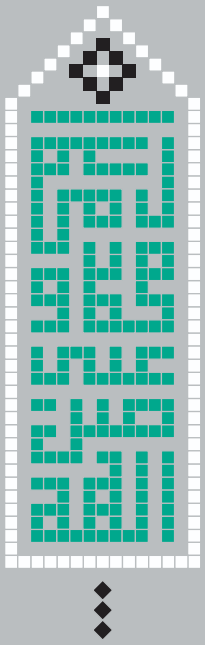
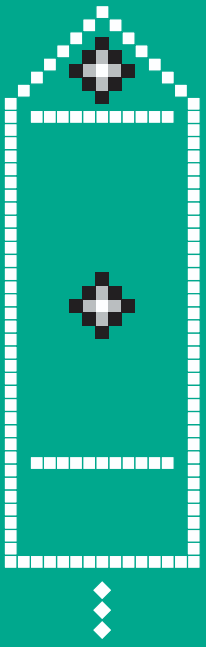
بسم الله الرحمن الرحيم



شاعر در دورهٔ نثر

اریـــش هلـــر
مترجم: حمیدرضا کیانی



پژوهشکدهٔ فرهنگ و هنر اسلامی
شاعر در دورهٔ نثر
نویسنده: اریش هلر
مترجم: حمیدرضا کیانی
ناظر علمی: سیدحسین شهرستانی
ویراستار: سیما سرشار
طراح جلد و گرافیک: صادق جمالی
صفحه‌آرا: احمد الهی

چاپ نخست: ۱۴۰۳
شمارگان: ۵۰۰ نسخه
شابک: ۵-۰۷-۵۰۰۵-۶۲۲-۹۷۸

نشانی:
تهران، خیابان سمیه،
حوزه هنری، پژوهشکده
فرهنگ و هنر اسلامی
کدپستی: ۱۵۹۹۷۱۹۵۱۳
شماره تماس: ۹۱۰۸۸۲۷۱

با اسکن رمزینه از دیگر آثار پژوهشکده آگاه شوید

نقل و چاپ نوشته‌ها منوط به اجازهٔ رسمی از ناشر است.
شمارهٔ تماس نشر پژوهشکده فرهنگ و هنر اسلامی: ۰۹۱۰۸۱۰۲۴۲۸

فهرست مطالب

۶ پیش‌گفتار پژوهشکدهٔ فرهنگ و هنر اسلامی
۱۰ مقدمهٔ نویسنده

۳۹ مقدمه
۴۳ فصل نخست؛ شاعر در دورهٔ نثر
۷۱ فصل دوم؛ سنت نقض‌شده: یک خطابه
۱۰۷ فصل سوم؛ آخرین سخن نیچه دربارهٔ هنر و حقیقت
۱۳۵ فصل چهارم؛ اندیشیدن دربارهٔ شعر، هولدرلین و هایدگر
۱۶۳ فصل پنجم؛ ادبیات و مسئولیت سیاسی؛ دربارهٔ نامه‌های توماس مان
۱۹۳ فصل ششم؛ پس‌گرفتن سمفونی نهم
۲۲۷ فصل هفتم؛ برچیدن تئاتر خیمه‌شب‌بازی یا روانشناسی و سوءتفسیر ادبیات
۲۵۹ فصل هشتم؛ ملاحظاتی دربارهٔ روانکاوی و ادبیات مدرن
۲۷۹ فصل نهم؛ انسان شرمگین
۳۰۹ پیوست؛ بینش تراژیک: اریش هلر و نقد مدرنیسم

۳۴۴ پی‌نوشت‌ها
۳۴۸ منابع

پیش‌گفتار پژوهشکدهٔ فرهنگ و هنر اسلامی

جهان فکری اریش هلر

اریش هلر در ۲۷ مارس ۱۹۱۱ در کوموتائو، بوهمیا در اتریش‌مجارستان، کوموتوف در جمهوری چک کنونی، به دنیا آمد. هلر پژوهشگر فلسفه و ادبیات آلمانی بود و در دانشگاه‌هایی مانند کمبریج و مدرسهٔ اقتصاد لندن و کالج دانشگاه سوانسی در ولز تدریس می‌کرد. او در سال ۱۹۶۰ به آمریکا مهاجرت کرد و عضو هیئت‌علمی دانشگاه نورث‌وسترن شد و تا زمان بازنشستگی در سال ۱۹۷۹، در آنجا ماند. وی در سال ۱۹۹۰ درگذشت. پدر هلر پزشکی یهودی بود. او در سال ۱۹۳۵ مدرک دکتری حقوق خود را در دانشگاه چارلز پراگ دریافت کرد. در سال ۱۹۳۹ از دست نازی‌ها فرار و به انگلستان مهاجرت کرد. بسیاری از بستگان او در اردوگاه‌های کار اجباری نازی‌ها کشته شدند. در پاییز ۱۹۳۹ به‌عنوان دانشجوی پژوهشی وارد دانشگاه کمبریج شد و در سال ۱۹۴۳ با پایان‌نامه‌ای تحت‌عنوان «توماس مان؛ مطالعهٔ آثار او در ارتباط با جریان اصلی فکر در قرن نوزدهم» دکتری خود را در رشتهٔ زبان آلمانی دریافت کرد.

