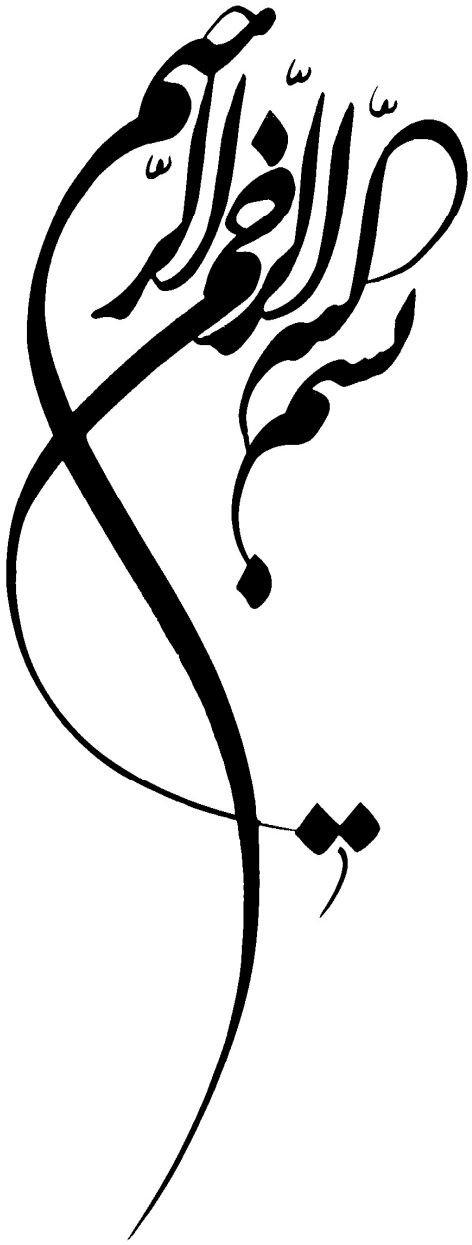
بسم الله الرحمن الرحیم

دانشگاه اصفهان

دانشکده ادبیات و علوم انسانی

گروه فلسفه

پایان نامه کارشناسی ارشد رشته فلسفه غرب

تراژدی در فلسفه هگل

استاد راهنما :

دکتر یوسف شاقول

استاد مشاور:

دکتر محمد جواد صافیان

پژوهشگر:

مریم السادات اوشلی

مهر ماه 1390

کلیه حقوق مادی مترتب بر نتایج مطالعات، ابتکارات و نوآوری های ناشی از تحقیق موضوع این پایان نامه متعلق به دانشگاه اصفهان است.

دانشگاه اصفهان

دانشکده ادبیات و علوم انسانی

گروه فلسفه

پایان نامه کارشناسی ارشد رشته ی فلسفه گرایش غرب

خانم مریم السادات اوشلی

تحت عنوان

تراژدی در فلسفه هگل

درتاریخ۱۳۹۰/۷/۲۷ توسط هیأت داوران زیر بررسی و بادرجه .....عالی.....به تصویب نهایی رسید.

۱- استاد راهنمای پایان نامه دکتر یوسف شاقول با مرتبه ی علمی استادیار امضا

۲- استاد مشاورپایان نامه دکترمحمد جواد صافیان با مرتبه ی علمی استادیار امضا

۳- استاد داور داخل گروه دکتر محمد مشکات با مرتبه ی علمی استادیار امضا

۴- استاد داور خارج از گروه دکترمحمدرضا نصر با مرتبه ی علمی استادیار امضا

امضای مدیرگروه

دکتر محمد مشکات

چکیده:

این نوشتار به بررسی نظریه ی تراژدی هگل که به نحو مبسوط در کتاب *درسگفتارهای زیبایی‌شناسی* وی آمده است، می‌پردازد. هگل بر اساس اصول دیالکتیکی خود، تراژدی را ذیل درام، درام را ذیل شعر و شعر را ذیل هنرهای رمانتیک که یکی از سه گانه‌های تاریخ هنر است، دسته بندی می‌کند؛ هنری که همان زیبایی مصنوع است و در حکم بهترین تجلی محسوس مطلق. بر همین اساس از نخستین اهداف این نوشتار بررسی جایگاه زیبایی شناسی و هنر در نظام فلسفی هگل و پس از آن، بررسی جایگاه شعر، درام و تراژدی در این نظام است.

در گام بعد نگارنده از نگاه هگل، به پرسش اصلی تراژدی چیست، پاسخ می دهد. در جایی که دیگر اندیشمندان با نظر به مخاطب تراژدی سعی در تبیین آن داشتند، هگل توجه خود را به ماهیت تراژدی معطوف کرده و با محور قرار دادن تصادم و آشتی تراژیک، این ژانر ادبی را مورد بازخوانی قرار داده و آن را گونه‌ای از شعر دراماتیک معرفی می‌کند که در آن تصادم میان دو موضع رخ می‌دهد؛ دو موضعی که هر یک به تنهایی و به طور فی نفسه اخلاقاً موجه‌اند، اما از آنجایی که اعتبار موضع مقابل را تصدیق نمی‌کنند، به راه خطا می‌روند. این برخورد و تصادم نهایتاً با آشتی تراژیک منحل می‌شود و در این آشتی نه یک اصل اخلاقی بلکه یک جانبه نگری و جزئیت آن اصل اخلاقی نقض می‌شود.

هگل در مسیر فلسفه ورزی خود در باب تراژدی، فیلسوفانه برخی از آثار خلق شده در این گونه ی ادبی را به بررسی می‌نشیند. به تفاوت‌های میان تراژدی یونان و تراژدی مدرن می‌پردازد و در حالیکه تراژدی یونان را با ویژگیهایی نزدیک‌تر به اصل تراژدی، معرفی می‌کند، این شائبه را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند که گویی تراژدی مدرن تنها صورت انحرافی تراژدی است.

گام آخر در این نوشتار ارائه ی تحلیلی است از نظریه ی تراژدی هگل. نظریه ی تراژدی هگل، به دلیل نگاه متفاوت او به موضوع، از طرفی مورد اقبال قرار گرفت و از طرف دیگر مانند هر نظریه ی فلسفی دیگری از نقد و خرده گیری اخلافش، مبرا نماند. ولی با این همه تأثیری که این نظریه بر گفتمان ادبی بعد از خود گذاشت، غیر قابل انکار است.

