جستارها

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فلسفه‌ی هنر هگل*

ژان لاکوست
رضا سیدحسینی

«این اثر به استتیک اختصاص دارد، یعنی به فلسفه، به علم زیبایی هنری، به‌استثنای زیبایی طبیعی». اثر عظیم هگل، با عنوان درس‌هایی در باب استتیک، با این جمله آغاز می‌شود و با همین جمله است که وی از کانت فاصله می‌گیرد، زیرا کانت قبلاً گفته بود: «هیچ‌گونه دانش زیبایی وجود ندارد و نمی‌تواند وجود داشته باشد». کلمه‌ی استتیک، برخلاف ریشه‌شناسی آن (که در کار باوم‌گارتن[1] و نیز کانت به‌معنی علم ممکن یا ناممکن به امر محسوس بود) در اثر هگل به‌صورت فلسفه‌ی امر زیبا درمی‌آید و زیبایی دیگر قضاوتی با مبنای ذهنی نیست، بلکه ایده‌ای است که در واقعیت و در آثار هنری واقعی و تاریخی وجود دارد. «ما در وهله‌ی اول در برابر خویش تنها یک بازنمود داریم، یعنی این که آثار هنری وجود دارند.»

با وجود این، هگل این ارزش را برای کانت قائل است که او برای نخستین بار، هنر را از نظر فلسفی نگاه کرده است. این بیداری در عین حال، با بیداری فلسفه به‌طور کلی همراه بوده است و تنها فلسفه است که می‌تواند مقام واقعی را به هنر بدهد. کانت در واقع نشان داده است که هنر عهده‌دار رسالت آشتی‌دادن بوده و امید هم‌آهنگی بین روح و طبیعت را ایجاد کرده است. کانت برای نخستین بار کوشیده است تقابل بین کلیت انتزاعی و امر جزئی را، و بین اندیشه و واقعیت را پشت سر بگذارد. اما او در همان مرحله‌ی درونی و ذهنی بودن زیبایی باقی می‌ماند و ادعا می‌کند که این آشتی اثر اسرارآمیز قوای ذهنی شخص عامل است و حال آن که به‌نظر هگل این آشتی در رابطه با حقیقت و واقعیت است و پیشاپیش، به‌خودی خود، انجام شده است.

پس هنر و زیبایی از مرزهای داوری ذهنی و «نبوغ» فراتر می‌روند و رسالتی دارند بسیار برتر از قضاوت آگاهانه‌ی یک عامل فردی، زیرا: «هنر صورت خاصی است که از خلال آن روح جلوه می‌کند.» باری، روح در

فلسفه‌ی هگل، همان‌طور که در پدیدارشناسی روح بیان شده است، به یک عامل فردی محدود نمی‌شود. بلکه عبارت است از جماعات انسانی که در طول تاریخ خود آگاهی پیدا می‌کنند و هنر در کنار دین و فلسفه یکی از تظاهرات روح است و زیبایی عبارت است از جلوه‌ی محسوس روح در یک اثر هنری و تاریخی.

۱. تقلید طبیعت

اما در نتیجه‌ی این تعریف، زیبایی طبیعی خارج از قلمرو استتیک است. به‌خاطر داریم که در فلسفه‌ی کانت، برعکس، زیبایی طبیعی بود که نقش اساسی را به عهده داشت: انبوهی جنگل استوایی، زیبایی گل‌های وحشی و آواز پرندگان به ذهن مجال می‌داد تا با تأمل اسرارآمیزی در طبیعت، که شناسایی از راه مفاهیم نبود، هماهنگی تخیل و فاهمه را احساس کند. اما هگل، برعکس، زیبایی طبیعی را نفی می‌کند و می‌گوید: «زیبایی هنری برتر از زیبایی طبیعی است، زیرا محصول روح است.» باری، روح برتر از طبیعت است.

البته یک زیبایی طبیعی در موجود زنده هست. زیرا «زندگی که به طبیعت جان می‌بخشد، به‌عنوان ایده‌ی محسوس و عینی زیبا است.» زندگی در واقع مصالحه‌ای، در اندام، بین تفاوت‌های واقعی (اعضاء) و وحدت ایده‌ای و نهفته از همه ایجاد می‌کند. پس اندام زنده زیباست، زیرا زیبا یک ایده به مفهوم هگلی آن است یا به‌عبارت دیگر «وحدت بلافصل یک مفهوم و واقعیت آن تا آن حد که این وحدت در تظاهر واقعی و محسوس خود جلوه می‌کند». اما زیبایی یک اندام در عین حال یگانه و متفاوت، نوعی زیبایی برای ماست. فی‌نفسه و لنفسه نیست.

