Archive of SID

هردر و بازارزیابیِ مجسمه همچون هنرِ لمسی

بردیا حیدری*

تاریخ دریافت: ۹۸/۱۰/۳۱
تاریخ پذیرش: ۹۹/۲/۲۰

چکیده

هدفِ اصلیِ این مقاله دستیابی به تبیینی نو از چیستیِ هنرِ مجسمه و جایگاهِ آن در میانِ هنرها از راهِ بازیابی و بررسیِ اهمیتِ کمابیش مغفول ماندهٔ حسِ لمس در تجربهٔ این هنر است. این موضوع نزدِ یوهان گوتفریت هردر، فیلسوفِ آلمانیِ سدهٔ هجدهمِ میلادی، با تمرکز بر ادعای کانونیِ او در رسالهٔ *مجسمه: دریافتهایی دربارهٔ فرم و ریخت از رؤیای صورتبخشِ پیگمالیون* پی گرفته می‌شود؛ در آن رساله هردر پای می‌فشارد که مجسمه اولاً و اساساً هنری است لمسی و درست از همین رو از اهمیتی ممتاز در میانِ هنرها برخوردار است. در پژوهشِ حاضر پس از ارائهٔ گزارشی کوتاه از پیشینهٔ بحث دربارهٔ سنجشِ هنرها نسبت به هم در سدهٔ هجدهمِ میلادی و کاوشِ موضعِ هردر در نسبت با این پیشینه، چنین تبیین می‌گردد که او با پیش نهادنِ مفهومِ نیرو به منزلهٔ معیارِ اصلیِ سنجشِ هنرها و همخوان دانستنِ حسِ لمسِ ما با نیروی مبهمِ هستی، مجسمه را هنری برخوردار از توانِ بنیادین برای به چنگ آوردنِ این نیرو قلمداد می‌کند.

کلیدواژه‌ها: تجربهٔ لمسی، فلسفهٔ هنر سدهٔ هجدهم، لمس، مجسمه.

*. دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد فلسفهٔ هنر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.
Email: bardiiia1392heidarri@gmail.com

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

می‌توانیم به تصویرِ یک مجسمه نگاه کنیم؛ در این حالت رویارویی ما با مجسمه تفاوتِ چندانی با نحوهٔ رویارویی‌مان با دیگر تصویرها، چه نقاشی و چه عکس، ندارد. ولی همچنین می‌توانیم به پیشگاهِ فیزیکیِ مجسمه برویم و در حالی که در شبکهٔ پیوندهای سه‌بعدی‌اش، پیرامونِ آن می‌گردیم نظاره‌اش کنیم؛ در این حالت شیوه‌ای از رویارویی با کارِ هنری را تجربه می‌کنیم که در موردِ نقاشی و عکس ناممکن است. با این حال می‌توانیم از این نیز فراتر رویم و مجسمه را با دستان‌مان لمس کنیم، تا جایی که برای ادراکِ فرم‌های آن صرفاً به حسِ لمس تکیه کنیم؛ در این حالت تجربهٔ مجسمه یکسره متفاوت و متمایز از تجربهٔ دیگر هنرها خواهد بود. یوهان گوتفریت هردر، فیلسوفِ آلمانیِ سدهٔ هجدهم میلادی در رساله‌ای به نام مجسمه: *دریافت‌هایی دربارهٔ فرم و ریخت از رؤیای صورت‌بخشِ پیگمالیون*[1] پای می‌فشارد که این حالتِ سوم، یعنی تجربهٔ لمسی، شیوهٔ اصیل و راستینِ تجربهٔ مجسمه است، زیرا خودِ ساختارِ این هنر که مبتنی بر فرم‌های سه‌بعدی یا جسم‌هاست، با حسِ لمسِ ما همخوان است؛ در تمایز با نقاشی که هنرِ سطح‌هاست و با حسِ بینایی، و موسیقی که هنرِ صداهاست و با حسِ شنواییِ ما همخوانی دارد.

> ما حسی داریم که چیزهای بیرونی را در کنارِ هم درمی‌یابد، حسِ دومی هم داریم که چیزها را در پیِ هم درمی‌یابد، و حسِ سومی که چیزها را در میانِ هم درمی‌یابد. این حس‌ها عبارتند از بینایی، شنوایی و لمس. چیزهایِ در کنارِ هم یک سطح می‌سازند. چیزهای در پیِ هم در ناب‌ترین و ساده‌ترین حالتشان صداها را می‌سازند. چیزهای در میانِ هم جسم‌ها یا فُرم‌هایند ... سه هنر [نقاشی، موسیقی و مجسمه‌سازی] با هم، همچون سطح، صدا و جسم، نسبت می‌یابند، یا همچون مکان، زمان و نیرو که سه واسطهٔ فراگیرِ خودِ آفرینشند، و به میانجیِ آنها هرچه هست احاطه و حدیافته می‌شود (Herder, 2002: 43-44).

باید توجه داشته باشیم که آنچه هردر از هنرِ مجسمه مراد می‌کند، هرگز به گستردگیِ تصوری که ما امروزه از این هنر داریم نیست و تنها محدود به مجسمهٔ پیکرانه[2] می‌شود؛ وانگهی تصورِ هردر از مجسمه‌ای که چنان جایگاهِ والایی را در میان هنرها داراست حتی همهٔ گونه‌های رایجِ هنرِ مجسمه تا سدهٔ هجدهم را نیز در بر نمی‌گیرد؛ نزدِ او تنها مجسمه‌سازیِ یونانِ باستان شایستهٔ این جایگاه است: «[مجسمه] یا یونانی ماند یا به پستی گرایید» (ibid: 48). پس مجسمه‌ای که هردر از آن سخن می‌گوید دو شناسهٔ اصلی دارد: نخست این که پیکرانه است، دوم این که یونانی است. بنابراین پرداختِ هردر به هنرِ مجسمه و آنچه او به عنوانِ مجسمه می‌شناسد را باید با امعانِ نظر در جریانِ یونانی‌دوست و یونانی‌پژوهِ فلسفهٔ آلمانی در نیمهٔ دومِ سدهٔ هجدهم بررسید، جریانی که با خوانشی خاص از فرهنگِ یونانِ باستان، کارِ هنریِ پیکرانه را همچون میانجیِ فهمِ خود، جهان و خدا ارج می‌نهد.

پرسشِ مقالهٔ حاضر این است که هردر چگونه با پیش نهادنِ تجربهٔ لمسی به منزلهٔ شیوهٔ راستین مواجهه با مجسمه، این هنر را از دیگر هنرها متمایز می‌کند و به جایگاهش در میانِ دیگر هنرها ارج می‌بخشد؛ می‌کوشم پس از ارائهٔ شرحی کوتاه از زمینهٔ تاریخیِ بحثِ هردر در بابِ مجسمه، توضیح دهم که او تجربهٔ لمسیِ مجسمه را، چه برای سازنده و چه برای مخاطب، مرحله‌ای ضروری در شکل‌گیریِ زبان - که اندیشیدن یکسره محدود به آن است و انسان را از حیوان متمایز می‌کند- می‌داند، و بر این باور است که لمسِ مجسمه نوعی زبان‌ورزیِ نخستین و بنیادین است که انسان به میانجیِ آن هستیِ جهان را در نسبت با وضعیتِ بدنیافتهٔ خود تفسیر می‌کند.