واژگان کلیدی: دیالکتیک، زیبایی، شعر، درام، تراژدی

فهرست مطالب

عنوان **صفحه**

فصل اول: کلیات

۱-۱- مبانی فلسفه ی هگل ۱

۱-۲- جایگاه تراژدی در زیبایی شناسی و نظام فلسفی هگل ۵

۱-۳- تراژدی در دیگر آثار هگل ۱۲

فصل دوم: شعر و درام در نظر هگل

۲-۱- شعر از منظر افلاطون و ارسطو ۱۵

۲-۲- شعر از منظر هگل ۱۷

۲-۳- درام از منظر هگل ۲۰

۲-۳-۱- اصول حاکم بر درام (محتوای درام) ۲۳

۲-۳-۲- صورت درام ۲۵

فصل سوم: تراژدی در نظر هگل

۳-۱- تراژدی از منظر افلاطون و ارسطو ۳۰

۳-۲- تراژدی از منظر هگل ۳۳

۳-۲-۱- تصادم تراژیک و انواع آن ۴۲

۳-۲-۲- آشتی تراژیک و انواع آن ۴۷

فصل چهارم: تراژدی یونان باستان و مدرن از منظر هگل

۴-۱- تفاوتهای تراژدی یونان باستان و مدرن ۵۴

۴-۲- ردپای هنر کلاسیک و رمانتیک در تراژدی باستان و مدرن..... ۶۳

عنوان **صفحه**

فصل پنجم: تحلیل و ارزیابی نظریه ی تراژدی هگل

۵-۱- نقاط قوت نظریه ی تراژدی هگل ۶۸

۵-۲- نقاط ضعف نظریه ی تراژدی هگل ۷۱

۵-۳- تأثیر نظریه ی تراژدی هگل ۸۲

خلاصه و نتیجه گیری ۸۵

پی نوشت ها ۸۹

منابع و مآخذ ۹۲

پیشگفتار:

«تراژدی با دردهای درمان ناپذیر، ناگزیر و گریز ناپذیر انسان سر و کار دارد.» (نیچه)

تراژدی از آن دست واژه های وارداتی است که چه به صورت اسم (تراژدی) و چه به صورت صفت (تراژیک)، به خوبی جای خود را در میان گفتگوهای عادی و روزمره ی ما باز کرده است. اغلب این واژه را در موقعیتهایی مملو از غم و درد جانکاه به کار می بریم، بدون آنکه به معنای دقیق آن توجه داشته باشیم. تراژدی در فرهنگهای فارسی دم دستی، به حادثه ی ناگوار و غم انگیز تعریف شده است و در فرهنگ لغات نه چندان تخصصی زبان انگلیسی هم غالباً در تعریف واژه ی تراژدی، یکی از واژه های sad, unhappiness, disaster, misfortune و catastrophe حضور دارد. این در حالی است که معنای مصطلح این واژه ریشه در معنای تخصصی آن دارد. چنانچه در فرهنگ لغت دهخدا تراژدی به طور مختصر به «داستانهای غم انگیز و غم انجام» تعریف شده است و ذیل مدخل تراژدی به طور مفصل چنین آمده است: «واقعه ی هلاکت و حادثه ای که آخرش مصیبت سخت است... اشعار حزن انگیزی است که به طور کلی اساس داستان آن بر افسانه ها، یا حوادث تاریخی قرار دارد. قهرمانان داستانهای مذکور از اشخاص نامدار و مشهور انتخاب می شوند و حادثه ی مهمی ابداع می گردد که آن حادثه اعم از اینکه عشقی یا جنگی باشد غالباً دارای نتایج تأثرانگیز و دردناکی است و صحنه های داستان به نحوی طراحی می شود که انعکاس بدبختی ها و رنج های آن روح خواننده را به شدت منقلب می سازد...» (دهخدا، ۱۳۳۵: ۵۳۱). بنابراین تراژدی به دنیای هنر، ادبیات و درام تعلق دارد. هرچند از حیث سابقه ی تاریخی، تراژدی بسیار مقدم بر درام است. مبدع تراژدی، یونانیان باستان بودند درحالیکه پیدایش درام به همین قرون اخیر باز می گردد.

تراژدی از حیث لغوی برگرفته از تراگوئیدیای یونانی است. واژه ای مرکب از دو واژه ی tragos و oedia، اولی به معنای بز و دومی به معنای آواز. اما اینکه این دو واژه چطور و طی چه فرآیندی کنار یکدیگر قرار گرفته اند و تراژدی را ساخته اند، میان صاحب نظران و مفسران محل اختلاف است و هرچه که در این زمینه گفته شود در حد حدس، گمان و فرض است. اما برخی از این حدس ها و فرض ها بیش از سایرین تکرار شده اند مثل این فرض که تراژدی «ممکن است آوازی باشد که به هنگام قربانی کردن بز خوانده می شده است» (Rabinowitz, 2008: 18) یا این فرض که «در آواز دسته جمعی که به افتخار خدای شراب و زراعت و هیجان یعنی دیونیسوس نواخته می شده است، موجودات نیمه انسان و نیمه بز به چشم می خورده اند» (فاطمی، ۱۳۷۷: ۱۹۷). فرض دیگر این است که این بز به عنوان جایزه به شرکت کنندگان در جشنهای دیونیسوسی اهدا می شده است (دو رو می یی،۱۳۸۶: ۲۷). هرچند در تراژدی به عنوان ژانری ادبی، نشانه ای از بز نمی توان یافت اما آنچه میان تمامی این فرض ها مشترک است این است که همگی از نوعی آئین و مراسم حکایت می کنند؛ مراسم و آئینی که به جشنهای دیونیسوس، خدای مزارع، تاکستانها و شراب مربوط می شده که البته با گذر زمان تراژدی از این جشنها فاصله گرفته و هویتی مستقل می یابد به طوریکه حتی دیگر یادآور دیونیسوس نیز نیست.

بنابراین خاستگاه تراژدی، یونان باستان است و افتخار ابداع این ژانر ادبی هم به یونانیان باستان تعلق دارد. یونانیان نیز این افتخار را وامدار سه تراژدی نویس برجسته ی خود یعنی اشیل، سوفکل و اوریپید هستند. نخستین تراژدی حفظ شده نیز مربوط می شود به سال ۴۷۲ ق.م. و آن تراژدی اشیل است تحت عنوان *پارسیان* که به وقایع جنگ سال ۴۸۰ ق.م. میان آتن و ایرانیان می پردازد (همان: ۱۴). هرچند تا پیش از اشیل و تا پیش از این تراژدی،

نویسندگان دیگری نیز بودند که در این زمینه قلم فرسایی می کردند؛ از جمله تسپیس، پراتیناس و پرینیکوس. اما امروزه وقتی از تراژدیهای یونان باستان سخن به میان می آید تقریباً منظور از آن، سی و دو اثری است که از سه تراژدی نویس برجسته یعنی اشیل، سوفوکل و اوریپید بر جای مانده است. درحالیکه این سی و دو اثر بر جای مانده از این سه بزرگ، در مقایسه با بیش از سیصد نمایشنامه ای که آنها به رشته ی تحریر در آورده بودند، درصد ناچیزی محسوب می شود (همان: ۱۶).

