترک گفته و به مرحله نهایی خود یعنی روح مطلق گسترش می‌یابد که در ان دانش و واقعیت ، سوژه و ابژه ، معنویت و نفسانیت و غیره ... با هم یکی می‌شود بر همین مبنا هگل نیز هم چون رمانتیست‌ها ، هنر را به منزله صورتی از معرفت تعریف می‌کند.

هنر با خصوصیاتی ویژه از علم متمایز است و بر خلاف علم قابل تدریس و انتقال آسان به دیگری نیست. وجود واقعیت مادی در آثار هنری ، نشان دهنده‌ی فعالیت انسان در آن است. آثار هنری از هر نوعی ، از سویی حکی از تجلی روح در ماده است و از سوی دیگر به نسبت کمال خود رهایی روح را از ماده نشان می‌دهد.

بدین معنی هنر از یک طرف جلوه‌گر حلول روح در ماده ، و از طرف دیگر در عالی‌ترین مرتبه خود پایگاهی برای آزادی آن است. قرارگیری در برابر هر اثر هنری به معنی قرار گرفتن در برابر مرتبه‌ای از روح است که در لحظه‌ی خاصی تعین و تجسم خارجی یافته است.

ملاک و ضابطه نشان دهنده‌ی کمال و ارتقای یک اثر هنری ، درجه‌ی ذهنی بودن آن و منتهایش فائق آمدن روح بر ماده است ، که صورت مادی اثر کاملا از میان می‌رود.

هنر نمایشگر تضاد و تقابل میان روح و ماده و در عین حال نموداری است از مراحل پیوند آن دو ، به طوری که عالی‌ترین مرحله هنری به نفی هنر و یا لااقل به نفی اثر هنری منجر می‌شود. تکامل هنر همیشه در جهت نفی محض آن است ... هر گاه روح بر ماده فیق آید ، قالب مادی اثر هنری نفی می‌گردد و در واقع چیزی «از آن» باقی نمی‌ماند.

به دلیل منش نظری هنر و شرکت آن در حوزه روح مطلق ، محتوای هنر مشابه محتوای دین و فلسفه و در انتزاعی‌ترین مرتبه تجزیه و تحلیل ، همان ایده یا مفهوم یا مطلق به معنی حقیقت وجود است. به دلیل یکسانی گوهر و محتوای هنر و دین و فلسفه ، هدف یا غایت هر سه دریافت حقیقت مطلق است ،که در هر یک جلوه جداگانه‌ای دارد.

هنر منزل اول و در نتیجه «ناقص‌ترین صورت درک ذات ابدی است.» دین یک پایه برتر می‌نشیند و فلسفه تنها صورت کامل درک حقیقت است. ولی از آنجا که هر سه در گوهر یکسانند ، برتری یا فروتری آنها نسبت به یکدیگر به صورت آنها مربوط می‌شود. محتوای دین ، همان محتوای فلسفی در صورتی پایین‌تر است ، چنان که محتوای هنر همان محتوای دین است که در مرتبه‌ای فروتر بیان شده است.

بنا بر همین اصل چون هنر در سیر درک معرفت مرتبه‌ی فروتری نسبت به دین و فلسفه دارد ، دوره‌ی آن گذشته یا توانایی خود را برای همراهی با عقل از دست می‌دهد. از آن جا که هنر ابتدا منضم به اعتقادات دینی به معنای اخص کلمه بوده و اساطیر ، تجسمی از اولین آثار هنری هستند ، بنابراین «قبل از پیدایش متن‌های مقدس و مذاهب رسمی هنر اولین بیان کننده‌ی اعتقادات دینی بشری بوده است».

تفکر دینی خود را با انحاء مختلف در دوره‌های گوناگون هنری نشان می‌دهد. پس راه‌های بهتری برای آن چه هنر قصد بیا نآن را دارد هست ، اگر چه هنر خود حاصل انگیزه‌ای برتر و برآورنده نیازهای برتری است که با عام‌ترین جهان‌بینی و علایق مذهبی روزگاران و اقوام پیوند دارد. نحوه‌ی گذر از هنر به دین یکی از مراحل سیر روح برای رسیدن به مطلق است.

از آن جا که در نظر هگل زیبایی «تابش مطلق یا مثال از پس حجاب جهان محسوسات» است ، و چنان که آمد «قلمرو روحی شامل هر آن چیزی است که آفریده خود انسان باشد» و

قلمرو خداوند نیز قلمرویی است که «در انسان به واقعیت می‌پیوندد و انسان باید آن را به پهنه هستی درآورد».

چون «هیچ قالب محسوسی گنجایی روح را ندارد» ، روح خود را از قالب محسوس می‌رهاند و در خویش و در ذهنیت خویش پنها می‌گیرد ، «حجاب حسی را یک سره می‌درد و از قالب مادی خویش رها می‌شود» چنان که دیگر حتی والاترین شیوه هنری نیز که «هنر رومانتیک» است ، قابلیت پذیرایی ان را ندارد.

پش قلمرو هنر برای روح تنگ شده ، زیرا دیگر «هیچ گونه کالبد محسوسی را که به راستی گنجاینده خویش باشد ، نمی‌یابد. تنها چیزی که در عظمت هم پایه روح است ، زندگی معنوی درون خود آن است که گرفتار هیچ صورت مادی نیست.» چون یگانگی وصرت و ماده در هنر راستین شکل می‌گیرد و ناسازگاری این دو ، اضمحلال هنر را سبب می‌شود ، «روح در می‌یابد که هنر ، واسطه حقیقی و کاملش نیست و برای آن که خویشتن را چنان که هست بنمایاند به حوزه تازهای نیازمند می‌شود واین حوزه تازه دین است.»

هنر هنگامی در هماهنگی با ذات خود است که محتوای خدا شناسانه خود را ظاهر سازد ، اگر چه این مرجع خدا شناسانه برای هگل به هیچ روی متافیزیکی نیست. او بلافاصله اضافی می‌کند چون مطلق «در هنر» فقط در صورت حسی می‌تواند بازنمایی شود ، پس هنر قادر نیست خدا را در جهانی بودن مطلق خودش بازنمایی کند ، و بنبارانی ضرورتاً خاص است.

