ترجمهٔ رضا سیدحسینی

ادبیات از نظر هگل*

در این مقالهٔ کوتاه جایگاه ادبیات و شعر در نظام زیبائی شناختی هگل بیان شده است و سپس متعاقب آن، صفحاتی از «زیبائی شناسی» هگل که به نحوی با موضوع مناسبت داشته آورده شده است و در آن صرفاً به هنر سمبلیک اکتفاء شده است. بیان آنچه را که هگل دربارهٔ هنر کلاسیک و رومانتیک در کتاب زیبائی شناسی آورده، به نوبت دیگری وامی‌گذاریم.

شیر

نفوذ گئورگ ویلهم فردریش هگل فیلسوف بزرگ آلمانی (اشتوتگارت ۱۷۷۰ — برلین ۱۸۳۱) در تحول اندیشهٔ معاصر تردیدناپذیر است. هگل با بردن مفهوم منظومهٔ فلسفی تقریباً به حد کمال، در واقع سرمشق اندیشه‌ای مجتمع[1] و در عین حال شمولی[2] را بدست می دهد که ادعا دارد مجموعه‌ای از حقایق را در تاریخ یا حقوق، هنر یا کار، سیاست یا ادبیات دربر می‌گیرد.

از سال ۱۸۱۸ در خطابهٔ افتتاحیه که به مناسبت قبول کرسی استادی فلسفهٔ دانشگاه برلین — مشهورترین کرسی فلسفهٔ آلمان در آن روزگار — ایراد می‌کند، می‌گوید که سخن از دست یافتن به نحوی تفهیم و تفاهم تازه است که بر اثر صلحی که به تازگی در اروپا برقرار شده، بر بیرنگی فلسفهٔ انتقادی دنباله‌رو کانت و نیز بر سرگردانی شهودی رومانتیسم غلبه کرده است. ایدئولوژی رومانتیسم بخصوص در نظر او ناسازمی نماید، زیرا بشدت وابسته به حوادث روز است. نهضت ماقبل رومانتیکِ «طوفان و فشار»[3] مخالف تجربه عصر روشنگری است و نیز مخالف ادعاهای رهبری جهانی زبان فرانسه. اما رومانتیک های آلمان نخست انقلاب فرانسه را ستوده و سپس بسبب سیاست خشن ژاکوبن ها به آن تاخته اند. و بالاخره ماجرای ناپلئون — که مدتی دراز در کار هگل بعنوان نمونهٔ دولت موردنظر او تلقی خواهد شد — از طرف همان رومانتیک ها با عکس العمل مخالف روبرو شده است. در همان زمان، «فیشته» (که عملاً الهام‌بخش آنها بوده اما بعدها از آنان فاصله گرفته است) در اثر خودش با عنوان «سخنانی با ملت آلمان» برای ملت آلمان این حق را می شناسد که خود را ملتی اصیل و احیاء کننده بداند. این دور خود چرخیدن ها در نظر هگل، نشانه های اندیشه‌ای است که در دام نزدیکترین واقعیت ها گرفتار می شود. برای فرار از این دامها است که تصمیم می‌گیرد تا صورتی نهائی از فلسفه را تحت عنوان «منطق» ارائه کند که در عین حال علم هستی و اندیشه باشد.

در چنین سازمانی، هنر جای مهمی را اشغال می‌کند. زیرا اولین مرحلهٔ تحقق «روح» است که برای رسیدن به حقیقت، جای خود را به مذهب و سپس به فلسفه خواهد داد. اما «هنر با مذهب و فلسفه این فرق را دارد که می‌تواند از این اندیشه‌های والا بازنمودی[۴] محسوس ارائه کند و آنها رادردسترس ماقرار دهد.» اثر هنری بطور کلی و اثر ادبی اختصاصاً وظیفه دارد که «بین عین خارجی، محسوس و فانی با اندیشهٔ ناب رابطه برقرار کند.» یا به عبارت دیگر «طبیعت و واقعیت متناهی را با آزادی نامتناهی اندیشه آشتی دهد.»

«زیبائی شناسی هگل که در سال ۱۸۳۵ منتشر شد و متن گردآوری شدهٔ دروسی است که او بین سالهای ۱۸۱۸ و ۱۸۲۹ داده است، درواقع نوعی تاریخ عمومی هنر است که هر چند بخشی از تحلیل‌های آن می‌تواند مورد بحث و اعتراض قرار گیرد ولی بطور حیرت‌آوری مستند است: بطوریکه مورخین هنر و نویسندگان بزرگی نظیر «الی فور»[۵] و «آندره مالرو» بعداً به راه او رفته‌اند. این اثر درواقع تأمّلی است دربارهٔ فعالیت هنری برمبنای ابعاد تاریخی بشریت و تحلیلی از مفهوم زیبائی در مراحل مختلف.

بطورکلی «اثر هنری رابطی است بین محسوس بلافصل و اندیشهٔ ناب. چنین بنظر می‌رسد که هنرهای تجسّمی به هر موفقیتی که دست یابد، بسبب اختلاف طبیعتی که بین صورت مشهود و دنیای آگاهی درونی وجود دارد، برای بیان اندیشه کافی نیست. موسیقی نیز به تنهائی قادر به بیان اندیشه نیست. زیرا صدای تنها نمی‌تواند به اندیشه‌ها تجسّم بخشد. «برعکس، هنری که از کلام استفاده می‌کند بنا به طبیعت خود، مجموعه‌ای است که دو قلمرو اندیشه، دو حد غائی هنرهای تجسمی و موسیقی را در خود گرد می‌آورد.» زیرا کلام معقول‌ترین وسیلهٔ ارتباط است که بیش از هر وسیلهٔ دیگری با روح سازگار است، وسیله‌ای است که امکان می‌دهد هرآنچه را که در اعماق وجدان به جنبش درمی‌آید، درک و بیان کنیم.» هگل نه اینکه به این ترتیب اثر ادبی را در رأس آثار هنری قرار می‌دهد، بلکه دقیقاً موقعیت ممتازی برای شعر قائل می‌شود و بعنوان انواع غیرشاعرانهٔ ادبی از تاریخ‌نگاری و فن سخنوری نام می‌برد و می‌گوید که این دو نوع ادبی در قلمرو هنر آزاد نیستند، زیرا اولی وابستگی زیادی به واقعیت خارجی دارد و دومی هنری «غرض‌دار» است و تابع اهداف و منافع غیرهنری است. شعر گذشته از آنکه قدیم‌تر از نثر است، این امتیاز برجسته را نیز دارد که «بازنمود فی البداههٔ حقیقت و دانشی است که درعین حال کلی را از تظاهرات جزئی زندهٔ آن جدا نمی‌کند.» شعر مجاورت و ادراک روح مطلق است. هنرهای دیگر مراحل شکفتگی و سپس انحطاط را به خود می‌بینند و طبق نظامی تاریخی، هنرهای سمبولیک، کلاسیک و رومانتیک بدنبال هم می‌آیند که در آنها بترتیب: صورت بر معنی غلبه می‌کند، آندو باهم متعادل می‌شوند و یا معنی بر تجسّم محسوس پیشی می‌گیرد؛ اما شعر برخلاف این هنرها درخشش خود را در میان همهٔ ملت‌ها و در تمام دورانهائی که کم و بیش از نظر هنری بارآور است پیدا می‌کند. شعر که به ترتیب، حماسی، غنائی یا نمایشی بوده است، در جریان تحول خود، درعین حال، تحول هنر بطورکلی را نیز دنبال می‌کند، چنانکه تراژدی یونانی، در اثر آیسخولوس (اِشیل) بصورت سمبولیک، در اثر «سوفوکلس» بصورت کلاسیک و در اثر اوریپید بصورت رومانتیک ظاهر می‌شود. شعر دارای جنبه‌های ملی و درعین حال جهانی است.

شعر درعین حال که به امور جزئی می‌پردازد، بیان ناب و تأمل ناب و فارغ از منافع و وابستگی‌ها است و از اینرو است که پیری شاعر در این هنر می‌تواند بارآور باشد: مانند اشعار هومر پیر و یا اشعار سالهای آخر عمر گوته . ضمناً شعر ماهیتاً استعاری است. تصاویر خیالی شاعرانه غنای ظواهر محسوس را درآمیخته با درون و ماهیت اشیاء به ما عرضه می‌کند و به این ترتیب کلّ

اصیلی را تشکیل می دهد. تحلیل هائی که هگل به این هنر متعالی اختصاص می دهد، به تنهائی قسمت پنجمی را برای «زیبائی شناسی» او تشکیل می دهد.

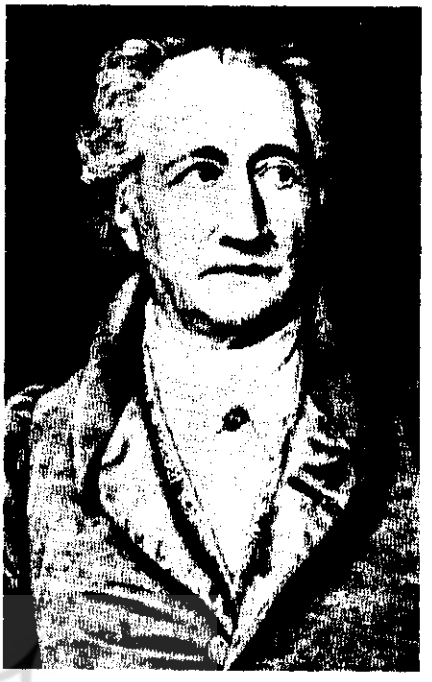
روی این مسئله نیز می توان تأکید کرد که در نظر هگل، شعر باید چنانکه باید خوانده شود، در غیرآنصورت رابطه واقعی خود را با وجود محسوس از دست می دهد و جنبهٔ ذهنی آن سنگینی می‌کند. این اعتقاد هگل باتوجه به عادات فرهنگی که در طول تاریخ کتاب را به صورت واسطهٔ اصلی ارتباط شاعرانه درآورده است تا حدی عجیب می نماید. با وجود این باید درنظر داشت که احتیاج به شفاهی بودن، به تناوب، در شعر قرن بیستم ظاهر شده است و نه تنها به عنوان یک امتیاز نمایشی، بلکه بصورت حلول مجدد در جسمی و ثبت مجدد آن، یعنی تجربه‌ای جسمانی. موفقیت شعرخوانی های عمومی در آمریکا و نیز در شوروی ناشی از همین نکته است. همچنین شعرخوانی از عادات دادائیست ها بوده است. ضرورت احساس و هجاهای ابداعی «آنتونن آرتو» نیز در این ردیف است. همچنین «لتریسم» و «شعر انضمامی» یا «شعر فونتیک» و همهٔ تجربه هائی که در صفحات یا نوارهای صوتی بعمل آمده، وسائل مختلفی است که صدا را جایگزین چاپ کرده است.

نفوذ زیبائی شناسی نیز به همان میزان در سراسر منظومهٔ هگلی قابل توجه بوده است. از جمله در اندیشه هائی که طبق فرمول معروف مارکس کوشیده‌اند این منظومه را «روی پاهایش قرار دهند.» بدینسان یکی از این اندیشه ها که به دفعات از سر گرفته شده (و اخیراً رد شده است) یعنی عادت به اینکه تاریخ ادبیات را در طول پیشرفت خود، تعریف ادبیات در دورهٔ معینی بشماریم، از هگل الهام می‌گیرد؛ همچنین است مضمون خود این تاریخ، یعنی این ادعا که صورتها و یا قراردادهای روائی بصورت خطی بدنبال هم و بصورت انصراف ناپذیر ظاهر می شوند.

اما خارج از آنچه گفته شد و قابل بحث است، غنای مفاهیم و تحلیل های زیبائی شناسی هگل چنان است که نفوذ آن بر تئوریهای ادبی قرن بیستم ــ و نیز تئوریهای سیاسی ــ بشدت محسوس است.

بطورکلی می توان پذیرفت که همهٔ مارکسیست ها کم و بیش مستقیماً به هگل تأسّی می‌کنند و از همان آغاز نیز چنین بوده است. نه تنها «انگلس» با استفاده از تئوری هگل دربارهٔ شعر، رئالیسم را در ادبیات بصورت «وحدت ذاتی بین کلی و جزئی» تعریف می‌کرد، بلکه بطور غیرمستقیم از طریق آثار تئوریسین هائی نظیر «بلینسکی» و «چرنیشفسکی» در قرن نوزدهم، «زیبائی شناسی» مبدأ توقعاتی بوده است که نتیجهٔ آنها بعد از انقلاب اکتبر چه در ادبیات و چه زمینه های دیگر، و رئالیسم سوسیالیستی شوروی بوده است. البته چرنیشفسکی به بهانهٔ پالائیدن هگل از ایدآلیسم، او را عملاً به طرفداری از «هنر برای هنر» متهم می‌کند و فراموش می‌کند که برعکس، وحدت قالب و معنی چقدر از نظر او اهمیت دارد.

برخلاف مارکسیست ها، سوررئالیسم خود را صد درصد وارث هگل می داند، بخصوص در مورد نقش و اهمیت شعر. بطوریکه حتی معتقد به شاعرانه کردن نقاشی است و رمان و ادبیات ساده را تحقیر می‌کند. به عقیدهٔ «آندره برتون» «هر آنجا که دیالکتیک هگل در کار نباشد، اندیشه وجود ندارد و امیدی به یافتن حقیقت نیست.» البته این عقاید به هیچوجه دلیل وفاداری کامل سوررئالیست ها به اندیشهٔ هگلی نیست؛ زیرا آنها هم بخصوص پس از سال ۱۹۲۷، ایدآلیسم هگل و نیز عقاید سیاسی او و عقل گرائی بنیادی‌اش را به باد انتقاد می‌گیرند. اما برخی از تزهای اساسی این نهضت دقیقاً هگلی است چنانکه در مانیفست دوم سوررئالیسم سخن از رسیدن به آن نقطه‌ای از «روح» است که «زندگی و مرگ، واقعیت و تخیل، گذشته و آینده در تضاد باهم نباشند.» هر چند که نظر هگل را دربارهٔ «مرگ هنر» که جای خود را به دین و سپس به فلسفه



گوته

می دهد فراموش می‌کنند و اثر هنری را برترین ابزار شعور و آگاهی می دانند. و یا با فاصله گرفتن از این فلسفه‌ای که در آن «شعور و آگاهی تعیین کنندهٔ محتوای اثر است»، براحتی نقش «لاشعور» را در آفرینش هنری می پذیرند. باوجود این برغم این تجاوزها و حتی مخالفت‌ها باید گفت که افق فلسفی و جمال شناسی سوررئالیست‌ها را هگل ترسیم کرده است.

باوجود این به این نکته باید توجه داشت که هر چند نویسنده‌ای ادعا کند که تابع نظریه هگل دربارهٔ شعر و ادبیات است، در نهایت ناچار همین فلسفه‌ای که ادعای پیروی از آنرا دارد، از شکل طبیعی خود خارج می سازد، زیرا برای خود هگل، «زیبائی شناسی» فقط در رابطه با کل نظام فلسفی او معنی پیدا می‌کند. او در عین حال که اندیشهٔ زیبائی را ارج می نهد، آنرا در جائی که شایسته آن است قرار می دهد: زیبائی در نظام «روح» قرار دارد ولی آنرا فقط مرحلهٔ اول می داند. پس از آن، هر رفتاری، چه آفریننده و چه انتقادی، که متن و یا اثر هنری را هدف نهائی و کافی بداند، نمی تواند هگلی باشد.

* * *

صفحاتی از «زیبائی شناسی» هگل

معماری، هنر نمادین
هنرآغازین چه می‌گوید؟

هدف هنر، یا لزوم بدوی آن، ایجاد «بازنمود»ی است برای نگاه‌ها و مفهومی زائیده «روح» و نمایش آن به عنوان اثر خودِ روح، همانگونه که در زبان، انسان اندیشه هایش را منتقل می‌کند و به همگنانش می فهماند. با این تفاوت که در زبان، وسیلهٔ ارتباط «نشانهٔ» ساده‌ای است، یعنی چیزی اختیاری و مطلقاً بیرون از اندیشه.

هنر، برعکس، نباید فقط از نشانه ها استفاده کند، بلکه باید به اندیشه ها وجودی محسوس بدهد که با آنها مطابقت کند، بدینسان اثر هنری که به حواس عرضه می شود، در درجهٔ اول باید محتوائی در خود داشته باشد، گذشته از آن، باید آنرا طوری عرضه کنند که بتوان گفت این محتوا و نیز «صورت» مرئی آن تنها یک شیئی واقعی طبیعت نیست، بلکه محصول «بازنمود» و فعالیت هنری «روح» است. اهمیت بنیادی هنر در اینست که از طریق آن مفاهیم عینی و اصلی یا افکار کلی ذهن انسانی به نگاه‌های ما عرضه می شود.

با وجود این، چنین مفاهیمی در آغاز در ذهن ملت ها انتزاعی و نامعین هستند. بطوریکه انسان برای بازنمود آنها به خویشتن به چیزی متوسل می شود که همانقدر انتزاعی، مادی و ثقیل است، البته این محتوا استعداد اینرا دارد که صورت معینی بخود بگیرد که دقیقاً متحقق، زنده و روحانی است، اما نه بخودی خود. از آن به بعد، رابطه بین محتوا و صورت مرئی که از طریق آن اندیشه باید از بازنمود هنرمند به بازنمود تماشاگر منتقل شود، فقط می تواند طبیعتی نمادین داشته باشد. یک اثر

هنری که قرار است مفهومی کلی را برای دیگران آشکار کند، هیچ غایت دیگری ندارد مگر اینکه به خودی خود این اندیشهٔ والا را بیان کند. در نتیجه، نمادِ آزادِ اندیشه‌ای است اساسی که اهمیتی عمومی دارد. زبانی است که با همهٔ گنگی اش با روح سخن می‌گوید. بناهای این معماری باید به خودی خود به اندیشه وادارد و بازنمودهای کلی را بیدار کند. این بناها فقط برای این نیستند که در میان حصارشان اشیائی را که معنی خاص و قالب مستقل دارند جای دهند. اما به همین دلیل، صورتی که چنین اندیشه‌هائی را نشان می دهد، دیگر نمی‌تواند «نشانه ساده‌ای» باشد نظیر صلیبی که مسیحیان بر روی گورهای مردگان نصب می‌کنند یا سنگهای یادبود که در میدان نبرد بر رویهم توده می شوند. زیرا نمادهائی از این قبیل خاص بیدار کردن بازنمودها هستند. اما یک صلیب یا تودهٔ سنگ به خودی خود بیان کنندهٔ این بازنمودها نیستند. نمادها در عین حال می توانند بسیاری از بازنمودهای دیگر را به یاد بیاورند. و همین، مشخصهٔ کلی معماری نمادین است.

می توان گفت که تحت همین رابطه، ملل متعدد باورهای مذهبی و ژرف‌ترین احتیاجات خویش را فقط با ساختن چنین بناهائی بیان کرده‌اند، یا دست کم این احساسات را مخصوصاً در قالب معماری ریخته‌اند. با اینهمه این نوع بیان اندیشه فقط در شرق صورت گرفته است، بویژه بناهای باستانی بابلیان، هندوان و مصریان است که چنین مشخصه‌ای را به ما ارائه می‌کنند. از اغلب این بناها فقط ویرانه هائی باقی مانده است اما اینها گذشت قرنها و انقلاب ها را به هیچ می‌گیرند، چه بر اثر مشخصهٔ وهمی و چه با اشکال و حجم های غول‌آسایشان تحسین و حیرت ما را برمی انگیزند. اینها آثاری هستند که ساختمانشان فعالیت و زندگی ملت ها را در دورانهای خاصی از تاریخ در کام کشیده است.

معماری، به عنوان زبان

گوته در یکی از اشعارش می پرسد: «مقدس چیست؟» و جواب می دهد: «آن چیزی است که ارواح را باهم یگانه می سازد.» ما نیز به این مفهوم می توانیم بگوئیم که مقدس، به عنوان هدف و مکان اتحاد برای انسانها، نخستین موضوع معماری مستقل بوده است و مشخص‌ترین نمونهٔ این امر که می توان ذکر کرد، «برج بابل» است. در دشت وسیع فرات مردم اثر معماری عظیمی بر پا می دارند. این برج را همه باهم می سازند و کار جمعی در عین حال هدف و محتوای اثر است. در واقع پایه گذاری این ارتباط اجتماعی تنها عبارت از یک رابطهٔ پدرسالاری نیست، برعکس، واحد خانواده بکلی ملغی شده و بنائی که در فضای خالی سر برمی‌کشد، در واقع مظهر این الغای جامعهٔ 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 گرد آمدن آنها به قصد ایجاد اثری عظیم بود، طبعاً محصول کار آنها می بایستی پیوند اجتماعی باشد. زمین کنده و زیرورو شده بود، تخته سنگهائی با اندازه‌های معیّن که سراسر زمین بزرگی را از صورتهای معماری می پوشاند، همان کاری را می‌کرد که اکنون درمیان ما اخلاق و آداب و عادات و رسوم و سازمانهای دولتی می‌کنند. چنین بنائی در عین حال نمادین است، زیرا معنی دیگری ندارد مگر همین پیوند. یعنی همانکه واقعاً هست، زیرا با شکل و منظره‌ای که دارد فقط بصورت نمای خارجی خویش می تواند آن اصل مقدس را که انسانها را باهم متحد می سازد بیان کند.

یک اثر معماری مهم دیگر که ریشهٔ تاریخی مطمئن‌تری دارد، برج «بَعَل» است که هرودوت از آن سخن می‌گوید. ما نمی توانیم این بنا را به مفهوم 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 می شوند.

هرودوت که این اثر عظیم را دیده است می‌گوید که در وسط برجی است نه توخالی، بلکه توپُر به طول و

عرض یک میدان. بر روی این برج، برج دوم و بر روی آن برج سوم قرار دارد و به ترتیب هشت برج بر روی هم نهاده شده است. راهی که برجها را دور می زند، تا قلهٔ آخرین برج ادامه دارد و تقریباً در نیمه راه، استراحت گاهی ساخته شده است، با نیمکت ها تا کسانیکه بالا می روند بتوانند مدتی توقف کنند. اما بر بالای آخرین برج معبدی وجود دارد و در این معبد تختخواب و رختخوابی آماده و آراسته. و در برابر آن میزی زرین. با اینهمه در معبد هیچ مجسمه ای وجود ندارد و به هنگام شب هیچکسی وارد آن نمی شود مگر یکی از زنان کشور که بگفتهٔ کلدانی ها، راهبان این آئین، خدای بَعَل از میان همهٔ زنان انتخاب کرده است. راهبان ادعا می‌کنند که خدا به دیدن آن معبد می آید و در آن استراحت می‌کند. هرودوت همچنین نقل می‌کند که در پائین، در قربانگاه معبد دیگری است که در آن مجسمهٔ طلائی بزرگی از بَعَل وجود دارد، با یک میز طلائی در برابرش. و نیز از دو قربانگاه بزرگ در خارج از معبد سخن می‌گوید که بر روی آنها قربانی می‌کنند.

باوجود این ما نمی توانیم این بنای عظیم را به معابدی به مفهوم یونانی یا امروزی تشبیه کنیم. زیرا هفت طبقهٔ اول آن بکلی توپُر هستند و هشتمی که بالاترین است یگانه طبقه ایست که بَعَل نامرئی در آن اقامت می‌کند اما در آنجا هیچگونه هدیه یا دعائی از اتباعش نمی پذیرد. بت یا مجسمه در پائین است و خارج از بناء. بدینسان مجموعهٔ بنا مستقلاً سرکشیده است بدون رابطه با غایتی دیگر و بدون رابطه با آئین و مراسم مذهبی. لذا نقطه ای برای گردهم آئی نیست، بلکه یک بنای واقعی مذهبی است. صورت و شکل بنا اتفاقی و تصادفی به وجود آمده است نه با هدفی خاص. تصمیم قبلی درمورد آن تابع اصل مادی استحکام بوده است: شکل یک مکعب، اما درعین حال از خود می پرسیم که مفهوم کلی این بنا چیست؟ و چگونه دارای خاصیت نمادین است؟ هرچند که هرودوت این نکته را بیان نکرده است، ما می توانیم آنرا به تعداد طبقات توپُر مربوط بدانیم. هفت طبقه توپُر هست باضافهٔ هشتمین طبقه برای اقامت شبانگاهی بَعَل. رقم هفت ظاهراً بصورت نمادین عدد سیارات و کرات سماوی است...

نماد مقدس: معبد مصری

معابد مصری بناهائی باز هستند بدون سقف، بدون در و بدون خیابان کشی احاطه شده با دیوارهای بلند و بویژه پر از ستونها. جنگلی از ستونها. در محوطه ای بسیار وسیع. تا آنجا که چشم کار می‌کند، جابجا اشیاء متعدد، فقط برای اینکه وجودشان اثرگذار باشد. بی آنکه جایگاه اقامت خدائی و یا جایگاه عبادت پرستندگان باشد. این معابد با منظره غول آسای ابعادشان مخیله را تکان می دهند. درعین حال اشکال و تصویرهای خاص توجه انسان را به خود جلب می‌کنند. و منظور از آنها بعنوان نماد، دادن معنائی کلی و ناب است. می توان آنها را بعنوان کتاب نگاه کرد، نه بعنوان تجسّم بیرونی شان بلکه مانند حروف و شکلهائی که بر صفحه مسطح نقش شده باشد. این بناهای عظیم را می توان نوعی موزه پیکره ها نامید...

... همه جا پیکره های «منون» (انسان غول پیکر نشسته) است که به دیواره ها تکیه کرده اند و دیوارها پوشیده است از حروف هیروگلیف و نقوش خارق العاده، بطوریکه در نظر فرانسویانی که برای نخستین بار آنها را دیده بودند، پارچه های باسمه ای هندی را بخاطر آورده بودند. می توان آنها را مانند صفحات گشودهٔ کتابی اسرارآمیز تلقی کرد که حروف آن درمیان این هیاکل عظیم روح را دچار اعجاب می سازد و امواج اندیشه ها را مانند صدای ناقوس به حرکت درمی آورد...

بناهای دیگری از این نوع با ردیف های هیاکل جانوران، منون ها، باروهای عظیم، دیوارهای بلند، ستونهائی با ابعاد حیرت آور، گاهی بسیار وسیع تر و گاهی کوچکتر و تنگ تر، فرسنگها و فرسنگها بدنبال هم ادامه دارند. بدینسان مدتها درمیان آثار عظیم و

هردر

حیرت‌آور انسانی راه می روید که از لحاظی فقط نقش معینی در اعمال مختلف آئینی دارند. این ابعاد سنگی متراکم نیروهای ماوراء طبیعی را بر انسان آشکار می‌کنند. زیرا این بناها هم با مفاهیم نمادین در ارتباطند. بدینسان که تعداد ابوالهول ها، منون ها، طرز قرار گرفتن ستونها و راهروها با رقم ایام سال، دوازده نشانهٔ منطقة البروج یا هفت سیاره با صورتهای اصلی تحوّل ماه در ارتباط است. از سوی دیگر اگر بخواهیم از نظر صنعت معماری حرف بزنیم، اندازه ها، فواصل، تعداد ستونها، دیوارها و پله ها به صورتی تعیین شده است که این روابط هدف خاص خود را ــ که معمولاً باید هم آهنگی، زیبائی و تناسب باشد ــ ندارند، بلکه همه با هدفی نمادین مشخص شده‌اند. پس این عمل بنا کردن غایت خاص خود را دارد و گوئی اجرای آئینی است که فرمانروایان و مردم عادی در آن سهیمند...

اندیشهٔ نماد

نشانه و نماد

نماد (سمبول) در درجهٔ اول یک «نشانه» است. اما در نشانه بطور اخص، رابطه ای که نشانه را با موضوع مدلول مربوط می سازد، اختیاری است. عین محسوس یا تصویر، بخودی خود چیزی را نمایش نمی دهد مگر چیز دیگری را که کاملاً با خود آن بیگانه است و هیچ رابطهٔ خاص باهم ندارند. بدینسان در زبانها، صداهائی که تلفظ می شود همه نوع اندیشه و احساس را بیان می‌کنند. اما قسمت اعظم کلماتی که یک زبان را تشکیل می دهند، بصورتی کاملاً تصادفی با اندیشه هائی که بیان می‌کنند مربوط شده‌اند، حتی اگر بتوان از نظر تاریخی نشان داد که رابطهٔ کلمات و اندیشه ها در آغاز بصورت دیگری بوده است، رنگها نیز برای ما نمونهٔ دیگری هستند. آنها را در کوکاردها یا نقش پرچم بر پیشانی کشتی ها بکار می برند تا نشان دهند که یک فرد یا یک کشتی چه ملیتی دارد. در این رنگها بخودی خود هیچ خاصیتی نیست که با موضوع مورد اشاره‌شان، مثلاً آن ملت مربوطه، مشترک باشد. نشانه و شیئی مدلول در اینجا نسبت بهم لاقیدند. اما نماد را در هنر نباید چنین تلقی کنیم. زیرا هنر بطور کلی عبارتست از رابطه، قابلیت ترکیب و نفوذ و تداخل اندیشه (معنی) و قالب (صورت).

در واقع نشانه های خاصی هستند که نماد را تشکیل می دهند، مثلاً شیر بعنوان نماد قدرت و شجاعت بکار می رود و روباه بعنوان نماد مکر و حیله. دائره بعنوان نماد ابدیت و مثلث بعنوان نماد تثلیث (در دین مسیح). اما شیر و روباه صفاتی را که باید بیانگرشان باشند در خود دارند. همچنین دائره دارای خاصیت متناهی یک خط مستقیم یا خط دیگری نیست. بلکه دائماً به خودش برمی‌گردد. مثلث در تساوی شماره اضلاع و زوایایش با اندیشهٔ خدا در دین مسیح تطبیق می‌کند.

بدینسان در این نوع نمادها، شیئی خارجی، پیشاپیش معنی، آنچه را که می خواهد تجسم کند در خود دارد. پس نشانه ای اختیاری یا لاقیدانه نیست، بلکه نشانه ایست که خود نیز محتوای آنچه را که می خواهد نمایش دهد داراست.

ابهام نماد

اما هر چند که نماد، مانند نشانهٔ ساده با اندیشه ای

که بیان می‌کند بیگانه نیست، درعین حال برای اینکه نماد باقی بماند، نباید آن اندیشه را کاملاً بیان کند. زیرا اگر دو طرف با یک صفت مشترک باهم مربوطند از چندین لحاظ دیگر باهم متفاوتند. در درجه اول، آن چیزی که بعنوان نماد انتخاب شده است یکعده خصائص دیگر دارد که هیچ وجه مشترکی با اندیشهٔ مدلول ندارند. اندیشه نیز بنوبهٔ خود همیشه صفتی انتزاعی نیست، مثل نیرو یا حیله و غیره... بلکه ممکن است انضمامی و پیچیده باشد. بدینسان، مدلول صفات فراوان دیگری بجز آن صفت معین دارد که موضوع «نماد» است. یعنی شیر فقط قوی و روباه فقط مکار نیست. و از سوی دیگر همه صفاتی که خداوند دارد با ارقام قابل بیان نیست. از این نقطهٔ نظر شکل و محتوا (صورت و معنی) بهمدیگر وابسته نیستند. اندیشه می‌تواند بوسیلهٔ یکرشته از تصویرهای دیگر بیان شود یا همان شکل (صورت) معین اندیشه‌های متعدد دیگری را بیان کند. بنابراین می‌توان گفت که مهمترین نماد قدرت شیر است، اما گاو نر هم می‌تواند باشد. و یا شاخهای بلند و غیره. و متقابلاً شیر یکرشته صفات نمادین دیگر هم دارد. و اما درباره اشکال و تصاویری که می‌تواند بعنوان نماد الوهیت بکار رود، شماره‌شان بی‌پایان است.

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

در اولین برخورد با یک نماد، انسان از خود می‌پرسد که آیا این واقعاً «نماد» است یا نه؟ بعد به فرض اینکه چنین باشد درمیان همهٔ معانی مختلفی که نماد می‌تواند داشته باشد، آن معنی که حقیقتاً متعلق به آن است کدام است؟ بنابراین اغلب رابطه بین نشانه و مدلول ممکن است بسیار دور باشد...

زیرنویس:

* این مطلب ترجمهٔ مقاله‌ای است از:

Dictionnaire Historique, Thematique Et Technique Des litteratures, Larousse, 1985

1- Totalisatrice

2- Totalitaire

۳- "Sturm und Drang" ــ نهضت ادبی آلمان (۱۷۷۰ــ ۱۷۸۰) برمبنای بازگشت به افلاطون و طبیعت که هردر و گوته و بعد نیز شیلر از پیروان آن بودند.

4- Representation

5- Elie Faure

تصحیح وپوزش:

در حروفچینی مقالهٔ فرهنگ ایران: «خلاقیت مستمر» در فصلنامهٔ هنر شماره ۱۶ اشتباهاتی شده بود که بدین‌صورت تصحیح می‌شود:

صفحه	سطر	غلط	صحیح
۳۴	۲۸	دین	آن
۳۵	۱۴	غرب مادری	غرب‌باوری
۳۵	۳۰	رسالت	سیاست
۴۰	۲۱	عناصر اساسی	اساسی