بعد از افلاطون که چندان به هنر و از جمله هنر تراژدی خوشبین نبود، ارسطو نخستین فیلسوفی بود که با نگاهی ایجابی، تراژدی را شایسته ی تأمل فلسفی دانسته و دیدگاه های خود را در باب تراژدی، در کتاب *پوئتیک* بیان داشت. هرچند بعد از ارسطو به طور جسته گریخته، اندیشمندان قرون وسطایی گرفته تا دیوید هیوم انگلیسی، در باب تراژدی تأملات نظری داشتند ولی تا قبل از هگل، کماکان نظریه ی ارسطو در این زمینه نظریه ی غالب محسوب می شد. تا اینکه در نهایت این هگل بود که با رویکردی متفاوت از ارسطو، وارد میدان نظریه پردازی شده و یکی از جامع ترین و در عین حال تأثیرگذارترین نظریه ها در باب تراژدی را به دنیای فلسفه، هنر و ادبیات تقدیم کرد.

اما چرا در دوره ی زمانی طولانی مدت مابین ارسطو و هگل، بازار نظریه پردازی در باب تراژدی چنین کساد بود؟ تراژدی یونان طی یک دوره ی کوتاه مدت هشتاد ساله با اشیل متولد شد، با سوفوکل به منتهای بالندگی رسید و در نهایت بعد از اوریپید، افول یافت. بعد از این دوره ی طلایی یونانی، در روم به جز سنکا که موضوع آثارش را عمدتاً از منابع یونانی اخذ می کرد، در سپهر تراژدی نویسی ستاره ی دیگری ندرخشید. اینکه در دوره ی هزار ساله ی حاکمیت روم شرقی هیچ نمایشنامه ای نوشته نشد، هرچند عجیب است اما واقعیت دارد و جالب تر اینکه در طی این مدت نمایشنامه های کلاسیک نیز ناشناخته باقی ماندند. تو گویی زندگی و مرگ مسیح، تراژدی ای بود که مسیحیان با گوشت و خون خود آن را درک کرده بودند و علی الظاهر مراسم عبادی دین مسیحیت که زائیده ی تراژدی مسیح بود، نیازهای نمایشی رومیان را برطرف می ساخت. پس چنین به نظر می رسد که در این دوره، غیبت تراژدی، نیاز به نظریه پردازی در باب تراژدی را نیز مرتفع می ساخت (فاطمی، ۱۳۷۷: ۲۰۲). بعد از آن و در زمان مشهور به عصر الیزابت، با اتکا و متأثر از نمایشنامه های سنکا، شاهد احیای تراژدی هستیم، آن هم با یکه تازی شکسپیر، نویسنده ای که آثار ادبی فاخری همچون *هملت*، *شاه لیر*، *اتللو*، *مکبث* و *رومئو و ژولیت* را خلق کرد که تا مدتها منشأ الهام بسیاری از نویسندگان بودند و آثار اقتباسی فراوانی بر اساس آنها نگاشته شد و می شود. به طوریکه هر نظریه پردازی که بعد از شکسپیر بخواهد در این زمینه به اظهـار نظر بپردازد ناگزیر است او و آثارش را به مثابه ی نقطه عطفی در تاریخ ادبیات، مورد توجه قرار دهد.

واما هگل؛ او در دوره ای منحصر به فرد می زیست. اینکه مردان نامی ای همچون هگل، بتهوون، فریدریش هولدرلین و ویلیام وردزورث همگی به سال ۱۷۷۰ متولد شوند، خود به تنهایی می تواند عاملی باشد که این دوره را منحصر به فرد سازد. اما این همه ی ماجرا نیست. سال مرگ هگل نیز مصادف است با سالهای شکوفایی ادبیات آلمانی. او با مردان اندیشه ای همچون کانت، فیخته و شلینگ و نویسندگان طراز اولی همچون گوته، شیلر و فریدریش شلگل هم عصر بود. او در دوره ی خود به مرد شماره ی یک فلسفه تبدیل شد. نخستین فیلسوف بزرگی بود که نسبت به فرهنگ های غیر اروپایی، دانشی تفصیلی داشت و این دانش را در فلسفه ی خویش به کار می بست. هگل علاقه ی وافری به فرهنگ یونان باستان داشت. همچنین به اهمیت تراژدی یونانی واقف بود. در

نخستین سالهای تحصیلش در دبیرستان با فرهنگ یونانی آشنایی پیدا کرد و از همان سالها شیفته ی تراژدیهای سوفوکل و به ویژه *آنتیگونه* شد. این تعلق خاطر، همراه با مطالعات جامع او در زمینه ی دیگر فرهنگ ها را، به خوبی می توان در آثار بر جای مانده از وی پی گیری کرد. خصوصاً مباحث طرح شده توسط وی در زمینه ی هنر و زیبایی شناسی، با ارجاعهای متعدد به آثار هنری همراه اند که همین باعث ایجاد پل ارتباطی میان فلسفه و هنر می شود. عاملی که او را در زمره ی معدود فیلسوفانی قرار می دهد که به هنگام بحث از هنر، در مورد چیزی نیست-در-جهان سخن نمی گوید. تراژدی نیز به عنوان گونه ای هنری، نزد وی محبوبیت خاصی داشت. به طوری که تقریباً در تمامی آثار وی می توان شاهد حضور آن بود. هرچند او به نحو مستقل و مفصل تراژدی را در حوزه ی زیبایی شناسی مورد بحث و بررسی قرار می دهد.

