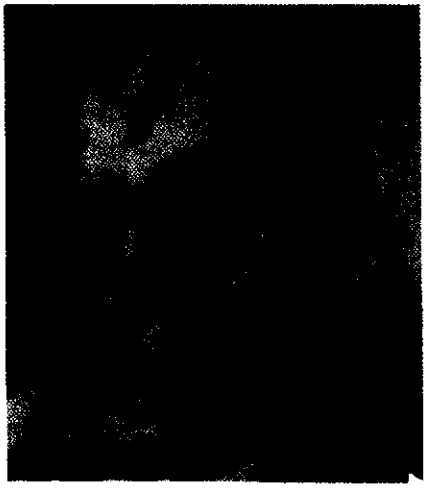

نوشته: دیتر هنریش
ترجمه: مهبد ایرانی‌طلب

مناسبت زیباشناسی هگل با دنیای معاصر

مناسبت هگل در گستره‌ی نظریه‌ی هنر، کمتر از دیگر زمینه‌ها مورد تردید است. به‌استثنای چند دهه‌ای در سده نوزدهم، دوره‌ی سخنرانی‌های او درباره‌ی زیباشناسی (هگل هرگز اثری درباره‌ی فلسفه‌ی هنر ننوشته است) به‌گونه‌ای مداوم، تأثیری شایسته‌ی توجه بربحث‌های مربوط به‌مسائل بنیادی زیباشناسی و کاربردهای آن داشته است. این امر را، می‌توان با توجه به‌دو ویژگیِ نظریه‌ی او توضیح داد.

۱

یکی از این ویژگی‌ها رویکرد خاص هگل است به‌امکان‌های بالقوه‌ی هنر در دنیای نوین و آینده‌ی هنر. هگل فلسفه‌ی هنر خود را در روزگاری تدوین کرد که هنرمندان با والاترین انتظارها مفتخر می‌شدند. معاصران هگل امید شعری را داشتند که بتواند با شعر یونان برابری کند و مبنای این امید اوج‌هایی بود که آثار شاعران آن روزگار بدان‌ها دست یافته بود. شاعران مهم عصر و به‌دنبال آنان، نقاشان و آهنگ‌سازان، بدون استثنا، اطمینان داشتند که هنر می‌تواند ژرف‌نگری‌های انسانیت را در وضعیت خویش و مسیر تاریخ جامعه عمل بپوشاند و این کار را با همان شایستگی به‌انجام رساند که هومر و سوفوکل به‌انجام رسانده‌اند. فلاسفه‌ی پایان سده‌ی هجدهم و آغاز سده‌ی نوزدهم، به‌ویژه شلینگ، براین قضاوت و این امید مهر تأیید می‌زدند.

