

ليديا مالند

زيباشناسي هگل

هنر ايدئاليسم

ترجمه محمد رضا ابوالقاسمي



نشرني

زیباشناسی هگل

◦

لیدیامالند

زیباشناسی هگل

◦

هنر ایدئالیسم

ترجمه محمد رضا ابوالقاسمی



سرشناسه: مالند، لیدیا ال.، Moland, Lydia L. • **عنوان و نام پدیدآور:** زیباشناسی هگل: هنر ایدئالیسم؛ لیدیا مالند؛ ترجمه محمد رضا ابوالقاسمی • **مشخصات نشر:** تهران، نشرنی، ۱۴۰۱ • **نوبت چاپ:** چاپ اول، ۱۴۰۱ • **مشخصات ظاهری:** ۴۱۶ ص • **شابک:** ۹۷۸-۶۲۲-۰۶-۰۴۴۸-۸ • **وضعیت فهرست نویسی:** فیپا • **یادداشت:** عنوان اصلی: Hegel's Aesthetics: The Art of Idealism, 2019؛ واژه نامه؛ کتابنامه: ص ۳۸۹-۴۰۱؛ نمایه؛ عنوان دیگر: هنر ایدئالیسم • **موضوع:** هگل، گئورگ ویلهلم فریدریش، ۱۷۷۰-۱۸۳۱م.، Hegel, Georg Wilhelm Friedrich؛ زیبایی شناسی، Aesthetics • **شناسه افزوده:** ابوالقاسمی، محمدرضا، ۱۳۵۸-، مترجم • **رده بندی کنگره:** B۲۹۴۹ • **رده بندی دیویی:** ۱۱۱/۸۵۰۹۲ • **شماره کتابشناسی ملی:** ۸۸۶۲۳۸۱

قیمت: ۱۷۰۰۰۰ تومان



نشرنی

زیباشناسی هگل

هنر ایدئالیسم

لیدیا مالند

مترجم: محمدرضا ابوالقاسمی (عضو هیئت علمی دانشگاه تهران)

صفحه آرا: الهه خلج زاده

لیتوگرافی: باختر • **چاپ و صحافی:** غزال

چاپ اول: تهران، ۱۴۰۱، ۱۰۰۰ نسخه

شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۰۶-۰۴۴۸-۸

نشانی: تهران، خیابان دکتر فاطمی، خیابان رهی معیری، تقاطع خیابان فکوری، شماره ۲۰

کد پستی: ۱۴۱۳۷۱۷۳۷۱، **تلفن دفتر نشر:** ۸۸۰۲۱۲۱۴، **تلفن واحد فروش:** ۸۸۰۰۴۶۵۸-۹، **نمبر:** ۸۹۷۸۲۴۶۴

www.nashreny.com • email: info@nashreny.com •  **nashreny**

© تمامی حقوق این اثر برای نشرنی محفوظ است. هرگونه استفاده تجاری از این اثر یا تکثیر آن، کلاً و جزئاً، به هر صورت (چاپ، فتوکپی، صوت، تصویر و انتشار الکترونیکی) بدون اجازه مکتوب ناشر ممنوع است.

برای جیم
Du bist die Ruh

برای مادرم
مترجم

فهرست مطالب

۱۳.....	سپاسگزاری
۱۵.....	اختصارات
۱۷.....	مقدمه: ابعاد و اهمیت زیباشناسی هگل
۲۰.....	۱. ایدئالیسم و زیباشناسی
۲۲.....	۲. پایان تاریخ و پایان‌های هنر
۲۹.....	۳. تفوق بخش دوم و ضرورت بخش سوم
۳۱.....	۴. زیباشناسی هگل در زمینه تاریخی
۳۵.....	۵. تذکری درباره منابع

بخش اول: هنر و ایده

۴۳.....	۱. حقیقت و زیبایی: هنر به منزله نمود حسی ایده
۴۳.....	۱. مبانی ایدئالیسم: از منطق به روح
۴۸.....	۲. از ایده به ایدئال به زیبایی
۶۰.....	۳. تعیین یافتگی هنر
۷۱.....	۴. ایدئالیسم و فرایند هنری

بخش دوم: صورت‌های جزئی هنر

۲. هنر سمبولیک: امر الهی بعید ۸۱
۱. صورت‌های جزئی هنر: مقدمه ۸۱
۲. خاستگاه‌های هنر سمبولیک ۸۴
۳. کشمکش معنا و شکل: سمبولیسم ناآگاهانه و خیال‌پردازانه ۸۶
۴. جهان مصری و سمبولیسم حقیقی ۹۰
۵. خدایی همه‌جا یا هیچ‌کجا: هنر والا ۹۵
۶. سمبولیسم آگاهانه: از افسانه‌ها تا پندنگاشت‌ها ۱۰۰
۷. پایان‌های ناظر به شعر توصیفی، تعلیمی و پیش‌پافتادگی هنر سمبولیک ۱۰۲
۳. هنر کلاسیک: امر الهی تن‌یافته ۱۰۹
۱. تنزل حیوانات، نبرد خدایان: ظهور هنر کلاسیک ۱۱۲
۲. زیبایی تن‌یافته و اوج هنر کلاسیک ۱۱۴
۳. سوبژکتیویته و اضمحلال هنر کلاسیک ۱۲۱
۴. کم‌دی، هجو و پایان‌های ناظر به پیش‌پافتادگی هنر کلاسیک ۱۲۵
۵. تعالی تاریخی هنر ۱۳۰
۴. هنر رمانتیک: امر الهی انسانی ۱۳۵
۱. امر الهی در تاریخ: مسیحیت ۱۳۶
۲. قلمرو دینی: نقاشی مسیحی ۱۴۱
۳. قلمرو دنیوی: شعر شوالیه‌مآبی ۱۴۶
۴. سوبژکتیویته صوری: شخصیت و ماجرا از شکسپیر تا سروانتس ۱۴۹
۵. اهلی‌سازی شوالیه سرگردان: رمان رمانتیک و پایان‌های ناظر به پیش‌پافتادگی هنر رمانتیک ۱۵۹
۵. اضمحلال و آینده هنرهای جزئی ۱۶۷
۱. زیباشناسی قلب انسانی ۱۶۷

۲. اضمحلال هنر: تقلید و شوخ‌نگاری سوپرکتیو..... ۱۶۹
۳. آینده هنر: تقلید روحانی و شوخ‌نگاری ابرکتیو..... ۱۷۵
۴. هنرمند پس از پایان هنر..... ۱۸۷

بخش سوم: نظام هنرهای منفرد

۶. بیرونیت به منزله سمبول: معماری..... ۱۹۷
۱. نظام هنرهای منفرد: مقدمه..... ۱۹۷
۲. خاستگاه‌های معماری..... ۲۰۱
۳. معماری مستقل یا سمبولیک..... ۲۰۴
۴. معماری حقیقی: معماری کلاسیک..... ۲۰۷
۵. پایان و آینده معماری: معماری رمانتیک..... ۲۱۲
۶. معماری و ایدئالیسم..... ۲۲۰
۷. فردیت تن‌یافته: مجسمه‌سازی..... ۲۲۹
۱. اصول مجسمه‌سازی حقیقی..... ۲۳۲
۲. مجسمه‌سازی الگووار: از آرایش تا مصالح..... ۲۳۴
۳. تکوین تاریخی مجسمه‌سازی..... ۲۳۹
۴. از تزئین تا کنش: پایان‌های مجسمه‌سازی..... ۲۴۲
۸. سوپرکتیویته در اعتزال: نقاشی..... ۲۵۳
۱. درآمدی بر هنرهای رمانتیک..... ۲۵۳
۲. حضور امر غایب: نقاشی و مسیحیت..... ۲۵۶
۳. محتوای نقاشی: عشق، رستگاری، درونیت..... ۲۵۹
۴. ذات رنگ..... ۲۶۵
۵. ترکیب‌بندی، شخصیت‌بخشی و تاریخ..... ۲۶۹
۶. بیگانگی و امر بی‌روح: پایان‌های نقاشی..... ۲۷۲

۹. صدای احساس: موسیقی ۲۸۳
۱. سوبژکتیویته، زمان، موسیقی، احساس ۲۸۶
۲. زمان، هارمونی و ملودی ۲۹۴
۳. خواندن، نواختن و اجرا کردن ۲۹۹
۴. از امر مفهومی به امر چیره‌دستانه: پایان‌های موسیقی ۳۰۶
۱۰. زبان تخیل درونی: شعر ۳۱۵
۱. شعر و امر ایدئال ۳۱۸
۲. آغازهای منظوم، پایان‌های پیش‌پافتاده ۳۲۴
۳. شعر پس از نثر ۳۲۸
۴. امر روزمره، امر تزئینی، امر طبیعی و امر بلاغی: پایان‌های شعر ۳۳۳
۵. پایان فلسفی شعر ۳۳۷
۱۱. آشتی‌تن‌یافته: ژانرهای شعری و پایان هنرهای منفرد ۳۴۵
۱. شعر خودآگاهی جمعی: شعر حماسی ۳۴۷
۲. شعر خویشتن: شعر تغزلی ۳۵۱
۳. کنش‌تن‌یافته: درام ۳۵۴
۴. تراژدی به منزله جوهر، کمدی به منزله سوژه: درام باستانی ۳۶۲
۵. پیروزی سوبژکتیویته: درام مدرن ۳۶۸
- جمع‌بندی: تجربه زیباشناختی و آینده هنر ۳۸۱
- واژه‌نامه ۳۸۷
- منابع ۳۸۹
- نمایه ۴۰۳

