دو فصلنامهٔ فلسفی شناخت، «۱۴۵-۱۲۷»

پژوهشنامهٔ علوم انسانی: شمارهٔ ۶۹/۱

پاییز و زمستان۱۳۹۲، *Knowledge*, No.69/1.

تحول زیبایی‌شناسی در فلسفهٔ هنر هگل

احمد علی اکبر مسگری*

سید محمد مهدی ساعتچی**

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۲/۲۱

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۴/۱۰

چکیده:

هگل طرح سوبژکتیو و تقلیل‌گرایانهٔ پروژهٔ زیبایی‌شناسی در فلسفهٔ عصر روشنگری را در نظام فلسفی خود دگرگون کرده و مسیر تازه‌ای را جایگزین آن می‌کند، به طوری که در این رویکرد تازه، موضوع «ذوق» جای خود را به بازاندیشی پیرامون نسبت هنر و حقیقت می‌دهد. هگل با تجدید نظر در میراث اندیشهٔ روشنگری و به تبع آن، ممتاز کردن هنر در حیطهٔ زیبایی‌شناسی (که پیشتر زیبایی طبیعی و هنری را در بر می‌گرفت) آن را صراحتاً نمودی از حقیقت در جریانی تاریخی خواند. در نظام کلی فلسفهٔ هگل، هنر به همراه دین و فلسفه، عظیم‌ترین نمود تجلی حقیقت است، لیکن در امر محسوس. زیبایی‌شناسی هگل با رویکرد دیالکتیکی خود، بدون قصد بازگشت به دوره پیشانقدی، به دنبال گشودن افق تازه‌ای برای فلسفهٔ هنر و در نتیجه، آگاهی تکامل‌یافته‌تری در مسیری تاریخی به هنر است. در این پارادایم نوین، هنر به قلمرو حقیقت ارتقا می‌یابد، قلمروی که با فلسفه مشترک است، و بنابراین گذر از زیبایی‌شناسی صرف را به فلسفهٔ هنر ممکن می‌سازد. بدین ترتیب، عطف توجه به زیبایی هنری و پیوند دادن آن با حقیقت و فلسفه، دگرگونی‌های دامنه‌داری را در این زمینه به دنبال دارد. پیرو پرداختن به زیبایی هنری به جای طبیعی، مفهوم هنر و زیبایی، تحت عنوان بیانی انسانی و تاریخی، در راستای آگاهی و آزادی قرار می‌گیرد. از این رو، هنر و فلسفه به قلمرو واحدی تعلق دارند و دیگر بیگانه باهم در نظر گرفته نمی‌شوند، اگرچه ظاهراً به بیان هگل، فلسفه در جایگاهی برتر از هنر نشانده شود.

واژگان کلیدی: هگل، فلسفهٔ هنر، زیبایی‌شناسی، مطلق، حقیقت، هنرهای زیبا.

---

*. استادیار گروه فلسفه، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی. آدرس الکترونیک:
a–aliakbar@sbu.ac.ir

**. دانشجوی رشته فلسفه در مقطع دکتری، دانشگاه شهید بهشتی. آدرس الکترونیک:
m_saatchi@sbu.ac.ir

مقدمه

فلسفهٔ هنر هگل نقطهٔ عطفی در توسعه و پیشرفت فلسفهٔ کلاسیک آلمان در باب هنر و نقد هنری است؛ حوزهٔ مطالعاتی جدیدی که پیشتر یعنی عمدتاً در قرن هجدهم، حول نظریهٔ «ذوق»[1] گسترش یافته بود. از این بابت، رویکرد او در حوزهٔ زیبایی‌شناسی، نسبت به اندیشه‌های ماقبل خود در این عرصه، حاوی برخوردی نو و متفاوت در مطالعهٔ هنر است و تحلیل نظری و یکپارچه‌ای از تاریخ هنر جهان ارائه می‌کند. زیبایی هنری در اندیشهٔ هگل بر زیبایی طبیعی رجحان می‌یابد، چرا که واجد عناصر معنوی[2] و آزادی است، امری که سرتاسر تاریخ بشری را متحد و یکپارچه می‌سازد. هگل، هنر و تمام پراتیک آن را در شکل روندی دیالکتیکی نشان می‌دهد. از این روی، در فلسفهٔ خود، تبیین جدیدی از تاریخ‌مندی و ارتباط هنر با آگاهی و حقیقت عرضه می‌کند.

فلسفهٔ هنر هگل را همچون فلسفهٔ او به شکل گسترده‌تر، می‌توان در ادامه راهی دانست که با تفکر سوبژکتیو مدرن و توسعه آن در قرون هفده و هجده آغاز شده بود. ادراک حسانی، که به جهت پیوندش با جهان نامطمئن جزئیات از زمان پارمنیدس به این سو در فلسفهٔ غرب چندان مورد توجه نبود، در در این دوره، و با توجه به غلبه رو به رشد اندیشهٔ سوبژکتیو، تأملات زیادی را از آن خود کرد. بر همین اساس پژوهش‌های پیرامون هنر، ذوق و تجربهٔ حسانی در قالب شعبه‌ای از فلسفه با عنوان زیبایی‌شناسی، جای تلاش برای یافتن جهان معقول متشکل از ذات‌های کلی قرار گرفت. همچنین در پرتو این نگاه در دوره روشنگری، عقل دیگر نه به عنوان نظامی از حقیقت، بلکه به مثابهٔ «قوه‌ای» نگریسته شد که به آزمایش و سنجشگری می‌پردازد. طبق این برداشت، دیگر نمی‌توان فردیت و احساسات را به عنوان امور نامربوط کنار گذاشت. در نتیجه هنر تبدیل به یکی از پرقدرت‌ترین محرکهای رفتار اجتماعی انسان شد و همچنین فیلسوفان آن را موضوعی پایان‌ناپذیر برای تأمل فلسفی یافتند. بدین ترتیب با آغاز زیبایی‌شناسی جدید، چالش تازه‌ای در باب حقیقتی مطرح شد که با ادراکات فردی ارتباط داشت.

باوم‌گارتن[3] خود با تمایز گذاردن بین دو سرچشمهٔ معرفت[4] برای انسان، ناسازگاری میان مفهوم حقیقتی مبتنی بر جزئی‌نگری حسی و تأمل مابعدالطبیعی را آشکار ساخت. به عقیدهٔ او

1 . taste/geschmack 2. Spiritual 3. Baumgarten(1714–1762)

۴ . سرچشمهٔ یکی منطق است که کسب حقیقت را از طریق تفکر جستجو می‌کند. اما آن سرچشمهٔ دوم که تا زمان باوم‌گارتن هنوز نامی نگرفته بود، ناشی از تجربه‌ها و ادراکات حسی است. او برای مشخص ساختن این حوزه عنوان استتیکا[aesthetica] را برای آن وضع کرد که صورت لاتینی شدهٔ کلمه‌ای یونانی به معنای «ادراک حسی» بود.

ادراک حسی کمال ویژه و مختص به خود را دارد که ملاک آن ملاکی منطقی نیست و ادراک زیبایی منوط به مطابقت با این معیار است.[۱] کانت ابتدا در کتاب نقد خرد محض، موضعی در مخالفت با رویکرد باوم‌گارتن گرفت و نپذیرفت که داوری‌های ذوقی بتوانند کسب حقیقت کنند. او در آنجا جانب نویسندگان فرانسوی و انگلیسی دورهٔ روشنگری را که به نقد ذوق پرداخته بودند و داوری ذوق را صرفاً حسانی(تجربی) و متکی به سوژه قلمداد می‌کردند، می‌گیرد. [۲] با این حال در کتاب نقد قوه حکم که می‌توان آن را نقطهٔ اوج مباحث دورهٔ روشنگری پیرامون مبحث ذوق به حساب آورد، این موضع را رها کرد و به اصول پیشینی ذوق پرداخت، اگرچه آن را در سطح مفاهیم تعینی[۳] بیان نکرد و بر استقلال گسترهٔ احکام ذوقی تأکید داشت. از این بابت او با تکیه بر جنبهٔ ذهنی داوری زیبایی‌شناسی، تا حدی بر رد پای سنت تجربی فلسفه وفادار ماند، جز این مطلب مهم که افزود زیبایی‌شناسی و ذوق، قانون‌مندی خاص خود را دارد و اعتبار همگانی[۴] و یا بی‌غرضی[۵] از جمله ویژگی‌ها و اصول آن است.

