

## پیرامون هنر کلاسیک و تراژدی آنتیگونه در فلسفه هگل

### معصومه بوذری

### مقدمه

هگل حاصل تأملات و درسگفتارهایش را در خصوص فلسفه هنر به طور مجزا منتشر نکرده بود؛ و گفتارهای او در باب هنر بیشتر توسط شاگردانش جمع آوری و تدوین شده است. مبحث زیبایی شناسی در نظام فلسفی هگل، به نگرش او در باب هنرها، به مثابه فلسفه هنر، و تفسیر او از آثار هنری مشخص اختصاص دارد. زیبایی شناسی یا به تعبیر بهتر فلسفه هنر هگل، بخشی از سنت بسیار غنی زیبایی شناسی آلمانی است.

در سنت زیبایی شناسی آلمانی این متفکران آثار ارزشمندی بجا گذاشته اند:

الف - پیش از هگل و همزمان با او: وینکلمان با کتاب "تأملاتی درباره تقلید و نقاشی و مجسمه سازی یونانیان"، گوتهولد افرایم لسینگ با کتاب "لائوکون"، ایمانوئل کانت با کتاب "تقد قوه حکم"، فریدریش شیلر با کتاب "نامه هایی درباره تربیت زیبایی شناختی انسان"،

ب - پس از هگل: فریدریش نیچه با کتاب "زایش تراژدی"، مارتین هایدگر با کتاب "سراغاز کار هنری"، تئودور آدورنو با کتاب "نظریه زیبایی شناختی".

هگل در زیبایی شناسی تحت تأثیر وینکلمان، کانت و شیلر بوده است. و بعد از هگل نیز، نظریه او مبنی بر "پایان هنر" را هایدگر و آدورنو مورد توجه دقیق قرار می دهند.

در این یادداشت سعی می کنیم نگاهی مختصر داشته باشیم به نظر هگل ابتدا نسبت به زیبایی شناسی و فلسفه هنر و سپس هنر کلاسیک از تقسیم بندی سه گانه هگل (هنر نمادین، هنر کلاسیک، هنر رمانتیک). و در پایان، تفسیر او را از تراژدی "آنتیگونه"، به عنوان نمونه ای از "هنر کلاسیک"، بررسی نماییم.

### زیبایی شناسی هگل و عصر روشنگری

زیبایی شناسی هگل شرح مفصلی است از زیبایی در هنرها، و سیر تاریخ و تحول انواع هنر (شامل: معماری، مجسمه سازی، نقاشی، موسیقی، و شعر)؛ و نیز تحلیل هایی متمایز و مؤثر در تفسیر هنر مصر، مجسمه سازی یونان باستان، تراژدی کهن و تراژدی مدرن.

از نظر هگل، در عصر روشنگری، بخصوص قرن هجدهم، با ظهور پروژه زیبایی شناسی، به نحوی هنر تقلیل یافته بود در ساحتی صرفاً سوژکتیو. هگل در امتداد سنت ایده آلیست های پساکانتی و رمانتیک ها، چرخشی ایجاد کرد و طرحی نو جایگزین پرسش درباره هنر و ارتباط هنر و فلسفه ارائه نمود. و بدین ترتیب هم وارث آن دو سنت فکری پیش از خود شد و هم با آن ها وداع کرد.

به طوری که در این رویکرد تازه، دیگر بجای توجه به ذوق - که رساله "در باب معیار ذوق" هیوم نمونه آن بود - حالا به زعم هگل، دیگر بازاندیشی در نسبت هنر و حقیقت و فلسفه رخ داده بود. در زیبایی شناسی پیش از او هم زیبایی طبیعی و هم زیبایی هنری هر دو مورد توجه بود. حال آنکه در نظام کلی فلسفه هگل، آنچه اهمیت دارد "هنر" است که همراه با "دین" و "فلسفه" چشم اندازی وسیع می سازد؛ و البته به صورتی محسوس؛ و قابل دریافت در احساسی که از عقل منفک نمی شود.

هیوم کیفیت زیبایی را متعلق ذهن هایی می دانست که در مورد اعیان تأمل می کنند؛ نه اینکه زیبایی باید چیزی باشد در خود اشیاء؛ پس بنابراین رأی هیوم زیبایی در هر ذهنی متفاوت خواهد بود.

پیش از هگل، زیبایی شناسی کانتی بر "نبوغ هنرمند" و "غایتمندی بدون غایت اثر هنری" تأکید داشت. و رمانتیک های آلمانی هم با کانت هم عقیده بودند که در فلسفه سراسر برهان های عقلی حاکمیت دارند و فلسفه به این علت نمی تواند راهی به شناخت امر مطلق از طریق دیگری داشته باشد. بعدها البته متفکرانی مثل شیلر و هردر انتقاداتی بر این رأی و نظر رمانتیک ها وارد آوردند. اما هگل بود که در درسگفتارهایش ساحت و چشم انداز هنر را در کنار فلسفه ترسیم کرد.

در فلسفه هنر هگل، مفهوم هنر و زیبایی تکامل می یابد. و هنر به قلمرو "حقیقت" منتسب می شود. این مفهوم در بیان تاریخ تمدن انسان، و در مسیر رسیدن به آگاهی و آزادی به فعلیت درآمده و رخ نموده است. از نظر هگل فلسفه و هنر نمی توانند از هم بیگانه باشند؛ هرچند در هر حال، فلسفه جایگاهی برتر از هنر دارد که به روح و امر مطلق می پردازد. اما "هنر" نیز جلوه ای از حقیقت و روح تلقی می شود و همپای "فلسفه" اعتلا بخشی دارد.