فهرست تصاویر

- تصویر ۱.۲. دیوید رابرت، تندیس های غول‌پیکر ممنون در تبس، ۱۸۳۸،
 موزه ویکتوریا و آلبرت، لندن..... ۹۳
- تصویر ۱.۳. آتنای پارتوس، نسخه بدل مرمر رومی (قرن نخست پیش از میلاد)،
 از روی تندیس ساخته از طلا و عاج فیدياس در پارتون
 (حدود ۴۴۷-۴۳۹ پیش از میلاد)، موزه ملی باستان‌شناسی، آتن..... ۱۱۸
- تصویر ۲.۳. ونوس مدیچی، قرن نخست پیش از میلاد، متن کتیبه پایه تندیس:
 کلئومنس، پسر آپولودوروس آتنی، گالری اوفیتزی، فلورانس..... ۱۱۹
- تصویر ۱.۴. هانس میملینگ، سه‌لته رستاخیز، حدود ۱۴۹۰ (بخشی از اثر)،
 موزه لوور، پاریس..... ۱۴۵
- تصویر ۱.۵. گرات تر بورخ، زن دوزنده کنار گهواره، حدود ۱۶۵۶،
 موزه مانوریتسوس، لاهه..... ۱۸۰
- تصویر ۱.۶. معبد کونکورדיا، دره معابد، آگریجنتو، سیسیل، چوب‌نقش برگرفته
 از «صد شهر ایتالیا»، ضمیمه مصور ماهنامه ایل سیکولو میلان، ۱۸۹۲..... ۲۱۱
- تصویر ۲.۶. هنرمند ناشناس، نمای غربی کلیسای جامع کلن،
 ۱۸۳۹، موزه ملی سوییس، آفولترن..... ۲۱۵
- تصویر ۱.۷. فیدياس، تندیس خدای رود، جانب غربی پارتون، آتن،
 ۴۳۸-۴۳۲ پیش از میلاد، موزه بریتانیا، لندن..... ۲۳۵
- تصویر ۱.۸. آلبرشت دورر، پرتره پدر دورر در هفتادسالگی، ۱۴۹۷، گالری ملی، لندن..... ۲۷۱

سپاسگزاری

تحقیق برای نگارش این کتاب به لطف نهادهای متعددی ممکن شد که عمیقاً از آن‌ها سپاسگزارم. از کمک مالی موقوفه ملی برای علوم انسانی، شورای انجمن‌های علمی امریکا، سرویس تبادل دانشگاهی آلمان و بخش علوم انسانی کالج کالی بهره بردم. حمایت مضاعف سازمانی و شخصی دو مدیر کالج کالی، لوری کلتزر و مارگارت مک‌فادن، پشتیبانم بود. از همکاری فراوان موزه‌گردانان موزه کالج کالی خصوصاً شارون کاروین، لورن لسینگ و شالینی لوگال بهره‌مند شدم. از دپارتمان فلسفه کالج کالی برای تحمل غیبت‌های طولانی من ضمن تکمیل این طرح و شروع طرح‌های دیگر عمیقاً سپاسگزارم.

سپاس بسیار از گیورگ برتران از دانشگاه آزاد برلین برای مهمان‌نوازی او طی حضور من در برلین و سپاس از حاضران در نشست‌هایش برای بصیرت‌های بسیار ارزشمندشان. همچنین تشکر می‌کنم از کلاوس فیوگ برای میزبانی از من در دانشگاه فریدریش شیلر ینا و دالیا نَسَر برای دعوت‌م به دانشگاه سیدنی. پیش‌نویس اولیه فصل‌های این کتاب را در دانشگاه بوستون، کالج بودوین، دانشگاه هاروارد، دانشگاه لی‌های، دانشگاه تمپل، دانشگاه مین، اورونو، دانشگاه سیدنی و دانشگاه لی و واشینگتن و در کنفرانس‌هایی با حمایت مالی انجمن فلسفی امریکا، انجمن فلسفه قاره‌ای استرالیا، انجمن زیباشناسی امریکا، انجمن زیباشناسی اروپا و انجمن

ایدئالیسم آلمانی عرضه کرده‌ام. از شرکت‌کنندگان در هر یک از این رویدادها برای استماع صبورانه و تذکارات بصیرانه سپاسگزارم.

همکاران بسیاری زمان و تجربه خود را در اختیارم گذاشتند تا این طرح شکل بگیرد. خصوصاً از تری پینکارد برای حمایتی جانانه و فرد بایزر برای تشویق‌هایی همیشگی سپاسگزارم. همچنین از یوجین چیزلنکو، راسی پل کوئواس، جیسون کاتمور، مارتین دونوگو، ریچارد اِلدریج، لوکا ایلتراتی، جیم کراینز، دین مویار، آن پالک، آلن اسپیت و نیز مگان کوک و آرن کاک تشکر می‌کنم. با اندوه فراوان از کلاوس برینکمان تازه‌درگذشته یاد می‌کنم که نخستین درس هگل را با او گذراندم و سال‌ها به طرق گوناگون حامی و الهامبخش من بود.

مدیون لوسی زَندال و هانا دوپل از انتشارات دانشگاه آکسفورد و خوانندگانی هستم که نکاتی را گوشزد کردند. برنارد پروساک مثل همیشه نخستین مخاطب من و دوستی وفادار و منتقدی صمیمی در ایام نگارش این کتاب بود. اغراق نیست اگر از سخاوت شخصی و حرفه‌ای کریستین پِسدال در بهتر کردن این کتاب سخن بگویم. معیارهای عالی و تخصص علمی او الهامبخش و مشوق من بود؛ اراده او در فراهم آوردن نامنتظره‌ترین کمک‌ها دینم را به او دوچندان می‌کند. از او و دانشجویان بامحبتش در دانشگاه تمپل برای تذکرات ارزشمندشان بر کل پیش‌نویس این کتاب نیز متشکرم. از والدینم سپاسگزارم که خود را به آموزش موسیقی و مبانی هنرها به همه فرزندان‌شان متعهد دانستند. سپاس بسیار از خواهران و برادرانم و خانواده‌های آنان برای عشق و حمایت پایدارشان، خصوصاً از هانا مآلند برای گفت‌وگوهای سازنده درباره هنر و معنای آن و برای صبوری از خطاهایی که در حوزه تخصصی او انجام دادم. از همگی سپاسگزارم.

بار دیگر سپاس عمیق خود را نثار شوهرم جیمز جانسون می‌کنم که پیش‌پاافتاده‌ترین لحظات را شاعرانه و عشقش به صور گوناگون زیبایی زندگی مشترکمان را از شعف سرشار می‌کند. تخصص و بصیرت‌های او اندیشیدن من به هنر را به طرق مختلف غنا بخشیده و عشق او پشتیبان همه کارهای من بوده است. این کتاب را با همه عشقم و یک عمر سپاس به او تقدیم می‌کنم.

اختصارات

همه ارجاعات به مجموعه آثار هگل بوده است مگر مواردی که مشخص شده باشد:

G. W. F. Hegel, *Werke*. Edited by Eva Moldenhauer and Karl Markus Michel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969-71.

Ä:I-III: *Vorlesungen über die Ästhetik, I-III. Werke*, Vols. 13-15. English translation: (1975). *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Art*. Translated by T. M. Knox. Oxford: Oxford University Press.

ارجاعات به مجلد آلمانی و شماره صفحه، سپس به ترجمه انگلیسی و شماره صفحه است.

EL: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse: Die Wissenschaft der Logik. Werke*, Vol. 8. English translation: (1991). *The Encyclopedia Logic: Part I of the Encyclopedia of Philosophical Sciences with the Zusätze*. Translated by T. F. Geraets, W. A. Suchting, and H. S. Harris. Indianapolis: Hackett.

EN: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften: Die Naturphilosophie. Werke*, Vol. 9.

EPG: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften: Die Philosophie des Geistes. Werke*, Vol. 10. English translation: (1971). *Philosophy of Mind*. Translated by A. V. Miller and William Wallace. Oxford: Clarendon Press. Text from the *Zusätze* is indicated by a "Z."

FS: *Frühe Schriften. Werke*, Vol. 1.

PdG: *Phänomenologie des Geistes. Werke*, Vol. 3. English translation: (2018). *The Phenomenology of Spirit*. Translated by Terry Pinkard. Cambridge: Cambridge University Press.

PR: *Grundlinien der Philosophie des Rechts. Werke*, Vol. 7. English translation: (1991). *Elements of the Philosophy of Right*. Translated by H. S. Nisbet. Cambridge: Cambridge University Press.

VGP: *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie I. Werke*, Vol. 18. English translation: (1995). *Lectures on the History of Philosophy: Plato and the Platonists*. Translated by E. S. Haldane and Francis H. Simpson. Lincoln: University of Nebraska Press.

ارجاعات به مجلد آلمانی و شماره صفحه، سپس به ترجمه انگلیسی و شماره صفحه است.

VPG: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Werke*, Vol. 12. English translation: (1991). *The Philosophy of History*. Amherst, NY: Prometheus Books.

ارجاعات به مجلد آلمانی و شماره صفحه، سپس به ترجمه انگلیسی و شماره صفحه است.

VRel: *Vorlesungen über die Philosophie der Religion II. Werke*, Vol. 17. English translation: (1987). *Lectures on the Philosophy of Religion: Determinate Religion*. Translated by R. F. Brown, P. C. Hodgson, and J. M. Stewart. Los Angeles: University of California Press.

ارجاعات به مجلد آلمانی و شماره صفحه، سپس به ترجمه انگلیسی و شماره صفحه است.

یادداشت‌های دانشجویان از درسگفتارهای زیباشناسی هگل

همه ارجاعات به درسگفتارها براساس شماره صفحه دستویس است.