ادراکات حسی و داوری متکی بر آنها، اگرچه از حقیقت عینی خبر نمی‌دهد، اما حاکی از ضرورتی است که بواسطهٔ آن ما تنها در چارچوب یک غایتمندی بدون غایت احساس رضایت و خوشایندی می‌کنیم. این حس رضایت برای ما راهنمایی می‌گردد در عطف توجه به غایت نهایی جهان. غایتی که ما در جهان تشخیص می‌دهیم، غایتی عینی و تعینی در جهان نیست، بلکه همچون داوری‌های ذوقی، حکمی است تأملی[۶] که اولاً بواسطهٔ آن درک نظام‌مندتری از جهان خواهیم داشت (بدون اینکه شناخت عینیِ غایتی را تعهد کند)، و ثانیاً این امر شرایط امکان امید معقول[۷] را فراهم می‌کند و نه غایتی عینی. سرجمع اندیشهٔ روشنگری و پیروان آن، که در این زمینه به بسط چگونگی تجربهٔ زیبایی‌شناختی پرداختند و زیبایی هنری و هم طبیعی را یکجا مد نظر داشتند نیز همین است.

در نظر هگل، کانت به درستی دریافت که امر زیبایی‌شناختی، فراتر از انتزاعات فاهمه می‌رود، اما آن را به کلیت «سوبژکتیو» محدود کرد، ضمن اینکه عقل را نیز از دستیابی به مطلق باز داشته بود.[۸] از سوی دیگر رمانتیک‌هایی همچون شیلر به درستی تمام همت خود را بر وحدت ارتباط بین خرد و احساس، روح و طبیعت، وظیفه و تمایل، آزادی و ضرورت در امر

---

۱ . عبدالکریم رشیدیان، مقدمه بر کتاب نقد قوهٔ حکم. نگاه کنید به : کانت ۱۳۸۴: ۱۹
۲. کانت ۱۳۶۲: A۲۱

3 . determinative
4 . general validity
5 . disinterestedness
6 . reflective
7 . reasonable hope (Cureton: 2005)
8 . Hegel 1975: 60

زیبایی‌شناختی نهادند، اگرچه در صورت‌بندی فلسفی خود، مراتب برتر آگاهی را کنکاش نکردند.[1] هگل این وحدت ارتباط‌بخش تضاد را «ایده» و شکل حسی آن را در هنر «امر ایده‌آل» می‌نامد. در فلسفهٔ هگل، هنر به قلمرو روح مطلق تعلق دارد. وظیفهٔ هنر نیز یافتن راهی برای برون‌رفت از این تضادها و تناقض‌ها است، آن هم با نشان دادن اینکه حقیقت تنها در برقراری آشتی و میانجی‌گری میان آنها نهفته است. این آشتی و توافق خودش را از طریق هنر، دین و در نهایت، فلسفه آشکار می‌کند. این بدان معنا است که در هنر، روح با خودش ارتباط می‌یابد یا به خودآگاهی می‌رسد، یعنی از این طریق که یک شکل حسی ایده‌آلی شده یا نمود محض به خود می‌گیرد.

از این بابت هگل در ادامهٔ تحول اندیشهٔ ایده‌آلیسم آلمان و متأثر از گرایشات فکری رمانتیک، رویکرد تازه‌ای نسبت به زیبایی‌شناسی قبل از خود در پیش گرفت و در جهت مقابل هنر را صراحتاً نمودی از حقیقت خواند که بر امر محسوس تکیه دارد.

پس از فلسفهٔ نقادی کانت، این موضوع قابل تأمل است که بیان گردد، هنر(البته هنر بزرگ به تعبیر هگل) تجلی حقیقت است. بی جهت نیست که آرتور دانتو[2] فیلسوف قرن بیستمی پیرو هگل در دیدگاه پایان هنر، با مقایسهٔ کانت و هگل عقیده دارد:

> «اگر کانت به ما کمتر از آنی که می‌خواهیم دربارهٔ هنر بدانیم عرضه می‌کند، چه بسا هگل به ما بیش از آنی که بتوانیم تصدیق کنیم می‌گوید.»[3]

اما پرسش اصلی اینجا است که هگل چگونه آن زیبایی‌شناسی که در اندیشهٔ دوره روشنگری به ظهور رسیده بود را در فلسفهٔ هنر خود دگرگون کرده و تعریف تازه‌ای برای آن با توجه چارچوب فلسفهٔ خود بوجود می‌آورد؟ ضمن آنکه می‌توان پرسید اهمیت فلسفی این موضوع در درک تاریخ فلسفهٔ هنر در چیست؟ بدین ترتیب هدف این مقاله نه شرح فلسفهٔ هنر هگل، بلکه روشنی بخشیدن به تحولی است که او در مسیر مباحث زیبایی‌شناسی ایجاد کرد و سنت جدیدی را در این حوزه برای پیروان خود بنا نهاد.

هگل و فلسفهٔ هنر او

اندیشهٔ هگل در زمانه‌ای ظهور یافت که ایده‌آلیست‌های پساکانتی و رمانتیک‌ها هر دو جان تازه‌ای به پرسش در باب هنر و ارتباط آن با فلسفه دمیده بودند. در این میان اندیشه‌های هگل در این حوزه، در عین حال که وارث هر دوی این جریان‌هاست، اما تکذیب و رد آنها نیز هست. با این حال هگل قصد ندارد گرایش‌های کلاسیک (پیشانقدی و پیشارمانتیک) را

1 . Ibid: 63-64
2. Arthur Danto(1942)
۳ . دانتو ۱۳۸۵: ۳۴

پیگیری و احیا کند. استفان بانگِی در کتاب خود با نام «زیبایی و حقیقت» با خوانشی از زیبایی‌شناسی هگل نتیجه گرفته است که دو رویکرد عمده و فراگیر در زمینهٔ نظریهٔ هنر قرن هجدهم وجود داشت که در اندیشهٔ هگل و پیروان او ناپدید گشته است؛ در سنت هگلی دیگر کسی از هنر چشم‌داشتی برای تهذیب اخلاقی و آموزش ندارد، و دیگر اینکه از هنر توقع تقلید طبیعت نمی‌رود.[1] بانگِی با اشاره به مقاله‌ای از هانریش تئودور راتشر[2] از دانشجویان هگل، وجه مثبت و نوین زیبایی‌شناسی قرن نوزدهم را این‌گونه شرح می‌دهد:

> «نتیجه مثبت این بود که هنر امری خودبنیاد به حساب آمد، و آثار هنری با معیاری در درون خودِ آثار هنری داوری شدند و متفکری که سهم عمده را در این امر داشت نیز هگل بود. چرا که این هگل بود که تلاش داشت هر اثر هنری را تحقق مفهوم هنر به عنوان امری فردانی ببیند.»[3]

بدین ترتیب آنچه در فلسفهٔ هگل و پیروان او مطرح می‌گردد، نشان می‌دهد این فلسفه دارای دیدگاه ویژه‌ای پیرامون جایگاه و استقلال هنر و ارتباط آن با حقیقت و فلسفه است. در واقع اهمیت رویکرد نوین هگل در این است که این دو مضمون را به یکدیگر نزدیک می‌کند. یعنی استقلال و خودبنیادی هنر در عین رابطهٔ ضمنی آن با فلسفه. در نخستین صفحات درس‌گفتارهای زیبایی‌شناسی هگل می‌خوانیم:

