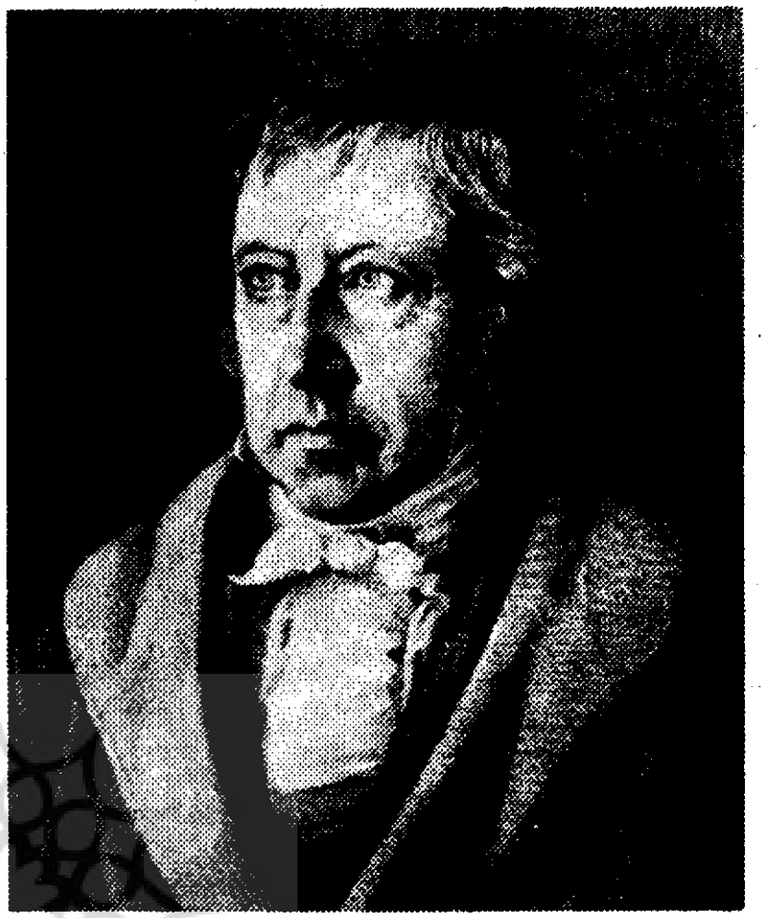
خویشاوندیِ خوشایندی و حقیقت در سایه‌سار زیبایی

سیری در اندیشهٔ هگل دربارهٔ ماهیت هنر



هگل

علیرضا باوندیان

هگل یکی از اندیشمندان بزرگ آلمانی است که فلسفهٔ او نه تنها در قرن نوزدهم، بلکه در قرن بیستم نیز نفوذ فراوان داشته است. با اینکه او جزء فیلسوفان بزرگ ایده‌آلیست محسوب می‌شود، افکارش در میان پیروان فلسفه‌های دیگر نیز با اهمیت تلقی شده، مورد استفاده بوده است.

در فلسفهٔ او، مفاهیم خاصی به چشم می‌خورند: پاره‌ای از این مفاهیم را فیلسوفان پیش از وی بکار برده‌اند؛ اما اهمیت کار هگل در تلفیق و ربط دادن مفاهیمی است که ظاهرا متضاد یا متناقض بنظر می‌رسند. مفاهیم تحول، جریان، وحدت، کثرت، حسی، عقلی، مادی، معنوی، طبیعی، روحی، جزء، کل، حدوث، قدم، و ... در فلسفهٔ هگل به صورتی خاص با یکدیگر مربوط شده و نظامی معین بوجود آورده‌اند. او بی‌آنکه وجود ماده یا طبیعت را انکار کند، سیر جهان را عقلانی فرض می‌نماید و وجودی معقول را بنیان و غایت جهان قرار می‌دهد. شاید تعبیر «ایده‌آلیسم» فلسفهٔ او را به طور کامل بیان ننماید، ولی از این جنبه که شالودهٔ جهان، سیر و حرکت آن و «غایت عالم» را «عقلانی» تلقی می‌کند، او را در شمار ایده‌آلیستها محسوب کرده‌اند.