## زیبایی شناسی هگل به مثابه فلسفه هنر

در نخستین صفحات درسگفتارهای زیبایی شناسی هگل چنین آمده است:

«آنچه ما برآنیم تا وجهه نظر قرار دهیم، هنری است که هم در هدف و هم در وسایل خویش آزاد است. این حقیقت که هنر می تواند در حاشیه قرار گیرد و در خدمت اهدافی دیگر باشد، موضوعی است که در مورد تفکر نیز صادق است... "هنر زیبا" تنها در این آزادی اش، هنر حقیقی است؛ و تنها در این حالت است که می تواند در قلمروی مشابه "دین" و "فلسفه" قرار گیرد و به شیوه ای بدل شود تا عنصر روحانی، عمیق ترین علایق بشریت و جامع ترین حقایق روح را به آگاهی ما درآورد؛ و قابل درک سازد. ملت ها در آثار هنری خود غنی ترین شهودات و ایده های خود را به ودیعه می نهند و هنر، اغلب کلیدی است (و در مورد برخی ملت ها تنها کلید) برای فهم دین و فلسفه آنها. هنر در این معنا با دین و فلسفه شریک است؛ اما به شیوه خاص خود که والاترین امور را به نحو محسوس می پروارند و ادراک پذیر می سازد.»

هگل در "پدیدارشناسی روح" (۱۸۰۷) فصل هایی را به جهان بینی تراژدی آنتیگونه، اثر سوفوکل اختصاص داده و مفهوم «دین هنر» (Kunstreligion) را تشریح کرده است. اساساً هگل از جوانی به دین و نقش آن در زندگی انسان و بخصوص نسبت دین با فلسفه می اندیشیده است؛ و با مطلوب پنداشتن دین یونانیان، مسیحیت را نقد می کند. او معتقد است مسیحیت در طول حیات خود تقلیل یافته به مناسک و یک دین ایجابی. در حالی که دین حقیقی باید موجب رشد استعدادهای آدمی و اندیشیدن آزاد او گردد.

هگل در نظام فلسفی خود، وضع مطلوب را برای رشد استعدادهای آدمی و اندیشیدن آزاد، از افقی وسیع می نگرد که در آن دین در کنار مجموعه عناصر سازنده فرهنگ - از هنرها تا ساختارهای اجتماعی - در طول روند تاریخی تمدن بشر مورد توجه قرار می گیرد.

هگل دین یونانی را دین زیبایی می داند. که در آن جهان هستی در مقابل خدا نبوده و خدایان همه در همین جهان هستند. در دین یونانی خدایان خود را بیش از هر جایی در هنرها نشان می دهند. از نظر هگل، هم دین، هم هنر، و هم روح، سیر تطور دارند.

فلسفه هنر، در نظام فلسفی هگل بخشی از فلسفه روح را شامل می شود (نه بخشی از پدیدارشناسی روح را). برای تقریب به ذهن شاید بتوانیم به طور تمثیلی فلسفه هگل را به ساختمان تشبیه کنیم، پدیدارشناسی درگاه ورودی نظام فلسفی هگل است. که بعد از این ورودی با سه دالان مجزا امتداد می یابد: ۱) منطق ۲) فلسفه طبیعت و ۳) فلسفه روح. در این آخرین دالان به سه سالن می رسیم: الف) روح ذهنی (سویژکتیو)، ب) روح عینی (ابجکتیو)، و ج) روح مطلق. حالا در این آخرین سالن، که روح مطلق است سکویی بلند قرار دارد که فلسفه هنر یا زیبایی شناسی است. که در مقابل سکوی دیگری که فلسفه دین است جای می گیرد.

در فلسفه هنر هگل، با مفهومی از زیبایی روبرو می شویم که این مفهوم در هنرهای منفرد جلوه کرده است. طوری که با مطالعه فلسفه هنر هگل می توان سیری داشت در تاریخ جهانی هنرها.

هگل تراژدی های یونانی را به زبان اصلی خوانده بود. او مسلط به زبان یونانی و لاتین بود. و در برلین بارها در تئاتر و اپرا از نزدیک با آثار کلاسیک تراژدی و موسیقی آشنایی مستقیم یافته بود.

آنچه از درسگفتارهای هگل درباره زیبایی شناسی به دست ما رسیده است، حاصل جمع آوری و تدوین شاگردان اوست که تا دهه دوم قرن نوزدهم (حدود ۱۸۲۶) در برلین ایراد کرده بود. فلسفه هنر هگل پس از مرگ او (۱۸۳۱) تاکنون مباحثات زیادی را به دنبال داشته و سؤالاتی بی پاسخ را پیش روی پژوهشگران گذاشته است؛ از جمله:

- آیا به باور هگل، فقط هنر یونانی زیباست؟

- آیا منظور او از پایان هنر، دقیقاً این است که در دوران مدرن، هنر به پایان خود رسیده است؟

یا بسیار سؤالات دیگری که اگر در زمان خود فیلسوف، این درسگفتارها به صورت منظم تدوین شده بود، شاید بی پاسخ نمی ماند.

برای فهم جایگاه فلسفه هنر هگل بد نیست بازگردیم به همان تمثیل ساختمان. در دالان «منطق» نظری، هگل چشم اندازی پیش روی ما می گذارد که همانا «عقل خودتعیین بخش» است؛ یا «ایده» (Idee). در دالان «فلسفه طبیعت» اما چشم اندازی است که همانا «عقل» (لوگوس) است، و دیگر هم انتزاعی و عاری از تن به چشم نمی آید؛ بلکه صورتی مادی یافته و حیات آن عقلانیت شکل یافته در ماده ای فیزیکی - شیمیایی ملاحظه می شود.

و در دالان «روح مطلق» همانا حیات به صورت کلی است که در طول تاریخ از آگاهی به خودآگاهی می رسد. خودتعیین بخش می شود. عقلانی می شود. رشد می یابد. خیال می ورزد. در زبان خود را به ظهور می رساند. و آزادی و اختیار می یابد. این حیات همان «روح» (Geist) است.

هگل برای سیر بروز و ظهور این خودآگاهی ساختارهایی را در نهادهای اجتماعی مورد مذاقه قرار می دهد: حقوق؛ خانواده؛ جامعه مدنی؛ و دولت.