امّا، هگل چنین نمی‌کرد. **او با عقیده‌ی همگانیِ روزگار خود و دوستانش درباره‌ی دورنماهای هنر مخالف بود و اعتقاد داشت که هنر، دیگر نمی‌تواند بیان حقیقت و حامل ژرف‌نگری آدمی به‌ویژگی‌های اصلی جهانی که از آن می‌آید و در آن زندگی می‌کند، باشد.** تا سال ۱۸۲۸ نظریه‌ی پایان هنرِ او طنینی رساتر داشت تا بحث‌هایی که به‌دنبال انتشار گفتارها در گرفت.[1] زیرا تا آن زمان، هگل به‌مفهوم دقیق واژه، معتقد به‌ضرورت انحطاط هنر و پایان آن، همچون نتیجه‌ی ناگزیر وضعیت کلی و تکامل هنرها بود.[2] این موضوع، آن‌گاه آشکار می‌شد که مجموعه یادداشت‌های او را برای گفتارهایش با هم مقایسه کنیم. نظریه‌ی اصلی هگل در متن انتشار یافته‌ی آثار او، نهفته است، زیرا این متن، تنها، حاوی مجموعه‌ی گردآوری شده‌ای از یادداشت‌های او از سال‌های متفاوت است. بدین‌ترتیب، ما در این متن پیش‌بینیِ هگل را از هنرِ آینده می‌یابیم که به‌شدت با ساخت نظام‌دار زیباشناسی او ناسازگار است. این درست که هگل می‌گوید که ما نمی‌توانیم در انتظار حماسه‌ی دنیای نوین باشیم[3] یعنی همان حماسه‌ای که لوکاچ، بعدها، در ***نظریه‌ی رُمان*** خود، از آن سخن گفت[4] و، بدین ترتیب، هنری که بتواند جهان نوین را با شکل خود انطباق دهد، وجود نخواهد داشت. امّا، او در انتظار تجدد هنرمندانه‌ای بود که تا این اندازه مؤثر نباشد، تجددی که (به‌قول کون[5]) قدّیس تازه‌ای را به‌تخت خواهد نشاند که نامی از او در تقویم قدیسان دیده نمی‌شود ـ این قدیس تازه **هومانوس**[6] است، یعنی آن شکلی از انسانیت که با محیط زیست خود انطباق یافته و از تفاوت میان تجربه‌ی ذهنی و ویژگی اجباری نهادها گذر کرده و از بیداری خود آثاری خواهد آفرید که، دیگر، دنیا را به‌شهود[7] نزدیک نخواهد کرد، بلکه از معرفت نسبت به‌آنچه که بالفعل است سر برخواهد آورد. این هنر، هنرِ صمیمیت خواهد بود، هنری که همه‌ی چیزهای گذشته را برای خود آشنا و فهم‌شدنی خواهد کرد، هنری که، باز سرخوشانه، این اطمینان را وارد امرسپنجی و تصادفی خواهد کرد که جهان، در نهایت، نمی‌تواند با گسیختگی و بیگانگی هویت گیرد. این تشخیصِ هنرِ بیدرمایر[8] که با توجیه تاریخی انگاریِ هنر در میانه‌ی سده‌ی نوزدهم همراه است، در واقع همراهیِ روشن‌بینانه‌ی هگل است با تحول هنر، در دوران اقامت او در برلین[9] و شاید انطباق او با نقشی که در انجمنِ تازه تأسیسِ هنری داشت. هگل، هرگز این دلاوری را نیافت که آنچه را که انسجام نظام‌فکری‌اش ایجاب می‌کرد، انجام دهد، یعنی همه‌ی آفریده‌های هنری زمان خود را، همچون بازمانده‌های پوسیده‌ی نفْسِ هنر، محکوم کند.

هردو موضع‌گیری هگل ـ یعنی [نخست،] آموزه‌ی پایان واقعی هنر و [سپس] توجیه محتاطانه‌ی امکان‌های نسبی هنرمندانه در آینده ـ به‌آن اندازه از اشتغالات همگانی [زمانه] به‌دور بود که هیچ یک نقش نظریه‌ای محرّک یا الهام‌بخش را ایفا نمی‌کرد. تجدّد ویژه‌ی هگل، در کمتر موردی به‌این روشنی خودنمایی می‌کند. بدین سان، نظریه‌ی پایان هنر الگویی شد برای هگلی‌های چپ و آموزه‌ی پایان دین.[10] هنری که هنوز ممکن است، تحققی یا تصادفی یا گذشته‌نگر باشد، امّا در هردو شکلِ خود، ظاهراً، هنر هنرشناسان خواهد بود. زیرا این هنر، تنها می‌تواند از بصیرتی سرچشمه گیرد که نمی‌تواند نتیجه نفْسِ فرایند آفرینندگی باشد و بنابراین باید مقدم برآن باشد. به‌رغم اینکه خودِ هنر، دیگر نمی‌تواند نظریه باشد، هنرمند باید نظریه‌پرداز شود.

باید ببینیم نظریه‌های هگل درست‌اند یا نه. اگر این نظریه‌ها را مورد پرسش قرار دهیم، پیش