اگر زیبایی طبیعی فروتر از زیبایی هنری یا به زبان دیگر، فروتر از محصول روح است، هنر نمی‌تواند تقلید طبیعت باشد. گفته‌ی قدیم که به ارسطو نسبت داده شده (و از طرفی نیز معنی واقعی آن فراموش شده است) جاکی از این است که بازسازی ماهرانه مطابق اشیاء طبیعی سرچشمه‌ی لذت است. اما این بازسازی بیهوده و پیوسته ناقص چه فایده‌ای دارد؟ انسان، وقتی که طبیعت را تقلید می‌کند (زیرا با وجود این، انسان از همان آغاز از نقاشی طبیعت و شبیه‌سازی غافل نشده است) می‌خواهد خود را آزمایش کند و مهارت خود را نشان دهد. انسان در درجه‌ی اول از آفریدن مصنوع خودش لذت می‌برد، از این که خود را در اثر خویش بازیابد و مانند نقاشان پریمیتیو فلامان در قرن پانزدهم، با ستودن اثر خود به آفریننده شباهت پیدا کند، خوشحال می‌شود. اما همین مهارت در تصنع دیری نمی‌پاید که ایجاد ملال می‌کند و انسان از ساختن یک دستگاه فنی بی‌سابقه لذت بیشتری می‌برد. (آیا رئالیسم دقیق برادران فان‌ایک[۲]، به‌ویژه به ابداع یک فن جدید، یعنی نقاشی رنگ روغن مربوط نبود؟) هگل در مقدمه‌ی استتیک خود در این‌باره چنین می‌نویسد:

«هر ابزار فنی، مثلاً یک کشتی، یا به‌خصوص یک ابزار علمی باید شادی بیشتری به او ببخشد، زیرا اثر خود اوست نه تقلید. بدترین ابزار فنی در نظر او ارزش بیشتری دارد. می‌تواند از اختراع چکش و میخ خوشحال باشد. زیرا آنها ابداع خود او هستند نه تقلید. انسان مهارت خود را در تولیدهایی که از روح سرچشمه می‌گیرد بهتر نشان می‌دهد تا در تقلید طبیعت.»

انتقاد از تقلید طبیعت نقطه‌ی عزیمت لازم فلسفه‌ی هنر هگل است. زیرا امکان می‌دهد ملاحظه کنیم که هنر ارزش اساسی خود را از منبع انسانی می‌گیرد و محصول روح است و روح باید خود را از طبیعت جدا

کند و به جای این که انعکاس خود را در طبیعت ببیند، آن را انکار کند. هنر، به این مفهوم، یکی از راه‌هایی است که انسان، به‌عنوان روح، از مسیر آن خود را از طبیعت جدا می‌کند و تصادفی نیست که تقلید واقع‌گرایانه‌ی جهان عینی، یعنی طبیعت و دنیای کشت و زرع در پایان کار هنر قرار می‌گیرد. یعنی آنچه هگل «هنر رومانتیک» می‌نامد، در حال انحلال است. آیا نقاشی هلندی که هگل یکی از زیباترین صفحات استتیک خود را به آن اختصاص داده است، غیر شاعرانه‌ترین و غیر ایده‌آلی‌ترین بیان واقع‌گرایانه از وجود نیست؟ اما در این نقاشی هم نباید گول شباهت عینی و محتوای عادی و پیش‌پا افتاده را خورد. هگل برعکس در این مرحله‌ی مهم از نقاشی، آن شادی را بازمی‌یابد که هلندی‌ها در عادی‌ترین و بی‌اهمیت‌ترین تظاهرات زندگی‌شان از خود بروز می‌دهند. و این شادی، باید گفت محصول این است که آنان مجبور بوده‌اند به بهای تلاش‌های بسیار سخت و کوشش‌های جان‌فرسا آن چیزی را به دست بیاورند که طبیعت بدون کوچک‌ترین کوشش و تلاشی به ملت‌های دیگر بخشیده است: زمین‌های باتلاقی که از دهان دریا گرفته و با چنگ و دندان و با سدبندی نگه‌داشته‌اند؛ استقلال مذهبی و سیاسی و یک جمهوری پروتستان، و بالاخره پیروزی بر استبداد اسپانیایی‌ها. همین مردم اهمیت فراوان به بازآفرینی انعکاس‌ها و لحظات بسیار فرّار قایلند. (به‌عنوان مثال، درخشش فلز، برق یک پارچه، ابرها، یا حالت چهره‌ی یک دختر). زیرا پندار واقع‌گرا استعداد ذهنی را نشان می‌دهد و در واقع «پیروزی هنر را بر جنبه‌ی فانی و گذرای زندگی و طبیعت» گرامی می‌دارد. نقاشی هلندی که آن همه واقع‌گرا و غیر شاعرانه است در واقع غنیمت دو پیروزی است: نخست پیروزی یک ملت بر طبیعت و در طول تاریخ و دیگر تظاهر درخشان روح به مفهوم هگلی.