### سیر تحول و تطور هنر از نظر هگل

در نظام فکری هگل، مجموع این سه مقوله «هنر»، «دین»، و «فلسفه» در روح مطلق قرار دارند. «هنر»، نمود حسی است؛ «دین»، نمود تمثلی، و «فلسفه»، صورت عقلانی امر مطلق محسوب می شوند. این سه ساحت نسبتی دیالکتیکی با یکدیگر دارند: دین، آنتی تز هنر است؛ و فلسفه، سنتز آن دو.

هگل در مقایسه بین فلسفه دین با فلسفه هنر، دوره ادیان طبیعی را متناظر با دوره هنر سمبولیک قرار می دهد، و دوره ادیان فردیت روحانی را متناظر با هنر کلاسیک (که در اینجا دو دین یهود و زرتشت استثنا هستند. چون دین یهود که از ادیان روحانی است هنر آن در هنرهای سمبولیک آسیایی قرار می گیرد؛ مانند هنر هندی و مصری. دین زرتشت هم با آنکه از ادیان انتقال به دین روحانی است؛ اما هنر آن متعلق است به پیشاتاریخ).

تقسیم بندی هگل از سیر تحول هنر از دوره سمبولیک به کلاسیک و بعد به رمانتیک، با کل منظومه اندیشگی او مرتبط است. از نظر هگل هنر دوران سمبولیک به ساحت زیبایی آرمائی نمی رسد و هنر دوران رمانتیک از آن فراتر می رود. ساحت آرمائی زیبایی صرفاً مختص هنر دوره کلاسیک است.

«هنر کلاسیک، خانه آرمائی به معنای دقیق کلمه است، در حالی که هنر رمانتیک مأوای چیزی است که هگل "زیبایی درون سویی" می نامد.» (دانشنامه استنفورد)

هگل در تقسیم بندی خود، هنرهای پیشاتاریخ (مانند نقاشی غارها) را مورد توجه قرار نمی دهد. و نیز هنرهای چینی یا بودایی را وارد هنر نمادین نکرده است. و در بخش اول، بیشترین تأکیدش بر آغازگاه یک سیر تحولی بوده است از هنرهایی که به واسطه حمل مفهوم هنر ضرورت بروز یافته اند تا آنگاه که در سیر تاریخی خود به هنر به معنای دقیق کلمه برسند. در اولین مرحله (هنر نمادین)، روح در وحدتی بلافصل و بی واسطه با طبیعت تصور می شود. چنانکه در باور پیروان دین زرتشت، باور به قدرت الهی همراه می شود با نور - به عنوان جنبه ای از خود طبیعت - تا الوهیت و مظهریت آن نیکی مطلق، به طور حسی و البته نمادین، زمینه بروز و ظهور یابد. در حالی که در هنر هندیان و مصریان، روح نمی تواند آزاد باشد؛ از این لحاظ که نمی تواند مفاهیم الوهی را در نسبتی برابر و مناسب با امر طبیعی و حسی پیوند دهد و در اثر هنری بگنجانند.

### هنر کلاسیک در فلسفه هگل

هگل بر آن است که توازنی را در هنرها جستجو کند از ارتباط میان مفاهیم مرتبط با روح در امر محسوس. و این است که پس از هنر نمادین، و تأیید شکوه و جلال آن، تأکید می کند که توازن میان مفاهیم مرتبط با روح با امر محسوس صرفاً در هنر "کلاسیک" رخ می

دهد. یعنی هنر متأخر یونان باستان، اعم از نقاشی یا مجسمه سازی و معماری یا شعر آن دوران، که زیبایی راستین را به نمایش می گذارند.

در اینجا به منظور ملاحظه دقیق نظر هگل، متن بخش "هنر کلاسیک" را از کتاب «مقدمه های هگل بر پدیدارشناسی روح و زیباشناسی» ترجمه دکتر محمود عبادیان» به طور کامل می آوریم:

«در دومین شکل هنر که ما آن را شکل کلاسیک می نامیم، از نارسایی دوگانه هنر نمادی اثری در میان نیست. شکل نمادی ناکامل است؛ چون از یک سو فکرت در آن تنها در تعیین مجرد یا در نامشخصی به ذهن می آید و از سوی دیگر بدین واسطه هماهنگی میان فکرت و شکل پیوسته ناقص است و فقط به صورت مجرد باقی می ماند. شکل هنر کلاسیک که حاصل رفع این دو کمبود است؛ به معنای در هم آمیختن آزاد و متناسب فکرت با شکلی است که به اقتضای مفهوم ذاتی خود، فکرت است و به آن تعلق دارد و به برکت آن، فرکت می تواند در هماهنگی آزاد و کاملی با آن باشد. در نتیجه، این تنها شکل هنر کلاسیک است که آرمان کامل را تولید می کند، آن را به رؤیت می آورد و چونان آرمان واقعیت یافته افاده اش می کند.

«البته تناسب مفهوم و واقعیت را نباید در هنر کلاسیک صرفاً به معنای صوری مطابقت میان مضمون با شکل یابی بیرونی آن فهمید؛ امری که مورد تجسم آرمان اصولاً زمینه ای ندارد. چه، در غیر این صورت هر تصویر طبیعت، هر تک چهره، هر صحنه و گل و مانند آن که در غایت و مضمون هر تجسم بخشی پدید می آید، به اعتبار همخوانی مضمون و شکل، کلاسیک تلقی می شود. باید گفت خصلت بارز مضمون و شکل، کلاسیک تلقی می شود. باید گفت خصلت بارز مضمون در هنر کلاسیک، در آن است که مضمون خود فکرتی انضمامی است و چونان فکرت انضمامی عنصر روحی انضمامی است. چه، تنها هرآنچه روحی است، عنصر درونی حقیقت دار است. لذا چنین مضمونی را باید در آن شیء طبیعی جست و جو کرد که ذاتاً، بالقوه و بالفعل، مناسب عنصر روحی باشد. این باید در خود مفهوم اصلی باشد که برای روحت انضمامی شکل پدید آورده است، در نتیجه، کار مفهوم ذهنی – در مورد موضوع ما روح هنر – اکنون دارای وظیفه ای است که فقط آن را بیابد و به هیأت موجودیت طبیعی شکل یافته ای درآورد که با روحیت آزاد فردی متناسب است.