خدا فقط به قدرت اندیشه قابل دسترسی است و نمی‌تواند در یک صورت حسی بازنمایی شود. بنابراین ، در منطق دیالکتیکی هگل ، چون شناخت حاصل از هنر در خلال شهود حسی ، یعنی فقیرترین نوع شناخت از نظر او به دست می‌آید ، از آن جا که هنر نمی‌تواند به صورت بی‌صورت مفهوم مطلق دست یابد.

و صرفاً قارد به ظهور درصورت محسوس است ، و نیز روح در سیر تکاملی خود در مدارجی بالاتر از دوره‌ای است که هنر تنها وسیله شناخت و فهم حقیقت بود ، پس درواقع هنر دیگر شایستگی خود را برای آن که وسیله ادراک مطلق باشد ، از دست داده است :

هنر دیگر نمی‌تواند برای ما هم چون یونانیان ارجمندترین راه دریافتن و فرا نمودن حقیقت به شمار آید ، بلکه می‌تواند جایگاهی فرو دست داشته باشد. صورتی که تنها از راه هنر حاصل می‌شود ... صورتی نیست که (مفهوم) مطلق بتواند از راه آن آشکار شود. صورت هنری چیزی صرفاً متناهی است و از این رو برای بیان محتوای نامتناهی نارساست.

بر این مبناست که هنر در سیر پیش رونده روح به سوی مثال مطلق ، از جلوتر رفتن باز می‌ماند و جای خود را به دین می‌دهد که تعلقی به قلمرو محسوسی ندارد و صرفا روحانی است. پیش از آن با بالاتر رفتن روح از مرحله طبیعی و در آمدن به ادراک هنری ، هنر خود با تغییر صورت و محتوای خود از سه مرحله هنر نمادین ، هنر کلاسیک و هنر رومانتیک ، در سیر روح با آن پیش رفته بود.

تا جایی که در آخرین مرحله هنر که از نگاه هگل ، هنر رومانتیک است ، چنان که روح بخواهد پیشتر رود ، دیگر در حوزه هنر قادر به ادامه راه تعالی نخواهد بود و باید با زیر پا گذاشتن این حوزه و در آمدن به حوزه دیگر یعنی دین ، حرکت خطی پی رونده خود را ادامه دهد.

و بر این اساس است که «پایان دوره هنر» از سوی هگل اعلام می‌شود. زیرا هنر به عنوان نخستین حلقه میانجی در ادراک و شناخت میان تفکر محض و طبیعت ، با دین و فلسفه شریک است.

بنابراین چون اولین حلقه رابط است از یک سو خصلت بنیادین و آغازین دارد ، ولی از سوی دیگر به همین دلیل مرتبت آن تنزل می‌یابد. زیرا هنر به رغم مقام والای خود ، در دستگاه منطقی هگل به دلیل آن که صرفاً به طریق خاص خود یعنی تجلی در محسوسات ، قادر است آگاهی انسان به حقیقت را در قالب اثر هنری تجسم بخشد ، بنابراین نمی‌تواند به مراتب بالاتر آگاهی که خارج از حیصه محسوسات است ، نائل شود ، زیرا تا حدی می‌تواند فراتر رود که هنوز صورت خود را در عین برخورداری از معنایی متناسب حفظ نماید.

چه هنر بدون صورت نمی‌تواند وجود داشته باشد. و از آن جا که فلسفه نه تنها بحثی فراتر که حقیقتی بنیادی‌تر از هنر است3 ، هگل هنر دوران خود را خالی از محتوایی که باید آن را به سوی غایت خویش هایت کند می‌بینند و آن را چیزی در حد تفنن یا سرگرمی و صرف وسیله‌ی آموزشی توصیف می‌کند :

ما به مرزی رسیده‌ایم که در آن هنر باید غایت خویش را نادیده گیرد بدین معنا که با به وسیله‌ی سرگرمی صرف مبدل شود یا این که به وسیله‌ی صرف آموزشی تنزل کند.4

مرگ هنر در دوره جدید رخ می‌دهد زیرا مطابق فلسفه‌ی هگل ، روح در سیر دیالکتیکی خود به سوی تعقل محض به جایی می‌رسد که هنر دیگر توان همراهی با آن را از دست می‌دهد. در واقع تفکر حاکم بر قرون وسطی مقدمات تاریخی و اجزاء اندیشه‌ی عصر جدید را فراهم آورد که در آن «مسائل مربوط به عقل و ایمان عملقاً در جهت مخالف قرون وسطی

مطرح شد» و در عصر روشنگفری به بالاترین درجه‌ی خود رسید.

تعلیمات لوتر5 نقطه آغازین تقابل عقل و ایمان ، و عصر و روشنگری مرحله‌ی پایانی آنست که «روح سودجویی و نفع پرستی صفت بارز» آن به شمار می‌رود.6 به نظر هگل :

آرمان اصلی انقلاب کبیر فرانسه میل به آشتی دادن زمین و آسمان بوده یعنی اراده اصلی بر این بود که آرمان ملکوت و جهان عقبی در همین جهان خاکی تحقق پیدا کند و آن چه در ورای این جهان نوید داده می‌شده است در درون همین جهان به دست آید.7

بعد از قرن هجدهم یعنی «عصر روشنگری» تغییر بنیادی جهان انکا ناپذیر است. هگل خود در مجموعه‌ی «دروس فلسفه‌ی تاریخ» با استادی نشان می‌دهد که علت حضور عقل و ایمان در این عصر ، به عنوان دو برادر توأمانی که عرصه را بر یکدیگر تنگ می‌کنند و تقابل خصمانه‌ای میانشان به وجود می‌اید ، نتیجه‌ی بیگانگی روح نسبت به خود است که هر دو شکل تلاش می‌کند از خود فراتر رود.