بیشتر کتاب‌های هلر به فلسفه و ادبیات آلمانی اختصاص دارد. کتاب‌های اصلی او عبارت‌اند از: ذهن محروم از ارث که مجموعه‌ای از مقالات دربارهٔ ادبیات و اندیشهٔ مدرن آلمان است و در سال ۱۹۵۴ به آلمانی منتشر شد. آلمانی آیرونیک؛ مطالعه‌ای دربارهٔ توماس مان که در سال ۱۹۵۸ منتشر شد. فرانتس کافکا (۱۹۵۹) و اهمیت نیچه (۱۹۸۸) نیز از دیگر آثار او هستند. چندین مجموعه از مقالات هلر نیز منتشر شده‌اند. سفر هنرمند به درون (۱۹۶۶)، مقالات دیگر (۱۹۶۶)، منِ

شاعر و شعر (۱۹۷۶) و در دورهٔ نثر (۱۹۸۴) کتاب‌هایی هستند که مجموعه‌مقالات او را شامل می‌شود. کتاب حاضر منتخبی از مقالات او در کتاب در دورهٔ نثر است.

ویژگی‌های رتوریک

اریش هلر در مقدمهٔ کتاب سفر هنرمند به درون به گفت‌وگویی بین خود و آیزایا برلین اشاره می‌کند که در آن، برلین توجه او را به گزین‌گویه‌ای از آرخیلوخوس، شاعر یونانی، جلب می‌کند: «روباه بسیار چیزها می‌داند؛ حال‌آنکه جوجه‌تیغی فقط یک چیز بزرگ می‌داند.» او در ادامه چنین می‌گوید:

> او [آیزایا برلین] معتقد بود این گفته می‌تواند نوعی گونه‌شناسی فکری تقریبی فراهم آورد؛ یعنی، تمایزی میان قالب‌های ذهنی که «یکتاگرایانه» هستند و آن‌هایی که «کثرت‌گرا» اند، تمایزی بین تمایلات «تک‌همسری» و «چندهمسری» در برخورد انسان با ایده‌ها. من فوراً متوجه شدم که جوجه‌تیغی هستم. فقط امیدوار بودم که وقتی، به‌طور اتفاقی، با تعداد زیادی روباه ناشی و بدقِلِق روبه‌رو می‌شوم، این موضوع لزوماً من را محکوم نکند به اینکه آدمی کسالت‌آور باشم و هیچ‌گونه چالاکی فکری از خود نشان ندهم. سِر آیزایا گفت: «به‌هیچ‌وجه. به‌هرحال، افلاطون، نیچه و پروست همگی کم‌وبیش جوجه‌تیغی بودند. آیا آن‌ها مطلقاً کسالت‌بار و اعصاب‌خردکن هستند؟ البته که این‌طور نیستند؛ حتی اگر شکسپیرِ روباه روی‌هم‌رفته سرگرم‌کننده‌تر باشد.» (Heller, ۱۹۶۵: ۲)

این مطلب به مشخصه‌ای رتوریک دربارهٔ هلر اشاره می‌کند. او تقریباً در همهٔ جستارها و مقاله‌ها و کتاب‌هایش درگیر مسئله و مضمون واحدی است که هربار صورت جدیدی به خود می‌گیرد و ابعاد تازه و عمق بیشتری پیدا می‌کند. اما

بنابه عقیدهٔ هلر، این مضمون واحد ریشه در مسئلهٔ شخصی خود او دارد. او در مقدمهٔ کتاب ذهن محروم از ارث[1] اظهار می‌کند که هر پژوهشگری در حوزهٔ فلسفه و ادبیات بالاخره روزی به مسئله‌ای اساسی برمی‌خورد که از جست‌وجوی شخصی او برآمده و کاملاً متعلق به خود اوست. به‌عقیدهٔ او، این سرشت متمایز پژوهش ادبی و فلسفی است که در آن، هرچقدر هم که با تعصب و پیش‌داوری در رویکرد و ارزیابی خود مبارزه کنیم، دست‌آخر همچنان با تجربه‌های شخصی خودمان سروکار داریم، با آنچه از صافی عناصر شخصیتی ما گذشته است، هم‌حسی‌ها، احساس انزجار، شادی‌ها، لذت‌ها ، رنج‌ها و... اما این امر به‌هیچ‌وجه نقص این پژوهش‌ها نیست؛ بلکه در واقع، فضیلت متمایز آن‌هاست؛ زیرا این رشته‌ها با واقعیت‌ها یا طبقه‌بندی‌ها یا الگوهای علت‌ومعلولی معمول سروکار ندارد. بدون شک، پژوهشگر ادبی و فلسفی باید در مواجهه با واقعیت‌ها صداقت فراوانی داشته است و در برخورد با پیوندهای متقابل گوناگون تسلطی خاص از خود نشان دهد. اما به‌نظر هلر، در نهایت، پژوهشگرِ این رشته‌ها با فهم کیفیت‌ها سروکار دارد و نه کمیت‌هایی با قابلیت اندازه‌گیری و نیز به معنا توجه دارد تا توضیح و تبیین. او در ادامه می‌گوید:

> اگر به او توصیه شود که فقط بر آن ابعادی از رشتهٔ خود متمرکز شود که بی‌طرفی خنثی دربارهٔ آن چیزی را ممکن می‌سازد که به‌شکل انکارناپذیری مبتنی‌بر واقعیت‌ها و «ابژکتیو» است، آن‌گاه این توصیه، توصیه‌ای نابخردانه می‌شود. به‌نظر من، کار او این نیست که از سوبژکتیویته اجتناب کند؛ بلکه کار او تهذیب آن است. نه دوری‌جستن از آنچه مورد مناقشه است؛ بلکه پاک‌سازی و تعمیق امر مناقشه‌برانگیز. او در مقام معلم وظیفه‌ای