۲. استتیک و سرنوشت هنر

پس زیبایی دستاورد روح است و زیبایی طبیعی (اندام زنده) در واقع تظاهر مبهم روح است. بنابراین، زیبایی می‌تواند موضوع یک علم باشد. بدین‌سان هگل اقدام خود را علیه کسانی که با اصرار بر حیثیت شهودی، حسی و غیر عقلی تجربه‌ی استتیک می‌خواهند هنر را نقطه‌ی مقابل فلسفه و فاهمه بدانند توجیه می‌کند. باری، هنر می‌تواند موضوع یک علم (اثر روح) باشد. زیرا خود آن علم نیز اثر روح است که خودآگاهی پیدا کرده است. اما در اینجا سخن از علم خاصی در میان است باید از این که زیبایی و آفرینش هنری را تابع قواعد پیشینی و فاهمه بدانیم خودداری ورزیم. هگل برعکس، در دائرةالمعارف فلسفی‌اش با قراردادن هنر در نظام روح می‌خواهد به‌طور «پسینی» ضرورت معقول آن را نشان دهد. استتیک یا بهتر بگوییم فلسفه‌ی هنر، علم خاصی است مبتنی بر این پیش‌فرض که ضرورت آن را نمی‌توان نشان داد و ثابت کرد مگر در مجموعه‌ی نظام. «فلسفه‌ی هنر حلقه‌ای است ضروری در مجموعه‌ی فلسفه» (مقدمه بر **استتیک**) پس فلسفه‌ی هنر دایره‌ای است خاص در مجموعه‌ی اندامی فلسفه. بدین‌سان مفهوم واقعاً علمی (سیستماتیک) زیبایی پیشاپیش در برابر ما قرار نگرفته است. هگل پیش از این که به تعریفی کلی از زیبایی برسد، از بازنمودهای رایج هنر و زیبایی آغاز می‌کند که با یک حرکت تعیّن درونی، روشن‌تر و مشخص‌تر می‌شود: ایده‌ی زیبایی (هنری) در سه مرحله‌ی هنری (هنرهای سمبولیک، کلاسیک و رومانتیک) ظاهر می‌شود و این مراحل نیز به‌صورت مشخص‌تر، در هنرهای مختلف جلوه می‌کند: معماری، مجسمه‌سازی، نقاشی، موسیقی، شعر.

ایده‌ی زیبایی، در تصادفی کاملاً هگلی، ما را در برابر یک تاریخ هنر قرار می‌دهد که رابطه‌ی محکمی با تاریخ ادیان دارد. ضرورت فلسفی هنر، (که به جایگاه زیبایی هنری در نظام روح وابسته است) به‌طور مشخص در طول زمان به‌صورت تحول ضروری تاریخی جلوه می‌کند. هگل که معرفت تاریخی هنرهای مختلف را می‌ستاید، آگاهی دقیقی به بعد تاریخی هنر دارد (و حال آن که به نظر می‌رسد کانت چنین نبود). به این مفهوم، درس‌های استتیک او عیناً مانند آن «موزه‌ی خیالی» که آندره مالرو تصور می‌کرد از گردآوری عکس‌های همه‌ی آثار هنری به وجود بیاید، نوعی «موزه‌ی خیالی فلسفی» است و به هنر اجازه می‌دهد که با مقابله‌ی منظم آثار گوناگون، خودآگاهی پیدا کند، اما به نظر می‌رسد که در عین حال وصیت‌نامه‌ی فعالیتی را تنظیم می‌کند که مقرر است از میان برود.

«هنر بر حسب مفهوم خویش، یگانه رسالتی که دارد این است که آنچه را که دارای محتوایی غنی است به‌صورت انضمامی جلوه گر سازد و وظیفه‌ی اصلی فلسفه‌ی هنر این است که از طریق اندیشه، جوهر و طبیعت این محتوا و بیان آن را به‌صورت زیبایی کشف کند.» (هنر رومانتیک) پس استتیک به‌عنوان فلسفه‌ی زیبایی هنری، علمی غم‌انگیز است. هنر می‌تواند تابع مفهوم (یا تصور) باشد و امروزه موضوع یک دانش، زیرا که از نظر تاریخی در حال احتضار است. در واقع هگل معتقد است که فرهنگ جدید، با هنر واقعی بیگانه است (مقدمه) هنر برای ما دیگر آن مقصد عالی را که در گذشته داشته است ندارد. موضوع تصویر و تفکر است و دیگر آن بی‌واسطگی و آن آکندگی از حیات را که در دوران عظمت خویش، در میان یونانیان داشت ندارد.

هگل در تحلیلی که پیش‌بینی آن چیزی است که بعدها مارکس در مقدمه بر نقد اقتصاد سیاسی خواهد گفت، تحلیلی که حتی از آن فراتر می‌رود، نشان می‌دهد که فرهنگ جدید بورژوایی، صددرصد تحت سیطره‌ی انتزاع قاعده‌ی کلی و قانون است: از یک سو، افراد با علائق و غایات اختصاصی‌شان، و از سوی دیگر وظیفه، حق، قانون، کلی اما مجرد. این فرهنگ غیر شاعرانه و قضایی با هنر فی‌نفسه بیگانه است و همین فرهنگ است که با انحلال هنر رومانتیک، عملاً به هنر پایان می‌دهد. دون کیشوت، قهرمان خیال‌باف، و کسی که روح شهسوارانه‌اش در جست‌وجوی ماجرا، با واقعیت‌های خشک اجتماعی جدید روبه‌رو می‌شود، کارش به جنون می‌کشد. شوالیه‌ی سرگردان که می‌خواهد از حقوق بیوه‌زن و یتیم دفاع کند، جایی در جامعه‌ی بورژوایی ندارد. زیرا «حالا دیگر پلیس و دادگاه‌ها و ارتش و دولت‌اند که جای اهداف خیال‌بافانه‌ای را که شوالیه‌ها در سر می‌پروراندند، اشغال کرده‌اند.» (هنر رومانتیک)