هگل از جمله فیلسوفانی است که برخی از خصایص عمدهٔ روح فلسفی را در طرز تفکر خویش متجلی ساخته است. او سرآمد ایده‌آلیستها نام گرفته است، اما نگرش وسیعش وی را قادر ساخته تا نظام فلسفی خاصی پدید آورد. تأکید هگل بر جنبهٔ تحولی جهان و تلفیق جنبه‌های مختلف در جریان تحول، عمق اندیشه و وسعت دیدش را نشان می‌دهد. همچنین استعمال تجربه را در معنای عام، بطوریکه شامل ادراك، احساس، قضاوت، مقایسه، توصیف، ترجمه و تفسیر، تخیل و تفکر شود به او نسبت داده‌اند.

با اینکه تصور تز، آنتی تز و سنتز، چه در دنیای عقاید و چه در جهان مادی ابدا قابل تعمیم نیست، مع ذالك تحلیل اندیشهٔ انسانی و مشخص ساختن جنبه‌های مختلف آن و همچنین ارتباط دادن وقایع طبیعی از راه جریان دیالکتیکی اهمیت کار این متفکر را روشن می‌سازد. نحوهٔ فکر هگل از لحاظ فلسفی، شاید نسبت به محتوای فلسفهٔ او ارزش و اهمیت بیشتری داشته باشد. بنابراین، آنهایی که عقاید او را مورد تردید قرار می‌دهند و نظام فلسفیش را مردود می‌شمارند باید روش و طرز فکر وی را در برخورد با مسائل مختلف بررسی نمایند.

هنر، بیانگر چیست؟ این پرسش در فلسفهٔ هنر قدمتی بس طولانی دارد. برای ورود به چنین بحثی، هگل مقولهٔ زیبایی را پیش می‌کشد و میان زیبایی هنری و زیبایی طبیعی تفاوت قایل می‌شود و موضوع علم شناخت زیبایی esthetiqlieرا فقط زیبایی هنری می‌داند. هگل چنین استدلال می‌کند که زیبایی هنری زاییدهٔ روح سوبژکتیو subJec-tive(عاقل) است و به همین دلیل نیز از زیبایی

طبیعی والاتر و برتر است. از نظر هگل، زیبایی طبیعی زادهٔ روح ابژکتیو objective (عینی) است و در مقام مقایسه با زیبایی هنری اهمیت کمتری دارد. یعنی در سفر یا «ادیسهٔ روح» به سوی مطلق، عنصر ذهنی نقش مهمتری دارد و به بیان بهتر بازتاب کاملتری از ایده است.

در نظرگاه هگل، ایده از «روح مطلق» خبر می‌دهد، که گاه از آن با تک واژهٔ Geistنام برده است. روح یا مطلق، یا حقیقتی که از دنیای روحانی زاده می‌شود، گاه در پیکرهٔ مفاهیم شناخته

□ روح یا مطلق، یا حقیقتی که از دنیای روحانی زاده می‌شود، گاه در پیکرهٔ مفاهیم شناخته می‌شود (فلسفه)، گاه در پیکرهٔ شهودی که هنگام به بیان آمدنش از مفاهیم نیز سود جسته می‌شود (دین)، و گاه از راه شهودی که زادهٔ ادراک حسی است پدیدار می‌گردد (هنر).

□ به چیزی می‌توان «والا» گفت که در پرتو روح محقق شده باشد. به بیان دیگر هر چیزی در پهنهٔ این عالم نسبت به مقدار حضوری که در حیطهٔ روح دارد و والاست و هر چه این حضور بیشتر باشد، آن چیز از والایی بیشتری بهره‌مند است.

