شهر در زیباشناسی هگل [1]

جی لمپرت
امید نیک‌فرجام

این پرسش را که «چرا در زیباشناسی هگل مقولهٔ شهر جایی ندارد؟» در مورد دیگر فلاسفهٔ هنر پیش و پس از هگل ــ از لسینگ تا نیچه ــ نیز می‌توان مطرح کرد. در دوره‌ای که از شهر به‌لحاظ سیاسی و معماری تعریفی تازه ارائه می‌شد و هنرمندانِ رشته‌های گوناگون بار دیگر متوجه شهر می‌شدند، ظاهراً فلاسفهٔ هنر در امر بازاندیشی زیباشناسی شهر از دیگران عقب مانده‌اند. برخی از پرسش‌ها و ملاحظاتی را که در مورد زیباشناسی هگل مطرح خواهم کرد به کلّ تاریخ فلسفهٔ هنر ارتباط خواهند داشت، با این حال هگل در این تاریخ جایگاه ویژه‌ای دارد. در فلسفهٔ سیاسی هگل تمایز میان شهر ـ کشور باستانی، و ملت ـ کشور مدرن به شهر، در مفهوم متداول آن، نقشی پیچیده و چندگانه در مناسبات سیاسی و مذهبی و زیباشناسی می‌دهد. در سطح زیباشناسی نیز، زیباشناسی هگل فقط به‌دلیل رویکرد دائرةالمعارفی آن نمونه است. فیلسوفی که هدفش پرده برداشتن از جنبه‌ای از هنر است (مثل لسینگ که هدفش نشان‌دادن تمایز میان هنر پلاستیک و ادبیات است) ممکن است برخی از پدیده‌های زیباشناختی را بی‌هیچ تعصبی کنار بگذارد. اما از آنجا که روش هگل درک هنر به‌واسطهٔ سازمان‌دهی تمامی پدیده‌های زیباشناختی در ترکیبی پیش‌رونده و بالنده است، حذف هریک از پدیده‌های هنری بر ساختار کل زیباشناسی اثر می‌گذارد. حذف یک پدیده از زیباشناسی هگل از حذف همان پدیده در کار دیگران هم گیج‌کننده‌تر است و هم معنادارتر. اما از سوی دیگر هگل زیباشناسی شهر را به‌طور کامل حذف نکرده است، بلکه دربارهٔ شهر به‌مثابه مقوله‌ای کمابیش زیباشناسانه نظراتی می‌دهد و باعث می‌شود اندک‌بودن این نظرات گیج‌کننده‌تر و مهم‌تر جلوه کند. گویی شهر در شرف ظهور در متن هگل به‌مثابه مقوله‌ای زیباشناختی است ــ گویی مسائل بسیاری در شرف روآمدن در زیباشناسیِ شهر یا حتی حل‌شدن به‌وسیله زیباشناسی شهر

است، اما چیزی مانع ایفای این نقش توسط شهر می‌شود. من در اینجا قصد دارم نشان دهم که چگونه در زیباشناسی هگل مقولهٔ «شهر» تقریباً وجود دارد.

محیط انسانی سازمان‌یافته در آغاز زیباشناسی هگل به‌عنوان پیش‌فرض مطرح شده و جامعهٔ مدنی مدرن در پایان زیباشناسی او نمایش داده شده است. در واقع در چارچوب زیباشناسی او شهر می‌توانست تحت مقوله‌های بسیاری به‌طور ضمنی نقش داشته باشد. برای مثال، می‌شد انتظار داشت هگل هنگامی به بحث دربارهٔ نقش شهر بپردازد که از هزارتوی زیرزمینی یا هم‌سرایی و گروه کر یا دیگر پدیده‌هایی حرف می‌زند که تلویحاً شهر را هم شامل می‌شوند. به‌شکلی بارزتر می‌شد انتظار داشت بحث هگل در مورد «فضای خارجی» بناها به بحث در مورد طراحی خیابان‌ها منتهی شود، یا بحث او در مورد نقاشی مناظر طبیعی به اشاره‌ای به نقاشی منظرهٔ شهر بینجامد، یا اشاره‌اش به شعر دراماتیک بحث در مورد نمایش موقعیت‌های شهری را در پی داشته باشد. در اینجا قصد دارم قطعاتی از متن هگل را نشان دهم که این پیوندها در آنها به‌طور گذرا مورد اشاره قرار گرفته، و از سوی دیگر این پرسش را مطرح کنم که چرا شهرها در زیباشناسی هگل نقش برجسته‌تری ندارند. من پاسخ آسانی برای این پرسش سراغ ندارم. در برابر هر پاسخ آشکاری که به آن اشاره خواهم کرد، چندین پاسخ متضاد و مخالف وجود دارد. در پایان این مقاله به مناسباتی میان هنر، مذهب و سیاست اشاره خواهم کرد که به نقش اندک شهر در زیباشناسی هگل ارتباط دارند.

شهر به‌طور کلی می‌تواند در چند سطح در زیباشناسی خودنمایی کند. می‌توانیم هنر طراحی و بناکردن شهر را در نظر بگیریم ــ هنری که مصالح آن چیزی نیست جز خیابان، میدان، دیوار، محله و غیره. به بیان دیگر می‌توانیم طراحی شهری را (به‌اصطلاح خود هگل) «هنر منفرد» متمایزی در نظر بگیریم که به هنرهایی که هگل از آنها نام می‌برد، یعنی به معماری، مجسمه‌سازی، نقاشی، شعر ــ یا ترکیبی از آنها ــ قابل تقلیل نیست. به‌واقع حتی اگر طراحی شهری هنری ترکیبی و متشکل از دیگر هنرها هم بود باز سزاوار توجهی ویژه بود؛ اما طراحی فضای زندگی در شهر هم می‌تواند شامل اشکال هنری ساده‌نشدنی باشد و اگر چنین هنر منفردی باشد، باید (باز به‌اصطلاح خود هگل) یک «شکل هنری» هم وجود داشته باشد. غیر از اشکالی که هگل نام می‌برد ــ اشکال نمادین، کلاسیک و رمانتیک ــ شکلی هنری که می‌توان آن را به‌واسطهٔ طبیعت‌زدایی از محیط به‌مثابه یک کل شکل «سیاسی» نامید. می‌توانیم هنری را در نظر بگیریم که شهرها را به‌عنوان ابژهٔ نقاشی یا شعر نمایش می‌دهد، یا می‌توان شهر را محیطی انسانی دانست که امکان پدیدآمدن برخی از اشکال هنری را فراهم می‌کند و این اشکال مختلف را در طول زمان گرد هم می‌آورد. حتی می‌توان عمل شهرنشینی را شکلی هنری در نظر گرفت و شهرنشین را تماشاگر یا کارشناس شهر دانست که مثل تماشاگران تئاتر واکنش و داوری‌اش به ساختن شهر کمک می‌کند؛ و یا آنان را بازیگر و نوازنده‌ای دانست که «جاهای خالی» قطعه موسیقی یا متن داستان را «پر می‌کند». در اینجا قصد ندارم تکلیف کنم که بهترین راه برای گنجاندن شهر در زیباشناسیِ نظام‌مند اختصاص دادن یک شکل هنری مجزا به آن، یا در نظر گرفتن زیرمجموعه‌ای برای معماری شهری است. من فقط می‌خواهم بگویم که عجیب است که شهر به هیچ‌یک از این صورت‌ها برای هگل کاربرد ندارد.