در واقع هگل تحلیل دیگری هم از مرگ هنر و ضرورت یک فلسفه‌ی هنر به‌دست می‌دهد که آشتی‌دادن آن با تحلیل اولی کار آسانی نیست. می‌گوید که هنر در عین حال بر اثر یک نارسایی درونی می‌میرد: «اثر هنری (...) از اقناع احتیاج نهانی، به مطلق عاجز است.» هنر در واقع روی یک ماده‌ی محسوس عمل می‌کند. باری، اندیشه‌ی آزادی، در سایه‌ی تعلیمات روحانی مسیحی، امروزه معنی عمیق‌تری دارد که به بیان محسوس درنمی‌آید و از این‌روست که «در طبقه‌بندی وسایلی که برای بیان مطلق می‌شناسیم، دین و فرهنگی که زاییده‌ی عقل است (یا فلسفه) مقامی بالاتر از هنر را اشغال می‌کنند.»

در هر حال، وضعی که در پایان هنر رومانتیک تشریح شده است وضع بدی است. یک حالت جدایی، که نمی‌تواند برای عقل قانع‌کننده باشد: از طرفی واقعیت غیر شاعرانه‌ی دنیایی که به تصادف سپرده شده است و

هرگونه مشیت الهی از آن گریخته است (جبرگرایی دیدرو) از طرف دیگر طنز درون‌گرایی بی‌پایان که خود را به جای محتوا گرفته است. (مسخره‌بازی تریسترام‌شندی اثر استرن)[۳]

اگر هنر محصول روح است، یا بهتر بگوییم یکی از اشکالی است که تحت آنها روح تظاهر می‌کند، روشن است که اثر هنری هدفش نه تشریح واقعیتی است که قبلاً به دست داده شده و پایان گرفته در نتیجه ناکامل است، و نه فراهم‌آوردن لذت برای کسی که آن را تماشا می‌کند. پس در زبان هگل هنر عبارت از درونی خواهد بود که می‌کوشد برونی شود، محتوایی که در جست‌وجوی صورت است. یک معنی است که می‌خواهد خود را محسوس کند، یک جوهر مطبوع که وجود خود را اعلام می‌کند. افلاتون هنر را محکوم می‌کرد به این گناه که دروغین و ظاهری است. اما آیا حقیقت می‌تواند از ظاهر صرف‌نظر کند؟ «فراموش نکنیم که هر ذاتی و هر حقیقتی برای این که به‌صورت «انتزاع» کامل باقی بماند، باید «ظاهر شود». (مقدمه) هنر که اولین تجسم روح است، با محتوایی که دارد، با دین درمی‌آمیزد و قسمت مرکزی استتیک (یعنی سه قالب هنر) می‌تواند مانند یک تاریخ ادیان مطالعه شود که با وضوح بیشتری سرنوشت هنر را شرح می‌دهد.

بدین‌سان دین یونانی که محتوای هنر کلاسیک است از هنر یونانی که «تظاهر» آن است قابل انفکاک نیست. هردوت در فرمولی که هگل اغلب به آن اشاره می‌کند، می‌گوید که هومر و هسیودوس (هزیود) بودند که به یونانیان خدایان‌شان را دادند. عملاً جمع خدایان یونان، از مجسمه‌هایی به وجود آمده است که هنرمندان یونانی با کار آزادانه‌ی تبدیل آفریده‌اند. انسان بت‌پرست ساخته‌ی دست خود را می‌پرستد. پارادوکس بت‌پرستی که پیغمبران تورات افشا کرده‌اند به‌صورت بالاترین تجلی نبوغ «شاعرانه» یا بهتر بگوییم «آفریننده‌ی» مرام یونان درمی‌آید.

آنگاه مسئله‌ی اساسی به این ترتیب مطرح می‌شود: چگونه می‌توان از دینی که محتوای آن از بازنمود هنری جدایی‌ناپذیر است به هنر «رومانتیک» رسید که محتوای آن، یعنی دین مسیحی، مستقل از هنر ظهور کرده است؟ خدایان یونانی بودند که در سنگ یا مفرغ مجسم می‌شدند. خدای دین مسیح [به‌عقیده‌ی کاتولیک‌ها] یک خدای واقعی است از گوشت و خون که خود، در روح شرکت دارد. آیا بازگشت دیگری است به محکومیت افلاتونی؟ آیا هنر که قلمرو بازنمود (تجسم) است، فرم ناقص حقیقت مذهبی است؟ در واقع، هنر رومانتیک از نظر ذهنی اضافی جلوه می‌کند. ایمان مسیحی برای خود کافی است و دلیل حقیقت داشتنش را در خود می‌یابد. برای آگاهی از حقیقت، زیبایی بیان و بازنمود خارجی جنبه‌ی ثانوی دارد. اما اگر محتوای دین مسیح را در نظر بگیریم، برعکس، می‌بینیم که عقیده‌ی کاتولیک‌ها به تجسم خداوند، یعنی به خدایی که شرایط انسانی را می‌پذیرد، رنج می‌برد و می‌میرد، برعکس به هنر و بازنمود محسوس، ضرورت تازه‌ای اعطا می‌کند. دین مسیح در مقام مقایسه با دین یونانی، که در هر حال خدایان را از حالت جسمانی فارغ کرده بود، نوعی حالت افراطی «تشبیه»[۴] است. الوهیت به‌شکل (ضرورتاً هنری نه طبیعی) فردیتی که رنج می‌برد و می‌میرد ظاهر می‌شود. پس هنر به بهترین وجهی می‌تواند به این ظهور کوتاه خداوند در تاریخ ابدیت ببخشد. هنر برای دین مسیح لازم است (که شمایل‌هایش را به آن می‌بخشد) و پایان هنر در دنیای غیر شاعرانه‌ی ما در عین حال نشان آن است که دوران دین مسیح نیز گذشته است و آن مطلقی که هگل از آن سخن می‌گوید خدایی که مسیحی‌ها ادعا می‌کنند نمی‌تواند باشد.[۵]