می‌شود (فلسفه)، گاه در پیکرهٔ شهودی که هنگام به بیان آمدنش از مفاهیم نیز سود جسته می‌شود (دین)، و گاه از راه شهودی که زادهٔ ادراک حسی است پدیدار می‌گردد (هنر). ضرورت مفهوم زیبایی ـ که هنرمند یکی از سازندگان آن است ـ جز این

نیست که ابژهٔ آن موردی محسوس باشد. نکتهٔ مهم اینجاست که هنر، همچون موردی زیبا، هنگام بیان شدن به مفاهیم وابسته نیست، بلکه ادراکش اساسا شهودی است.

فلسفه، هنر و دین، از نظر هگل، سه لحظه از جلوهٔ مطلق هستند. هنر به عنوان یکی از این سه لحظه با زیبایی همبسته است و زیبایی چیزی نیست جز جلوه یا تحقق ایده یا مطلق. **کانت**، زیبایی را هم در طبیعت می‌دید و هم در هنر. **شلینگ** نیز با او همراه بود؛ او طبیعت را نیز چون هنر، ملهم از ایده یا روح می‌دانست، اما عقیده داشت که زیبایی طبیعی پایینتر از زیبایی هنری جای دارد؛ هنر، ذهن و طبیعت را به نوعی یگانگی با هم سوق می‌دهد. هگل نیز عقیده داشت که هنر خویشاوندساز ذهن و طبیعت است و عنصر آگاهی در این اتحاد، سهم و نقش فراوانی دارد.

اگر آدمی ناگزیر از شناخت ایده یا حقیقت شود، نمی‌تواند آن را در طبیعت بیابد، بلکه باید به یکی از پرورده‌های خود پناه ببرد و از راه آن به ادراک حقیقت یا مطلق نایل آید.

اثر هنری در منظر هگل، از نوعی این همانی میان صورت و معنی خبر می‌دهد. بنابراین، کاری را می‌توان بواقع یك اثر هنری نامید که «موضوع دریافت حسی» قرار گیرد. هنرمند از نظر هگل، تنها اهل دریافت حسی نیست بلکه نوعی دریافت روحی نیز از پدیده‌ها دارد. نگرش هنری، لولای میان نگاه احساسی و نگرش نظری است: در منزلگه نخست، یعنی آنگاه که هنرمند به پدیده‌ها نگاه حسی دارد، روح هیچگونه مداخله‌ای نمی‌کند. اما این نگاه حسی رفته رفته، پالوده و پرورده می‌شود تا آنگاه به منزلگه روح سیر می‌کند و به سوی آن متمایل می‌گردد. در عالم هنر، حس نمای خارجی عمارت روح است که چون جذابتر و غنیتر بکار گرفته شود، می‌تواند مخاطب را به شناور شدن در باطن بنا تشویق کند.

دریافت هنری، حد فاصل میان حس‌پذیری بی‌واسطه و اندیشهٔ معقول محسوب می‌شود. در هنر است که عرصهٔ حس، منش و شأنی روحی پیدا می‌کند. هنر نه یك عمل مکانیکی روزمره است و نه یك نظریه‌پردازی محض. در واقع هنر به سراغ گزینش موضوعاتی می‌رود که بتوان آن را به نمایش و بیان حسی آورد.

از نظر هگل، روح پدیده‌ای است که بر هر چیزی در وجوداحاطه دارد و از این حیث از همه چیز والاتر است. بنابراین به چیزی می‌توان «والا» گفت که در پرتو روح محقق شده باشد. به بیانی دیگر هر چیزی در پهنهٔ این عالم نسبت به مقدار حضوری که در حیطهٔ روح دارد والاست. هر چه این حضور بیشتر باشد، آن چیز از والایی بیشتری بهره‌مند است و بالعکس.