«چنین شکلی که فکرت را چونان شکل روحی دربردارد – البته روحیت فرداً تشخیص یافته – هرآینه رنگ مقتضیات زمان به خود گیرد، رخساره انسانی می شود. گو اینکه اغلب شخصیت بخشی و انسانی کردن را به منزله فروداشت روح سرزنش کرده اند؛ ولی به حکم آنکه کار هنر آن است که جنبه روحی را به شیوه ای حسی به رؤیت آورد، راهی جز این ندارد که به پای انسانی کردن فکرت برود، چون که روح تنها می تواند به چنان پیکری درآید که به اندازه کافی حساً پدیدار می شود. حلول روح در این مورد، تصویری انتزاعی است؛ در واقع، این یکی از کارهای اساسی فیزیولوژی است که نشان دهد زندگی ضرورتاً در گذار تکامل خود به جایی می رسد که در رخساره انسان بروز کند؛ چرا که این تنها شکلی است که حساً برای تجلی روح مناسب است.

«البته شکل های بدن انسان در هنر کلاسیک، صرفاً به منزله موجودیت حسی ارزش ندارد، بلکه تنها چونان موجودیت و شکل طبیعی روح است و لذا بایستی از تمام نارسایی هایی که صرفاً مختص محسوسات و متناهیات تصادفی خاص پدیدار هاست، پیراسته شود. از یک سو، باید شکل هنری بدین گونه پالایش یابد تا بتواند مضمون مناسب را در قالب خود بیان کند، از سوی دیگر، برای آنکه هماهنگی معنی و شکل کامل باشد، باید آن روحیتی که متضمن مضمون است نیز دارای چنان کیفیتی باشد که بتواند کاملاً در رخساره طبیعی انسان بیان شود، بی آنکه از حد این بیان شونگی در عنصر حسی و جسمی فرا رود. در چنین حالی، روح در عین حال تعیین ویژه می یابد و فردین انسانی به خود می گیرد، چنان نیست که کلاً یک روح مطلق ابدی باشد، زیرا چنین روحی تنها می تواند چونان روحیت تجلی یابد و افاده شود.

«نکته خیر همان کمبودی است که شکل هنر کلاسیک را به همراه دارد، این کمبود همان چیزی است که سبب تجزیه این شکل هنری می شود و راه را برای گذار به مرحله سوم که برتر است، هموار می سازد: گذار به شکل هنر رمانتیک. (کتاب «مقدمه های هگل بر پدیدارشناسی روح و زیباشناسی» ترجمه دکتر محمود عبادیان، ص ۳۵۶)»

بدین ترتیب متوجه می شویم که برای هگل یکپارچگی فرم و محتوا (ماده و موضوع) در هر اثر هنری به منزله یگانگی روح حاکم بر آن اثر هنری و تجلی بخش تعادل و توازن درون و ظاهر آن بوده است. و در این میان، شاید تعادل و توازن در تندیس های یونان باستان بیش از هر هنری برای هگل معنابخش بوده است. چنانکه می دانیم در مجسمه های یونان باستان بدن انسان از توازن و تعادل کامل برخوردار است؛ در عین اینکه تکیه اصلی روی یک پا بوده و تقارنی که موجب خشکی بدن شود (مانند مجسمه های مصر باستان) در آن دیده نمی شود.

### امر روحانی و آگاهی در هنر کلاسیک

نظر هگل پیرامون زیبایی و امر روحانی در هنر کلاسیک بر این است که این هنر نمود کاملی است از آزادی روح؛ همان آزادی که به آگاهی منجر می شود.

در متن دانشنامه استنفورد چنین می خوانیم:

«هگل بر آن است که هنر کلاسیک، مفهوم هنر را به تمام و کمال تحقق می بخشد، زیرا بیان حسی کامل آزادی روح است. بنابراین، در هنر کلاسیک - مخصوصاً در مجسمه سازی (و نمایش) - یونان باستان - است که زیبایی راستین را باید یافت. در واقع، به باور هگل، خدایان یونان باستان "زیبایی مطلق را به معنای دقیق کلمه به نمایش می گذارند: نمی توان چیزی زیباتر از [هنر] کلاسیک یافت؛ امر آرمانی این جاست."»

به طور نمونه اگر به مجسمه های دوره کلاسیک یونان باستان نگاه کنیم، متوجه اسلوب واقع گرایی آن ها می شویم؛ و اینکه هدف هنرمند به نحوی تصرف کامل آرمان گرایی در عین وفاداری به واقعیت بوده است. و هم در فرم و هم در محتوا به توازن و تعادل توجه داشته است. و این است که می بینیم بدن انسان، در عین بازنمایی و واقع نگری، تا چه میزان تداعی گر زیبایی مطلق است. یعنی هنرمند سعی داشته که گونه ای تصحیح و اصلاح نسبت به بدن واقعی داشته باشد تا اثرش از واقعیت بدن زیباتر و برتر و متعالی باشد؛ به طور مثال، آثار فیدپاس و پلوکتوس، از مشهورترین مجسمه سازان دوران کلاسیک، که موضوع آثارشان ابتدا اساطیر و حماسه های ملی بود و به مرور به ساخت تندیس هایی از اشخاص واقعی که سفارش می دادند رو آوردند.

در اینجا یادآوری این نکته ضروری است که منظور هگل از هنر کلاسیک، در تقسیم بندی سه گانه اش (هنرهای نمادین، کلاسیک، رمانتیک) صرفاً محدود و معطوف به هنر دوران موسوم به کلاسیک یونان باستان نمی شود.

در ادامه در دانشنامه چنین می خوانیم:

«چنین زیبایی ای تلفیق بی نقص و تمام عیار امر روحانی امرحسی (یا طبیعی) است. در زیبایی راستین، مشکل رؤیت پذیری که در برابر ما قرار دارد صرفاً به حضور امر الهی، از طریق اعوجاج و گژنمایی غیرطبیعی صورت آن، اشاره نمی کند؛ همچنین، به چیزی فراتر از خود، به نوعی روحانیت پنهان یا تعالی الهی اشاره ندارد. در عوض، در این جا شکل، خود سیمای روحانیت آزاد را آشکار می کند.

بنابراین، در زیبایی راستین، شکل رؤیت پذیر، نماد یا استعاره ای از معنایی نیست که در پس شکل نهفته بوده باشد؛ بلکه بیان آزادی روح است که این آزادی را مستقیماً پیش چشم می آورد. زیبایی، عبارت است از شکل رؤیت پذیر حسی ای که چنان تغییر صورت یافته است که تجسم رؤیت پذیر خود آزادی است.

هگل انکار نمی کند که هنر و اساطیر یونانی حاوی عناصر نمادین متعددی است: برای مثال، داستان کروئوس، پدر زئوس که فرزندان خود را می بلعید نماد قدرت تخریب گر زمان است.

با این حال، در دیدگاه هگل، هسته متمایز هنر یونانی در آن آثاری برخوردار از زیبایی آرمانی قرار دارد که در آن ها آزادی روح برای نخستین بار در تاریخ رؤیت پذیر شده است. برای ایجاد چنین هنر زیبایی، سه شرط می بایست برآورده شوند.

نخست، امر الهی می بایست به عنوان روح آزاد خودتعیین بخش، سوژ کتیوینته الهی (و نه صرف قدرتی انتزاعی مانند نور) به فهم درآید. دوم، امر الهی می بایست به صورت امری این جهانی فهم شود تا که به صورت افرادی در آید که بتوان آن ها را در مجسمه و نمایش به تصویر کشید. به دیگر سخن، امر الهی می بایست نه به عنوان امری که به شکلی والا متعال است، بلکه به مثابه روحانیتی که به شیوه های گوناگون بسیار تجسم می یابد درک شود. بنابراین، زیبایی هنر یونانی مستلزم چندخدایی یونانی بود. سوم، لازم بود جسم "انسان"، شکل مناسب روح آزاد شناخته شود نه جسم حیوانات. خدایان مصری و هند اغلب به شکل تلفیقی از صورت های انسانی و

حیوانی نشان داده می‌شدند. در مقابل، خدایان اصلی یونانی در قالب صورت آرمانی انسان ترسیم می‌شدند. هگل یادآور می‌شود که زئوس گاهی صورت حیوانی به خود می‌گیرد، برای مثال زمانی که می‌خواهد اغواگری کند؛ اما او تغییر صورت زئوس به گاو نر در جهت اغواگری را به چشم پژوا کی باقی مانده از اساطیر مصری در جهان یونانی می‌نگرد [نگاه کنید به ۲۰۱۱۹، PKA، هگل در آن جا ابو را، که خود در داستانی دیگر به دست هرا به ماده گاوی سپید تبدیل می‌شود، با اروپا که معشوق زئوس در داستان مورد نظر اوست، اشتباه می‌گیرد].

نه تنها هنر و زیبایی یونانی مستلزم اساطیر و دین یونانی اند، بلکه خود دین یونانی هم برای بخشیدن هویتی متعین به خدایان، نیاز به هنر دارد. هگل (به پیروی از هرودوت) متذکر می‌شود که شاعرانی مانند هومر و هسیود بودند که خدایان یونانیان را به ایشان بخشیدند، و فهم یونانیان از خدایان بیش از هر جا در مجسمه سازی و نمایش، بر اساس تصویرسازی های ایشان پرورش یافت و بیان شد (ونه بر طبق متون مشخصاً الهیاتی). بدین ترتیب دین یونانی صورت بیافت که هگل در پدیدارشناسی، «دین هنر» می‌نامد.

مضاف بر این، از دیدگاه هگل، هنر یونانی به بالاترین درجه زیبایی دست یافت: دقیقاً به این دلیل که برترین بیان آزادی روح بود که در دین یونانی پاس داشته می‌شد. با این که مجسمه سازی و نمایش یونانی به قلی از زیبایی دست یافتند، که پیش تر فتح نشده بود، چنین هنری عمیق ترین آزادی روح را بیان نمی‌کرد. این امر به سبب نقصی در برداشت یونانی از آزادی انسانی و الهی بود دین یونانی از آن رو برای بیان زیبایی شناختی، آن چنان مناسب بود که خدایان آزادی آزاد تصور می‌شدند که یکسر و یکپارچه با بدن و زندگی حسی شان یکی بودند. به دیگر سخن، آن ها ارواح آزادی هستند که هنوز در طبیعت غرق اند. با این حال، از منظر هگل، آزادی عمیق تر، زمانی به دست می‌آید که روح از طبیعت به درون خویش باز پس می‌نشیند و درون بودگی خودشناسنده محض می‌شود. به باور هگل، چنین فهمی از روح در مسیحیت به بیان در می‌آید. بدین ترتیب، خدای مسیحی عبارت است از عشق و روح خودشناسنده ناب که انسان ها را آفریده است تا آن ها نیز به چنین روح و عشق نابی تبدیل شوند.

با ظهور مسیحیت صورت جدیدی از هنر سر برمی‌آورد: هنر رمانتیک. هگل از اصطلاح رمانتیک برای اشاره به هنر رمانتیک های آلمانی اواخر قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم (که بسیاری از آن ها را از نزدیک می‌شناخت) استفاده نمی‌کند، بلکه آن را در اشاره به کل آن سنت هنر که در قلمرو مسیحیت غربی ظهور یافت به کار می‌برد.

از نظر هگل، هنر رمانتیک هم مانند هنر کلاسیک، بیان یا جلوه حسی آزادی روح است. با این تفاوت که هنر رمانتیک آن صورت از آزادی هنر را بیان می‌کند که خانه حقیقی اش فراتر از هنر قرار دارد.

هگل برای درک بهتر این تمایز بین دو هنر، هنر کلاسیک را با بدن انسان که یکپارچه و عمیقاً غرق در روح و زندگی است مقایسه می‌کند و هنر رمانتیک را با چهره و صورت انسان که پرده از شخصیت درونی آن شخص صاحب بدن برمی‌دارد. بدین ترتیب است که روح دور می‌شود. از نظر هگل در هنر رمانتیک تصویر کردن عیسی مسیح با بدن آرمانی شده خدا یا قهرمانی یونانی مناسبی نیست؛ زیرا که اصل و محور شخصیت عیسی، انسانیت و اخلاقیات فروگاستنی اوست. بدین ترتیب، هنر رمانتیک از آرمان های کلاسیک زیبایی گسسته می‌شود و رنج و درد و ضعف و شکنندگی انسانی واقعی را در تصاویر خود از عیسی مسیح (و شهدای دینی) به نمایش می‌گذارد. در ادامه چنین مسیری این هنر می‌تواند در کار به تصویر کشیدن رنج و درد حتی تا حد بیان "زشتی" (Unschön) (زشت بودن) پیش برود.

هگل در پدیدارشناسی روح در بخش دین، ذیل عنوان "دین آشکار" چنین می‌گوید:

«۷۴۸. روح، از طریق دین هنر، از صورت جوهر به صورت سوژه گام نهاده است؛ زیرا آن [دین هنر] قالب این [سوژه] را پدید می‌آورد، و بنابراین در این [قالب] عمل یا خودآگاهی ای را فرامی‌نهد که جوهر هولناک صرفاً ناپدید می‌شود و خویشترین خویش را در اعتماد درک نمی‌کند.» (کتاب «پدیدارشناسی روح» هگل – ترجمه سیدمسعود حسینی و دکتر محمد مهدی اردبیلی، نشر نی، ص ۴۹۹)

## نظر هگل درباره تراژدی

در تراژدی جوهر اصلی داستان، نیروی است از دو سو که هر دو خود را بر حق می دانند. با این حال، مخاطب همسوی قهرمان داستان می شود و او را که در وضعیتی اجتناب ناپذیر گرفتار شده موجه می داند. این است که اشتراک پایبندی به نیکی و زندگی اخلاقی میان مخاطب و قهرمان خود را نشان می دهد.

تراژدی در دستگاه فلسفی هگل نیز اجتناب ناپذیری تحقق مطلق خود امر تراژیک و تراژدی در تاریخ است. در یک برهه از تاریخ، موقعیت هایی پدیدار شد که در حیطه خود تعارض ها و کشمکش هایی را سبب شده بود؛ و پس از هر درگیری، و جنگ، پایان بخش آن مرگ بود. این است که به تاریخ به طریقی دیالکتیکی پیش می رود و رخدادها طی تناقض ها و تضادها، با مرگ است که به حیاتی جدید منتهی می شوند؛ که این صورت جدید فراگیرتر و پیشرفته تر است.

این سنتز نیز با گذشت زمان در خود دچار تعارض شده و خود به تزی تبدیل می شود که آنتی تزی را موجب شده و می پروراند. پرسشی که هگل پیش روی مخاطب می گذارد این است که چه ارزش های معنوی طی بحران های تاریخی و در تقابل همدیگر در نبرد قرار می گیرند؟ آیا ریشه هر حادثه در گذشته است؛ و یا رویدادی که رخ می نماید و وضعی خلاف آمد عادت ایجاد می نماید ندای آینده را سر می دهد؟

هگل میان اخلاقیات برخاسته از اجتماع مردم، و قوانین اخلاقی تحمیل شده از قوانین و مقررات جامعوی فرقی نمی گذارد. این اخلاقی زیستن در ناخودآگاه ما در یک هارمونی میان اجتماعیات و نظام های جامعوی شکل گرفته و همچنان وجود دارد. در این هارمونی هر فرد از هر اجتماع چنان عمل و فکر می کند که باید به همان طریق رفتار کند؛ بی آنکه نیازی به اندیشیدن و خودآگاهی داشته باشد؛ برخلاف تفکر کانت که آغازگر خودآگاهی و اندیشه وقوف به خود بعد از تردید درباره تمام دانسته های وارد شده به ذهن خود بود.

از نظر هگل، هر فرد در درون خود اخلاقیاتی را از دو منبع و سرچشمه دریافت کرده و در طول زندگی خود بر اساس آن به منش و رفتار و تصمیمات و حیات خود ادامه می دهد. یکی قوانین انسانی و اخلاقیات حاصل از نظام ها و ساختارهای جامعوی است؛ و دیگری قوانین الهی است که درونیات هر فرد با درونیات و منویات و روابط اجتماعی هر تشکل اجتماعی با ماهیت الهی. در تراژدی آنتیگونه، هگل این دو قلمرو اخلاقی خانواده و اجتماع را به طور مشخص مورد تحلیل قرار داده است.

## نظر هگل درباره آنتیگونه

شرحی که هگل درباره بن مایه های تراژدی آنتیگونه دارد مبتنی است بر دیالکتیک قوانین الهی و انسانی. و اینکه در نتیجه برخورد این دو نیرو صورت جدیدی شکل می گیرد که قوانین انسانی زمینه ساز آن بوده است.

مهمترین عناصر تراژدی آنتیگونه تضاد و تعارض دو نیروی متخاصم ابتدایی است؛ که تمام وقایع بعدی را رقم می زند. تضاد هایی مثل: زن / مرد؛ حاکم / شهروند؛ سپاهی وطن / سپاهی دشمن؛ خانواده / کشور؛ و از همه مهمتر قانون الهی / قانون انسانی.

«در درون جوامع، و نیز بین آن ها، همیشه امکان جدال وجود دارد. و همانند موارد دیگر در نوشته های هگل، جدال های خاص پیامدهای بزرگ فلسفی دارند. در این موقعیت ویژه، هگل درباره تراژدی سوفوکلس یعنی آنتیگونه می نویسد که یکی از نمایشنامه های محبوبش بود (و پانزده سال بعد در فلسفه حق به طور مفصل بار دیگر درباره آن بحث کرد). موضوع اصلی این نمایشنامه را باید برخورد دو مجموعه از قوانین، قوانین انسانی و خدایی، دانست. قانون آسمانی که آنتیگونه از آن دفاع می کند، قانون قبایل بدوی، قانون خون، و تقدس نهایی خانواده است. [از طرف دیگر،] نماینده قانون انسانی، یا آنچه بعدها به قانون مدنی بدل شد، کرئون، شاه، است. در پیکار بر سر خاکسپاری برادر آنتیگونه که قانون مقدس آن را می طلبید اما کرئون ممنوع کرده بود، دو قانون در جدالی مرگبار درون شخص آنتیگونه با هم مواجه می شوند... وضعیت او تراژیک و لاینحل است؛ اما حرکت تاریخ و دیالکتیک راه حلی را برای جدالی پیش می گذارد که در دسترس زن قهرمان این تراژدی نبود. با رشد جامعه مدرن مدنی، افراد و خانواده ها تحت قانون زمین در هم ادغام شدند.» (تاریخ فلسفه راتلج؛ جلد ششم)

در مورد نظر هگل در تفسیر تراژدی آنتیگونه مطالب بسیار نوشته شده است. یکی از مقالات به زبان فارسی که به مسأله اخلاق پرداخته و تفسیر اخلاقی هگل از این تراژدی را ارائه کرده، مقاله ای است با عنوان «آنتیگونه؛ حیات برهنه و میل زنانه» نوشته بارانه عمدیان؛ که بخش هایی از متن این مقاله را عیناً نقل می کنیم:

«انسان‌ها موجوداتی اجتماعی اند. بدین ترتیب، اخلاقی بودن قلمرو اخلاقی، ارتباطی با اندیشیدن (cogitation) و انتخاب یا قضاوت میان نیک و بد ندارد، و بیشتر ارسطویی است تا کانتی. پیش از اندیشیدن به قوانین، ما می‌دانیم چگونه عمل کنیم، زیرا بدان‌ها به مثابه منش (ethos) خویش خو گرفته ایم. میانجی‌گری مفاهیم در این قلمرو اخلاقی جایی ندارد. هگل این قلمرو را زیبا و پر از هارمونی می‌بیند، پس بیهوده نیست که برای به تصویر کشیدن آن به فرم هنری تراژدی یونان متوسل می‌شود.

«اما جوهر اخلاقی (ethical substance) در درون خود دوپاره است. دنیای سوفوکلای این دوپارگی را در بطن خود حمل می‌کند و شکنندگی آن نیز از همین دوپارگی سرچشمه می‌گیرد: دوپارگی میان قانون انسانی و قانون الهی. هگل استعاره‌های روز و شب را برای توصیف این دو قطب به کار می‌برد. قوانین انسانی که زندگی سیاسی را برمی‌سازند، حالت جهان-شمول و همگانی دارند، درحالی که قوانین الهی جوهر درونی جامعه را برمی‌نهند. هگل دوگانگی قانون انسانی و الهی را به ترتیب به دوگانگی روز/شب، عمومی/خصوصی، ملت/خانواده، خودآگاه/ناخودآگاه، و سرآخر مرد/زن تشبیه می‌کند. قانون انسانی در فضای باز میدان عمومی شهر یا آگورا جریان دارد، و به همین جهت مانند نور روز عیان است، درحالی که قانون الهی به درون خانه، به اعماق، تعلق دارد و چون تاریکی شب، پنهان و رازآلود است.

«... رابطه حقیقی خانوادگی همان رابطه با مردگان یا نیاکان خانواده است: خانواده به‌عنوان گسستی از طبیعت یا مازادی بر طبیعت. برای ارتقا و تعالی مرگ از مرتبه یک امر طبیعی، مرگ باید به کار گرفته شود.

«... در پایان، کرئون هم متعاقباً در پشیمانی و ماخلولیا غرق می‌شود. ... مشخص نیست پس از پایان تنش میان قانون انسانی و الهی، نقش‌های مؤنث و مذکر چه آرایش جدیدی می‌یابند.

تضاد درونی قلمرو اخلاقی به عمل منجر می‌شود. گذار از این قلمرو (Sittlichkeit) به عرصه عمل هارمونی میان قانون انسانی و الهی را در هم می‌شکند.»

با نگاهی به مقاله «Hegel's Antigone» - J. Mills متوجه می‌شویم که تفسیر هگل از آنتیگونه تا چه پایه تفسیر به رأی است. هگل تعادل موجود در این تراژدی را بین آنتیگونه (زن؛ شهروند؛ انقلابی؛ پیرو قانون الهی) و کرئون (مرد؛ حاکم؛ مستبد؛ پیرو قانون مملکت) به درستی بیان می‌کند ولیکن در نتیجه‌ای که می‌گیرد در واقع به یکسویه‌نگری دچار می‌شود؛ آنجا که خودکشی آنتیگونه را و در واقع نابودی این نیرو را گریزناپذیر می‌داند. در مقاله «Hegel's Antigone» - J. Mills چنین می‌خوانیم:

در دنیای بت پرستی خانواده و پولیس، حوزه‌های خاص و جهانی وجود انسان، از یکدیگر جدا هستند؛ خانواده نشان‌دهنده زندگی است و پولیس نشان‌دهنده خطر زندگی است. تعارض بین این دو حوزه گریزناپذیر و غیرقابل‌تغییر است.

در بخشی از جهان اخلاق شرک یا یونان در پدیدارشناسی که در آن تفسیر آنتیگونه تفسیر می‌شود، و تنها جایی که می‌بینیم در مورد زن بحث کرده، هگل در پی رابطه ایده آل بین زن و مرد به عنوان رابطه‌ای از هویت - بی‌هویتی است.

او می‌نویسد: "رابطه [بین زن و مرد] به شکل غیر پیوندی آن، در رابطه بین خواهر و برادر یافت می‌شود. آنها هم-خون هستند و به هر حال، در حالت تکیه‌گاه و تعادل قرار گرفته‌اند. بنابراین، نه تمایلی به یکدیگر دارند، و نه وجود مستقل شخص خود را به هم داده و یا از هم گرفته‌اند. برعکس، آنها یک فرد آزاد در رابطه با یکدیگر هستند.

فرمول بندی فلسفی هگل در مورد رابطه بین زن و مرد در دنیای مدرن از اهمیت زیادی برخوردار است زیرا این مسئله چگونگی دستیابی به وحدت در جهانی را نشان می‌دهد که در آن هر کس به دنبال پاسخگویی به نیازها و خواسته‌های شخصی خویش است.

اما با بررسی تفسیر به رأی او از آنتیگونه در فلسفه حق، در می‌یابیم که راه حل هگل، که آگاهی و ناآگاهی را از هم جدا می‌کند، به طوری که خانواده همچنان به عنوان حوزه ناآگاهی که در آن زن محدود و مجبور باقی می‌ماند، راهکار مناسبی برای رسیدن به آگاهی نیست.

و از نظر هگل، دقیقاً لغو *Aufhebung* یا آشتی با جهان مدرن است که درگیری دوگانه جهان باستان را نشان می‌دهد. ناکافی بودن فرمول آشتی مدرن هگل در زمینه تفاوت جنسی در فلسفه حق، تا حد قابل توجهی به دلیل سو استفاده و بیان نادرست وی از این تعارض در تفسیر آنتیگونه در پدیدارشناسی است.

با محدود کردن زن به خانواده در پدیدارشناسی و فلسفه حق حرکت پیش‌رونده روح به سمت خودآگاهی جهانی هرگز در زن جمع نمی‌شود. زن هرگز نمی‌تواند آرزوی جهانی بودن "انضمامی" یا ویژگی فردیت را داشته باشد. با محدودیت زن، یک محدودیت در سیستم



هگلی وجود دارد. جهانی هگل لزوماً مرد است و مرد جهانی نیست. بشریت زن و مرد است و ادعای فراگیر بودن تجربه انسانی باید تجربه و مشارکت زن در خارج از حوزه خانواده را فراهم کند: این باید یک گزارش جامع تر از آنتیگونه ارائه دهد نسبت به آنچه هگل ارائه داده است.

### نتیجه گیری

چنانکه ملاحظه شد زیبایی شناسی در نظام فلسفی هگل به صورت فلسفه هنر و مشخصاً با بررسی آثار هنری دوران های مختلف تاریخی تبیین می شود.

نظر هگل در مورد سیر تحول و تطور هنرها در یک تقسیم بندی سه گانه (هنر نمادین، هنر کلاسیک، هنر رمانتیک) خلاصه می شود. در این میان، ویژگی هنر کلاسیک، تعادل و توازن است.

تعادل و توازن در تراژدی و امر تراژیک نتیجه کشمکش دو نیروی برابر است که هر کدام خود را بر حق می داند. و در پی تضارب این دو نیرو سنتز بوجود می آید که همانا پایان بخش داستان تراژدی است.

در تراژدی آنتیگونه این تعارض و تضاد از ابتدا میان آنتیگونه و کرنون، به عنوان نمایندگان قانون الهی و قانون انسانی رخ می دهد.

مرگ آنتیگونه از نظر هگل یک امر گریزناپذیر است؛ زیرا حکم تاریخ چنین است که جهان باستان جای خود را به جهان مدرن می دهد. ولیکن می توان نسبت به برخی نتایج هگل در تفسیر این تراژدی تردید داشت. بخصوص آنجا که جهان مردانه را در مرگ محتوم آنتیگونه، به عنوان یک قدر در برابر یک عنصر ضعیف، پیروز می داند.

### منابع:

- کتاب «زیباشناسی هگل» - دانشنامه استنفورد - استیون هولگیت
- کتاب «تاریخ فلسفه راتلج» - رابرت سی سولومون؛ جلد ششم
- کتاب «زیبایی شناسی آلمانی» - دانشنامه استنفورد؛ ترجمه مسعود علیا
- کتاب «مقدمه های هگل بر پدیدارشناسی روح و زیباشناسی» ترجمه دکتر محمود عبادیان
- مقاله «آنتیگونه؛ حیات برهنه و میل زنانه» نوشته بارانه عمادیان <http://nasour.net/1386.10.08/19.html>
- مقاله «خوانش هگل از تراژدی آنتیگونه» نوشته امیر مازیار، محدثه ربانی نیا [https://journals.atu.ac.ir/article\\_12581.html](https://journals.atu.ac.ir/article_12581.html)
- مقاله «بازتاب اندیشه هگل در تراژدی آنتیگونه سوفوکل» فاطمه بنویدی، فرزانه سجودی [https://jfadram.ut.ac.ir/article\\_29670\\_6ff594eabc11184c698dfaf504d8c400.pdf](https://jfadram.ut.ac.ir/article_29670_6ff594eabc11184c698dfaf504d8c400.pdf)
- مقاله «مقدمه ای بر نظریه تراژدی هگل» مارک دبلیو روچه، ترجمه بهزاد کورشیان (منتشر شده در) <http://tajrishcircle.org>
- مقاله «اشاره ای به تعادل آنتیگونه و انقلاب فرانسه از نظر هگل» نوشته معصومه بوذری <https://chistiha.com/?p=4102>
- مقاله «بررسی تراژدی یونان باستان و تراژدی مدرن از منظر هگل» نوشته مریم السادات حسینی سیرت و یوسف شاقول [https://rp.razi.ac.ir/article\\_517\\_240e5db88dfa7ca0f5dce1ae3c502f4e.pdf](https://rp.razi.ac.ir/article_517_240e5db88dfa7ca0f5dce1ae3c502f4e.pdf)

<https://philarchive.org/archive/MILHAV1> J. Mills - «Hegel's Antigone» مقالة -