> «آنچه ما برآنیم تا وجههٔ نظر قرار دهیم، هنری است که هم در هدف و هم در وسایل خویش آزاد است. این حقیقت که هنر می‌تواند در حاشیه قرار گیرد و در خدمت اهدافی دیگر باشد، موضوعی است که در مورد تفکر نیز صادق است...هنر زیبا تنها در این آزادی‌اش هنر حقیقی است و تنها در این حالت است که می‌تواند در قلمروی مشابه دین و فلسفه قرار گیرد و به شیوه‌ای بدل شود تا عنصر روحانی، عمیق‌ترین علایق بشریت و جامع‌ترین حقایق روح را به آگاهی ما درآورد و قابل درک سازد. ملت‌ها در آثار هنری خود غنی‌ترین شهودات و ایده‌های خود را به ودیعه می‌نهند و هنر، اغلب کلیدی است (و در مورد برخی ملت‌ها تنها کلید) برای فهم دین و فلسفهٔ آنها. هنر در این معنا با دین و فلسفه شریک است، اما به شیوهٔ خاص خود که والاترین امور را به نحو محسوس می‌پروراند و ادراک پذیر می‌سازد.»[4]

گفتار بالا بیان‌گر فاصله‌ای است که هگل با کانت پیدا می‌کند، که این امر موضوع استقلال هنر را نیز در بر می‌گیرد؛ هگل هنر را به عنوان امری همبسته با دین و فلسفه مطرح می‌سازد، اما کماکان به استقلال هنر قائل است و لذا ارتباط هنر و حقیقت برای او نافی اصالت و استقلال گستره احکام زیبایی‌شناسانه نیست. از این رو با افق تازه‌ای که پیشاروی

---

1 . Bungay 1984: 188
2. Heinrich Theodor Rotscher
3 . Ibid.
4. Hegel 1975: 7

نسبت هنر و حقیقت و آزادی و ارتباط اینها با یکدیگر گشوده می‌شود، می‌توان از آن چارچوب تنگ و سخت‌گیرانهٔ کانت برای هنر و تجربهٔ زیبایی‌شناسانه(در غالب احکام تأملی صرف) فاصله گرفت و هنر و تجربهٔ ملت‌های دیگر را با این رویکرد مورد بررسی قرار داد. همچنانکه فلسفهٔ هگل مبتنی است بر به درآمدن از سوژه فردی و تاریخ و هستی را در تمامیت دیدن.

در همین ارتباط است که در نظر هگل، زیبایی‌شناسی در چارچوب قوه ذوق (که در قرن هجدهم بسیار متداول شده بود)، با پایان هنر تلاقی پیدا می‌کند، چرا که دیگر زیبایی بی‌آنکه تجلی مطلق یا نوعی آگاهی در محسوس باشد، به تجربهٔ استتیک (حسانی) فرو کاسته شده است. همانگونه که فروکاستن دین به تجربهٔ دینی صرف، می‌تواند احتمالاً نشانه‌ای بر پایان دین‌داری قلمداد شود. به همین دلیل عنوان زیبایی‌شناسی نزد هگل کاملاً راضی کننده نیست، زیرا بحث در مورد هنرهای زیبا در واقع به علم احساس‌ها و دریافت‌ها[1] محدود نمی‌شود.[2]

گادامر نیز در کتاب خود با نام «حقیقت و روش» متأثر از هگل، به این موضوع می‌پردازد که تجربهٔ هنری و مواجه شدن با اثر هنری برای ما بر گشایندهٔ جهانی است که تمام وجود ما را به خود مشغول می‌کند و تجربه‌ای پر معناست و نه یک لذت از فاصله و دیگر هیچ. او می‌نویسد:

> «آن نقش استعلایی که کانت به زیبایی‌شناسی نسبت می‌دهد، تنها برای تمایز اساسی بین داوری زیبایی‌شناسی و دانش مفهومی و بنابراین مشخص ساختن پدیده زیبایی و هنر کفایت می‌کند. اما آیا این کار درست است که ما حقیقت را منحصر به دانش مفهومی کنیم؟ همچنین آیا نباید هیچ گاه اثر هنری را به عنوان آنچه واجد حقیقت است، تصدیق کرد؟ ما امیدواریم در پرتو نگاهی جدید، این تصدیق را نه فقط در مورد هنر، بلکه همچنین در مورد تاریخ نیز انجام دهیم.»[3]

نام هگل اگرچه در عرصهٔ هنر عموماً تداعی کنندهٔ قول او مبنی بر سپری شدن دورانی است که در آن هنر «برآورندهٔ والاترین نیازهای روح» بود[4]، اما این موضوع که عصر سیطرهٔ هنر به پایان رسیده، تنها بیان‌گر گوشه‌ای از نظام اندیشهٔ هگل پیرامون هنر است؛ همچنانکه آرای او در این زمینه نیز، خود جزئی است از یک کل که هگل تمایل دارد آن را سیستم علم[5] بنامد.

---

1 . aesthesis

۲ . اشاره به پیش‌گفتار آغازین هگل در درس‌گفتارهای زیبایی‌شناسی(Hegel 1975: 1)

3 . Gadamer 1990: 37

4 . Hegel 1975: 9-10

5 . System der Wissenschaft

از سوی دیگر با نگاهی به اثر عظیم هگل با عنوان «درس‌گفتارهای زیبایی‌شناسی» که مکتوب سخنرانی‌های او پیرامون هنرهای زیبا در خلال سال‌های ۱۸۱۸ تا ۱۸۲۷ است، می‌توان حدس زد که مقاصد و دغدغه‌های هگل پیرامون هنر، فراتر از کامل‌کردن نظام فلسفی‌اش است؛ موضوعی که شاید نتوان در مورد کانت به سادگی ادعا کرد. اگرچه دیدگاه هگل پیرامون هنر در مراحل مختلف تکامل فکری او تمایزهایی را در بر دارد، اما در هیچ‌کدام از آن برهه‌ها نمی‌توان گفت که هنر و بررسی ارتباط آن با فلسفه برای او جایگاهی فرعی داشته است.[۱] در اندیشه‌های جوانی او، گرایش به «مذهب زیبایی» غلبه داشت که طی آن با تکیه بر ایده‌آل‌های یونان باستان به نقد جریان‌های هنری مسیحی می‌پرداخت. سخن او در این دوره مشهور است که می‌گوید:

> «والاترین کنش عقل که دربرگیرندهٔ همهٔ ایده‌هاست، کنش زیبایی‌شناختی است و اینکه حقیقت و خیر برادران یکدیگراند تنها در زیبایی.»[۲]

با تحول تاریخی اندیشه‌های او که کتاب «پدیدارشناسی روح» گویای آن است، هگل مذهب زیبایی یونانی را گذشته‌ای غیر قابل احیا می‌یابد؛ دوره‌ای که مربوط به برهه‌ای از تاریخ و سیر گسترده‌تر فرهنگ و آگاهی غربی است، که او از آن پس با مفهوم «روح» از آن سخن می‌گوید. از پدیدارشناسی روح به بعد، ارتباط پیچیدهٔ هنر و دین از یک سو و فلسفه از سوی دیگر برای هگل مورد توجه است، چنان‌که در درس‌گفتارها، تحلیل این رابطه به اوج خود می‌رسد.