هر دو در واقع بیان حقیقت واحدی هستند : نفس تفکر عقلانی که با خود درگیری درونی و ذاتی پیدا کرده است. با رواج و بسط و گسترش تعقل به معنای جدید کلمه ، «شعور به خود» و «ـ خود آگاهی» جان تازه‌ای یافت و «خود را به عنوان شعور محض و مطلق» و زاده‌ی جوهر اصلی دانست.8

بر این اساس با درگری میان عقل و ایمان مرحلهٔ گذار از دین به فلسفه رخ می‌دهد. به نظر می‌رسد برگشت نگاه انسان از آسمان به زمین و تبدیل خود او در سیر نهایی روح به حقیقت مثالی که پیش از آن مختص خدا بود ، هم چنین رو در رویی عقل و ایمان به اعلام مرگ هنر در صورت دینی آن انجامید ، که هگل آن را در صورت کلی مرگ هنر اعلام می‌کند.

وی خود از مرگ هنر سخن می‌راند ، بی‌توجه به آن که هنر به معنایی برای همراهی با عقلی که او از آن سخخن می‌راند در کسوت فلسفه فرو می‌رود ، و شاید هنر قرن بیستم ، همان آینده‌ای است که هگل نمی‌توانست آن را پیش‌بینی کند. شیوه‌های آوانگارد با تأکید بر ذهنیت و نفی صورت هنری ، تلاش داشتند خود را با آراء فلسفی و نظریات مختلف سیاسی ، اجتماعی ، روان‌شناسی و اقتصادی هماهنگ سازند.

پس از هگل ، دو تن دیگر از فیلسوفان ، نیچه و هایدگر از مرگ هنر سخن گفتند ، اگر چه در عین حال آن را تنها راه نجات در مقابل نیست انگاری9 مدرن و زمانه‌ی عسرت خواندند.

نیچه : مرگ خدا و نیست انگاری اروپایی

دهه‌ی 1880 به عنوان دوره‌ی خوش‌بینی ، توسعه و پیشرفت مخالف پس زمینه‌ای بود که نیچه در کشف بی‌سابقه‌ی خود «مرگ خدا» اعلام کرد. همان دهشت و هراسی که به عنوان خصلت ظالمانه و دل شکننده‌ی زندگی در فقدان «تسلای متافیزیکی» عقاید خدا باورانه نصیب ما می‌شود.

وی در نامه‌ای ذر 1882 می‌نویسد :

«زندگی بدون خدا «معنا باخته» است و جز زوال10 راه رهایی از آن نیست.»11 و از زبان دیوانه‌ای که در روز روشن با چراغ در جمع گروهی که به خدا ایمان نداشتند ، به جست و جوی خدا بود و در پاسخ به آنان که با خنده و استهزا از او می‌پرسند مگر خدا گم شده ، یا از ما می‌ترسد و خود را پنهان می‌کند ، یا مسافری است که مهاجرت کرده ؛ می‌گوید :

اینک به شما خواهم گفت خدا کجا رفته است ، من و شما ، یعنی ما او را کشتیم ، ما همه قاتل او هستیم ... اکنون زمین به کجا می‌رود؟ و ما را به کجا می‌کشاند؟ ایا ما از خورشیدها دور نمی‌شویم ... آیا اصولاً بالا و پایینی وجود دارد ... آیا وزش دم عدم را بر چهرهٔ خو احساس نمی‌کنیم؟ آیا هوا سردتر نشده است و آیا شب جاوید ما را احاطه نمی‌کند1 .... .

آیا صدای گورکن‌ها را که خدا را دفن می‌کنند ، نمی‌شنویم؟ ایا فساد خدایان را هیچ احساس نمی‌کنیم؟ آری خداین نیز فاسد می‌شوند! خدا مرد! خدا مرده است! ما او را کشتیم ... کارد ما خون مقدس‌ترین و مقتدرترین چیزی را که دنیا تا همین امروز داشت ، ریخت ... کدام آب آن را از ما خواهد شست ... عظمت این کشتار برای ما بیش از حد بزرگ است.

آیا ما خود نباید خدایانی شویم تا شایسته‌ی این کار گردیم ... «اما» من خیلی زود آمدن. زمان من هنوز نرسیده است. آن رویداد عظیم هنوز در راه است و ... به گوش انسانها نرسیده است2 ... .

نیچه فکر می‌کرد این پیام مسئله ساز به چند قرن فرصت نیاز دارد تا بخشی از تجربه‌ی اروپایی شود ، اما درست در همان زمان از دست رفتن نیروی اعتبار همه‌ی ارزش‌ها ، و آشکار شدنشان با طبیعتی دروغین ، به چنان پوچی راه برد که پیش از آن هرگز تجربه نشده بود.

نیست انگاری به عنوان نوعی نحوه‌ی تفکر و حالتی روان‌شناختی ، در نتیجه‌ی مستقیم شک به وجود واقعی هر گونه قدرت اختلاقی خارجی و داخلی بر می‌خیزد. اشعار به این که هستی نمی‌تواند با مفاهیمی نظیر «هدف» ، «وحدتن ، «پایان»

و «حقیقت» تفسیر شود ، به دست دادن احساس بی‌ارزشی منجر می‌شود.و

نیست انگاری اروپایی به یک واقعیت تبیدل شده بود ، و این امر برای نیچه نتیجه‌ی ضروری انحطاط ارزش‌ها و ایده‌آل‌ها بود : در آینـده ، جنبشـی کـه نیسـت انگـاری بـه جـای آن ، در «دگرگونی ارزش همه‌ی ارزش‌ها» می‌آید ، «اراده‌ی معطوف بـه قدرت» است.3

تا قبل از نیچه ، وجود با برخورداری از هدف و معنا ، جهـانی منتظم و استوار بر بیـانی خـدایی بـود نـه مبتنـی بـر آشـفتگی (آشوب)4 ، و وجود انسانی در آن جای پـر معنـایی داشـت. ایـن مفهوم از انسان و و جود بود که با نیچه فرو ریخت ؛ زیرا به نظر او جهان بینی‌های فلسفی و دینی فقط بیان نیاز انسان برای فرار از آشفتگی است.5