از نظر هگل، فلسفهٔ هنر، مانند فلسفهٔ حقوق و فلسفهٔ دین و ...، از حقیقت یگانه‌ای برخوردار است. فلسفهٔ هنر تبلور و گسترش روح است. روش شناخت هنر، از نظر هگل، مانند روش شناخت فلسفه است. غایت هنر، بیان صورت مطلق در قالب امور محسوس است. در هنر میان صورت و محتوا (idea)یا معنی، نوعی همنوایی برقرار می‌شود. نخست، درون مایه یا محتوا به نحوی با صورت حسی (form) سازگاری برقرار می‌کند؛ در غیر این صورت هرگز اثر هنری نمی‌تواند متحقق شود. دوم آنکه چون درون مایه نمی‌تواند واجد ماهیتی انتزاعی باشد، شایسته آن است که به وجه ملموس و انضمامی جلوه‌گر شود.

سوم آنکه همان طور که وجود آدمی از دو بعد جسم و جان ترکیب یافته، وجود هنری نیز باید از دو عنصر منفرد تشکیل یابد. هنر، نه جسم است و نه جان. بلکه جانی است که جامهٔ جسم بر تن کرده و یا جسمی است که در او جان دمیده شده است: فضای وجود هنری همچون فضای وجود انسانی است. همانطور که اثر هنری محل تلاقی و ملاقات جسم و جان (یا صورت و روح) است، محل حلول کلیت و جزئیت نیز هست. شرافت یك اثر هنری از زاویهٔ نگرش هگل به این است که هر چه بیشتر بتواند عنصر ذهنی (درون ذات) را نمودار سازد. هنر زمانی در اوج می‌ایستد که بتواند صیقل دهنده و تجلی دهندهٔ عنصر درون ذات باشد و نشان دهد که چگونه روح می‌تواند بر صورت فایق آید و آن را بتمامی دربرگیرد.

گرامیترین زیبایی از نظر هگل، همان چیزی است که بر اثر فعالیت هنری نمودار می‌شود. از منظر او زیبایی، زمانی تحقق پیدا می‌کند که میان حس و عقل نوعی تقابل ایجاد شود. در واقع، تحقق زیبایی مستلزم این است که عقل، «صورت حسی» به خود بگیرد. صورت حسی همان ظرفی است که بار بن مایهٔ عقلی را بر دوش می‌کشد.

نسبت میان صورت و ایده (درون مایه و قالب) یا فرم و محتوا در بستر تاریخ همواره سه وجه به خود گرفته است:

۱- وجه تمثیلی هنر. در این وجه، سازش میان صورت و محتوا از کمال برخوردار نیست و صورت تنها وجه معنوی اثر را مجسم می‌سازد، بی‌آنکه به مخاطب امکان دهد که به درون اثر سیر کند. در این جا شیر، نماد شهامت، پرنده، نماد روح و معبد نماد حضور ایزدان است: معنا در تنگنای صورت است.

۲- وجه کلاسیك هنر. در این مرحله میان صورت و ایده نوعی وحدت برقرار می‌شود. هنر کلاسیك عالیترین زمینهٔ فعالیت خود را در تندیس‌سازی می‌یابد. در اینجا دیگر معبد، مساوی با وجود ایزدان نیست. در وجه کلاسیك هنر، جان، دیگر عنصر انتزاعی نیست، بلکه در

جسم نمودار شده است. باطن به وجهی دیگر ظهور جسمانی یافته و مخاطب را به درون و یکی شدن با خود فرا می‌خواند. این احساس وحدت درونی، جان مایهٔ هنر کلاسیك است. در هنر کلاسیك است که معنا از تنگنای صورت تا حد زیادی می‌رهد و هنرمند با جهان حسی ارتباط عمیق و تنگاتنگ پیدا می‌کند و درون مایه در ساحت عینی (ابژکتیو) بیانی صریح می‌یابد.

۳- وجه رمانتیك هنر. باید دانست که رمانتیك از نظر هگل وسیعتر و پهناورتر از رمانتیك به معنی یك سبك است. در این دوران معنی با قدرت و توانمندی بسیار، بیش از دو وجه پیشین در آشکارسازی هنرمندانهٔ خود توفیق پیدا کند.