از هرچیز ظهور آن‌ها را به‌بنیادهای زیباشناسی هگل نسبت خواهیم داد: (۱) این نظریه چنان ساخته و پرداخته شده که نمی‌توان رابطه‌ای ثمربخش میان آن و هنرنوپرم برقرار کرد. امّا، می‌توان، (۲) از آن نظریه در برابر کاربرد آن دفاع کرد و امکان‌های بالقوه‌ای برای کاربرد آن به‌آن تفویض کرد که به‌فراسوی آنچه که خودِ هگل می‌توانست ببیند، راه می‌بَرَد.[11] حتی، این امکان بالقوه را می‌توان در مواقعی که هگل درصدد تصحیح راه چاره‌ای درآمد که خود تجویز کرده بود به‌عینه دید، هرچند که او پس از این تجدیدنظر [در افکار] خود، باز، در مورد ویژگی حقیقی هنر در پایانِ استقلال آن از نظریه، دچار اشتباه می‌شد. امّا، اگر ترجیح دهیم که تندروی آموزه‌ی اصلی هگل را درباره‌ی پایان هنر، حفظ کنیم، باز هم، (۳) در راه چاره‌ی او معنایی را خواهیم یافت که تنها، زمانی آشکار می‌شود که متن این راهِ چاره تفسیر شود. می‌توان حدس زد که بیدرمایر و تاریخی‌انگاری، تنها، نخستین شکل‌های انحطاط هنر [و سقوط آن از حدّ] سرچشمه‌ی بصیرت به[حد] واسطه‌ی انتقال دهنده‌ی تحسّسی[12] خالی از بصیرت است، واسطه‌ای که در نیمه راه تجربه و تزیین، هم اهمیت بنیادی شهود را در زندگی ما آشکار می‌کند و هم تعلیق آن را در زندگیِ نوین.

دو نمونه از این نظریه‌ها در این سمپوزیوم، به‌تفصیل مطرح گردید. کون کوشید نشان دهد که به‌دلیل وجود کاستی در بنیادهای زیباشناسی هگل، این زیباشناسی از ورود به‌رابطه‌ای پرثمر با هنر این سده یا در واقعِ امر، اثر هنری، به‌طور کلی، بازداشته شده است. کون در این مورد، پیشنهادی برای ساخت نظریه‌ای درباره‌ی هنر ارائه کرده است که این نتایج را دربر نداشته باشد. (این پیشنهاد در پاره‌ای از آثار او انتشار یافته است).

برعکس، هوفشتاتر[13]، این نظر را مطرح ساخت که راه چاره‌ی هگل درست است. تنها، زمان پایان هنر را، خیلی زود تصور کرده است. فرایند فروپاشی هنر هنوز به‌پایان نرسیده است. هنر، هنوز، وجود دارد، هنری که بنیاد آن برذهنیت است و همه‌ی، بیداریِ شمول خود را

● او با عقیده‌ی همگانیِ روزگار خود و دوستانش درباره‌ی دورنماهای هنر مخالف بود و اعتقاد داشت که هنر، دیگر نمی‌تواند بیان حقیقت و حامل ژرف‌نگری آدمی به‌ویژگی‌های اصلی جهانی که از آن می‌آید و در آن زندگی می‌کند، باشد.

● نظریه‌ی هگل که هنر به‌سوی پایان خود می‌رود، معادلِ انکارِ چیزی است که زمانی لطیف‌ترین امید او بود

در دنیایی که می‌تواند در شکل ماندگار شود، از دست داده است. بنابراین، این هنر، از هرسو به‌تجربه‌گری روی می‌آورد، تجربه‌هایی که، تنها، می‌توانند وابسته‌ی برنامه و تأثیر باشند.

برخورد میان این دو عقیده، بربحث [های سمپوزیوم] سایه گسترد و به‌نتیجه‌ای نرسید. امکان‌های دیگری را هم می‌شد بررسی کرد. امّا، نظریه‌ی هگل درباره‌ی پایان هنر و نظریه‌ی دیگر او درباره‌ی هنرِ اختصاص‌گرای آینده، یعنی همان آموزه‌ای که [هنر] یونان را تقلیدناپذیر می‌داند، و با این همه کلاسیسیزم محیط بورژوآیی خود را رد می‌کند، تازگی و نشاط خود را حفظ خواهد کرد. این دو نظریه نیروی مثالی خود را ـ به‌رغم کاستی‌هایشان ـ از نظریه‌ای اخذ می‌کنند که توانایی درک کارکرد هنر را در ارتباط آن با دنیا و فهم دنیا، بیش از تمامی وارثان خود داشت.