سعی این نوشتار نیز بر آن است که تراژدی را در زیبایی شناسی او به بررسی بنشیند. به این منظور در فصل نخست، با مبانی فلسفه و زیبایی شناسی هگل آغاز کرده و و جایگاه هنر و زیبایی شناسی را در نظام فلسفی هگل روشن می سازیم. پس از آن جایگاه تراژدی را در زیبایی شناسی هگل مکان یابی کرده تا جغرافیای بحث روشن شود. سپس در فصل دوم به شعر و درام از نظرگاه هگل خواهیم پرداخت. چراکه تراژدی به عنوان گونه ای ادبی در فلسفه ی هنر هگل، ذیل مجموعه ی شعر و درام قرار می گیرد. بعد از آنکه برخی از ویژگیهای محتوایی و صوری مشترک میان درام و تراژدی را بازگو کردیم، در فصل سوم به نحو مستقل، تراژدی را از منظر هگل، با محوریت دو مفهوم تصادم و آشتی تراژیک بررسی خواهیم کرد. در فصل چهارم تأملات هگل در زمینه ی تفاوت های تراژدی یونان باستان و مدرن را شرح داده و در ادامه ردپای هنر کلاسیک در تراژدی یونان باستان، و هنر رمانیتک در تراژدی مدرن را دنبال می کنیم. نهایتاً در فصل پنجم، فصل مربوط به تحلیل و ارزیابی نهایی، با اشاره به نقاط قوت و ضعف نظریه ی تراژدی هگل از دید مفسران و منتقدان، سخن خود را با تأثیر نظریه ی تراژدی هگل، به پایان می رسانیم.

فصل اول

کلیات

1-1- مبانی فلسفه ی هگل

سخن گفتن از هگل و از هگل نوشتن امر دشواری است و بخشی از فلسفه ی هگل را برگزیدن و منحصراً به همان بخش پرداختن، از آن هم دشوارتر. نام هگل یادآور نظام فلسفی یکپارچه‌ای است که نویسنده ی کم حوصله ترجیح می‌دهد یا از همه ی آن نظام فلسفی بنویسد یا اصلاً در باب آن سکوت اختیار کرده و هیچ نگوید. گویی بخشی از این نظام در هم تنیده را برگزیدن و جدا کردن و تنها از آن نوشتن جفایی است در حق کل نظام. نظامی که آنقدر پیچیده و تو در تو است که هر نوع دستچین کردن مطالب آن به نوعی، ناقص کردن و مخدوش کردن چهره ی کل آن نظام را می‌ماند و جالب‌تر آنکه خود همان بخش دستچین شده نیز به کودک یتیمی می‌ماند بدون پشتوانه، که اگر توسط نویسنده حمایت نشود، بیم آن می‌رود که از ناکجاآباد سر در آورد!

از آنجایی که قرار است در صفحات پیش رو تنها به تراژدی در فلسفه ی هگل بپردازیم و این مصداقی است از آنچه که در بالا شرحش گذشت، لذا به منظور اجتناب از این خطرهای احتمالی، بر خود واجب دیدیم که صفحاتی چند در باب اندیشه ی هگل سخن گوییم و موقعیت هنر، شعر، درام و تراژدی را در اقیانوس اندیشه ی هگل مکان یابی کرده و به اصطلاح، جغرافیای بحث را مشخص کنیم؛ و هر چند به اجمال، از

مبانی‌ای سخن بگوییم که هم خود هگل در بحث از تراژدی مد نظر داشته و هم ما در ادامه با ابتنای بر آن‌ها به تفسیر گفته‌ها و نوشته‌های هگل، خواهیم پرداخت. آنچه در بالا آمد در حکم توجیهی بود برای آنچه در ادامه خواهیم گفت.

شاید پرسش آغازینی که باید در بحث از مبانی اندیشه ی یک فیلسوف طرح کرد این باشد: «فلسفه ی فیلسوف مورد نظر چیست؟» به هنگام مواجهه با این پرسش که «فلسفه ی هگل چیست؟» یا «هگل در فلسفه‌اش از چه مسئله یا مسائلی یا موضوعاتی سخن می‌گوید؟» می‌توان دست یاری به سوی خود هگل دراز کرد و از خود او چنین پاسخی شنید که موضوع فلسفه عبارت است از مطلق؛ و فلسفه ی هگل بحث از مطلق است و چگونگی برون شد آن. اما پرسشی که پس از آن، خیلی زود سر باز می‌کند این است: مطلق چیست؟

برخی آن را اندیشه ی خوداندیش می‌دانند اما نه به این معنا که مطلق چیزی باشد مشابه خدای متعال ادیان (کاپلستون، ۱۳۸۲: ۱۷۴). اگر بخواهیم به واژگان هگل نزدیک‌تر شویم، می‌توانیم بگوییم مطلق روح است، بی‌نهایت است. باز می‌توان در تعریف مطلق چنین گفت که مطلق وحدت در عین اختلاف است. این به معنای وحدت وجود اسپینوزایی هم نیست چون در وحدت وجود، کثرت در وحدت فانی می‌شود و مستغرق، ولی مطلق هگل در عین حال که وحدت است کثرات را نیز در ذیل و ضمن خود حفظ می‌کند.

بهتر و رساتر آن است که گفته شود «مطلق تمامیت است، تمامی واقعیت؛ و این تمامیت یک فرایند است» (همان: ۱۷۴). این فرایند عبارت است از فرایند شدن. به عبارت دیگر مطلق می‌شود و البته هر شدنی را نیز هدفی متصور است و در مقابل هر شدنی می‌توان پرسش «به کدامین سوی؟» را قرار داد. اما مطلق «همانا فرایند شوند [شدن] خویشتن است، دایره‌ای است که پایان خویش را همچون غایت خویش پیشاپیش در بردارد و پایان آن همان آغاز آن است. تنها از راه پروراندن خویش و غایت خویش است که [مطلق] ملموس یا واقعی می‌شود» (همان: ۱۷۳). پس مطلق هم آغاز است و هم پایان. لازم به تذکر است که این مطلق امری معماگونه از جنس مایای هندوئیسم نیست، مفهومی انتزاعی هم نیست، بلکه می‌شود و در جریان این شدن ملموس و واقعی می‌شود، از خود بیرون می‌آید و محصول این از خود بیرون آمدن تمامی واقعیت عالم خارج است.

در همین ارتباط عبارتی از هگل وجود دارد که بسیار هم تکرار شده و از جمله پیش فرضهای فلسفه ی هگل نیز هست؛ اینکه در نظر او عقلانی همان واقعی است و واقعی همان عقلانی. بر این اساس می‌توان مطلق را عقل نامتناهی نیز دانست. عقلی که به نحو عقلانی پدیدار می‌شود. به عبارت دیگر مطلقِ نامتناهی یا عقلِ نامتناهی **در** و **از طریق** پدیدارهای متناهی به خود تحقق بخشیده و متجلی می‌شود. و فلسفه ی هگل این فرایند شدن و پدیدار شدن را به نحو نظام مند، اگر نخواهیم بگوییم سیستماتیک، به فهم درآورده و نشان می‌دهد. یا

به بیان دیگر در نظر هگل فلسفه باید از عهده ی چنین امری بربیاید و به زعم او، نظام فلسفی طراحی شده توسط خود او، این مهم را برآورده ساخته است.

حال اگر دوباره بازگردیم به پرسش آغازین و بپرسیم «فلسفه ی هگل از چه موضوعی سخن می‌گوید؟» در پاسخ باید چنین گفت که هگل در فلسفه‌اش گام به گام با مطلق همراه شده و پدیدار شدنش را ناظر است و فلسفه‌اش عبارت است از به تصویر کشیدن همین فرایند تجلی مطلقِ نامتناهی.

اما این مطلق که مطلقی در خود فروبسته، موهوم و انتزاعی نیست، چگونه می‌شود، چگونه پدیدار می‌شود و چگونه واقعی می‌شود؟ در نظر هگل فرایند شوند مطلق فاقد نظم و دلبخواهی نیست که اگر چنین بود آن وقت سخن گفتن از فلسفه به عنوان فهم سیستماتیک این فرایند بی‌معنا بود. بنابراین این فرایند سیری منطقی و منظم دارد. اما این نظم و منطق، نظم و منطقی نیست که از جانب فیلسوف -در اینجا هگل- بر این فرایند تحمیل شود. بلکه این خود مطلق است که به این نحو و براساس این نظم پدیدار می‌شود و فیلسوف تنها روابط منطقی میان پدیدارها را که از قبل موجوداند، کشف می‌کند نه اینکه آن‌ها را جعل کند. به تعبیر دیگر می‌توان گفت این فرایند منطقی مستقل از ذهن فیلسوف یا هر ذهن دیگری وجود دارد و فیلسوف تنها این سیر منطقی خودپدیداری مطلق را بازشناسی می‌کند (استیس، ۱۳۸۸: ۱۱۹).

این منطق و نظم خاص عبارت است از دیالکتیک، آنچه که می‌توان آن را آیینه ی تمام نمای زندگانی مطلق نیز نامید (کاپلستون، ۱۳۸٦: ۱۷۹) و روش هگل و اصل اساسی او در فلسفه ورزی نیز بر پایه ی دیالکتیک استوار است. اما باز هم تذکر این نکته لازم است که این روش تحمیلی از جانب هگل نیست بلکه هگل در مقام فیلسوف تنها کاشف آن است. در دیالکتیک نیز به نظر می رسد بار اصلی بر دوش تضاد است و تضاد همان عاملی است که مطلق را از حالت فی نفسه[1] خارج کرده و به آن پویایی می‌بخشد. به تعبیر دیگر، تضاد موتور محرک مطلق و کل نظام فلسفی هگل است. یکی از مصادیق حضور تضاد را همین چندی پیش در بحث از چیستی مطلق و تعریف اجمالی آن به وحدت در عین کثرت ملاحظه کردیم.

بنابراین فلسفه ی هگل فلسفه‌ای است که برخلاف فلسفه‌های پیش از خود تضاد را بر می‌تابد، چراکه خود مطلق تضاد را بر می‌تابد. مطلق در عین حال که واحد است کثیر نیز هست و این تنها به این دلیل است که در نظر هگل هر تصوری، هر واقعیتی و هر امری می‌تواند و ممکن است ضد خویش را در درون خود داشته باشد، کمااینکه مطلقِ واحد، ضد خویش یعنی کثرت را درون خویشتن دارد. این ضد، امری جدای از تصور مذکور نیست بلکه می‌تواند از دل همین تصور استنتاج شود. و نزد هگل مطلق نقطه ی آغاز حرکت و استنتاج است،

[1]. In itself

همه چیز قرار است از دل همین مطلق استنتاج شود و باز در مسیری دیالکتیکی به همان مطلق بازگردد. مطلق هم آغاز است و هم پایان، منتها در آغاز مضمر است و در پایان مصرح و کل نظام فلسفی هگل عبارت است از تشریح سیر همین مطلق یگانه، از مضمر به مصرح و موتور محرک این حرکت همان دیالکتیک است با تکیه بر تضاد.

تا زمان هگل فلاسفه بر این باور بودند که از حیث منطقی مثبت و منفی مخالف یکدیگراند. لذا الف تنها الف بود و صدور حکمی مثل الف الف نیست، ناممکن به نظر می‌رسید. به عنوان مثال اسپینوزا که قایل به وحدت وجود بود، نامتناهی و متناهی را مانعه الجمع می‌انگاشت و نمی‌توانست در کنار نامتناهی حضور متناهی را نیز بپذیرد. سایر فلاسفه نیز هیچ یک نتوانسته بودند دوگانه ی نامتناهی و متناهی یا وحدت و کثرت را در کنار یکدیگر بپذیرند. لذا همواره به قیمت حفظ یکی، دیگری را حذف می‌کردند. برخی اصالت را به کثرت می‌دادند و تناهی، و برخی به وحدت و نامتناهی؛ تاریخ فلسفه بهترین گواه است بر این کشاکش میان وحدت گرایان و کثرت گرایان. اما «جسارت و ابتکار هگل صرفاً در توضیح و اثبات این معنی است که چگونه از دیدگاه منطقی امکان دارد که دو ضد در عین آنکه مخالف یکدیگرند با هم یکی باشند» (استیس، ۱۳۸۸: ۱۲۹).

طبق اصول دیالکتیک هگل هر امر، دیگری خود را فراروی خود قرار می‌دهد، هر امر حاوی ضد خود است و در عین حال با آن یکی است، اما این وضعیت وضعیتی نیست که بتوان در آن باقی ماند یا خود بتواند به همین شکل باقی بماند. لذا امر سومی هم وارد میدان می‌شود، این امر سوم جامع دو امر پیشین است و در عین حال رافع آن‌ها. به عبارت دیگر امر سوم هم وجوه تفاوت دو امر نخست را در خود دارد و هم وجوه اشتراکشان را. هگل این فعالیت دوگانه ی امر سوم را به آلمانی Aufheben می‌خواند. واژه‌ای که در آلمانی هم از میان بردن را معنا می‌دهد و هم نگهداشتن را و معادل انگلیسی آن یعنی to put aside به معنای کنار گذاشتن نیز، هر دو معنا را افاده می‌کند. چراکه کنارگذاشتن هم به معنای از سر راه برداشتن و چشمپوشی کردن است و هم به معنای کنار نهادن و حفظ کردن (همان: ۵-۱٤٤). و همین قاعده در مورد معادل فارسی آن یعنی رفع، ترفّع و ارتفاع نیز صدق می‌کند. ارتفاع هم به معنای کنار گذاشتن است و هم به معنای نوعی ارتقاء و تعالی. بر این اساس وجوه اختلاف دو امر نخست همچنان حفظ می‌شوند، منتها در امر سومی که جامع آن دو است.

به بیان مفسرین هگل، امر نخست تز یا برنهاد است، امر دوم، آنتی تز یا برابرنهاد و امر سوم، سنتز یا هم نهاد.گاه از این سه با عنوان سه دم یا دقیقه[۲] یاد می‌شود و در منطق آن‌ها را مقوله می‌خوانند.

اما ماجرا به همین جا ختم نمی‌شود. امر سوم که زین پس آن را سنتز خواهیم خواند، خود مقوله‌ای تازه است که می‌تواند به عنوان نخستین دم از سه گانه‌ای دیگر در حکم تز قرارگیرد و آنتی تزی را فراروی خود برآورد و منتهی به سنتزی دیگر شود و این جریان همینطور ادامه پیدا می‌کند و هگل نظام فلسفی خود را بر این اساس متشکل از سه پایه‌های متعدد ترسیم می‌کند تا برسیم به دم یا مقوله‌ای که متضمن تضاد نباشد و نتواند ضد خود را فراروی خود فراخواند.

1-2- جایگاه تراژدی در زیبایی شناسی و نظام فلسفی هگل

منطقاً نظام سه پایه‌ای هگل باید نقطه ی آغازی داشته باشد. به بیان دیگر وقتی مخاطب با این موضوع مواجه می‌شود که نظام فلسفی هگل تشکیل شده از سه پایه‌های متعدد، انتظار دارد بعد از آن اولین سه پایه ی هگل را به او معرفی کنند و این انتظار گرافی نیست. چنانچه خود هگل نیز این انتظار را پیش بینی کرده و این تمایل ذهن مخاطب را بی‌پاسخ نگذاشته است.

نخستین اثر فلسفی بزرگ و مطرح هگل *پدیدارشناسی روح* است که به سال ۱۸۰۷ منتشر شد. بعد از آن وی به سال ۱۶-۱۸۱۲ *علم منطق* را نوشت. اما طرح کلی نظام فلسفی او بعدتر و به سال ۱۸۱۷ و در کتاب *دایره المعارف علم فلسفی* آمد. می‌توان این کتاب را در حکم بازبینی نظام فلسفی هگل، توسط خود هگل دانست. وی در این کتاب، اولین سه پایه ی کلان نظام فلسفی‌اش را بدین نحو معرفی می‌کند:

- منطق

- فلسفه ی طبیعت

- فلسفه ی روح

این بدین معناست که مطلق، در اولین مرحله ی جلوه گری‌اش در این سه شکل نمودار می‌شود و نحوه ی پدیدار شدن مطلق در این سه شکل با یکدیگر متفاوت است. و باز این بدین معناست که منطق در اینجا تز است، فلسفه ی طبیعت آنتی تز و فلسفه ی روح سنتز. منطق مطلق را در حالت فی نفسه و در خود بودگی نشان

[2]. moment

می‌دهد، همچنانکه همه ی تزها چنین‌اند؛ فلسفه ی طبیعت مطلق را در حالت بیرون آمده از خود و بیگانه از خود، همچنانکه همه ی آنتی تزها چنین‌اند و فلسفه ی روح حالت به خود بازگشته ی مطلق است، حالتی که جمع میان دو حالت قبلی است.

مطلق در دم نخستین یعنی منطق، مضمر است و در دم سوم یعنی فلسفه ی روح، صریح و آشکار. چراکه در دم سوم واقعی شده و ملموس، و همه ی پتانسیل نهفته در دم نخستین، در این دم بروز پیدا کرده است. عبارات مضمر و مصرح از کلیدواژه‌هایی هستند که به منظور نزدیک شدن به اندیشه ی هگل بسیار راهگشا هستند. در همین زمینه می‌توان چنین افزود که همواره مقولات اولی شامل مقولات ذیل خود می‌شوند منتها به نحو مضمر، و مقولات آخری به نحو صریح تمام آنچه را که پیش از آن‌ها گذشته، ذیل خود گرد می‌آورند.

باز به منظور هرچه روشن‌تر شدن سه گانه‌های هگل می‌توان از کلیدواژه‌های دیگری نیز بهره برد. می‌توان مقوله ی نخست هر سه پایه را بی‌واسطه[۳] خواند. به این معنا که این مقوله چون در حالت در خودی است هیچ واسطه‌مندی، تمایز و اختلافی در آن رخ نداده است و حاوی وحدتی است بحت و بسیط و خودش با خودش مطابقت تام و تمام دارد. مقوله ی دوم اما، واسطه‌مند است چون در آن وحدت اولیه، اختلاف ایجاد شده و در مقوله ی سوم که جامع اولی و دومی است، اختلاف‌ها، واسطه‌ها و تمایزها دوباره به حالت وحدت باز می‌گردند و لذا این مقوله نیز با خود مطابق است. لازم به توضیح نیست که میان وحدت حاصله از مقوله ی سوم و وحدت اولیه، تفاوت وجود دارد. زیرا وحدت مقوله ی سوم وحدتی است بعد از اختلاف و وحدتی است که اختلافات را حفظ می‌کند، در حالیکه در وحدت اولیه هنوز اختلافی بروز نکرده است و در مورد همه ی سه پایه‌های هگل وضع به همین منوال است.

منطق، فلسفه ی طبیعت و فلسفه ی روح به عنوان سه دم اصلی فلسفه ی هگل هر یک مقسم قرار گرفته و سه پایه‌ای جدید را تشکیل می‌دهند. از اشاره به سه پایه‌های ذیل منطق و فلسفه ی طبیعت چشمپوشی کرده و به سراغ فلسفه ی روح می‌رویم که به مطلوب ما یعنی درام و تراژدی نزدیک‌تر است. اما روح، چنانچه قبلاً نیز گفته شد، همان مطلق است که از حالت بیگانگی در آمده و به اصل خود بازگشته است که حالت بیگانگی مطلق عبارت بود از طبیعت که «طبیعت همان مثال است که از نفس خویش بیرون شده یا همان روح است که از خود بیگانه گشته» (همان: ۱۵۹) و روح یعنی روح انسان که هم واجد عقل است و لذا مؤلفه‌ای از دم نخستین یعنی منطق در آن حضور دارد و هم صاحب جسم طبیعی است و بنابراین طبیعت را نمایندگی می‌کند. پس انتخاب فلسفه ی روح به عنوان دم سوم که به ابعاد مختلف حیات بشری می‌پردازد و در اینجا این ابعاد مختلف حیات بشری عبارت‌اند از فرایند پدیدار شدن مطلق در دم سوم، بجا و منطقی به نظر می‌رسد.

---

[3]. immediate

خود فلسفه ی روح نیز سه دم دارد:

- روح ذهنی

- روح عینی

- روح مطلق

مسیر رسیدن به تراژدی را باید از روح مطلق پی بگیریم و از مابقی دم‌ها و تقسیم بندی‌ها عزل نظر کنیم. روح مطلق خودش به سه دمِ

- هنر

- دین

- فلسفه

تقسیم می‌شود. روح مطلق در دم نخست که دم بی‌واسطگی است، **در** و **از طریق** هنر پدیدار می‌شود. این به این معناست که فلسفه ی هنر و زیبایی‌شناسی هگل، بخشی مستقل از اندیشه ی او نیست بلکه در نظر او بحث از هنر تنها مرحله‌ای است از سیر خودپدیداری مطلق. و باز این امر از نظرگاهی دیگر دال بر آن است که نه تنها فلسفه ی هگل به گونه‌ای است که می‌تواند بر موضوعات مختلف اعمال شود بلکه موضوعات مختلف در واقع صحت روش فلسفه ورزی هگل را تایید می‌کنند (مجتهدی، ۱۳۸۵: ۱۲۲). از این حیث فلسفه ی هنر در کنار فلسفه ی تاریخ، فلسفه ی دین و... همگی «از حقیقت واحدی ناشی می‌شود که به معنایی بسط و گسترش روح است در جهان محسوس برای طی سلسله مراتب متضاد خود و سرانجام برای رسیدن به مطلق محض.» (همان) پس در حالی که متعلق فلسفه ورزی هگل در اینجا هنر است که امری است حسی و تجربی و مایه گرفته از خیال، اما روش فلسفه ورزی او تجربی نیست بلکه او با همان روشی به سراغ هنر می‌رود که «بر اساس اصول فلسفه ی خود بنیانگذاری کرده است و آن را در تمام موارد به کار بستنی می‌داند» (همان).

اما چنانچه قبلا نیز گفته شد فلسفه ی روح همان دمی است که ردپای انسان در آن مشهود است. هنر نیز فعالیتی است خاص انسان. آثار هنری نه زائیده ی طبیعت بلکه مخلوق دست هنرمندان‌اند و ردپای روح انسانی در آن‌ها هویدا است. این نکته نزد هگل اهمیتی فوق العاده دارد. به همین دلیل هم در آغاز بحث از هنر، بحث از هنر مصنوع و هنر طبیعی را پیش می‌کشد. پیش از او این کانت بود که به این مهم پرداخته و از میان این دوگانه، اولویت و برتری را به زیبایی طبیعی داده بود. اما هگل با فاصله گرفتن از نظر کانت و بر اساس مبانی

خاص اندیشه ی خویش، هنر مصنوع و ساخته ی دست و فکر بشری را اولی دانسته و زیبایی طبیعی را به دلیل محدود و متناهی بودن، صورت ناقص‌تر زیبایی می‌داند. هرچند هنر مصنوع هم مانند هنر طبیعی مادی است و خارجی، ولی در یکی ردپای آگاهی و روح هست و در دیگری نه. همین عامل باعث می‌شود یکی متناسب با تکامل آگاهی و آزادی انسان تکامل پیدا کند و دیگری نه.

مباحثی که هگل در مورد با زیبایی‌شناسی و هنر مطرح می‌کند عمدتاً در کتاب *درسگفتارهایی پیرامون فلسفه ی زیبایی‌شناسی* آمده‌اند. (این عنوان ترجمه شده و فارسی این اثر است ولی زین پس به هنگام ذکر نام این کتاب از عنوان کوتاه‌تر و البته درست‌تر *درسگفتارهای زیبایی‌شناسی* استفاده خواهیم کرد.[i]) این اثر را یکی از جذاب‌ترین و خوشخوان‌ترین آثار هگل خوانده‌اند؛ و ذکر این نکته لازم است که هگل همان فیلسوفی است که شهرتش به عنوان یکی از سخت نویس‌ترین فیلسوفان تاریخ اندیشه، در دل بسیاری از فلسفه خوانهای حتی حرفه‌ای، رعب و وحشتی ایجاد می‌کند که از نزدیک شدن به آثار او اجتناب می‌ورزند. بنابراین خوش‌تر آن است که پیش از پرداختن به محتوای این اثر، به دلایل جذابیتش اشاره‌ای شود.

از جمله دلایل جذابیت این اثر می‌توان به این مهم اشاره کرد که نظریه ی زیبایی‌شناسی هگل که در این کتاب به تفصیل به آن پرداخته شده، صرفاً نظریه‌ای انتزاعی درباره زیبایی و هنر نیست بلکه وی بعد از اینکه به بحث از زیبایی و چیستی آن می‌پردازد، به بحث از هنرهای جزئی و به عبارت دیگر و آنطور که از نام کتاب نیز بر می‌آید، به بحث از هنرهای زیبا پرداخته و مباحثی انضمامی را در این زمینه مطرح می‌کند.

در نظر آدورنو، هگل و کانت هر دو فیلسوفانی هستند که بدون داشتن فهمی از هنر، در باب زیبایی‌شناسی نظریه‌پردازی کرده‌اند. اما اگر جانب انصاف را رعایت کنیم، این سخن دست کم در مورد هگل صدق نمی‌کند، چراکه وی با آثار شاخص هنری غرب آشنا بود. در حوزه ی ادبیات، او آثار هومر، اشیل، سوفوکل، اوریپید، ویرژیل، شکسپیر و مولیر را به زبان اصلی خوانده بود. در حوزه ی هنر نقاشی آثار رافائل، کورجیئو، رامبراند، داوینچی و برادران ون آیک را از نزدیک دیده بود. به تماشای تئاتر و اپرا علاقه داشت. آهنگسازان مطرح را می‌شناخت و با ادبیات گوته نیز آشنا بود. البته آشنایی او با هنر، تنها به هنر غرب محدود نمی‌شد چراکه او ترجمه ی اشعار هندی و ایرانی را مطالعه کرده و در موزه ی برلین نیز با آثار طراز اول مصری آشنا شده بود. و ارجاعهای متعدد او در *درسگفتارهای زیبایی شناسی* به آثار این هنرمندان مطرح، شاهد مثالهایی هستند بر این مدعا. به طوریکه کای همرمایستر[4] زیبایی‌شناسی هگل را «تاریخ واقعی هنر جهان» می‌خواند (Houlgate, 2009: 3). و همین شاخصه است که فلسفه ی هنر او را از سایر نظریه ها در این زمینه متمایز می‌سازد. چراکه وی تنها به نظریه‌پردازی صرف اکتفا نکرده بلکه با ارجاعهای متعدد به دنیای بیرون از اندیشه

[4]. Kai Hammermeister

و ورود به دنیای هنر، به اثر خود روح تازه‌ای بخشیده و از طراوت هنر در فلسفه، بهره می‌برد؛ و همین عامل است که *درسگفتارهای زیبایی شناسی* را علی رغم اینکه اثر هگلِ سخت نویسِ دیر فهم است، تبدیل می‌کند به اثری جذاب و خواندنی.

در همین اثر است که هگل چنین بیان می‌دارد که هنر یا زیبایی مصنوع، مطلق را به بهترین نحو، به صورت حسی پدیدار می‌سازد. به عبارت دیگر زیبایی مصنوع، در نظر او همان مطلق است که به صورت حسی پدیدار گشته است. «پس به طور کلی هر وقت ما در مقابل یک اثر هنری قرار می‌گیریم، درواقع در برابر مرتبه‌ای از روح قرار گرفته‌ایم که در لحظه‌ای خاص و معین تجسم خارجی پیدا کرده است» (مجتهدی، ۱۳۸۵: ۱۲۴). پس زیبایی نمی تواند انتزاعی باشد، شاخصه ی آن محسوس بودن آن است. زیبایی آن پدیدار حسی است که پرتویی است از مطلق.

و هنر به عنوان تجلی محسوسِ مطلق نیز به تبعیت از سایر بخشهای فلسفه ی هگل سه دم دارد:

- هنر سمبولیک

- هنر کلاسیک

- هنر رمانتیک

که این سه، در واقع سه دوره ی تاریخی هنر نیز هستند. در نظر او، هر اثر هنری یک صورت (قالب مادی) دارد و یک محتوا (روح)؛ و اثر هنری در طول تاریخ بر اساس سیری دیالکتیکی به سمت هرچه کمرنگ‌تر شدن صورت و چیرگی محتوا بر صورت پیش می‌رود تا برسد به بی‌صورت‌ترین هنرها. و آنچه که دوره‌های تاریخی هنر را نیز تعیین می‌کند، همین نسبت میان صورت و محتوا است. به طوریکه هنر سمبولیک به عنوان نخستین شکل هنر، هنری است که در آن غلبه با صورت است. سمبول چیزی مادی و محسوس است که از امری فراتر از خود حکایت می‌کند. لذا این هنر رمزپردازانه است و مبهم و به اقوام شرقی، مثل هندوها و مصریان تعلق دارد. در هنر کلاسیک میان صورت و محتوا توازن برقرار است و نمونه ی عالی این نوع هنر، تعلق دارد به یونان باستان و عصر پهلوانی. اما هنر کلاسیک هم ماندگار نیست و عاقبت مستحیل شده و گذار می‌کند به هنر رمانتیک، که در آن غلبه با محتوا یا روح است.

چنانچه می‌بینیم سخن گفتن از زیبایی‌شناسی هگل به عنوان «تاریخ هنر جهان» چندان هم گزاف نیست. هگل با به خدمت گرفتن مبانی خاص اندیشه ی خویش، قرائتی تازه از تاریخ هنر ارائه می‌دهد. قرائت وی از تاریخ هنر نه قرائتی توصیفی، بلکه تحلیلی است. در نظر او در پسِ پشت هر تحولی در تاریخ هنر، دلایلی

معقول وجود دارد و او سعی دارد با ابتنای بر منطق دیالکتیک خود، این دلایل را توضیح داده و به روشنی تبیین کند.

هگل در ادامه ی بحث از هنر و زیبایی شناسی به فضای هنر نزدیک‌تر شده و این بار نه از منظر تاریخی که از مدخل هنرهای جزئی وارد بحث از زیبایی می‌شود. چنانچه در بالا نیز گفته شد مطلق در سه شکل هنر سمبولیک، کلاسیک و رمانتیک متجلی می‌شود. اما این سه شکل تجلی، تنها از دوره‌های تاریخی هنر حکایت می‌کنند و مطلق برای جلوه گر شدن در این دوره‌های تاریخی، نیاز به واسطه دارد. به عبارت دیگر باید چیزهایی باشد که بشوند محمل مطلق تا مطلق در آنها و به واسطه ی آنها، متجلی شود. آن چیزها در اینجا عبارت اند از هنرهای جزئی.

در نظر هگل هرچند می‌توان در همه ی دوره‌های تاریخی هنر، همه ی انواع هنر را یافت ولی با این حال وی هنر معماری را متعلق به دوره ی سمبولیک هنر، هنر پیکر تراشی را متعلق به دوره ی کلاسیک هنر و هنرهای نقاشی، موسیقی و شعر را متعلق به دوره ی رمانتیک هنر می‌داند. چنانچه مشهود است، در انتخاب هر یک از این هنرها برای هر یک از این دوره‌های تاریخی، باز هم منطق هگل مدخلیت دارد. در اینجا هم مولفه ی صورت و محتوا و نسبت میان آن دو حضور پر رنگ دارند. چرا که هر چه از معماری به سمت شعر پیش‌تر برویم، شاهد کمرنگ‌تر شدن صورت، و غلبه ی روح بر ماده خواهیم بود. و لذاست که هگل در ادامه به بحث از این صورتهای پنجگانه ی هنری می‌پردازد. از جزئیات مربوط به چهار هنرِ معماری، پیکرتراشی، نقاشی و موسیقی عبور می‌کنیم و مستقیماً به سراغ شعر می‌رویم که مدخل تراژدی است. فصل مربوط به شعر با تقسیم بندی کلی به

- شعر حماسی

- شعر تغزلی

- درام

و مباحثی همچون خصوصیات کلی هر یک و تحول تاریخی آن‌ها، فرجامین فصل *درسگفتارهای زیبایی‌شناسی* است که البته پایان بخش آن نیز بحث از سه دم درام است؛ یعنی

- تراژدی

- کمدی