هگل در کتاب «فلسفهٔ روح» می‌نویسد:

روح در جریان سفر خود به سوی مطلق، از ناآگاهی به مدارج متعددی از آگاهی و دانش می‌رسد؛ در همین رهگذر از پله‌ای از آگاهی عبور می‌کند، آگاهی‌ای که به احساس درك شدهٔ دنیای بیرون وابسته است. این پلهٔ هنر است که سرانجام نیز در روح مطلق جای می‌پذیرد. در روح مطلق، یعنی در بالاترین مرحلهٔ خودآگاهی روح، سه همبستهٔ هنر، دین و فلسفه قرار گرفته‌اند. اینان از این جهت که در مطلق جای دارند، همبسته‌اند، ولی از دیدگاه حرکت خود دارای تفاوتهایی هستند.

از نظر هگل اعتبار هنر به دلیل تولید آگاهانهٔ هنرمند نیست، بلکه به اعتبار نتیجهٔ ذهن خلاقهٔ اوست که خود هنرمند از این کارکرد با خبر نیست و تسلطی هم بر آن ندارد. او تحت تأثیر نیروی الهام، چیزی را می‌آفریند که فراتر از عرصهٔ آگاهی اوست.

□ هگل بازیهای نمایشی را هنری زنده و پویا می‌داند، چرا که طی آن شکاف میان هنرمند و مخاطب از میان می‌رود. به نظر او هنر معنوی در شکل حماسه و تراژدی و کمدی متجلی شده و طی آن میان دو نیروی متناهی و نامتناهی ارتباط ایجاد گردیده است.

□ اعتبار هنر به دلیل تولید آگاهانهٔ هنرمند نیست، بلکه به اعتبار نتیجهٔ ذهن خلاقهٔ اوست که خود هنرمند از این کارکرد با خبر نیست و تسلطی هم بر آن ندارد. او تحت تاثیر الهام چیزی را می‌آفریند که فراتر از عرصهٔ آگاهی اوست.

هنر و تحقق اثر هنری معطوف به بی‌خبری هنرمند از نیروی الهامش است. برای همین است که بیان هنری، دارای وجه اشارتی است و نه تطبیقی و عبارتی. برای همین است که در هنر، با ایهام مواجه هستیم و هر تصویری در بردارندهٔ وجوه بسیاری است و هر کس بسته به فراخور حال و وضع روحی خود می‌تواند تفسیر خاصی از آن داشته باشد. در کاربرد اصطلاحات توصیفی و خبری، ما می‌توانیم به بنیان این اصطلاحها بیندیشیم و ضابطهٔ آنها را مشخص، و بدین وسیله شیوهٔ کاربرد آنها را آشکار کنیم. اما هنرمند نمی‌تواند چنین روشی را در برابر زبان هنر در پیش گیرد. هنرمند از ضرورتی پیروی می‌کند که خود، توانایی دگرگون کردنش را ندارد. درست در همین معناست که هگل از الهامی که اختیارش به دست و دل هنرمند نیست سخن می‌گوید.

ارزش هنر در همین الهام هنرمندانه نهفته است. اما الهام، هنرمند را پشت سر می‌گذارد و از او هم فراتر می‌رود.

هگل ما را به این نکته توجه می‌دهد که آنچه در هنر واجد اهمیت است، عنصر آفریدن و ساختن است، و نه بیان چیزی که پیشتر وجود داشته است. از نظر هگل نبودن تعریف دقیق برای هنر، عنصری بنیادین و اساسی بشمار می‌آید. هنرمند، اهل توصیف مفهومی نیست؛ او آگاهی خاص خود را در ماده (دنیای بیرونی) جای می‌دهد. او معقولات را با زبان محسوس بیان می‌کند، نه مانند فیلسوف که معقولات را با معقولات و یا دانشمند که محسوسات را با محسوسات منتقل سازد. از نظر او وظیفهٔ هنر، نمایاندن ایده (صورتهای کلی و معقول) با لباس محسوس است در سایهٔ شهود بی‌واسطه.