صفحاتی از استتیک هگل

معماری، هنر سمبولیک

۱. معماری به‌عنوان زبان

گوته در یکی از اشعارش می‌پرسد: «مقدس چیست؟» و جواب می‌دهد: «آن چیزی است که ارواح را با هم یگانه می‌سازد.» ما نیز به این مفهوم می‌توانیم بگوییم که امر مقدس، به‌عنوان هدف و مکان اتحاد برای انسان‌ها نخستین موضوع معماری مستقل بوده است و مشخص‌ترین نمونه‌ی این امر که می‌توان ذکر کرد، برج بابل است: در دشت وسیع فرات مردم اثر معماری عظیمی برپا می‌دارند. این برج را همه با هم می‌سازند و کار جمعی در عین حال هدف و محتوای اثر است.

در واقع پایه گذاری این ارتباط اجتماعی تنها عبارت از یک رابطه‌ی پدرسالاری نیست. برعکس، واحد خانواده به کلی ملغی شده و بنایی که در فضای خالی سر می‌کشد، در واقع سمبول این لغای جامعه‌ی بدوی و تشکیل جامعه‌ای جدید و بسیار وسیع‌تر است. اقوام آن روزگار گرد هم آمده‌اند تا برای ایجاد این بنای عظیم کار کنند و چون گردآمدن آنها به‌قصد ایجاد اثری عظیم بود طبعاً محصول کار آنها می‌بایستی پیوند اجتماعی باشد. زمین کنده و زیرورو شده، تخته‌سنگ‌های به‌هم جفت شده که سراسر زمین بزرگی را از صورت‌های هنر معماری می‌پوشاند، همان کاری را می‌کرد که اکنون در میان ما اخلاق و آداب و عادات و رسوم و سازمان‌های دولتی می‌کنند. چنین بنایی در عین حال سمبولیک است، زیرا معنی دیگری ندارد مگر همین پیوند، یعنی همان که واقعاً هست، زیرا با شکل و منظره‌ای که دارد فقط با صورت خارجی خویش می‌تواند آن اصل مقدس را که انسان‌ها را با هم متحد می‌سازد، بیان کند.

یک اثر معماری مهم دیگر که ریشه‌ی تاریخی مطمئن‌تری دارد برج بَعَل است که هردوت از آن سخن می‌گوید. ما نمی‌توانیم این بنا را به‌مفهوم امروزی کلمه «معبد» بنامیم. این بنا یک «حصار معبد» است به شکل مربع که در هر ضلع آن دو میدان وسیع وجود دارد که از درهای مفرغی وارد آنها می‌شوند.

هردوت که این اثر عظیم را دیده است می‌گوید که در وسط برجی است، نه توخالی بلکه توپر، به طول و عرض یک میدان. برروی این برج، برج دوم و برروی آن برج سوم قرار دارد و به ترتیب، هشت برج بر روی هم نهاده شده است. راهی که برج‌ها را دور می‌زند، تا قلعه‌ی آخرین برج ادامه دارد و تقریباً در نیمه‌راه استراحتگاهی ساخته شده است با نیمکت‌ها، تا کسانی که بالا می‌روند بتوانند مدتی توقف کنند. اما بر بالای آخرین برج معبدی وجود دارد و در این معبد خواب و رخت آماده و آراسته و در برابر آن میزی زرین. با این همه در معبد هیچ مجسمه‌ای وجود ندارد و به‌هنگام شب هیچ کسی وارد آن نمی‌شود مگر یکی از زنان کشور (بومی) که به گفته‌ی کلدانی‌ها، را هبان این آئین، خدای بَعَل از میان همه‌ی زنان انتخاب کرده است. راهبان ادعا می‌کنند که بَعَل به دیدن آن معبد می‌آید و بر روی آن تخت استراحت می‌کند. هردوت همچنین نقل می‌کند که در پایان، در قربانگاه، معبد دیگری است که در آن مجسمه‌ی طلایی بزرگی از بَعَل وجود دارد، با یک میز طلایی در برابرش و نیز از دو قربانگاه بزرگ در خارج از معبد سخن می‌گوید که بر روی آنها قربانی می‌کنند. با وجود این، ما نمی‌توانیم این بنای عظیم را به معابدی به‌مفهوم یونانی یا امروزی تشبیه