منظور نیچه از نیست انگاری نگاهی کاملاً مأیوسانه به جهان ، و ایده‌ی «مرگ خدا» برای او بیداری تازه‌ای نسبت بـه جهـان به عنوان چیزی بی‌آغاز و بی‌هدف بود.6 بنیاد اخلاق و حقیقـت ، به دلیل اتکا به خداوند در سنت مسـیحی ، بـا مـرگ خـدا فـرو می‌ریـزد. بـنابراین اگر هـیچ چـیز «حـقیقی» نباشـد ؛ «پـس» «هر چـیزی مجاز اسـت.»7

تمام تفکر نیچه برگرداندن نگاه به هستی از سـمت بـالا بـه سوی پایین بود و «مرگ خدا» لغو همه‌ی ارزش‌های متعـالی ، و با آفرینی آنها به مثابه آفریده‌ی انسانی محسوب می‌شد.8 چنـین است که از زبان زرتشت از یارانش تقاضـا مـی‌کنـد «بـه زمـین حقیقی باقی» بمانند و صحبت‌های مسموم کننـده‌ی کسـانی را که از امیدهای آسمانی! سخن می‌گویند ، باور نکنند.9

به نظر او ظهور رمانتیسیسم از مقدمات نیست انگاری اسـت که خود را در بی‌اصالتی مطلق مقام هنر در دنیای امروزی نشـان می‌دهد.10

نگاه دو سویه به هنر

نیچه نگاه دو سویه به هنر دارد. با برتـر دیـدن ارزش علـم ، هنر نزد او فرو می‌کاهد و در مقابل با اخذ بدبینی افزون‌تـر ، بـه هنر بیش‌تر روی می‌کند.11 در «زایش تراژدی»12 هنر را تنهـا راه حل در پی معنایی زندگی در عصر مـدرن مـی‌شـمرد. امـا در پیش گفتاری که در 1886 از نگاه «نیچهٔ پخته» بر همین کتاب مـی‌نویسـد ، خویشـتن را بـدبینی کـه از هنـر خـدا سـاخته13 ، می‌خواند ، و ضمن نقد «آسایش»های متافیزیکی برای مقابله با رنج‌های زندگی ، «رومانتیک‌های جوان» را بـه جسـت و جـوی «آسایشی این جهانی» توصیه می‌کند.14

ولی چون مسیحیت بر «نفرت از زندگی»15 مبتنی است ، از این رو هنر در برابر دین ، به هنر دیونیسوسی و مساوی دجال یا ضد مسیح تعریف می‌شود. از سو دیگر ، هنـر تنـها راه حـل16 بـرای مـقابله با بی‌معنـایی زنـدگی در عصـر مـدرن محـسوب می‌شود :

«ناگزیر از یافتن چاره‌ای برای رنج و معنا باختگی زنـدگی ... با در نظطر گرفتن ناکار آمدی مسیحیت در عصر مدرن» تنها راه نجات ، روی کردی دوباره به هنر تراژدی در اپراهای واگنر است ، نیـر همـان «چـاره‌ای کـه یونانیـان در هنـر تـراژدی نویسـان بزرگشان یافتند»17

در نظریات متقدم نیچه ، تراژدی‌های یونان بـه عنـوان هنـر بزرگ به معنای عام آن تلقی می‌شود. «نیچه اصرار دارد که هنر تا جایی که به ما در زندگی کـردن یـاری مـی‌رسـاند ، بـا ارزش است»18 ، و در اولین پیشگفتار این کتاب (1871) با تقـدیم آن به واگنر می‌نویسد : «مـن متقاعـد شـده‌ام کـه هنـر نماینـده‌ی برترین وظیفه و واقعی‌ترین فعالیـت مـا بعـدالطبیعی در زنـدگی است.»19

نیچه با استفاده از استعاره‌ای دو سویه هنر را در برترین شکل آن ، تراژدی یونان ، مبتنی بر دو نوع آگـاهی در هنـر آپولـونی و هنر دیونیسوسی1 توصیف می‌کند.2 بر این مبنا تـراژدی حاصـل وجد و سر خوشی دیونیسوسی و نظم آپولونی است. چیرگی اولی به عنوان عنصر بنیادی در تـراژدی بـا خطـر وجـد و بـی‌خـود و آشتفگی همراه است و با غلبـهٔ ی دومـی احسـاس تـراژدی دور می‌شود.

چیرگی عنصر دیونیسوسی به ایـن معناسـت کـه آفرینـنـدگی هنری تنها با درک مستقیم و شهود و وجد و بـی‌خـودی صـورت می‌پذیرد و حاصل دلبستگی و توجه به اصل و ریشه‌ی کار است. در این معنی هم شاعران و هم مخاطبـان ایشـان بـه وقـایع یـا اسطوره‌های نمایش بدون هیچ گونه تأمل یا تفکر ایمان دارند.

سرکوب عامل دیونیسوسی با انحطاط تراژدی یونـان همـراه است ، زیرا با از میان رفتن این احساس که «اسطوره‌های کهـن بخشی از مناسک و جدآور و بی‌خود کننده «ـ خسـله‌آور» دینـی است» اسـطوره‌هـا بـه عنـوان موضـوع تحلیـل‌هـای عقلـی بـا معیارهای خشک و مستدل مورد داوری قرار می‌گیرند.3

نیچـه بـاور دارد هنـر ـ بـه خصـوص موسـیقی واگنـر ـ بـا بخشیدن سویه‌ای متافیزیکی فرد را به چیزی والاتـر از خـودش رهنمون مـی‌شـود و بـه قلمـرو آزادی سـوق مـی‌دهـد. هنـر بـا بازگرداندن ما به زندگی ، اجتنـاب ناپـذیری رنـج و مـرگ را بـا نگریستن بدان از منظر ابدیت تسکین می‌دهد.

انسان بدون موسیقی و بی‌اسطوره‌ی مدرن ، خود را از چنین رستگاری محروم ساخته است.4 بنابراین در «زای تراژدی» با دفاع نیچه از هنر به عنوان تنها راه نجات روبروییم : «آن چه آدمی را از دست شستن از اراده‌ی خویش نجات می‌دهد و از هیچ انگاری (نهیلیسم) وحشتناک ناشی از آگاهی به وضع خود برکنار نگاه می‌دارد ، هنر است.» به همین دلیل هنر حرکتی ممتاز در مقابل نیست انگاری است.