---

۱ . هگل علاقه‌ای چندوجهی به هنرها داشت. امری که در هیچ فیلسوف پیش از او سابقه نداشته است. برای مشاهدهٔ گالری‌های هنری مسافرت می‌کرد و ادبیات جهان را نیز به نحو وسیعی مورد مطالعه قرار می‌داد. این گرایشات هنری در برلین به اوج خود می‌رسد. یعنی در جایی که علاقهٔ پرشور و حرارتی به اُپرا و تئاتر نشان می‌دهد و در نهایت درس‌گفتارهای زیبایی‌شناسی را نیز در چند نوبت ایراد می‌کند. با همهٔ این احوال در زمان ارائهٔ سخنرانی‌هایش در زیبایی‌شناسی او آنچه را که به نظریهٔ "مرگ هنر" نامیده شده است (البته تا اندازه‌ای به نادرستی) را بیان می‌دارد. او درس‌گفتارهایش را با این عنوان شروع می‌کند که هنر پتانسیل خود را به مصرف رسانده و در بهترین حالت چیزی مربوط به گذشته است.(Cooper 1992: 183)

۲ . این سخن منسوب به هگل (و از سوی برخی شارحان، منسوب به شلینگ یا هولدرلین) است و در مقاله‌ای با عنوان" برنامهٔ دیرینه برای نظام ایده آلیسم آلمانی"(Oldest Programme for a System of German Idealism)، ذکر شده است. نگاه کنید به:

Bernstein 2003: 185-188

برنستاین در مقدمه کتاب عقیده دارد این کلمات اذعان بر رسوایی عقلانیت اندیشه ایدئالیستی است، که زمانی می‌خواست خود را جایگزین علم کند، اما تنها به ادعاهایی در زیبایی‌شناسی دست یافت، گو اینکه هگل چنین رویکردی را ترک گفت.(Ibid: ix)

هگل، جهان هستی، قلمرو اجتماعی و عالم فکری را در مناسبت با ایده(اندیشه)عینی که انعکاس فلسفی آنهاست، بررسی نظری می‌کند. این ایده، تبلور فعالیت آگاهانه انسان است که هگل از برآورد این فعالیت منتزع کرده و آن را به عنوان یک اصل ناظر بر حرکت چیزها و کنش‌های آدمی دانسته است. ایده مطلق، یعنی مرحله آغازین، با عبور از مرحله طبیعت به مرحله روح مطلق و آگاهی برتر دست می‌یابد. برترین مرتبت آگاهی انسان از این ایده به ترتیب در هنر، دین و نهایتاً در فلسفه(به مثابه علم) تجلی شناختی می‌یابد. برای آنکه ایده، به آگاهی فلسفی ارتقا یابد، باید مراحل پیش از آن را در هنر و دین از سر بگذراند. هنر، نخستین مرحله عینیت‌یافتگی ایده است.

هگل اگرچه اذعان دارد که دورهٔ تفوق هنر به سر آمده است، اما در درس‌گفتارها با تکیه بر نظریهٔ هنر خود، به شکل گسترده به نقد هنر دوران خود نیز می‌پردازد. آرتور دانتو که برای فهم هنر قرن بیستم به او رجوع کرده و نظریهٔ پایان هنر او را بسط داده است، طی مقاله‌ای با عنوان نقد هنری پس از پایان هنر می‌نویسد:

> «من نخستین فیلسوفی نبودم که از یک سو پایان هنر را اعلام دارد و از طرف دیگر به نگاشتن نقد هنری بپردازد. فیلسوف بزرگ آلمانی، گئورگ ویلهلم فریدریش هگل در سال ۱۸۲۸ در اولین درس‌گفتارها درباره زیباشناسی خود در برلین مدعی شد که هنر "در بالاترین جایگاه خود همواره چیزی بازمانده از روزگار گذشته است ." با این حال هگل در تحلیل عمیقی که پس از این ماجرا نگاشت، خود را به عنوان یکی از بزرگترین پردازندگان به نقد هنری نشان داد. نقد او درباره تابلوی «تجلی» رافائل، که تا آن زمان شاهکاری آشفته تلقی می‌شد، تلاشی بی نظیر در زمینه تحلیل هنری است. همچنین به باور من صفحاتی را که او به نقد نقاشی هلند اختصاص داده، بی همانند است. براستی مایه خشنودی من خواهد بود اگر متقاعد شوم آنچه را که در حیطه نقد هنری نگاشته‌ام، به سطحی رسیده که هگل در این ژانر نوشته است.»[1]

بدین ترتیب می‌توان گفت اگرچه در فلسفه هنر هگل، این ادعا طرح شده است که هنر در زمانه ما دیگر برآورنده والاترین نیازهای روح نیست و هنر بزرگ متعلق به گذشته است، اما این به معنای از دست رفتن اهمیت بحث و نظر و نقد در مورد هنر و آثار هنری نیست. آنچه موجب مسکوت ماندن هنر و انزوای آن به لحاظ فلسفی می‌گردد، زیبایی‌شناسی در چارچوب ذوق و ادراک حسانی است، که گستره کوچکی برای آن قائل است. صرف انتظار معقول، ولی همواره نامحقق در قالب فلسفه کانت نیز، هر چه بیشتر ما را از امکان هنر و احکام زیبایی‌شناسی به معنای آرمانی آن ناامید می‌سازد. در این بین از قضا رویکرد هگل این امکان

1 . Danto 1998: 1-2

را بوجود می‌آورد که مطالعه هنر و آثار هنری با دایره گسترده‌تری از مسائل و مباحث مرتبط گشته و آگاهی افزون‌تری را موجب گردد. چرا که از این منظر آثار هنری منبع غنی‌ترین شهودات و ایده‌های مردمان و روح یک دوران است و نه ابژه‌ای جهت قضاوت زیبایی‌شناسانه.

دو فلسفه و دو زیبایی‌شناسی

همان‌گونه که تأثیر زیبایی‌شناسی کانت(در پارادایم روشنگری) بر اخلاف خود در حوزه‌های زیبایی‌شناسی و نقد هنری وجود دارد، همچنین رویکرد هگلی نیز مدافعانی داشته که پژوهش‌ها و نقدهای آنها با اندیشه هگل و نقد درونی او از آثار هنری سازگاری بیشتری دارد. دیوید کوپر پژوهش‌گر حوزهٔ زیبایی‌شناسی در قرن بیستم می‌نویسد:

> «با اندکی مسامحه می‌توان گفت زیبایی‌شناسان قرن نوزده و بیست یا کانتی بوده‌اند یا هگلی. زیبایی‌شناسی کانتی بر آن ویژگی‌های مربوط به تجربهٔ زیبایی‌شناختی که آن را از دیگر حوزه‌ها (دانش و عمل) متمایز می‌سازد توجه دارد و تأمل بر فرم را مشخصهٔ زیبایی‌شناسی می‌داند. در مقابل، در فلسفهٔ هنر هگل با تأکید بر معنا و محتوای آثار هنری بزرگ و ایدهٔ به بیان درآمده در آنها سر و کار داریم. نظریه‌های هنری معناگرا همچون برخی نظریه‌های هنری جنبش‌های چپ ارتباط نزدیک‌تری با نظریات هگل دارند.»[1]

در نتیجه ما با دو رویکرد مختلف مواجه هستیم. با این حال علی‌رغم این تضاد، زیبایی‌شناسی هگل (همچون نظام کلی فکری او) تصورناپذیر است مگر بواسطهٔ کانت و پیروان رمانتیسم او که هنر و زیبایی را به عنوان اموری نگریستند که بواسطهٔ آن، درک عمیق‌تری از واقعیت ممکن می‌گردد. هگل همچون رمانتیک‌ها بر تعریف عصر روشنگری که هنر را طی یک تجربهٔ سرد و بی روح زیبایی‌شناسی توصیف می‌کند، می‌آشوبد، چنانکه هایدگر نیز که وامدار این جریان فکری است چنان می‌کند. بنابراین، این رویکرد نظر به وجهی شاعرانگی و تجربه زیسته دارد و از ظهور زیبایی شناسی همچون پایان هنر یاد می‌کند، زیرا نسبت هنر با حقیقت در این تلقی از زیبایی‌شناسی از دست می‌رود. ظاهراً هگل تأسف چندانی از این بابت نمی‌خورد، چرا که دین و فلسفه قادرند این عرصه را تصرف کنند. اما هایدگر و بسیاری از پیروان هگل در عرصهٔ زیبایی‌شناسی از جمله در اندیشه‌های چپ، سطحی شدن تجارب هنری را ضعفی غیر قابل جبران برمی‌شمرند. آنها عقیده داشتند که با این اوصاف هنر دیگر نه هدایتی برای چگونه زندگی کردن مهیا می‌سازد و نه از آن انتظار می‌رود که چنین کند، بلکه از هنر می‌خواهند «تجربه‌های زیبایی‌شناسانه» فراهم آورد. امر زیبایی‌شناسانه هم در