هگل، مدعی است که والاترین کارکرد عقل همانا شناخت زیبایی است و حقیقت و خوشایندی در فروغ وجود زیبایی است که با یکدیگر قرابت و پیوند می‌یابند. هگل بر این باور عمیقا تأکید دارد که اگر قرار باشد آیین خردورزی و عقل‌گرایی منسجم و هماهنگ بوجود آید، باید فلسفه به سوی شعر بگرود و شعر هر چه بیشتر به فلسفه نزدیك شود.

از نظر هگل، هنر در مثلث میان هنرمند، اثر هنری و مخاطب، معنا پیدا می‌کند. هر چند او مادهٔ اولیهٔ تحلیل خود را از دنیای یونان باستان و بین‌النهرین و خاور زمین برگرفت، اما خطوط اساسی تحلیلگریهای او را در همهٔ اشکال آفرینش و دریافت هنری می‌توان به کار بست.

هگل، فرهنگ و تمدن یونان را واجد ماهیتی هنری شمرد، او در بخش «دین طبیعی» کتاب

معروفش «پدیدار شناسی روح» آورده است: در دین طبیعی، خداوند در سایهٔ پدیدارهای طبیعی مورد پرستش قرار می‌گیرد.. در این گونه آیینها اهمیت آثار هنری بدرستی دریافت نشده است. گویی اشیاء و پدیده‌ها صرفا به صورت بلاواسطه مورد توجه قرار می‌گیرند و از این جهت ادیان یاد شده بیشتر برخوردار از جنبه‌ای ابتدایی هستند اما بتدریج معبود ویژگی بیواسطه‌اش را از دست می‌دهد و جنبهٔ باواسطه پیدا می‌کند و گویی در پرتو آگاهی، این پدیده‌ها بتدریج به اموری تبدیل می‌شوند که بر چیزی ورای خود دلالت دارند، مثلا آب، مظهر پاکی می‌شود.

در نهاد اهرام مصر، جانی پنهان است که ماهیتی غیر پویا دارد. یعنی در اندرون آن نیرویی است که جنبهٔ بیرونی پیدا نکرده است. مصریان رفته رفته به ساختن معابدی بر شالودهٔ اصول معماری و مجسمه‌سازی مبادرت ورزیدند. معماری مصر، در خودش تمام می‌شود؛ معماری مردگان است و جنبهٔ فی نفسه دارد. حال آنکه مجسمه‌سازی دارای ماهیت لنفسه (برای خود) است. در ستونهای معماری مصر، گاهی مجموعه‌ای از اشکال گیاهی نظام یافته را می‌توان دید، اما بتدریج شکلهای حیوانی در مجاورت شکلهای گیاهی می‌نشینند و سرانجام صورتهای فیگوراتیو و چهره‌پردازیهای واقع‌گرایانه، تبدیل به نوع خاصی از ارتباط موجز و تقطیر شدهٔ بصری می‌شود و رفته رفته خط هیروگلیف پدید می‌آید: شکل (فرم) به اندیشه (تم) تبدیل می‌شود و فرمهای انسانی از فرمهای حیوانی جدا می‌گردند و روح هنری پدید می‌آید. این فراگرد را می‌توان آغاز نوعی باور دینی برپایهٔ هنر شمرد.

هگل، تندیس‌سازی یونان باستان را به رغم زیبایی و شکوهش هنری ناقص می‌داند، چرا که تندیس همچون مانعی میان هنرمند و مخاطب اثر هنری می‌ایستد. تندیس از نظر او صورت راکد و بی‌حرکت سوژه (اندیشه) است. آنهایی که این اثر را مورد تمجید و ستایش قرار می‌دهند، دل به پوستهٔ زیبای آن خوش داشته و ناتوان از درك ماهیت آن هستند. هگل، به عکس، مراسم طرب‌انگیز دیونیزوس و نازیهای نمایشی را، هنری زنده و پویا می‌داند؛ از نظر او در اینگونه مراسم، شکاف میان هنرمند و مخاطب از میان می‌رود و این دو در جریان اجرای نمایش و بازی به نوعی یگانگی و وحدت می‌رسند و همین وحدت، اسباب پالایش روحی (katharsis) ایشان است. بدین ترتیب می‌بینیم که رویکرد هگل نسبت به یونان باستان با نگرش کانت و وینکلمن تفاوت عمده دارد، زیرا ایشان هنر یونان باستان را اوج آفرینش بشری می‌دانند، اما هگل آن را پویه‌ای ابتدایی می‌شمارد. در پایان عصر یونان باستان، نمایشهای کمدی و حماسی (Epic) و همچنین تراژیك میان انسانها و اساطیر نوعی پیوند برقرار می‌کرد. هگل معتقد است که هنر معنوی در شکل حماسه و تراژدی و کمدی متجلی شده و طی آن میان دو نیروی متناهی و نامتناهی ارتباط ایجاد گردیده است.

هگل عقیده دارد آنچه هنر را به مرزهای کمال نزدیك می‌سازد، حدی است میان منشهای درونی و بیرونی، میان حرکت و سکون؛ در واقع حسن توازن میان این دو جلوه است که مخاطب را جذب و جلب می‌کند. او کمدی، تراژدی و حماسه را که تبلور هنر معنوی است مصداق مسلم این معنی می‌شمارد؛ آنها نه بسان نمایشهای زندهٔ خیابانی و جشنواره‌های آیینی، ناپایدار و گذرا هستند، و نه مانند تندیس‌سازی و پیکره‌تراشی، غیر متحرك و ساکن.

هگل در مورد حماسه عقیده دارد که این نوع هنر، بیانگر روح زمانه است و همهٔ زندگی معنوی و کلی تاریخ را برای ما به وجهی دیگر آشکار می‌سازد. در حماسه است که کالبد بیرونی و درونی جوامع با هم به وحدت می‌رسند؛ هم حوادث جهان خارج را برمی‌تابند و هم تلاطمها و فراز و فرود شخصیتها را بیان می‌کنند. در حماسه، اساطیر در مواجهه با انسانها از ساحت برین خود فرود می‌آیند و انسان به منزلت والای خود در عرصهٔ هستی صعود می‌کند.

او به جستجوگری در جنبه‌های محتوایی حماسه‌ها و تراژدیهای یونان باستان وارد می‌شود و عنصر مسلط بر تقریبا تمامی آنها، یعنی تقدیر را مورد نقادی قرار می‌دهد. هگل عقیده دارد که اسیر بودن شخصیتهای نمایشهای یونان در چنبرهٔ تقدیر محتوم، نوعی مشکل اساسی بر سر راه این هنرها محسوب می‌شود. اساسا او عقیده داردکه رشد و تکامل هنر، مستلزم ظهور گونه‌ای آگاهی چالشگرانه است که ضمن خلع تقدیر از اریکهٔ استیلا، مخاطبان اثر هنری را به ساحت عمیق انسانیشان راهبری کند. او قهرمان تراژدی را تمثیل مسلم آرمانی اخلاقی ذکر می‌کند اما گروه همسرایان را نماد روح زمان و انگاره‌های فرهنگی حاکم بر آن می‌شمارد. در تراژدی، تقدیر، در برابر اراده و اختیار می‌ایستد و آن را مختل می‌سازد. در تراژدی «آنتیگونه»، شخصیت اصلی یعنی آنتیگون، در برابر کرئون قد علم می‌کند. این رویارویی هرگز نماد اختلاف میان وظیفه و احساس، یا عقل و عشق نیست، بلکه دو روی سکهٔ وجود است. آنتیگون، نماد چیرگی حتم آسمان و کرئون نماد قانون زمینی است. سوفوکل در چهرهٔ این دو قهرمان دو نحو از هستی را ترسیم کرده است.

کمدی، از نظر هگل، به مثابهٔ صورت نهایی دین هنری، اتحاد هنرمند و مخاطب را به اثبات می‌رساند. زئوس (خدای خدایان) از اریکه قدرت به زیر کشیده می‌شود و میان دو نیروی نامحدود و محدود جدال ایجاد می‌شود و تماشاگران به خنده می‌افتند. بازیگران با کمال جدیت به ایفای نقش می‌پردازند و تماشاگران با تمام وجود می‌خندند. گویی جهان ارزشی ذهن آنها برای لحظاتی توازن خود را از دست می‌دهد و رویارویی آنچه حقیقت است و آنچه حقیقت به نظر می‌رسد، نوعی انبساط خاطر را برای مخاطبان رقم می‌زند؛ و سرانجام آنچه از پیچیدگی آغاز شده است به سوی سادگی و مسالمت می‌خرامد.

هگل عقیده دارد که برخلاف آراء ارسطو در کتاب «فن شعر»، تراژدی، صرفا در صحنهٔ نمایش اتفاق نمی‌افتد، بلکه در زندگی واقعی مردم نیز حضور دارد. هنر تراژیك از زندگی تراژیك سیراب می‌شود. قهرمان تراژدی با نیروی محدود خود در پی چیرگی بر نیروهای نامحدود است. اما همین که خود را با نیروی متناهی یکی پنداشت، دیگر ناتوان از تأویل همهٔ ابعاد هستی است، از این رو به آنچه تقید است گردن می‌نهد. در تراژدی آنتیگونه، دو نیرو در برابر هم صف‌آرایی می‌کنند، یکی «قانون عام» که کرئون نماد پاسداری آن است و دیگری «عشق» و ایثار که آنتیگون منادی آن است. از دیگر سوی، هگل، برخورد آنتیگون و کرئون را مظهر تقابل زن و مرد ارزیابی می‌کند. مرد در رفتار خود از محدودهٔ خانواده فراتر می‌رود و خود را به موازین کلیتری پایبند می‌داند اما زن، فرشتهٔ نگاهبان موازین و هنجارهای خانوادگی است و حافظ معیارهای فطری و اخلاقی.

منابع:

شریعتمداری، علی، فلسفه، تهران، ۱۳۷۳

هگل، مقدمه‌ای بر زیبایی‌شناسی، ترجمهٔ محمود عبادیان، تهران، ۱۳۶۳

ضمیران، محمد، هنر و زیبایی، تهران، ۱۳۷۷

مددپور، محمد، حکمت معنوی و ساحت هنر، تهران، حوزهٔ هنری

و. ت. استیس، فلسفهٔ هگل، ترجمهٔ حمید عنایت، تهران، کتابهای جیبی

هیپولیت، ژان، پدیدارشناسی روح بر حسب نظر هگل، اقتباس و تألیف کریم مجتهدی، تهران، ۱۳۷۱.

هگل، مقدمه‌ای بر پدیدار شناسی روح، ترجمهٔ محمود عبادیان، ارومیه، انتشارات انزلی

شهریاری، محمود کتاب نمایش، تهران، انتشارات امیر کبیر

هولتن، اورلی، مقدمه‌ای بر نمایش، ترجمه: محبوبهٔ هاجر، تهران، سروش

صلیبا، جمیل، فرهنگ فلسفی، ترجمهٔ منوچهر صانعی، تهران، حکمت

Hegel on Tragedy.ed. Anne and Henry Paolucci (New York. 1962)

Hegel, **Aesthetics : Lectures on Fine Arts**. 2 Vols (Berlin, 1835- 8) ; trans. T. M. Knox (oxford, oxford University press, 1975)

Hegel, **Phenomenology of spirit**, trans. A. V. Miller (oxford , oxford university press, 1979)