در واقع یکی از دو سویه‌ی استعاره‌ی او بر حیاب مبتنی است زیرا وظیفه‌ی تراژدی آنست که : «نگذارد آدمیان از سرنوشت تلخ و محتوم و حیات براندازی که گرداگرشان را فرا گرفته است کاملاً آگاه شوند.»5 به نظر نیچه «هر فرهنگی ، بدون اسطوره ، نیروی طبیعی سالم و آفریننده‌ی خویش را از دست می‌دهد.»6

موسیقی و اسطوره معیار سنجش ظرفیت دیونیسوسی هر قوم است و با در نظر داشتن پیوند نزدیک میان این دو ، می‌توان چنین فرض کرد که انحطاط و تباهی یکی ، زوال دیگری را در پی خواهد داشت.7 وی می‌پرسد : «اکنون روح اسطوره ساز موسیقی کجاست؟»

و پاسخی که خود می‌دهد چنین است : «آن تچه از آن باقیم انده یا موسیقی هیجان‌انگیزی برای اعصبای تلیل رفته و در خود فرو رفته است ، یا یادآور نقاشی «ترکیب صرف» نواها.» ــ در جملات بعدی همین بند با هشدار نیچه مبنی بر مرگ ترادی [هنر] روبه‌رو می‌شویم : اکنون با گریز «روح آن جهانی»8 موسیقی ، به کلامی صریح تراژدی مرده است ، بنابراین زین پس آن «آسایش متافیزیکی» حاصل از حس تراژدی ، که متفاوت از سرخوشی ناشی از آنست ، از کدامین منبع قابل دریافت است؟

روح جدید در فقدان همین آسایش «راه حلی زمینی را در ناسازگاری تراژیک هدف می‌گیرد.» پس خدای ماشین9 «سازگاری زمینی را جانشین آسایش متافیزیکی می‌کند» ، چنان که باور دارد می‌توان «جهان را به کمک دانش10 اصلاح ، و زندگی را به یاری علم11 راهبری» کرد.12

بدین ترتیب نیچه انسان جدید را در حوزه‌ی محدودی از مشکلات حل شدنی محبوس می‌بیند که در توهم شناخت زندگی است. همان زندگی ملموس زمینی سراسر حسی که لذت‌های زمین خاص خود را نیز در هنر کاملاً زمینی شده‌ی خود می‌جوید. اما دیری نمی‌گذرد که علم ، هنر و دین هر سه را ـ برای طبیعت‌های اصیلی که آن را بیش‌تر و عمیق‌تر حس می‌کنند ـ پرده‌ی توهمی برای محبوس داشتن «پدیده‌ای ابدی و سیسری ناپذیر» و مرهم گذاشتن بر این «زخم جاودانه‌ی هستی» می‌شمرد.

در واقع نیچه «کل عالم مدرن» را گرفتار دید علمی از گونه‌ی سقراطی آن می‌بیند. نه تنها «هستی» به موضوعی برای شناخت علمی تبدیل شده که هنر ، و حتی هنرهای شاعرانه از آزمایش‌های ساختگی پژوهشی در امان نمانده است. و کسی شهامت آن را نارد به ادیان «رنگ و روباخته‌ای» که از بنیاد به عنوان ادیان تحقیقی انحطاط یافته‌اند13 ، اطمینان کند.

اما «هنر ما این معضل جهانی را عیان می‌سازد.»14 در واقع نیچه در همین جا انعکاس انحطاط دین را در صورت‌های هنر تشخیص می‌دهد.

نکته قابل توجه در «زایش تراژدی» آنست که چون خاستگاه هنر ، از واقعیت شورانگیز و نهاد واقعی دیونیسوسی سرچشمه می‌گیرد ، هنر خود به مثباه حقیقت15 تلقی می‌شود و در عین حال هم سوژه ، هم ابژه ، هم شاعر و هم بازیگر و هم تماشاچی است.

بدین معنی الهام یا رویای آپولونی ، و وجد و سرمستی دیونیسوسی به سرشت انسانیس خود انسان وابسته است نه سرشت خدایی یا آسمانی ، چنان که خداین المپی حد خدایی خود انسان هستند. اگر پیش از تفکر مدرن ، هنر با الهام از خداوند ، در واقع صورتی از صورت‌های آسمانی را در واقعیت مادی و محسوس متجلی می‌ساخت ، اینک نیچه با توصیف هنر یونانیان به عنوان هنر بزرگ اظهار می‌دارد یونانیان از طریق «بازتاب هستی خدایانشان ، به عنوان نمونه‌ی عالی‌تر خودشان ، توانستند رنج هستی را تحمل کنند.»1 و این سان خاستگاه خدایی هنر ار به عنوان حقیقت به مبدأ انسانی تفویض می‌کند.

بدین ترتیب هنر با منشأ گرفتن از «درونی‌ترین» اعماق نهاد آدمی که چیزی جز «غرایز خفته‌ی انسانی» نیست ، و در «آیین‌ها و جشن‌های دسته جمعی» اقوام ابتدایی ـ مراسم کامروایی و میگساری همگانی ـ خود را نشان می‌دهد ، همان واقعیت ملموسی است که هر نوع مرزبندی آسمانی ـ زمین را در هم شکسته و با نفی آن چه روزی آسمانی تلقی می‌شد به عنوان دروغی نیست انگارانه ، در مقابل واقعیت محسوس زمینی رنگ می‌بازد.

بر همین اساس جهان رویای ذهنی فرد به مثباه عنصری خیالی و مقدس ـ عنصر آپولونی ـ با در هم شکستن تو هم یا «حجاب مایا»2 به جهان واقعی غرایز انسانی زمینی ـ عنصر دیونیسیوسی ـ بدل می‌شود و او «از این پس دیگر هنرمند نیست ، بلکه به اثر هنری تبدیل می‌شود.»3

بنابراین مشاهده می‌شود که در واقع «زایش تراژدی» به صورتی مبهم مقدمات حذف هنر را در بطن خود دارد. جهان رویاهای ذهنی در دهه‌ی بیست قرن بیستم به ظهور سوررآلیسم به عنوان یکی از شیوه‌های آوانگارد انجامید.

محو شدن و مرگ هنر تنها راه چاره

در نوشته‌های دوره دوم تفکر نیچه به چگونگی نزدیک شدن به دروغین و جعلی بودن هنر برمی‌خوریم ، از جمله در پارهٔ 107 «حکمت شادان» از هنر به عنوان چیزی که تحمل واقعیت‌های نشان داده شده توسط علم را امکان‌پذیر می‌سازد ، یاد می‌شود و ابداع آن نوعی «کیش غلط و غیر حقیقی» به شمار می‌رود که می‌توان آن را نوعی خود فریبی برای تحمل حقیقت به معنی واقعیتی که علم نشان می‌دهد ، تلقی کرد. اما وجود آن ضروری است زیرا «صداقت به بیزاری و خودکشی منجر می‌شود» که برای احتراز از ان لازم است :

... گهگاه به کمک هنر از خود بدر آییم و از خود فاصله بگیریم و از بالا برخود بگرییم یا بخندیم ... ما به هنر شاد ، مواج ، پر تحرک ، رقصان ، ریشخندآمیز ، کودکانه و آسوده نیاز داریم تا آن آزادی را که در ورای چیزها قرار دارد و آرمان ما آن را از ما طلب می‌کند از دست ندهیم.4

بدین ترتیب هنر برای تفنن و فرار از حقیقت5 است و بنابراین به نظر نیچه چیزی جز دروغ نیست ، «تا وجود به عنوان پدیده‌ای زیبایی‌شناختی قابل تحمل باشد.» پس باید تلاش کرد که ورای اخلاق قرار گرفت نه با اضطراب و واهمه ، بل با آسودگی خاطر کسی «که می‌تواند در ورای اخلاق با فراغ بال تفریح کند.»6

بنابراین اگر هگل بدل شدن هنر به سرگرمی و تفنن را نقد می‌کرد ، نیچه آن را تجویز می‌کند. اگر چه پیش‌تر در دوره‌ی اول تفکر خود ، در «زایش تراژدی» او نیز تنزل هنر «اپرا» را به وسیله‌ای برای تفنن و سرگرمی ، درست همانند خصلت انتزاعی هستی بی‌اسطوره‌ی دوران خود ، نشانه‌ای انحطاط آن خوانده بود.7 در قطعه‌ی دیگری تحت عنوان «ان چه از هنرمندان باید آموخت» درو اقع به نوعی جعل واقعیت در هنر از طریق ترفندی هنرمندانه اشاره می‌کند.8

در «آ»ک انسان» (1888) با نیچه‌ی متأخر «در دورهٔ ما بعد کانتی قرن نوزدهم» ـ روبه‌روییم که «دیگر کسی دلداری‌های ما بعدالطبیعه یا متافیزیک مذهبی را نمی‌پذیرد ... نیچه بارها مشت ایده‌آلیسم آلمان را به عنوان جایگزینی برای مذهب باز کرده است.»9

وی با تبار شناسی انسان‌شناسانه و روان‌شناسانه‌ی اخلاق ، دین ، ما بعدالبیعه و هنر ضمن مردود شمردن آنها ـ به عنوان چهار بتی که توسط تاریخ در رأس ارزشها قرار گرفته‌اند ـ ارزش‌های جدید ارائه کرد.

وی به این نتیجه رسید که حقیقت خود بت اعظم است و به واسطه‌ی آنست که هنر بار همراهی باور به ارزش‌های اخلاقی ملموس و جهان شمول ، عقیده به خدا و اصل قرار گرفتن جهان ماوراءالطبیعی را به دوش می‌کشد. به عبارت دیگر ، نیچه بدین ترتیب هنر ار از خاصیت شناختی خود خالی کرد.10

او در «انسانی بسی انسانی» (1878) می‌نویسد :

«نه هیچ واقعیت جاویدی وجود دارد و نه هیچ حقیقت ابدی11 ... جهان حقایق اکنون دیگر ایده‌ای است که به هیچ کار نمی‌آید ... ایده‌ای بی‌فایده و زائد و بنابراین باطل و مردود. بگذارید آن را براندازیم.»12

در بندهای 115 تا 118 «انسانی بسی انسانی» اظهار می‌کند که با گسترش هر چه بیش‌تر عقل ، ادراک بی‌واسطه‌ی هنر بیش‌تر به ادراک مفهومی مبدل می‌شود ، در نتیجه به نماد نزدیک شده و از وجود واقعی دور می‌شود.

نمادگرایی و درک عقلی هنرها نه فقط فهم موسیقی که ادراک زیبایی دیگر هنرها را نیز دور از دسترس ساخته ، چنان که به نظر او اینک معماری همان اندازه دور از فهم است که موسیقی ، بناهی یونانی و مسیحی اصالتاً بر یزی دلالت داشتند ، که به راستی حاکی از نظمی برتر در چیزها بود ، در مقابل : «امروز زیبایی یک ساختمان برای ما چیست؟ چیزی شبیه به صورت زیبای زنی بی‌فکر : چیزی شبیه یک صورتک.»1

از نظر او جهان ادراک شده از طریق عقل به زشتی راه می‌برد که تا این زمان بدین حد وجود نداشته است. بنابراین تلقی از هنر که با زیبایی همراه بوده است در حاکمیت عقل به زشتی می‌رسد و همی دلیلی برای آنست که دیگر نمی‌تواند وجود داشته باشد.2

وی در بند بعدی ضمن قائل وبدن به منشأ دینی موسیقی با روح ، ابراز می‌دارد که این نوع موسیقی در مذهب کاتولیک توسط پالسترینا3 و بعدها در مذهب پروتستان توسط باخ4 احیا می‌شود و همین نشان می‌دهد که ما تا چه اندازه مدیون زندگی دینی هستیم.5

از نظر او آن چه بر موسیقی مدرن حکم می‌راند هیجان ، لذت در بالاترین حد ، تغییر سریع احساس ، تأثیر شدید نور و سایه ، به همراهی خلسه و بدویت است.6 سپس با لحنی که یادآور کلام هگل در استدلال برای به پایان رسیدن دوران هنر

است ، کم‌کم به توضیح آن می‌پردازد که چرا دیگر هنر به مفهومی که در دوران پیش از مدرن وجود داشته است ، نمی‌تواند باشد :

پذیرش این که هنرمندان تمام اعصار در بنلد پروازی‌های خود به نوعی تجلی دست می‌یافتند ـ دقیقاً همان مفاهیمی که امروز از نظر ما غلط شناخته می‌شود ـ خالی از تأسف عمیق نیست : آنها ستایش کنندگان خطاهای دینی و فلسفی انسان بودند ، خطاهایی که بدون باور داشتن آنها به عنوان حقیقت مطلق نمی‌توانست چنین باشد.