۲

جنبه‌ی دیگری از فلسفه‌ی هنر هگل که اعتبار خود را حفظ کرده، نفسِ این نظریه است. سمپوزیوم ما از این موضوع سرسری گذشت. چنین می‌نماید که زیباشناسی هگلی شکلی متلوّن دارد. در آغاز، شاگردان هگل از این شکایت داشتند که این فلسفه هنر، به‌صورتی که هگل آن را عرضه می‌دارد، به‌دشواری از تاریخ هنر قابل تشخیص است. در متن گفتارها، تفسیر از پس تفسیر می‌آید و موضوع این تفسیرها چیزی است که تنها، می‌توان آن را محتوی و معنای یک اثر [هنری] خواند. امّا، شیوه‌های نوین تفسیر و تعبیر، پیش از هرچیز، بر تحلیلِ شکل استوار است. هیچ زیباشناسی‌ای نمی‌تواند، امروزه قانع کننده باشد، مگر این که امکان این گونه تفسیر را توجیه کند و توضیح دهد. امّا، چنین می‌نماید که زیباشناسی هگل، همراه با بی‌تفاوتیِ شاهوار یا جاهالانه‌ای نسبت به‌این امکان بالقوه‌ی تحلیلی که عناصر آن از سوی علمِ زیباشناسی در میانه‌ی سده هجدهم، آغاز به‌فراهم آمدن کرده بود، شکل گرفته و گسترش یافته است.

از سوی دیگر، آن ساختار مفهومی که زیباشناسی هگل برپایه‌ی آن استوار شده و آنچه که در اثر هنری ظاهر شده (هگل آن را «هدف» خوانده است) و باید در درون آن درک شود، خود، تنها، می‌تواند با زبانی بیان شود که به‌زبان نظریه‌ی شکلی زیباشناسی نزدیک است.

معنای ظاهری دستورالعمل هوگارث، یعنی «وحدت در تنوع»[14]، ظاهراً، می‌تواند به‌دستورالعمل هگلی، یعنی «امر کلّی در توافق با امر ویژه»[15] برگردانده شود. از همین جاست که گونه‌ای تعارض ظاهری در نظریه‌ی هگل آشکار می‌شود، تظاهری که به‌هیچ روی سطحی نیست: از سویی این نظریه، نظریه‌ی معنای اثر [هنری] است، زیباشناسیِ محتوی است، آن هم، چنان دقیق که پیش از آن و پس از آن، مانند نداشته است، و از سوی دیگر، محتوای ظاهری اثر، تنها با شکل تعریف می‌شود. این تعارض دو وظیفه‌ای را که می‌تواند، از راه‌های گوناگون، پرتوی برهگل بیفکند، به‌ما گوشزد می‌کند.

وظیفه‌ی نخستین، روشن کردن شکل نظری مسیر فلسفه‌ی هنر هگل است، یعنی امکان بالقوه و حدود چارچوب مفهومیِ آن. این کار تاکنون، صورت نگرفته است و دلیل آن شاید تنوع بسیار واکنش‌های خلاق در برابر زیباشناسی هگل باشد. **فلاسفه‌ی بسیار درکار زیباشناسی با گرایش‌های گوناگون هستند که اعتقاد دارند از هگل الهام گرفته‌اند و با این حال هیچ یک با دیگری نقطه‌ی اشتراکی ندارند.** در این زمینهٔ

پراهمیت، هم، جانشینان هگل نشان می‌دهند که مرزهای مشترک فهم ما از هگل تا چه اندازه محدود است.

وظیفه‌ی دوم این است که هگل را همچون مرجعی برای فهم خود از نظریه‌ی هنر فرض کنیم. هرنظریه‌ای درباره‌ی هنر باید این پرسش را مطرح کند که ما، چگونه باید ارتباط میان منابع ابزاری برای شکل دادن را، از یک سو و نظرگاه هنرمند، یا به‌زبان دیگر، بصیرت او را، از سوی دیگر درک کنیم. منابع ابزاری، تنها، در ظاهر و در تازه‌ترین تحولات هنر نامحسوس شده‌اند، امّا، هنر از ابزارهای انتقادِ هنرمند از خود هستند و نظرگاه هنرمند، بی‌گمان، اعتبار خود را حفظ کرده و هنر، همواره، دارای برجستگیِ ویژه‌ی انتقال فکر و ملازم آن است ـ و این، با حالت‌های آگاهی و شرایط تاریخی‌ای ارتباط دارد که نمی‌تواند، تنها، با توجه به‌منابع ابزاری و شکلی تعریف شود. هرگاه مسأله‌ی این ارتباط مطرح شود، ما حق داریم که به‌هگل باز گردیم، زیرا هگل به‌تصریح، این دو جنبه را به‌هم نزدیک کرده، امّا به‌صورتی که یافتن وضوح و روشنی در آن دشوار است و به‌همین دلیل، واسطه‌ای است برای کوشش در جهت رسیدن به‌وضوح و روشنی بیشتر. رابطه‌ای مشخّص با زیباشناسی هگل، همواره به‌تعریف موقعیتی خواهد انجامید که هرکس آن را در نظریه‌ی هنر مناسب می‌انگارد.

