بسم الله الرحمن الرحيم

دانشگاه اصفهان

دانشکده ادبیات و علوم انسانی

گروه فلسفه

پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته فلسفه گرایش غرب

هنر در فلسفه‌ی آدورنو یا کارکرد هنر در جامعه مدرن از نگاه آدورنو

استاد راهنما:

دکتر علی کرباسی‌زاده

استاد مشاور:

دکتر مهدی دهباشی

پژوهشگر:

شوان قاسمیانی

اسفندماه ۱۳۸۹

کلیه حقوق مادی مترتب بر نتـایج مطالعـات، ابتکـارات و نوآوری‌های ناشی از تحقق موضوع این پایان‌نامه متعلق بـه دانشگاه اصفهان می‌باشد.

چکیده

این رساله به بررسی مسئله‌ی هنر از دیدگاه آدورنو می‌پردازد؛ در راستای این هدف ابتدا گزارشی مختصر از مواضع فیلسوفان از کانت به بعد ارائه می‌شود، فیلسوفانی چون کانت، هگل، شوپنهاور، نیچه، مارکس، بنیامین و هایدگر. در فصل بعد آرای آدورنو در باب مسائلی از قبیل نسبت هنر و اندیشه، امکان نقد جوامع مدرن از دریچه‌ی هنر، کالایی شدن هنر و دیگر محصولات فرهنگی و نیز تحلیل او از ادبیات و موسیقی در عصر حاضر تقریر می شود.

برای آدورنو هنر واقعیتی دو سویه است؛ واقعیت اجتماعی پارادوکسیکال، که هرچند می‌تواند در تضاد با جامعه باشد اما از واقعیت نبریده است، بلکه تلاش می‌کند با جاگرفتن در بطن جامعه، تناقض هایش را بهتر بیان کند. در این تلاش برای بیان کردن، هنر بی طرفی خود را نشان نمی‌دهد بلکه برعکس، با نفی استیلای اجتماعی، دلبستگی مشروع خود را به سعادت آینده و وضعیت رهایی انسان نشان می‌دهد، البته با وقوف به این خطر که ممکن است این دلبستگی، جذب نظم اجتماعی حاکم شود و نمود هنری تا حد گرته برداری تاییدگرانه از زمان حال تنزل کند (Adorno,1997: 344).

این تضاد یا ویژگی دو سویه (که تضاد میان فرهنگ تاییدگر و فرهنگ نقاد نیز هست) اساس تحلیل فرانکفورتیان از هنر است. از یک سو، هنری اصیل که علیه الحاق شدن به نظم تعمیم یافته‌ی هم ارزی تجاری مبارزه می‌کند و از سوی دیگر، هنری تایید گر هنری "کیچ"[1]، که دقیقاً از مناسبات موجود تقلید می‌کند و در تقسیم کار اجتماعی جایی را اشغال می‌کند که شایسته است برای رویا، زیبایی، دل خوشی و روح در نظر گرفته شود تا از تسلیم بیش از حد ساده در برابر امور روزمره اجتناب شود.

کلمات کلیدی: هنر، خرد ابزاری، کالایی شدن، صنعت فرهنگ، هنر تأییدگر، هنر اصیل.

1- Kitsch

فهرست مطالب

عنوان **صفحه**

فصل اول: مقدمات

۱-۱- مقدمه ۱

۱-۲- منظرهای متفاوت بررسی هنر ۴

۱-۲-۱- زیباشناختی ۴

۱-۲-۲- مطالعه روان‌کاوانه ۶

۱-۲-۳- نگاه جامعه‌شناختی (علوم اجتماعی) به هنر ۷

فصل دوم: هنر از دیدگاه فلاسفه قبل از آدورنو

۲-۱- مقدمه ۸

۲-۲- کانت ۹

۲-۲-۱- زیبایی آزاد و زیبایی وابسته ۹

۲-۲-۲- داوری در مورد زیبایی ۱۰

۲-۳- هگل ۱۲

۲-۳-۱- مراحل سه گانه هنر ۱۴

۲-۴- شوپنهاور ۱۶

۲-۴-۱- سلسله مراتب هنرها نزد شوپنهاور ۱۸

۲-۴-۲- مقام موسیقی نزد شوپنهاور ۱۸

۲-۵- نیچه ۱۹

۲-۶- مارکس ۲۲

۲-۷- مکتب فرانکفورت ۲۴

۲-۸ والتر بنیامین ۲۶
۲-۹ هایدگر ۳۰
فصل سوم: زندگی و اندیشه‌ی آدورنو
۳-۱- زندگی و آثار .....
۳-۲- اندیشه‌ی آدورنو.....
فصل چهارم: هنر در فلسفه‌ی آدورنو
۴-۱- مقدمه ۴۷
عنوان **صفحه**
۴-۲- هنر و جهان اجتماعی..... ۴۹
۴-۳- هنر و اندیشه ورزی ۵۲
۴-۴- هنر و تعهد ۵۵
۴-۴-۱- هنر متعهد..... ۵۵
۴-۴-۲- هنر برای هنر ۵۸
۴-۵- هنر و انتقاد ۶۰
۴-۵-۱- نقش اجتماعی هنر..... ۶۰
۴-۶- استقلال هنر..... ۶۱
۴-۶-۱- هنر مستقل و هنر وابسته..... ۶۲
۴-۷- هنر و صنعت فرهنگ..... ۶۴
۴-۷-۱- صنعت فرهنگ، موسیقی و کالایی شدن ۶۷
۴-۷-۱-۱- موسیقی عامه پسند و موسیقی جدی..... ۶۹
۴-۷-۱-۲- رادیو، موسیقی و قهقرای شنیدن ۷۱
۴-۷-۱-۳- استانداردسازی موسیقی ۷۵
۴-۷-۱-۴- دو نوع شنونده موسیقی عامه پسند..... ۸۱
۴-۷-۲- استانداردسازی در ادبیات..... ۸۳
۴-۸ نتیجه‌گیری..... ۸۴
منابع و مآخذ ۸۷

فهرست جدول‌ها

عنوان **صفحه**

جدول ۴-۱ ساختار تولید و تصنیف موسیقی جدی و موسیقی عوام پسند ۸۱

فصل اول

مقدمات

۱-۱- مقدمه

این مطالعه به بررسی هنر در فلسفه‌ی آدورنو می‌پردازد، بدین منظور در فصل حاضر مفهوم هنر از لحاظ ریشه‌شناسی واژه، به صورت مختصر مورد بحث قرار گرفته و بعد از آن انواع منظرها و رویکردهای متفاوت بررسی هنر معرفی می‌گردند. در فصول بعدی آراء و اندیشه‌های فلاسفه‌ی قبل از آدورنو در باره‌ی هنر به صورت خلاصه بررسی می‌شوند. پس از آن در یک فصل، به شرح زندگی و آثار و فلسفه‌ی آدورنو به صورت کلی می‌پردازیم و نهایتاً در فصل آخر، دیدگاه‌ها و تأملات آدورنو در این باب ارایه و توصیف گشته و مورد بحث و تحلیل قرار می‌گیرند.

واژه‌ی «هنر» در زبان‌های اروپایی، به یونانی »تِخْنِه» (techne) به لاتین »آرتوس» و «آرتیس» (artis) و «آرس» (ars)، به فرانسه «آر» (ar) و به انگلیسی «آرت» (art) و به آلمانی «کونست» (kunst) گفته می‌شود که از ریشهٔ هندی و اروپایی ar به معنای ساختن و به هم‌پیوستن و درست کردن آمده است این الفاظ در تاریخ گذشته اروپا فقط برای هنرهای خاصّ به‌کار نمی‌رفته؛ بلکه به معنای فضیلت هم به‌کار می‌رفته است. هر چند بیشترین کاربرد آن در فرهنگ یونانی در اصطلاح هنرهای هفتگانه یونان و در قرون وسطا در اصطلاح هنرهای آزاد بوده است که هنرهای فکری بوده‌اند. (احمدی، ۱۳۸۵: ۱۸).

اصل و ریشهٔ واژه‌ی هنر در زبان فارسی به سانسکریت باز می‌گردد و با لفظ »سونر» (**sunar**) و «سونره»، (**sunara**) که در اوستایی و پهلوی به صورت هونر (**hunar**) و هونره (**hunara**) (سو = هو به فارسی نیک و خوب، نر و نره به فارسی به معنای مردی و زنی) به معنای نیک‌مردی و نیک‌زنی، هم‌ریشه است. در زبان فارسی قدیم نیز «چهار هنران» به معنای فضایل چهارگانه شجاعت، عدالت، عفت و حکمت (به معنای فرزانگی) آمده است. واژه هنر در قلمرو زبان فارسی در طول تاریخ معانی متنوع داشته؛ از جمله به معنای کمالات، فضایل، حسنات، برتری‌ها، صفات نیک، توانایی، قابلیّت‌ها، توانمندی، قدرت، صنعت، حرفه، کسب، و خطر و تهدید به کار رفته است.

با صرف نظر از معنای عامّ هنر که حتی امروزه هم کاربردی گسترده دارد، هنر در معنای خاصّ خود بـه مصادیق ویژه‌ای از قبیل شعر، نقّاشی، فیلم، عکّاسی، خطّاطی، تئاتر، منبت کاری، مجسّـمه‌سـازی، نمایشـنامه نویسی، و. . . اطلاق می‌شود.

شاید بتوان گفت از بدو پیدایش هنر، نقد هنری نیز شکل گرفته است زیرا انسان‌ها برای فهم آثار هنـری و برقراری ارتباط با آن همواره نیازمند چون و چرا کردن درباره این آثار بوده‌اند و به نوعی به قضاوت و ارزیابی درباره آثارهنری می‌پرداخته‌اند. ارسطو و افلاطون در قرن چهارم قبل از میلادی در زمینه چیستی و چگـونگی هنر بحث کرده و دیدگاه‌های متفاوت ارائه کرده‌اند. برای مثال، افلاطون اصول ارزیابی هنر را بـه روشـن‌تـرین وجه در کتاب جمهور بیان می‌کند. به نظر افلاطون، جوانان که پس از این نگهبان امنیت شـهر خواهنـد بـود، باید تحت تعلیم و تربیت جدی قرار گیرند و از آنجا که نفوس جوانان حساس و تاثیرپذیر است، هنرها و صنایع سودمند باید چنان سامان یابد که جوانان را به آن چیزی متمایل کند که آنها باید در پی آن باشند (افلاطون، ۱۳۸۷، ۱۰۰۴).

افلاطون هنر را برخاسته از خیال می‌داند و در پائین‌ترین مرتبه هستی و شناسایی جای می‌دهـد. بـدین سان اگر شخصی یک اثر هنری را واقعی بداند، آشکارا نشان می‌دهد که هنوز در سپهر خیال به سـرمی بـرد و اگر الگوی آن اثر هنری را که چیزی محسوس است، واقعی درنظر بگیرد در سپهر عقیده قـراردارد و سـرانجام اگر همان شخص، ازطریق دیالکتیک پلکـان شناسـایی را یکـی پـس از دیگـری بپیمایـد و بـه ایـده آن چیـز محسوس در جهان معنا دست یابد، در سپهر علم که برترین پله شناسایی است، جـای مـی‌گیـرد (کاپلسـتون، ۱۳۸۸: ۲۹۷-۲۹۸).

افلاطون بیشتر به آثار و نتایج تربیتی و اخلاقی هنر علاقه‌مند است؛ آثار و نتایجی که بی تردید به تفکـر زیبا شناختی نامربوطند، لیکن واقعی اند و هرکس مانند افلاطون به علو و برتری اخلاقی بیشتر از حساسیت و آگاهی زیبایی شناختی ارزش می‌نهد، باید آنها را به حساب آورد. (کاپلستون، ۱۳۸۸: ۲۹۶)

افلاطون بارها در مکالمه‌های گوناگونش زیبایی را از دیدگاه سودمندی (chresimon) بررسی کـرد. امـا این نکته نیز مهم است که جدا از این داوری کارکردگرا، از نظر افلاطون ادراک وتعریف زیبایی چنـان معضـل کلیدی ای است که هر گاه رازش گشوده شود، امکان فهم نکته‌های بسیاری در گستره‌ی آفرینـنـدگی و تولیـد انسانی فراهم می‌آید، و یکی از این نکته‌ها اثر هنری است (افلاطون، ۱۳۶۷: ۵۶۲).

ارسطو نیز در کتاب بوطیقا مباحث فلسفی گسترده‌ای در زمینه هنر مطرح کرده است. نقـد هنـری دوره کلاسیک در قرون میانه با تاکید بر وجوه دینی گسترش می‌یابد و بخصوص در زمینه نقد ادبی توجه به متـون دینی و تفسیر[1] رونق می‌یابد. در قرون پانزدهم به بعد با شروع عهد رنسانس نقد هنری در غرب با شروع هنـر نئوکلاسیسم و پیوند یافتن هنر کلاسیک یونانی و رمی با فرهنگ اروپایی و تجدید حیات فرهنـگ غـرب، وارد

1- Hermeneutics

مرحله تازه‌ای می‌شود. ترجمه بوطیقای ارسطو از لاتین به زبان‌های اروپایی در پایان قرن پانزدهم تاثیر بسیاری بر گسترش نقدهنری رنسانس گزارد (نوسباوم، ۱۳۸۷: ۱۵۰).

ارسطو هنر را نتیجه‌ی خرد انسان دانسته است، یعنی آن را به برداشت عقلانی انسان از جهان و واقعیت مرتبط کرده، به همین دلیل نیز باید تقلید هنری را در"بازآفرینی" و بازسازی بخردانه جای داد، و نه در رونویسی و نسخه‌برداری مکانیکی (ارسطو، ۴۷: ۱۳۵۸).

با وجود این، چیزی که به نام نقد و مطالعه هنر در معنای امروزی می‌نامند عمدتا در دوره مدرن یعنی از قرن هیجدهم به بعد شکل گرفته و توسعه یافته است. برای مثال، نقد نقاشی را برای نخستین بار دنیس دیدرو[۱] فیلسوف و ادیب فرانسوی عصر روشنگری آغاز کرد. چالز پی یر بودلر[۲] شاعر بلند آوازه فرانسوی در قرن نوزدهم سهم زیادی در گسترش نقد هنری ایفا کرد. جنبش رمانتیک بریتانیا[۳]همچنین بر توسعه نقد ادبی در قرن نوزدهم تاثیر مهمی گذاشت مفهوم‌ها و ایده‌های زیباشناختی[۴] تازه‌ای را به عرصه هنر و ادبیات وارد ساخت. از جمله این که ابژه ادبی و هنر لزوما نباید امر زیبا، شریف و کامل باشد، بلکه ادبیات و هنر می‌تواند «امر معمولی» و پیش پا افتاده را به «امر متعالی» [۵]ارتقاء بخشد. نقد ادبی و هنری در نیمه دوم قرن نوزدهم با منتقدان برجسته‌ای مثل موتیو آرنولد[۶]شاعر و منتقد فرهنگی انگلیسی توسعه یافت. در قرن بیستم نقد و مطالعه هنر ابعاد بسیار گسترده یافت. در ادبیات نقد جدید[۷]، فرمالیسم روسی[۸]و نظریه ادبی شامل ساختارگرایی، پساساختارگرایی و پسااستعماری و نقد فمنیسیتی نحله‌های مهم قرن بیستم مطالعه ادبی بودند. این نحله‌ها در سایر هنرها نیز نفوذ داشتند و هر یک به نام‌ها و عناوین خاصی تاثیر گذار بودند (ونتوری، ۱۳۸۴: ۵).

۱-۲- منظرهای متفاوت بررسی هنر

طی یک قرن گذشته و بویژه از دهه ۱۹۶۰ به بعد، در تمام جوامع، سنت‌های نقد هنری و روش‌ها و رویکردهای مختلف شکل گرفته و توسعه یافته است. هنر را از منظرها و به شیوه‌های مختلف زیباشناسانه، روان کاوانه، فلسفی، تاریخی و جامعه شناختی می‌توان نگاه کرد. هر یک از این شیوه‌ها یا رویکردها به وجوه معینی از هنر و آثار هنری می‌پردازند و در پرتو این رویکردها می‌توان درک خاصی از هنر و آثار هنری بدست آورد. این رویکردها در عین حال در تعامل با هم هستند و از یافته‌ها و دستاوردهای نظری و روش شناختی یکدیگر بهره می‌جویند.

1- Denis Diderot
2- Charles Pierre Baudelaire
3- The British Romantic movement
4- Aesthetic
5- the sublime
6- Matthew Arnold
7- The New Criticism
8- Russian formalism

۱-۲-۱- زیباشناختی

ما می‌توانیم یک درک فلسفی از هنر نیز داشته باشیم. فلسفه کلی‌ترین ادراک ما از هستی و وجود است. فلسفه تلاشی است برای ادراک مفهومی عالم. اینکه هنر به مثابه یک مقوله فلسفی چیست؟ تلاش برای فهم چیستی و جوهر هنر از جمله مباحث مطرح شده در نگاه‌های فلسفی به هنر است.

یکی از اقسام فلسفه‌های مضاف، فلسفهٔ هنر است. فلسفهٔ هنر به تبیین چیستی هنر و مبانی نظری و فلسفی آن می‌پردازد. گاهی از این مبانی نظری با عنوان مبانی متافیزیکی و مابعدالطبیعی هنر اسم برده می‌شود. باید توّجه داشت که در این کاربرد، «متافیزیک» یا «مابعدالطبیعه» به معنای عامّ به کار رفته و معادل »الاهیّات» نیست. اساسی‌ترین پرسش‌ها در فلسفهٔ هنر عبارتند از «هنر چیست» «ویژگی ذاتی هنر که در همه هنرها محفوظ و ثابت است، کدام است؟» «منشأ هنر چیست؟» «غایت و هدف هنر چیست؟» «مصادیق هنر کدامند؟» «کارکردهای هنر برای شخص هنرمند و مخاطب‌ها چیست؟» «کاربردهای هنر چیست؟» «آیا هنر می‌تواند معرفت‌زا یا معرفت‌افزا باشد یا نه؟ همچنین می‌توان گفت فلسفهٔ هنر به تبیین مبادی و مبانی غیر هنری هنر یا مبانی تئوریک و فلسفی هنر می‌پردازد (کروچه، ۱۳۸۸: ۴۲).

واژه‌ی یونانی Aisthetikos به معنای ادراک حسی بود و واژه‌ی Aistheta به معنای مورد حسی، یا به زبان ساده‌تر چیز محسوس. این واژه تبار اصطلاح Esthetique است که امروز در تمام زبان‌های اروپایی به کار می‌رود، و پیدایش آن به سال‌های ۵۸ – ۱۷۵۰می رسد که فیلسوفی آلمانی الکساندر گوتلیب بومگارتن آن را در کتابی به همین نام به کار برد (احمدی، ۱۳۸۶: ۲۰).

واژه‌ی استتیک را در فارسی «زیبایی شناسی» یا «جمال شناسی» ترجمه کرده‌اند، این واژه از لحاظ لغوی به معنای تحقیق در ماهیت ادراک حسی است اما نخستین بار که آلکساندر باومگارتن[1] آن را در سال ۱۷۵۰ در کتابی به همین نام به کار برد، مفهوم خاصتر تجربه یا ادراک زیبایی را از آن تعبیر نمود. این واژه در قرن نوزدهم به مرور، دلالتی وسیعتر یافت و به «فلسفه‌ی ذوق»، «نظریه‌ی هنرهای زیبا» و «علم زیبایی» اطلاق گردید. در اواخر قرن نوزدهم، استتیک مشخص کننده‌ی حرکتهای نوین در هنر گردید و به ویژه جنبش نویسندگان و هنرمندانی که شعارشان «هنر برای هنر» بود، عنوان جنبش استتیک به خود گرفت. والتر پیتر، اسکار وایلد و جیمز ویلز از هواداران این جنبش بودند (رامین، ۱۳۷۵: ۱).

هنر به مثابه یک نوع معرفت، ابزاری برای انسان بوده تا بین خود و هستی نسبت‌هایی را برقرار کند و سبک‌ها و مضامین هنری مختلف را در همین نگاه‌های فلسفی قرار می‌دهیم و از طریق آنها مکاتب و نحله‌های هنری را تجزیه و تحلیل می‌کنیم و پرسش‌های کلی در باره هنر و هنرمند مطرح می‌کنیم.

1- Alexander Gottlieb Baumgaten

در دوران اخیر، استتیک اغلب با فلسفه‌ی هنر برابر دانسته شده است، لیکن هنوز بسیاری از هنر شناسان در باب همصداق بودن این دو مفهوم اختلاف نظر دارند. حوزه‌ی معنایی استتیک از فلسفه‌ی هنر وسیعتر است زیرا فلسفه هنر، هنرهای پدید آمده توسط انسان را مد نظر دارد و تجارب زیبا شناسانه‌ی طبیعی را در نظر نمی‌گیرد ولی از آنجا که فلسفه‌ی هنر در بحثهای امروزی وسعت معنایی بیشتری یافته است و به ویژه در ارتباط با فرم آثار هنری قیاسهای وسیعی با زیبایی‌های طبیعی انجام می‌دهد، می‌توان این دو مفهوم را به یک معنا به کار برد (رامین، ۱۳۷۵: ۲).

علاقمندان به مباحث مربوط به زیبایی‌شناسی را می‌توان به دو گروه تقسیم نمود که از دو حوزه‌ی معرفتی متفاوت به این مسآله توجه می‌نمایند. گروه نخست فلاسفه‌ای هستند که اغلب برای تکمیل مجموعه یا دستگاه فلسفی خود به هنر در وجه کلی آن نظر افکنده‌اند. به عنوان مثال می‌توان به *نقد قوه‌ی حکم* اثر کانت اشاره نمود. گروه دوم را هنرمندان و منتقدانی تشکیل می‌دهند که همواره می‌کوشند به موارد خاص ره بجویند و احتجاج‌های خود را برای تحکیم نظریاتشان بر نمونه‌های منفرد و مشخص استوار نمایند (رامین، ۱۳۷۵: ۲).

از جمله دلمشغولی‌های مهم زیبایی‌شناسی و فلسفه‌ی هنر در قرن بیستم این بوده است که به سوال «هنر چیست؟» پاسخی خرسند کننده بدهد. بزرگترین علت طرح این سوال و توجه خاص به آن، ماهیتی است که هنر بعد از جنبش «هنر برای هنر» به خود گرفته و همچون پدیداری خودبسنده که باید علت وجودی آن را در خود جست، مطرح شده است (رامین، ۱۳۷۵: ۲).

۱-۲-۲- مطالعه روان‌کاوانه[1]

در این نوع نقد، اثر هنری به مثابه یک پدیده روانی با خصوصیات ذهنی، شخصیتی، تربیتی، عاطفی، فردی و ویژگی‌های زیستی انسان خلق کننده اثر هنری و مخاطب اثر هنری، قابل سنجش و درک و فهم می‌شود. از نگاه روانکاوانه، هنر برخاسته از ویژگی‌ها و نیروهای درونی انسان است. انسان هنرمند در فرایند خلق اثر هنری، الهام می‌گیرد و این الهام گرفتن دارای منبع بیرونی و در عین حال منشا درونی است. چیزی به نام نفس در درون هنرمند وجود دارد که این نفس می‌تواند از محیط، متافیزیک، طبیعت و دیگران چیزهایی را تحت عنوان الهام دریافت کند. از یک طرف در فرایند دریافت الهام، سازوکارهای درونی اتفاق می‌افتد و از طرف دیگر خود اثر هنری به ابعاد روانکاوانه انسان بر می‌گردد. به‌عبارتی نه تنها هنرمند دارای نفسی الهام‌پذیر است، بلکه محتوای اثر هنری نیز بازتاب مجموعه پدیده‌های روانی است، زیرا اثر هنری برای انسان نوشته می‌شود و برگرفته از ویژگی‌های انسانی است. بنابراین ابعاد فردی و روانکاوانه ما در اثر هنری دخالت دارد.

1- Psychoanalytic criticism

مکتب روانکاوی زیگموند فروید تاثیر بسیاری در فهم و نقد هنرها گذاشته است. فروید در کتاب «تفسیر خواب»[1] (۱۸۹۹) به بازخوانی و تحلیل روانکاوانه هملت اثر شکسپیر و همچنین اسطوره ادیپوس می‌پردازد. از این دیدگاه هنرها متاثر از ناخودآگاه انسان هستند و غریزه‌ها و امیال ما در هنر تاثیر گذار است. . هنر در نتیجه سرکوب شدن غرائز به صورت تخیل‌های زیباشناسانه تصعید می‌شود. به اعتقاد فروید متن‌های هنری و ادبی لایه‌ای ناخودآگاه انسان را پنهان می‌دارند و منتقد هنری در فرایند تحقیق، این ناخودآگاه و لایه پنهان را آشکار می‌نماید (فروید، ۱۳۸۸).

کارل گوستاو یونگ روان شناس سویسی و بنیانگذار روانکاوی تحلیلی یکی از صاحبظران مهمی است که در زمینه روانکاوی تاثیر مهمی در نقد هنری بجای گذاشته است. از دیدگاه یونگ ما نمی‌توانیم اثر هنری را محصول موقعیت خودآگاهانه وجود هنرمند تلقی کنیم. هرگز اثر هنری میوه کنش فرد مشخصی نیست. بلکه آثار هنری حاصل ناخودآگاه جمعی یک دوره تاریخی است که در دست و ذهن و ذوق و زبان هنرمند به جلوه آمده و بروز کرده است. . به اعتقاد یونگ جهان شهودی هنرمند جهانی فردی و شخصی نیست که کشف آن تنها برای روانشناس جذاب باشد، بلکه جهانی است که نزد همه ما مشترک است. اثر هنرمند از منبعی صرفاً شخصی نشأت نمی‌پذیرد بلکه مانند رؤیا خبر از ناخودآگاهی جمعی ما می‌دهد (یونگ، ۱۳۸۷: ۱۷۰-۱۶۰).

نقدهای روان کاوانه اگرچه در بین منتقدان هنر دارای جایگاه و اعتبار است اما همواره با نقدهای مخالفان این مکتب روبرو بوده است. یکی از شدیدترین نقدها به متکب روانکاوی را اصحاب مکتب فرانکفورت و بویژه آدورنو وارد کرده‌اند.

آنچنانکه آدورنو می‌نویسد، «از منظر روانکاوی، هنر خیالبافی است. این سخن از یک سو آثار هنری را با گره‌های درون شخص رویا بین، اشتباه می‌گیرد و از سوی دیگر هنر را به محتوا فرو می‌کاهد و این کار اتفاقاً در تضاد با دیدگاه فروید قرار می‌گیرد که بر اهمیت کارکرد رویا تاکید گذارده بود. روانکاوان، همچون همه پوزیتیویست‌ها، با فرض گرفتن نوعی شباهت میان آفرینش هنری و رویابینی، بی‌اندازه درباره عنصر افسانه در هنر مبالغه می‌کنند» (Adorno, 1997: 138).

۱-۲-۳- نگاه جامعه‌شناختی (علوم اجتماعی) به هنر

یکی دیگر از شیوه‌های نگریستن به هنر، نگاه جامعه‌شناسانه به هنر است. منظور از نگاه جامعه‌شناسانه، فقط نگاه جامعه‌شناختی نیست بلکه نگریستن از منظر علوم اجتماعی است که جامعه‌شناسی، اقتصاد، انسان شناسی، حقوق و مطالعات فرهنگی را در بر می‌گیرد. یکی از خصیصه‌های فرهنگی قرن بیستم رشد علوم اجتماعی و توسعه‌ی بینش جامعه شناختی[2] است. تفسیر جامعه شناختی دستاوردهای فرهنگی، یکی از ابعاد نفوذ بینش جامعه شناختی در روزگار ماست و همان طور که آرنولد هاوزر گوشزد می‌کند «این روزگار همیشه

1- The Interpretation of Dreams
2- sociological imagination

نبوده است و برای همیشه هم ادامه نخواهد یافت و نتایج و رهاوردهای آن نیز آخـرین کلامهـا نخواهـد بـود» (هاوزر، ۱۳۸۸: ۱۴).

بینش جامعه شناختی به ما کمک می‌کند تا به نحو بهتری آثار هنری و فرهنگی را بشناسـیم تفسـیری عملی و کاربردی از این آثار به دست آوریم و به بهترین وجه از آثار هنری برای حل مسائل و بحران‌های انسان امروزی استفاده کنیم.

فصل دوم

هنر از دیدگاه فلاسفه قبل از آدورنو

۲-۱- مقدمه

از آنجایی که این مطالعه به بررسی هنر در فلسفه‌ی آدورنو می‌پردازد، لازم است دیدگاه فلاسفه‌ی قبل از آدورنو در مورد هنر را نیز، هر چند به صورتی بسیار مختصر مورد اشاره قرار دهیم تا درک بهتـری نسـبت بـه زمینه‌ی فکری آدورنو در این باب فراهم گردد. از این‌رو، این فصل، به مـرور کلـی دیـدگاه‌هـای کانـت، هگـل، شوپنهاور، مارکس، بنیامین و هایدگر در مورد هنر می‌پردازد.

در دوره‌ی مدرن، زیبایی‌شناسی با کتاب استتیک اثر بومگارتن وارد مرحله‌ی جدیدی می‌شود. بومگـارتن پیرو لایب نیتس بود اما جای خالی بحث در مورد ادراک حسی زیبایی را در کار او دیده بود از این رو کتـابش

را با این عنوان منتشر می‌کند و می‌توان گفت او جزء اولین فیلسوفان مدرن آغازگر این مبحث است که بر کانت نیز تاثیر گذار بوده است. اثر او بیانگر همان دیدگاهی است که در بیشتر نوشته‌های فلسفی درباب هنر در آن زمان تکرار شده است. برای بومگارتن زیبایی‌شناسی لحظه‌ای است از فراشد علمی، اما تاکیدش بر تفاوت ماهوی این لحظه با شناخت علمی، نوشته‌های او را به آثار روشنگران نزدیک می‌کند که میان تحلیل زیبایی و اندیشه‌ی علمی و منطقی تمایز و فاصله‌ای برناگذشتنی می‌یافتند. به همین شکل درآن نوشته‌ها تحلیل زیبایی از اخلاق نیز جدا دانسته می‌شد. بومگارتن سودای بنیان علمی تازه را در سر داشت و مدعی بود که با این علم اعتبار آگاهی هنری بیشتر دانسته می‌شود.

کانت در حالی که متاثر از بومگارتن بود و واژه‌ی استتیک را درنقد قوه‌ی حکم به معنایی که او به کار برده بود استعمال کرد، ولی یاد آور شد که علم مورد نظر بومگارتن به وجود نمی‌آید، و هیچ گونه علم زیبایی وجود ندارد، بل فقط نقادی زیبایی شناسانه وجود دارد؛ نه علم زیبایی بل هنرهای زیبا. (کانت، ۱۳۸۵: ۲۴۰).

۲-۲- کانت

کانت از اولین فیلسوفانی است که کارهای مهمی برای توسعه و مدون کردن نظریه زیبایی‌شناسی در یک سیستم فلسفی منسجم ویکپارچه انجام داده است. اگرچه کانت صراحتاً به مبحث هنر اشاره نکرده است اما در رساله «نقد قوه حکم» بخش‌هایی را به زیبایی اختصاص داده است. همین مباحث تأثیرات به سزایی در مبدأ و مقصد بسیاری از هنرهای سده هجدهم داشته است. کانت به پیروی از نویسندگان انگلیسی درباره زیبایی شناسی، حکم به زیبایی شی را حکم ذوقی خوانده است. مبنای حکم به این که چیزی زیبا یا زشت است طریقه‌ای است که به آن طریقه، قوه احساس ما به وسیله تصور آن عین متأثر می‌گردد. به اصطلاح جدید می‌توان گفت بنا به رأی کانت حکم ذوقی یک قضیه تأثری است و بیان احساس می‌کند نه این که معرفت عقلی و مفهومی باشد. کانت از این جهت قابل توجه است که نظریاتش در باب امر زیبا، در پژوهش‌های هنری بسیار تأثیرگذار بوده است. (کانت، ۱۳۸۳: ۹۹).

۲-۲-۱- زیبایی آزاد و زیبایی وابسته

کانت میان زیبایی آزاد و زیبایی وابسته تفاوت قائل می‌شود. به عقیده‌ی او در یک داوری ذوق، ما هر شیئی را به عنوان نمونه‌ی زیبایی آزاد داوری می‌کنیم. وقتی شیئی را به عنوان نمونه‌ی خوب آن در نظر می‌گیریم، نوعی داوری ناخالص ذوق به عمل می‌آوریم که در آن شیء به عنوان نمونه‌ای از زیبایی وابسته داوری می‌شود. به عنوان مثال اگر یک گربه‌ی زیبای ایرانی مورد تحسین ما قرار گیرد، همچون نمونه‌ای از زیبایی آزاد نگریسته می‌شود اما اگر آن را در یک نمایشگاه نژادهای مختلف گربه با دیگر گربه‌ها مقایسه کنیم، آن را همچون نمونه‌ای از زیبایی وابسته نگریسته‌ایم (شپرد، ۱۳۷۵: ۱۱۳-۱۱۴).

به نظر کانت، هنگامی که ما شیئی را به عنوان نمونه‌ای از زیبایی آزاد در نظر می‌گیریم، فقط درباره‌ی فرم آن داوری می‌کنیم زیرا مفهومی را به آن اطلاق نمی‌کنیم و به هستی آن تعلق خاطری نداریم. فرمهایی که از لحاظ زیبایی شناختی خرسند کننده می‌یابیم گویی دارای نوعی هدفمندی هستند، یعنی به ترتیبی شکل یافته‌اند که قرار است مقصود یا هدفی را بر آورند (شپرد، ۱۳۷۵: ۱۱۶).

زیبایی مستقل برای بیان کیفیت ابژه، مفهومی فرض نمی‌کند اما زیبایی وابسته، یک چنین مفهومی را فرض می‌کند و طبق آن معتقد به تکامل عین است؛ اولی، زیبایی این یا آن چیز نامیده می‌شود و دومی با تکیه بر یک مفهوم (زیبایی مشروط) منسوب به ابژه‌هایی است که از مفهوم یک قصد و هدف ویژه ناشی می‌شود. کانت، گلها، پرندگان (طوطیان، مرغان گل خوار، مرغ بهشتی) و صدفهای دریایی را به عنوان نمونه‌هایی از زیبایی طبیعی، مثال می‌زند. او سپس با گذر از زیبایی طبیعی به زیبایی هنری، تصاویری از نقوش برگی یا کاغذ دیواری و فانتزی‌های موسیقی (موسیقی محض بدون پروگرام و متن) را فهرست بندی می‌کند (کانت، ۱۳۸۳: ۱۳۵).

کانت در شکل‌گیری یک اثر هنری به عنوان یک امر مادی، تاثیر اجتماع و ارزشهای اجتماعی را هم در نظر گرفته است. در مقاله‌ای با عنوان "ایده یک تاریخ جهانی" کانت هنر را "میوه غیر اجتماعی بودن" می‌نامد، به این مفهوم که در طول تاریخ بسیاری از هنرها در تضاد و خصومت با اجتماع و قوانین حاکم اجتماعی شکل گرفته است. بنابراین به عقیده کانت در زیبایی‌شناسی آثار هنری با وجود اینکه قوانین اجتماعی و اخلاقی تاثیر گذار هستند، در بسیاری از دورانهای تاریخ، هنر از اجتماع و قوانین اجتماعی و اخلاقی دوری جسته است (کاپلستون، ۱۳۸۸: ۳۶۵).

۲-۲-۲- داوری در مورد زیبایی

به عقیده‌ی کانت، مفهوم تشخیص زیبایی طبیعت این است که در آن برخی از کیفیت‌های غیرقابل تعریفی تصور شود که آن را روحانی کرده و به ساحت الهی ارتقا دهند و این هنرمند است که نتایج مطلق را که از دیدگاه مفهومی، غیرقابل بیان هستند و کانت آنها را «غایت‌های بی هدف» می‌نامد، درک می‌کند و منتقل می‌سازد. هنرمند در نظر کانت کسی است که با تخیل سرشته شده و دارای قوه خلاقه‌ای از دانش مثل قریحه یا نبوغ است. طبق نوشته کانت، نبوغ، قریحه‌ای است که قواعد هنر را پی می‌نهد چون قریحه به صورت قوه فطری خلاقه هنرمند متعلق به طبیعت است بنابراین مساله را نیز می‌بایست به همان صورت بیان کنیم: نبوغ، تمایل فطری نفسانی ای است که طبیعت به وسیله آن، قواعد هنر را ارائه می‌دهد. پس نبوغ هنرمند در نظر کانت، تطابقی با ذوق ناب ندارد و لذا تا آنجا که غایتمند است، به صورت مفهوم مشخصی از فرآورده هنری فرض می‌شود (شپرد، ۱۳۷۵: ۱۱۷).

به نظر کانت، «ذوق، قوه سنجش درباره یک ابژه یا شیوه تصور آن از طریق رضایت یا عدم رضایت بدون هر علاقه‌ای است و متعلق چنین رضایتی، زیبایی نامیده می‌شود» (کانت، ۱۳۸۳: ۱۰۹).

توضیح کانت در باره‌ی زیبایی به عنوان فرم، محدودیت بسیار سختی را بر هرآن چیزی اعمال می‌کند که بتواند موضوع درک زیباشناسانه قرار گیرد. تمایزی که بین زیبایی آزاد و زیبایی وابسته قائل می‌شود و بحث او درباره‌ی والایی، گویی تلاشی برای تخفیف این موضوع است (شپرد، ۱۳۷۵: ۱۱۷).

کانت بیشتر آثار هنری زمان خود را «زیبا» نمی‌دانست، چراکه آنها درگیر یک «مفهوم» (concept) بودند و به جای ایجاد لذت ناب هنری، انسان را درگیر لذایذ دیگری می‌کرد. درک زیبایی ناب دراین جاازاهمیت زیادی برخورداراست و خلق زیبایی ناب، تنها راه رهایی هنر از قید بیان مفهوم است. درواقع کانت بااعتقاد به تفکیک قوای عقلانی، تحریک حس زیبایی‌شناسی انسان را قوه‌ای جدا از تحریک قوای عقلانی فرد به شمار می‌آورد. در زمان کانت هنر ابزاری در دست جریان‌های دیگر همانندداخلاق ومذهب بوده و هویت مستقل آن همواره نادیده گرفته می‌شد. آنچه کانت به آن می‌اندیشید سرانجام به خلق گونه‌ای از هنرختم شد که با عنوان هنروالا (فاخر یا برتر) شناخته می‌شود و آن را در برابر هنر مردمی (عامه) قرار داد. از نظر کانت زیبایی مشخصه‌ای از کار هنری یا یک پدیده طبیعی نیست بلکه این زیبایی عاملی است که باعث هوشیاری بخش لذت درون می‌شود که سبب پرواز آزاد قوه تخیل و فهم می‌شود. اگرچه ممکن است به نظر برسد که ما برای دوست داشتن چیزی از دلایل منطقی استفاده می‌کنیم ولی این نوع قضاوت یک قضاوت بر پایه شناخت عقلی نیست. و به گفته خود کانت این شناخت ناشی از یک نتیجه‌گیری منطقی نیست بلکه ناشی از یک نتیجه‌گیری زیبایی‌شناسی است. این شناخت زیبایی شناسانه تا جایی که به واکنش احساسی فاعل برمی گردد یک شناخت مبتنی بر فاعل است، به این مفهوم که واکنش فاعل نسبت به زیبایی بر پایه هیچ چیزی نیست مگر حس تحسین او نسبت به چیزی که در آن زیبایی را یافته است (کاپلستون، ۱۳۸۸: ۳۷۰-۳۷۵).

از دیدگاه کانت توجه به این نکته بسیار مهم است که جهان شمول بودن زیبایی سرچشمه گرفته از قوانین مشخص زیبایی نیست بلکه ناشی از وجود نوعی حس مشترک بین انسانهاست. کانت همچنین معتقد است که بسیاری از قضاوتهای بر پایه ذوق، ویژگیهای مشترکی با قضاوتهای بر پایه اخلاق دارند و به این ترتیب در بسیاری از اوقات حس زیبایی‌شناسی درگیر ویژگیهای یک قضاوت اخلاقی می‌شود (احمدی، ۱۳۸۶: ۸۰-۸۹).

کانت در تحلیل ویژگیهای والا دو مشخصه ویژگیهای ریاضیاتی و ویژگیهای دینامیکی (یا مکانیکی) در زیبایی‌شناسی را مطرح می‌کند. مقصود کانت از ویژگیهای ریاضی و دینامیکی، مشخصات شکل ظاهری از جنبه‌ای بود که با اصول منطقی منطبق می‌باشند، مانند اندازه، شکل، چگونگی قرار گرفتن اجزا و نوع حرکت. کانت عنوان می‌کند که وجود این ویژگی‌ها در زیبایی به معنای این نیست که این قوانین ریاضی یا دینامیکی علت زیبایی هستند بلکه به این علت است که نبود این دو باعث می‌شود که مجال کافی برای پرواز احساس به وجود نیاید. در واقع به عقیده کانت این قوانین ریاضی و دینامیکی تنها ابزارهایی در دست احساس هستند تا از آنها در بعضی از مواقع برای زیبایی‌شناسی استفاده کند (کاپلستون، ۱۳۸۸: ۳۸۰-۳۸۵).

به صورت خلاصه می‌توان گفت که فلسفه جزمی تلاش کرده بود در زیبایی یک عنصر عینی بیابد. کانت احساس می‌کند که، خصوصا در این مورد، عنصر ذهن مقدم است. هیچ چیز زیبا یا والا نیست مگر اینکه احساس آن را چنین نشان دهد. ما زیبایی را به شی ء نسبت می‌دهیم که تفکر در آن، لذت غیر سودجویانه، یعنی لذت فارغ از همه تمایلات شخصی، به ما می‌دهد.

۲-۳- هگل

هگل هنر، دین و فلسفه را تجلّی «روح مطلق» می‌دانست، که از طریق آن روح به نظام خودآگاهی دست می‌یابد. به سخن هگل زیبایی هنر «ایده» یا «روان مطلق[1]» در مقام معنی و معقول، در حجاب و کسوت صورت حسی تجسّم می‌یابد. هنر نسبتی است که سوژه با خویش برقرار می‌کند تا به حقیقت دست یابد. هگل اصرار دارد که درونمایه‌ی اصلی هنر ساحتی دینی دارد. امّا دین از نظر او ذاتاً امری اسرارآمیز و مرموز نیست، بلکه بر انکشاف مضمون ذهن دلالت دارد (روح الله، ۱۳۸۳: ۲۷-۳۰).

به نظر هگل شناخت دقیق هنر و آثار گوناگون آن امکان‌پذیر است. به طور کلی هنر در قالب محسوس و انضمامی خود، حاوی حقایقی است ذاتی که عقل به نحو دیالکتیکی بدان راه می‌یابد و شناسایی معتبر و صحیحی در مورد هنر به وجود می‌آورد. همین اعتقاد به امکان شناخت هنر، مارا متوجه می‌سازد که نظر هگل درباره هنر و زیبایی‌شناسی قسمت مجزا و مستقلی را به طور کلی در فلسفه او تشکیل نمی‌دهد، بلکه برداشت او از فلسفه در واقع آگاهی و وقوف به روش خاصی است که به نظر وی نه تنها در موضوع‌های مختلف قابل اعمال است بلکه هر موضوعی به خودی خود صحت آن روش را ثابت می‌کند (روح الله، ۱۳۸۳: ۲۷-۳۰).

به نظر هگل، فلسفه‌ی هنر همچون فلسفه‌ی تاریخ، فلسفه‌ی حقوق، فلسفه‌ی دین و غیره از حقیقت واحدی ناشی می‌شود که آن به معنای بسط و گسترش روح است در جهان محسوس برای طی سلسله مراتب متضاد خود و سرانجام برای رسیدن به مطلق محض خود. پس روشی که هگل برای مطالعه و بررسی هنر انتخاب می‌کند جنبه تجربی ندارد و از نوعی نیست که مورد پسند فلاسفه تجربی مذهب یا پیروان علوم تحصلی معاصر باشد. او روش کلی خود را بر اساس اصول فلسفه خود بنیان گذاری کرده است و آن را در تمام موارد به کار بست. با این حال درباره هنر اعتقاد دارد که این روش را باید با در نظر داشتن اوصاف متمایز و خاص هنر بکار برد. زیرا درست است که هنر از کلیت برخوردار است، ولی این کلیت با کلیت علوم فرق دارد. هنر بر خلاف علم قابل تدریس نیست و به سهولت به دیگری منتقل نمی‌گردد. هنر با فلسفه هم متفاوت است. هنر نموداری است از فعالیت خاصی در نزد انسان. هنر فعالیتی است انسانی با غایت انسانی. زیرا آثار هنری را طبیعت به وجود نمی‌آورد و انسان خالق آنهاست و به همین دلیل اثر هنری بیش از یک شی ءِ طبیعی از آگاهی برخوردار است و غائیت آن را فقط شخص بیننده که در خارج از آن قرار گرفته است در

1- absolute geist

می‌یابد. اثر هنری مانند یک شی ءِ طبیعی واقعیت مادی خارجی دارد ولی در آن نشانی از فعالیت انسانی نیز دیده می‌شود و به همین دلیل هنر نمی‌تواند فقط تقلید از طبیعت با شد و باید حتما روح در آن منعکس گردد. بحث درباره هنر یعنی بحث درباره نحو بسط و گسترش روح در ماده‌ای که اثر هنری در آن تحقق یافته است (احمدی، ۱۳۸۶: ۹۸-۱۰۸).

هگل تصور می‌کند روشی که برای مطالعه هنر اتخاذ کرده است به نفسه با ذات هنر و به خصوص با تاریخ تحول آن مطابقت می‌کند. یعنی تاریخ هنر خود در جهت تایید فلسفه هنر تحول پیدا کرده است. منظور آن است که روشی که هگل در مورد مطالعه و بررسی هنر به کار می‌برد روشی است استنتاجی و مطالبی که او دراین مورد به نظر خود نتایجی است که ضرورتا از اصول متیقن منطق بدست آمده است با این تفاوت اصلی که این نتایج با واقعیت مادی آثار هنر ی و با تحول تاریخ آنها نیز مطابقت دارد یعنی به فرض اگر روش استقرایی اتخاذ می‌کردیم به همین نتایج می‌رسیدیم. آثار هنری از هر نوعی که باشد به درجات متفاوت از یک طرف حاکی از تجلی روح در ماده است و از طرف دیگر به نسبت کمال خود رهائی روح را از ماده نمایان می‌سازد. یعنی هنر از یک لحاظ حلول روح را در ماده جلوه گر می‌سازد و از طرف دیگر در عالی‌ترین مرتبه خود پایگاهی برای آزادی آن است. همچنان که دین رضایت روح در حیات درونی انسان است هنر هم رضایت روح در قالب اثر هنری است. روح و قالب مادی هنر متقابلا در جهت ایجاب و سلب یکدیگرند (روح الله، ۱۳۸۳: ۳۵-۳۲).

هنر نمایشگر تضاد و تقابل میان روح و ماده و در عین حال نموداری است از مراحل پیوند آن دو به طوری که عالی‌ترین مرحله هنری به نفی هنر و یا لااقل به نفی قالب اثری هنری منجر می‌گردد. تکامل هنر همیشه در جهت نفی محض آن است، بدین معنی که هنری که کامل می‌گردد شخصیت اثر خود رااز دست می‌دهد تا جائی که کاملا غیر مادی و غیر محسوس می‌گردد و از قالب مادی خود جدا شود. منظور این است که در اثر هنری روح ناچار باید در قالب مادی ظاهر شود و در عین حال ماده مانعی در مقابل آن است و از بسط کامل آن جلوگیری می‌کند. از طرف دیگر هرگاه روح بر ماده فائق می‌آید قالب مادی اثر هنری نفی می‌گردد و در واقع چیزی باقی نمی‌ماند. به همین دلیل اثر هنری محل تقابل ماده و روح است و آن دو چنان که گفته شد در جهت ایجاد و سلب یکدیگر قرار گرفته‌اند، زیرا روح ناچار ماده را ایجاب می‌کند و بدون آن اثری به وجود نمی‌آید و در عین حال آن را سلب می‌کند چه مانعی است در برابر تجلی کامل اثر هنری. برای همین است که تاریخ آثار هنری نموداری از معانی ذاتی هنر است و در هر زمانی تقابل روح و ماده به صورت خاصی در می‌آید، چنان که هنر یک دوره مشخص، اوصاف و خصلت‌های مخصوص به خود دارد و مرتبه‌ای از سلسله مراتب میان آن دو را مجسم می‌سازد. زیرا روح در واقع زمانی روح می‌گردد که صیرورت می‌پذیرد. و به همین دلیل تاریخ هنر از صفت تاریخی محض روح ناشی شده است و زمان به مانند ظرفی است که در آن

روح جریان تاریخی خود را طی می‌کند و معنای خود را در آثار هنری جلوه گـر مـی‌سـازد (احمـدی، ۱۳۸۶: ۹۸-۱۰۸).

۲-۳-۱- مراحل سه گانه هنر

به نظر هگل در تاریخ هنر سه مرحله متمایز می‌توان تشخیص داد:

۱-هنر سمبولیک.

۲-هنر کلاسیک.

۳-هنر رمانتیک.

صورت سمبلیک هنر، معنی و مضمون یا ایده را بدون آن‌که به عمق آن نفوذ کنـد، بـه وجهـی رمـزی و نمادین مجسم می‌کند. در این مرتبه‌ی تجلّی روح، سمبل‌ها و رمزها حضوری عام در هنر دارند، چنانکه پرنـده سمبلِ روح، عقاب رمزِ قدرت و معبد سمبلِ حضور ایزدان است. هنر سـمبلیک مظهـر بیکرانـی وجـود مطلـق است. به اعتقاد هگل چنین هنری ناقص است، زیرا ایده و روح در هیأتی نامتعین تجسّم می‌یابد و میان صورت و معنی هماهنگی کامل وجود ندارد (مددپور، ۱۳۸۸: ۷۵).

هگل نمونه اعلای صورت سمبلیک هنر را در مجسمه‌ی ابوالهـول مشـاهده مـی‌کنـد. ایـن اثـر از یکسـو احساس رمز و راز را در آدمی برمی‌انگیزد و از سوی دیگر به حل این راز و رمز در صورت انسانی خود به‌صورت شکل‌های هندسی و حیوانی اشاره دارد. در مجسمه‌ی ابوالهول شکل و صورت، منظری رازآمیز دارد. در این‌جا بیان مستقیمی از مضامین و معانی وجود ندارد و صورت سمبلیک در نازل‌ترین صُوَر خود، یعنـی در قصـص و اساطیر و تمثیل‌ها متجلّی می‌شود. (هگل، ۱۳۸۲: ۴۷۹).

صورت کلاسیک هنر، مرحله‌ای است که میان صورت و ایده، به نوعی وحدت و هماهنگی برقرار می‌شـود. در هنر کلاسیک برخلاف هنر سمبلیک، بیان محسوس با ایـده و صـورت و معنـی هماهنـگ مـی‌شـود. هنـر کلاسیک در پیکرتراشی تمامیت می‌یابد. در پیکره‌ی انسانی ایده‌ی معنوی و ایده‌آل مینوی جلوه می‌کند.

در این مرتبه، تجلّی ایده تنها در کسوت سمبل و تمثیل و رمز بیان نمی‌شـود. مـثلاً در نگـاه بـه معبـد، ایزدان به صورت رمزی در نظر می‌آیند و معبد عین وجود قدسیان و جاویدانان نیست، امّا در پیکره‌ی انسـانی آپولون این خداوند است که در قالبی سنگی، مرئی می‌گردد. کالبد آن در صورت عینـی خـود صـرفاً وجـودی مادی نیست، بلکه سمبل و مظهر جان اوست و هم از این‌روست که از هر نوع کاستی به دور است. به عبـارتی در ترکّب جسم و جان، عنصر جان‌کلی و انتزاعی باقی نمی‌ماند، بلکه در جسم جلوه می‌کند. (مـددپور، ۱۳۸۸: ۷۶).

در هنر کلاسیک معنی انضمامی و عینی، به صورتی ضمنی و مضـمر در وحـدت الهـی موجـود، در نهـاد انسان تحقّق می‌پذیرد و چون این وحدت بی‌واسطه و مضمر است، می‌توان آن‌را به‌صورت مادی تجسّم بخشید. ایزدان یونانی در حقیقت متعلّق شهود عینی و تخیّل انضمامی قرار می‌گیرند. از این‌رو است که هیأت آن‌ها بـا