اگر باور به چنین حقیقتی به طور کلی روی به انحطاط گذاشت هف اگر رنگ‌های رنگین‌کمان در بالاترین حد دانش بشری و مفروضاتش رنگ می‌بازند ، آن نوع از هنر «نیز» دیگر هرگز نمی‌تواند دوباره شکوفا شود. نظیر کمدی الهی ، نقاشی‌های رافائل ، نقاشی‌های دیواری میکل‌آنژ ، کلیساهای جامع گوتیک ، که نه تنها مفهومی کیهانی که ما بعدالطبیعی را در اهداف هنر پیش فرض داشتند. قصه‌های تأثر انگیز روزی خواهد گفت که چگونه زمانی چنین هنری ، و هنرمندی با چنین ایمانی می‌توانسته وجود داشته باشد.7

نیچه ضمن بر شمردن نام هنرمندان و شاعران و نویسندگانی نظیر گوتع ، شکسپیر ، شیلر و ... در تلاش برای زنده کردن سنت هنری گذشته می‌گوید : برای آن که روح به روشنی دریابد که «فرهنگ اروپایی با بریدن از سنت چه چیزی را از دست داده است باید بارها و بارها محمد «ص» ولتر8 را خواند.»9

وی در «انسانی بسی انسانی» موضع آغازین خود را در باب هنر رد می‌کند و می‌گوید : از آن جا که «هنر ما را قادر می‌سازد تا از احساسات مذهبی خویش لذت بریم» بدون احتیاج داشتن به صحه گذاشتن بر محتوای مفهومی آن ، در زمانه‌ی دنیوی شده10 ، جایگاهی برای عادت‌های مذهبی ذهن بر پا می‌کند : «آن چه هنر عرضه می‌کند ، احساسات دینی است»11 بدون هیچ تضمینی از نظر معرفتی.

در عین حال «خلاقیت هنری پدیده‌ای این جانی و روال‌مند ، پدیده‌ای انسانی (بسی انسانی) است» که هم چون قدرتی فرا طبیعی اما در واقع نه چیزی بیش ار حقه و فریب شخص «هنرمند ـ شعبده باز» ، جایگزین احساساتی می‌شود که «بروز آنها به صورت مذهبی به خاطر سلطه‌ی خردگرایی علمی مطرود شده است.»

بنابراین چون دین مطرود شده است ، هنر به معنای پیشینی خود نمی‌تواند وجود داشته باشد. بنابراین نیچه «ایده‌ی اسطوره‌زدایی از هنر را به عنوان یک فن مطرح می‌کند.» هنر متافیزیکی به دلیل توجیه درد و رنج و آلام زندگی بشری و منصرف کردنش از اعتراض و تغییر آن ، چیزی جز یک فریب با تأثیری زودگذر نیست ، بنابراین نه تنها زائد است که مخرب نیز هست و به جهت جایگزین کردن «نگرهای سراسر دنیوی به جای نگره‌ای آشکارا مذهبی ، هن را باید رها کنیم ، تا محو شود.»12

جالب است که هنر مورد نظر نیچه به معنای دینی آن محو شد ، و هنر با نگره‌ای سراسر دنیوی جای آن را گرفت. چنان که امروز هنر غالباً هیجان ، اعتراض و طغیان ، یا لذایذ زمینی صرف است. به نظر او هنر بدان گرایش دارد که مشعل دین را حمل کند ، در حالی که خود دین دچار انحطاط است :

برای خلق یک دین آدمی می‌بایست اعتقاد به بنایی اسطوره‌ای را که خود پیشتر در خلاء «فقدان پس از تخریب اسطوره» بر پا کرده است ، در دل‌ها بیدار سازد. و این بدان معناست که این بنا با نیازی فوق‌العاده تطابق دارد. بسیار نامحتمل است که چنین امری پس از نقد عقل ناب هرگز بار دیگر رخ دهد.

از سوی دیگر می‌توانم نوع سراپا جدیدی از فیلسوف ـ هنرمند را تصور کنم که این فضای خالی را با یک اثر هنری پر می‌کند. اثری بهره‌مند از ارزش زیبا شناختی.13

بدین تریتب اگر هگل دین را مرحله‌ی واسط میان هنر و فلسفه در سیر روح می‌دانست ، اینک نیچه هنر را با تبدیل کردن آن به ارزش زیبا شناختی در فلسفه ، به جای دین می‌نشاند. روشن است که نیچه نیز همچون رومانتیست‌ها ، با بخشیدن خاصیتی جبرانی به هنر ، در پی پر کرتدن خلاء دین است. وی حتی با سوبژه کتیویته‌ای شدیدتر از پیشینیانش ، خواست آفرینش رسومی نیرومند برای دستیابی به اخلاق را نیز دارد :

«رسومی که با سرمشق گرفتن از شخصیت‌های قدرتمند شکل یافته‌اند.»1 بنابراین اگر کانت شخصیت نابغه را برای ارائه‌ی الگوهای هنری طرح می‌کند ، نیچه شخصیتی قدرتمند را برای آفریدن رسومی نیرومند «به عنوان جانشینی برای دین» ضروری می‌شمرد.

و شاید در تبعیت از ابداع فیلسوف ـ هنرمند اوست که مارسل دوشان2 از نامآوران عرصه‌ی هنر مفهومی3 ، چند دهه بعد با بی‌اعتبار خواندن وجود اثر هنری و نیز هنرمند به معنی خاص ان ، فقط تفکر هنری را لازم شمرد ، چه به عقیده‌ی او دیگر

آفرینش اثر هرنی به «دست» هنرمند لازم به نظر نمی‌رسد ، و کافیست نابغه‌ی هنر با اندیشه‌اش در دگرگون کردن مفهوم شیئ از پیش ساخته شده ، بدان ارزش هنری بخشد.

بر این مبنا آن جا که هگل تعلق هنر را به گذشته اعلام می‌کند ، نیچه نیز از مرگ آن در صورت دینی خود خبر می‌دهد. اما دلایل دو فیلسوف برای اعلام این مرگ یکسان نیست ، اگر برای هگل فلسفه جایگزین کارکرد ما بعدالطبیعی هنر شده ، نیچه تأکید می‌کند که هنر نظری می‌میرد زیرا اندیشه ما بعدالطبیعی خود از این پس غیر ممکن است.4 از نظر او ما در افول شامگاهی هنر5 ، به سر می‌بریم :

شاید هنر پیش از این هرگز چنین عیمق دریافت نگشته بود که اینک احساس می‌شود ، هنگامی که به نظر می‌رسد جادوی مرگ در اطرافش بازی می‌کند ... به زودی هنرمند به عنوان یادگار با شکوهی تلقی خواهد شد ، و ما به او ، به منزله بیگانه‌ای که شادی اعصار پیین به توانایی و زیبایی او وابسته است ، افتخاری را اعطا خواهیم کرد که به هیچ کس دیگری از نوع خود نمی‌توانیم تفویض نماییم ... خورشید از پیش غروب کرده است ، اما آسمان ما هنوز با نور خود می‌درخشد ، اگر چه دیگر آن را نمی‌بینیم.6

بدین ترتیب پیش از اعلام مرگ خدا و نیز غروب خورشید و ... در «حکمت شادان» ، در این جاست که نیچه غروب آفتابی را که آسمان هنر را روشن می‌کرد ، پیش‌بینی می‌کند. آسمان زندگی انسان زمانه‌ی او نه با نور خورشید که از نور خود روشن است ، بنابراین سوبژ کتیویته‌ی دکارتی ـ کانتی در اندیشه‌ی دوران دوم تفکر نیچه کاملاً محسوس است.

با نگاهی دیگر اما ، فریاد انسان مضطری را نیز می‌توان در آن دید که با درک اوضاع دوران خود ، هنوز با حفظ امیدواری ، اگر چه مرگ خدا و غروب ، افول دین و هنر را می‌بیند و لمس می‌کند ، از پای نمی‌افتد و با دلگرمی دادن به خویشتن در آسمان تاریک زندگی ، روشنایی دیگری می‌جوید غیر از آن چه همیشه مایه ی گرمی و روشنایی و به عبارتی حیات را تأمین می‌کرد ، اگر چه از خود فریبی و تسلای ماوراءالطبیعی می‌گریزد.

گویی گریزی از پذیرش واقعیت رخداده نیست. از نظر او دیگر شرایطی که در کنار هنر زندگی کاملی را می‌ساخت ، وجود ندارد. با از دست رفتن اعتبار مفاهیم ماوراءالطبیعی یا آن جانی که دین معرفی می‌کرد جز محسوسات و عوامل ملموس مادی چیزی قابل باور باقی نمانده است.

تمدن ساخته و پرداخته‌ی شیوه‌ی عقلی ، تناسبی با هنر ندارد ، در عین حال لحن کلام او برای بیان این وضعیت کاملاً متناقض به نظر می‌رسد :

احتمالاً نیروهایی که وضعیت مناسبی را برای هنر فراهم می‌کردند ، به کلی منقرض شده‌اند ، شادی حاصل از دروغ ، ابهام ، نمادگرایی ، مستی [و] خسله اعتباری ندارد. در واقع زندگی [فقط] یک بار در وضعیت کاملی ساخته شده بود ، اراده‌ی کنونی دیگر نمی‌تواند هیچ موضوع شاعرانه‌ای داشته باشد و فقط مردم عقب مانده ممکن است هنوز خواهان یک حال و هوای غیر واقعی شاعرانه باشند.7

با از میان رفتن نیروهای پدید آورندهٔ فضای مناسب هنر ، خشک ذهنی است باور کنیم مراحل جدید و بالاتر انسانیت بتواند بار دیگر در یگانگی با تمام شایستگی‌هایی که در گذشته وجود داشته است ، برترین صورت هنر را تولید کند. با نابودی دین ، آن چه به همراهش بود نیز دیگری نمی‌تواند دوباره رشد نماید.

در بالاترین حد ، پیدایش متأخر هنر فقط موجب گمراهی است ، چنان که خاطره‌ی هنر گذشته ، به عنوان بهترین شکل نشان دهنده‌ی احساس از دست دادن و نیاز چنین می‌کند ، ولی هیچ نشانه‌ای دال بر وجود نیرویی که هنر جدیدی بتواند از آن زاده شود ، به چشم نمی‌خورد.8

هم چنین «تمایل به تحصیل «علم» فقط موقعی بسیار قدرت می‌یابد که اعتقاد به خدا و حمایت عاشقانه‌اش ترک گفته شود.»9 اگر چه نیچه در «عقاید و پندهای در خور» به لزوم احیاء هنر بازگشت. اما هنری که هنر آن جهانی نیست ، زیرا تنها هنری قادر به پی‌ریزی این جهان است که از جنس خود آن یعنی این جهانی باشد.

بنابراین هنری نشانگر راه آینده خواهد بود که همان خصوصیات هنر یونانی را دارا باشد. پس هنر خوب فقط هنر نوکلاسیک است. پس از نیچه ، هایدگر نیز در تفسیری بر نظریات او ، «مرگ هنر بزرگ» را که به تعبیر نیچه در هنر یونانیان متجلی شده بود ، تأیید کرد.