۳

توجه روزگار ما به‌هگل، دلیل سومی هم دارد، که در بحث‌های ما مطرح شده است: یعنی **این نظریه‌ی هگل که هنر به‌سوی پایان خود می‌رود، معادلِ انکارِ چیزی است که زمانی لطیف‌ترین امید او بود** بازگشت آن نظام سیاسی و آن شکلْ زندگی اجتماعی که محمول‌های زیباشناختی را ایجاب کند و شایستگی آن را داشته باشد. («ای دنیای زیبا، کجایی؟ بازگرد...»)[16]. محفل جوانان توبینگن[17] اعتقاد داشت که چنین دنیایی می‌تواند بازگردد و در این دنیا، هنر به‌ابعاد متافیزیکی باز خواهد گشت و وظیفه‌ی دوران آنان این است که برای این بازگشت کوشش کند. **این همان روسوزدگیِ دوران جوانیِ هگل است. عمل انقلابی نوید برقراری جامعه‌ی زیبایِ یونانی را به‌او می‌داد ـ و این امید بسیاری از انقلابیون فرانسه هم بود.** کارِ هگل آن بود که این جامعه را در برابر چشمان ما تصویر کند، تمامی کشش و کوشش فلسفی او متوجه بازگشت همین شرایط به‌محیطی متفاوت بود.

بدینسان ما در وجود هگل جوان، شاهدِ تعمیم نظامی اساساً زیباشناختی از مقولات به‌شرایط سیاسی هستیم. این کار تاریخِ درازی دارد که افلاطون آن را آغاز کرده است. به‌نظر افلاطون کالون* تنها مفهومی مربوط به‌هنر یا مفهومی مربوط به‌کردارِ درست، نیست. امید به‌آینده، نزد هگل، از جهت نظری، ریشه در زیباشناسیِ سیاست دارد. امّا، به‌رغم اطمینان هگل براینکه آرزوهای جوانی‌اش به‌هیأت نظام درآمده‌اند، این عنصر پراهمیتِ آرزوهای جوانی‌اش همزمان با تشکیل و گسترش نظام، ناپدید شد و این ماجرا، بی‌گمان، در ارتباط با تأملاتی روی داده که هگل را تبدیل به‌نظریه‌پرداز مدرنیزم کرده است، و پذیرش اقتصاد سیاسی کلاسیک از سوی او، نقش بزرگی را، در این میان، ایفا کرده است.[18] این تأملات هگل را قانع ساخت که دنیای نوین، خردگرایی خود را مدیون ارتباط‌هایی است که اساساً نمی‌توان آن‌ها را زیبا خواند. در صورتی که مفهومِ معقول، دیگر، با مقولات زیباشناختی قابل تعریف نباشد، پس امکان زیباشناسی سیاسی، یعنی میراثِ سنتِ افلاطونی، منتفی می‌شود.

پس، روشن است که پرسشی مهم درباره‌ی هگل وجود خواهد داشت: آیا حق با هگل است؟ آیا این جدایی‌ناگزیر بوده است؟ مشروعیت آن را واقعیتی تأیید می‌کند که بی‌گمان، در مسیر تجدیدنظر هگل در افکار خود پدید آمد. در ضمن این جدایی نتیجه‌ی از میان رفتن امیدهایی است که در آغاز انگیزه‌بخش هگل بود. هگل را نمی‌توان به‌نداشتن حساسیت نسبت به‌شرایط زیبایِ سیاسی متهم کرد. در گفتارهای او درباره‌ی جهان یونانی، نثر او چنان شورانگیز است که در هیچ جای دیگری نیست. آرزومندی‌ای که هگل تجربه کرده، با اثبات سترونی خود از میان نرفته است: اگر آرزومندی مجاز می‌بود، آن گاه هگل آرزومندِ آن دنیا و آن شرایط می‌بود.[19] تنها، بصیرت هگل بود که او را قانع می‌ساخت که آن دنیا بازگشت‌پذیر نیست.

این احتمال هست که ما بخواهیم بصیرتی بهتر را در برابر او بگذاریم و بار دیگر به‌انسانیت امید زندگی بهتری را بدهیم و در قالب مقولات زیباشناختی، شرایطی را که فرا خواهد رسید، توصیف کنیم. شنیده‌ایم که مارکوزه در قالب همین مقولات سخن می‌گوید.[20] تجدیدنظر مکتب فرانکفورت در فلسفه‌ی هگل، در اساس، تجدیدنظر در همین بصیرت است ـ **دیالکتیک منفیِ**× آدورنو در پی همین هدف است.[21] این دیالکتیک از انکار امید انسانیت به‌شرایط زیبایِ زندگی، یعنی شرایطی که می‌تواند در مقولات زیباشناختی درک شود، خودداری می‌کند. این مسأله را لیپ×× در این سمپوزیوم مطرح کرده است.

هیچ یک از پرسش‌های مربوط به‌مسائلِ نظریِ فلسفه‌ی هنر و مجرّدترین مفاهیم آن، به‌اندازه‌ی این مسأله با زندگی ما مناسبت ندارد. ما از پاسخ خودِ هگل به‌آنانی که خواهان حفظ امید بوده‌اند، آگاهیم: دنیای نوین باید دنیای **یادآوری** باشد. دنیای ما با یادآوری، شرایط زیبا را می‌شناسد، و آن را از دستبرد زمان ـ به‌سبک شیلر[22] مصون می‌دارد و در ضمن تداومی را تشخیص می‌دهد، که این شرایط را به‌اکنونی دگرگونه می‌پیوندد. امّا، این شرایط، در واقعِ امر، در برابر شرایط دیگری، میدان را خالی کرده‌اند و این شرایطِ اخیر به‌حکم ماهیت خود تجربه‌ی حسیِ هماهنگی را منتفی ساخته‌اند، امّا از جهت درونی، غنی‌تر، گوناگون‌تر و بدین‌ترتیب، به‌مفهوم هگلیِ حقیقت، شرایط «حقیقی» هستند. یعنی شرایطِ **حق** و حکومت قانون.[23] هرکس تصور کند که مدرنیزم در هریک از شکل‌های ممکن خود و مفاهیم آن از آزادی و نظام اجتماعی، می‌تواند در قالب مقولات زیباشناختی درک شود، باید بداند که با این تصورِ خود، در کار آماده کردن زمینه برای یورش به‌حکومت قانون است. به‌زبان دیگر: **اصلِ لذت،**

برای ابد، گنجایش و شایستگی خود را برای ساخت و انتقال امرِ جهانیِ واقعی از دست داده است.

برعکس، مکتب فرانکفورت ـ مارکوزه و آدورنو ـ اصلِ روسو را در هیأتی تازه تصدیق می‌کند: گوهر انسان باید از روی امید او به‌شرایط زیباییِ زندگی فهم شود. امّا، از آنجا که هیچ چیزی نمی‌تواند این گوهر را انکار کند، پس انسان نمی‌تواند این امید را انکار کند.

بدین سان، هم انگیزه و هم دلالت‌های زیباشناسیِ هگل به‌این معناست که مسأله‌ی بنیادیِ آن را نمی‌توان در مرزهای هنریِ صرف محدود کرد.

۱. گفتارهای هگل درباره‌ی زیباشناسی؛ پس از مرگش، به‌دست ه. گ. هوتهو تدوین شد و در ۱۸۳۵ انتشار یافت. هوتهو پاره‌ای یادداشت‌های هگل را که برای گفتارهایش فراهم آورده بود و دست نوشته‌هایی را که از روی گفتارهای هگل در ۱۸۲۳، ۱۸۲۶ و ۹ ـ ۱۸۲۸ نوشته شده بود مبنای کار خود قرار داد. نسخه‌ی متأخرتری از این گفتارها را ت. م. ناکس با عنوان **Aesthetics: On Fine Art Lectures** به‌انگلیسی ترجمه کرده است. برای آگاهی از آموزه‌ی پایان هنر، نگاه کنید به، مثلاً، **Aesthetics**, Vol. I, P103: «به‌نظر ما، هنر دیگر والاترینِ شکلی که حقیقت از آن وجودی برای خود می‌ساخت، نیست... می‌توانیم امید داشته باشیم که

---

*. واژه‌ی یونانی Kalos (زیبا، نجیب، شریف، خوب) مفهومی دارد که در قالب معناهای متفاوت ـ زیباشناختی، ساختاری، اجتماعی و اخلاقی ـ می‌گنجد و هیچ واژه‌ای در زبان ما نیست که همه‌ی این مفاهیم را با همزمان برساند. مشهورترین بحث‌های افلاطون درباره‌ی هنر، جامعه‌ی آرمانی و روابط موجود میان آن‌ها در **جمهور** او آمده است.

*. Nogative Dialectic

**. Lypp

هنر همواره والایش یابد و به‌کمال رسد، امّا، کالبد هنر، دیگر، نیاز عالی روح نیست.»

۲. برای آگاهی از این موضوع، نگاه کنید به:

D. Henrich, Kunst und Kunstverein in Hegels bürgerlicher Welt', in **Bürger und Bilder: Festschrift des Kunstvereins Hanover** 1982. PP. 30 - 5.

3. **Aesthetics**, Vol. II, PP. 1109 f.

4. Georg Lukács **Die Theorie des Romans**, 1916.

ترجمه انگلیسی:

Bostock The Thoery of the Novel (London, 1971).

5. Kuhn

6. **Aesthetics**, Vol. I, P. 607.

۷. «شهود» ترجمه‌ی جا افتاده‌ی Anschauung در متن‌های فلسفی است. به‌نظر هگل، «روح مطلق» سه «قلمرو» یا راه درک «مطلق» دارد: هنر، دین و فلسفه. تفاوت این سه قلمرو در «شکلی است که [هریک به‌یاریِ آن] موضوع خود، یعنی مطلق را وارد آگاهی می‌کند». هنر این کار را در شکل «شهود حسی» می‌کند، دین در شکل «**تفکرِ نمودی**» (Vorstellung) و فلسفه در شکل «**تفکرِ آزاد** [مفهومی]». (ر.ک **Aesthetics**, Vol. I, P. 101).

۸. «Biedermeier» اصطلاحی طنزآمیز بود، که با توجه به‌فرهنگ‌ستیزی بورژوآیی، به‌سبک هنریِ تزیینی اشاره می‌کرد که در آلمان پدید آمد و در سراسر اروپای مرکزی گسترش یافت و از دهه‌ی ۱۸۲۰ تا ۱۸۶۰ دوام یافت. این واژه در آغاز به‌سبک اثاثه و تزیینات داخلی اطلاق می‌شد، امّا، بعدها در مورد سبک معماری و نقاشی و، حتی، ادبیات، از جمله قصه‌های نوشته‌ی آدالبرت شتیفتر Adalbert Stifter (۶۸ ـ ۱۸۰۵) هم به‌کار گرفته شد. برای آگاهی بیشتر نگاه کنید به«بیدرمایر» نوشته‌ی م. ج. نورست Norst در **دوره‌های ادبیات آلمان**، ویراسته‌ی ج. م. ریچی (لندن ۱۹۱۶) ص ص ۱۴۷ به‌بعد.

۹. هگل از سال ۱۸۱۸ تا پایان عمر (۱۸۳۱)، استاد فلسفه در دانشگاه برلین بود.

۱۰. مشهورترین بیان این آموزه، کتاب لودویگ فویر باخ است به‌نام **Das Wesen des Christentums** که در ۱۸۴۱ انتشار یافته و جورج الیوت آن را با عنوان **The Essence of Christianity** به‌انگلیسی ترجمه کرده است. همچنین نگاه کنید به:

The young Heglians: An Anthology, ed. L. S. Stepelevich (Cambridge, 1183).

11. cf. D. Henrich, Art and Philosophy of Art Today Reflexions with Reference to Hegel, **in New Perspectives in German Literary criticism**, eds. R. E. Amacher and V. Lange (Princeton, 1979).

12. Ansehaulichkeit. (نگاه کنید به‌پانوشت ۶)

13. Hofstadter

۱۴. هوگارث Hogarth نظرهای خود را در ۱۷۵۳ در اثرش به‌نام **تحلیل زیبایی** ویراسته‌ی برک Burke (آکسفورد، ۱۹۵۵) آورد است. او سخن از «زیبایی پیچیدگی مرکب شکل» (ص ۴۵) گفته و از «تنوعی ترکیبی» دفاع می‌کند، «زیرا تنوع ترکیب نیافته و بدون طرح، سردرگمی و بی‌شکلی است» (ص ۳۵). برک می‌گوید که این «نخستین اثر ادبیات اروپایی است که ارزش‌های شکلی را نقطه‌ی آغاز و بنیاد یک نظریه‌ی کامل از زیباشناسی قرار می‌دهد» (ص VII 1 X).

۱۵. نگاه کنید به، مثلاً، **زیباشناسی**، جلد I، ص‌ص ۴۷۶ به‌بعد.

16. "Schöne Welt, wo bist Du? - Kehre wieder...": (**Göttter Griechenlands**)

سطر ۸۹ از شعر شیلر با عنوان **خدایان یونان** متعلق به‌سال ۱۷۸۸. نگاه کنید به:

Friedrich Schiller, **Gedichte: Eine Auswahl**, ed. G. Fricke (Stuttgart, 1952), PP. 129 - 33, esp. P. 131.

هگل در زیباشناسی خود، جلد ۱ ص‌ص ۸ ـ ۵۰۶ این شعر را مورد بحث قرار داده است.

۱۷. هگل از ۱۷۸۸ تا ۱۷۹۳ در مدرسه‌ی الهیات توبینگن، به‌همراه هولدرلین و شلینگ، درس می‌خواند.

۱۸. نگاه کنید به، مثلاً، **عناصرِ فلسفه‌ی حق** نوشته‌ی هگل، بندهای ۱۸۸ تا ۲۰۸ (به‌ترجمه‌ی مترجم مقاله‌ی حاضر، زیر چاپ) و همچنین، در **شناساندن هگل** نوشته‌ی J. پلانت (چاپ دوم، اکسفورد، ۱۹۸۳)، فصل IX.

۱۹. این جمله، در واقع، سخن تلویحی خودِ هگل است که **در گفتارهایی درباره‌ی تاریخ فلسفه** آمده است:

Wenn es erlaubt wäre, eine Sehnsucht zu haben, so nach solchem Lande, solchem Zustande' (**vorlesungen über die Gechichte der Philosophie**, eds. E. Moldenharer and K. M. Michel, Vol. I. P. 173; **History of philosophy**, trans, E. S. Haldane, Vol, I, P. 150.)

۲۰. نگاه کنید، مثلا، به**عشق جسمانی و تمدن** (بوستون، ۱۹۵۵) و **انسان یک بعدی** (بوستون، ۱۹۶۴) [این اثر با عنوان **انسان تک‌ساختی** به‌فارسی ترجمه شده است] **ضد انقلاب و شورش** (بوستون، ۱۹۷۲) و **بُعد زیباشناختی** (بوستون ۱۹۷۸). [این اثر را هم داریوش مهرجویی با همین نام به‌فارسی ترجمه کرده است.]

۲۱. نگاه کنید به‌**دیالکتیک منفی** نوشته‌ی آدورنو، ترجمه‌ی ای. ب. آشتون (لندن، ۱۹۷۳)، و برای آگاهی از مکتب فرانکفورت: **گزیده‌هایی از آثار مکتب فرانکفورت**، ویراسته‌ی آ. آراتووای. گیهارت (آکسفورد، ۱۹۷۸).

۲۲. نگاه کنید به‌پانوشته‌های ۱۶.

۲۳. نگاه کنید به‌**زیباشناسی**، جلد I، ص‌ص ۱۰، ۱۰۳.