حال ابتدا به برخی از دلایل احتمالی حذف شهر از داوری زیباشناسانه اشاره می‌کنم و سپس به بخش‌های مربوط به این امر در متن هگل خواهم پرداخت.

اولین دلیل حذف شهر از زیباشناسی می‌تواند این باشد که شهر مقوله‌ای سیاسی و اقتصادی است و بنابراین ارتباطی با زیباشناسی ندارد. البته هگل مانند کانت در برابر لحاظ کردن ابژه‌ای واحد به دو صورت در آن واحد (برای مثال، شعر حماسی در مقام هنر ملی) مقاومت نمی‌کند، اما او هم در بطن خود امتیازات کاملاً مادی یک چیز را از زیبایی آن جدا می‌کند.

البته به‌دشواری می‌توان تصمیم گرفت که باید «شهرها» را برحسب تراکم جمعیت، بازارهای مرکزی، تقسیم کار، سلطهٔ طبقهٔ متوسط بر شاهزادگان و مراکز فرقه‌ای تعریف کرد یا چیزی دیگر. در واقع مسلم فرض می‌شود که شهر را باید برحسب معماری خیابان‌ها و میدان‌ها تعریف کرد. هگل فلسفهٔ حق حیات تجاری و حقوقی شهر (و درنتیجه آزادی آن) را در برابر زندگی خانوادگی و طبیعی کشور می‌گذارد و در فلسفهٔ تاریخ شهر یونانیان را «اثر هنری سیاسی» می‌نامد. این نکته می‌تواند چند معنای ضمنی داشته باشد. ممکن است منظور این باشد که چون دموکراسی یونانی در بهترین معنا شکل فن خطابه را دارد، هنر شهر بیشتر در حیطهٔ شعر قرار می‌گیرد تا معماری؛ یا این که برخلاف یونانی‌ها که شهر داشتند، ما نداریم (ما در عوض ملت داریم)؛ یا از آنجا که نقطهٔ عطف تاریخ یونان جنگ میان شهرهاست (هگل در زیباشناسی به‌پیروی از افلاطون اشاره می‌کند که شهر با جنگ میان انسان و حیوان ــ اولین مرحله از سیاست ــ آغاز می‌شود)، شهر هنر تضاد و تصادم به خودی خود است. اما در اینجا نکتهٔ کلیدی این است که آیا هنرهای غیرزیباشناسانه هم وجود دارد، یا در نهایت، آیا وجوه سیاسی شهر مانع کیفیات زیباشناسانهٔ آن می‌شود.

حال باید در نظر داشته باشیم که در سیاست شهری روزگار هگل بسیاری مسائل عملی مطرح بود. صنعتی‌شدن از آغاز قرن نوزدهم در انگلیس باعث شد که در برنامه‌ریزی شهری تمرکز از یک سو بر کارایی باشد (مانند استفاده از آبراهه‌ها برای انرژی و حمل و نقل، مناطق تجاری، ادغام شهرک‌ها و تبدیل‌شدن آنها به شهر، و چاره‌اندیشی برای رقابت خانواده‌های بزرگ و تقسیمات طبقاتی جامعه)، و از سوی دیگر بر بهداشت (مثل پرداختن به آلودگی هوا و آب، و گریز طبقهٔ متوسط به حومهٔ شهرها که در حوالی سال ۱۸۴۰ آغاز شد).

شاهزادگان آلمانی تلاش کردند با کنترل توسعهٔ شهرها و راه‌ها و جاده‌های میان آنها استقلال شهر را از بین ببرند. در سال ۱۷۹۴، قانون Allgemeine Landrecht در پروس حکومت را قادر ساخت زمین‌ها را برای استفادهٔ عمومی در اختیار بگیرد. در سال ۱۸۰۸ بخش اعظم این قدرت به مقامات شهرداری رسید، اما کنترل شبکهٔ جاده‌ها در اختیار پلیس قرار گرفت. توسعهٔ شهری به‌دلیل وجود خاکریزهای متعلق به قرون وسطی که شهرک‌ها را احاطه کرده بودند و قطعه زمین‌های کوچک کشاورزان در پیرامون شهر (که برخی از آنها درنتیجهٔ تقسیم میراث در میان نسل‌های متوالی فقط دو سه متر مساحت داشتند، و فقط بهانه‌ای بودند در دست مقامات مخالف توسعه) و این واقعیت متوقف شد که سرمایه‌های اصلی بیشتر صرف ساختن خانه‌های ارزان‌قیمت برای فقرا می‌شد تا مستغلات گران‌قیمت در حومهٔ شهر، که این امر به‌نوبهٔ خود به پدیدآمدن صف طویلی از خانه‌های کارگری و اتاق‌های اجاره‌ای در نواحی بیرونی برلین در دههٔ ۱۸۲۰ منجر شد. اپیدمی وبایی که در سال‌های ۱۸۳۱ و ۳۲ در برلین رخ داد تا اندازه‌ای معلول هزینهٔ بالای فاضلاب بود.[۲]

اما در همین زمان که این مسائل عملی در شهرها خود را به رخ می‌کشیدند، رخدادهای هنری و آشکارا زیباشناسانه‌ای هم در برلین وجود داشت که هگل به آنها نپرداخته است: احداث دانشگاه برلین و بنای تئاتر ملی