1 .Cooper 1992: 182

نظر آنها وارد حوزه «صنعت هنر» شده است، صنعتی که هدف از آن ایجاد تجربه‌های لذت بخش برای دیگران است.[۱]

اگرچه زیبایی‌شناسی کانت به لحاظ غلبه فرم در آن، از منظر منتقدان، با مدرنیسم و همچنین فرمالیسم پیوند ناگسستنی دارد، اما دستاورد هگل به عنوان فیلسوف هنر همواره مورد توجه و مناقشه بوده است. دسته‌ای او را فیلسوف هنر مدرن دانسته‌اند و برخی نیز از آرای او نقد جدی هنر مدرن و جستجوی ایدئال‌های گذشته را برداشت کرده‌اند.

ارنست گامبریچ و بسیاری از مورخین هنر، جایگاه او را به عنوان «پدر تاریخ هنر» تأیید کرده‌اند، در عین حال که برخی ایده‌های او را تکامل‌گرایانه، ذات‌گرا و در چارچوب موجبیت تاریخی دانسته‌اند.[۲] اگرچه بسیاری از فیلسوفان و مورخان هنر معاصر همچون آرتور دانتو، هنریک ولفلین[۳] و جیمز کلارک[۴] زیبایی‌شناسی هگل را پیش‌درآمد گفتمان نظری مدرنیسم در هنرها می‌دانند، اما از سوی دیگر، ایده‌های او پیرامون «پایان هنر» اغلب به عنوان شاهدی بر علیه او به‌کار می‌رود، مبنی بر اینکه او قادر نبوده جنبش‌های هنری گسترده‌ای که در زمان حیات او تازه شروع به پیشرفت کرده بودند را پیش بینی کند. از این رو اختلاف نظر در مورد جایگاه اندیشهٔ هگل در تاریخ فلسفهٔ هنر گسترده است.[۵]

جالب توجه است که شاید آنچه بیش از همه، وجه پارادوکسیکال در فلسفهٔ هنر هگل را برجسته می‌سازد، تلقی و رویکرد دوگانهٔ خود این فیلسوف به هنر و به‌ویژه ارتباطی است که او بین فلسفه و هنر برقرار کرده است. درست است که هگل جایگاه مستقل و باشکوهی برای هنر قائل است و آن را کاشف حقیقت و ژرف‌ترین علایق انسان‌ها می‌داند و کلیدی برای گشودن راز شهودات و ایده‌های ملت‌ها،[۶] اما این استقلال و این شکوه سرانجام با توجه به استلزامات کلی روح فلسفهٔ او که در آن، هنر و سپس دین، جای خود را به فلسفه می‌دهند، فرو می‌پاشد.[۷]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. یانگ، ۱۳۸۵: ۲۴

۲. ارنست گامبریچ این موضوع را در مقاله‌ای تحت عنوان «پدر تاریخ هنر» در منبع زیر مطرح کرده است:
Gombrich, "The Father of Art History," in: Gombrich 1984: 51– 69.
همچنین وارد کردن نگاه تاریخ‌گرایانه به هنر در زیبایی‌شناسی هگلی که مورد توجه مورخین هنر از جمله گامبریچ نیز واقع شده، در مدخل زیر از «دانشنامه زیبایی‌شناسی آکسفورد» مورد بررسی قرار گرفته است:
Encyclopedia of Aesthetics, Oxford: Martin Donougho, "Hegel on the Historicity of Art," 365–368. Press, vol.2, 1998: Oxford University

3 . Heinrich Wölfflin(1864-1945) 4 . Timothy James Clark(1943)

5 . Allen Speight, Hegel and Aesthetics, in: Beiser(ed) 2008: 378

6 . Hegel 1975: 7-8 7 . Ibid, p: 9

در نظر هگل زیبایی‌شناسی مدرن مدیون کانت و شیلر است. از منظر بسیاری فیلسوفان از جمله هگل، می‌توان نقد قوهٔ حکم کانت را سرجمع آرای اندیشهٔ روشنگری در زیبایی‌شناسی دانست، همچنان‌که اندیشهٔ شیلر(و همچنین شلینگ) نمایندهٔ شیوهٔ تفکر رمانتیک پسانقدی در حوزهٔ زیبایی‌شناسی است.[۱] اما هگل در درس‌گفتارهای زیبایی‌شناسی، اندیشهٔ کانت در این حوزه را با کل روند پیدایش زیبایی‌شناسی ارتباط می‌دهد و اگرچه انتقادات خود را به کانت دارد، اما سوبژکتیویتهٔ اندیشهٔ کانت و دورهٔ روشنگری را گامی اساسی در شکل‌گیری و تقویت آن بر می‌شمرد:

> «اساساً این فلسفهٔ کانتی بود که طی عقلانیت خودبنیادش، آن آزادی و خودآگاهی را که خود، همواره در خویشتن به شکل بی‌کران می‌یابد و در درون خویش به آن وقوف پیدا می‌کند، مبنای تفکر و اراده قرار داد. بازشناسی مطلق بودن عقلِ در خود، که همچون معضلی در فلسفهٔ کنونی است را باید سامان دهیم و حتی اگر اندیشهٔ کانت را در تبیین آن نارسا بیابیم، این خصلت اندیشهٔ او را نباید انکار کرد.... با این حال کانت موضوع زیبایی طبیعت و هنر و فرآورده‌های غایتمند طبیعت را که به او امکان می‌داد به عنصر آلی و زنده دست یابد، تنها از منظر اندیشه‌ای که به طور ذهنی داوری می‌کند مورد کنکاش قرار داد.»[۲]

هگل زیبایی‌شناسی کانت و دستاورد اندیشهٔ روشنگری در حوزهٔ زیبایی‌شناسی را سرآغاز تلاش برای فهم هنر می‌یابد، اما فهم کامل تنها با غلبه بر تضادهایی ممکن می‌گردد که این شکل اندیشه ناتوان از حل و فصل آن بوده است. ناتوانی در حل تضاد افکار ذهنی(سوبژکتیو) و موضوعات عینی(ابژکتیو) از یک سو و تضاد ضرورت و آزادی و همچنین حس و عقل از سوی دیگر. از این بابت پروژهٔ فکری او در حوزهٔ زیبایی‌شناسی نیز کماکان متأثر از معضلات کلی فلسفهٔ او نیز هست.

با این حال آنچه از این منظر اهمیت دارد، این است که در دوره روشنگری بود که استقلال هنر صورت پذیرفت. همچنان‌که در این دوره، حوزه‌هایی چون اخلاق و علوم مختلف نیز به دنبال زمین مختص به خود می‌گردند تا اصول خود را در محدودهٔ دانش خود به کار اندازند.