مجسمه در فلسفهٔ هنرِ سدهٔ هجدهم

پیش از آن که مستقیماً به تجربهٔ لمسِ مجسمهٔ نزدِ هردر بپردازم، مهم است توجه کنیم که هردر در تأکید بر پیکرانگیِ مجسمه و به طورِ خاص پیکرانگی‌ای که یونانیانِ باستان به آن دست یافته‌اند، تنها نبود، بلکه خود سخت تحتِ تأثیرِ جریانِ هلنی‌دوستی‌ای بود که از نیمهٔ سدهٔ هجدهم در فضای فکریِ آلمان و به طور کلی

www.SID.ir

Archive of SID

اروپا فراگیری و نفوذی روزافزون داشت. شوق به بازگشت به فرهنگِ یونانِ باستان، گذشته از اهمیتِ سیاسی و اخلاقی‌ای که برای اروپاییانِ آن روزگار داشت، و چه بسا در پیوند با آن، در زمینهٔ فلسفهٔ هنر به پیدایشِ سنتی انجامید که کارِ هنری را، مانندِ یونانیانِ باستان، به منزلهٔ واسطه‌ای برای تنظیمِ رابطهٔ انسان با جهان و خداوند در نظر می‌گرفت. فرانکو چیرولّی[۳] این سنت را *استتیکِ ایزد-انسان‌محورِ پیکرانه*[۴] می‌نامد. «واژهٔ استتیک پایبندیِ این سنت را به تجربهٔ فروناکاستنی و اول‌شخصیِ چیزی به منزلهٔ زیبا پوشش می‌دهد. واژهٔ «ایزد-انسان‌محور» به طورِ فشرده دال بر قُطبِ اگزیستانسیالِ آن تجربه، یعنی روشی است که تجربهٔ زیبایی می‌تواند انگیزانندهٔ باز-سام‌انیابیِ[۵] شیوه‌ای که ما به خود و جهان می‌نگریم باشد» (Cirulli, 2015: 14-15). در ادامه به بررسیِ کیفیتِ تجربهٔ مجسمه از دیدگاهِ سه تن از متفکرانِ این سنت، یعنی وینکلمان[۶]، لسینگ[۷] و همسترهویس[۸] می‌پردازم.

۲-۱. وینکلمان و بازیابیِ مجسمهٔ یونانی

یوهان یوآخیم وینکلمان طلایه‌دارِ جریانی بود که اشتیاقِ اروپاییان را برای بازگشت به روحِ یونانِ باستان زنده کرد. نکتهٔ مهم این است که او از میانِ تمامِ میراثِ به جامانده از یونانیان، در درجهٔ نخست هنرهای تجسمی، و به طورِ خاص مجسمه را دربردارندهٔ روحِ این ملتِ باستانی می‌دانست: هنرِ الگووار[۹] برای وینکلمان مجسمه بود (Beiser, 2009: 187). برتریِ هنرِ مجسمه بر دیگر هنرها نزدِ وینکلمان برآمده از تبیینی است که او از تجربهٔ حضورِ مخاطب در برابرِ کارِ هنری به دست می‌دهد. این تبیین، به گفتهٔ چیرولی، مبتنی بر این ایدهٔ نوآورانهٔ وینکلمان است که: «یک کارِ هنریِ به خصوص یک شِبهِ-فرد[۱۰] است که می‌تواند ما را شخصاً مخاطب سازد» (Cirulli, 2015: 28). به این ترتیب این رابطهٔ شخصی که میانِ ما و مجسمه برقرار می‌شود، می‌تواند ضعفِ مجسمه را، که بر خلافِ شعر به روایتِ داستان توانا نیست، جبران کند و حتی مجسمه را بر شعر برتری دهد؛ اگر شعر می‌تواند پیشامدها را در پی هم در زمان بیان کند، در عوض مجسمه می‌تواند با ایجادِ گسست در تجربهٔ ما، از مکان-زمان‌مندیِ هرروزه تعالی بجوید و فارغ از محتوا و روایتِ بازنموده در اثر به تجربهٔ استتیکی‌ای جذبه‌آمیز در ما بینجامد، گذشته از این، ظرافت و آسیب‌پذیریِ مجسمه، در مقامِ شیء، ما را با زیستِ شکننده و متناهی‌مان روبرو می‌کند و با واداشتنِ ما به پرسش از خود، جهان و خدا تجربهٔ جذبه‌آمیزمان را شدت می‌بخشد، مجسمه همچنین، همچون یادگارِ باستان در ما احساسی از دلتنگی و اشتیاق برای روحِ از دست رفتهٔ یونانِ باستان و کمالِ اخلاقیِ آن پدید می‌آورد؛ نمونهٔ این کمالِ اخلاقی را، از نظرِ وینکلمان، در مجسمهٔ *لائوکوئون* می‌یابیم، که با سادگیِ گُهَرین و فَرّهیِ خاموشش[۱۱]، حتی در اوجِ رنج از فریادِ خشن و زننده می‌پرهیزد.

> این نفس در چهرهٔ لائوکوئون ، لیکن نه صرفاً در چهره، در بحبوحهٔ سخت‌ترین مصائب با جلای کامل می‌درخشد. دردهای شدید یک‌یک ماهیچه‌ها و یک‌یکِ اعصابِ طاقت‌سوز را می‌شکافند؛ ... لیکن این دردها، به گمانِ من، با خشونت وارد نمی‌آیند. او، بر خلافِ لائوکوئونِ ویرژیل، آسمان را نمی‌شکافد؛ به عکس، دهانش برای بیرون ریختنِ آه و ناله‌ای سهمگین و اندیشناک گشوده است (به نقل از گایر، ۱۳۹۴: ۱۰۸-۱۰۹).

از نظرِ وینکلمان پیچ‌وتابِ بی‌پایانِ فرم‌های سه‌بعدی باعث می‌شود که مجسمه هنری ایستا نباشد. اگر شعر و موسیقی به یاریِ واژه‌ها و صداهایی که در پیِ هم می‌آیند از زمان‌مندی بهره‌مندند، مجسمه نیز به یاریِ خطِ کناره‌نمای فرم‌هایش زمان‌مندیِ خاصِ خود را داراست، زمان‌مندیِ جذبه‌آمیزی که با تجربهٔ درگیریِ پیگمالیون‌وارِ مخاطب با حرکتِ این خط در ژرفایِ فضا فعال می‌شود. اکفراسیسی که وینکلمان از *نیم‌تنهٔ بلودره*[۱۲] به دست داده، خود نمونه‌ای از چنین تجربه‌ای از مجسمه است. شگفت این که این گزارش حاکی از آن است که وینکلمان در این تجربهٔ دنبال کردنِ فراز و فرودهای بدنِ مجسمه کم‌کم از تجربه‌ای دیداری به تجربه‌ای لمسی کشیده می‌شود و به این ترتیب دست به تجربه‌ای می‌ساید که هردر پیِ آن را خواهد گرفت:

www.SID.ir

Archive of SID

اینجا من پالوده‌ترین ساختمانِ استخوان‌بندیِ این بدن را، خاستگاهِ ماهیچه‌ها و اساسِ وضعیت و جنبش‌شان را می‌بینم، و این همه خود را همچون چشم‌اندازی که از چکادِ کوه‌ها هویدا شده نمایان می‌کند، چشم‌اندازی که طبیعت بر آن سرشاریِ زیبایی‌هایش را افشانده. همین که بلندی‌های پُر رامشش با شیبی نرم در دره‌های فرورفته‌ای که گاه تنگ و گاه فراخ می‌گردند، ناپدید می‌شوند، تپه‌های آماسیدهٔ ماهیچه‌ها که دورتادورشان ژرفناهایی، به سانِ چم‌های راهی پُرخَم می‌پیچند و می‌گردند، به بسیارگونی و توان و زیبایی بالامی‌فرازند، ژرفناهایی کم‌دیده‌شده که خود را بیش از آن که بر بینایی بنمایانند، بر حسِ لمس آشکار می‌کنند (Winckelmann, 2001: 1:xvi).