به‌سبک کلاسیک در سال ۱۸۱۰، ساخت بلوارهای پهن و وسیع که با اونتردن لیندن آغاز شد، و در دههٔ ۱۸۲۰ طرح پتر یوزف لن برای پارک‌هایی با مناظر شهری. به‌علاوه دلایلی تاریخی وجود دارد که این نظریه را که شهر سد راه زیباشناسی بوده است رد می‌کنند. این که نقاشان همواره شهرها را هم به‌رغم خصلت سیاسی و اقتصادی‌شان روی بوم کشیده‌اند دلیلی بر این امر است. مهم‌تر آن که در سال ۱۸۱۵ کنستابل شهرهای ساحلی و ییلاقی را می‌کشید که خود بیشتر از صنعت به‌خاطر زیبایی‌شان طراحی شده بودند، و چاپ و انتشار توپوگرافی شهر و مناظر شهری برای خود بازار بزرگ و محبوبی داشت. در سال ۱۸۱۴، ویلیام تیلور، که زیباشناسی آلمان را به انگلیسی‌ها شناساند، از برتری نقاشی مناظر شهری بر مناظر روستایی سخن گفت، و برای اثبات گفتهٔ خود از پرسپکتیوهای روشن‌تر و هیجان بیشتر مناظر شهری و همین‌طور تداعی‌گربودن آنها در برابر تقلیدی بودن مناظر روستایی یاد کرد. از سوی دیگر، تاریخ طولانی طراحی آرمان‌شهری شهر هم هست که در آن به‌اندازهٔ رفاه اجتماعی در شهر بر زیبایی آن هم تأکید شده است. شهر با الگوی هندسی و بلوارهای طولانی و مستقیم خود تا اندازه‌ای برای رسیدن به کارایی بیشتر و تسهیل کار کنترل شورش و آتش‌سوزی به این صورت طراحی شده است، اما این الگو به هر حال زیبایی بصری هم دارد. به این ترتیب، طراحی اساساً هندسی که با هدف کارایی بیشتر اجرا شد و با طرح لانفان برای واشنگتن (که در دههٔ ۱۷۹۰ در پاریس به نمایش گذاشته شد) تفاوت زیادی نداشت در شیکاگوی دههٔ ۱۸۹۰ به‌عنوان آغازگر جنبش «شهر زیبا» ــ کارایی در مقام زیبایی ــ معروف شد. به‌علاوه ایدهٔ شهر پله‌ای با بلوارهای طولانی که نقطهٔ شروع‌شان میادین مرکزی شهر است (در این معنا خیابان‌ها به‌لحاظ زیباشناختی بر ساختمان‌ها مقدم‌اند) با مناظر روستایی که در دوردست پیداست بنیان ساخت شهر را تشکیل می‌دهد، بنیانی بصری که از پرسپکتیو تک‌نقطه‌ای آرمانیِ عهدِ رنسانس ریشه می‌گیرد (این ایده را برای مثال در کار فیلارت می‌توان دید).[۳] در همین زمان سنت نقاشی مناظر شهری وسیع و باز نیز وجود داشت که در طراحی صحنهٔ تئاتر به‌عنوان پس‌زمینه استفاده می‌شدند. از همین رو، وقتی جان نشِ معمار در حوالی سال ۱۸۱۱ فضای شهر لندن را طراحی کرد، او را متهم کردند که «نماهای خود را مثل کاغذ دیواری نشان داده» و شهر را مثل تابلوی نقاشی درنظر گرفته است.

خلاصه آن که ویژگی‌های صنعتی شهر مانع آن نشد که معماران و نقاشان روزگار هگل آن را ابژه‌ای زیباشناختی در نظر بگیرند، بنابراین هیچ دلیلی نمی‌توان یافت که یک فیلسوف هنر و نظریه‌پرداز زیباشناسی شهر را در نظریات خود لحاظ نکند.

دلیل دوم حذف شهر شاید این بوده که شهر فاقد آن وحدت و انسجامی است که لازمهٔ اثر هنری به شمار می‌رود. این دلیل احتمالی چند متغیر دارد. اول این که شهرها به‌طور کلی ساختهٔ هنرمندان منفرد نیستند. البته استثناهایی هم مثل لانفان در واشنگتن هست، اما به هر حال زیباشناسی هگل به‌طور کلی به نقش هنرمند منفرد متکی نیست. از نظر هگل نبوغ فردی در شعر غنایی و چند شکل هنری دیگر نقش دارد، اما او با آن که از شعرا و نقاشان فراوانی نام می‌برد، فقط به تعداد انگشت‌شماری موسیقی‌دان اشاره می‌کند و از مجسمه‌سازان یا معماران تقریباً نامی نمی‌برد. طراحی و ساخت بسیاری از آثار معماری چندین نسل طول می‌کشد، به‌ویژه پروژه‌های ساختمانی پیچیدهٔ مصر که هگل به‌شیوهٔ خاص خود آنها را می‌ستاید. هگل در فلسفهٔ ذهن هنر را به‌مثابه کل تحت مقولهٔ مذهب جای می‌دهد، و ابراز نگرانی می‌کند که هنرمند منفرد انسجام و وحدت محتوای مذهبی هنر

را بر هم می‌زند. البته درست است که هیچ‌کس نمی‌تواند از قبل بداند که شهر چه شکل خواهد داشت، اما این واقعیت نباید باعث شود که شهر را زیبا ندانیم، همان‌طور که حکومت بدون قاضی لزوماً ظالم نیست.

دوم این که شهر ممکن است وحدت زمانی تولید هنری را بر هم بزند، چرا که ساخت عملاً تا ابد طول می‌کشد. اما حتی در مورد درامِ هگل، تأکید فرانسوی‌ها بر قواعد وحدت زمانی ارسطو را رد می‌کند.

سوم این که ممکن است شهر یکپارچگی ابژهٔ کامل را بر هم بزند، به این معنا که شهر تکه‌تکه ساخته می‌شود. البته در این امر استثناتاتی هم هست، مانند وقتی که شهرهای تخریب‌شده کلاً و یک‌جا بازسازی می‌شوند (مثل لندن پس از آتش سوزی سال ۱۶۶۶، لیسبون پس از زمین‌لرزهٔ سال ۱۷۵۵، واشنگتن از ابتدای کار، و سپس پاریس تحت نظر هاوسمان که خود را «هنرمند تخریب»[۴] نامیده است و شهر را تخریب کرد تا برای شهری جدید در همان محل جا باز کند). اما باید در نظر داشت که سنت‌هایی هم در تأیید این نکته وجود دارد که زیبایی شهر دقیقاً در عدم یکپارچگی آن است (این نکته را در متن خود هگل نیز خواهیم دید). برای مثال، رؤیاهای پیرانزی در قرن هجدهم در مورد ویرانه‌های روم باستان بیانگر شهری بدون پرسپکتیو، غیرارگانیک، ناپیوسته، و پر از هرج و مرج است، شهری که زیبایی‌اش را دقیقاً از اینجا می‌گیرد که «ماشینی بی‌استفاده» است و به آن حالتی متعالی می‌دهد ــ البته به‌معنای کانتی، نه هگلی). شاید این تصاویر و رؤیاها از روی سوء نیت و برای پوشاندن رنج‌های مدرن‌سازی به‌کمک اصولی زیباشناختی ارائه شده است ــ که شاید بتوان آنها را طبق تعریفی غیر از تعریف هگل، رمانتیک خواند. اما نکته اینجاست که شهر پر از هرج و مرج به‌مثابه اثر هنری برای خود تاریخی دارد که می‌توان آن را تأیید یا رد کرد، ولی هگل به آن اشاره‌ای نمی‌کند (گرچه به بسیاری دیگر از اشکال هنری اشاره می‌کند که آنها را زشت می‌خواند).

چهارم این که ممکن است شهر یکپارچگی فردیت عینی را بر هم بزند. هگل به این نکته اشاره می‌کند که معماری از مجموعهٔ معابد دور می‌شود و به سوی بناهای منفرد و سپس مجسمه‌های منفرد می‌رود. اما غیر ممکن است بتوان ثابت کرد که طرح‌های میکل‌آنژ برای عمارت سنای روم در سال ۱۵۳۶ فقط به دلیل این که در آنها پرسپکتیوی چندساختمانی ایجاد شده است رضایت‌بخش نیستند. میدان و خیابان آشکارا در طراحی بنا نقشی ارگانیک دارند. البته نقش امر ارگانیک در زیباشناسی هگل بسیار دشوار است. هنر باید به ماده جان ببخشد و سپس در این حیوان روح بدمد، به‌شیوه‌ای به آفرینش حیات بپردازد که حیات خود در گذشته باشد. مقولهٔ «حیات ارگانیک» زیاد حتی شامل حال حیوانات نمی‌شود، چرا که می‌دانیم حیوانات به‌طرق گوناگون می‌میرند؛ اما بدتر این که شامل حال هنر حیوانات هم نمی‌شود، چرا که هنر بنا به تعریف با نمایش حیوان (با موتیف‌های قربانی‌کردن، شکار، و دگرگونی و مسخ) مقام آن را تنزل می‌دهد. بنابراین حتی با این که هگل می‌تواند سنت آلبرتی حیوان زنده دانستن بنای منفرد را بپذیرد، ایدهٔ بنا به‌مثابه حیوان منفرد باعث می‌شود ما خیابان را نوعی گونهٔ حیوانی در نظر بگیریم، و می‌دانیم که یک گونه فقط برای این به اعضای خود حیات می‌بخشد که آنها را نفی کند. خلاصه آن که از فقدان انسجام و یکپارچگیِ بنای منفرد نمی‌توان برای استدلال علیه زیباشناسی شهر استفاده کرد.

حال که نمی‌توان براساس جنبهٔ عملی شهر یا عدم یکپارچگی آن زیباشناسی شهر را رد کرد، شاید بتوان گفت هگل اصلاً به فکر زیباشناسی شهر نیفتاد. چون هیچ فیلسوف هنر دیگر در آن زمان به آن فکر نمی‌کرد.

درست است که در آثار لسینگ، شلینگ، کانت یا نیچه زیباشناسی شهر به‌طور مبسوط وجود ندارد، اما علاوه بر واقعیات بالا در مورد وجود هنرهای شهرمحور در روزگار هگل، منابع خودِ هگل در باب معماری شامل بخش‌هایی اساسی در مورد شهرهاست که او به آنها اصلاً اشاره‌ای نمی‌کند. در کتاب در باب معماری ویتروویوس که هگل بارها به آن رجوع می‌کند، معماری برحسب «تمهیدات» و «مجموعه‌ها» تعریف شده است. او در مقیاس وسیع دیوارها و باروهای شهر و طراحی خیابان‌ها را براساس جهت باد مطالعه می‌کند، و در مقیاس کوچک هنر بنا متکی است بر انتخاب محل خود. بنابراین، براساس زیباشناسی اقتصادی اخلاقی، معبد ژوپیتر باید در مرتفع‌ترین نقطهٔ شهر باشد، و معبد ونوس درست بیرون شهر تا اتلاف «لیبیدو» میسر شود. هگل در مواردی بسیار نادر از «منظرهٔ طبیعی و محیطی» بنا سخن می‌گوید و به «رویکرد» آکروپلیس اشاره می‌کند، اما تقریباً هرگز از خیابان‌ها یا محیط‌های شهری حرف نمی‌زند. آلبرتی در کتاب در باب هنر ساختن بنا به دو عنصر استحکامات و انتخاب محل، عناصرِ هندسه و محل جغرافیایی، فضاهای عمومی و خصوصی، و راه‌ها و کارگاه‌های عمومی را می‌افزاید. علاوه بر توصیفات ثابت از عناصر معماری شهر (ستون‌ها، تاق‌ها و غیره)، او در توصیف خود از شهر نوعی سیاحت در شهر مجازی را هم گنجانده است ــ او خواننده را از دروازه‌های شهر به درون می‌برد، در راه‌های شهر می‌گرداند، از روی پل‌ها و درون راه‌های فاضلاب می‌گذراند، و به سوی برج‌های مرکزی می‌برد. آلبرتی طرفدار تقسیم‌بندی شهر براساس کار و تجارت است تا هم سنت‌ها در برابر نفوذ خارجی‌ها حفظ شوند و هم بر «جذابیت» هر ناحیه افزوده شود؛ در واقع شهر نمایندهٔ زیبایی خلوص قومی می‌شود. در مقاله‌ای در باب معماری (۱۷۵۳) اثر مارک آنتوان لوژیه که در فرانسه و آلمان به شهرت رسید آشکارا بحث شده است که معماری «نباید فقط به خانه‌ها محدود شود، بلکه باید کل شهرها را شامل شود»، و «بی‌قاعدگی» و حتی «طرح‌های غریب» در دل «شکوه و هماهنگی» آن گنجانده شود. البته تمامی این مسائل نیاز به تحلیل و بررسی دارد؛ من فقط در اینجا این پرسش را می‌خواهم مطرح کنم که چرا در حالی که این مسائل در منابع مورد استفادهٔ هگل لحاظ شده، خودِ او به آنها نپرداخته است.

هگل در کتاب زیباشناسی دقیقاً بیست‌ویک بار از کلمهٔ «شهر» استفاده کرده است. قطعات مهم سخنان او در بخش‌های مربوط به معماری و نقاشی است. بنابراین ارجاعاتی که پیش از این بخش‌ها آمده است گذرا و حاشیه‌ای‌اند، اما ارزش پرداختن اجمالی را دارند.

شهر ابتدا همچون یک امر بیرونی بی‌تفاوت به نظر می‌رسد. برای مثال، هگل در بحث از زیبایی طبیعت می‌گوید زیبایی منظره می‌تواند شامل پست و بلند تپه‌ها، پیچ و خم رودخانه‌ها، درختان، کلبه‌ها، خانه‌ها، شهرها، قصرها، جاده‌ها، کشتی‌ها، آسمان و دریا، دره‌ها و مغاک‌ها و غیره باشد، در واقع طبیعت و فرهنگ همه با «پیوندی» طبیعی گرد هم می‌آیند. سپس صد صفحه بعد، در بحث از زیبایی هنر می‌گوید امور بیرونی که هنر از آنها بهره می‌گیرد شامل مجموعه‌ای از مناسبات معنوی است، مثل خانواده، خویشاوندان، دارایی، زندگی روستایی و شهری، عبادت، جنگ افروزی و غیره که همه با اهمیت یکسان نشان داده می‌شوند. به نظر می‌رسد هگل تقریباً آماده است شهر را از منابع اصلی معنویت بنامد، اما کاملاً این کار را نمی‌کند. او گلایه می‌کند که «شهرهای ییلاقی» کوچک فقط کشیش‌های متعصب بار می‌آورند که به کار هنر نمی‌آیند، اما نتیجه نمی‌گیرد که به وجود شهر بزرگ نیاز هست. تنها اشاره‌ای که در متن به شهر شده این است که بعضی نمایش‌نامه‌ها یا تابلوها

دارای اشارات محلی‌اند.

علاوه بر این امور و ویژگی‌های بیرونی، هگل در قالب نقش‌های گه‌گاه نمادین هم به شهر اشاره می‌کند. او می‌گوید حکام شهر نماد روح زرتشت‌اند، اما خیلی چیزهای دیگر غیر از شهرها هم نماد آن هستند و او در قیاس‌هایی مسلسل‌وار به کارکرد شهر اشاره می‌کند: همچون رودی جوان که تثبیت می‌شود، شهر نیز چنین است ... و همین طور به‌شکلی یکنواخت و ملال‌آور ادامه می‌دهد ــ هگل تصاویر را زیاد به چیزی نمی‌گیرد.

در برداشت هگل از هنر کلاسیک، «جوهر حیات سیاسی» یا شهر غالباً محل جنگ‌افروزی و مبارزه است ــ جنگ انسان با حیوان، جنگ در میان خدایان شهر، و جنگ میان آنتی‌گونه و کرئون سرد و بی‌عاطفه. در واقع برخلاف انتظار ما، هنر کلاسیک شهری به‌جای زیباشناسی هارمونی و هماهنگی در هجویهٔ رومی به اوج می‌رسد که جنگ کلمات است از سر یأس و سرخوردگی با شهر خود.

شاید مهم‌تر از امور بیرونی و قیاس‌ها و صحنه‌های نبرد روند پیشرفت شهر در سه مرحلهٔ معماری باشد.

نخستین سازه‌های چندساختمانهٔ مصر در نگاه اول همچون شهر به نظر می‌رسند. شهر اکباتان دارای هفت دیوار مدوّر و بناهای عمومی است. مجموعه‌های معابد شامل تک‌ستون‌ها و ابوالهول‌هایی است که به ردیف، در میان دیوارها و دروازه‌ها محصور شده‌اند، و راه‌هایی دارد که به تقلید از گذرگاه‌های اسرارآمیز و هزارتووار زیرزمینی ساخته شده‌اند. اما اینها گرچه شبیه شهرند، قابل سکونت نیستند. بیشتر طبقات بناها یکدست‌اند؛ ساختارها متمایزند، اما فردیت ندارند، چرا که هیچ‌یک از آنها از ترکیب با کل پدید نیامده است؛ ردیف کتیبه‌های هیروگلیف بیشتر شبیه کتابی هستند که باید آن را خواند، نه دیوارهایی که بشود در میان‌شان زندگی کرد؛ راه‌ها بیشتر شکل گذرگاه را دارند، نه خیابان که بشود در آن به این سو و آن سو رفت؛ و شوق ساختن و بنا نهادن هرگز فرو نمی‌نشیند. چنین مکانی البته مرکزی اجتماعی است، اما بیشتر به شکل قبرستان، نه شهر. بنابراین تاریخ شهر نمادین بیانگر روندی مستقیم است از غیرقابل سکونت بودن به درگور خوابیدن، و در این میان مرحلهٔ زندگی کردن اصلاً وجود ندارد. هگل بر این عقیده است که شهر خدایان باید به خانه‌هایی خالی از عبادت تفکیک شود؛ و کارایی و فایده باید از ساختن برای ساختن متمایز شود. به نظر می‌رسد این حرکت از مجموعه معابد به سوی خانه‌های شهری مردم را قادر خواهد ساخت به جای سرگردان بودن در خارج از شهر، همچون بیگانه‌ها، در درون آن زندگی کنند.

اما توصیفات هگل از خانهٔ کلاسیک به شکل غریبی بیانگر برداشتی هندسی است. او کارایی و فایدهٔ خانه را نه برحسب فضای مفید زندگی، بلکه براساس خطوط راست و زاویه‌های قائمه توصیف می‌کند؛ در واقع خانه خود را از چنگ اشکال حیوانی خلاص می‌کند تا «شکلی بلوری» به خود بگیرد. تصور بنایی که بتوان واردش شد به‌طرز شگفت‌انگیزی دشوار است، و تاریخ معماری در تفکر و طراحی چند دگرگونی چشم‌گیر و مهم را پشت سر گذاشت تا بالاخره توانست مسئلهٔ فضای داخلی بناها را حل کند.

تنها در معماری رمانتیک، و در آن چیزی که هگل «خانهٔ کاملاً محصور» می‌نامد، است که با رفتن به درون بنا روبه‌رو می‌شویم. مشخص می‌شود که این خانه کلیساست و درون این کلیسا شهر قرار دارد.

در چنین کلیسای جامعی برای تمام جامعه جا هست. چرا که در اینجا کل جمعیت شهر و پیرامون آن نه در اطراف بنا، که در داخل آن گرد هم می‌آید. به همین سبب تمامی علائق انسان در زندگی که با مذهب

ارتباط دارند در کنار یکدیگر جایی می‌یابند ... همه بی‌هیچ مانعی می‌روند و می‌آیند، برای استفادهٔ خود صندلی می‌گیرند، زانو می‌زنند، دعا می‌کنند، و بار دیگر بیرون می‌روند. اگر وقت عشای ربانی نباشد، کارهای گوناگون همزمان و بی‌هیچ زحمتی در جریان است. اینجا کسی خطبه می‌خواند، و آنجا مردی بیمار را به درون می‌آورند. در میان این دو عده‌ای به صف و آرام حرکت می‌کنند ... مردم همچون بادیه‌نشین‌ها به همه جا سر می‌زنند، و در برابر تصویر و شمایلی متبرّک به زانو می‌افتند و این کارهای گوناگون همه در بنایی واحد در جریان است. اما تنوع این کارها و فردیت مجزای آنها در برابر اندازه و عظمت بنا رنگ می‌بازد؛ هیچ چیز کاملاً آن را پر نمی‌کند، همه چیز به‌سرعت می‌گذرد؛... و این فضاهای لایتناهی و این ساختمان‌های غول‌آسا با ساختار محکم و شکل لایتغیرشان بر شانهٔ همه چیز می‌ایستند.

در اینجا نه فقط شهر بیرونی به درون بنا آورده می‌شود، بلکه شهر در مقام شهر فقط در درون شکل می‌گیرد. دیگر مانند هنر نمادین شهر با نماد بنا نشان داده نمی‌شود، و مانند هنر کلاسیک بافت و فضای پیرامون بنا شهر به‌شمار نمی‌رود؛ در هنر رمانتیک، شهر به شکلی درون‌گرایانه خود بناست ــ در واقع ایدهٔ تصور اجتماع همچون بنایی در حال ساخت تاریخی طولانی دارد. بنا غول‌آسا و با زمان همگام است؛ شهر سریع است و ناقص و عقب‌مانده. هگل در پایان این بخش مربوط به معماری در واقع به‌نحوی شهر را والاترین بنای رمانتیک در نظر می‌گیرد. اما با آن که او به یک معنا از شهر هنری اجتماعی ـ معماری می‌سازد، غریب است که می‌گوید مناسبات شهری فقط در درون وجود دارند. در برداشت او هنر از مناسبات اجتماعی در شهر پدید می‌آید، اما باز هیچ اشاره‌ای نمی‌کند که طراحی واقعی خیابان‌ها و تقسیمات شهری می‌تواند هنری اجتماعی ـ معماری باشد. چرا شهر فقط بخشی از فضای درونی بناست و جزیی از فضای بیرونی آن به‌شمار نمی‌رود؟

درست پس از نقل قول بالا بخش کوچکی هست که به فضای بیرونی بنا می‌پردازد، اما عجیب است که این بخش بسیار محدود است و فقط از نماها و شمع‌های کلیسای گوتیک می‌گوید. هگل می‌گوید بنای رمانتیک از درون به سوی بیرون حرکت می‌کند. این گفتهٔ او به‌طور کلی بیانگر نوعی آرمان‌گرایی است که در آن بیرون مطلق وجود ندارد، فقط بیان بیرونی چیزی درونی در کار است. اما نکتهٔ اصلی مورد نظر هگل فقط این است که کلیسا از بیرون ظاهر معینی دارد. فضای بیرونی بنا در واقع نمایش درون آن نیست که بتواند تصویری از شهر واقعی را به همراه بیاورد، بلکه این فضا فقط پوستهٔ بیرونی بنا را تشکیل می‌دهد. برای مثال، او اشاره می‌کند که پنجره‌ها بخشی از فضای بیرونی بنا هستند، اما ظاهر پنجره‌ها را فقط از بیرون در نظر می‌گیرد، و هرگز نمی‌گوید که از پنجره چه چیز را می‌توان در آن بیرون دید. در آخرین سطرهای این بخش کوچک هم این نکتهٔ غریب را پیش می‌کشد که صدای ناقوس جزء فضای بیرونی کلیسایند، «چرا که منظور از به صدا درآوردن آنها طنین انداختن از فراز این ارتفاع ناب و باشکوه در سراسر سرزمین است»، گویی فضای بیرونی بنا نه دیده، بلکه فقط شنیده می‌شود، و فضای بیرونی یک بنا نه بنای دیگر، بلکه روستاهای اطراف است.

همچون فضای شهری بیرون که هرگز در برداشت هگل از بنا فعلیت نمی‌یابد، درون بنا نیز مسئله‌ساز است. درون کلیسا شهری است بدون خانه‌هایی که بتوان در آنها زندگی کرد، شهری درونی بی‌هیچ درون. برای مثال، هگل به آپارتمان‌ها یا کافه‌ها یا بازارهای سرپوشیده (که در سال ۱۸۲۲ در پاریس به راه افتادند) یا محفل‌ها و انجمن‌ها (که خود او در سال ۱۸۱۰ در برلین به آنها رفت و آمد داشت) اشاره نمی‌کند. از اشاره به هنرهای

طراحی داخلی یا مبلمان‌سازی هم خبری نیست. (پو مقالهٔ خود را با عنوان «فلسفهٔ مبلمان» مدت کوتاهی پس از هگل نگاشت). بنیامین تا اندازه‌ای به پیروی از هگل می‌گوید که «داخل بیانگر پس‌رفت هنر است» و خانهٔ خصوصی فقط برای «فردیتی تحقق‌نیافته» و بیگانه با سازوکار عمومی طراحی شده و فقط نقش قوطی‌ها و گاوصندوق‌های کلکسیونرها را دارد، و این برتری دادن اجتماع بر حریم خصوصی می‌تواند بخشی از انگیزهٔ هگل برای طرد هنر طراحی داخلی باشد. به هر حال غریب است که بنای هگل در تحلیل نهایی نه بیرون دارد و نه درون، و به سطوحی مجسمه گون تنزل می‌یابد ــ به جای آن که به اوج برسد.

حال در پایان بخش معماری دو قسمت که به شکل شرط بیان شده هست که شاید بخشی از این مسئله را حل کند که چرا هگل بیرون و درون شهر را درهم آمیخته است. هگل در اولین قسمت که «ضمیمه» نام دارد گل‌کاری را هنری ترکیبی میان معماری و نقاشی قلمداد می‌کند. باغ محیط طبیعی ساختهٔ دست انسان است ــ نه خیلی وحشی است و نه خیلی منظم ــ برای «قدم‌زدن و گفت‌وگو با یک دوست». در واقع در مورد باغ‌ها هم به‌عنوان فضای بیرونی و واقعی بناها و هم به‌دلیل این که برنامه‌ریزان شهری برای طراحی خیابان‌ها پارک‌ها را الگو قرار دادند به نکات بسیاری می‌توان اشاره کرد. اما نکتهٔ مهم در اینجا این است که باغ و پارک محلی از شهر است برای مکالمه‌ای زمینی و این جهانی.

به‌همین ترتیب هگل در قسمت دوم می‌گوید می‌توانست اشکال بیشتری از معماری این جهانی را در نظر بگیرد، اما این کار «ما را زیاده از موضوع اصلی پرت می‌کرد».

این امر مسئله‌ای کلی در زیباشناسی هگل را پیش می‌کشد. چرا بخش عمده‌ای از کتاب در مورد هنر دینی است؟ البته متن هگل اهداف دیگری هم دارد و بخش‌هایی هم در آن هست که به هنرهای غیردینی می‌پردازند، اما هنر دقیقاً وقتی زمینی‌تر از شعر دراماتیک می‌شود که دومی از هنر دورتر و به سیاست نزدیک‌تر می‌شود. البته این نکته پاسخ کاملی نیست به این که چرا هگل به معماری زمینیِ معاصر یا هنرهایی که در ساخت شهرهای این جهانی کاربرد دارند نمی‌پردازد، اما نشان می‌دهد که چرا هنرهای سیاسی می‌توانند با هنرهای دینی کاملاً تفاوت داشته باشند ــ حتی وقتی که هر دو از سنگ و چوب ساخته شده باشند ــ و چرا ساخته‌هایی که به‌واسطهٔ سیاست زیبا شمرده می‌شوند به‌رغم زیبایی‌شان در نظریهٔ زیباشناسی نمی‌گنجند. خلاصه آن که شاید هگل فقط به این دلیل در خارج از دیوارهای کلیسا به تحلیل شهر نمی‌پردازد که هنر غیردینی زیرمجموعهٔ زیباشناسی به‌شمار نمی‌رود. شکی نیست که نظریهٔ من نیاز به استدلال‌های قوی‌تری دارد. باید در اینجا از تمایزی که هگل در صفحات آغازین کتاب زیباشناسی میان زیبایی طبیعی و زیبایی هنری یا زیباشناختی (به‌عنوان زیبایی‌ای که برای دوبار دیدن ساخته شده است) قائل می‌شود استفاده کنم تا بتوانم نشان دهم که زیبایی پدید آمده از هنر سیاسی، نوع سومی از زیبایی است در میان دو زیبایی طبیعی و هنری، زیبایی‌ای میانه که بیشتر در فرایند ساختن تجربه می‌شود تا دیدن. هگل در فلسفهٔ تاریخ که میان سه مرحلهٔ «هنر سیاسی» تمایز قائل می‌شود در واقع به نکته‌ای کمابیش مشابه اشاره می‌کند. (سیبری در ترجمهٔ خود عنوان این بخش از اثر هگل را «مراحل فردیت در چارچوب زیباشناسی» نامیده است، اما در متن خود هگل عنوان این بخش «Die Gestaltungen der schonen Individualitat» است که تلویحاً به امکان جدا بودن هنر سیاسی زیبا از نظریهٔ زیباشناسی اشاره دارد). این مراحل عبارت‌اند از هنر تزئینی ذهنی، هنر دینی زیبای عینی، و بالاخره هنری دموکراتیک که دقیقاً در

ساخت شهر به اوج می‌رسد، در حضور مشترک افراد پرشور و گویا که با «شکل‌پذیری‌شان» تعریف می‌شوند. شکی نیست که هگل حتی در اینجا نیز به طراحی شهری نمی‌پردازد، اما دست کم اشاره می‌کند که هنر شهری دقیقاً با فراتر رفتن از نوع زیبایی هنر دینی تجسم می‌یابد.

فقط یک قطعهٔ مهم‌تر در مورد هنر شهری در متن هست که در بخش نقاشی آمده است. اشارات معدودی که در بخش مجسمه‌سازی به شهر شده است بیشتر با آثار هنری جدا از محل‌شان سروکار دارند. بنابراین، مثلاً ساختن مجسمهٔ انسان مستلزم تصویر کردن مردم در زندگی روزانه و نشان دادن آنها به خودشان است، یعنی در حال قدم زدن «در خیابان، مخصوصاً در شهرهای کوچک». شهر فرد را می‌توان با نشانه‌هایی چون اسلحه‌ای که در دست مجسمه است، آرایش موهایش، یا سکه‌های درون جیبش مشخص کرد. اما از آنجا که مجسمه را می‌توان از محلی به محل دیگر انتقال داد، مجسمه در نقل و انتقال خود نشان‌های شهر را هم با خود می‌برد. هگل در پایان شکوه می‌کند که حتی شهری کوچک پر است از مجسمه و هیچ چیز جایگاه معینی ندارد.

این وظیفهٔ نقاشی است که آزادی مکانی را بر پس‌زمینهٔ مجسمه نقش بزند. (البته خودِ نقاشی را می‌توان از محلی به محل دیگر انتقال داد، اما نکتهٔ مهم‌تر این است که نقاشی می‌تواند افراد را در آزادی حرکت نشان دهد). در ابتدا به نظر می‌رسد هگل اتاق را به‌عنوان پس‌زمینهٔ نقاشی به بیرون از شهر ترجیح می‌دهد، اما دلیل او برای این رجحان بیشتر به رنگ بستگی دارد تا به مضمون. او با مناظر طبیعی به‌طور کلی مخالفتی ندارد، اما به فکرش نمی‌رسد که مناظر شهری را زیرمجموعهٔ این مناظر قرار دهد. اما وقتی در پایان بخش نقاشی به مسئلهٔ پس‌زمینهٔ مناسب برای نقاشی انسان به همراه انسانیتش می‌رسد، بالاخره آشکارا و گرچه فقط در یکی دو جمله اشاره می‌کند که این پس‌زمینه باید بیانگر «تصاویر شهر» باشد. نقاشان ایتالیایی حتی وقتی شهروندان جدی و کوشا را می‌کشیدند بر این عقیده بودند که شهر «این جهانی» از زیبایی مذهبی می‌کاهد، و به همین دلیل شهر را در عمق پس‌زمینه قرار می‌دادند. تنها در نقاشی فلمان‌ها و پروتستان‌های هلندی از صحنه‌های زندگی روزمره است که خیابان‌ها و شهرها به‌اندازهٔ کلیساها و رودخانه‌ها در پیش‌زمینه قرار گرفته‌اند. قهرمانان ملی آنها پیش از هر چیز شهرنشینانی را شامل می‌شدند که راحت و راضی از تجارت و کسب و کارشان زندگی می‌کردند و هیچ ادعایی هم نداشتند، اما وقتی پای آزادی و دفاع از حقوق خود و ایالات و شهرها و اصناف‌شان به میان می‌آمد جسورانه و با اطمینان به پروردگار و شجاعت و شعورشان قد علم می‌کردند.

تا پیش از این دورهٔ زمانی نقاشی از افراد غیرنظامی همواره «بنیادی مذهبی» داشت؛ اما هگل می‌گوید که «ما اکنون با فقدان همین بنیاد روبه‌رو هستیم، و از همین رو موضوعاتی که تاکنون با هم وحدت و یکپارچگی داشتند پراکنده شده‌اند».

البته اینجا پای بسیاری مسائل کلامی ـ سیاسی در میان است: اطمینان به خدا، وطن‌دوستان پراکنده، قهرمان بی‌پیرایه. در این قطعه از آخرین صفحهٔ بخش نقاشی به‌دشواری می‌توان گفت که آیا هنوز داریم از هنر حرف می‌زنیم یا خیر. در اینجا با «مردمی بهره‌مند از هنر» سروکار داریم که «دوست دارد در تصاویرش برای بار دوم از پاکی و خلوص شهرها و خانه‌ها و مبلمانش لذت ببرد».

شاید عجیب باشد که شهر این‌قدر پاک و شادمانه است. زن‌هایش چنین محترمانه و خانمانه لباس می‌پوشند، و مردم طبقات پایینش چنین شادند. آه که این «یکشنبهٔ زندگی» است. این نکته قدری یک جانبه به

نظر می‌رسد، اما در اینجا مسئله این نیست که آیا برداشت هگل از شهر سیاسی جامع و کامل است. شکی نیست زمانی می‌آید که این مردمان پاک و پاکیزه از خانه بیرون می‌زنند و در خیابان‌های بیرون به راه می‌افتند. مسئلهٔ اصلی این است که وقتی این غیرنظامی‌ها می‌خواهند خود را «در تصاویر» ببینند، در واقع دوست دارند شهرهاشان را ببینند. اما این هم پاسخی به این مسئله نیست که چرا هگل وارد این بحث نمی‌شود که شهرنشینان چطور شهرهای واقعی خود را زیبا می‌کنند. تنها چیزی که می‌توان گفت این است که از نظر هگل زیباشناسی وقتی در اوج است که هنرمند می‌داند «انسان چیست» (و هگل در آخرین جملهٔ خود دربارهٔ نقاشی می‌گوید که امروزه نقاشان ما از روزگار نقاشی فلاندر دور شده‌اند و دیگر نمی‌دانند انسان چیست)؛ اما وقتی انسان بداند که انسان چیست، دیگر جای زیباشناسی در کتابی به‌نام زیباشناسی نخواهد بود.

و این پایان بحث شهر در کتاب زیباشناسی هگل است، چرا که دیگر در این متن تقریباً هیچ اشاره‌ای به شهر نمی‌شود. هگل می‌گوید هدف موسیقی «محوکردن» کامل آن چیزی است که نقاشی در یک بُعد کرده است، و موسیقی نه با موسیقی شهری، بلکه با آن چیزی به اوج می‌رسد که صدایش به‌طرز غریبی شبیه صدای چند بانجوست. و به‌استثنای اشعار حماسی که به جنگ میان شهرها می‌پردازند، جالب است که در فصل‌های شعر هیچ اشاره‌ای به شهرها نمی‌شود، حتی در بخش شعر دراماتیک. از آنجا که متن با این گفته تمام می‌شود که کمدی نقطهٔ پایانی است بر هنر، و هنر «کار سخت در دنیا را جبران می‌کند»، شاید بتوان نتیجه گرفت که هنر شهری که فراتر از هنر است و اشکال تجربیات شهری را از سوررئالیسم به موقعیت‌گرایی می‌رساند با کارهای مضحک و غریب سروکار خواهد داشت.

پی‌نوشت‌ها:

1. *British Journal of Aesthetics*, Vol. 41, No. 3, July 2001.

۲. اطلاعات این پاراگراف از آنتونی ساتکلیف، به سوی شهر دارای برنامه: آلمان، بریتانیا، ایالات متحده، و فرانسه، ۱۹۱۱-۱۷۸۰، صص ۱۶-۲.

۳. رساله‌ای در باب معماری نوشتهٔ آنتونیو دی پیرو آورلینو معروف به فیلارت. فیلارت رسالهٔ خود دربارهٔ معماری شهری را براساس ترتیب زمانی این‌طور تنظیم کرده است: او توصیف می‌کند که چطور مکان را انتخاب می‌کند، چطور مصالح کار را انتخاب و قیمت‌گذاری می‌کند، تمام بناهای شهر را تا بازار ماهی و زندان‌های آن طراحی می‌کند، و نهایتاً برای تعیین تاریخ بناکردن شهر تفأل می‌زند.

۴. ر.ک.: والتر بنیامین، «پاریس: پایتخت قرن نوزدهم» (۱۹۳۹)، در تأملات، ص ۱۶۰.