---

۱ . به عنوان نمونه، هوارد کی‌گیل، کانت پژوه و محقق فلسفهٔ دورهٔ روشنگری، با استناد به آرای چند فیلسوف می‌نویسد: «کتاب نقد قوهٔ حکم کانت که یک سال پس از انقلاب فرانسه، در آلمان سال ۱۷۹۰ به طبع رسید، نه تنها نقطهٔ اوج فلسفهٔ انتقادی است،(به لحاظ اینکه دو حوزهٔ متقابل، یعنی ضرورت طبیعی و آزادی را که میراث دو نقد اول کانت بودند را با هم مرتبط می‌کند)، بلکه همچون یادگار و یادبودی از زیبایی‌شناسی دورهٔ روشنگری است؛ همچون خلاصه‌ای از دستاوردهای خردگرایانی چون ولف و باوم گارتن در باب کمال و تجربه‌گراییِ هیوم و ادیسون در باب مفهوم ذوق. همچنین عناصری در درون آن نهفته است که مقدمه و نقطهٔ عزیمتی برای گسترش رمانتیسم در فلسفهٔ هنر می‌شود.»(Caygil 2002: 27)

2 . Hegel 1975: 56-57

این کاری بود که علم تجربی نیوتن در فیزیک به انجام رسانده بود. پیامدهای ظهور زیبایی‌شناسی در این عصر که آن را از دیدگاه‌های ماقبل خود جدا ساخت، این بود که در نظر این عصر چنانکه اشاره شد، زیبایی نه به عنوان ویژگی‌ای در درون اشیاء بلکه به معنای «کیفیتی نفسانی»[1] باید بررسی شود. از این رو زیبایی قائم به نفس می‌گردد. کانت در کتاب نقد سوم خود مدعی می‌شود که در احکام زیبایی‌شناسی آدمی خادم پدیده‌ها نیست، بلکه برعکس، این پدیده‌ها هستند که باید خود را با نفس ما سازگار کنند و تابع آن گردند. در همین جاست که نفس خود را واجد هویت می‌یابد. بدین ترتیب قابل فهم است که تأمل بر امر زیبا در هنر منحصراً بر «احساس» انسان در توجه به شییء زیبا متمرکز می‌شود. این چرخش به ذهنیت در بطن زیبایی‌شناسی در این عصر قرار گرفت.

اما وجه دیگری که هگل از آن متأثر شده است، رویکرد رمانتیک است. بی‌شک یکی از سرچشمه‌های اندیشه رمانتیک را می‌توان خود ظهور زیبایی‌شناسی در معنای جدید و به تبع آن مفاهیمی چون ذوق و نبوغ و همچنین تعارضاتی انگاشت که کانت خود سعی در رفع آن کرده بود؛ تعارض آزادی و ضرورت، و تعارض میل و احساس. این تعارض باید به نفع کدام یک از قوای آدمی پایان پذیرد:

> «رمانتیک‌ها خواهان آن بودند که کل گسترهٔ هستی انسان را در پرتو احساس و عواطف بنگرند و اساساً معنای جهان را در یقینی متکی بر احساس بنا کنند تا به آنجا که هامان عقیده داشت: "طبیعت از راه حواس و عواطف فعالیت می‌کند"»[2]

شاید متفکران رمانتیک بزرگترین نقدی که بر زیبایی‌شناسی روشنگری و ذوق وارد آوردند دقیقاً این مسئله بود که این زیبایی‌شناسی در پرتو کلیت و انتقال پذیری زیبا، عاطفه و رابطهٔ خاص و تجربهٔ زندهٔ هنری را به نابودی کشانده است. از نظر رمانتیک‌ها زیبایی و معنایی حقیقی در یک رابطهٔ سرد و خشک انتقال پذیر نیست. هامان عقیده داشت:

> «کل باوری، خیال محالی است، تلاشی است برای تقلیل دادن تنوع سرشار عالم به نوعی یکنواختی ملال آور، خودش صورتی از عدم مواجهه با واقعیت است و می‌خواهد واقعیت را در نوعی حصار منطقی دلخواه و پیش ساخته محبوس کند.»[3]

زیبایی‌شناسی کانتی به واسطهٔ نظریهٔ نبوغ و غایتمندی بدون غایتی معین(فقدان مفهوم)، به نظریهٔ هنر رمانتیک پیوند می‌خورد. در حقیقت، تا بدان‌جا که بر جنبهٔ «طبیعی» اثر هنری انگشت می‌نهد، نظریهٔ نبوغ راهگشای مفهومی است که بنابر آن، اثر نه بر حسب شأن ارتباطی‌اش، که بواسطه خصلت وجودی‌اش تعریف می‌شود؛ اثر(نبوغ) همانگونه که زیبایی

1 . subjective quality

۲ . بووی ۱۳۸۵: ۲۵ ۳. برلین ۱۳۸۵: ۶۳

طبیعی، هنر را در طبیعت باز می‌نماید، طبیعت را در هنر منعکس می‌کند. این دوگانگی بین طبیعت و هنر که ضامن وحدت استعلایی آن‌هاست اسّ اساس برنامهٔ رمانتیک است.[۱]

رمانتیک‌های آلمانی با کانت بر سر این مسأله توافق داشتند که برهانی بودن[۲] فلسفه راه به شناخت امر مطلق نخواهد برد. اما به واسطهٔ شیلر، هامان و هردر انتقادات شدیدی نیز به نظریات کانت وارد آمد. به زعم شیلر انگیزهٔ اصلی در راه کنش و رفتار انسانی در استدلال خشک و بی‌روح و به‌کارگیری عقل صرف خلاصه نمی‌شود، بلکه در برانگیختن میل و احساس در دل آدمی نهفته است. شیلر هنر را تنها راه مؤثر و آموزش مفید در این مسیر معرفی نمود. به گفتهٔ وی این هنر است که میل و احساس را در وجود آدمی زنده می‌کند و تخیل او را به خلاقیت وامی‌دارد و به وی الهام می‌دهد تا از معیارهای عقل خویش پیروی کند. در واقع مهمترین نتیجه‌ای که فلسفهٔ شیلر درپی آن بود، همین ایجاد ارتباط میان فلسفهٔ زیبایی‌شناسی کانت با تربیت زیبایی‌شناختی نوع بشر است. انتقاد به کانت از سوی شیلر در نظریات رمانتیک‌ها ادامه یافت.

به طور کلی رویکرد کانت و شیلر را می‌توان این‌گونه جمع‌بندی کرد؛ کانت که در درون پارادایم روشنگری می‌اندیشد، امر زیبایی‌شناختی را به مثابه وحدت خرد نظری و عملی در نظر می‌گرفت، اما در نهایت به زعم هگل قادر نشد بر محدودیت‌های فاهمه که فرهنگ مدرن را درگیر دو جهان –روح و طبیعت– کرده بود فایق آید. از سوی دیگر شیلر امر زیبایی‌شناختی را به عنوان راهی برای برون رفت از این بحران فرهنگی تلقی می‌کرد، زیرا وی امر زیبایی‌شناختی را به عنوان وحدت روح و طبیعت، وظیفه و تمایل–یعنی به عنوان وحدتی که از چنگ فاهمه می‌گریزد– در نظر گرفت.