بر عهده دارد که براساس معیارهای آزمایشگاهی و علمی تجربی غیرممکن به‌نظر می‌رسد: آموزش آن چیزی که در معنای دقیق کلمه، نمی‌توان آموزش داد؛ بلکه فقط می‌توان «دریافتش کرد»، شبیه به احساسی شدید، شبیه به رذیلت یا فضیلتی. این «امتناع»، نقطهٔ الهام‌بخش به کار او است. هیچ روشی وجود ندارد که موضوع او را در بر گیرد. شاید، فقط روش‌هایی که فشار و دمایی فکری تولید کند که در آن، ادراک در باوری تبلور پیدا کند و یادگیری در ارزشی حسی نمود یابد. گوته از اشراف‌زاده‌ای یونانی سخن می‌گوید که از او دربارهٔ آموزش‌وپرورش فرزندانش پرسیده بودند. او گفته بود: «بگذارید به آن‌ها چیزی را بیاموزند که هرگز قادر نخواهند بود یاد بگیرند.» (Heller, ۱۹۵۵: ۲).

بنابراین، هلر اینجا با تأکید بر وجه سوبژکتیو پژوهش ادبی و فلسفی، آن را از پژوهش‌های علمی و تجربی متمایز می‌کند. مسئله در پژوهشی ادبی و فلسفی از عمق حاصل می‌شود که همچون واقعیت‌ها و امور ابژکتیو شفاف و روشن روبه‌روی ما قرار ندارد. این مسئله را باید از ژرفای کاوش به‌صورت امری کیفی دریافت کرد. به عبارت دیگر، پژوهشگر ادبی و فلسفی در مرزهای امر بیان‌ناپذیر زندگی می‌کند. آنجا که امور آن‌چنان‌که باید، شکل بیان‌پذیری به خود نگرفته است؛ بلکه همچون درکی حسی فضا را آکنده است و بیان آن به‌شکلی مدون و طبقه‌بندی‌شده هنوز امکان‌پذیر نشده و پژوهشگر در تلاش است آن را بیان‌پذیر کند. حال، می‌توان این تعبیر را در جهت تعبیر اول، یعنی جوجه‌تیغی‌بودن توضیح داد. «فشار و دمایی فکری» ایده‌ای به بار می‌آورد با کیفیتی که رنگی سوبژکتیو دارد و پژوهشگر آن را همچون حسی در فضا دریافت کرده است و حال می‌بایست تلاش کند غبار از چهرهٔ این کیفیت برگیرد و آن را به بیان درآورد و دراثنای این تلاش و کوشش و در درگیری با آن است که هربار بُعد جدیدی از

مقدمـــهٔ مترجـــم

جهان فکری اریش هلر

اریش هلر در ۲۷مارس۱۹۱۱ در کوموتائو، بوهمیا در اتریش‌مجارستان، کوموتوف در جمهوری چک کنونی، به دنیا آمد. هلر پژوهشگر فلسفه و ادبیات آلمانی بود و در دانشگاه‌هایی مانند کمبریج و مدرسهٔ اقتصاد لندن و کالج دانشگاه سوانسی در ولز تدریس می‌کرد. او در سال ۱۹۶۰ به آمریکا مهاجرت کرد و عضو هیئت‌علمی دانشگاه نورث‌وسترن شد و تا زمان بازنشستگی در سال ۱۹۷۹، در آنجا ماند. وی در سال ۱۹۹۰ درگذشت. پدر هلر پزشکی یهودی بود. او در سال ۱۹۳۵ مدرک دکتری حقوق خود را در دانشگاه چارلز پراگ دریافت کرد. در سال ۱۹۳۹ از دست نازی‌ها فرار و به انگلستان مهاجرت کرد. بسیاری از بستگان او در اردوگاه‌های کار اجباری نازی‌ها کشته شدند. در پاییز ۱۹۳۹ به‌عنوان دانشجوی پژوهشی وارد دانشگاه کمبریج شد و در سال ۱۹۴۳ با پایان‌نامه‌ای تحت‌عنوان «توماس مان؛ مطالعهٔ آثار او در ارتباط با جریان اصلی فکر در قرن نوزدهم» دکتری خود را در رشتهٔ زبان آلمانی دریافت کرد.

بیشتر کتاب‌های هلر به فلسفه و ادبیات آلمانی اختصاص دارد. کتاب‌های اصلی او عبارت‌اند از: ذهن محروم از ارث که مجموعه‌ای از مقالات دربارهٔ ادبیات و اندیشهٔ مدرن آلمان است و در سال ۱۹۵۴ به آلمانی منتشر شد. آلمانی آیرونیک؛ مطالعه‌ای دربارهٔ توماس مان که در سال ۱۹۵۸ منتشر شد. فرانتس کافکا (۱۹۵۹) و اهمیت نیچه (۱۹۸۸) نیز از دیگر آثار او هستند. چندین مجموعه از مقالات هلر نیز منتشر شده‌اند. سفر هنرمند به درون (۱۹۶۶)، مقالات دیگر (۱۹۶۶)، منِ

شاعر و شعر (۱۹۷۶) و در دورهٔ نثر (۱۹۸۴) کتاب‌هایی هستند که مجموعه‌مقالات او را شامل می‌شود. کتاب حاضر منتخبی از مقالات او در کتاب در دورهٔ نثر است.

ویژگی‌های رتوریک

اریش هلر در مقدمهٔ کتاب سفر هنرمند به درون به گفت‌وگویی بین خود و آیزایا برلین اشاره می‌کند که در آن، برلین توجه او را به گزین‌گویه‌ای از آرخیلوخوس، شاعر یونانی، جلب می‌کند: «روباه بسیار چیزها می‌داند؛ حال‌آنکه جوجه‌تیغی فقط یک چیز بزرگ می‌داند.» او در ادامه چنین می‌گوید:

> او [آیزایا برلین] معتقد بود این گفته می‌تواند نوعی گونه‌شناسی فکری تقریبی فراهم آورد؛ یعنی، تمایزی میان قالب‌های ذهنی که «یکتاگرایانه» هستند و آن‌هایی که «کثرت‌گرا» اند، تمایزی بین تمایلات «تک‌همسری» و «چندهمسری» در برخورد انسان با ایده‌ها. من فوراً متوجه شدم که جوجه‌تیغی هستم. فقط امیدوار بودم که وقتی، به‌طور اتفاقی، با تعداد زیادی روباه ناشی و بدقِلِق روبه‌رو می‌شوم، این موضوع لزوماً من را محکوم نکند به اینکه آدمی کسالت‌آور باشم و هیچ‌گونه چالاکی فکری از خود نشان ندهم. سِر آیزایا گفت: «به‌هیچ‌وجه. به‌هرحال، افلاطون، نیچه و پروست همگی کم‌وبیش جوجه‌تیغی بودند. آیا آن‌ها مطلقاً کسالت‌بار و اعصاب‌خردکن هستند؟ البته که این‌طور نیستند؛ حتی اگر شکسپیرِ روباه روی‌هم‌رفته سرگرم‌کننده‌تر باشد.» (Heller, ۱۹۶۵: ۲)

این مطلب به مشخصه‌ای رتوریک دربارهٔ هلر اشاره می‌کند. او تقریباً در همهٔ جستارها و مقاله‌ها و کتاب‌هایش درگیر مسئله و مضمون واحدی است که هربار صورت جدیدی به خود می‌گیرد و ابعاد تازه و عمق بیشتری پیدا می‌کند. اما

بنابه عقیدهٔ هلر، این مضمون واحد ریشه در مسئلهٔ شخصی خود او دارد. او در مقدمهٔ کتاب ذهن محروم از ارث[1] اظهار می‌کند که هر پژوهشگری در حوزهٔ فلسفه و ادبیات بالاخره روزی به مسئله‌ای اساسی برمی‌خورد که از جست‌وجوی شخصی او برآمده و کاملاً متعلق به خود اوست. به‌عقیدهٔ او، این سرشت متمایز پژوهش ادبی و فلسفی است که در آن، هرچقدر هم که با تعصب و پیش‌داوری در رویکرد و ارزیابی خود مبارزه کنیم، دست‌آخر همچنان با تجربه‌های شخصی خودمان سروکار داریم، با آنچه از صافی عناصر شخصیتی ما گذشته است، هم‌حسی‌ها، احساس انزجار، شادی‌ها، لذت‌ها ، رنج‌ها و... اما این امر به‌هیچ‌وجه نقص این پژوهش‌ها نیست؛ بلکه در واقع، فضیلت متمایز آن‌هاست؛ زیرا این رشته‌ها با واقعیت‌ها یا طبقه‌بندی‌ها یا الگوهای علت‌ومعلولی معمول سروکار ندارد. بدون شک، پژوهشگر ادبی و فلسفی باید در مواجهه با واقعیت‌ها صداقت فراوانی داشته است و در برخورد با پیوندهای متقابل گوناگون تسلطی خاص از خود نشان دهد. اما به‌نظر هلر، در نهایت، پژوهشگرِ این رشته‌ها با فهم کیفیت‌ها سروکار دارد و نه کمیت‌هایی با قابلیت اندازه‌گیری و نیز به معنا توجه دارد تا توضیح و تبیین. او در ادامه می‌گوید:

> اگر به او توصیه شود که فقط بر آن ابعادی از رشتهٔ خود متمرکز شود که بی‌طرفی خنثی دربارهٔ آن چیزی را ممکن می‌سازد که به‌شکل انکارناپذیری مبتنی‌بر واقعیت‌ها و «ابژکتیو» است، آن‌گاه این توصیه، توصیه‌ای نابخردانه می‌شود. به‌نظر من، کار او این نیست که از سوبژکتیویته اجتناب کند؛ بلکه کار او تهذیب آن است. نه دوری‌جستن از آنچه مورد مناقشه است؛ بلکه پاک‌سازی و تعمیق امر مناقشه‌برانگیز. او در مقام معلم وظیفه‌ای

1. Disinherited Mind

بر عهده دارد که براساس معیارهای آزمایشگاهی و علمی تجربی غیرممکن به‌نظر می‌رسد: آموزش آن چیزی که در معنای دقیق کلمه، نمی‌توان آموزش داد؛ بلکه فقط می‌توان «دریافتش کرد»، شبیه به احساسی شدید، شبیه به رذیلت یا فضیلتی. این «امتناع»، نقطهٔ الهام‌بخش به کار او است. هیچ روشی وجود ندارد که موضوع او را در بر گیرد. شاید، فقط روش‌هایی که فشار و دمایی فکری تولید کند که در آن، ادراک در باوری تبلور پیدا کند و یادگیری در ارزشی حسی نمود یابد. گوته از اشراف‌زاده‌ای یونانی سخن می‌گوید که از او دربارهٔ آموزش‌وپرورش فرزندانش پرسیده بودند. او گفته بود: «بگذارید به آن‌ها چیزی را بیاموزند که هرگز قادر نخواهند بود یاد بگیرند.» (Heller, ۱۹۵۵: ۲).

بنابراین، هلر اینجا با تأکید بر وجه سوبژکتیو پژوهش ادبی و فلسفی، آن را از پژوهش‌های علمی و تجربی متمایز می‌کند. مسئله در پژوهشی ادبی و فلسفی از عمق حاصل می‌شود که همچون واقعیت‌ها و امور ابژکتیو شفاف و روشن روبه‌روی ما قرار ندارد. این مسئله را باید از ژرفای کاوش به‌صورت امری کیفی دریافت کرد. به عبارت دیگر، پژوهشگر ادبی و فلسفی در مرزهای امر بیان‌ناپذیر زندگی می‌کند. آنجا که امور آن‌چنان‌که باید، شکل بیان‌پذیری به خود نگرفته است؛ بلکه همچون درکی حسی فضا را آکنده است و بیان آن به‌شکلی مدون و طبقه‌بندی‌شده هنوز امکان‌پذیر نشده و پژوهشگر در تلاش است آن را بیان‌پذیر کند. حال، می‌توان این تعبیر را در جهت تعبیر اول، یعنی جوجه‌تیغی‌بودن توضیح داد. «فشار و دمایی فکری» ایده‌ای به بار می‌آورد با کیفیتی که رنگی سوبژکتیو دارد و پژوهشگر آن را همچون حسی در فضا دریافت کرده است و حال می‌بایست تلاش کند غبار از چهرهٔ این کیفیت برگیرد و آن را به بیان درآورد و دراثنای این تلاش و کوشش و در درگیری با آن است که هربار بُعد جدیدی از

ایده کشف می‌شود و عمق تازه‌ای می‌یابد. مایکل اسپرینکر در مقالهٔ خود دربارهٔ جهان فکری هلر با عنوان «بینش تراژیک؛ اریش هلر و نقد مدرنیسم» با اشاره به مقدمهٔ هلر و جوجه‌تیغی‌خواندن خودش معتقد است جوجه‌تیغی‌بودن به همان اندازه که دربارهٔ هلر صدق می‌کند، دربارهٔ نیچه هم صادق است. نیچه بسیار بر هلر تأثیر داشته است و می‌توان گفت «مضمون تکرارشوندهٔ نوشته‌های نیچه، یعنی مرگ خدا در جهان مدرن و نیهیلیسم ملازم با هنر مدرن، تقریباً با تنوع بی‌حدوحصری در آثار گوناگون هلر بررسی می‌شود.» اما این ویژگی باعث نمی‌شود که نوشته‌های نیچه را خسته‌کننده یا ملال‌آور بدانیم. می‌توان نوشته‌های او را کلی یکپارچه دانست؛ اما «این، تنوع بی‌اندازهٔ اجراهای فردی است که ما را درخوانش پی‌درپی آثار او حیرت‌زده می‌کند.» به‌نظر اسپرینکر، همین مطلب را می‌توان دربارهٔ هلر نیز صادق دانست. «خواه موضوع او گوته و علم باشد، خواه بورکهارت و تاریخ یا روان‌کاوی و ادبیات یا نوشته‌های متأخر هایدگر. آثار هلر ازطریق مضمون وحدت‌بخشِ بیگانگی انسان مدرن از جهان، به هم پیوند خورده است. با هر تغییر تازه‌ای، این مضمون بیشتر غنی شده و روشن می‌شود.» (Sprinker, ۱۹۸۱: ۲۵)

مضمون مرکزی دیدگاه هلر؛ گسست روح از جهان یا در دورهٔ نثر

همان‌طور که اسپرینکر می‌گوید، می‌توان مضمون مرکزی آثار هلر را همین بیگانگی انسان مدرن دانست. این بیگانگی بنابه عقیدهٔ اسپرینکر، «مغاک عمیق است که روح مدرن و فراورده‌های آن را از جهانی جدا می‌کند که در آن ساکن است.» هلر با ارجاع به درس‌گفتارهایی در باب زیبایی‌شناسی هگل این بیگانگی را چونان گسست میان روح و جهان صورت‌بندی می‌کند؛ گسستی که به‌عقیدهٔ اسپرینکر می‌توان در اصل، گسست میان هنر و زندگی دانست. این عقیده به‌طرق گوناگون زیربنای همهٔ جستارهای هلر را تشکیل می‌دهد (Sprinker, ۱۹۸۱: ۲).

اریش هلر در جستار سفر هنرمند به درون؛ پیش‌گویی هگل و تحقق آن صورت‌بندی هگل را مشابه با نیچه توصیف می‌کند:

به‌این‌ترتیب، هگل که از خلال سرشت شخصیت فکری خود با انواع مختلف تناقض‌ها آشنا بود، بالطبع، اولین کسی شد که به‌شکلی نظام‌مند بیماری رمانتیک دورهٔ خود را چونان گسست روح از جهان نفس، از اوضاع‌واحوال و درونیات انسان از اوضاع بیرونی تشیخص داد. با اطمینان می‌توان گفت نیچه دوست نداشته است بفهمد خود او چقدر در آن لحظه هگلی بوده است، وقتی این امر را دقیقاً به‌قول خودش، «خاص‌ترین ویژگی انسان مدرن» دانست: «تضاد عجیب بین زندگی درونی‌ای که هیچ‌چیز بیرونی با آن مطابقت ندارد و وجود بیرونی‌ای که با درون بی‌ارتباط است»؛ زیرا نیچه با افزودن «این تضادی است که برای یونانیان شناخته‌نشده بود»،[1] به‌شکلی گزین‌گویانه چنان‌که عادت او بود و بدون اینکه حتی اظهارنظر اصلی را خوانده باشد، تمایز قاطع و دقیق هگل میان هنر کلاسیک، یعنی هنر یونان در دوران کلاسیک و هنر رمانتیک، یعنی برای هگل در درس‌گفتارهایی در باب زیبایی‌شناسی، همهٔ هنرهای پس‌از دوران باستان کلاسیک، را بازمی‌گفت (Heller, ۱۹۶۵: ۱۰۳).

برای توضیح گسست میان روح و جهان باید دیدگاه هگل دربارهٔ هنر را بیان کنیم. تفسیرهای گوناگونی از فلسفه و زیبایی‌شناسی هگل وجود دارد که هرکدام بحث‌ها و نظرهای متعددی برانگیخته است. در اینجا، به تفسیری از فلسفه و زیبایی‌شناسی هگل می‌پردازیم که اریش هلر از آن ارائه می‌دهد و توضیحاتی نیز برای تبیین آن بدان می‌افزاییم.

1. Nietzsche: Gesammelte Werke, Musarion-Ausgabe (Munich, 1922-9), VI, 258 ff. ارجاع از هلر

به‌نظر هلر، آموزهٔ هگل دربارهٔ هنر با تحمیل فشار حقیقت بر آن، «از هنر به‌منزلهٔ یکی از رشته‌های اصیل در تربیت آدمی دفاع می‌کند» ((Heller, ۱۹۶۵: ۱۱۰. به‌این‌ترتیب، زیبایی‌شناسی هگل را می‌توان به‌تعبیر پل گایر، زیبایی‌شناسی حقیقت دانست (Guyer, ۲۰۱۴, ۴۲۳). اما حقیقت نزد هگل با ایده و روح مرتبط است و هگل هنر را «نمود حسی ایده» می‌داند (مالند، ۱۴۰۱، ۴۳). به‌نظر هگل، تاریخ هنر «منعکس‌کنندهٔ روابط متغیر حاکم میان روح و ایده و واقعیت ادراک‌پذیر به‌شکل حسی است، روابط متغیر حاکم بین اصل فرم معنادار و اصل مادهٔ فرم‌نیافته» (Heller, ۱۹۶۵, ۱۱۰)؛ اما باید مشخص کنیم منظور از ایده و روح چیست.

به‌اعتقاد هگل، امر حقیقی کل است (PDG, ۲۰) و هرچه وجود دارد، جزئی از کلیتی خودمولد است (مالند، ۱۴۰۱: ۴۴). اما کلی که قابل انقسام نباشد، کل نیست و می‌توان گفت فلسفهٔ هگل بنابه تعبیری، ماجرای انقسام این کل به اجزای متکثر و سپس، وحدت دوبارهٔ کثرات است (مالند، ۱۴۰۱: ۲۰). در این انقسام و اتحاد دوباره، کل بسیط و بی‌واسطه، منقسم می‌شود، کثرت و تفصیل می‌یابد و باواسطه می‌شود. اما وساطت به چه معناست؟

رابرت پیپین معتقد است هگل به‌صراحت مخالف آن دسته از عقاید زیبایی‌شناسی عقل‌گرایان است که حقیقت را امری منفصل و از پیش‌تعیین‌شده و ایستا می‌دانند (پیپین، ۱۳۹۸). حقیقت ایدئالیستی ازنظر هگل، حقیقتی مبتنی بر «بازشناسی[1] و استحالهٔ متقابل است» (مالند، ۱۴۰۱: ۱۹). هگل مانند کانت معتقد است که ابژه‌ها اموری مستقل نیستند که تنها منتظر ادراک باشند؛ بلکه انسان‌ها و ابژه‌ها در برهم‌کنشی متقابل یکدیگر را تعین می‌بخشند (مالند، ۱۴۱۰: ۱۹). این تعین‌بخشی متقابل در ایدئالیسم هگل به‌معنای نفی هرگونه محتوای غیرمفهومی یا در اصطلاح فلسفهٔ امروزی، هرگونه امر پیش‌داده است. این بدان معناست که

1. Recognition

بین وجود و آگاهی تناظری موجود است؛ یعنی هرآنچه موجود است به آگاهی درمی‌آید (بیزر، ۱۳۹۱: ۱۱۹). هگل مخالف همهٔ نظریه‌پردازانی است که معتقدند حواس یا احساس‌ها یا شهود عقلی می‌تواند محتوای ناآگاهانه و غیرمفهومی عرضه کند (مالند، ۱۴۰۱: ۲۰). وساطت را نیز می‌توان در این چهارچوب فهمید. ازنظر هگل، وحدت دوبارهٔ کثرات با وساطت آگاهی و در تعین‌بخشی متقابل اتفاق می‌یابد. هگل بازشناسی این حقیقت را این‌همانیِ این‌همانی و تفاوت یا وحدتِ وحدت و کثرت می‌نامد. ایده و روح را باید ذیل همین فرایند تعین‌بخشی متقابل و وساطت آگاهی فهم کرد.

ایده در علم منطق هگل، پس‌از منطق مفهوم می‌آید. در مرحلهٔ مفهوم، اندیشه از تلاش برای فهم ابژه ازطریق بحث دربارهٔ ذات و نمود فراتر رفته و به تلاش برای فهم خویشتن رومی‌آورد (مالند، ۱۴۰۱: ۴۵). مفهومْ اندیشه‌ای است که به خود می‌اندیشد و در نتیجه، خود را به‌مثابهٔ ابژه برمی‌نهد و به نقش هنجارین خود در تقابل با ابژه پی می‌برد و می‌فهمد ابژکتیویتهٔ ابژه «به شیوهٔ قرارگرفتن حکم درون الگوهای استدلال و موجه‌سازی مربوط است؛ الگوهایی که ابژه آن‌ها را تعیین نمی‌کند، بلکه روح یا Geist است که در روندی تاریخی و اجتماعی، خود شیوهٔ ضروی تعبیر و تفسیر ابژه را متعین می‌کند» (پینکارد، ۱۳۹۴: ۳۸۷). وحدت دیالکتیکی مفهوم و ابژه همان‌چیزی است که هگل به آن ایده می‌گوید. ایده در طرح هگل «وحدت متقابلاً تعین‌بخش اندیشه و ابژه» است (مالند، ۱۴۰۱، ۴۵). به‌تعبیر هگل، ایدهٔ «سوژه‌ابژه به‌منزلهٔ وحدت امر ایدئال و امر واقعی، امر متناهی و امر نامتناهی، روح و جسم و به‌منزلهٔ امکانی فی‌نفسه برخوردار از فعلیت است، همچون چیزی که ماهیت آن را فقط به‌واسطهٔ وجود درک می‌توان کرد» (EL, ۲۱۴).

روح قلمروی ایده است. تحلیل علم منطق هگل از اندیشهٔ به‌خوداندیشنده یا به عبارت دیگر، اندیشه‌ای که خود هنجارهای خود را وضع می‌کند، نقطهٔ مقابل پدیده‌های علی و جهان چندلایهٔ امر ارگانیک در فلسفهٔ طبیعت است.

روحْ وحدت دیالکتیکی و متقابلاً تعین‌بخش طبیعت و منطق است. «روح در تقابل با منطق، قلمروی موجودات تن‌یافته و در تقابل با طبیعت، قلمروی آزادی است» (مالند، ۱۴۰۱: ۴۵). انسان به‌منزلهٔ آمیزشی از اندیشه و طبیعت قلمروی روح است؛ قلمرویی که هگل قلمرویی دوزیست می‌خوانَدَش (A: ۵۱). انسان در قلمروی هنجارین روح است که سوبژکتیویته، خودانگیختگی، خودتعین‌بخشی، درک اخلاقی و نهادهای اجتماعی خود را تأسیس و گسترش می‌دهد (مالند، ۱۴۰۱: ۴۶). در اصل، کل فلسفهٔ هگل را می‌توان سفر روح دانست از وحدت بسیط و بی‌واسطهٔ آغازین به وحدت بازیافتهٔ نهایی که در آن، ایده در طول تاریخ گسترش می‌یابد و خود را تحقق می‌بخشد. ادیسهٔ روح ابتدا در سطح فردی اتفاق می‌افتد که هگل آن را روح سوبژکتیو می‌نامد و سپس، در روح ابژکتیو به قلمروی جمعی انسان‌ها گسترش می‌یابد. در روح ابژکتیو، انسان‌ها ازطریق به‌رسمیت‌شناسی متقابل یکدیگر و تثبیت آن در نهادهای اجتماعی و سیاسی، ایدهٔ آزادی را در کل انسان‌ها گسترده می‌کنند (مالند، ۱۴۰۱: ۴۶). ادیسهٔ روح ازنظر هگل تاریخ بسط آگاهی از آزادی است (مالند، ۱۴۰۱: ۴۶).

پس‌از بسط کامل مفهوم آزادی ذیل روح ابژکتیو، هگل ذیل عنوان روح مطلق به راه‌های روح برای تأمل در ایده می‌پردازد. در اصل، ذیل روح مطلق، تلاش‌های انسان‌ها برای تأمل دربارهٔ معنای انسان‌بودن است که بررسی می‌شود؛ زیرا روح در قلمروی انسان است که تحقق و فعلیت می‌یابد. این تلاش‌ها برای تحقق آزادی ضروری است؛ زیرا فقط با به‌دست‌آوردن فهم کاملی از معنای انسان‌بودن و نسبت آن با آزادی و خودتعین‌بخشی است که امکان تحقق آن وجود دارد. به‌نظر هگل، انسان‌ها حیواناتی خودتفسیرگرند و این یعنی برخلاف حیوانات که فقط آن‌چیزی هستند که همواره بوده‌اند، انسان‌ها آن‌گونه هستند که فکر می‌کنند (پینکارد، ۱۳۹۴: ۴۴۱). به عبارت دیگر، انسان‌ها در مقابل طبیعت منفعل نیستند و در فرایند تعین‌بخشی به جهان، مشارکت خلاق دارند و این یعنی

ازطریق اندیشیدن به ایده ذیل روح مطلق است که انسان‌ها به نقش تعین‌بخش خود در جهان واقعیت می‌بخشند و دیگر جهان را همچون امری پیش‌داده درک نمی‌کنند (مالند، ۱۴۰۱: ۴۶).

روح مطلق سه صورت دارد که ازطریق آن‌ها به ایده می‌اندیشد: هنر و دین و فلسفه. هگل در درس‌گفتارهای زیبایی‌شناسی دربارهٔ هنر چنین می‌گوید: «هنر به‌دلیل اهتمام به حقیقت به منزلهٔ متعلَّق مطلق آگاهی، جزئی از قلمروی مطلق روح و بنابراین، به‌واسطهٔ محتوای خود با دین... و فلسفه بر بنیادی مشترک استوار است.» (A: I, ۱۰۱) هنر برخلاف دین و فلسفه، محتوای خود، یعنی ایده را ازطریق حواس عرضه می‌کند (مالند، ۱۴۰۱: ۴۷). در فلسفه، ایده کاملاً تعینی مفهومی می‌یابد و ازسوی اندیشه درک و آگاهانه بازشناخته می‌شود (مالند، ۱۴۰۱، ۴۸). اما ایده را می‌توان ازطریق حواس به‌صورتی متعین نیز درک کرد. هگل ایده را به‌منزلهٔ حقیقتی که نمود حسی یافته است، زیبایی می‌نامد. او ایده‌ای که صورت متعینی یافته است، ایدئال می‌خواند (مالند، ۱۴۰۱: ۴۸ و ۴۹). هلر نیز اینجا تأکید می‌کند که منظور از زیبایی در اثر هنری برای هگل، درخشش حقیقت ایدئال در اثر هنری است و نباید زیباسازی را در اینجا فقط امری ظاهری و زینتی در نظر گرفت:

> آنچه ایدئال می‌شود، در این استعمال دقیق فلسفی، فقط «زیباسازی» نمی‌شود؛ اصطلاحی که حتی پولونیوس روده‌دراز هم آن را مذموم می‌دانست؛ زیرا بدن مسیح مصلوب که گرونوالد[1] در شکنج وحشتناک ناشی از درد نقاشی‌اش کرده است، ازاین‌نظر، در مقایسه با فرم انسانی‌ای که پراکسیتِلِس[2] به هرمسش داد و او را درحالی تصویر کرد که خوشهٔ انگوری را در برابر دیونسوس

1. Griinewald 2. Praxiteles

کودک گرفته بود، ایدئالی کمتری ندارد. در اینجا، ایدئال‌سازی به‌معنای مجسم‌سازی ایده در شکل فرمی طبیعی است. هگل معتقد است ایده‌ای که مجسمه‌های یونان مطابق با شکل انسان مجسم می‌کنند («مجسم» کلمهٔ درست است) و در نتیجه، ایدئال می‌سازند، حضور کامل روح و ایده در انسان طبیعی است (Heller, ۱۹۶۵: ۱۱۰–۱۱۱).

برای یافتن معنای گسست روح از جهان، باید قدمی دیگر برداریم و تقسیم‌بندی هگل از صورت‌های جزئی هنر را بررسی کنیم. صورت‌های جزئی هنر «از راه‌های متفاوت به‌چنگ‌آوردن ایده به‌منزلهٔ محتوا ریشه می‌گیرند» (I: A, ۷۵). تعداد و ماهیت این صورت‌ها چیزی نیست مگر مناسبات متفاوت محتوا و فرم (مالند، ۱۴۰۱: ۸۲). هگل با معیارقراردادن میزان بسندگی راه‌های متفاوت به‌چنگ‌آوردن ایده در هنر، صورت‌های جزئی هنر را به سه شیوه تقسیم می‌کند: هنر نمادین و هنر کلاسیک و هنر رمانتیک. در هنر نمادین، انسان‌ها درکی نابسنده از ایده دارند و صورتی نابسنده به آن می‌دهند. در هنر کلاسیک، انسان‌ها درکی نابسنده از ایده دارند؛ اما صورتی بسنده به آن می‌دهند و در هنر رمانتیک، انسان‌ها درکی بسنده از ایده دارند؛ اما صورتی نابسنده به آن می‌دهند. به‌نظر هگل، فهم بسنده از ایده و صورت بسنده از آن از حدود مرزهای حسی هنر فراتر می‌رود و وارد حیطهٔ فلسفه می‌شود (مالند، ۱۴۰۱: ۸۲). هلر این حیطه را به‌تبعیت از هگل، حیطهٔ امر منثور می‌نامد.

گسست روح یا ایده از جهان خارج دقیقهٔ هنر رمانتیک را نشانه‌گذاری می‌کند. در آن دقیقه، روح درمی‌یابد که ایده را نمی‌توان به‌شکلی بسنده، در جهان حسی به چنگ آورد و در نتیجه، هارمونی کلاسیک میان ذهن و جهان، درون و بیرون، روح و طبیعت به ضرورت حرکت خودِ روح از دست می‌رود؛ هارمونی کلاسیکی که هنر یونان مصداق تام آن بود. از وینکلمان که با اثر دوران‌سازش تأملاتی در