A20: (2015). Wintersemester 1820/ 21. Nachschrift Wilhelm von Ascheberg und Willem Sax van Terborg. *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*. Edited by Niklas Hebing. *Gesammelte Werke* 28(1): 1-214. Hamburg: Felix Meiner Verlag.

H23: (2015). Sommersemester 1823: Nachschrift Heinrich Gustav Hotho. *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*. Edited by Niklas Hebing. *Gesammelte Werke* 28(1): 215-511. Hamburg: Felix Meiner Verlag.

همچنین نگاه کنید به:

(2003). *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst (Mitschrift Hotho 1823)*. Edited by Annemarie Gethmann-Siefert. Hamburg: Felix Meiner Verlag.

English translation: (2014). *Lectures on the Philosophy of Art: The Hotho Transcript of the 1823 Berlin Lectures*. Translated by Robert F. Brown. Oxford: Oxford University Press.

K26: (2004). *Philosophie der Kunst oder Ästhetik (Mitschrift von Kehler 1826)*. Edited by Annemarie Gethmann-Siefert and Bernadette Collenberg-Plotnikov. Munich: Wilhelm Fink Verlag.

برای یادداشت‌های دیگری از درسگفتارهای ۱۸۲۶ نگاه کنید به:

(2004). *Philosophie der Kunst (Mitschrift von der Pfordten 1826)*. Edited by Annemarie Gethmann-Siefert, Jeong-Im Kwon, and Karsten Berr. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Hm28: (2017). *Vorlesungen zur Ästhetik: Vorlesungsmitschrift Adolf Heimann (1828/1829)*. Edited by Alain Patrick Olivier and Annemarie Gethmann-Siefert. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

مقدمه

ابعاد و اهمیت زیباشناسی هگل

یکی از وجوه کنایه‌آمیز شهرت هگل این است که او را همزمان پدر تاریخ هنر و مبشر پایان هنر می‌دانند. ادعای ولو اغراق‌آمیز نخست جایگاه مشخصی در رشته تاریخ هنر به هگل بخشیده است که برخی او را آغازگر آن می‌دانند. (۱) اما دعوی پایان هنر — نظریه معروف پایان هنر — اوست که، به وجه کنایه‌آمیز دیگری، ضامن بقای فلسفه هنر هگل در حوزه زیباشناسی شده است. جنبه‌های تحریک‌آمیز و نامعقول این ادعا بر بسیاری گران آمده و به سوءتفسیرهای گسترده و گاه پرخاشگرانه انجامیده است. (۲) نسل‌های پیاپی از محققان هگل با این معمای گیج‌کننده رویارو بوده‌اند. به بیان دیگر، فیلسوفان تحلیلی و قاره‌ای و نیز نظریه‌پردازان هنر پیوسته با فلسفه هنر هگل دست‌وپنجه نرم کرده‌اند. این فلسفه بستر مناسبی برای تبیین پربار آرتور دانتو از هنر معاصر فراهم آورده است، از حاضرآماده‌های اندی وارهول گرفته تا هنرمندانی بیگانه با سلیقه هگل همچون یوکو اونو و دیمن هرست. (۳)

مع‌ذلک، این علاقه مستمر مانع پیدایش فهمی مشترک از منظور هگل از پایان هنر نشده است. بحث خواهیم کرد که این ابهامات هم مانع درک ما از فلسفه هنر هگل و هم مانع فهم ما از نظام فلسفی به قول او ایدئالیسم شده است. این مسئله همچنین مانعی است بر سر راه ما برای آن‌که بتوانیم نظریه هگل را در تحلیل هنر معاصر در این روزگار به کار گیریم. ضمن این‌که به این محدودیت‌ها

خواهم پرداخت، هدفم این است که نشان دهم نظریه هنر هگل چگونه تحت تأثیر ایدئالیسم فلسفی اوست. ضمناً می‌کوشم نشان دهم فهم کامل‌تر نظریه هنر هگل چگونه ما را در فهم بهتر ایدئالیسم او یاری می‌کند. استدلال خواهم کرد که زیباشناسی هگل نظریه‌های او را درباره حواس، خویشتن، ادراک و شناخت روشن می‌کند. بحث او درباره تکامل^۱ هنر در تاریخ نشان می‌دهد که درک انسان از امر الهی^۲ چقدر برای نقش او در هنجارمندی^۳ حیاتی است. تحلیل هگل از معماری و مجسمه‌سازی تعریف او را از مکان منفصل در برابر فردیت روحانی و تن‌یافته آشکار می‌کند؛ با مرور بحث‌های هگل درباره نقاشی، موسیقی و شعر منظور او را از سوبژکتیویته و حیات درونی بهتر می‌فهمیم. محققان هگل غالباً از این منبع غنی غفلت کرده‌اند. مثلاً متون مرتبط با تحلیل او از احساس نقش اساسی این مفهوم را در نظریه موسیقی هگل نادیده می‌گیرند و مباحث مرتبط با نظریه تخیل نزد هگل از بحث‌های او درباره شعر چشم می‌پوشند.

همچنین، زیباشناسی هگل براساس مدعای کمابیش مناقشه‌انگیز من، آن چیزی است که پل گایر (۴) آن را «زیباشناسی حقیقت»^۴ نامیده است. رابرت پپین اخیراً در تلاش برای افتراق هگل از این دسته‌بندی‌ها، استدلال کرده که هگل صریحاً مخالف ادعای «زیباشناسی عقل‌گرا، کلاسیک‌گرا و کمال‌گرا» است که طبق آن وقوع تجربه زیباشناختی منوط به این است که «ایدئال‌های "منفصل"»^۵ در تجربه حسی بی‌فروغ ولی دلپذیر جلوه‌گر شوند.^۶ پپین درست می‌گوید که هگل مخالف چنین نظریه‌هایی است، زیرا این نظریه‌ها لذت زیباشناختی را واکنشی به حقیقت الهی یا حقیقت عقلی ازپیش‌مقرر^۶ در نظر می‌گیرند. اما استدلال خواهم کرد که به اعتقاد هگل تجربه زیباشناختی همانا تجربه حسی حقیقت — در این مورد حقیقت ایدئالیستی — است. با این همه، در این جا با پپین موافقم که این امر، طبق آموزه‌های زیباشناسی عقل‌گرا، حقیقتی منفصل، ازپیش‌متعیّن یا حتی ایستا نیست. بلکه

1. development

2. the divine

3. normativity

4. aesthetics of truth

5. 'separable' ideals

6. pre-ordained

حقیقتی مبتنی بر بازشناسی و استحالة متقابل است که اساس فلسفه هگل است. فرایند هنری و اثره هنری و تجربه ما از آن اثره جملگی مظهر ادعای هگل است مبنی بر این که اثره‌ها به‌واقع مستقل و در انتظار ادراک نیستند، بلکه ما و اثره‌های جهان بخشی از کل فراگیری هستیم که یکدیگر را متقابلاً متعین می‌کنیم. ما در طول حیات خویش به نحو ضمنی در این فرایند متقابلاً شکل‌دهنده مشارکت داریم. هنر راهی است برای تصریح این فرایند. استدلال خواهیم کرد که تجربه منتج از حقیقت مبنای لذت زیباشناختی است. این ادعا نیز خالی از مناقشه نیست، زیرا می‌دانیم هگل — در تمایزی فاحش با کانت — ظاهراً به تبیین ماهیت تجربه زیباشناختی اهتمام نداشت. (۵) با وجود این، امیدوارم در این کتاب نشان دهم تصور ولو ضمنی هگل از ماهیت تجربه زیباشناختی چه بود.

هگل نظریه زیباشناسی خود را در سه بخش اصلی درسگفتارهایی درباره هنر زیبا مطرح کرده و طی این روند از دو منظر متفاوت به هنر نگریسته و حجم دلهره‌آوری از جزئیات عرضه کرده است. نخستین هدف این کتاب ترسیم کلیت همین مسیر است. تحقیقات مرتبط با فلسفه هنر هگل در دهه‌های اخیر پیوسته روبه‌رشد بوده، اما هیچ‌یک کلیت اندیشه او را لحاظ نکرده است. استدلال من این است که فلسفه هنر هگل و ازجمله ادعای او را درباره پایان هنر درک نخواهیم کرد مگر در سایه کلیت اندیشه‌های او. ضمناً هدفم توضیح مثال‌های گاه تعجب‌آور هگل و زمینه‌سازی برای تنویر جزئیات غالباً گیج‌کننده و تشریح اصطلاحات مبهم اوست. معتقدم صرفاً چنین نگاه فراگیری است که درک کامل نظریه پایان هنر و نحوه تأثیرپذیری فلسفه هنر او را از ایدئالیسم برای ما ممکن می‌کند.

به این ترتیب، دو هدف کلی این کتاب عبارت است از تشریح رابطه زیباشناسی هگل با فهم ایدئالیسم او و تنویر معانی سخنان هگل در بحث پایان هنر. برای تمهید این اهداف در آغاز درباره هر دو موضوع مطالبی خواهم گفت، سپس زمینه تاریخی مباحث هگل را درباره هنر اجمالاً مرور و منابع او را معرفی خواهم کرد.

۱. ایدئالیسم و زیباشناسی

وقتی هگل نظام خود را «ایدئالیسم مطلق»^۱ می‌خواند منظورش چه بود؟ متون مرتبط با این پرسش بسیار است؛ من فحوای آن‌ها را به نکاتی خلاصه می‌کنم که شواهدشان در استدلال کتاب عرضه خواهد شد. (۶)

اولاً، ایدئالیسم هگل متضمن کل‌گرایی^۲ است. مدعای مشهور هگل^۳ این بود که امر حقیقی کل است.^۴ ابژه‌های منفرد را نباید به لحاظ هستی‌شناختی جدا از هم بلکه باید همچون اجزای این کل در نظر گرفت. هگل بازشناختن این حقیقت را این‌همانی این‌همانی و تفاوت^۵ یا یکپارچگی اتحاد و انقسام^۶ می‌نامید. (۷) این همچنین به آن معناست که فلسفه هگل فلسفه آشتی^۷ است، یعنی کل دراصل به اجزای بسیار تقسیم شده، اما درنهایت عناصر منقسم دوباره یکپارچه می‌شوند.

ایدئالیسم هگل نافی هرگونه محتوای غیر مفهومی^۸ یا به اصطلاح فلسفه امروز هرگونه امر پیش‌داده^۹ است. این ازجمله یعنی این که هگل مخالف نظریه پردازانی است که معتقدند حواس، احساس‌ها یا شهود عقلی به عرضه محتوای غیر مفهومی تواناست. مخالفت هگل با امر پیش‌داده محور مباحثات مرتبط با فلسفه او خصوصاً از زمان تفاسیر پرنفوذ رابرت برندام و جان مک‌داول بر نظام هگل بوده است، اما چندان روشن نیست دقیقاً چه چیزی می‌تواند ذیل این مفهوم مندرج شود. (۸) نظریه هنر هگل کمک مفیدی است برای درک دامنه چیزهایی که ذیل «امر پیش‌داده» قرار می‌گیرد، از ادراکات حسی گرفته تا جسم‌ها و احساس‌ها و هنجارها. استدلال خواهم کرد که هنر نیز از دید هگل یکی از راه‌های مقاومت ما در برابر امر پیش‌داده است. اگر اندیشه پیچیده هگل را ساده بیان کنیم، می‌توان گفت که هنر این مقاومت را تسهیل می‌کند، آن هم از طریق تبدیل امر مانوس^{۱۰} به امر نامانوس^{۱۱}، یعنی تعامل معمول ما را با جهانی که پیش‌داده تصور می‌کنیم قطع می‌کند و مجالی برای درک مشارکتمان در جهان فراهم می‌آورد.

1. absolute idealism

2. holism

3. PdG, 20

4. the true is the whole

5. identity of identity and difference

6. unity of unity and division

7. philosophy of reconciliation

8. non-conceptual content

9. given

10. familiar

11. strange

ایدئالیسم هگل به منزله بخشی از مخالفت او با امر پیش داده هرگونه منبع طبیعی یا الهی مرجعیت را نفی می‌کند. انسان باید در نهایت بپذیرد که خودش، در مقام خالق و مفسر معنا، یگانه امر الهی موجود است. به این ترتیب، ایدئالیسم هگل تأکید می‌کند که انسان باید خودش را الهی بداند. در موارد بسیاری توانا ساختن انسان به درک این ادعا متضمن مأنوس ساختن امر نامأنوس است، یعنی ترغیب او به درک این که آن چه غریب و الهی می‌نماید به واقع محصول فعالیت‌های خود اوست. شرح این جنبه از ایدئالیسم هگل در بخش دوم خواهد آمد.

ایدئالیسم هگل همچنین متضمن تعین بخشی متقابل^۱ به منزله مبنای هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی است. این تعین بخشی متقابل از بنیادی‌ترین سطوح نظام هگل آغاز می‌شود. همان‌گونه که خواهیم دید، هستی و نیستی یکدیگر را متعین می‌کنند؛ منطق و طبیعت، سوژه و ابژه، اذهان و ابدان و انسان‌ها در طلب بازشناسی متقابل نیز چنین می‌کنند. این تعین بخشی متقابل تقریر دیگری است از نفی امر پیش داده، زیرا جهان صرفاً از پیش موجود و در انتظار نیست تا به چنگ شناخت آدمی درآید. برعکس، انسان‌ها — در تعاون با یکدیگر و محیط اطرافشان — متقابلاً واقعیت را شکل می‌دهند. در باب ماهیت این شکل‌پذیری متقابل مناقشه بسیار است. ایدئالیسم هگل گاه، کاریکاتورگونه، چنان توصیف شده که گویی مدعی است ابژه‌های مادی — صخره‌ها، درختان، بناها — به اندیشه انسان وابسته است. برخی خوانش‌های پذیرفتنی‌تر، نظیر خوانش استیون هولگیت، مبتنی است بر این که وجود ابژه‌های طبیعی بر وجود انسان‌ها مقدم است، اما جایگاه مفهومی آن‌ها به مثابه ابژه — درخت‌بودگی درختان، صخره‌بودگی صخره‌ها — مستلزم فعالیت مفهومی^۲ انسان است. در مقابل، ایدئالیسم هگل به ادعای تری پینکارد چیزی نیست مگر شرحی بر این که جهان چگونه خودش را برای مخلوقاتش چون ما «نمایش می‌دهد»؛ یعنی چگونه در نظر موجوداتی با علائق خاص چون ما پدیدار می‌شود. (۹) استدلال خواهیم کرد که فلسفه هنر هگل در توضیح منظور او از این فرایند متقابلاً شکل‌دهنده

به یاری ما می‌آید. ما همهٔ ابژه‌ها را نمی‌آفرینیم، بلکه موجودیت‌های در دسترس خود را به ابژه‌ها مبدل می‌کنیم و با سایر انسان‌ها بر سر ساختار هنجاری^۱ به توافق می‌رسیم. خود ما نیز در این فرایند متحول می‌شویم. ضمناً این تعیین‌بخشی متقابل مبنای نظریهٔ آزادی هگل هم هست. هگل، درست همچون مخالفتش با قلمرو نومنال کانت، با این ادعای او نیز مخالف است که انسان صرفاً در قلمرو دیگری [به جز جهان پدیدار] آزاد است. در مقابل، همان‌گونه که خصوصاً در فلسفهٔ حق مشاهده می‌کنیم، آزادی همانا فرایند تعیین‌بخشی و شکل‌بخشی^۲ متقابل، دگرگون‌کردن و دگرگون‌شدن است؛ آزادی مستلزم تعامل با محدودیت‌هایی مانند طبیعت، امیال سایر انسان‌ها، معانی تاریخی و هنجارهای اجتماعی است. از آن‌جا که انسان موجودی است که این واقعیت را می‌فهمد، پس می‌تواند کاملاً و آگاهانه خودتعیین‌بخش^۳ باشد، یعنی ما می‌دانیم چگونه موجوداتی هستیم و می‌فهمیم که این شناخت برای زندگی اخلاقی و سیاسی ما پیامدهایی دارد. استدلال خواهیم کرد که هنر کمک می‌کند تا این آزادی را در سطح فهم فردی خویشتن^۴ و همچنین در سطح گسترده‌تر اجتماعی تجربه کنیم.

بخش‌های مختلف درسگفتارهای زیباشناسی هگل جنبه‌های متعدد این تعریف را مؤکد می‌کند، یعنی همگی بخشی از ایدئالیسم اوست، اما ربط آن به جنبه‌های گوناگون تحلیل هنر — از پیشرفت جهان‌بینی‌ها تا تمایزات هنرهای منفرد — متغیر است. امیدوارم فلسفهٔ هنر هگل و کلیت ایدئالیسم او در پرتو حضور این مضامین بر ما روشن شود.

۲. پایان تاریخ و پایان‌های هنر

پیش از آن‌که به درسگفتارهای هگل در باب هنر بپردازم، مایلم دو پرسش مهم تفسیری را دربارهٔ فلسفهٔ او مطرح کنم. نخستین آن‌ها به نظریهٔ هگل دربارهٔ پایان هنر بازمی‌گردد. چرا هگل مدعی است هنر «دیگر آن نیازهای روحی را که اعصار و

ملل متقدم در هنر می‌جستند و فقط آن را در هنر می‌یافتند، برآورده نمی‌کند» و هنر اکنون «چیزی است متعلق به گذشته»^۱ که از میان می‌رود، فرومی‌پاشد یا رو به افول می‌گذارد؟ (۱۰)

پسین اخیراً در در پی امر زیبا: هگل و فلسفه مدرنیسم تصویری^۲ پیشنهاد جدیدی مطرح کرده و دو ادعا را دربارهٔ افول اهمیت هنر پیش کشیده است. اول این که، به ادعای او، اندیشهٔ هگل دربارهٔ این که نهادهای زندگی اخلاقی مدرن مظهر «دست‌آورد روابط آشتی‌یافته جایگاه حقیقی بازشناسی متقابل» است و، بنابراین، در خصوص «دعوی‌های ما نسبت به یکدیگر و جهان» دیگر «چیزی برای «انجام» باقی نمانده است.» (۱۱) دیگر این که هنر در نظریهٔ هگل اساساً بازتاب «جهد برای فهم جمعی»، خصوصاً دربارهٔ «تحقق آزادی انسان» است. (۱۲) در نتیجه، اگر هنر در درجهٔ اول بازتاب جهد ما برای آزادی است، اما این جهد به واسطهٔ بازشناسی متقابل^۳ «منقضی» شده، دیگر کاری برای هنر باقی نخواهد ماند. (۱۳) اگر این ادعا درست می‌بود — یعنی اگر بازشناسی محقق شده بود و هنر این چنین به پایان رسیده بود — بنا به تعبیر به یادماندنی دانتو هنر «مرخص» بود. (۱۴) اما همان گونه که پسین به درستی می‌گوید، چون ادعای نیالودگی زندگی اخلاقی مدرن به «خردگریزی پسمانده آشکارا خطاست»، لازم است نظریهٔ هنر هگل برای تبیین تکامل هنر از زمان حیات او بدین سورا تصحیح کنیم.