فلسفهٔ هنر هگل و نقد درونی اثر

هگل تمایلات و پیوندهای بیشتری با رویکرد رمانتیک‌ها پیدا می‌کند، اگرچه که مدعی فراروی از پارادایم رمانتیک است. رویکرد رمانتیک چشم داشتی بیش از داوری زیبایی شناسانه از هنر داشت و همچنین مفهومی از نقد را ارائه می‌داد که بسیار عمیق‌تر از نقد در معنای زیبایی‌شناسی دورهٔ روشنگری عمل می‌کرد. والتر بنیامین در رساله دکترایش با عنوان «مفهوم نقد هنری در رمانتیسم آلمانی»[۳] (۱۹۲۰)، عقیده دارد که نظریهٔ انتقادی رمانتیک‌های اولیه در بر دارندهٔ این امر است که اثر ادبی و هنری شیوه‌ای است– به موازات فلسفه و

۱ . شفر ۱۳۸۵: ۱۰۰

2 . discoursive

3. Der Begriff der kunstkritik in Der Deutschen Romantik (The concept of art critisim in German Romanticism).

مذهب– که از حقیقت هستی می‌گیرد. این امتیاز برای هنر، ارزش نقد را هم بسیار وسیع می‌کند. نزد رمانتیک‌ها، اثر هنری فرصتی است برای منتقد تا در مسیر دنبال کردن حقیقت، به سطوح بالای معرفت و معرفت نسبت به خود، دست یابد. آنچه بنیامین از رمانتیک‌هایی چون فریدریش شلگل و نوالیس فرا می‌گیرد، برخلاف نقد سطحی و داوری زیبایی شناسانه، «نقد درون بودی» است. به نظر آنها هیچ اثر هنری را نمی‌توان با چیزی بیرون از [حوزهٔ] خود اثر داوری کرد، زیرا اثر خود، صورت (فرم) و نیز مفهوم و انگاره‌اش را می‌آفریند، و توسط آن، معیار خود را برای داوری و سنجش [اثر] به وجود می‌آورد. اما مهمترین نتیجه این قاعده سازی، پیراستن کامل نقد از آفت داوری ادیبانه است. یعنی همان تجربهٔ زیبایی‌شناسانه سرد. نهایتاً نزد رمانتیک‌ها ویژگی مهم اثر هنری در شکل ایدئال آن، این است که خود این اثر، امکان نقد را فراهم می‌کند.[۱]

اگرچه زیبایی‌شناسی هگل بر نقد درونی آثار هنری تکیه دارد، اما بیش از آن، متکی است بر رویکرد نظری و فلسفی خود در تحلیل عنصر درونی و مقوم اثر هنری که بازتابی است از مطلق. از این رو هگل در نسبت با نهضت رمانتیک، نقد را نیازمند پشتوانه نظری و فلسفی محکم‌تری می‌داند و افزون بر آنها، حکم به تقدم فلسفه می‌دهد. آنچه منشأ تمایز هنرهای سمبلیک، کلاسیک و رمانتیک می‌گردد، نظریه‌ای است فلسفی مبنی بر رویکردی تکامل گرایانه در آگاهی که باید دید این رویکرد فلسفی چگونه در تبیین گسترده‌تر هنر و نظریه‌ای برای نقد هنر ما را یاری می‌رساند.

مسیر چرخش هگل از زیبایی‌شناسی روشنگری و احیای دوبارهٔ آن با توجه به سیر آگاهی، همان جهتی است که بسیاری از متفکران قرن بیستم کار خود را تداوم آن می‌خوانند. زیبایی طبیعی نشانی از آگاهی و در امتداد آن آزادی را با خود ندارد و شایستهٔ بررسی فلسفهٔ هنر در معنای تازهٔ آن که هگل ادعای آن را دارد، نیست:

> «زیبایی هنر از زیبایی طبیعت برتر است، چرا که زیبایی هنر، زاییدهٔ روح و بازآفرینی زیبایی است، و به حکم آنکه روح و پرداخته‌هایش از طبیعت و پدیده‌های آن برترند، زیبایی هنر نیز از زیبایی طبیعت والاتر است. در واقع از منظر فرمی(بی توجه به محتوای آن)حتی یک فکر بد که از مخیلهٔ انسان می‌گذرد، از هر آنچه محصول طبیعت بوده، برتر است. چرا که در اندیشه، معنویت[۲] و آزادی مکنون است.»[۳]

---

۱. اشتاین ۱۳۸۲: ۴۳

۲ . spirituality– البته مشخص است که هم‌پیوند با روح(geist) در نظر هگل نیز هست. می‌توان روحیت هم به جای آن قرار داد.

3. Hegel 1975: 2

به تبع چنین تحولی در اندیشهٔ هگل و زیبایی‌شناسی مابعد او، وجوه فکری مختلفی همچون بیان‌گری در هنر، تاریخی‌گرایی در فلسفهٔ هنر، توجه به هنرهای خاص در زیبایی‌شناسی و نظریه محور شدن تحلیل‌های هنری پدید آمده است. در قرن بیستم، برداشت‌های تازه‌ای مبتنی بر این ایده به شکل گسترده‌ای به میان آمدند. اندره بووی در کتاب خود «زیبایی‌شناسی و ذهنیت»[1] می‌گوید:

> «هنگامی که هنر به سطح آن خودآگاهی‌ای رسد که در عصر ما (اواخر قرن بیستم) به آن رسیده است، تمایز میان هنر و فلسفه به اندازهٔ تمایز میان واقعیت و هنر مسئله آفرین می‌شود. و در این مورد که شناخت هنر تا چه میزان به صورت یکی از موضوع‌های فلسفهٔ عملی در می‌آید به ندرت می‌توان مبالغه کرد.»[2]

از همین رو است که هگل در نخستین گام در مقدمهٔ بر درس‌گفتارهای زیبایی‌شناسی خود، اصطلاح استتیک را برای مقصودی که از این درس‌گفتارها دارد، نارسا می‌یابد. بنابراین او عنوان سخنرانی‌های خود را «درس‌گفتارهای پیرامون هنرهای زیبا» می‌گذارد. همین امر کافی است که به ما نشان دهد تمرکز اصلی پارادایم اندیشهٔ دورهٔ هیوم و یا کانت تغییر مسیر داده است. این درس‌گفتارها دیگر دغدغهٔ مسئلهٔ «ذوق» و یا تجربهٔ امر زیبا و احتمالاً مسئلهٔ داوری آن را ندارند.

کانت در مسئله زیبایی طبیعی، نوعی نیاز انسان به سخن گفتن با طبیعت و الگو گرفتن از آن را می‌بیند. یعنی نیاز آدمی به اینکه با چیزی غیر از خودش سخن گوید. شاید این همان نیازی است که ما را وامی‌دارد تا موجودات هوشمند کیهانی را جستجو کنیم. چون تا به امروز ما فقط با خودمان روبرو بوده‌ایم. پس در خیال خود اسطوره می‌سازیم، تمثیل می‌آفرینیم، جانوران سخنگو می‌سازیم تا همهٔ آنها در مقام «غیر»یا «دیگری»با ما صحبت کنند. هگل زیبایی طبیعی را کاملاً نادیده گرفت و برعکس در زیباشناسی‌اش فقط به زیبایی اثر هنری توجه داشت و به مقوله‌ای به نام زیبایی طبیعت بی‌اعتنا بود، او فقط به تاریخ و قلمرو بشری توجه دارد، چرا که فقط تاریخ را عرصه گفتگوی روح با روح می‌انگاشت. آنچه کانت گفت‌وگوی روح با طبیعت می‌دانست، برای هگل معنا ندارد و روح فقط با روح صحبت می‌کند.

آنچه هگل خواهان آن است، از این مسیر می‌گذرد. وی قصد دارد تقابل‌های فلسفی که پیش از او در کانت، فیخته و شیلینگ دیده می‌شد، به وحدت برساند. او اصل وحدت را با

---

1 . Aesthetics and Subjectivity (From Kant to Nietzsche)

۲ . بووی ۱۳۸۵: ۲۸۳-۲۸۴

طرح ایده‌ی مطلق بازشناسی می‌کند. در مطلق تمام ثنویت‌ها و تقابل‌ها جای خود را به نوعی وحدت می‌دهد. همه‌چیز از مطلق صادر می‌شود و این مطلق است که در سیر دیالکتیکی خود مراحل آگاهی را پشت سر می‌گذارد و می‌تواند در یک وحدت اصیل به حقیقت خود دست یابد. در نظر هگل یافتن وحدت که در معنای جمع بین‌الامرین است، رسالت تفکر مدرن است و همین‌طور تعمق در فرهنگ صوری فاهمه و فهم درست آن اساسی‌تر از بسط آن است.[۱]