کنیم، زیرا هفت طبقه‌ی اول آن به‌کلی توپُرند و هشتمی که بالاترین است یگانه طبقه‌ای است که بعل نامرئی در آن اقامت می‌کند، اما در آنجا هیچ‌گونه هدیه یا دعایی از اتباعش نمی‌پذیرد. بت یا مجسمه در پایین است و خارج از بنا. بدین‌سان مجموعه‌ی بنا مستقلاً سرکشیده است بدون رابطه با غایتی دیگر و بدون رابطه با آیین و مراسم مذهبی. لذا نقطه‌ای برای گردهم‌آیی نیست، بلکه یک بنای واقعی آیینی است. صورت بنا اتفاقی و تصادفی به وجود آمده است، نه با هدفی خاص. تصمیم قبلی در مورد آن فقط تابع اصل مادی استحکام بوده است: شکل یک مکعب. اما در عین حال از خود می‌پرسیم که مفهوم کلی این بنا چیست؟ و چگونه دارای خاصیت سمبولیک است؟ هرچند که هردوت این نکته را بیان نکرده است، می‌توانیم آن را به تعداد طبقات توپر مربوط بدانیم. هفت طبقه توپر هست به‌اضافه‌ی هشتمین طبقه برای اقامت شبانگاهی بَعَل. رقم هفت ظاهراً به‌صورت سمبولیک عدد سیارات و کرات سماوی است.

معبد مصری، سمبل امر مقدس

معابد مصری، بناهای گشوده‌ای هستند بی‌سقف، بی‌در و دروازه و بی‌راهروها. احاطه‌شده با دیوارها و به‌خصوص ستون‌ها، جنگلی از ستون‌ها. این آثار گسترده‌ترین پهنه را اشغال کرده‌اند. چشم بر روی تعداد زیادی از اشیاء می‌گردد که تنها برای خود در آنجا هستند و برای تأثیری که وجودشان بر جا می‌گذارد، بی‌آن که به‌عنوان جایگاهی برای یک خدا یا مکانی برای پرستندگانش به‌کار روند. بیشتر با چشم‌انداز غول‌آسای ابعادشان و حجم‌شان بر مخیّله اثر می‌گذارند. در عین حال اشکال و صورت‌های خاص جلب توجه می‌کنند و گویی به این منظور وجود دارند که معنایی کاملاً کلی داشته باشند. همچنین می‌توان آنها را به جای کتاب گرفت که مفاهیم‌شان را نه با چهره‌های بیرونی بلکه با حروف و تصویرهایی که بر روی سطوح هموارشان نقش شده است بیان می‌کنند. این ساخت‌های غول‌آسا را می‌توان نوعی موزه‌ی مجسمه به‌شمار آورد. با وجود این اغلب آنها به تعداد بسیار زیاد و با تکرار مداوم یک شکل در واقع صف‌ها یا ردیف‌هایی را تشکیل می‌دهند. این نظم و این ترتیب نوعی از هنر معماری را جلوه‌گر می‌سازد. اما همین نظم و ترتیب به‌خودی خود غایتی است، نه تکیه‌گاهی برای چهارچوب و بام بناها.

... همه جا پیکرهای مِمنون[۶] به دیوارها تکیه کرده‌اند که در عین حال دالان‌هایی را تشکیل می‌دهند و از حروف هیروگلیف یا نقاشی‌های غریب پوشیده‌اند به‌طوری که اولین فرانسوی‌هایی که آنها را دیده بودند تصور کرده بودند که پارچه‌های باسمه‌ی هندی‌اند. می‌توان آنها را مانند صفحات کتاب اسرارآمیزی تلقی کرد که حروف آن در میان این هیاکل عظیم انسان را دچار اعجاب می‌سازد و در او اندیشه‌های مبهمی را نظیر صداهای یک ناقوس به حرکت درمی‌آورد.

... این توده‌های سنگ بر هم نهاده، نیروهای ماوراءالطبیعه را بر انسان آشکار می‌کنند. زیرا این بناها هم با مفاهیم سمبولیک در ارتباط‌اند. بدین‌سان که تعداد ابوالهول‌ها، مِمنون‌ها، طرز قرار گرفتن ستون‌ها و راهروها با رقم ایّام سال، دوازده نشانه‌ی منطقةالبروج، با هفت سیاره با صورت‌های اصلی تحول ماه در ارتباط است. از سوی دیگر اگر بخواهیم از نظر صنعت معماری حرف بزنیم، اندازه‌ها، فواصل، تعداد ستون‌ها، دیوارها و پله‌ها به‌صورتی تعیین شده است که این روابط هدف خاص خود را ــ که معمولاً باید

هماهنگی، زیبایی و تناسب باشد ــ ندارند، بلکه همه با هدفی سمبولیک مشخص شده‌اند. پس این عمل بناکردن غایت خاص خود را دارد و گویی اجرای آیینی است که فرمانروایان و مردم عادی در آن سهیم‌اند.