اگر استدلال هگل به واقع این بود که جهد آدمی برای آزادی و نتیجتاً نیاز به هنر پایان یافته، نظر پسین دربارهٔ این عامل به منزلهٔ یکی از دلایل زوال هنر درست می‌بود. (۱۵) اما طبق دفاع پسین از فلسفهٔ عملی هگل، او برخلاف ظاهر امر هگل را در این زمینه مقصر نمی‌داند و شواهد مبسوطی عرضه می‌کند از این که هگل می‌دانست هنوز کار بسیاری باید صورت گیرد و وضعیت هنوز آن گونه که باید نیست. (۱۶) اما همان گونه که پسین خاطرنشان می‌کند، موضع هگل دربارهٔ جهان مدرن اگر نگوییم

1. *Ä: I, 24/10, Ä: I, 25/11*

2. *After the Beautiful: Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*

3. mutual recognition

خام‌اندیشانه^۱ «بیش از حد خوش‌بینانه» است، آن هم نه فقط درباره وقوع جنگ‌های خونین پس از روزگار حیات او، بلکه همچنین در نسبت با افراد بی‌شماری که، چه در روزگار هگل چه در دوران ما، از خدمات نهادهای مدرن محروم و بی‌نصیب بوده‌اند. (۱۷) اگر بپذیریم که هنر اساساً از طریق جهد ما برای تحقق آزادی تعریف می‌شود و دوران این جهد به اعتقاد هگل به پایان رسیده است، پیین درست می‌گوید که نجات نظریه هنر هگل مستلزم تفسیر فلسفه وی «به‌رغم میل او»^۲ است. (۱۸) واقع، پیین می‌کوشد چنین تفسیر جذابی را عرضه کند و نشان دهد که نظریه هگل — به‌رغم خام‌اندیشی آشکار او — می‌تواند آثار نقاشان مدرنیست همچون مانه را با توفیق و تأثیر شگفت‌انگیزی تحلیل کند و به این ترتیب نشان دهد که هگل، این بار نیز به‌رغم میل او، «نظریه پرداز حقیقی مدرنیسم است.» (۱۹)

اما من هگل را در این خام‌اندیشی مقصر نمی‌دانم و نجات او را لازم نمی‌بینم. پیش از هر چیز باید بدانیم تا دستیابی به نهادهای زندگی اخلاقی مدرن، آن گونه که هگل در فلسفه حق آن‌ها را وصف می‌کند، راه درازی در پیش است. از یاد نبریم که چنین نهادهایی نه در پروس دوران حیات هگل وجود داشت نه هیچ کجای دیگر. این نهادها مظهر آن چیزی است که به اعتقاد او شهروندان را قادر می‌سازد به آزادی انضمامی برسند، اما هگل آشکارا اعتقاد دارد که تأسیس آن‌ها مستلزم مساعی بسیار است. هراس او از این که چیزی همچون نسبی‌گرایی شالوده جامعه را سست کند، در توصیف او از آگاهی به خوبی پیداست و دل‌نگرانی او از سرمایه‌داری پیش‌رونده در توصیفش از جامعه مدنی مشهود است و آگاهی او از مخاطرات ملی‌گرایی در این نکته ملحوظ است که مطالبه استقلال یک ملت^۳ باید مشروط به صیانت از آزادی باشد. (۲۰) در واقع، نهادهای عقلانی و انسانی هنوز در روزگار او وجود نداشت و هگل آشکارا تأسیس آن‌ها را مستلزم مساعی بسیار می‌دانست.

بحث درباره دستاوردها و کاستی‌های جهان مدرن از دید هگل مستقیماً به پرسش تفسیری دوم منتهی می‌شود مبنی بر این که منظور هگل از ادعای مشهور

پایان تاریخ چیست. نظریه «پایان تاریخ» هگل، همچون نظریه «پایان هنر» او، به نتایجی دورازانتظار انجامیده است؛ ازجمله این که به باور هگل پیشرفت تاریخ متوقف شده یا خود او نقطه اوج تاریخ است. (۲۱) طبق تفسیری پذیرفتنی تر می توان اذعان کرد به این که چون از نظر هگل بازشناسی متقابل در نهادهای مدرن تحقق یافته، دیگر چیزی در تاریخ برای «انجام» باقی نمانده است. پیش تر گفتیم که چرا نمی توان این دیدگاه را به نظریه هنر هگل تعمیم داد؛ همان استدلال در خصوص تاریخ نیز صائب است. اما اگر هگل بر این اعتقاد است که آزادی در نهادهای مدرن تحقق نیافته، منظورش از پایان تاریخ چیست؟ ضمناً این بحث درباره نگرش او به پایان هنر برای ما چه مطالبی دربر دارد؟

هگل می گوید تاریخ از دیدگاه فلسفی «تاریخ آگاهی از آزادی است».^۱ این آگاهی — همان گونه که هگل در بحث از صورت های جزئی هنر نیز اشاره می کند — از فهم نابسنده^۲ به فهم بسنده تر تحول یافته است. به ادعای هگل، فرهنگ های باستانی آسیایی می دانستند که [فقط] یک نفر، پادشاه، آزاد است. برخی جوامع یونان باستان اعتقاد داشتند برخی افراد، به استثنای بردگان، آزادند. صرفاً در جهان مدرن است که آزادی همه انسان ها پذیرش همگانی می یابد. هگل سپس استدلال می کند که با تحقق این آزادی همگانی «پایان روزگار» کاملاً فرامی رسد. (۲۲)

این ادعا نه به معنای آن است که تاریخ به پایان رسیده و نه این که رخدادهای آینده را نمی توان تاریخ به حساب آورد. بلکه طبق آن چه پیش تر گفتیم، به معنای پایان مفهومی پیشرفت تاریخی^۳ است، یعنی از آزادی یک انسان به آزادی برخی انسان ها به آزادی همه انسان ها. تاریخ در این جا به پایان می رسد، منتها به این معنا که از حیث مفهومی دیگر فراسوی «همه انسان ها» جایی برای پیشرفت باقی نمی ماند. تاریخ پس از رسیدن به این نقطه همانا تحقق این ادعاست که همه انسان ها آزادند. مسلماً رسیدن به این نقطه رسالتی به غایت دشوار و همواره در تغییر است. دشوار می توان

1. history of the consciousness of freedom

2. VPG, 32/19

3. inadequate

4. end of days

5. conceptual end of the historical progression

تضمین کرد در جهانی پیوسته در حال دگرگونی — که تکنولوژی در آن پیشرفت می‌کند، هنجارهای اجتماعی پیوسته دگرگون می‌شود و منازعات سیاسی فروکش نمی‌کند — کرامت و منزلت انسان‌ها محفوظ بماند. این واقعیت که انسان‌ها آزادی را مبنای انسانیت خود می‌دانند، به هیچ‌رو تضمین نمی‌کند که طبق این ادعا نیز عمل می‌کنند. تاریخ سند مساعی کمابیش موفق ما برای تحقق صحیح این ادعا در نهادهای زندگی اخلاقی بوده است و خواهد بود. به این ترتیب، هنوز چه بسیار کارها — ای بسا همه کارها — مانده است که باید در تاریخ صورت پذیرد.

اگر این استدلال درست باشد، دو پیامد برای درک ما از فلسفه هنر هگل دارد. اول این که، حتی به رغم توصیف هگل، نمی‌توان گفت هنر دیگر کاری برای انجام ندارد. هنر می‌تواند تأمل بر شرایط اجتماعی و تاریخی را تسهیل کند و چنین نیز می‌کند؛ واقعیتی که تحلیل پپین از آثار مانه آن را آشکارا نشان می‌دهد، سایه‌واره‌های^۱ کژتاب کارا واکر و شابلون‌کاری‌های^۲ مشوش گلن لیگان نیز به همینین. اگر نظریه پایان تاریخ هگل را طبق آن چه گفتم دوباره تفسیر کنیم، این تأمل مستمر نه در خود نظریه هگل، بلکه در نتیجه آن به توفیق می‌انجامد. به علاوه، از آن جا که هنر حقیقتاً با فهم ما از آزادی همسوست (نکته‌ای که در ادامه به آن خواهیم پرداخت)، اگر هنوز بسی کار مانده که باید در تاریخ صورت پذیرد، باید به همان اندازه کار نیز در هنر انجام شود.

ثانیاً، پایان مفهومی تاریخ الگویی است برای اندیشیدن به منظور هگل از پایان هنر. هنر طبق توصیف هگل دو مسیر تکامل دارد: تکامل صورت‌های جزئی هنر^۳ از سمبولیک به کلاسیک به رمانتیک (نگاه کنید به بخش دوم) و تکامل هنرهای منفرد^۴ از معماری به مجسمه‌سازی به نقاشی به موسیقی به شعر (نگاه کنید به بخش سوم). بحث خواهیم کرد که این دو نحوه تکامل، مجموعه‌ای از پایان‌های مفهومی را — شبیه به پایان مفهومی تاریخ — رقم می‌زند. از میان صورت‌های جزئی هنر مذکور در بخش دوم، هنر سمبولیک با گذار دیالکتیکی به هنر کلاسیک و هنر

کلاسیک با گذار به هنر رمانتیک به پایان می‌رسد. هنر رمانتیک مظهر پایان مفهومی صورت‌های جزئی هنر است آن‌گاه که امکان‌های مفهومی فهم انسان از حقیقت را استیفا می‌کند. در بخش سوم می‌پردازیم به پایان مفهومی هر یک از هنرهای منفرد، یعنی گذار معماری به مجسمه‌سازی، مجسمه‌سازی به نقاشی، نقاشی به موسیقی و موسیقی به شعر. پایان مفهومی هنرهای منفرد وقتی رخ می‌دهد که شعر امکان‌های مفهومی هنر را استیفا می‌کند.

این پایان‌های مفهومی را نباید با ژرف‌ترین پایان هنر یعنی پایان تاریخی آن خلط کرد. در فصل سوم خواهیم دید که طبق استدلال هگل هنرمندان کلاسیک خدایان را به یونانیان ارزانی داشتند. بنابراین، دین کلاسیک یونانی اساساً هنری است. مسیحیت با تأکید بر تولد تاریخی مسیح و تن‌یافتگی مادی او، امر الهی را از قلمرو شعر می‌زداید و در عوض آن را در تاریخ می‌گنجانند. هنر در این مرحله دیگر آن اهمیتی را برای انسان‌ها ندارد که در عصر کلاسیک از آن برخوردار بود. به این ترتیب، برخی اظهارات هگل دربارهٔ پایان هنر به این دگرگونی ژرف در تاریخ بشر مستند است، مع‌ذلک نباید آن‌ها را با پایان‌های مفهومی پیش‌گفته خلط کرد.

اما هگل از پایان هنر معنای دیگری نیز در نظر دارد. هنر به طرق بی‌شمار دیگری پایان می‌پذیرد، خصوصاً وقتی به قول هگل شاعرانگی از دست می‌دهد و به ورطهٔ نثرگونگی می‌افتد. معتقدم این دو اصطلاح برای تحلیل تأثیرات متقابل ایدئالیسم هگل، که پیش‌تر از خصوصیاتش سخن گفتیم، و فلسفهٔ هنر او بسیار مهم است. هگل برای توصیف اشیا، واقعیات و موقعیت‌های روزمره و پیش‌داده اصطلاح «پیش‌پافتاده»^۱ را به کار می‌برد. در مقابل، ریشه‌های اصطلاح «شاعرانه» به فعل «ساختن»^۲ باز می‌گردد.^۳ کل هنر به این معنا شاعرانه^۴ است، چون اثر هنری

۱. نویسنده در این‌جا از اصطلاح «prosaic» استفاده می‌کند که با نثر (prose) هم‌ریشه است، منتها نمی‌توان عیناً آن را به زبان فارسی منتقل کرد، زیرا ما برای اشاره به امور بی‌روح و بی‌مایه و ملال‌انگیز از تعبیر «نثری» (در برابر شعری) استفاده نمی‌کنیم. - م.

۲ منظور فعل یونانی ποιεῖν است به معنای ساختن و آفریدن. - م.

3. *Ä: I*, 216/164, 213/161

4. poetic

چیزی است مخلوق، یعنی «چیزی مصنوع و مخلوق انسانی که آن را از تخیل خود استخراج کرده، بر آن اندیشیده و آن را با فعالیت خویش از تخیل خود پدید آورده است.»^۱ استدلال خواهم کرد که رابطه انسان و جهان را این فرایند متقابلاً شکل دهنده سامان می دهد. خصوصاً نشان خواهم داد که این بحث جزئی از استدلال هگل علیه رئالیسم فلسفی و له نمود^۲ به منزله ذات هنر یا همان جلوه و شکل آن است. (۲۳)

به این ترتیب، پایان های ناظر به پیش پا افتادگی هنر^۳ زمانی رخ می دهد که هنرمندان در خلق شاعرانگی ناکام می مانند. این پایان به طرق مختلف فرامی رسد، مثلاً وقتی هنرمندان به تقلید صرف بسنده می کنند، در سوبژکتیویته افراط می ورزند و چندپارگی را به جای یکپارچگی رواج می دهند؛ یا وقتی می کوشند تعلیم دهند، اخلاق بیاموزند یا سرگرم کنند. تحلیل این نوع از پایان مجالی است برای ما تا به مقوله دیگری پردازیم که غالباً از دید محققان هگل مغفول می ماند و آن نگرش هگل به هنر بد، ناموفق یا ناهنر است. (۲۴) استدلال خواهم کرد که هرگونه داوری درباره توفیق یک اثر هنری را — خواه هنر حقیقی خواه یکی از این هنرهای نازل — می توان بنابر آن چه پیش تر شرح دادیم به تعلقات ایدئالیستی هگل بازگرداند. پایان های ناظر به پیش پا افتادگی هنر همچنین مجالی است برای فهم ادعای هگل و بسیاری دیگر از معاصران او مبنی بر این که حفظ شاعرانگی در برابر نثرگونگی جهان مدرن بسیار دشوارتر از جهان باستان است. همان گونه که خواهیم دید، جهان مدرن بسی جهد می کند تا برای مضمونی که، به دلایل موجه فلسفی، نثرگونه است بیان های شاعرانه بیابد. در نتیجه، هنر دو دیدگاه اساسی هگل را در برابر یکدیگر قرار می دهد؛ نخست این که جهان مدرن به درک بهتری از آزادی انسان رسیده؛ دوم این که بازنمایی این فهم در هنر بسیار دشوار است.

1. *Ä: I*, 214/162

2. Schein

۳. art's prosaic endings یعنی وقتی هنر شعرگونگی خود را از دست می دهد، مبتدل و ملال انگیز و پیش پا افتاده می شود و پایانش فرامی رسد. — م.

ضمناً بحث خواهم کرد که حلاجی این معانی گوناگونِ پایان‌های هنر پرتویی خواهد افکند بر مجموعه‌پرسش‌هایی دربارهٔ زیباشناسی. ازجمله جایگاه بخصوص کمدی، دلیل قرارگرفتن درام^۱ در نقطهٔ اوج هنر و دلیل پایان یافتن بحث هگل دربارهٔ معماری با نکاتی راجع به کلیساهای جامع قرن سیزدهمی. این بحث همچنین می‌تواند ما را در فهم مفاهیم دشوار فلسفهٔ هگل، نظیر منظور او از یکپارچگی اتحاد و انقسام، یاری کند. زیباشناسی آن‌چنان‌که باید و شاید در این مباحثات و در فهم کلیت فلسفهٔ هگل مطمح نظر نبوده و چندان به کار نرفته است. امیدوارم بتوانم برای فهم بهتر فلسفهٔ هنر هگل و ایدئالیسم او این روند را معکوس کنم.

۳. تفوق بخش دوم و ضرورت بخش سوم

دومین بدفهمی از فلسفهٔ هنر هگل، که این کتاب داعیهٔ رفع آن را دارد، عبارت است از تأکید مضاعف و گاه حتی انحصاری بر دعوی اصلی مطرح در بخش دوم زیباشناسی هگل. او در بخش دوم شرح می‌دهد که چگونه صورت‌های جزئی هنر، یا آن‌چه گاه آن را جهان‌بینی‌ها^۲ می‌نامد، از هنر سمبولیک به هنر کلاسیک به هنر رمانتیک تحول می‌یابد. هگل در هر مرحله توضیح می‌دهد تمدن‌ها چگونه خودشان را بیان می‌کنند. از باور وحدت وجودی^۳ ایرانیان خدایانی چندعضوی^۴ و شعری لطیف پدید می‌آید؛ یونان باستان تندیس‌های آرام و کمدی‌های هرزه‌گویانه می‌آفریند؛ جهان‌بینی عصر رمانتیک زمینه‌ساز تحول شعر شهنشاهی^۵ به رمان بورژوازی است. هگل بسندگی^۶ این جهان‌بینی‌ها را در هر یک از این مراحل می‌سنجد و شرح می‌دهد که هر کدام از آن‌ها تا چه میزان فهمی از آزادی انسان را به معنای ایدئالیستی بازتاب می‌دهد.

این بخش از استدلال هگل بر بحث‌های فلسفهٔ هنر او و حتی بحث‌هایش دربارهٔ هنرهای منفرد غالب است. همان‌گونه که پینکارد خاطرنشان می‌کند، هنر

1. drama

2. worldviews

3. pantheism

4. multi-limbed deities

5. chivalric poetry

6. adequacy

از دید هگل پیش از هر چیز ابزاری است برای نمایش این که چگونه «درک جمعیِ هنجارمندی مضمحل و ناکام می‌شود.» (۲۵) زیبایی بنا بر خوانش هولگیت از هگل همانا «سنگ، چوب، رنگ یا صوتی است صیقل یافته که می‌توانیم تجلی زندگی و آزادی و روح خود را در آن ببینیم.» (۲۶) بایزر می‌نویسد هگل زیبایی را «بیان یک هویت فرهنگی» تعریف می‌کند. (۲۷) پپین بر این باور است که هگل «آثار هنری را عناصری از مساعی جمعی به قصد شناخت خویشتن طی زمان می‌بیند و این شناخت خویشتن را رکن اساسی جهد بشر برای تحقق آزادی می‌داند.» (۲۸) کاربست پرنفوذ نظریه هگل بر هنر معاصر را از سوی دانتو نیز می‌توان به همین سیاق تبیین کرد. هنر به اعتقاد دانتو «معنای تن یافته»^۱ است و به گفته خودش ممارست در نگارش نقد هنری برای او در حکم «جست‌وجوی یافتن معنای هنر و بعد تشریح نحوه تن‌یافتگی این معنا در ابژه بوده است»؛ فرایندی که او آن را به هگل منتسب می‌کند. (۲۹)

این تفاسیر نظریه هگل را در درجه اول همچون نوعی بیان‌گرایی^۲ جلوه می‌دهند که هنرمند از طریق آن عموماً فهم یک فرهنگ از ماهیت خود و خصوصاً فهم آن فرهنگ از آزادی را بیان می‌کند. می‌دانیم که چنین خوانش‌هایی از هگل مبتنی است بر بحث او درباره صورت‌های جزئی هنر در بخش دوم زیباشناسی. این خوانش‌ها همچنین متکی است بر آن‌چه هگل بعضاً در بخش سوم درباره محتوای متناسب فلان هنر منفرد مطرح می‌کند. اما بخش سوم، که هگل در آن از هنرهای منفرد — معماری، مجسمه‌سازی، نقاشی، موسیقی و شعر — سخن می‌گوید، همچنین روشن می‌کند که تلقی هگل از هنر و نقش آن در فهم ما از حقیقت بسی فراتر از این بحث‌هاست. (۳۰) هگل در این جا هنرها را براساس معیارهای خاص خود آن‌ها می‌سنجد و بحث می‌کند که چیست آن رکن بخصوصی که تندیس را تندیس و شعر را شعر می‌کند. او شرح می‌دهد که بهترین ترکیب ارکان موسیقی — ریتم، هارمونی و ملودی — چگونه حاصل می‌آید و بعد در معماری چگونه بر درک ما از مکان تأثیر

می‌گذارد. ما در این بخش‌ها از فلسفه عملی هگل کم‌تر می‌آموزیم و بیش‌تر با نظریه او آشنا می‌شویم مبنی بر این‌که ما موجودات تن‌یافته چگونه خود را از طریق حواس می‌شناسیم.

بحث خواهیم کرد که تحلیل هگل از هنرهای منفرد مجالی است برای نگرستن به فراسوی جنبه‌های اجتماعی و سیاسی آزادی و به تبع آن آگاهی از این‌که آزادی چگونه از دید او بر تجربه انسان از مکان، ادراک، عواطف و تخیلاتش استوار می‌شود. به اعتقاد هگل حصول تصویر کاملی از آزادی مستلزم این است که انسان در همه سطوح، از جمله این سطوح منفرد، در برابر امر پیش‌داده بایستد. بخش سوم در سگفتارهای هگل شرحی است بر نقش هنر در توانمندسازی انسان برای تحقق این ایستادگی. به بیان دیگر، آزادی برای هگل به حوزه‌های اجتماعی و سیاسی محدود نمی‌شود، بلکه مستلزم آگاهی از قابلیت‌های تعیین‌بخش ما انسان‌ها در سطح ادراک حسی و احساس است. اگر آن یگانه آزادی که ما از وجودش آگاهیم همانا آزادی ما در تشکیل هنجارهای اجتماعی-سیاسی است، کماکان در این مسیر پیش می‌رویم و هنر ما را در نزدیک‌تر شدن به این هدف یاری می‌کند.

۴. زیباشناسی هگل در زمینه تاریخی

هدف دیگر این کتاب تعیین جایگاه هگل در مباحثات گسترده‌تر معطوف به هنر در روزگار حیات اوست. غالباً از تقابل نظریه هگل و نظریه کانت و اختلاف نظرهای او با نویسندگان رمانتیک اولیه به تفصیل بحث می‌کنند. اما سایر پیوندهای هگل با زمینه تاریخی مغفول می‌ماند و حاصلش نگاهی منقبض به تأثیرات هگل و نگرشی منبسط به اصالت اوست. مباحثات درباره این محیط غنی همچنان ادامه دارد، اما من در این‌جا می‌خواهم گرایش‌های فکری حاکم بر دوره حیات هگل را اجمالاً مرور کنم. از ماری، همسر هگل، نقل است که هر جا چیز زیبایی برای دیدن یا شنیدن وجود داشت شوهرش باید خود را به آن‌جا می‌رساند. (۳۱) بی‌تردید دل‌بستگی مادام‌العمر هگل به هنرها ملهم از جوّ فکری است که هنر در آن به جایگاهی بی‌سابقه دست یافته بود. مسلماً این جایگاه از چندین قرن نظریه‌پردازی درباره

هنرها ریشه می‌گرفت. مثلاً فیلسوفان و هنرمندان از رنسانس به این سو دربارهٔ سلسله‌مراتب هنرها (نقاشی در برابر مجسمه‌سازی، مجسمه‌سازی در برابر شعر) بحث کرده بودند و این بحث نیز متأثر از بحث به همان اندازه پرشور دیگری بود دربارهٔ سلسله‌مراتب حواس آدمی. (۳۲) مجادلهٔ قدما و مدرن‌ها^۱ در قرن هفدهم برجسته‌ترین اذهان نسل‌های متمدنی را به این پرسش معطوف کرده بود که چرا و به چه طریق باید هنر باستان را اوج دستاوردهای هنری دانست. نظریه‌پردازان قرن هجدهم، از باومگارتن تا لسینگ، هنر را یکی از محورهای مساعی انسان برای حصول حقیقت می‌دانستند و تجربه‌گرایان از لذت زیباشناختی به منزلهٔ شاهی بر تقدم حواس دفاع می‌کردند. (۳۳)

اما نسل پیش از هگل مسئلهٔ اهمیت هنر را با فوریت جدیدی مطرح کرد. ادعای کانت مبنی بر این‌که تجربهٔ زیباشناختی — «بازی آزاد» قوا — یکی از انحای بیان آزادی و زیبایی نیز نماد اخلاق است، نسلی را به فلسفه‌ورزی شورمندانه دربارهٔ هنر برانگیخت. (۳۴) شیلر در جستارهای پرنفوذی هنر را به حد اعلای کمال انسانی ارتقا داد و آن را پادزهر بیماری مدرنی معرفی کرد که به جنون وحشیانهٔ انقلاب فرانسه منجر شده بود. (۳۵) با آثار گوته و شیلر — هنرمندانی بارع که نظریه‌پردازی آن‌ها دربارهٔ هنر و نقد هنری به اندازهٔ هنر ایشان مؤثر و پرنفوذ بود — جایگاه ادبیات آلمانی بر صحنهٔ جهانی به‌تازگی متحول شده بود. این دو غول صحنهٔ جدید آلمان در کنار نمایش‌نامه‌نویسانی مانند آگوست فُن کوتسه‌بو و فریدریش گوته‌لیب کلوپشتوک نمایندگان گرایش گفتار طبیعی و قهرمانان نمایشی ملهم از افراد معمولی بودند و علناً با چند قرن سلطهٔ تئاتر سبک‌محور فرانسوی مبارزه می‌کردند. هنر بی‌درنگ به یکی از جبهه‌هایی بدل شد که نبرد برای هویت ملی آلمانی در آن به جریان افتاد. مثلاً نوشته‌های دوران‌ساز یوهان یواخیم وینکلمان دربارهٔ جهان باستان در این میان بسی مؤثر بود، زیرا دعوی آن داشت که آلمانی‌ها با جهان یونان باستان پیوندی منحصر به فرد دارند و، به این ترتیب، برای آلمانی‌های روشنفکر مجالی فراهم آورد تا

به اتحاد با رم، کاتولیسیسم و فرانسه پشت کنند و مسیری را در پیش گیرند که یونان، پروتستانتیسم و آلمان را به یکدیگر پیوند می‌داد.

به هر روی، نسل هگل در خصوص توان بالقوه هنر بلندپروازتر بود. در «قدیم‌ترین برنامه نظام‌مند ایدئالیسم آلمانی»، قطعه کوتاهی که احتمالاً طی دوران دانشجویی هگل همراه با شلینگ و هولدرلین در حوزه علوم دینی توبینگن^۱ نوشته شده، می‌خوانیم: «عالی‌ترین عمل عقل عملی زیباشناختی است» و فیلسوف «باید همچون شاعر از قدرت زیباشناختی برخوردار باشد.» (۳۶) اندکی پس از آن فریدریش شلگل و نووالیس شاعر با این اعتقاد راسخ که هنر یگانه راه دستیابی آدمی به حقیقت است، رمانتیسیسم آلمانی را پی افکندند. درسگفتارهای فلسفه هنر شلینگ (۱۸۰۲-۱۸۰۳) همچون درسگفتارهای هگل موقعیت ممتازی برای هنر در نظر می‌گرفت، ولو با گذشت شور و حال جوانی هر دو نویسنده از اهمیت هنر نزد آنان به میزان چشمگیری کاسته شد. ترجمه آگوست ویلهلم شلگل از شکسپیر به علاوه درسگفتارهای پرنفوذ او درباره هنر (۱۸۰۹-۱۸۱۱) و انتشار آن اندک زمانی بعد دسترسی جدیدی بود برای مخاطبان آلمانی‌زبان به ادبیات تراویده از قلم سایر ملل و ایده جایگاه آلمان در تاریخ ادبیات. (۳۷) بسیاری از معاصران هگل — که ملهم از وینکلمان تاریخ هنر را در نظریه‌های خود جدی می‌گرفتند (موضوعی که کانت تقریباً از آن غافل بود و شیلر صرفاً درباره آن نظرورزی‌هایی کرده بود) (۳۸) — خود را وقف تحقیقات جدید درباره «شرق» کردند و رشته‌های یکسره جدیدی را بنیاد گذاشتند معطوف به زبان‌ها و هنرهای تمدن‌های کهن‌تر از تمدن یونانیان. (۳۹)

به‌رغم این اشتیاق وافر، هگل تنها کسی نبود که اعتقاد داشت موقعیت هنر در جهان مدرن تضعیف شده است. یوهان گوتفرید هردر و آگوست ویلهلم شلگل معتقد بودند جهان مدرن عاری از شاعرانگی و باخودییگانه و چندپاره و لذا ناتوان از آفرینش هنر فاخر است. شلگل همچنین تفسیر و نقد هنری را مظهر اضمحلال مرجعیت هنر می‌دانست، مضمونی که در نوشته‌های هگل نیز ظهور و بروز یافت.

برادر او، فریدریش شلگل، معتقد بود از فرهنگ بیمار صرفاً هنر بیمار زاید و بس. (۴۰) خلاصه روزگاری بود مملو از امیدهای متعالی و هراس‌های متوالی از آینده هنر و مشحون از مساعی برخی هم‌نسلان هگل برای عارضه‌یابی دلایل ناکامی‌های هنر و تجویزهایی برای تسهیل توفیق آن.

همچنین روزگاری بود سرشار از همکاری‌های بارآور. شلینگ در ۱۸۰۲ به آگوست ویلهلم شلگل نامه نوشت و از او خواست نسخه‌ای از درسگفتارهای هنر خود را به او امانت دهد. در این نامه می‌خوانیم: «دست‌نوشته شما خدمت ممتازی به من خواهد کرد ... و مرا از تحقیقات بسیار بی‌نیاز می‌کند.» به گفته امیل فاکنهایم شلینگ بارها از این درسگفتارها و نیز مطالب فریدریش شلگل، گوته، شیلر و وینکللمان اقتباس کرد بی آن‌که از مآخذ خود ذکری به میان آورد. (۴۱) رالف یوتن در تحقیقی درباره نظریه ادبی آگوست ویلهلم شلگل نشان می‌دهد شلگل نیز با مطالب هردر، کانت، شیلر، فیشته، شلینگ و برادرش فریدریش همین کار را کرده است. (۴۲) همان‌گونه که خواهیم دید، هگل در این فرهنگ از آن خودسازی استثنا نبود.

نظریه‌پردازی هگل درباره هنر از همان نخستین اثر مهم او، پدیدارشناسی روح^۱ (۱۸۰۶)، آغاز شد. پدیدارشناسی شامل ارجاعات مهمی به هنر از جمله نمایش‌های کلاسیک نظیر آنتیگونه^۲ اثر سوفوکلس و آثاری از ادبیات مدرن مانند برادرزاده رامو^۳ اثر دیدرو است و این آثار نظام‌مندانه نقاط محوری استدلال‌های او را شکل می‌دهد. اهمیت هنر در فلسفه بالیده هگل از جایگاه آن در دایرة‌المعارف علوم فلسفی^۴ به‌روشنی پیداست، زیرا هنر در این اثر صورتی از روح مطلق است؛ خواهیم دید که هگل این اصطلاح را برای اشاره به سه نحوه اندیشیدن به حقیقت به کار می‌برد. هگل به سال ۱۸۱۸ در هایدلبرگ درسگفتارهای فلسفه هنر را آغاز کرد. پس از عزیمت به برلین چهار بار این درسگفتارها را با تغییراتی در سال‌های ۱۸۲۰-۱۸۲۱، ۱۸۲۳، ۱۸۲۶ و ۱۸۲۸-۱۸۲۹ ایراد و فلسفه هنر را به پرتکرارترین موضوع درسی خود مبدل

1. *Phenomenology of Spirit*2. *Antigone*3. *Rameau's Nephew*4. *Encyclopedia of the Philosophical Science*

کرد. مرگ ناگهانی او در ۱۸۳۱ او را از تدوین اندیشه‌هایش در قالب کتابی مدون و منقح بازداشت. (۴۳) اما اهتمام به فلسفه هنر او تداوم یافت و بقای آن را مدت‌ها پس از ایام حیات هگل تضمین کرد، ولو در قالبی که او تصورش را هم نمی‌کرد.

۵. تذکری درباره منابع

هنر در واپسین نسخه ویراسته دایرةالمعارف علوم فلسفی (۱۸۳۰) نخستین مرحله از مراحل سه‌گانه ضرورت روح مطلق است.^۱ در این کتاب هشت بخش به هنر اختصاص یافته، اما در آن هیچ بحثی درباره آثار بخصوص هنری یا حتی ژانرهای زیباشناختی نیست. اما هگل در درسگفتارها مفصل‌تر به هنرها توجه می‌کند. پس از درگذشت او شاگردش، هاینریش گوستاو هوتو، مطالب در دسترس از جمله یادداشت‌های دانشجویان از درسگفتارهای هگل و یادداشت‌های خود او را در قالب متنی به‌غایت مبسوط مجموع و مدون کرد. (۴۴) این متن که هوتو آن را در ۱۸۳۵ تحت عنوان درسگفتارهایی در باب ادبیات زیبا و هنر^۲ منتشر کرد، اظهارات قطعی هگل درباره فلسفه هنر هگل تلقی شد و انتشار ترجمه انگلیسی آن به قلم تامس ملکوم ناکس تحت عنوان زیباشناسی هگل: درسگفتارهایی در باب هنر زیبا^۳ به سال ۱۹۷۵ این موضع را تحکیم کرد. متن گردآورده هوتو، در تضاد با اظهارات منتشرشده هگل درباره هنر، مملو از مثال و به‌نحو سؤال‌برانگیزی مشحون از جملات فصیح است. نباید خُرده گرفت بر خوانندگان زیباشناسی و آشنا با سایر آثار هگل اگر تعجب کنند از این‌که هگل به چنین نثر روشنی نوشته است. زیرا متأسفانه تعجب آن‌ها به جاست و این نثر در اغلب اوقات از آن هگل نیست.

در دهه‌های اخیر محقق آلمانی، آنه‌ماری گیتمان-زيفرت، سرپرست پژوهشگرانی بوده که یادداشت‌های دانشجویان از درسگفتارهای مبنای نسخه هوتو را نظام‌مندانه بررسی کرده‌اند. حتی مرور اجمالی این یادداشت‌ها نیز مؤید مداخلات چشمگیر

1. EPG, §556ff.

2. Vorlesungen über die Ästhetik

3. Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Art

هوتو است، از جمله تغییر در مثال‌ها و بازآرایی استدلال‌ها. پس از اعلام نتایج این پژوهش، برخی محققان منبع خود را به درسگفتارهای منفرد محدود کردند، آن هم به‌رغم این واقعیت که، بنا بر اذعان آنه‌ماری گیتمان-زیفرت، هیچ تصویر منسجمی از اندیشه‌های هگل دربارهٔ زیاشناسی از این رویکرد حاصل نمی‌آید. به این ترتیب، تفسیر فلسفه هنر هگل مستلزم سنجش دقیق همهٔ منابع در دسترس و تصمیم‌های دشوار در خصوص بهترین شیوهٔ ترکیب آن‌ها با یکدیگر است. رویکرد من بر جمیع متون در دسترس مبتنی و، در صورت امکان، بر مقایسهٔ متن هوتو با یادداشت‌های دانشجویان متکی است. با علم به این که تغییرات هوتو گاه موجب ابهام نکات مطرح در درسگفتارها شده، استناد به استدلال‌های هوتو توجهاتی نیز دارد. زیرا، به‌رغم فقدان شواهد متنی، به نظرم کلیت فلسفهٔ هگل در اغلب موارد مؤید آن‌هاست. معتمد این رویکرد ترکیبی بهترین شیوه برای انتقال معنای صحیح اهمیت هنر در نظام هگل و بازنمایی درست کلیت اندیشه‌های او دربارهٔ این موضوع است. علاقهٔ شخصی هگل به هنر و جایگاه بی‌سابقهٔ هنر در فلسفهٔ هم‌نسلان او دلیل موجهی برای تکیه بر برداشتی کامل‌تر از فلسفهٔ زیاشناسی اوست. چه بسا بتوان گفت که تفسیر فلسفهٔ هنر هگل همواره نوعی هنر است تا علم. این تفسیر هرگز نمی‌تواند بازنمود قطعی نظریهٔ هنر هگل باشد و فقط می‌توان امیدوار بود که بتواند حق مطلب را دربارهٔ گسترهٔ پیچیده و وسیع اندیشه‌های او دربارهٔ موضوعی ادا کند که آشکارا برای او بسی مهم بوده است.

اما بی‌تردید اعتقاد هگل این نبود که اهمیت هنر به دلیل اهمیت آن برای خود اوست. باور او به اهمیت بنیادی هنر برای انسان‌ها از هر نظر روشن است. به گفتهٔ او «نیاز جهان‌شمول به هنر نیاز عقلانی انسان است به ارتقای جهان درونی و بیرونی به آگاهی روحانی^۱ به‌منزلهٔ موضوعی که در آن بار دیگر خویشتن خود را بازشناسد.»^۲ هنر باید «جهان بیرون را از غریبگی انعطاف‌ناپذیرش عریان سازد» و نشان دهد که جهان با ما بیگانه و در انتظار کشف نیست، بلکه فکرها و فعالیت‌های ما عاملی

برای شکل بخشیدن به جهان است. به بیان ساده، هنر باید ناآشنا را به آشنا و آشنا را به ناآشنا مبدل کند، اما همان گونه که طی درسگفتارهای او می بینیم، به طریقی که برای ما مجال درک حقیقت را فراهم آورد. هنر پس از رسیدن به پایان تاریخی خود دیگر نمی تواند آن اهمیت سابق را که آفرینش اساطیری خدایان برای یونانیان باستان داشت برای ما داشته باشد. اما اهمیت هنر به منزله یکی از طرق تأمل انسان بر حقیقت همچنان تداوم خواهد داشت. اثر هنری به گفته هگل:

باید علایق عالی تر روح و اراده ما، همه چیزهای فی نفسه انسانی و نیرومند و اعماق حقیقی قلب را بر ما آشکار کند. نکته اساسی در این جا آن است که این ویژگی ها باید از خلال همه نمودهای بیرونی بدرخشد و نوای آن ها در همه چیزهای موجود در زندگی پرتکاپوی ما طنین افکند.^۱

فهم ایدئالیسم هگل ما را قادر می سازد درک کنیم چرا او بر این باور است که هنر می تواند این علایق عالی تر و معانی عمیق تر را آشکار کند. سرانجام، طبق نظریه هگل شعف تجربه زیباشناختی همانا شعف بازشناختن حقیقت است، حقیقتی که می تواند پوسته سخت زندگی های روزمره و بی مایه ما را بشکافد و شعر مکنون در هسته هستی را بر ما پدیدار کند.