۲. ۲. لسینگ و این‌همانیِ تجربهٔ مجسمه و نقاشی

در بحث از مقایسهٔ جایگاهِ هنرهای تجسمی و هنرِ شاعری، گوتهولت افرایم لسینگ در نقطهٔ مقابلِ وینکلمان قرار می‌گیرد. لسینگ از اساس منکرِ هرگونه تجربهٔ زمان‌مند از هنرهای تجسمی است؛ او این هنرها را، که همه‌شان، حتی مجسمه را به طورِ کلی نقاشی می‌نامد، صرفاً نمودهایی زینتی و زیبا می‌داند که با یک نگاه دریافت می‌شوند و تمام. او همچنین نمی‌پذیرد که هنرهای تجسمی بتوانند دربردارندهٔ کمالِ اخلاقی یا برانگیزانندهٔ تجربه‌ای اگزیستانسیال در مخاطب باشند. به این ترتیب او در اثرش، *لائوکوئون یا جستاری دربارهٔ مرزهای نقاشی و شعر*[۱۳] حُکم به برتریِ هنرِ شاعری می‌دهد. «لسینگ ادعا می‌کرد که زمان‌مندی در حیطهٔ کارِ هنرهای پیکرانه نیست: این هنرها به خاطرِ سرشت‌شان که به طرزی فروناکاستنی جسمانی است، به تصویر کردنِ جسم‌ها محدودند؛ از این گذشته، سرشتِ ایستای هنرهای پیکرانه، باعث می‌شود که آنها (با این فرض که کُنش در زمان بروز می‌یابد) رسانه‌ای نامناسب برای به تصویر کشیدنِ بدن‌های در حالِ کُنش باشند» (Cirulli, 2015: 32).

به این ترتیب تجربهٔ مکان-زمان‌مندِ هنرِ تجسمی نزد لسینگ صرفاً محدود به تجربه‌ای مکانی می‌شود. از آنجایی که هنرِ تجسمی ناتوان از روایتِ یک داستان در زمان است، ناچار است که لحظه‌ای تکین از داستان را برگیرد و باقیِ لحظه‌های داستان را به تخیلِ بیننده وابگذارد، و از آن رو که قانونِ اول هنرهای تجسمی، نزدِ لسینگ، زیبایی است، این لحظهٔ تکین و فشرده باید لحظه‌ای زیبا باشد. از نگاهِ لسینگ «تنها در رسانهٔ ایستایی همچون سنگ، که در آن انگیزشِ عاطفیِ چندباره دل‌آزار خواهد بود، باید از شدتِ آشکارا بیانی پرهیز کرد. ولی در رسانه‌ای ذاتاً زمانی مانندِ شعر، لحظه‌های رنجِ شدید می‌توانند جای خود را داشته باشند، چرا که [در شعر] می‌توان لحظه‌های رنجِ شدید را با نواهایی ملایم‌تر خنثی و متوازن کرد. مجسمهٔ *لائوکوئون* تنها می‌تواند آه بکشد، ولی لائوکوئونِ انه‌اید، هنگامی که ما را با فریادهای هولناکِ گاه‌وبی‌گاهش تکان می‌دهد هرچه بیشتر ما را به شگفتی وامی‌دارد» (ibid: 31). این گونه است که لسینگ نظرِ وینکلمان را هم دربارهٔ تجربهٔ زمانیِ جذبه‌آمیزِ مجسمه و هم دربارهٔ تجربهٔ اخلاقی‌ای که مجسمه‌ای یونانی، مانندِ لائوکوئون می‌تواند در ما بینگیزاند به چالش می‌کشد، «رأی کتابِ لائوکوئون این است که اعتبارِ این تندیسِ مشهور مرهونِ اصالتِ ذهنِ یونانی نیست، بلکه ناشی از اقتضائاتِ رسانهٔ تجسمیِ آن است» (گایر، ۱۳۹۴: ۱۱۴).

نکتهٔ مهم این است که هنگامی که لسینگ هنرهای تجسمی را هنرهایی صرفاً مکانی می‌شمارد، گرفتارِ عمومیت‌بخشی‌ای خطرناک در بارهٔ گونه‌های هنرِ تجسمی می‌شود و به طورِ کلی از تفاوت‌های ذاتیِ نقاشی و مجسمه غفلت می‌ورزد. درست است که شعر واژه‌ها و صداها را در زمان، یعنی در پیِ هم ادا می‌کند، همچنین درست است که نقاشی چیزها را در مکان، یعنی در کنارِ هم تصویر می‌کند، ولی لسینگ فراموش می‌کند که مجسمه از این لحاظ چندان شباهتی به نقاشی ندارد؛ مجسمه، بر خلافِ نقاشی، سه‌بعدی است و چیزها را نه تنها در کنارِ هم، بلکه در ژرفا و در میانِ هم نیز نمایش می‌دهد، از همین رو می‌توان دورِ آن گردید و تجربه‌ای زمانی و در پیِ هم کسب کرد. چنان

www.SID.ir

Archive of SID

که دیدیم وینکلمان نه تنها از این نکته غافل نبود بلکه به تلویح به تمایزِ دیگری نیز میانِ تجربهٔ مجسمه و تجربهٔ نقاشی اشاره کرده بود: این که فرم‌های مجسمه را می‌توان لمس کرد.

۲. ۳. همسترهویس و پیوند میانِ مجسمه و امرِ مطلق

فرانسوا همسترهویس، استتیک‌پژوهِ هلندی عمیقاً تحتِ تأثیر و پیش‌برندهٔ این باورِ وینکلمان بود که مجسمه، و به طورِ خاص مجسمهٔ یونانی، می‌تواند همچون میانجی‌ای برای دستیابی به الوهیت، تجربهٔ روزمرهٔ مخاطبش را چنان مختل کند که او به درگیری با اساسی‌ترین پرسش‌های یزدان‌شناسانه، هستی‌شناسانه و اخلاقی واداشته شود. او در نوشتاری با نامِ *دربارهٔ مجسمه*[۱۴] به ادامهٔ برنامهٔ وینکلمان می‌پردازد، ولی جالبِ توجه است که هرچند او در ارج‌بخشی به مجسمه با وینکلمان شریک است و در برابرِ لسینگ قرار می‌گیرد، درکی که از زمان‌مندیِ تجربهٔ مجسمه دارد، بیشتر یادآورِ نظرِ لسینگ در این باره است: مجسمه، در مقامِ کارِ هنری در یک آن دریافت می‌شود و تمام. از نظرِ همسترهویس اساساً امتیازِ مجسمه همین تکان‌دهندگیِ لحظه‌ای است و بیش از اندازه خیره شدن به مجسمه آن را بدل به چیزی روزمره و ملال‌آور می‌کند. از نگاهِ همسترهویس «زیبایی بصری با مدت زمانی که برای دریافتِ برابرایستا نیاز است، رابطهٔ عکس دارد. از این جهت، خطِ کناره‌نمای سرشار از گوناگونی و با این حال سادهٔ مجسمهٔ یونانی دریافتِ آنی بسیارگانی حسی را ممکن می‌سازد - از این روست زیبایی بی‌همتایش. به این ترتیب، چنین دریافتِ سریعی لذتبخش است زیرا به نحوِ نمادین پیش‌پیکربندی‌ای ارائه می‌کند از رضایتی ژرفتر، یعنی تحققِ میلِ نهاییِ نفس: خداوند، وحدت-در-تفاوتی بی‌زمان» (Hemsterhuis, OP I, 45,72 به نقل از Cirulli, 2015: 60). از نظرِ همسترهویس، زیباییِ مجسمه‌وار، «اگر بخواهیم استعاره‌ای هگلی به کار ببریم، ما را به درونِ مطلق پرتاب می‌کند. [این زیبایی] با میان‌بُر زدن در احساسِ زمانِ اگزیستانسیال (هرچند برای مدتی کوتاه)، تفاوتِ میانِ نظارهگرِ انسانی و هوشی باستان نمونه و ایزدی را فرومی‌پاشد و همه چیز را در یک آن به شهود می‌آورد» (Cirulli, 2015: 65).

پس تجربهٔ مجسمه نزدِ همسترهویس دو ویژگی دارد: نخست این که بسیار سریع است، دوم این که دیداری است. البته گفتنی است که هرچند همسترهویس تجربهٔ مجسمه را دیداری می‌داند، مانند لسینگ آن را با تجربهٔ نقاشی خلط نمی‌کند، بلکه تجربهٔ مجسمه را بر تجربهٔ نقاشی برتری می‌دهد، چرا که «نقاشی می‌تواند صرفاً (به یاریِ کیاروسکورو) چشم‌اندازی سه‌بعدی را به نحوی مکانی مفصل‌بندی کند، ولی مجسمه آن را یکراست به باریک‌بینیِ حسیِ ما عرضه می‌کند» (Hemsterhuis, OP I, 16 به نقل از Cirulli, 2015: 60).

۳. تجربهٔ لمسِ مجسمه نزدِ هردر

اکنون با در نظر داشتنِ دیدگاه‌های وینکلمان، لسینگ و همسترهویس، پرسش از اهمیت و کیفیتِ نحوی خاص از رویارویی با هنرِ تجسمی را که هردر در رسالهٔ مجسمه به دست داده، پیش می‌کشم؛ یعنی تجربهٔ مجسمه به میانجیِ حسِ لمس. چنان که در مقدمه ذکر کردم، نزدِ او، تجربهٔ لمسیِ مجسمه درست‌ترین و اصیل‌ترین شیوهٔ رویارویی با این هنر است، زیرا برخلافِ نقاشی که سطح‌های رنگی را در کنارِ هم نمایش می‌دهد، مجسمه فرم‌های سه بعدی را در میان هم می‌آفریند و به این ترتیب خودِ ساختارِ هستی‌شناسانهٔ مجسمه ما را برای دریافتنِ این فُرم‌ها به لمس کردن فرامی‌خواند. از این گزاره می‌توان چنین نتیجه گرفت که هردر بر خلافِ لسینگ به خوبی از تفاوتِ ذاتیِ مجسمه و نقاشی آگاه است و مجسمه را تنها نمودی زیبا نمی‌پندارد. هردر همچنین در پارهٔ چهارمِ رساله‌اش چنین ادعا می‌کند که ما خود را در مجسمهٔ پیشِ رویمان، به طورِخاص مجسمهٔ یونانی، بدن یافته می‌یابیم، یعنی تجربهٔ مجسمه، که در اصیل‌ترین شکلش تجربه‌ای لمسی است، هستیِ خودِ ما را بازمی‌تاباند.

> نمی‌دانم آیا یارای آن دارم که برای آنچه که از بدنِ آدمی به بدنِ هنر جاری می‌شود واژه‌ای بیابم و آن

www.SID.ir

Archive of SID

> را ایستا یا پویا بنامم: در هر انحنا و ژرفا، در هر نشانِ خم‌پذیری و استواری، چنان که گویی بر نقطهٔ توازن سنگینی کند، می‌زید و از روی مجاز از آن توان برخوردار است که نفسِ ما را در همان نهادمانِ همدردانه تَرانَهَد ... می‌توان گفت که ما خود را در طبیعتِ پیش‌رویمان بدنیافته می‌یابیم، یا طبیعتِ موردِ بحث به یاریِ نفسِ خودِ ما زندگی می‌یابد (Herder, 2002: 80).

از این نظر او مانندِ وینکلمان و همسترهویس مجسمه را همچون میانجی‌ای برای انگیزشِ پرسش از هستی در نظر می‌گیرد، با این تفاوت که او در این میان بر نقشِ حسِ مبهم و آهستهٔ لمس، که وینکلمان تنها گاهی به آن اشاره می‌کرد و همسترهویس به کلی آن را رها کرده بود، تأکیدِ بیشتری می‌ورزد. بر این باورم که این نتیجه‌گیری درست، ولی بسیار کلی و شتابزده است. در واقع با نگاهی به نخستین آثارِ هردر دربارهٔ فلسفهٔ هنر، که تاریخِ تألیفشان فاصلهٔ چندانی نیز با رسالهٔ مجسمه ندارد، زود درخواهیم یافت که راهِ استتیکِ بساوشیِ هردر به این سرراستی و همواری نیست و تبیینی که او از تجربهٔ مجسمه به دست می‌دهد، از جمعِ دیدگاه‌هایی گاه متضاد حاصل شده است.

هردر در سال های پایانیِ دههٔ ۱۷۶۰ آغاز به نگارشِ مجموعه نوشتاری دربارهٔ فلسفهٔ هنر، تحتِ عنوانِ *بیشه‌های انتقادی*[۱۵] می‌کند، در مجلدِ نخستِ این مجموعه، که در سالِ ۱۷۶۹، یعنی همان زمانی که او مشغولِ نوشتنِ رسالهٔ مجسمه بود، به چاپ رسیده، موضعِ او نزدیکیِ چندانی به آنچه خود در رسالهٔ مجسمه پیش می‌نهد ندارد. با وجودِ لحنِ آشکارا انتقادیِ او علیه لسینگ در بیشهٔ انتقادیِ نخست، در این متن او همان موضعِ لسینگ مبنی بر فرودستیِ هنرهای تجسمی نسبت به شعر را اتخاذ می‌کند، و انتقادِ او تنها متوجه تبیینِ لسینگ از این نسبت است. هردر «از سه جانب به نقد لسینگ می‌پردازد. نخست این داعیه را پیش می‌کشد که لسینگ از توضیحِ این معنی ناتوان است که چرا زیبایی باید نخستین قانونِ هنرهای تجسمی باشد. سپس تأکید می‌ورزد که تفاوتی ذاتی میانِ هنرهای به اصطلاح تجسمی هست که لسینگ از آن غافل می‌ماند، و آن این که نقاشی اکیداً معطوف به حسِ بینایی است، حال آن که استتیکِ مجسمه در واقع عمدتاً از حسِ لامسه حاصل می‌آید. سومین رأیِ نقادانهٔ هردر این است که تأکیدِ لسینگ بر زمان و توالی در شعر، بیشتر درخورِ هنرِ موسیقی است - که لسینگ آن را نادیده می‌گیرد- حال آن که ذاتِ شعر در یک چنین ویژگیِ عرضیِ نوعِ نشانه‌هایی که به کار می‌برد نیست، بلکه در آن شیوه‌ای است که انرژیِ زندگانیِ واقعی را به چنگ می‌آورد و انتقال می‌دهد، و این چیزی است که هیچ یک از سایرِ هنرها به این خوبی انجام نمی‌دهند...» (گایر، ۱۳۹۴: ۱۲۷و۱۲۸ با تغییری اندک در ترجمه) در واقع هردر چنین می‌گوید که لسینگ می‌بایست به جای تقسیم‌بندیِ هنرها صرفاً بر اساسِ زمان‌مندی و مکان‌مندی، آنها در طیفی میانِ دوگانهٔ اثر[۱۶] و انرژی جای می‌داد. در این طیف هنرهای تجسمی، یعنی مجسمه و نقاشی به منتهاالیهِ اثر نزدیکند.

> هر اثرِ هنریِ تجسمی، اگر طبقه‌بندیِ ارسطو را بپذیریم، یک اثر است و نه یک انرژی: در یک آن با همهٔ اجزایش وجود دارد؛ ذاتش عبارت است از هم‌هستی[۱۷]، نه دیگرگونی و پی‌آیی. اگر هنرمند آن را چنان به حدِ کمال ساخته باشد که در اولین نگاه به یکبارگی و درستی دریافته شود، چنان که بتواند ایده‌ای کامل را برساند، غایتش برآورده شده، تأثیرش برای همیشه بر جای می‌ماند: یک اثر است (Herder, 2006: 99).

بنابراین از نظرِ هردر، در بیشهٔ انتقادیِ نخست، هنرهای تجسمی از آن رو که تنها یک اثر بر جای می‌گذارند باید زیبایی را قانونِ نخستِ خویش سازند، همان طور که چهرهٔ مجسمهٔ لائوکوئون به ناچار تنها نمودِ یک فریاد آرام و نجیب را بازنمایی می‌کند؛ این موضوع صرفاً برآمده از سرشتِ مکانیِ مجسمه و نقاشی نیست، بلکه حاصلِ ضعفِ ذاتیِ این گونه هنرهاست که به خاطرِ سرشتِ ایستا و دگرگونی ناپذیرشان نمی‌توانند نفس یا همان نیرو[۱۸]ی طبیعت را، که همواره در حالِ شدن و دگرگونی است، به چنگ آورند، در عوض گسترهٔ کارشان صرفاً به نمودِ جسم‌ها و محاکاتِ طبیعت محدود می‌شود.

www.SID.ir

Archive of SID

...ولی آیا در این جهان چیزی هست که گذرا نباشد، که یکسره جاودان باشد؟ ما در جهانی از نمودها زندگی می‌کنیم، جایی که پدیده‌ای در پیِ دیگری می‌آید و هر لحظه لحظهٔ پیشینش را نیست می‌کند؛ همه چیز در جهان پایبندِ بال‌های زمان است، و جنبش، دگرگونی و فعالیت جانِ حقیقیِ طبیعتند ... چنان که جهان بر چشمانِ ما نمایان می‌شود، آیا به قدرِ کافی برابرایستاهای همیشگی و پایدار که هنرِ [تجسمی] به این ترتیب باید محاکاتشان کند وجود ندارند؟ البته که وجود دارند، و تا حدِ مشخصی همهٔ جسم‌ها، درست به این خاطر که جسم‌اند [و نه نفسِ طبیعت]، چنین برابرایستاهایی‌اند. هرچند که شاید در زمان گشوده شوند و وضعیت‌شان گوناگونی یابد، هرچند که به سرعت در هر لحظه از وجودشان دگرگون می‌شوند، چشمانِ ما این لحظه‌هایِ [دگرگونی] را درنمی‌یابند. بنابراین هنرمندِ [تجسمی] می‌تواند نمودهایِ جسم‌ها را بیاراید: او جسم‌ها را به تصویر می‌کشد، او طبیعتِ دگرگونی‌ناپذیر را محاکات می‌کند (ibid: 97).

هرچه در طیفِ هنرها از منتهاالیهِ اثر دور می‌شویم به هنرهایی همچون موسیقی و برتر از آن به شعر می‌رسیم که انرژیِ طبیعت را به چنگ می‌آورند. همین توانایی به چنگ آوردنِ انرژی، نفس، یا به عبارتی نیروست که به عقیدهٔ هردر باید به عنوانِ معیارِ اصلیِ سنجشِ هنرها جایگزینِ مکان‌مندی و زمان‌مندی شود. هردر می‌کوشد تفاوتِ دو منتهاالیهِ طیفِ اثر-انرژی را بر اساسِ تمایزِ هنرهایی که از نشانه‌های طبیعی بهره می‌برند از هنری که نشانه‌های مصنوعی را به کار می‌بندد، یعنی هنرِ شاعری، توضیح دهد.

هردر استدلال می‌کند که درست همان طور که تقسیم‌بندیِ هنرها به نقاشی و شعر به دستِ لسینگ نابسنده است، تمایز نهادن میانِ مکان و زمان نیز که مبنای تقسیم‌بندیِ مزبور است بسنده نیست. زیرا لسینگ با تمایزگذاریِ خویش مقولهٔ اساسیِ نیرو را نادیده می‌گذارد و دقیقاً همین مقولهٔ اخیر است که برای اثرگذاریِ شعر ضرورت دارد. هردر در بابِ تمایز میانِ انرژی که در موسیقی متجلی می‌شود و نیرو که در شعر حضور دارد چندان واضح سخن نمی‌گوید، لیکن به نظر می‌رسد ایدهٔ وی این است که انرژی تجلیِ بیرونیِ نیروهای بنیادی در قالبِ تغییر یا حرکت است. شعر دقیقاً به این دلیل که به جای نشانه‌های طبیعی از نشانه‌های مصنوعی بهره می‌برد، می‌تواند ما را به واقعیتی که بنیادِ ویژگی‌های ظاهریِ اعیان است و از راهِ نشانه‌های مصنوعی به چنگ می‌آید، نزدیک‌تر سازد. بنابراین شعر می‌تواند نه تنها به واقعیتی وسیع‌تر، بلکه به ساحتی ژرفتر از آنچه در دسترسِ این هنرهای دیگر است وارد شود. ... شعر می‌تواند بازنمای هر چیزی باشد، دقیقاً از آن روی که در مواجهه با شعر به جای تمرکز بر ویژگی‌های فیزیکی یا صوتیِ خودِ نشانه‌ها، بر معانیِ آنها تمرکز می‌کنیم (گایر، ۱۳۹۴: ۱۳۲-۱۳۳ با تغییری اندک در ترجمه).

گفتنی است که هردر بر اساسِ این تمایزِ نشانه‌های طبیعی و مصنوعی به نتیجه‌ای غافلگیرکننده در موردِ هنرِ مجسمه می‌رسد: این که مجسمه حتی بیش از نقاشی به نشانه‌های طبیعی وابسته است، پس مجسمه بیشترین فاصله را از شعر دارد و از همهٔ هنرها در به چنگ آوردنِ نیروی طبیعت ناتوان‌تر است. نقاشی چه بسا بتواند به یاریِ ترکیب‌بندی و ایجادِ فضای میانِ پیکره‌ها به کنشِ شاعرانه نزدیک شود، ولی مجسمه حتی از این توانِ فضاسازیِ شاعرانه نیز بی‌بهره است.

...در میانِ خودِ هنرهای تزیینی نیز تفاوت‌هایی چشمگیر در میزانِ نزدیکی به امرِ شاعرانه وجود دارد. مجسمه بیشترین فاصله را با آن دارد؛ ولی نقاشی، به خصوص نقاشی با ترکیب‌بندی‌اش، و به خصوص با ترکیب‌بندیِ هستومندهای شاعرانه، که در اصل آفریده‌های تخیل‌اند، نه مشاهده، بسیار به شاعری نزدیکتر است. میانِ پیکره‌هایِ [نقاشی] درام وجود دارد؛ نقاشی همهٔ پیکره‌ها را با این قصدِ ساده که کنشی را بازنمایند [در خود] جای می‌دهد (Herder, 2006: 109).

به این ترتیب از نخستین بیشهٔ انتقادی می‌توان دو

www.SID.ir

Archive of SID

نتیجه دربارهٔ مجسمه گرفت: نخست این که مجسمه هنرِ حسِ لمس است و با نقاشی، که هنرِ حسِ بینایی است، تفاوتی ذاتی دارد؛ این حکم با ادعای هردر در رسالهٔ مجسمه هماهنگی دارد. دومین نتیجه این است که مجسمه حتی از دیگر هنرهای غیرزبانی - که همگی توانایی ناچیزی در به چنگ آوردنِ نیرو، که به باورِ هردر ذاتِ هنر است، دارند- هنری ضعیف‌تر و ناتوان‌تر است؛ این حکم ، بر خلافِ حکمِ اول، با آنچه در رسالهٔ مجسمه آمده آشکارا در تضاد است. هردر در رسالهٔ مجسمه، که نگارشش تنها چند ماه پس از اولین بیشهٔ *انتقادی* آغاز شده، ادعا می‌کند که مجسمه، همچنان که با حسِ لمس ما، با نیروی آفرینش همخوان است (Herder, 2002: 42-44). این تضاد چگونه رفع‌شدنی است؟ حلقهٔ مفقود بینِ بیشهٔ انتقادیِ نخست و رسالهٔ مجسمه چیست که مجسمه را از اثری جامد و مرده در یکی به پیکرِ جاندارِ دلبرِ پیگمالیون در دیگری بدل می‌کند؟ این حلقه، هرچه که باشد، پاسخِ پرسشِ اساسیِ مقالهٔ حاضر، یعنی پرسش از اهمیت و کیفیتِ خاصِ تجربهٔ لمسِ مجسمه نزدِ هردر را در خود تنیده دارد.

در اینجا قصد دارم این حلقهٔ گم شده را به یاریِ تفسیرِ مایکل فورستر[۱۹] از فلسفهٔ زبانِ هردر، و به طورِ خاص از چالشی که هردر در پایانِ دههٔ ۱۷۶۰ در فلسفهٔ زبانش با آن درگیر بود، جستجو کنم. اگر می‌خواهیم مشخص کنیم که چگونه نیرو از راهِ تجربهٔ لمسِ مجسمه به چنگ می‌آید، باید بدانیم که منظور او از نیرو همان نیرویِ تصور یا نیروی اندیشه است که در تحلیلِ نهایی با نیرویِ طبیعت یکی است، همچنین باید بدانیم که دغدغهٔ هردر در حوزهٔ فلسفهٔ زبان تبیینِ نسبتِ زبان با این نیروی طبیعت یا اندیشه است. بنا بر تفسیرِ فورستر در کتابِ *از پیِ هردر: فلسفهٔ زبان در سنتِ آلمانی*[۲۰]، فلسفهٔ زبانِ هردر دو اصلِ اساسی دارد: «۱. اندیشه ذاتاً وابسته و محدود به زبان است؛ یعنی تنها اگر برخوردار از زبان باشیم می‌توانیم بیندیشیم، و تنها به چیزی می‌توانیم بیندیشیم که بتوانیم به نحوِ زبانی بیانش کنیم، ۲. معناها یا مفهوم‌ها می‌بایست با کاربردِ واژه این‌همان گرفته شوند» (Forster,2010: 91). هردر در *پاره‌هایی دربارهٔ ادبیاتِ نوینِ آلمانی*[۲۱] چنین نوشته:

> [زبان] صورتِ شناسایی است، نه تنها در ظرفِ آن بلکه در انطباق با آن است که اندیشه شکل می‌گیرد، در همین حال است که در همه جای ادبیات اندیشه به بیان می‌چسبد و به خود در انطباق با آن صورت می‌بخشد ... در هنگامِ رشد و پرورش، اندیشه‌ها را به موجبِ واژه‌ها می‌آموزیم، و به همین خاطر دایه‌هایی که زبان‌مان را شکل می‌دهند نخستین آموزگارانِ منطقِ ما هستند؛ با همهٔ مفهوم‌های حسیِ حاضر در سراسرِ زبانِ زندگیِ روزمره، اندیشه به بیان می‌چسبد ... زبان حدها را می‌گذارد و کرانه‌ای سراسرِ شناساییِ انسانی را مشخص می‌کند (به نقل از ibid: 92).

به این ترتیب هردر با فرض گرفتنِ این که اندیشه ذاتاً در نسبت با مفهوم‌ها و معناها مفصل‌بندی می‌شود و این که مفهوم‌ها و معناها کاربردِ واژه‌هایند و بس، عملاً این امکان را که شیوه‌های ارتباطِ غیرزبانی نسبتی با نیروی اندیشه داشته باشند رد می‌کند. به گفتهٔ فورستر، با ردِ این امکان هردر در تبیینِ سه مسئله با چالشِ اساسی روبرو می‌شود: نخست این که خداوند چگونه می‌اندیشد، دوم این که جانوران چگونه می‌اندیشند و سوم این که هنرهای غیرزبانی چگونه می‌توانند دربردارندهٔ نیروی اندیشه باشند (ibid: 93). دو مسئلهٔ نخست ارتباطی با مقالهٔ حاضر ندارند، از آنها درمی‌گذریم و به مسئلهٔ سوم می‌رسیم. پاسخ اولیهٔ هردر به این چالش همان پاسخِ ناامیدکننده‌ای است که در *بیشهٔ انتقادیِ* نخست یافتیم: این که توانِ هنرهای غیرزبانی، به ویژه هنر مجسمه در به دست آوردنِ نیروی اندیشه ناچیز است، زیرا هنرهای غیرزبانی مانندِ موسیقی، نقاشی و مجسمه صرفاً بر حس‌ها تکیه دارند و از نشانه‌های طبیعی استفاده می‌کنند، بر خلافِ شعر که نه تنها بر حس‌ها، بلکه بر تخیل نیز استوار است و از نشانه‌های قراردادی و مصنوعی بهره می‌برد. ولی این پاسخ به هیچ روی برای خودِ هردر نیز خرسندکننده نیست، همین که او توانی، هرچند ناچیز، برای هنرهای غیرزبانی در کسبِ نیرو در نظر می‌گیرد و اساساً این میزان پرداختِ او به این هنرها، نشان‌دهندهٔ این است که

www.SID.ir

Archive of SID

او، هرچند به نحوی شهودی و مبهم، باور دارد که این هنرها به نوعی دربردارندهٔ اندیشه هستند، ولی اصل‌های فلسفهٔ زبانش او را از پذیرفتنِ این نکته بازمی‌دارند. آنچه مشکل را بغرنج‌تر می‌کند این است که هردر هنگامی که می‌گوید معناها و مفهوم‌ها می‌بایست با کاربُردِ واژه یکی گرفته شوند، مُرادِ او از واژه، معنای محدود و معمولِ واژه است، یعنی هرگز شاملِ فرم، ریخت، رنگ، صدا و... درمقامِ نشانه نمی‌شود. از این روست که فورستر رویکردِ هردر به فلسفهٔ زبان را *بیانگراییِ مضیق*[۲۲] می‌نامد.

از نظرِ فورستر، مشکلِ هردر در *بیشهٔ انتقادیِ* نخست این است که «...او هنوز درنیافته که کاملاً شدنی است که هر دو بینش را، سازوار با هم، حفظ کنیم، یعنی با تکیه بر این نکته که اندیشه‌ها و معناهایی که در هنرهای غیرزبانی بیان می‌شوند، باید برگرفته از ظرفیتِ هنرمند برای بیانِ زبانی و محدود به این ظرفیت باشند» (ibid: 104). این نکته‌ای است که، به گفتهٔ فورستر، هردر به طورِ خاص در *بیشهٔ انتقادیِ* سوم دربارهٔ هنرِ نقاشی طرح می‌کند، ولی تا جایی که موضوعِ این پژوهش، یعنی هنرِ مجسمه در میان باشد، بیشهٔ انتقادیِ چهارم است که این نکته را به هنرِ مجسمه تسری می‌دهد و هردر را به رسالهٔ مجسمه رهنمون می‌شود. در *بیشهٔ انتقادیِ* چهارم است که «او همچنین درمی‌یابد که اندیشه‌ها و معناها، و از همین رو زبان، به طریقی حتی بنیادینتر در هنرهای غیرزبانی مشمولند، یعنی به منزلهٔ پیش‌فرض‌های خودِ دریافتِ این هنرها (از سوی هنرمند و مخاطبش)» (ibid: 106)، نیز در همین اثر است که هردر، به طورِ مشخص، مجسمه را بر نقاشی برتری می‌دهد و چنین ادعا می‌کند که «در نقاشی جز فریبی زیبا چیزی نیست، حال آن که در مجسمه حقیقتی آغازین هست» (به نقل از گایر، ۱۳۹۴: ۱۴۱ با تغییر در ترجمه).

برتریِ مجسمه بر نقاشی، در این مرحله از تفکرِ هردر، برآمده از همان تفاوتی است که او پیش‌تر میانِ این دو هنر شناسایی کرده بود: این که تجربهٔ مجسمه لمسی است و تجربهٔ نقاشی دیداری. اکنون، در رسالهٔ مجسمه، هردر بر سر آن است که نشان دهد که تجربهٔ لمسِ مجسمه برخوردار از کیفیتی خاص است که اهمیت این هنر را در فراچنگ آوردنِ نیروی اندیشه بسیار فراتر از نقاشی و موسیقی می‌برد و کمابیش همپایهٔ شعر می‌گرداند، یعنی می‌خواهد نشان دهد که تجربهٔ مجسمه از آن رو که هم در هنگامِ آفرینشِ آن و هم در هنگامِ رویارویی با آن، به شدت حسِ لمسِ مجسمه‌ساز و مخاطب را درگیر می‌کند، سرشار از ظرفیتِ انسانی برای بیانِ زبانی، یعنی سرشار از مفهوم‌ها، باورها و نظریه‌ها، هرچند به نحوی بسیار ناگشوده و تحلیل‌ناشده است؛ از یک سو هنرمند هنگامِ خلقِ مجسمه با دستانش این ظرفیت را در مجسمه به کار می‌بندد: «به هر روی، مجسمه‌ساز در تاریکیِ شب می‌ایستد و با حسِ لمسش فُرم‌های خدایان را می‌جوید. او داستان‌های شاعران را در برابرِ خود و درونِ خود دارد: هنگامی که به سنگ دست می‌یازد، مینروای هومر را لمس می‌کند...» (Herder, 2002: 95)، و از سوی دیگر، مخاطبانِ مجسمه، از جمله خودِ مجسمه‌ساز، در مقامِ نفس، مفهوم‌ها و باورهایی مبهم و ناخودگاه را، که در همه حال وابسته به زمانه و ملیت‌اند، در هنگامِ لمسِ مجسمه، یا به عبارتی در هنگامِ تفسیرِ لمسیِ مجسمه، پیش‌فرض می‌گیرند و از وضعیتِ بدنیا فتهٔ خود به درونِ بدنِ مجسمه روان می‌کنند و به این ترتیب نیروی نفس یا اندیشهٔ خود را در مجسمه، به منزلهٔ طبیعت، بازتاب‌یافته می‌یابند.

برای درکِ بهتر این نکته که، به باورِ هردر، ظرفیتِ زبانی و نیرویِ اندیشهٔ هنرمند و مخاطب چگونه با تجربهٔ لمسیِ مجسمه گره خورده، باید به هستی‌شناسیِ او، که به هر روی پیوندی تنگاتنگ با فلسفهٔ زبان و استتیک به نزدیکِ او دارد، رجوع کنیم. او در اثری کوتاه به نامِ جستاری دربارهٔ هستی[۲۳] می‌گوید که مفهومِ هستی از آن روی که مبهم‌ترین و تحلیل‌ناپذیرترین مفهوم است، به خودیِ خود برای ما یکسره درنیافتنی است؛ ولی در زبانِ ما، در نسبت با وضعیتِ بدنیا فتهٔ ما، واژه‌ها، یا به عبارتی مفهوم‌ها، شکل می‌گیرند و مفهومِ هستی را تا حدی برای ما فهم‌پذیر می‌کنند. بنیادین‌ترین واژه‌ها عبارتند از به موجبِ[۲۴]، *کجا*[۲۵] و *کی*[۲۶]؛ که به ترتیب متناظرند با مفهوم‌های نیرو، مکان و زمان.

هستی حسی‌ترین است؛ پس تنها مفهومِ یکسره

www.SID.ir

Archive of SID

تحلیل‌ناپذیر است، و این دربارهٔ دیگر چیزها تنها می‌تواند به نحوِ نسبی گفته شود، زیرا همهٔ آنها می‌توانند تا مفهومِ هستی فرو گشوده شوند. در عینِ حال، هر مفهوم چیزی را حفظ می‌کند که تا جایی که ما می‌توانیم ادراکش کنیم به نحوِ منحصر به فرد تحلیل‌ناپذیر است. ... در فرایندِ فروگشایی، هر چه هستیِ بیشتری مُندرج در یک مفهوم یافت شود، [آن مفهوم] تحلیل‌ناپذیرتر است و بالعکس. بدین ترتیب پس از مفهومِ هستی، در *کنار*[۲۷]، در پیِ[۲۸] و به موجبِ احتمالاً تحلیل‌ناپذیرترین‌ها هستند. ... و هر سه علاوه بر هستی‌شان از چیزی فردی نیز برخوردارند که در موردِ اولی *کجا*، در موردِ دومی *کی* و در موردِ سومی *به موجبِ* نامیده می‌شود (Herder in Noyes, 2018: 72).

در این میان به موجبِ، یا نیرو از همه بنیادین‌تر است، چرا که از نظرِ هردر مفهومِ هستی برای ما انسان‌ها، نه همچون جوهری پایدار، بلکه همچون توالیِ بی‌پایانِ علت‌ها و معلول‌ها دریافتنی است و ما جنبهٔ ناشناختهٔ علیت، یعنی آنچه علت را به معلول پیوند می‌دهد نیرو می‌نامیم.

...اینجا آدمی معلول‌های نامنتظره دید و چیزی که با یقین انتظارش را داشته باشد در کار نبود. نخست سرگشتگی ایجاد شد. ولی چون [این پدیده] بارها و بارها ملاحظه شد، آدمی [برای معلولها] علت در نظر گرفت و جنبهٔ ناشناختهٔ علت نیرو نامیده شد. ... اگر هستیِ علت باید بر مبنای امکان توضیح داده شود، این توضیح در مفهومِ نیرو یافتنی خواهد بود...(ibid: 66)

هردر معتقد است که این واژه‌ها صرفاً نشانه‌هایی توخالی و انتزاعی نیستند، بلکه پر از تاریخند و کلِ ظرفیتِ فکریِ بشر را در خود انباشته دارند، همان ظرفیتِ فکری‌ای که مجسمه، نقاشی و موسیقی در بده-بستان با آن پدید آمده‌اند. حتی فراتر از این: ضروری است که ملت‌ها دست به آفرینشِ مجسمه، نقاشی و موسیقی بزنند و با این هنرها در پیوند باشند، تا واژه‌های به موجبِ، کی و کجا، و به این ترتیب مفهوم‌های نیرو، مکان و زمان در زبانشان جاری شود، تا از این طریق نیروی اندیشه در هر ملت بدنی برای خود بیابد. پیدایشِ نقاشی، از آن رو که این هنر سطح‌ها را در کنارِ هم می‌آراید و پیشِ حسِ بینایی ما می‌گذارد، با درکی که ما از مفهومِ کجایی و مکان داریم گره خورده است[۲۹]. هنرِ موسیقی، از آن رو که صداها را در پیِ هم به شنواییِ ما می‌رساند، در بده‌بستان با درکِ ما از کی، توالی و زمان است. در نهایت، مجسمه که جسم‌های سه‌بعدی و در میانِ هم، که به بهترین نحو با حسِ لمس دریافتنی‌اند می‌آفریند، هنری است که درکِ ما از علیت و نیرو را قوام می‌بخشد، زیرا حسِ لمس بدنی‌ترین و مبهم‌ترین حسِ ماست و به باورِ هردر بیش از حس‌های دیگر نیروی مبهمِ هستی را درمی‌یابد.

۴. نتیجه‌گیری

در این مقاله کوشیدم تا با تکیه بر فلسفهٔ هنرِ هردر نشان دهم که او چگونه با طرحِ تجربهٔ لمسی همچون نحوهٔ اصیلِ رویارویی با مجسمه، این هنر را از دیگر هنرها متمایز می‌کند. نخست توضیح دادم که رویکردِ هردر به هنرِ مجسمه در امتداد سنتی استتیکی قرار می‌گیرد که اثرِ هنری را همچون بازتابندهٔ هستیِ مخاطب و میانجیِ تنظیمِ پیوندِ او با جهانی که در آن نهاده شده در نظر می‌گیرد. سپس با بررسیِ اجمالیِ موضعِ استتیکیِ سه تن از اندیشمندانِ این سنت، یعنی وینکلمان، لسینگ و همسترهویس شرح دادم که ایشان، به طورِ کلی، با تکیه بر معیارهای مکان‌مندی و زمان‌مندی به داوری میان هنرهای تجسمی (یعنی نقاشی و مجسمه) با شاعری از یک سو و قیاس میانِ خودِ هنرهای تجسمی از سوی دیگر دست می‌زدند. توضیح دادم که هردر معیاری سوم، یعنی معیارِ نیرو را در این داوری وارد کرد. او با این کار، هرچند نه از همان آغاز، نتیجه گرفت که هنرهای غیرزبانی، یعنی مجسمه، نقاشی و موسیقی می‌توانند مانندِ شعر دربردارندهٔ اندیشه باشند، و در این میان مجسمه، از آن رو که هنری لمسی است، بر نقاشی و موسیقی برتری دارد؛ در واقع هردر تبیین کرد که هنرهای غیرزبانی پیش‌فرض‌های تاریخی، ملی و فردیِ

www.SID.ir

Archive of SID

سازنده و مخاطب را در خود نهفته و انباشته دارند و نقشی ضروری در شکل‌گیریِ سه مفهومِ بنیادینِ زبان و اندیشهٔ بشر، یعنی مکان، زمان و نیرو ایفا کرده‌اند؛ نقاشی به منزلهٔ هنرِ دیداری مفهوم مکان، موسیقی به منزلهٔ هنر شنیداری مفهومِ زمان و مجسمه به منزلهٔ هنرِ لمسی بیش و پیش از دیگرِ هنرها مفهومِ نیرو را در زبانِ قوام بخشیده است. در پایان با اشاره به هستی‌شناسیِ هردر آشکار کردم که به باورِ او مفهومِ نیرو هستی را به نحوی بنیادین‌تر از مکان و زمان برای ما دریافت‌پذیر می‌کند، بنابراین هنرِ لمسیِ مجسمه که، به خاطرِ تعاملِ بدنی‌ای که از سازنده و مخاطب طلب می‌کند، قوام‌بخشِ مفهومِ نیروست، در میانِ هنرها بنیادین‌ترین میانجی برای دریافتِ هستی به شمار می‌آید.

پی‌نوشت‌ها

1. *Sculpture: Some Observations on Shape and Form from Pygmalion's Creative Dream* (1768-1778)
2. figurative
3. Franco Cirulli
4. Figurative Theo-Humanist Aesthetics
5. re-alignment
6. Johann Joachim Winckelmann
7. Gotthold Ephraim Lessing
8. François Hemsterhuis
9. paradigmatic
10. quasi-individual
11. noble simplicity and quiet grandeur
12. Torso of Belvedere
13. *Laocoon or An Essay upon the Limits of Painting and Poetry* (1766)
14. *On Sculpture* (1769)
15. Critical Forests
16. Work
17. coexistance
18. force
19. Michael Forster
20. *After Herder: Philosophy of Language in the German Tradition* (2010)
21. *Fragments on Recent German Literature* (1767-1768)

۲۲. چارلز تیلور محدود شدنِ اندیشه به مرزهای بیان را با اصطلاح بیانگرایی (expressivism) مشخص می‌کند. فورستر به پیروی از تیلور بیانگراییِ هردر را بیانگراییِ مضیق (narrow expressivism) می‌نامد، در مقابل، بیانگراییِ هامان را که همهٔ اعیانِ طبیعت را واژه‌های کتابِ خداوند می‌پندارد بیانگراییِ وسیع (broad expressivism) نام می‌دهد.

23. *Essay on Being* (1763)
24. per
25. ubi
26. quando
27. iuxta
28. post

۲۹. گفتنی است که هردر، به ویژه در دو جلدِ پایانیِ *بیشه‌های انتقادی* و حتی در جاهایی از رسالهٔ مجسمه، به تأملاتی دربارهٔ کارکردِ تمثیلیِ نقاشی می‌پردازد، ولی از آنجایی که موضوعِ نوشتارِ حاضرِ هنرِ مجسمه است، در اینجا به تبیین هردر از نقاشی همچون هنرِ سطح های در کنار هم، که تبیین غالب از این هنر در رسالهٔ مجسمه است، بسنده کرده‌ام.

کتابنامه

گایر، پل (۱۳۹۴). *زیبایی‌شناسیِ آلمانی در قرن هجدهم*، ترجمهٔ سیدمسعود حسینی، چ ۱، تهران: نشر ققنوس.

Beiser, F. C. (2009) *Diotima's Children,* New York: Oxford University Press.

Cirulli, F. (2015) *The Age of Figurative Theo-humanism,* Boston: Springer.

Forster, M. N. (2010) *After Herder: Philosophy of Language in the German Tradition,* Oxford: Oxford University Press.

Herder, J. G. (2002) *Sculpture, translated by Jason Gaiger,* Chicago: The University of Chicago Press.

Herder, J. G. (2006) *Selected Writings on Aesthetics,* Princeton: Princeton University Press.

Noyes, J. K. (2018) *Herder's Essay on Being: A Translation & Critical Approaches,* New York: Camden House.

Winckelmann, J. J. (2001) *Essays on the Philosophy and History of Art,* Bristol: Thoemmes Press.

www.SID.ir