۲. ایده‌ی سمبل

نشانه و سمبل

سمبل در درجه‌ی اول یک نشانه است. اما در نشانه، به‌طور اخص، رابطه‌ای که نشانه را با عین مدلول مربوط می‌سازد دلبخواهی است. عین محسوس یا تصویر به‌خودی خود چیزی را نمایش نمی‌دهد مگر چیز دیگری را که کاملاً با خود آن بیگانه است و هیچ رابطه‌ی خاصی با هم ندارند. بدین‌سان در زبان‌ها صداهایی که تلفظ می‌شود همه نوع اندیشه و احساس را بیان می‌کند. اما قسمت اعظم کلماتی که یک زبان را تشکیل می‌دهند، به‌صورتی کاملاً تصادفی با اندیشه‌هایی که بیان می‌کنند مربوط شده است. حتی اگر بتوان از نظر تاریخی نشان داد که رابطه‌ی کلمات و اندیشه‌ها در آغاز به‌صورت دیگری بوده است. رنگ‌ها نیز برای ما نمونه‌ی دیگری هستند. آنها را در کوکاردها، نقش پرچم، و بر پیشانه‌ی کشتی‌ها به‌کار می‌برند تا نشان دهند که یک فرد یا یک کشتی چه ملیتی دارد. در این رنگ‌ها به‌خودی خود هیچ خاصیتی نیست که با موضوع مورد اشاره‌شان، مثلاً آن ملت مربوطه مشترک باشد. نشانه و شیئی مدلول در اینجا به هم لاقیدند. اما سمبل را در هنر نباید چنین تلقی کنیم. زیرا هنر به‌طور کلی عبارت است از رابطه، قابلیت ترکیب و نفوذ و تداخل اندیشه (معنی) و قالب (صورت).

در واقع نشانه‌هایی هستند که سمبل را تشکیل می‌دهند. مثلاً شیر به‌عنوان سمبل قدرت و شجاعت به کار می‌رود و روباه به‌عنوان سمبل مکر و حیله. دایره به‌عنوان سمبل ابدیت و مثلث به‌عنوان سمبل تثلیث (در دین مسیح). اما شیر و روباه صفاتی را که باید بیانگرشان باشند در خود دارند. همچنین دایره دارای خاصیت پایان‌پذیر یک خط مستقیم و یا خط دیگری نیست و دائماً به خودش برمی‌گردد. مثلث در تساوی شماره‌ی اضلاع و زوایایش با اندیشه‌ی خدا در دین مسیح تطبیق می‌کند.

بدین‌سان در این نوع سمبل‌ها شیئی خارجی پیشاپیش معنی آنچه را می‌خواهد تجسم کند در خود دارد. پس نشانه‌ای دلبخواهی یا لاقید نیست، بلکه نشانه‌ای است که خود نیز محتوای آنچه را می‌خواهد نمایش دهد، داراست.

ابهام سمبل

اما هرچند سمبل، مانند نشانه‌ی ساده با ایده‌ای که بیان می‌کند بیگانه نیست، در عین حال برای این که سمبل باقی بماند، نباید آن ایده را کاملاً بیان کند. زیرا اگر دو طرف با یک صفت مشترک با هم مربوط‌اند، از چندین لحاظ دیگر با هم متفاوت‌اند. در درجه‌ی اول، آن چیزی که به‌عنوان سمبل انتخاب شده است عده‌ای خصایص دیگر دارد که هیچ وجه مشترکی با ایده‌ی مدلول ندارند. ایده نیز به‌خودی خود همیشه صفتی انتزاعی نیست، مثل نیرو یا حیله و غیره ... بلکه ممکن است مشخص و پیچیده باشد. بدین‌سان مدلول صفات فراوان دیگری به‌جز آن صفت معین دارد که موضوع سمبل است، یعنی شیر فقط قوی و روباه فقط

مکار نیست و از سوی دیگر همه‌ی صفاتی که خداوند دارد با ارقام قابل بیان نیست. از این نظر، شکل و محتوا (صورت و معنی) به همدیگر وابسته نیستند. ایده می‌تواند به‌وسیله‌ی یک رشته از تصویرهای دیگر بیان شود یا همان شکل (صورت) معین ایده‌های متعدد دیگری را بیان کند. بنابراین می‌توان گفت که بهترین سمبل قدرت شیر است، اما گاو نر نیز می‌تواند باشد و یا شاخ‌های بلند و غیره. و متقابلاً شیر یک رشته صفات سمبولیک دیگر نیز دارد. اما درباره‌ی اشکال و تصاویری که می‌توانند به‌عنوان سمبل الوهیت به‌کار روند، شمارشان بی‌پایان است.

بنابراین باید گفت که سمبل بنا به طبیعتش، اساساً مبهم و چندپهلو است.

در اولین برخورد با یک سمبل انسان از خود می‌پرسد که این واقعاً سمبل است یا نه؟ بعد به فرض این که چنین باشد، در میان همه‌ی معانی مختلفی که سمبل می‌تواند داشته باشد، آن معنی که حقیقتاً متعلق به آن است، کدام است؟ بنابراین اغلب رابطه‌ی بین نشانه و مدلول ممکن است بسیار دور باشد.