هگل بر این باور است که مطلق می‌تواند شأن انضمامی حاصل کند و در اثر هنری خودش را پدیدار سازد. مطلق نه‌تنها خود را در هنر پدیدار می‌کند که در ساخت دین و فلسفه نیز به سوی ظهور خویش حرکت می‌کند. آن‌گاه که مطلق نتواند خودش را به تمامی در هنر متجلی کند، به دامان دین پناه می‌برد. زمانی هم که نتواند در دین به غایت ظهور خویش برسد، به ساحت امن فلسفه پناه می‌برد. فلسفه غایت ظهور مطلق است. از نظر هگل هنر در قیاس با نمود اشیاء محسوس این برتری را دارد که بیانگر معنای خود و معطوف به جنبهٔ روحی موضوع است. هنر از نظر هگل امری غایتمند است. غایت هنر پرده برداشتن از درونی‌ترین و نهفته‌ترین زوایای روح است. آنچه روح در اندیشه و نظر خویش اندوخته دارد و برای او امری والاست، در هنر به مشاهده‌ای قابل تمتع تبدیل می‌شود. غایت روح مطلق هگل، حسانی شدن او در اثر هنری است:

> «غایت هنر در آن است که هرگونه احساس خفته، تمایلات و شور و شوق را بیدار کند. آنچه را عاطفهٔ انسان در درونی‌ترین و نهفته‌ترین زوایای روح دارد، تجربه کند و بپروراند، آنچه را در ژرفا و امکانات متعدد و و جنبه‌های گوناگون نهاد انسان است به جنبش درآورد و برانگیزاند. آنچه را روح علاوه بر اینها در اندیشه و نظر خود اندوخته دارد و والاست....برای احساس و مشاهده قابع تمتع کند.»[۲]

نتیجه‌گیری:

توان‌مندی و خصلت مترقی دیدگاه زیبایی‌شناسی هگل نسبت به زیبایی‌شناسی ماقبل خود، نه تنها شامل تحلیل عمیق نظری از هنر جهان، بلکه حاوی رویکردی نو در مطالعهٔ هنر انسانی است. هگل، هنر و تمام پراتیک آن را در شکل روندی دیالکتیکی نشان می‌دهد. از این روی، تاریخ‌مندی و ارتباط هنر با آگاهی و حقیقت را تبیین می‌کند، امری که تا پیش از این در باب هنر صورت نگرفته بود و فلسفهٔ هنر را نسبت به زیبایی‌شناسی پیش از خود که تمرکز آن بر ذوق و تجربهٔ زیبایی‌شناسانه و داوری است، به مسیر تازه‌ای هدایت می‌کند.

---

۱ . مرادخانی ۱۳۸۴: ۸۸ ۲. عبادیان ۱۳۸۳: ۲۹

هگل طرح جدید فلسفهٔ خود را وام‌دار کانت و شیلر می‌داند، با این حال از هر دوی آنها فراتر می‌رود. کانت به درستی دریافت که امر زیبایی‌شناختی، فراتر از انتزاعات فاهمه می‌رود، اما آن را به کلیت سوبژکتیو محدود کرد. از سوی دیگر شیلر تمام همت خود را بر وحدت ارتباط بین روح و طبیعت، وظیفه و تمایل، و خرد و احساس، در امر زیبایی‌شناختی نهاد. در فلسفهٔ هگل، هنر به قلمرو روح مطلق تعلق دارد. وظیفهٔ هنر نیز یافتن راهی برای برون‌رفت از این تضادها و تناقض‌ها است، آن هم با نشان دادن اینکه حقیقت تنها در برقراری آشتی و میانجی‌گری میان آنها نهفته است. حقیقت یا ایده چیزی نیست که «فراتر از» این جهان قرار داشته باشد، بلکه خودش را از طریق هنر، دین و فلسفه آشکار می‌کند. این بدان معنا است که در هنر، روح با خودش ارتباط می‌یابد یا به خودآگاهی می‌رسد، یعنی از این طریق که یک شکل حسی ایده‌آلی شده یا نمود محض به خود می‌گیرد.

هگل در رویکرد خود هنر را به قلمرو حقیقت ارتقا می‌دهد، قلمروی که با فلسفه مشترک است، و بنابراین گذر از زیبایی‌شناسی صرف را به فلسفهٔ هنر ممکن می‌سازد. بدین ترتیب، هنر و فلسفه به قلمرو واحدی تعلق دارند و دیگر بیگانه باهم در نظر گرفته نمی‌شوند، اگرچه ظاهراً به بیان هگل، فلسفه در جایگاهی برتر از هنر نشانده شود.■

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فهرست منابع

برلین، آیزایا، ***مجوس شمال***، ترجمهٔ رضا رضایی، تهران، ماهی، ۱۳۸۵.

بوویی، اندره، ***زیبایی شناسی و ذهنیت***، ترجمهٔ فریبرز مجیدی، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۵.

شفر، ژان- ماری، ***هنر دوران مدرن***، ترجمهٔ ایرج قانونی، تهران، آگه، ۱۳۸۵.

کانت، ایمانوئل، ***نقد قوهٔ حکم***، ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان، تهران، نشر نی، ۱۳۸۴.

کانت، ایمانوئل، ***سنجش خرد ناب***، ترجمهٔ م.ش.ادیب‌سلطانی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۲.

کوکلمانس، یوزف ی، ***هیدگر و هنر***، ترجمهٔ محمد جواد صافیان، تهران، پرسش، ۱۳۸۲.

عبادیان، محمود، گزیده **زیبایی‌شناسی هگل**، تهران، فرهنگستان هنر،۱۳۸۳.

مرادخانی، علی، ***هگل و فلسفه مدرن***، تهران، مهر نیوشا، ۱۳۸۴.

هگل، ***مقدمه بر درس‌گفتارهای زیبایی‌شناسی***، در مقدمه‌های هگل بر پدیدارشناسی و زیبایی‌شناسی، ترجمه محمود عبادیان، تهران، نشر علم ۱۳۸۷.

یانگ، جولیان، ***فلسفهٔ هنر هایدگر***، ترجمهٔ امیر مازیار، تهران گام نو ۱۳۸۵.

Beiser, Frederick, ***Hegel***, New York, Routledge, 2005.

Bernstein J. M.(Ed) Classic and Romantic, ***German Aesthetics***, New York, Cambridge University Press 2003.

Caygil, Howard, "aesthetics**"**, ***Encyclopedia of Enlightenment***, Edited by Alan Charles Kors, oxford, 2002.

Cooper, David E. , ***A Companion to Aesthetics***, MA & oxford, Blackwell Publishing, 1992.

Cureton, Adam, ***Reasonable Hope in Kant's Ethics***. In M. White & J.Baker (Eds.), The virtues and economics: Building a new moral foundation Oxford, 2005.

Oxford University Press. Danto, Arthur .C, ***The End of Art: A Philosophical Defense***, History and Theory, Vol. 37, No. 4, Theme Issue 37, 1998.

Donougho, Martin, "Hegel on the Historicity of Art***," Encyclopedia of Aesthetics,*** Oxford: Oxford University Press, vol.2, 1998.

Gadamer, Hans–George, ***Truth and Method***, Trans by Wensheimer and marshall, London and New York, Continuum, 2006.

Gombrich, E. H., "The Father of Art History," ***Tributes: Interpreters of Our Cultural Tradition,*** Ithaca, NY: Cornell University Press, 1984.

Hegel, G. W. F, ***Aesthetics: Lectures on Fine Art***, 2 volumes, trans. T. M. Knox, Oxford, University Press, 1975, p: 7-8

Herwitz Daniel, ***Aesthetics: Key Concepts in Philosophy***, London, Continuum, 2008.

Inwood. M. A. ***Hegel Dictionary***, Blackwell. 1992 .

Speight, Allen, ***Hegel and Aesthetics***, in: The Practice and "Pastness" of Art, Hegel and Nineteen-Century Philosophy, Edited by Frederick C. Beiser, Cambridge University Press, 2008

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی