
دیوهای واقعی هگل یا دیوهای خیالی گامبریچ؟ (شرح و بررسی نقدهای گامبریچ بر استتیک و تاریخ هنر هگلی)

مهدی کردنوغانی*

چکیده

گامبریچ یکی از تاثیرگذارترین و مهم‌ترین شخصیت‌های حوزه تاریخ هنر و مبانی نظری مربوط به آن است. گامبریچ اگرچه هگل را پدر تاریخ هنر می‌دانست اما معتقد بود که تاریخ هنر باید خود را از سیطره هگل رها سازد. بخش اول این مقاله نقدهای گامبریچ بر تاریخ هنر و استتیک هگل را با توجه به دو متن اصلی او درباره هگل (در جستجوی تاریخ فرهنگی و پدر تاریخ هنر) شرح می‌دهد. بخش دوم این نوشته «تفسیر غلط» گامبریچ را مورد ارزیابی قرار می‌دهد. نقدهای گامبریچ بر تاریخ هنر و استتیک هگل را می‌توان به منزله نمونه‌ای از تجربیات غرب در فراهم کردن مبانی نظری مربوط به تاریخ هنر دانست.

کلید واژه‌ها: گامبریچ، هگل، تاریخ هنر، روح، نسبی‌باوری

هگلی-گریز] باشم. (ibid: 51)

گامبریچ پیش از این نیز، به مناسبتی دیگر، گفته بود: برخی نسبت به هگل آرزوی دارند و اعتراف می‌کنم که صبر و طاقت خود من [نیز در این خصوص] اندک است... تاریخ فرهنگی،^۳ آگاهانه و یا ناآگاهانه بر شالوده‌هایی هگلی عمارت شده است که [این شالوده‌ها اکنون قادر به تحمل وزن این بنا نیستند و زیر بار آن] خرد شده‌اند. (Gombrich, 1979: 28).

بنابراین، می‌توان ادعا کرد که نقدهای گامبریچ بر هگل بخشی اساسی از رویکرد او به تاریخ هنر و زیبایی‌شناسی را تشکیل می‌دهند. بدینسان، با رویکرد سلبی می‌توان گفت که از نظر گامبریچ اصول تاریخ هنر- اگر نوشتن تاریخ هنر ممکن باشد و اصولی بر آن مترتب باشد- و همچنین مبانی نظری هنرها، آن چیزهایی هستند که هگلی نیستند. اما از جنبه ایجابی، که من در این نوشته جز در قالب اشاره‌هایی به آن نمی‌پردازم، باید گفت تلقی گامبریچ از این مباحث پویری است. به دیگر سخن، می‌توان بخشی از نوشته‌های گامبریچ را جنگ نیابتی پوپر علیه هگل در حوزه مباحث نظری هنر دانست. یکی از نویسندگان در این باره به درستی گفته است «... [کارل] پوپر شخص ثالثی در گفتگوی گامبریچ با هگل و همچنین راهنمای اصلی او برای پروژه تاریخ هنر پسا-هگلی شده بود» (Summers, 2002: 140). من در این نوشته به دو دلیل به طور مستقیم به رویکرد پویری گامبریچ نخواهم پرداخت: ۱. نشان دادن تأثیر نظریات پوپر در تمام آثار گامبریچ خود می‌تواند موضوع نوشته دیگری باشد که تفصیل آن در اینجا میسر نیست؛ ۲. فروکاستن رویارویی گامبریچ و هگل- اگر کلمه فروکاستن صحیح باشد- به مواجهه پوپر و هگل هم بحث را از مباحث مربوط به هنر دور می‌سازد و هم سودی بر آن مترتب نیست. به عبارت دیگر، از آنجا که نقدهای پوپر بر هگل اهمیت چندانی ندارند، این فروکاستن نتیجه رویارویی گامبریچ و هگل را از پیش مشخص خواهد کرد.^۴ من اگرچه اشاره‌هایی به رویکرد پویری گامبریچ می‌آورم، اما آن را به حوزه مباحث مرتبط با هنر محدود می‌کنم.^۵ با این وصف، در بخش نخست این مقاله با توجه به دو متن اصلی گامبریچ درباره هگل، نقدهای او را شرح

دیو بودن آسیاهای بادی چنان بر لوح ضمیر دن‌کیشوت نقش بسته بود که نه تنها فریادهای مهترش سانکو را نمی‌شنید بلکه وقتی هم به نزدیکی آسیاهای بادی رسید باز نتوانست به کنه حقیقت پی ببرد. (دن‌کیشوت، فصل هشتم، ترجمه محمد قاضی)

مقدمه

ارنست گامبریچ (۱۹۰۹-۲۰۰۱) به عنوان مورخ و نظریه‌پرداز هنر، یکی از مشهورترین نویسندگانی است که هم مورد اقبال عمومی علاقه‌مندان به تاریخ هنر قرار گرفته است و هم نظریات او نزد متخصصان و صاحب‌نظران مباحث نظری هنر موضوع بحث و فحص واقع شده‌اند. نوشته‌های گامبریچ طیف گسترده‌ای از موضوعات مرتبط با نظریه‌پردازی هنر (و به طور خاص «روانشناسی هنر»)، تاریخ عمومی هنر و مبانی و اصول تاریخ هنر را شامل می‌شوند و مجموع این آثار او را به یکی از شخصیت‌های کلیدی و مهم در مباحث مرتبط با هنر تبدیل کرده‌اند.^۱ از سوی دیگر هگل، که خود گامبریچ او را «پدر تاریخ هنر» نامیده است (Gombrich, 1984: 51) و «نظام‌مندترین و جامع‌ترین نظریه استتیک دنیای مدرن» را طرح کرده است، فیلسوفی است که هر بحثی درباره تاریخ هنر و زیبایی‌شناسی ناگزیر باید موضع خود را در برابر او مشخص کند. به دیگر سخن، نمی‌توان در بی‌اعتنایی به هگل و میراث او در حوزه‌های استتیک، تاریخ هنر و مبانی آن، و حتی نقش او در بنیان‌های نظری هنر پس از او، در این مباحث وارد شد. گامبریچ کاملاً به این موضوع آگاهی داشت و کوشید تا به زعم خود تاریخ هنر و مباحث نظری هنر را از «خطر» سیطره هگل و هگلیانیسم آگاه و رها کند. در فوریه سال ۱۹۷۷ که جایزه هگل شهر اشتوتگارت به گامبریچ تعلق گرفت، وی در ادامه نقدهای خود بر هگل به سخنرانی پرداخت و در تعلیقه‌ای که بر متن این سخنرانی برای انتشار افزود، گفت:

من کاملاً به این امر آگاهی دارم که لایق جایزه هگل نیستم. بالأخره نقد میراث هگلی نقش ناچیز و اندکی در نوشته‌های من ایفا نمی‌کند. زمانی هاینریش هاینه تحت عنوان یک رمانتیک-گریز^۲ از خود سخن گفته بود. شاید من چیزی شبیه یک از-هگل-گریخته [یا

اساسی را به مثابه صعود از مقولات منطقی تا الوهیتی که نهایتاً در ذهن^{۱۱} آقای پروفیسور هگل به خودآگاهی می‌رسد، تکرار می‌کند» (ibid: 29)

در چنین نظامی از آنجا که هر فرهنگی به منزله گامی^{۱۲} به سوی خود-تحقق‌بخشی (خود-پرورانی)^{۱۳} روح قلمداد می‌شود و در نتیجه برحق است، تضاد میان ایده فرهنگ به مثابه امری صرفاً توصیفی و امری برای ارزش‌گذاری جایی ندارد. [در نظام هگلی] منتقد می‌تواند نشانه‌های هر دوره‌ای و فرهنگی را مشاهده و توصیف کند، اما حق ندارد آن‌ها را مورد قضاوت قرار دهد زیرا «کسی در مقابل مطلق^{۱۴} نمی‌تواند به بحث و استدلال بپردازد» (ibid: 29). در این نظام هر کس می‌تواند سخنگوی، و در واقع می‌توان گفت تا حدودی تجسد، روح باشد، چنانکه خود هگل ناپلئون را روح جهان سوار بر اسب نامید و یا گرتروستاین مدعی بود که روح زمانه^{۱۵} در او متجسد شده است. به طور خلاصه هر کسی و هر چیزی آلت دست روح است و این مطابق است با سنت‌های یهودی و مسیحی که تاریخ را جزوی از طرح الهی می‌دانند که در آن اعمال مردمان و اقوام به عنوان تجلیات مشیت الهی^{۱۶} دانسته می‌شوند. به گفته گامبریچ هگل در درسگفتارهای فلسفه تاریخ متأثر از این نظر بود و همانطور که برخی از متألهان قرون وسطای متأخر^{۱۷} عهد قدیم را قلمرو پدر، دوره مسیحی را دوره پسر و قلمرو سوم را (که طبق نظر یوآخیم فیوره‌ای از ۱۲۶۰ به بعد بود) دوره روح می‌دانستند، هم تاریخ قبل و هم بعد از مسیحیت را بر اساس این «تثلیث» توضیح داد (ibid: 30).

آنچه برای مقصودی که گامبریچ دنبال می‌کند حائز اهمیت است این است که هر روح قومی^{۱۸} صورتی موقتی از صیورت روح مطلق در تاریخ است و کلیه شئون انضمامی حیات یک قوم حول این «مرکز» (یعنی روح قومی) معنا می‌شوند. گامبریچ این عبارات از هگل را نقل می‌کند

... تاریخ جهانی نمودار تکامل آگاهی روح از آزادی خود و تحقق بعدی این آزادی است. [...] هر مرحله از این جریان، چون از مراحل دیگر متفاوت است، اصل معینی خاص خود دارد. در تاریخ، چنین اصولی سرشت روح هر قوم را پدید می‌آورد. هر اصل تاریخی،

خواهم داد و در بخش بعد خواهیم کوشید تا برخی از این نقدها را مورد بررسی قرار دهیم و در پایان به نتیجه‌گیری بپردازیم. بدیهی است که پرداختن به تمام وجوه آراء و نظریات گامبریچ و هگل نه ممکن است، نه در صلاحیت نویسندگان است و نه برای موضوع مورد بحث ضرورتی دارد. بنابراین، عمده تمرکز من بر دو نوشته اصلی گامبریچ درباره هگل خواهد بود.^{۱۹}

۲. نقدهای گامبریچ بر هگل

۱.۲. چرخ هگل

در جستجوی تاریخ فرهنگی، مهمترین نوشته گامبریچ در نقد هگل و هگلیانیسم هنری است. وی در بخش دوم این نوشته با عنوان «نظام هگلی» می‌گوید اگرچه هگل می‌خواست «این شالوده‌ها» را- که در مقدمه به آن اشاره کردیم- از بطن نقدهای کانت بر متافیزیک بسط دهد، اما آنچه مقتضی بحث اوست (یعنی بحث گامبریچ) بازگشت هگل به سنت‌های الهیات است (Gombrich, 1979: 28). بنابراین، رویکرد گامبریچ به هگل از این منظر است. به گفته گامبریچ عموماً پذیرفته شده است که الهیات هگل را باید از نوع بدعت‌گذارانه^{۲۰} دانست، زیرا او باور (ایمان، جزم)^{۲۱} مسیحی به حدوث عالم و همچنین تجسد را به عنوان امری یکتا در زمان نمی‌پذیرد. تاریخ جهان برای هگل تاریخ خدایی است که خود را می‌آفریند و تاریخ نوع بشر در معنایی مشابه، تاریخ بی‌وقفه تجسد روح^{۲۲} است. گامبریچ با استناد به کتاب زنجیره عظیم وجود (۱۹۶۳) نوشته آرتور لاجوی، فیلسوف آمریکایی آلمانی‌الصل، می‌گوید در قرن هژدهم ایده جدید پیشرفت با این تصور قدیمی که نردبان وجود از سنگ تا نباتات و از نباتات تا حیوان و از حیوان تا انسان... و نهایتاً تا الوهیت کشیده شده است درهم آمیخته بود و این نردبان دیگر به عنوان امری ثابت و لایتغیر فهمیده نمی‌شد. هگل این تعالی یا عروج تا الوهیت را در قالب مقولات منطقی ترجمه کرد و بنابراین این پروسه را به پیشرفت روحی الهی که به خود می‌اندیشد و تناقضات را حل و رفع^{۲۳} می‌کند تا به سطوح بالاتر برسد، تبدیل کرد. تاریخ انسان و برآمدن تمدن بخشی از این پیشرفت هستند و «در واقع همان مراحل دیالکتیکی ضروری و

در شکل انضمامی خود، ترجمان همه جنبه‌های آگاهی و خواست و سراسر کوشش آن (قوم)، و شاخص مشترک دین و نظام سیاسی و اخلاقی و حقوقی و نیز دانش و هنر و چیره‌دستی فنی و جهت کوشش‌های صنعتی آن قوم است. این ویژگی‌های هر قوم را باید در پرتو آن خصوصیت کلی که اصل خاص آن قوم است دریافت، چنانکه برعکس، این خصوصیت کلی را در رویدادهای جزئی تاریخی می‌توان بازجست. (هگل، ۱۳۷۹، صص ۳-۱۸۲؛ Hegel, Gombrich: 30-31, 197: 2011)

و محتوای این جملات را به چرخشی تشبیه می‌کند که مرکز آن روح قومی و پره‌های آن دین، هنر، علم، حقوق و ... هستند. به دیگر سخن، از هر جای محیط این چرخ آغاز کنیم باید به مرکزی مشخص برسیم و در غیر اینصورت در جایی راه را گم کرده و به خطا رفته‌ایم (ibid: 31). گامبریچ می‌گوید طبق نظر هگل، تنها زمانی می‌توان به این مهم دست پیدا کرد که «به طریق پیشینی با علمی که از نظام او استنباط می‌شود آشنا بود» (ibid, 31). هگل در ادامه عباراتی که از او نقل کردیم گفته بود همانند کپلر که «از پیش» قوانین هندسه (بیضی‌ها، مکعب‌ها... و مفاهیم مربوط به آن‌ها) را می‌شناخت و سپس می‌توانست قوانین را از روی داده‌های تجربی کشف کند، فیلسوف نیز در زمینه تاریخ «باید پیش از تجربه، سراسر زمینه‌ای را که اصول (موضوع بحث) به آن‌ها وابسته‌اند بشناسد» (هگل، همان: ۱۸۳). گامبریچ این مثال را گمراه‌کننده می‌داند و می‌گوید «علم پیشینی» مورد نظر هگل بیشتر شبیه کار یک مفسر متون مقدس است که می‌داند هر واقعه‌ای در عهد قدیم را می‌توان به منزله پیشگویی واقعه‌ای در اناجیل دانست و بنابراین عبور یهودیان از دریای سرخ [سفر خروج، ۱۴] سمبل غسل تعمید در مسیحیت است (یعنی آن از-پیش خبر از این می‌دهد) و یا نان و شراب دادن پادشاه سالیوم، ملک‌یصداق، به ابرام [سفر پیدایش، ۱۸: ۱۴] سمبل عشاء ربانی؛ «زیرا خدا نه تنها طرح خود را بر زبان پیامبران، بلکه در نظم و سامان بخشیدن به خود رویدادها نیز آشکار می‌کند» (Gombrich, ibid: 32).

بنابراین، در نظام هگل نه تنها کلیه شئون حیات یک

قوم حول یک مرکز تبیین می‌شوند، بلکه خصلت پیشینی آن خود را بر این شئون من جمله هنرها- «تحمیل می‌کند». به دیگر سخن، این نظام همچون ظرفی است که از-پیش شکل مظروف را مشخص می‌کند. برای مثال روح مصری را در نظر آوریم: هگل می‌گوید ابوالهول که سمبل روح مصری است و سری از انسان و بدنی از حیوان دارد نشان‌دهنده روحی است که می‌کوشد تا خود را از غل و زنجیر طبیعت رها سازد، بی‌آنکه به موفقیت کامل در این آزادسازی دست پیدا کند؛ خط مصری هیروگلیف است و مبتنی بر تصاویر محسوس است و نه حروف انتزاعی؛ دین مصری حیوانات را می‌پرستد زیرا روح ساکن و مبهم مصریان نمی‌تواند به ایده بالاتری صعود کند؛ و چون مصریان نخستین کسانی بودند که به نامیرایی باور داشتند، به مومیایی متوسل می‌شدند (ibid: 32). به دیگر سخن، کلیه وجوه فرهنگ مصری حول روح قومی آن توضیح داده می‌شوند و ساختار پیشینی این ظرف (یعنی روح) خود را بر آن‌ها تحمیل می‌کند.

به گفته گامبریچ این رویکردها کم و بیش در درس گفتارهای استتیک هگل نیز بسط داده شدند و پیشرفت هنرها به مثابه پروسه‌ای منطقی توصیف شد که همراه و بازتاب‌دهنده^{۱۹} آشکار شدن روح بود، یعنی از معماری تا شعر و نهایتاً حل و رفع شدن^{۲۰} شعر در فلسفه. در نتیجه: آن‌هایی که منطق هگل را پذیرفته بودند اکنون حجت و نشانه‌ای از آنچه پیشتر صرفاً موضوع شهود بود و این احساس را که هر هنر و هر فرهنگی در جای درست خودش قرار گرفته‌است و نمی‌تواند توسط معیارهای دیگری مورد قضاوت قرار گیرد در اختیار داشتند؛ و با این حال این حجت این باور راسخ را که تاریخ تمدن تاریخ پیشرفت و ارزش‌های در حال رشد بود و هست را نامعتبر نمی‌ساخت (ibid: 34).

به نظر گامبریچ اگرچه می‌توان ادعا کرد که نوشتن یک تاریخ هنر تنها در پرتو همین تفاسیر ممکن شد، اما در این رویکرد هیچ مورخی به اندازه تاریخ‌نویس هنر در خطر نیست (ibid: 34). برای جورجو وازاری و وینکلمان- یعنی دو نویسنده‌ای که عموماً به عنوان بنیانگذاران تاریخ هنر به حساب می‌آیند- هنر پاسخی به شرایط مطلوب بود و هنگامیکه شرایط دیگرگون شد، هنر رو به

مورخ فرهنگی باید امور جزئی و فردی^{۲۴} باشد و نه مطالعه ساختارها و الگوهایی که به ندرت از هولیسیم هگلی خلاصی می‌یابند (ibid: 57).^{۲۵} این علاقه و اصرار گامبریچ بر «افراد» را می‌توان در نخستین جمله تاریخ هنر مشهور او نیز یافت: «در واقع چیزی به عنوان هنر مطلق وجود ندارد، فقط هنرمندان وجود دارند» (گامبریچ، ۱۳۹۱: ۱)

۲.۲. پنج دیو هگلی

گامبریچ در متنی که پیش از این به آن پرداختیم با طرح این موضوع که چگونه نوشتن تاریخ هنر با هگل ممکن شد و اینکه تا چه حد مورخان هنر اصول کار خود را بر مرده‌ریگ هگلی استوار ساختند، تلویحاً هگل را «پدر تاریخ هنر» دانسته بود، اما این نظر را در متن مهم دیگری به صراحت بیان کرد که عنوان فرعی آن «خوانشی از درس گفتارهای استتیک هگل» بود. گامبریچ در ابتدای این نوشته موضع خود را در قبال «پدر» روشن می‌کند و می‌گوید:

بی‌گمان ما با ایده شورش و طغیان پسران علیه پدرانشان آشناییم، و اگر به روانکاوان باور داریم، آن‌ها [یعنی پسران] از آن روی چنین می‌کنند که می‌خواهند، و در واقع نیاز دارند، که از تأثیر نیرومند اتوریته پدرانه بگریزند. من همچنان معتقدم که تاریخ هنر باید خود را از اتوریته هگل خلاص کند... (Gom-brich, 1984: 51)

همانطور که پیشتر گفته شد گامبریچ، به درستی، استتیک هگل را بحثی جدا از کل نظام هگل نمی‌داند و این دلیل آن است که چرا مورخ هنری که استتیک را جزو علایق خود نمی‌داند، به استتیک هگل می‌پردازد. به علاوه، گامبریچ درسگفتارهای هگل را - و نه تاریخ هنر باستان وینکلیمان را - آن متنی می‌داند که مطالعه مدرن هنرها را بنیاد نهاده است «زیرا این درسگفتارها نخستین کوششی هستند که در جهت بررسی و نظام‌مند کردن کل تاریخ هنر جهان، و در واقع تمام هنرها، صورت گرفته است» (ibid: 51). با این حال، باید گفت بحث گامبریچ چندان فراتر از «در جستجوی تاریخ فرهنگی» نمی‌رود. گامبریچ در بخشی از مطلب خود می‌گوید ما با درسگفتارهای استتیک هگل از طریق هوتو^{۲۶} آشناییم که

افول و انحطاط گذاشت. اما با هگل، که گامبریچ بعدها بر همین مبنا او را «پدر تاریخ هنر» خواند، در پیشرفت منطقی روح زمانه انحطاطی در هنرها در کار نبود (یا اگر انحطاطی بود در خدمت پیشرفتی بزرگتر بود) و نوشتن تاریخ هنری که پیشرفت را در خود لحاظ کرده باشد ممکن شد. تالی این رویکرد این بود که تغییرات سبک‌های هنری^{۲۱} ضمیمه سیورورت روح شدند (ibid). پس از هگل مورخان هنر، آگاهانه و یا ناآگاهانه و با پذیرفتن منطق هگلی یا «هگل بدون متافیزیک»، از الگویی هگلی پیروی کردند و گامبریچ می‌کوشد تا، به تفصیل، این «شالوده‌های هگلی» را نزد تاریخ‌نویسان هنری از کارل شنازه تا یاکوب بورکهارت، هاینریش ولفین، آلویس ریگل و ... نشان دهد.^{۲۲}

می‌توان شرح گامبریچ از تاریخ هنر هگلی و نقدهای او بر آن را اینگونه خلاصه کرد: ۱. «چرخ هگلی» دیارگرمی‌دنیوی‌شده از طرحی الهی است (ibid: 57) و کلیه وجوه حیات انضمامی یک فرهنگ با یکدیگر در پیوند هستند و حول یک مرکز پا می‌گیرند. البته باید توجه داشت که گامبریچ منکر وجود این پیوندها نیست، بلکه می‌گوید «دیدن به‌هم‌پیوستگی‌های درونی چیزها یک امر است و فرض کردن اینکه تمام این وجوه یک فرهنگ را می‌توان در یک علت کلیدی^{۲۳} دنبال کرد که همه آن وجوه تجلیات آن هستند، امری دیگر. ... من دلیلی نمی‌بینم که مطالعه این پیوندها باید ما را به Zeitgeist یا Volksgeist بازگرداند» (ibid: 46-47). ۲. نظام هگلی خصلتی پیشینی دارد که بر هنرها تحمیل می‌شود. ۳. از آنجا که در نظام دیالکتیکی هگل هر فرهنگی گامی در مسیر روح است، بنابراین نمی‌توان بر مبنای «ارزش» آن‌ها را مورد قضاوت قرار داد. گامبریچ در بخشی از نوشته خود، پیش از شروع بحث درباره هگل، در باب رویکردهایی که «ارزش‌ها» را نادیده می‌گیرند با طعنه و کنایه می‌گوید در این رویکردها فرهنگ‌های انسانی چنان مورد مطالعه قرار می‌گیرند که فرهنگ‌های باکتریایی، یعنی بدون اینکه بر اساس ارزش رتبه‌بندی شوند (ibid: 26). گامبریچ بعدها این مسأله را «دیو نسی‌باوری» نامید.

به نظر گامبریچ پرسش‌های جزئی و مشخص باید جایگزین تاریخ روح شوند (ibid: 51) و دغدغه اصلی

با استفاده از یادداشتهای خود هگل و همچنین یادداشتهای شاگردان او این کتاب را به شکلی که امروز می‌شناسیم سامان داده است. به همین دلیل ممکن است کسی تصور کند که نمی‌توان تمام کلمات این کتاب را دارای دقت کامل دانست، «اما در کل [این کتاب] اصالتی مسلم و بی‌چون و چر^{۲۷} دارد» (ibid: 55).

گامبریچ در تفسیر خود از استتیک هگل - و یا طغیان علیه تاریخ هنر هگلی - از «پنج دیو هگلی با نام‌هایی عجیب و غریب» (ibid: 63) نام می‌برد و می‌کوشد تا با توضیح و مورد نقد - حمله - قرار دادن این دیوها تاریخ هنر و مورخان هنر را از این خطرها آگاه و رها سازد.^{۲۸} سه دیو نخستی که گامبریچ به آن‌ها اشاره می‌کند عبارتند از: «تعالی استتیکی»^{۲۹} «اصالت جمع تاریخی»^{۳۰} و «دترمینیسم تاریخی».^{۳۱} به نظر گامبریچ این‌ها سه ایده بنیادی بودند که هگل آن‌ها را کم و بیش از وینکلیمان وام گرفت، در ساختار ایده‌های خود به کار بست و دامنه آن‌ها را گسترش داد. منظور از «تعالی استتیکی»، که البته ربطی به حسیات استعلایی^{۳۲} کانت ندارد، باور راسخ به شأن الوهی هنر^{۳۳} است. همانطور که وینکلیمان در وصف زیبایی مجسمه آپولون بلودره^{۳۴} حضور آشکار الوهیت را در اثری که توسط انسان خلق شده است مورد تجلیل قرار داده بود، هگل در تمامی هنرها تجلی ارزش‌های متعالی را می‌دید (ibid: 52). این رویکرد نوافلاطونی به هنرمند این امتیاز را می‌داد که خود ایده را در ساحت فراطبیعی آن نظاره کند و آن را بر دیگران نیز آشکار سازد (ibid). دومین ایده‌ای که هگل از وینکلیمان وام گرفت، «جمع-باوری» یا «اصالت جمع تاریخی» بود. به گفته گامبریچ اگرچه روح نزد وینکلیمان هنوز آن بار متافیزیکی هگلی را نداشت، اما وینکلیمان نیز هنر یونانی را بیش از آنکه اثر استادکاران منفرد^{۳۵} یونانی بداند، بازتابی از روح یونانی می‌دانست. نهایتاً، نزد وینکلیمان نیز نوعی پیشرفت در هنرها ملحوظ بود، «پیشرفتی که منطبق ذاتی آن روشن بود». هنر یونانی پس از طی مراحل نهایتاً به آنچه وینکلیمان «سبک زیبا» می‌خواند رسیده بود و پس از آن به دلایلی رو به افول گذاشت. این «دترمینیسم تاریخی» توضیح می‌دهد که چرا هنر یونان علیرغم تمام کمالی که داشت، بذره‌های انحطاط را در دل خود پرورد.^{۳۶} دترمینیسم

تاریخی هگل نوعی پیشرفت را مورد نظر قرار می‌داد که وابسته به سیورورت روح بود. از آنجا که این دترمینیسم همواره همراه با «پیروزی عقل»^{۳۷} است، ایده - یا دیو دیگری را در دل خود می‌پرورد که گامبریچ آن را «خوش‌باوری متافیزیکی»^{۳۸} نام می‌دهد.^{۳۹} این «خوش‌باوری متافیزیکی» ضرورتاً به اصل بنیادی دیگری - پنجمین دیو - منتج می‌شود که هم در تاریخ هنر هگلی و هم توضیح تمام رویدادهای تاریخی نقشی اساسی دارد و در واقع نتیجه دیالکتیک است: «نسبی‌باوری».^{۴۰} این نسبی‌باوری، که گامبریچ پیشتر نیز به آن اشاره کرده بود، «برای نخستین بار در درس گفتارهای استتیک است که اهمیت پیدا می‌کند» (ibid: 55). به نظر گامبریچ این «نسبی‌باوری دیالکتیکی»، که شاید بتوان آن را نتیجه آمیزش چهار دیو پیشین دانست، «دگم رسمی آموزش تاریخ هنر معاصر» است (ibid: 65). چنانکه پیشتر نیز اشاره شد، «نسبی‌باوری» به ارزش‌ها وقعی نمی‌نهد زیرا: کسی نمی‌تواند امری را که اجتناب‌ناپذیر است محکوم کند، همان‌طور که یک زمین‌شناس نمی‌تواند عصر یخبندان را محکوم کند... بر طبق نظر هگل طبیعتاً نوعی زوال وجود دارد، ولو آنکه در خدمت پیشرفت باشد. امروزه این امر کاملاً علمی تلقی می‌شود که در هر کجا که ممکن باشد می‌توان مفهوم زوال^{۴۱} را از فرهنگ لغات مورخان هنر کنار گذاشت، تا به هر دوره‌ای که زمانی محکوم می‌شد جایگاهی را که در زنجیره تکامل دارد عطا کرد (ibid: 65).^{۴۲}

باری، به زعم گامبریچ این دیوهای هگلی نه تنها در مقابل نگاه ما به گذشته می‌ایستند، بلکه حال و آینده را نیز مورد هجوم قرار می‌دهند و این «خطری» حتی به مراتب بزرگتر است. در واقع به نظر می‌رسد «خطر» برخی از دیوهای هگلی بیشتر در سایه دهشتناکی آشکار می‌شود که بر حال و آینده می‌افکنند. گامبریچ در بخش پنجم (پایانی) سخنان خود به این موضوع می‌پردازد. گفتیم که طبق ایده «تعالی استتیکی» هنر از نظر هگل - طبق تفسیر گامبریچ - شأنی الهی دارد و در نتیجه از این‌روی هنرمند نه تنها تبدیل به نوعی پیشگو یا پیامبر یا لسان‌الغیب^{۴۳} می‌شود، بلکه به خداوند یاری می‌رساند تا به خودآگاهی برسد (ibid: 66). اگرچه هگل این رسالت

است و نسبت به بسیاری از وجوه و زوایای این «کاخ عظیم» بی تفاوت است، اما همین تفسیر کلی نیز، که موضوع آن پرداختن به استتیک و تاریخ هنر هگلی به عنوان بخشی از «نظام» است، خالی از اشکالات فراوان نیست. من در این بخش، به اجمال، به برخی از مهمترین این اشکالات خواهیم پرداخت، اما تذکر این نکته لازم است که توضیح بسیاری از - و یا تمام- وجوه نظام هگل جز با در نظر داشتن کل آن ممکن نیست. من نهایتاً نتیجه خواهم گرفت که تلقی گامبریچ از هگل چنان دور از هگل است که می توان گفت گویی گامبریچ درباره هگلی سخن می گوید که خود آن را در ذهن خویش همچون دیوی ساخته است و دن کیشوت وار به جنگ آن می رود. روشن است که این نتیجه، نتیجه ای «پیشینی» نیست! همچنین، این نتیجه را نباید به معنای بی ارزش شمردن سایر آثار گامبریچ دانست. در واقع، اگرچه برخی از کتب گامبریچ، به حق، شهرتی جهانی دارند و کاملاً قابل استفاده هستند، اما به مصداق ضرب المثل فارسی «کوه زایید موش» آنچه او درباره هگل می گوید و نتایجی که از آن برای تاریخ هنر می گیرد، بسیار نامعتبر است.

۳.۱. دیوهای گامبریچ

اشاره کردیم که گامبریچ صیروت «روح»^{۴۶} (Geist) هگل را طرح دنیوی (سکولار) الهیات مسیحی دانست و به باور او هیچ چیزی نیست مگر آنکه آلت دست روح باشد. در این تفسیر دست کم سه اشکال عمده وجود دارد: نه روح هگل آن است که گامبریچ می پندارد، نه الهیات مسیحی کاملاً منطبق با آن است که گامبریچ می گوید و نه ارتباط میان این دو به شکلی که گامبریچ مطرح می کند صحیح است^{۴۷}. بسیاری از آنچه که گامبریچ در ادامه به تاریخ هنر هگلی نسبت می دهد بر همین پایه است. در تفسیر گامبریچ روح خدایی بیرون از عالم است که خود را در عالم تحقق می بخشد و انسان هیچ نقشی در این خودآگاهی ندارد. برای مثال، هنرمند از نظر هگل، طبق تفسیر گامبریچ، صرفاً به عروسک خیمه شب بازی ای می ماند که روح آن را به آفرینش هنری وامی دارد. اما در واقع، در فلسفه هگل «روح از این حیث که انسان است خداست و از این حیث که خداست انسان است»

الهی^{۴۴} را به طور بی واسطه تر در رهبران سیاسی - به معنای وسیع این کلمات- می دید، اما از آنجا که هنر و هنرمند نیز در خودآگاهی روح نقش دارند، آن ها نیز عهده دار این رسالت هستند. پس هنرمندان آن می کنند که باید شود. با در نظر داشتن «خوش باوری متافیزیکی» و «نسبی باوری دیالکتیکی»، هر آنچه که هنرمندان می کنند، اگر به هگل باور داشته باشیم، غیر قابل نقد خواهد بود و تنها آینده است که آن ها را مورد قضاوت قرار خواهد داد و البته با توجه به «نسبی باوری» آن ها را بر حق خواهد دانست. به دیگر سخن، نقد هنری ناممکن خواهد شد:

... برای آنهایی که خوش باوری هگل را تصدیق می کنند، پروسه انتخاب از حال به آینده منتقل می شود. تنها پیروزی آینده است که به مثابه امری معتبر، قضاوتی درست و آزمون مشیت الهی محسوب می شود. هرگونه نقدی از معاصرین از حیث نظری ناممکن می شود زیرا چنین نقدی در معرض این خطر قرار دارد که در آینده تبدیل به نوعی کفرگویی یا توهین به مقدسات^{۴۵} شود (ibid: 67).

به نظر گامبریچ در چنین شرایطی که نقد ناممکن می شود، آنچه برای منتقد باقی می ماند این است که صرفاً ببیند باد از کدام طرف می وزد و «همانطور که کارل پوپر نشان داده است از میان خوش باوری متافیزیکی دیوی خطرناکتر پدیدار می شود: فرصت طلبی متافیزیکی» (ibid). بنابراین، این دیوهای هگلی هم گذشته و هم حال و آینده را در سیطره خود می گیرند.

اگرچه نقدهای گامبریچ شامل برخی جزئیات و مسائل دیگر نیز می شوند، اما تا جایی که برای این بحث ضروری است به آن ها اشاره شد. در بخش های بعد می کوشم تا این نقدها را مورد بررسی قرار دهم.

۳. نقد و بررسی نقدهای گامبریچ

در بخش های قبل تفسیر گامبریچ از فلسفه هگل و به طور خاص تاریخ هنر و استتیک هگلی را بازگو کردیم، اما به بررسی آن نپرداختیم. اگرچه گامبریچ در برخی از دیگر آثارش نیز اشاره هایی به هگل کرده است، اما عمده همان بود که ذکر کردیم. تفسیر گامبریچ از هگل تفسیری کلی

(طباطبایی، ۱۳۶۴: ۴۰) و در نظر نگرفتن هر یک از این دو وجه فلسفه‌ای است به جز فلسفه هگل. هولگیت در این باره می‌گوید:

... اینکه مطلق^{۴۸} بدنام هگلی عروسک‌گردان قادر مطلق^{۴۹} تصور می‌شود که بر تاریخ حکمفرمایی می‌کند و انسان‌ها را به مثابه آلت و وسیله‌ای^{۵۰} برای طرح خود می‌بیند در واقع کاملاً افسانه‌ای ساختگی است. چنین مطلق‌ی نه در فلسفه هگل، بل تنها در اذهان منتقدان او وجود دارد. هگل کاملاً صریح و روشن تاریخ را عرصه کنش و فعالیت انسان می‌داند. (Houlgate, 2005: 24)

از آنجا که بحث ما صرفاً فلسفه هگل نیست، نمی‌توان در اینجا به تفصیل به آن پرداخت، اما باید اشاره کنیم که گامبریچ در تفسیر ساده‌انگارانه خود چنان دیوی از روح می‌سازد که در آن نه تنها برای هنرمند، بلکه برای هیچ انسانی مجالی برای «آزادی» نیست، درحالی که آزادی یکی از اساسی‌ترین مباحث هگل است. به گفته هولگیت «[در فلسفه هگل] ما مقهور مطلق متعال^{۵۱} نیستیم، بلکه توسط منطقی هدایت می‌شویم که در کنش و فعالیت خود ما درون-ماندگار^{۵۲} است- منطقی که با پیشرفت تاریخ بیشتر و بیشتر آن را می‌فهمیم، اما... همیشه در معرض سوءفهم آن نیز هستیم...» (ibid: 25). گامبریچ این «آزادی» و «فهم تاریخی» آن را یکسره نادیده می‌گیرد^{۵۳}. بنابراین، از دل «روحي» که گامبریچ سازنده آن است، دیوهایی متولد می‌شوند که «مورخ هنر بیش از هر مورخی در معرض خطر آن‌ها است و باید تاریخ هنر را از سیطره آن‌ها رهایی بخشید». هیچ‌یک از دیوهای هگلی گامبریچ (تعالی استتیک، جبرباوری، خوش‌باوری، جمع‌باوری و نسبی‌باوری) در هگل وجود ندارند. این تفسیر از روح منجر به آن می‌شود که گامبریچ دریافت درستی از «روح قومی» نیز نداشته باشد. چرخه که گامبریچ روح قومی و مظاهر انضمامی آن را به مرکز^{۵۴} و پره‌های آن تشبیه می‌کند، طبق تلقی خود گامبریچ نمی‌تواند چرخ باشد، چه رسد به آنکه در مسیر تاریخ بچرخد! چرا که مرکز این چرخ خارج از خود چرخ است. به عبارت دیگر، مرکز این چرخ هگلی گامبریچ امری انتزاعی است که مشخص نیست چگونه در وجوه انضمامی

قوم ظهور می‌کند. گامبریچ چه آنجا که می‌گوید دلیلی وجود ندارد که بررسی پیوندهای میان امور ما را به یک «علت کلیدی» ارجاع دهد و چه آنجا که می‌گوید هگل همچون وینکلمان هنر یونانی را ذیل روح یونانی و نه افراد قرار می‌دهد - هرچند اشاره می‌کند که وینکلمان از این حیث بیشتر متأثر از منتسکیو بود و روح قومی را همچون هگل چندان «متافیزیکی» نمی‌دید، تصویری «انتزاعی» از روح دارد. هگل در همان مقدمه درسگفتارهای فلسفه تاریخ (عقل در تاریخ)، که مورد ارجاع گامبریچ بودند، توضیح داده است که:

روح قومی روحی متعین و کلی انضمامی است و باید به عنوان چیزی متعین شناخته شود (هگل، ۱۳۷۹: ۶۸). ... (لازمه) روح قومی شناخت کار آن قوم به طور عینی است و نه ذهنی. در زمینه این تعین‌های روح باید یادآور شویم که اغلب میان سرشت انسان و کارهای او فرق می‌گذارند. در تاریخ، این فرق وجود ندارد؛ انسان، چیزی جز مجموع کارهایش نیست... اقوام بشر همان کارهای خویشند... روح... خویشان را همچون واقعیتی موجود در برابر خود می‌نهد. روح یک قوم نیز به همین‌گونه است؛ کار آن هم این است که خود را به صورت جهانی موجود و (عینی) و پاینده در مکان درآورد. دین و آیین و آداب و هنر و ... کنش خود اوست؛ آن قوم جز این‌ها چیزی نیست (همان: ۷۰).

در تفسیر گامبریچ روح قومی «علتی کلیدی» است که هنرها و ... صرفاً تجلی آن هستند و همچون خود روح که طرح دنیوی مشیت الهی بود و مجالی برای آزادی هنرمند باقی نمی‌گذاشت، آن نیز صرفاً در وجوه مختلف یک قوم تجلی می‌شود، به زبان دیگر تفسیر گامبریچ یک‌سویه است. در واقع هگل اشکال کار نوس^{۵۵} آناکساگور و اعتقاد به مشیت الهی را در آن می‌دانست که «انتزاعی» می‌ماند و نمی‌توانند چگونگی مطابقت آن را با طبیعت محسوس و سیر رویدادهای جهان نشان دهند (همان: ۳۹-۳۷). البته بحث دقیق‌تر در این خصوص باید به نقش دولت و فهم تاریخی آزادی-که شاید بتوان آن را، و نه روح قومی و روح زمانه را، «علت کلیدی» دانست- نیز پردازد، اما از آنجا که این مسائل مورد نظر گامبریچ نبوده‌اند، ما نیز در آن‌ها ورود نمی‌کنیم^{۵۶}.



بلکه در حکم بررسی مقدماتی تمامی موضوع (تاریخ) همچون نتیجه پژوهشی است که بعد خواهد آمد؛ من از هم‌اکنون نتیجه را می‌دانم؛ زیرا سراسر این وادی را از پیش پیموده‌ام... همچنانکه گفتیم، این نتیجه باید از پژوهش در تاریخ به دست آید. ولی ما باید تاریخ را آنچنان که هست بنگریم، یعنی در پژوهش خود به روش تاریخی و تجربی پیش رویم (همان: ۳۰).

بنابراین، نه تنها سخن گفتن از رویکرد یا روش پیشینی و «تحمیل» در مورد نظام هگلی وجهی ندارد - و ما باز به این موضوع در بحث از استتیک هگل باز خواهیم گشت، بلکه اصرار بر «فاکت‌های تجربی و امور جزئی» نیز مغایرتی با آن ندارد زیرا این امور در نظام هگل لحاظ شده‌اند. هگل در مقدمه درسگفتارهای استتیک نیز که از دو رویکرد متضاد در بررسی هنرها سخن می‌گوید (یعنی رویکرد جزئی که صرفاً با آثار واقعی سر و کار دارد و آن‌ها را به ترتیب تاریخی پشت سر هم ردیف و توصیف بیرونی می‌کند و رویکردی که صرفاً «کلیت‌های متافیزیکی» را مورد نظر قرار می‌دهد)، موضع خود را جمع و وحدت این دو رویکرد می‌داند، هر چند «در مقام شرح و تبیین کلی مقدم بر جزئی باشد»^{۵۸} (Hegel, 1988: 14-22). بنابراین، تلقی گامبریچ از تاریخ هنر هگلی تنها با چشم پوشیدن از بسیاری از وجوه فلسفه او و برداشتی گزینشی میسر است. در پاسخ به این تلقی که با کنایه می‌گوید حتی می‌توان «بر مبنای نیاز شکم» تاریخ هنر نوشت، باید گفت گامبریچ نسبت به توضیح منطق درونی جهان بی‌اعتنا است و با آن تصور از هولیسیم و اینکه این رویکرد «پیشینی» امری من‌عندی است که بر تاریخ تحمیل می‌شود، چنین گفته‌ای جای تعجب ندارد. خود هگل، گویی در مقام پاسخ به چنین تلقی‌هایی، گفته است: «... اگر به شیوه‌های نادرست فکری خو گرفته باشیم، چه بسا آن را تصادفی و خودسرانه بپنداریم» (هگل، ۱۳۷۹: ۳۰). تناقض نظر گامبریچ آنجا آشکار می‌شود که خود در بحث دربارهٔ یاکوب بورکهارت بر لزوم پیش-فهمی^{۵۹} تأکید می‌کند که همچون آهن‌ربایی براده‌های جزئیات تاریخی گرد آن جمع می‌شوند و بدون آن نوشتن تاریخ ناممکن است (Gombrich, 1979: 42-43).

با این توضیحات نباید متعجب شد که تصور گامبریچ از «دیالکتیک» هگلی نیز غیرهگلی است. گامبریچ دیالکتیک را «روشی پیشینی» می‌داند:

... خطر میراث هگلی دقیقاً در کاربست‌پذیری سهل و سوسه‌آمیز آن نهفته است. بالأخره دیالکتیک کار را بیش از حد راحت می‌کند تا بتوانیم از بطن هر تناقضی راهی بیابیم. چون به نظر ما می‌رسد که انگار همه چیز در زندگی باهم در پیوند هستند، هر روش تفسیری می‌تواند مدعی موفقیت باشد. «هنرمندان باید غذا بخورند...» و از آنجا که هنرمندان در واقع نمی‌توانند بدون غذا خوردن نقاشی بکشند، یقیناً ممکن است که بتوان نظامی معتبر از تاریخ هنر را بر اساس نیازهای شکم بنا کرد (Gombrich, 1984: 63).^{۵۷}

فردریک بایزر در کتاب مقدماتی خود دربارهٔ هگل در بخش «اسطوره‌ها و افسانه‌هایی در باب دیالکتیک» نخست توضیح می‌دهد که «اگر هگل گونه‌ای روش‌شناسی داشته باشد، آن روش‌شناسی علی‌الظاهر می‌بایست ضدروش‌شناسی بوده باشد» (بایزر، ۱۳۹۳: ۲۶۸) و در ادامه سخن این تصور را چندان صحیح نمی‌داند و توضیح می‌دهد که این «روش» امری «پیشینی» است و در واقع اگر فیلسوف (یعنی هگل) پیش از پژوهش «روش» خود را مشخص کند، استنتاج‌هایش صرفاً مقدماتی‌اند و در پژوهش‌های بعدی سنجیده خواهند شد (همان). اصرار گامبریچ بر رویکرد پیشینی هگل و اینکه هگل این رویکرد را بر هنرها - و دیگر چیزها - تحمیل می‌کند، یکی دیگر از «دیوهای گامبریچ» است که حتی با درس گفتارهای فلسفه تاریخ - یعنی یکی از دو متنی که اغلب مورد ارجاع گامبریچ بوده‌اند - مطابقت ندارد. اگرچه هگل در عقل در تاریخ می‌گوید: «اینکه مقصودی بازپسین در رویدادهای زندگی اقوام وجود دارد و سیر تاریخ جهانی تابع عقل است» آن هم نه عقل ذهنی و جزئی بلکه خدایی و مطلق - حقیقتی است که در اینجا فرض پیشین ما است» (هگل، ۱۳۷۹: ۲۹)، اما در ادامه همین عبارات خطاب به مستمعین می‌گوید:

این گفته‌های مقدماتی، و نیز ملاحظاتی که بعد بر آن‌ها خواهم افزود، نباید ولو در حیطهٔ دانش (مورد بحث) ما در حکم فرضیات و انگاشته‌های پیشین دانسته شود،

۲.۳. برخی دیگر از جنبه‌های مهم نقدهای گامبریچ

پیشتر گفتیم که گامبریچ اصالت و اعتبار درس گفتارهای استتیک هگل را که توسط هوتو سامان داده شده‌اند، بی‌چون و چرا می‌دانست و آن را کاملاً مطابق با نظر هگل می‌شمرد. این نظر گامبریچ نیز به هیچ وجه صحیح نیست. جیسن گایگر در مقاله‌ای مهم با استناد به تحقیقات انماری - گتمان زیفرت، هلموت شنایدر و دیگران می‌گوید هرگونه تجدید نظری درباره دیدگاه‌های هگل در باب هنر باید معطوف به سایر نسخه‌هایی باشد که مستمعین درس گفتارهای هگل مکتوب کرده‌اند و در مواردی حاوی تفاوت‌های مهمی با نسخه هوتو (و طبعاً ترجمه معروف ناکس از آن) هستند (Gaiger, 2011: 185). اغراضی که هوتو در سامان دادن این درسگفتارها به صورت کتاب دنبال می‌کرده است، در نوشته گایگر آمده است و تکرار آن‌ها لزومی ندارد. اما یکی از مهم‌ترین تفاوت‌های میان «استتیک هگل» و «استتیک هوتو»، چنانکه گایگر شرح داده است، این است که هگل استتیک را عرصه‌ای می‌دانست که در آن نظریه‌اش به محک مثال‌های مشخصی زده می‌شدند اما هوتو کتاب را چنان سامان داده است که گویی هگل آن را «تمام» کرده است. به زبان دیگر، هوتو خصلت «پایان باز» استتیک هگل را به موضعی صلب در قبال هنرها بدل کرده است و این با روح حاکم بر درس گفتارهای هگل سازگار نیست زیرا نزد هگل شواهد تجربی - یعنی در اینجا آثار هنری - می‌توانستند نظریه او را به چالش بکشند، رد کنند، تأیید کنند و یا با مسائل تازه‌ای مواجه سازند (ibid, 186-7). این نکته از این حیث برای بحث ما حائز اهمیت است که گامبریچ با تکیه بر «ابطال‌پذیری» پوپر معتقد بود که «دانشمند حقیقی ابرخلاف هگل که مثلاً در کلیه وجه روح قومی مصری به دنبال تأیید نظریات خود بود» به دنبال تأیید فرضیات خود نیست؛ او در وهله اول به دنبال مثال‌های نقض می‌گردد» (Gombrich, 1984: 62). گامبریچ معتقد بود که هگل نظام پیشینی خود را بر تاریخ و به طور خاص بر هنرها تحمیل می‌کند و از آنجا که «استتیک هگل هوتو» اعتباری بی‌چون و چرا دارد و کاملاً مطابق با نظر خود هگل است، حتی کوشید تا برخی از اشتباهات «جزئی» هگل را نیز نشان دهد.^{۶۰}

بنابراین، اگرچه مباحث «جزئی» گامبریچ می‌توانند صحیح باشند، اما از آن روی که با نظام هگل - که استتیک بخشی از آن است - ناسازگارند، صحیح نیستند. این ناسازگاری یعنی این نظام را همچون حکمی پیشینی در نظر آوریم که جایی برای تصحیح توسط فاکت‌ها در آن وجود ندارد. گامبریچ در تشبیه «چرخ هگلی» نیز گفته بود که در نظام هگلی اگر بررسی هر وجهی از یک فرهنگ ما را به آن «مرکز» راهنمایی نکند، یعنی راه را خطا رفته‌ایم و این با گفته هگل که «باید تاریخ را چنان که هست بنگریم» سازگار نیست.

بی‌شک بسیاری از نقدهایی که در کشورهای مختلف درباره بخش‌های مختلفی از نظام هگل مطرح شده‌اند، دارای تاریخی مفصل هستند. اهمیت گامبریچ در این است که نقدهای مطرح‌شده در مورد فلسفه دین، فلسفه سیاسی و سایر وجوه نظام هگل را در مورد فلسفه هنر او مطرح می‌کند. خوش‌باوری یا خوش‌بینی نظام هگلی یکی از این نقدها است. این نقد کاملاً مرتبط است با «معروف‌ترین جمله هگل» یعنی «آنچه عقلانی است، واقعی است؛ و آنچه واقعی است، عقلانی است».^{۶۱} گامبریچ در پدر تاریخ هنر در جایی که هم‌زمان با پوپر به نقش «شانس» در تاریخ و قائل‌نشدن نقشی برای آن در نظام هگل اشاره می‌کند، این جمله را نقل می‌کند و کمی بعدتر می‌گوید «خوش‌باوری متافیزیکی هگل می‌خواهد ما را متقاعد کند که در نهایت هر چیزی ادر گذشته، حال و آینده» بهترین است». گامبریچ از همین‌رو معتقد بود که «دیوهای هگل» نقد هنری را ناممکن می‌سازند (p: 64). جکسن در نوشته‌ای که به توضیح این یک جمله هگل و تاریخ تفسیرهای آن می‌پردازد، می‌گوید هیچ نظریه‌پرداز سیاسی‌ای به اندازه هگل از یک تک‌جمله تحریف‌شده رنج نبرده است (Jackson: 19). وی اشاره می‌کند که «رودولف هایم این جمله را به این معنا تفسیر کرد که واقعیت موجود^{۶۲} عقلانی^{۶۳} است و بنابراین مصون از نقد است». تفسیر هایم و نقل از حافظه انگلس در سال ۱۸۸۸ به این تفسیر عمومیت بخشیدند و بسیاری از نویسندگان این جمله را با همین تفسیر فهمیدند و در آثار خود مطرح

کردند. توضیح اینکه تبعات سیاسی‌ای که این تفسیر، هگل را به آن‌ها مربوط می‌ساخت، اینکه نخستین مترجمان انگلیسی هگل "die Wirklichkeit" را به real-ity ترجمه کردند و یا کل جمله را حذف کردند و یا آن را به صورت ترجمه‌نشده در متن ترجمه خود جای دادند، اینکه بعدتر این ترجمه به actuality تغییر یافت و تدقیق شد، و همچنین توضیح جایگاه این جمله در نظام هگل، بسیار فراتر از چارچوب مقاله حاضر است و در نوشته جکسن و دیگر هگل‌پژوهان به تفصیل مورد بحث قرار گرفته است.^{۶۴} بحث هگل به‌طور مستقیم‌تر مربوط به «نظریه دولت» اوست و این «ظهار او که (مفهوم) دولت عقلانی است، به این معنا نیست که دولت موجود عقلانی است. یکی از اهداف نظریه سیاسی او استوار ساختن معیاری برای ارزیابی دولت موجود است» (ibid: 20). اینکه «عقلانی واقعی است» گزاره‌ای متعالیه^{۶۵} به معنای دقیق هگلی آن است و برای اجتناب از انتزاع کانتی مطرح شده است. این گزاره متعالیه «تلاش هگل برای متحد کردن عمل و نظر است و نه تلاشی خام‌دستانه برای توجیه شرایط سیاسی» (ibid: 23) اما اغلب این گزاره به این معنای اشتباه فهمیده شده است که «قانون طبیعی عقل معادل قوانین موضوعه نظام سیاسی است» (ibid). گامبریچ این بحث مهم هگل را، که اشاره‌هایی بسیار مختصر به آن کردیم، در مورد هنرها به کار می‌برد. می‌توان گفت گامبریچ همچون رودولف هایم و بسیاری دیگر، اما در حوزه هنرها، معتقد است که این نظر هگل به توجیه هنرهای موجود و ناممکن شدن نقد هنری از آثار گذشته، حال و آینده می‌انجامد. می‌توان گفت نقد گامبریچ صحیح نیست و در واقع به یک معنا «ایدئولوژیک» است. درباره این امر در بخش بعد اشاراتی خواهیم آورد.

نشان دادن اشتباهات گامبریچ در تفسیر تاریخ هنر هگلی یک امر است و نشان دادن اینکه منشأ این تفاسیر چه اغراضی هستند، امری دیگر. در واقع، از یک جنبه می‌توان گفت مقصود گامبریچ طرح متفاوتی از تاریخ هنر بود که از آن روی که مسحور «طلسم پوپر» بود، هگل را دشمن خود می‌دید. یکی از کلیدی‌ترین نقدهای

گامبریچ بر هگل «نسبی‌باوری تاریخی» و به طور خاص این خصلت تاریخ هنر هگلی بود که در آن جایی برای «ارزش‌ها» باقی نمی‌ماند. می‌توان نشان داد که نزد هگل نیز «ارزش‌گذاری‌ها» نه تنها غیر ممکن نیستند بلکه معیاری وجود دارد که می‌تواند این «ارزش‌گذاری» را علیرغم تاریخ‌باوری ممکن سازد. اما در واقع مسئله بسیار پیچیده‌تر است. بخشی از این پیچیدگی در اینجاست که: اگر هم هگل و هم گامبریچ به این نسبی‌باوری اعتقادی ندارند، بنابراین آیا می‌توان گفت که هر دو با یکدیگر هم‌عقیده هستند و در نتیجه گامبریچ خود هگلی است؟ پاسخ این پرسش خیر است، اما نخست باید اشاره‌ای به این مسئله نزد هگل بکنیم. بی‌آنکه به تفصیل این بحث بپردازیم، باید گفت این «معیار» همانا «آزادی» و «آگاهی از آن» است.^{۶۶} به عبارت دیگر، اگرچه هگل «همچون هر در، عمیقاً متفکری تاریخ‌باور است که معتقد است ما باید در جستجوی آن باشیم که هر فرهنگ خاص و هر متفکر مشخصی را در قالب دوره خودشان، و نه معیاری انتزاعی و خنثی بفهمیم»، اما در عین حال معتقد است «زمانی که آشکار است که خویش‌فهمی^{۶۷} تمدنی پیشرفته‌تر-آزادتر- از دیگری است، آنگاه نباید از گفتن آن ترسی به خود راه دهیم» (Houlgate, ibid: 22). در عین حال، این بحث هگلی «متضمن هیچ آموزه‌ای در باب «امپریالیسم فرهنگی» یا «برتری نژادی» نیست» (ibid).^{۶۸} با این توضیحات مختصر، بازگردیم به گامبریچ. اولاً مشخص شد که نسبی‌باوری به شکلی که گامبریچ مطرح می‌کند در هگل وجود ندارد، اما حال پرسش این است که معیار «ارزش» نزد گامبریچ چیست؟ دن کارلهم می‌گوید آنچه گامبریچ جایگزین این «نسبی‌باوری فرهنگی» می‌کند «سنت فرهنگی» است که اگرچه گامبریچ در هیچ متن مشخصی به آن نپرداخته است اما می‌توان آن را از بسیاری از آثارش نتیجه گرفت (Karlholm, 1994: 30). در واقع گامبریچ در رویکرد غیرنسبی‌باور خود یک فرهنگ را بیشتر سزاوار توجه می‌داند. این «فرهنگ بالارش» را که گامبریچ اغلب فرهنگ «ما» می‌خواند فرهنگ غرب و خصوصاً هسته کلاسیک آن است (ibid). به گفته کارلهم این «ما» در نسبت با «دیگری»^{۶۹} است

یک فرهنگ از دیگری پیشرفته‌تر-آزادتر- است، پس هنر آن طبق این معیار با ارزش‌تر است؟ البته، نوشتن تاریخ هنرها و شرایط امکان چنین امری و اینکه هر ملتی آثار تاریخی و هنری خود را پاس می‌دارد، و باید چنین کند، و نیز اینکه هر هنری مطابق با نیازهای زمانه خود است، مسأله دیگری است. جدا از این موضوع، باید گفت تصور گامبریچ از نسبی‌باوری تاریخ هنر هگلی نمی‌تواند چندان صحیح باشد.

نتیجه

پیشتر اشاره کردیم که گامبریچ چه اشتباهاتی در تلقی خود از فلسفه هگل کرده بود و حتی در آنجا که نکات «جزئی» درستی را مطرح کرده بود، چون با آن «کل»- یعنی نظام- آشنایی دقیق نداشت، به راه خطا رفته بود؛ یعنی استتیک هگل را همچون حکم قاطعی می‌شمرد که یک بار برای همیشه صادر شده است و جایی برای تصحیح باقی نگذاشته است. بنابراین، نشان دادن خطاهای «جزئی»، الزاما به معنای تصادفی بودن یا من‌عندی بودن آن «کلی» نیستند. یکی دیگر از این «درست‌های غلط» خود عبارت «پدر تاریخ هنر» است. گامبریچ از آن روی هگل را بنیانگذار تاریخ هنر دانست که استتیک هگل نخستین اثری بود که تاریخ کل هنرها را به صورتی نظام‌مند طرح کرد و در این طرح پیشرفت را نیز لحاظ کرد. همچنین پیشتر اشاره شد که از نظر گامبریچ «روح» خدایی بود که در تاریخ و از طریق انسان به خودآگاهی می‌رسید و کلیه وجوه انضمامی حیات هر قوم حول آن شکل می‌گرفت و انسان هنرمند جز آلت دست آن نبود، یعنی خودآگاهی انسان در تلقی گامبریچ مغفول می‌ماند. گامبریچ که از یک‌سو فلسفه هگل را صرفاً طرح دنیوی‌شده الهیات مسیحی می‌دانست و از سوی دیگر روح را چونان خدایی تلقی می‌کرد که با نخ‌هایی نامرئی هنرمند را به آفرینش هنری وامی‌دارد (از همین روی هنرمند پیام‌آور الهی بود و نقد هنری غیرممکن می‌شد)، نمی‌توانست در این نکته نظر کند که تاریخ هنر با «فلسفه روح» و اینکه مدرنیته، به قول هابرماس، نخستین بار نزد هگل تبدیل به «مسئله بنیادی فلسفه او» شد، ممکن شد (Habermas, 1987:)

و آنچه گامبریچ از دیدن آن در مفهوم «فرهنگی» که مطرح می‌کند ناتوان است، «طرد یا حذف [دیگری]»^{۷۰} است. به علاوه، به گفته کارلهم بنیان اموری چون «فرهنگ»، «تمدن»، «انسان»، ... نه در بیولوژی و طبیعت بلکه در شرایط خاص تاریخی است، اما آنچه گامبریچ «ارزش» می‌خواند و آن را جایگزینی برای «نسبی‌باوری» می‌داند، کاملاً ایستا،^{۷۱} ابژکتیو و غیرتاریخی است. اهمیت «سنت» برای گامبریچ که جایگزین «تاریخ» است در همینجاست. کارلهم رد کردن هگلیانیسم و محدود ماندن گامبریچ در سنت کلاسیک را (که این دومی مورد بحث ما نیست)، «ایدئولوژی فرهنگ» می‌نامد (ibid: 33) و می‌گوید حتی تز اصلی کتاب هنر و توهم گامبریچ این است که «سنت پیش-شرطی برای تاریخ بازنمایی تصویری است» (ibid).^{۷۲}

بنابراین، می‌توان ادعا کرد که رویکردهای گامبریچ به یک معنا «ایدئولوژیک» هستند. اما بازگردیم به هگل و آنچه را درباره او مغفول گذاشتیم مورد نظر قرار دهیم: اگر در هگل «معیار» آزادی و فهم تاریخی آن است، این مسأله چه ارتباطی با «ارزش گذاری» در مورد هنرها دارد؟ آیا از منظر هگلی هر قومی که آزادی و فهم آن را بیشتر دارا بوده است- یا به عبارتی پیشرفته‌تر بوده است- هنر (که هگل آن را به همراه دین و فلسفه ذیل روح مطلق قرار داده بود) آن قوم نیز دارای «ارزش» بیشتری است؟ پاسخ به این سؤال هرگز ساده نیست. در واقع شاید بتوان گفت اگر هنر را ملحوظ از لحاظ آنکه یکی از وجوه انضمامی روح قومی است در نظر آوریم، پاسخ «آری» است. اما شاید این پاسخ همه ماجرا نباشد. هگل در بخشی از عقل در تاریخ می‌گوید نظام سیاسی قدیم و جدید اصول ذاتی مشترک ندارند، اما وضع فلسفه قدیم و جدید متفاوت است و در همین جا اشاره می‌کند که هنر یونانی به شکل اصیل خود برترین سرمشق^{۷۳} است (هگل، ۱۳۷۹: ۱۴۹). آیا می‌توان از این گفته نتیجه گرفت که هنر سرشتی خاص دارد که ذیل مقوله ارزش نمی‌گنجد؟ آیا مسأله ارزش را می‌توان برای مثال میان معماری و شعر، هنر سمبولیک و کلاسیک، هنر هند و ایران و ... به این گونه مطرح ساخت که چون

16). هابرماس در گفتار فلسفی مدرنیته می‌گوید هگل اولین فیلسوفی نیست که به عصر مدرن تعلق دارد، اما نخستین فیلسوفی است که مدرنیته برایش تبدیل به یک مسأله شد. در زمان هگل مدرنیته دیری بود تا آغاز شده بود، اما اصول و مبانی آن، مفهومی^{۷۴} نشده بودند؛ به علاوه این اصول و مبانی دیگر نمی‌توانستند از مدل‌های دوران‌های دیگر به عاریت گرفته شوند و باید از بطن خود مدرنیته بیرون می‌آمدند (ibid: 7). هابرماس می‌گوید تقسیم سه‌گانه تاریخ باستان، قرون وسطی و مدرن تنها زمانی توانست شکل بگیرد که اصطلاحات «عصر جدید» یا «مدرن» معنای صرفاً کرونولوژیک خود را از دست دادند و دلالت متضادی [در مقابل قدیم] به خود گرفتند که بر «عصر جدید» تأکید می‌کرد (ibid: 5)؛ و در ادامه به این اشاره می‌کند که «در حالیکه برای غرب مسیحی «جهان جدید» معنای عصر هنوز-نامده- ای را می‌داد که تنها در روز آخر سپیده‌دم آن ظاهر خواهد شد، [...] مفهوم سکولار [یا دنیوی] مدرنیته این عقیده را بیان می‌کند که آینده هم‌اکنون آغاز شده است» (ibid). در واقع چنانکه هابرماس می‌گوید آستانه دورانی^{۷۵} حدود ۱۵۰۰، تنها در ضمن قرن هژدهم به مثابه این گونه از آغاز، «مفهومی» شد. نخستین نشانه‌های این استوار ساختن و توضیح مدرنیته بر مبنایی که «جدید» است، نخست در قلمرو استتیک و در جدال میان طرفداران باستان [یا قدیم] و مدرن‌ها^{۷۶} ظاهر شد.^{۷۷} مدرن‌ها تقلید از مدل‌های باستانی را به پرسش کشیدند و در مخالفت با زیبایی مطلق و بی‌زمان، ضوابط زیبایی نسبی یا مشروط به زمان را مطرح کردند. هابرماس در ادامه می‌گوید «صفت مدرن تنها در قرن نوزدهم، و باز هم در قلمرو هنرهای زیبا، به صورت اسمی^{۷۸} در زبان‌های اروپایی استفاده شد. این نشان می‌دهد که چرا حتی تا زمان ما واژه‌های^{۷۹} هسته‌ای با معنایی استتیکی دارند...» (ibid: 8). اگر به بحث هنر بازگردیم، می‌توان گفت هگل از آن روی نخستین کسی بود که تاریخ هنر را، به معنای دقیق کلمه، نوشت که نخستین کسی بود که توانست این عصر جدید و الزامات آن را «موضوع» فلسفه خویش قرار دهد و در نتیجه هنرها - و سایر شئون حیات انسان را- «تاریخی» ببیند.

گامبریچ معتقد بود که با فلسفه هگل، نقد هنری از حیث نظری ناممکن خواهد شد. اما در واقع باید گفت این هگل بود که با طرح فلسفی خود مبنایی نظری برای فهم هنرهای پس از خود- یا دست کم بخشی از آن- فراهم آورد. البته ممکن است «مرگ هنر» معروف هگل مانعی جدی در برابر این نظر تلقی شود. بایزر در کتاب مقدماتی خود درباره هگل به این اشاره می‌کند که خود هگل عبارت‌های «مرگ هنر» و «پایان هنر» را به کار نبرده است، اما صریحاً آن را چیزی کهنه و مربوط به گذشته دانسته است. به نظر او ظاهراً منبع این عبارت (یعنی «مرگ هنر») بندتو کروچه بوده است.^{۸۰} اما اگر هگل مرگ و پایان هنر را اعلام نکرده است، این‌که هنر امری است مربوط به گذشته را چگونه باید فهمید؟ در واقع، هم‌صدا با هابرماس که گفته بود هگل نخستین فیلسوفی بود که مدرنیته را به عنوان مسئله و «موضوع» تأمل فلسفی قرار داد، می‌توان گفت در هگل مبنایی «برای تئوریزه کردن پیشرفت‌های هنر پس از او وجود دارد» و «هگل آن نظریه‌پرداز هنر است که برای او ارتباط میان مدرنیته و خود-آگاهی در حال فزونی گرفتن، هم در تولید هنر و هم از حیث فلسفی در مورد خود هنر، حائز بیشترین اهمیت هستند» (Pippin, 2002: 1-2). پپین به درستی می‌گوید که مقصود هگل نه پایان هنر، بل «آغاز» شیوه‌ای است که هنر به عنوان مسأله موضوع خود قرار می‌گیرد. این بدان معنا نیست که دیگر هنر وجود نخواهد داشت یا به هیچ وجه به عنوان یک موضوع مطرح نیست، بل هنر همان نقش قدیمی‌را ایفا نمی‌کند (ibid: 3-4). گفته هگل مبنی بر اینکه «فلسفه هنر در زمانه کنونی نیازی بزرگتر است نسبت به ایامی که خود هنر به مثابه هنر، راضی‌کننده بود»، و اینکه «هنر ما را به ملاحظات عقلی دعوت می‌کند، و نه به هدف خلق مجدد هنر، بل برای آنکه از حیث فلسفی بفهمیم هنر چیست» (Hegel, 1988: 11)، ناظر بر «فلسفی شدن هنر» است و نه پایان آن. به این معنا، رمان یا داستانی که موضوع خود را نوشتن رمان قرار می‌دهد و یا تابلویی که موضوع آن نه صرفاً بازنمایی بیرون، بل موضوع آن تأمل در خود نقاشی با نقاشی است، آثاری «هگلی» هستند.^{۸۱} به این معنا، هنر گذشته

«دیوهای واقعی» بوده است (Gombrich, 1984: 63).

پی‌نوشت‌ها

۱. برای نگاهی مختصر به احوال و آثار گامبریچ و توضیحاتی عمومی درباره او و آثارش نک:

Key writers on art: The twentieth century, Ed. by Chris Murray, Routledge (2003), «Ernst Gombrich», pp.118-124 (written by Juliet Graver Istrabadi).

2. run-away romantic

3. kulturgeschichte

۴. جیسن گایگر در مقاله‌ای که در بخش‌های بعد به آن اشاره خواهیم کرد می‌گوید «[به عنوان مثال] اینکه گامبریچ در کتاب هنر و توهم می‌گوید «مفتخر است که تأثیر پروفیسور پوپر در همه جای این کتاب احساس می‌شود»، اکنون ایرادی مهم در برابر پذیرفتن ایده‌های او به حساب می‌آید» (Gaiger, 2011: 183). وی در ادامه این جملات به برخی از وجوه ارزشمند کار گامبریچ اشاره می‌کند و پیش از این جملات با استناد به نوشته‌هایی از کوفمن و دیگران به برخی از ایرادهای اساسی نقدهای پوپر بر هگل می‌پردازد. نوشته کوفمن در مورد ایرادهای اساسی هگل پوپر بسیار سودمند است و به همراه برخی مقالات مهم دیگر در منبع زیر آمده است:

The Hegel myths and legends, Ed. by Jon Stewart, Northwestern University Press (1996). («The Hegel myth and its method» by Walter A. Kaufmann: 82-103)

۵. گامبریچ در مصاحبه‌ای با پُل لویسنون در سال ۱۹۷۹ به نسبت میان آثار خود با پوپر اشاره کرده است. وی در ابتدای این مصاحبه در پاسخ به این سؤال که چگونه فردی که در حوزه هنر و استتیک متخصص است از آثار اندیشمندی بهره می‌برد که در وهله اول فیلسوف علم است، می‌گوید «ما از سالیان خیلی خیلی دور با هم دوست بوده‌ایم و این دوستی بسیار نزدیک بوده است... [سپس به ملاقات‌های خود با پوپر و روابط خانوادگی اشاره می‌کند] ... جنبه دیگر این است که در واقع استتیک بخشی از علایق من نیست - من خود را بیشتر یک مورخ می‌دانم تا منتقد [هنر] یا زیبایی‌شناس. و البته مورخ به ناچار با مسائل مربوط به

حضور زنده ندارد و در عوض هنری دیگر «آغاز» می‌گیرد که مطابق با خود-آگاهی مدرنیته است و اگرچه هگل در مورد هنری که حضور زنده ندارد با صراحت سخن گفته است، اما مبنایی را برای «آغاز هنری دیگر» به طور ضمنی طرح کرده است. من از اشاراتی که به نظریات پیپین و هابرماس کردم دو نتیجه در مورد بحث‌های گامبریچ می‌گیرم: ۱. «پدر تاریخ هنر» صرفاً به این معنا نیست که هگل نخستین کسی است که هنرها را به صورتی نظام‌مند مطرح کرده است و باید متوجه آن بود که چگونه چنین امری ممکن شده است؛ ۲. نقد هنری نه تنها با هگل ناممکن نمی‌شود، بلکه هنر «موضوع» فلسفه می‌شود.

در پایان مایلم این نوشته را با اشاره به سؤالی درباره «ما» به انجام برسانم. اگر «تاریخ هنر اسلامی-ایرانی ما» باید روزی به صورتی نوشته شود که جز مجموعه‌ای پراکنده از «جزئیات» و مشخصات بیرونی آثار و یا برخی نظریات «کلی» نباشد، چه ملاحظاتی را باید مطمئن نظر قرار داد؟ پاسخ به این سؤال هر چه باشد، باید گفت «ما» نمی‌توانیم نسبت به ملاحظاتی که پیش از ما در این باره شده است، بی‌اعتنا باشیم. شرح و بررسی نقدهای گامبریچ بر هگل بخشی از این تجربیات در غرب است. بحث بر سر آن نیست که برای مثال رویکردی «هگلی» اتخاذ کنیم یا نه، بلکه بحث بر سر آن است که باید نخست این تجربیات را بشناسیم و متناسب با مواد تاریخی خود، آن‌ها را «موضوع» مطالعه قرار دهیم. فلسفه هگل از جهات مختلف همواره مورد نقد یا تأیید بوده است، اما نقدهای-حمله‌های-گامبریچ بر تاریخ هنر هگلی را می‌توان نمونه‌ای از نبردهای دن‌کیشوت‌وار علیه آسیاهای بادی‌ای دانست که در ذهن منتقد یا پژوهشگر همچون دیوهای خطرناک متصور می‌شوند. گامبریچ در جایی می‌گوید که اغلب و حتی امروز، یعنی نزدیک به یک قرن و نیم پس از مرگ هگل، از خود پرسیده است که آیا پلمیک او علیه تفسیرهایی مشخص از تاریخ، مصداقی از «نبرد با آسیاهای بادی»^{۸۲} و یورش به دشمنی خیالی نیست؟ و پاسخ می‌دهد که با این حال، اغلب به قدر کافی دریافته‌است که جدال یا پلمیک او نه یورشی اشتباه به آسیاهای بادی، بلکه نبردی با

15. Zeitgeist

16. divine will

۱۷. گامبریچ به یوآخیم (یوآشیم یا به ایتالیایی جواکینو) فیوره‌ای اشاره می‌کند. در زبان فارسی حجاریان مقاله‌ای با عنوان «جرقه‌های تاریخیگری در قرون وسطای متأخر (تأملاتی در اندیشه یوآخیم فیوره‌ای)» نوشته است که در کتاب *از شاهد قدسی تا شاهد بازاری* نیز گنجانیده شده است. روشن است که اغراض این نوشته‌ها ربطی به موضوع بحث ما ندارد.

18. Volksgeist

19. reflecting

20. dissolve

21. styles of art

۲۲. اگرچه گامبریچ معتقد است همه این مورخان مسحور «طلسم هگل» شده بودند، اما برخی از محققان با نظر او موافق نیستند. در میان این تاریخ‌نویسان تنها کارل شنازه مشهور به برجسب هگلی است. شنازه با خود هگل ملاقات کرده بود، اما حتی در مورد او نیز مسأله به آن شکلی که گامبریچ مطرح می‌کند خالی از اشکال نیست. شنازه اگرچه از روح قومی هگل سود می‌برد تا هنر را به مثابه پدیده‌ای تاریخی بفهمد، اما «از اینکه این مسائل انتزاعی فلسفی را در مورد واقعیات به کار بندد احساس خطر می‌کرد». به علاوه، شنازه صورت‌های هگلی هنرها و بحث پرمناقشه «پایان هنر» را نمی‌پذیرفت. در مورد یاکوب بورکهارت و برخی دیگر از این مورخان تردیدهای بیشتری در مورد «هگلی بودن» آن‌ها وجود دارد. با این حال، می‌توان تا حدودی پذیرفت که این تاریخ‌نویسان، آگاهانه و یا ناآگاهانه، از برخی از سرمشق‌های هگلی سود برده‌اند. برای نقدی بر هگلی بودن این مورخان نک. : (Karlholm, 1994: 25-). (27)

23. key cause

24. individual

۲۵. همچنین نک. بخش «تاریخ هنر و تاریخی‌گری» در مصاحبه گامبریچ با لویسون و جواب گامبریچ به این سؤال که «دیدگاه شما در باب سبک‌های غالبی که در تاریخ هنر داریم چه تفاوتی با دیدگاه هگل دارد؟»

26. H.G. Hotho

27. indisputable authenticity

۲۸. اگرچه گامبریچ در جایی می‌گوید «من انسان صلح‌طلبی هستم و کاملاً آماده‌ام تا به هر یک از این پنج دیو اجازه دهیم تا زمانیکه محدوده دعای خود را محدود کنند، به بازی خود بپردازند» (ibid: 65)، اما عبارات طغیان

معرفت، شک، نظریه‌ها و ... سر و کار دارد [...سپس ضمن اشاره‌ای به فقر تاریخی‌گری پوپر می‌گوید] این مسائل مرا سر ذوق آوردند زیرا نسبت به رویکرد هگلی به تاریخ هنر بسیار مشکوک و بدبین بودم. من و پوپر در این باره و بسیاری مطالب دیگر صحبت کردیم». علاوه بر این مصاحبه، در سال ۱۹۹۴ کتابی با عنوان *ضوابط استتیک: گامبریچ و فلسفه علم پوپر و پولانی* منتشر شده است که در نوع خود جالب توجه است. بسیاری از مطالب این کتاب، که در اصل رساله دکتری بوده است، حتی در زمان انتشار آن منسوخ شده بودند. اگرچه برخی از مطالب فرعی کتاب (مثلاً درباره تأثیر پوپر بر گامبریچ و یا رویکرد گامبریچ به استتیک) تا حدی مفید هستند، اما سایر مطالب آن اهمیت چندانی ندارند. نویسنده استفاده از نظریات پوپر در تاریخ هنر و روان‌شناسی هنر را می‌ستاید، اما معتقد است که گامبریچ نتوانسته است با بهره بردن از نظریات پوپر نوعی استتیک پوپری را طرح کند. از همین روی، می‌کوشد تا با «انتقال» پاسخ‌های پوپر به پولانی به محدوده استتیک، این مسأله را طرح کند. سینتیا فریلند - که در ایران با ترجمه کتاب *آیا این هنر است؟* (نشر چشمه، ۱۳۸۳، ترجمه کامران سپهران) شناخته شده است - در مروری کوتاه بر این کتاب، به برخی از ایرادهای اساسی آن اشاره کرده است:

Richmond, Sheldon. *Aesthetic criteria: Gombrich and the philosophies of science of Popper and Polanyi*, Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi, 1994.

Cynthia A. Freeland, *The Journal of aesthetics and art criticism*, vol.55, No.1 (winter, 1997), :79-80.

۶. هر دوی این نوشته‌ها سخنرانی بوده‌اند، اما گامبریچ برای انتشار آن‌ها مطالبی را به آن‌ها افزوده است. متن اول سخنرانی در سال ۱۹۶۷ و دیگری در سال ۱۹۷۷ است و مشخصات آن‌ها در بخش منابع آمده است.

7. heretical

8. dogma

9. Spirit

10. resolve

11. Mind

12. step

13. self-realization

14. Absolute

می‌داند.

43. mouthpiece of god

44. divine mission

45. blasphemy

46. Geist

۴۷. در میان منابع فارسی در این باره نک. این مقاله که علیرغم قدیمی بودن هنوز معتبر است: (جواد طباطبایی، ۱۳۶۴). همچنین در مقاله «جانانه یا روحانی» نوشته آقای سیداحمدیان که به بهانه انتشار «پدیدارشناسی جان» نوشته شده است، در این خصوص (روح و الهیات مسیحی) مباحث مهمی به صورتی دقیق مطرح شده‌اند.

۴۸. «مطلق همانا روح است» (das Absolute ist der Geist). نک. (طباطبایی: ۴۲)

49. all-powerful

50. vehicle

51. transcendent Absolute

52. immanent

۵۳. گفتیم که گامبریچ هگل را از این حیث کاملاً مقلد برخی از متألهان مسیحی می‌دانست، با این تفاوت که آن‌ها «تمثیل» را به کار می‌گرفتند اما هگل این مسأله را با «فلسفه» توضیح می‌داد. بخش دوم این نظر می‌تواند صحیح باشد، اما در مورد بخش نخست آن اینگونه نیست که در سرتاسر الهیات مسیحی اراده انسان کاملاً تسلیم مشیت الهی باشد. به عنوان یک نمونه می‌توان به گلاسنهایت (یا به ترجمه متداول ولی نادقیق «وارستگی») مایستر اکهارت اشاره کرد. در وارستگی اکهارت انسان اراده خود را «رها» می‌کند تا مطابق مشیت الهی عمل کند، اما باز این مسأله به معنای «انفعال» انسان نیست. یادآور می‌شویم که هگل در درس‌های فلسفه دین اشاره‌ای مهم به اکهارت کرده است.

54. hub

55. nous

۵۶. به عنوان نمونه‌ای از اشاره‌های هگل در این باب (البته طبق ترجمه عنایت): «کشور [منظور staat است] واقعیتی است که در آن فرد آزاد است... محور همه وجوه انضمامی دیگر (روح)، همچون حقوق و هنر و ... همین است...» (هگل، ۱۳۷۹: ۱۱۵). بایزر ذیل بحثی که ارتباط مستقیمی با بحث ما ندارد به این اشاره می‌کند که «هگل مفهوم کانونی تاریخ‌باوران - یعنی روح قومی - را می‌گیرد و آن را به قالب تعبیر ارسطویی می‌ریزد، به نحوی که این مفهوم بدل به علت صوری-غایی اساسی قوم می‌شود». این علت صوری-غایی «همانا آزادی است». از آنجا که تمامی ملت‌ها واجد

و نبرد و خطر و ... را نیز به کار می‌برد. به علاوه، به نظر می‌رسد منظور گامبریچ از این «محدوده» محدوده‌ای غیرهگلی است. درباره کلمه «دیو» که من آن را معادل giant آورده‌ام باید بگویم که می‌توان به جای آن از کلمات هیولا و یا غول و یا عفریت و یا ... نیز استفاده کرد. من به دلیل تشبیهی که به داستان دن کیشوت خواهیم کرد و آن را توضیح خواهیم داد، به اقتضای مترجم این اثر کلمه دیو را انتخاب کرده‌ام اما اصراری بر آن ندارم. این موجودات چه دیو، هیولا یا غول باشند، از نظر گامبریچ کاملاً واقعی، خطرناک و شر هستند!

29. aesthetic transcendentalism

30. historical collectivism

31. historical determinism

32. transcendental aesthetics

33. divine dignity of art

۳۴. Apollo of Belvedere. نک. تاریخ هنر گامبریچ، تصویر ۶۴، ص ۹۲ از ترجمه فارسی این اثر.

35. individual masters

۳۶. به نظر گامبریچ امری ناسازگار در این تلقی وینکلمان وجود داشت چرا که وینکلمان از یک سو رسالت خود را «دعوت به تقلید از آثار هنری یونان و بازگشت به عصر طلایی هنر» تعریف می‌کرد و از سوی دیگر طبق منطق پیشرفتی که در نظر خود لحاظ کرده بود انحطاط آن را بیان می‌کرد. این نقص به نوعی نزد هررد و شیلر نیز وجود داشت. (ibid, 53-4).

37. triumph of reason

38. metaphysical optimism

۳۹. گامبریچ در این بحث به انقلاب فرانسه و جملاتی از هگل درباره این رویداد مهم اشاره می‌کند و می‌گوید «من متقاعد شده‌ام که فلسفه هگل را... تنها در نسبت با این رویداد می‌توان فهمید» (p.54). گامبریچ «خوش‌باوری متافیزیکی» را از اینجا مطرح می‌کند و آن را به هنرها و کل فلسفه هگل گسترش می‌دهد.

40. relativism

41. decline

۴۲. گامبریچ در ادامه این جملات به برخی از مورخان «هگلی» که پیشتر درباره آن‌ها سخن گفته بود اشاره می‌کند و می‌گوید که هر یک از آن‌ها بخش‌هایی از تاریخ هنر را که تا آن زمان محکوم می‌شد، مورد دفاع قرار دادند و کوشیدند تا آن‌ها را به نوعی توجیه کنند. گامبریچ این رویکردها را عمدتاً نتیجه پذیرش آگاهانه یا ناآگاهانه نسبی‌باوری هگلی

شناسانه و فهرستی از مقاصد نامعلوم» می‌شود، اما بدون توجه به جزئیات، این کلیات «دلخواهی و بی‌اساس» به نظر می‌آیند. اگرچه مقاله او حاوی برخی مطالب مفید است اما همچون خود گامبریچ، در مواردی مثل همین بی‌توجهی به جزئیات و کلیات نزد هگل، به خطا رفته است. نک :

Elkins, James (1988). Art history without theory , Critical Inquiry, Vol.14 , No2 (winter 1988): 354-378.

59. preconceived idea

۶۰. برای نمونه نک. (Gombrich, 1984: 55) دربارهٔ میکلائز.

61. was vernünftig ist, das ist wirklich ; und was ist wirklich ist, das ist vernünftig.

62. existing reality

63. rational

۶۴ علاوه بر توضیحات جکسن، نک. مقاله‌های ییرما یوول و امیل فاکنهایم در همان کتاب در بخش نخست با عنوان «فلسفه امر عقلانی و امر واقعی». مایستر اکهارت نخستین کسی بود که واژه لاتین *actualitas* را به *Werkelich-keit* (و در المانی جدید *Wirklichkeit*) ترجمه کرد. *actualitas* ترجمه لاتین انرژیای یونانی (*ενέργεια*) در فلسفه ارسطو بود که در مقابل *δύναμις* (*po-*) قرار داشت (یعنی قوه و فعل). در این باره و تأثیر این بحث ارسطو بر هگل و همچنین معنای «آنچه عقلانی است واقعی است...» نک. :

Gelenn Alexander Magee (2010). The Hegel Dictionary, Continuum: 33-35.

65. speculative

۶۶. نک. توضیحات بایزر در یادداشت شماره [۶۵]. دربارهٔ تأثیرپذیری هگل از سنت تاریخ‌باوری و در عین حال نپذیرفتن نتایج نسبی‌گرایانه آن نک. (بایزر، ۱۳۹۳: ۶۳۳-۷).

67. self-understanding

۶۸. هولگیت در ادامهٔ این جملات این پرسش را مطرح می‌کند که آیا این رویکرد خودبینانه و اروپامحور نیست؟ توضیح هولگیت را مقایسه کنید با آنچه گامبریچ خوش‌باوری تاریخ هگلی خوانده بود.

69. the Other

70. exclusion

71. static

۷۲. من در اینجا صرفاً به بخش‌هایی از نظر کارلهم اشاره کرده‌ام که مورد بحث من بوده‌اند. کارلهم از جنبه‌های

چنین «علتی» هستند و این «علت» همان آزادی است، غایت تاریخ خودآگاهی آزادی است. طبق این توضیحات، «هگل... می‌تواند حقیقت تاریخ‌باوری را به حساب آورد و در عین حال از عواقب نسبی‌گرایانه آن احتراز بجوید». این خودآگاهی آزادی «مهیا کنندهٔ ملاک یا معیار واحدی برای ارزش است»، یعنی می‌توان در خصوص «پیشرفت»، فرهنگ را بر اساس آن مورد ارزیابی قرار داد (بایزر، ۱۳۹۳: ۲-۳۴۱). مقایسه کنید با تفسیر گامبریچ که معتقد بود نسبی‌باوری هگلی مجالی برای ارزش گذاری باقی نمی‌گذارد. به این بحث با در نظر داشتن هنرها بازخواهم گشت. مشخص است که میان «علت کلیدی» گامبریچ و این بحث تفاوت وجود دارد. گامبریچ با آوردن مثال‌هایی از ون ایک به این نکته توجه می‌دهد که اگرچه پیوندهایی میان امور مختلف وجود دارد (مثلاً آثار ون ایک و سنت‌های الهیاتی در آن زمان) اما نمی‌توان این پیوندها را تحت یک علت کلیدی، که می‌توان گفت طبق تفسیر گامبریچ از هگل امری پیشینی، کلی (بدون توجه به جزئیات واقعی) و انتزاعی است، مندرج ساخت. در فلسفه هگل، به اقتضای ارسطو و برخلاف افلاطون (حتی متکسیس افلاطون)، «کلی فقط در جزئی وجود دارد».

۵۷. گامبریچ در جایی دیگر به دو وجه حذف (*cancel*) و حفظ (*preserve*) در *aufheben* اشاره می‌کند و در عین حال می‌گوید کارل مارکس در مقابل «تز تقدم روح» هگل، «آنتی تز تقدم ماده» را قرار داد! (Gombrich, 1984: 62). عبارتی که گامبریچ از هگل نقل می‌کند، ترجمهٔ خود او هستند.

۵۸. در مورد جزئی و کلی و تقدم کلی در مقام شرح و تبیین و تقدم جزئی در وجود نک. (بایزر، همان: ۱۰۹-۱۰۸ و ۱۲۴). گامبریچ تلقی خود را (توجه به امور جزئی) در مقابل هولیسیم هگلی قرار می‌دهد. دو رویکرد در بررسی هنرها که هگل به آن‌ها اشاره می‌کند و موضع خود را جمع میان آن‌ها می‌داند، نیز به همین ترتیب قابل فهم هستند. برای ترجمه‌ای از مقدمهٔ استتیک هگل نک. مقدمه‌ای بر زیبایی‌شناسی، ترجمهٔ ستاره معصومی، انتشارات آرشام، ۱۳۹۱، فصل دوم «روش‌های علمی بررسی زیبایی و هنر»، صص ۹۳-۸۱. جیمز الکنیز در مقاله‌ای که به نقد گامبریچ و رویکرد ضد هگلی او پرداخته است، با شاهد آوردن مثالی از برنزه‌های چینی که ذکر جزئیات آن در اینجا اهمیتی ندارد، کوشیده است تا هیستوریسیسم و پوزیتیویسم را با هم آشتی دهد، یعنی در واقع کلیات هگلی و تأکید گامبریچ بر جزئیات و توجه به فاکت‌های واقعی را. به نظر او بدون «هگلیانیسم» تاریخ هنر مبدل به «کاتالوگ‌های باستان-

82. tilting at windmills

کتابنامه

در این فهرست فقط منابع اصلی آورده شده‌اند. منابعی که صرفاً در حاشیه‌ها مورد استفاده بوده‌اند در همانجا مشخص شده‌اند.

بایزر (بیزر)، فردریک (۱۳۹۳). هگل، ترجمه مسعود حسینی، چ دوم، تهران: انتشارات ققنوس.

طباطبایی، جواد (۱۳۶۴). «بحثی درباره «روح» در فلسفه هگل»، نشر دانش، شماره ۳۰، صص ۳۴-۶۳.

گامبریچ، ارنست (۱۳۹۰). تاریخ هنر، ترجمه علی رامین، چ هفتم تهران: نشر نی.

هگل (۱۳۷۹). عقل در تاریخ، ترجمه حمید عنایت، انتشارات شفیعی.

Gaiger, Jason (2011). *Hegel's contested legacy: Rethinking the relation between art history and philosophy*, Art Bulletin, Vol.93, No2 (June 2011). pp.178-194.

Gombrich, E.H (1979). "In search of cultural history" (1967) in *Ideas and idols: Essays on values in history and in art* (Oxford: phaidon), pp.24-59.

_____, (1984). "The father of art history: A reading of the Lectures on Aesthetics, G. W. F. Hegel" (Feb1977) in *Tributes: Interpreters of our cultural tradition* (Oxford: phaidon), pp.51-69.

_____, (1982). *What I learned from Karl Popper* (with Paul Levinson), Interview, (gombrich.co.uk/papers-and-articles/)

Habermas, Jürgen (1987). *The philosophical discourse of modernity* (Twelve lectures). Tr.by Frederick Lawrence, Polity Press in association with Blackwell publishers Ltd.

Hegel's Aesthetics (Lectures on fine art), Tr.by T.M.Knox. Vol.1, Oxford University Press, first published 1975, Reprinted 1988

Hegel (2011). *Lectures on the philosophy of world history*, vol.1, Manuscripts of the introduction and the lectures of 1822-3, Edited and translated

دیگری نیز به نقد گامبریچ می‌پردازد. ذکر این امر ضروری است که کارل هلم مدافع رویکردهای هگلی نیست.

73. Muster

74. conceptualize

75. The epochal threshold

76. Querelle des anciens et des modernes

۷۷ نک. فرهنگ‌نامه تاریخی مفاهیم فلسفه (جلد اول: فلسفه هنر)، یواخیم ریتز و دیگران، ترجمه گروه مترجمان، ویراستاران: دکتر بهشتی و دکتر پازوکی، ۱۳۸۹، موسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران و موسسه فرهنگی-پژوهشی نوارغنون، ص ۱۰۲.

78. substantive

79. Modernität, modernité, Moderne و modernity

۸۰ (بایزر، ۱۳۹۳: ۴۶۴ و ۴۷۴). بایزر همچنین به نظر کارتر اشاره می‌کند که یک دلیل رواج این تفسیر ناظر به مرگ هنر را ترجمه اولیه ازماتون از زیبایی‌شناسی هگل و ترجمه art commits an act به kunst sich selbst aufhebt of suicide می‌داند (همان، صص ۵-۴۷۴). ویلیام دزموند در این باره می‌گوید که کروجی استتیک هگل را به مثابه روضه‌ای بر جنازه هنر قلمداد می‌کند که در ضمن آن مروری بر صورت‌های گونه‌گون هنر می‌شود، سپس در گور قرار داده می‌شود و فلسفه نوشته روی سنگ‌گور آن را می‌نویسد. نک. :

Desmond, William (1986). *Art and absolute (A study of Hegel's Aesthetics)*, State university of NY Press.p.13.

۸۱. پپین در این رابطه به هنرمندانی مثل مارسل پروست، دکونینگ، جکسون پولاک و ... اشاره می‌کند. از دیگر مفسران مهم تز «مرگ هنر» یا «پایان هنر» می‌توان به دیتز هنریش و دیوید جیمز اشاره کرد. جیمز در توضیح این تز با نظر به تفسیر کیرکگور از اُپرای دن ژوان موتسارت، «پایان» هنر رمانتیک و همچنین اینکه دیگر هنر بالاترین کار خود را نمی‌تواند انجام دهد، مرتبط با این می‌داند که هنر در عصر جدید سویزکتیویته هنرمند را اظهار می‌کند و نه الزام ایده‌های اخلاقی و دینی را. این اراده آزاد و جدایی میان هنرمند و محتوای اثرش که متفاوت با نوع پیوند میان هنرمند یونانی و محتوای اثرش بود، به این معنای ساده نیست که دیگر هنری وجود نخواهد داشت، بلکه توضیح هنر در عصری «جدید» است. نک. :

David James (2009). *Art, Myth and Society in Hegel's Aesthetics*, Continuum, chapter 4.



- Karlholm, Dan (1994). *Gombrich and cultural history*, Nordic Journal of aesthetics, Vol.7 (No.12), pp23-37.
- Pippin Robert B. (2002). *What was abstract art?* (From the point of view oh Hegel), Critical Inquiry 29 (Autumn 2002)
- Summers, David (2002). "E. H. Gombrich and the tradition of Hegel", In *A companion to art theory*, Edited by Paul Smith and Carolyn Wilde, Blackwell Publish
- by Robert F. Brown and Peter C. Hodgson, Oxford: Clarendon Press.
- Houlgate, Stephen (2005). *An introduction to Hegel: Freedom, Truth and History*, second edition published by Blackwell Publishing Ltd.
- Jackson, M.W (1996). "Hegel: The Real and the Rational", *In The Hegel myths and legends*, Ed.by Jon Stewart, Northwestern University Press (1996), pp.19-25.