حال در برابرمان یک تصویر داریم، چیزی که این تصویر نشان می‌دهد، اگر یک شیر، یک عقاب یا یک رنگ است، می‌تواند فقط نماینده‌ی خودش باشد. شاید فقط تصویر یک شیر و ... است. آیا چیز دیگری را هم نشان می‌دهد؟ یک ایده‌ی انتزاعی، مانند نیرو یا ایده‌ای انضمامی‌تر مانند یک قهرمان یا دوران معینی از سال؟ گاو نر آیا سمبل زراعت است؟ این تصویر آیا همان‌طور که می‌گویند به‌معنای حقیقی گرفته می‌شود یا به‌معنای مجازی هم و یا فقط به‌معنای مجازی. در حالت اخیر، کلماتی مانند گرفتن و بریدن فقط حالات اندیشه را بیان می‌کند، بی‌آن که به‌خاطرمان بیاید که منظور از آنها با دست گرفتن و با چاقو بریدن است. در تصویر یک شیر ما فقط مفهوم آن را به‌عنوان سمبل برداشت نمی‌کنیم، ما عین محسوس، یعنی حیوان را می‌بینیم.

چنین ابهامی فقط وقتی از میان می‌رود که هر یک از دو اصطلاح ایده و شکل، دقیقاً نامیده شود. در عین حال رابطه‌ی آنها ذکر شود. در این حال عین محسوس دیگر با پذیرش دقیق مفهوم، سمبل نیست، بلکه یک تصویر ساده است و رابطه‌ی تصویر با مفهوم آن صورت شناخته‌شده‌ی قیاس را به خود می‌گیرد. در واقع در قیاس باید دو اصطلاح در ذهن ما حاضر باشد، اما به‌صورت جداگانه ــ یعنی ایده از یک سو و تصویر از سوی دیگر. اگر برعکس، اندیشه هنوز درست تکامل نیافته باشد که بتواند دقیقاً ایده‌ی کلی را بگیرد و با خصوصیت دقیقش بیان کند، این جدایی نمی‌تواند عملی شود. دو اصطلاح به‌صورت مبهم باقی می‌مانند، و همین تفاوت بین سمبل و قیاس را نشان می‌دهد.

... آنچه درباره‌ی سمبل و خصوصیت چندپهلوی آن گفتیم، فقط شامل چند مثال جداگانه نمی‌شود که ما در اطراف خودمان می‌بینیم، بلکه مجموعه‌ای است از آفرینش‌های خارق‌العاده که دوران معینی را در تاریخ هنر تشکیل می‌دهند و تقریباً همه‌ی هنر شرقی را دربر می‌گیرند. وقتی که ما در دنیای این بازنمودها و تصویرهای سمبولیک ایران قدیم، هند و مصر قرار می‌گیریم، همه چیز در نظر ما غریب جلوه می‌کند و ما احساس می‌کنیم که با مسائل غامض درگیریم. این تصویرها به‌خودی خود با ما تماس نمی‌گیرند. این منظره نه ما را خوش می‌آید و نه اقناع‌مان می‌کند، بلکه از ما می‌خواهد که شکل محسوس را رها کنیم و در معنی وسیع‌تر و ژرف‌تر آن نفوذ کنیم.

... اما در این فقدان انطباق بین ایده و بیان هنری آن، چه سهمی می‌توان به فقر هنر و به نارسایی و عدم ظرافت مخیّله قائل شد؟ برعکس تا چه حد در ناتوانی‌مان به این که با اشکال ناب‌تر و زیباتر، ژرفای ایده‌های مذهبی را بیان کنیم، می‌بایستی امر وهمی و غریب را به‌کمک بازنمودی بخواهیم که نمی‌خواهد فروتر از موضوعش باقی بماند. و این چیزی است که در وهله‌ی اول تصمیم گرفتن درباره‌ی آن بسیار دشوار است.

پی‌نوشت‌ها

*. این مقاله فصل سوم از کتاب La philosaphie de l'art (فلسفه‌ی هنر)، اثر ژان لاکوست است. این فصل را نویسنده «سرنوشت هنر» نام داده است.

1. Baumgarten

2. Van Eyck

۳. این کتاب را اکنون با ترجمه‌ی مترجم گرامی آقای ابراهیم یونسی در اختیار داریم.

4. Antropomorphisme

۵. در اینجا بهتر است به‌عبارت زیر از کتاب سیر حکمت در اروپا، اثر محمدعلی فروغی، توجه کنیم:

«هگل ... انواع مهم ادیان را از اقسام بت‌پرستی گرفته به برهمنی و بودایی و رب‌النوع‌پرستی یونانی و رومی و کیش زردشتی و موسوی و عیسوی می‌رسد و یکان یکان موضوع تحقیق قرار داده خصوصیات و طبایع آنها را برمی‌شمارد و البته مسیحیت را برتر و کامل‌تر از همه می‌پندارد و از این امر به عقیده‌ی ما باکی نیست. چون اسلام را که هگل در او وارد نشده است اگر به قشرش نظر کنیم از انواع دیانت است اما اگر به حقیقت و روحش بنگریم منطبق با حکمت می‌شود که به‌عقیده‌ی هگل آخرین منزل سلوک عقل در مراحل روح مطلق است. (سیر حکمت در اروپا، جلد سوم، ص. ۴۲)

۶. Memnon اشکال غول‌آسای انسانی به‌صورت نشسته.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی