How to Cite This Article: Rezaei, Gh.; Abolghassemi, M. (2026). "Aesthetic Self-Consciousness" in Schelling's Philosophy of Art. *Kimiya-ye-Honar*, 15(58): 21-36.

"Aesthetic Self-Consciousness" in Schelling's Philosophy of Art

Ghazaleh Rezaei*
Mohamadreza Abolghassemi**

Received: 22.10.2025
Accepted: 08.06.2026

Abstract

Art holds significant philosophical importance in Schelling's idealistic thought. This article aims to clarify this significance by exploring Schelling's middle philosophy, particularly the Philosophy of Nature. To understand the role of art in his philosophical framework, it is essential to grasp Schelling's distinctive perspective on nature. He views art as the intersection of natural necessity and the freedom of the artist's creativity, creating a unique blend of matter and meaning. According to Schelling, nature becomes self-aware through the artist's genius and the resulting work of art. The artist's subjectivity transcends itself by merging with the material of nature, achieving unity with the world. Consequently, a work of art embodies the fusion of finite material nature and infinite spiritual subjectivity. Schelling articulates this integration of mind and object through the concept of the Philosophy of Identity, positioning art as the highest expression of this identity. His perspective on art reaches its zenith during the middle period of his philosophical development, particularly in his work The System of Transcendental Idealism. In this text, he asserts that art surpasses philosophy, as philosophy engages only with concepts, whereas art combines matter and ideas, making it a more complete form of expression. This aesthetic perfection provides a platform for the manifestation of the Absolute. Our discussions lead to the conclusion that the stylistic evolution of art throughout history can be understood through shifts in how the Absolute is represented in art. The Absolute, in its quest for self-consciousness, seeks to reflect its image in the mirror of art, which integrates both material and meaning. Additionally, individuals become aware of their own subjectivity in the reflective space of art, realizing that this subjectivity is neither separate from nature nor fundamentally different from it. Instead, subjectivity represents various manifestations of the Absolute, reaching self-consciousness through artistic expression.

Key words: Schelling, art, transcendental idealism, philosophy of identity, the Absolute.

* Assistant Professor of Photography Department, School of Visual Arts, University College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: g.rezaei@ut.ac.ir

** Assistant Professor of Art Studies Department, School of Visual Arts, University College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: mr.abolghassemi@ut.ac.ir

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]

[DOI: 10.22034/15.58.21]

ارجاع به مقاله: رضائی، غ.؛ ابوالقاسمی، م. (۱۴۰۵). مفهوم «خودآگاهی امر مطلق» در فلسفهٔ هنر شلینگ. کیمیای هنر، ۱۵(۵۸): ۲۱-۳۶.

مفهوم «خودآگاهی امر مطلق» در فلسفهٔ هنر شلینگ

غزاله رضایی*

محمّدرضا ابوالقاسمی**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۷/۳۰

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۳/۱۸

چکیده

هنر در تفکر ایدئالیستی شلینگ به بالاترین درجهٔ اهمیّت فلسفی دست می‌یابد. هدف این مقاله تبیین این اهمیّت از طریق بررسی فلسفهٔ دورهٔ میانی شلینگ موسوم به فلسفهٔ طبیعت است. برای حصول این هدف نخست نشان دادیم که آشنایی با نگرش منحصربه‌فرد شلینگ به طبیعت برای فهم جایگاه هنر در نظام فلسفی او ضروری است، زیرا هنر محلّ تلاقی ضرورت طبیعت و آزادی ذهن خلّاق هنرمند و ترکیبی بی‌همتا از ماده و معناست. طبیعت به‌واسطهٔ نبوغ هنرمند و از طریق اثر هنری از خود آگاه می‌شود و ذهنیّت هنرمند نیز به‌واسطهٔ درآمیختن با مادهٔ طبیعت از خود استعلا می‌یابد و با جهان به وحدت می‌رسد. از این رو، اثر هنری مظهر امتزاج طبیعت مادی و متناهی و ذهنیّت معنوی و نامتناهی است. شلینگ این یکپارچگی ذهن و عین را در قالب مفهوم فلسفهٔ این‌همانی مطرح می‌کند و اثر هنری حدّ اعلای این‌همانی است. نگرش شلینگ به هنر در دورهٔ میانی تفکّر فلسفی او در کتاب نظام ایدئالیسم استعلایی به اوج می‌رسد. هنر در این اثر بالاتر از فلسفه قرار می‌گیرد، زیرا فلسفه فقط با مفاهیم سروکار دارد، در حالی که هنر، ترکیبی از ماده و مفاهیم است، بنابراین از فلسفه کامل‌تر خواهد بود. این کمال زیباشناختی مزیّت دیگری نیز دارد و ساحتی برای تجلّی امر مطلق مهیّا می‌کند. از این مباحث نتیجه می‌گیریم که تحوّلات سبکی هنر در طول تاریخ را می‌توان به‌واسطهٔ تغییر در نحوهٔ تجلّی امر مطلق در هنر تبیین کرد، زیرا امر مطلق برای رسیدن به خودآگاهی نیازمند دیدن تصویر خویش در آینهٔ هنر است که هم از ماده بهره دارد هم از معنا. این مقاله بر مبنای مفاهیم مطرح در فلسفهٔ هنر شلینگ و به روش توصیفی - تحلیلی نوشته شده است. به همین منظور، سیر تحوّل مفهوم خودآگاهی امر مطلق و نسبت آن با هنر در فلسفهٔ دورهٔ میانی شلینگ تحلیل شده است.

واژه‌های کلیدی: شلینگ، هنر، ایدئالیسم استعلایی، فلسفهٔ این‌همانی، امر مطلق.

* استادیار گروه ارتباط تصویری و عکاسی، دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email : g.rezaei@ut.ac.ir

** استادیار گروه مطالعات عالی هنر، دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
Email : mr.abolghassemi@ut.ac.ir

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]

[DOI: 10.22034/15.58.21]

مقدّمه

فریدریش ویلهلم یوزف شلینگ (۱۷۷۵ـ۱۸۵۴) در کنار فیشته و هگل و در واکنش به اندیشه‌های کانت دستگاهی فلسفی را پدید آورد که به «ایدئالیسم آلمانی» مشهور است. شلینگ در پانزده‌سالگی تحصیل در حوزهٔ علوم دینی توبینگن[1] را آغاز کرد و در آنجا با هولدرلین و هگل همکلاس شد و، گرچه از آن دو جوان‌تر بود، نبوغ فلسفی‌اش را خیلی زود بروز داد و نخستین رسالهٔ فلسفی خود را در نوزده سالگی منتشر کرد و در بیست‌وسه‌سالگی، پس از آنکه فیشته به الحاد متهم و به ترک دانشگاه ینا مجبور شد، کرسی تدریس او را به دست آورد. گوته دربارهٔ این رویداد می‌نویسد: «ستاره‌ای غروب و ستارهٔ دیگری طلوع می‌کند» (بریزیل، ۱۳۹۵: ۲۲۳). او ده سال پس از مرگ هگل و در ۱۸۴۱ به دانشگاه برلین دعوت شد و کرسی دوست سابقش را تصاحب کرد.

فلسفهٔ شلینگ را غالباً به سه دوران تقسیم می‌کنند: دوران نخست به شرح و تبیین آراء و افکار فیشته معطوف است؛ دوران دوم به جدایی تدریجی او از فیشته و طرح‌ریزی فلسفهٔ طبیعت و این‌همانی معروف است؛ و دوران سوم آثار و افکاری دربارهٔ دین و اساطیر را شامل می‌شود و تأثیر فلسفه‌های نوافلاطونی و گنوسی بر شلینگ را بازتاب می‌دهد. شلینگ هیچگاه اندیشیدن دربارهٔ هنر را فرونگذاشت و در دو اثر مهم به تبیین فلسفی هنر پرداخت. نخستین آنها نظام ایدئالیسم استعلایی (۱۸۰۰) است و دیگری درسگفتارهای فلسفهٔ هنر (۱۸۰۲ـ۱۸۰۳). ما در این مقاله صرفاً به تبیین نسبت فلسفه و هنر در اثر نخست خواهیم پرداخت و می‌کوشیم «ایدئالیسم زیباشناختی» وی را در زمینهٔ اندیشه‌های دوران میانی حیات فکری او توضیح دهیم. بدین منظور، نخست از اندیشهٔ ایدئالیستی شلینگ طرحی کلّی به دست خواهیم داد و سپس به نقش بنیادی هنر در آن خواهیم پرداخت. با طرح این بحث خواهیم دید که «ایدئالیسم زیباشناختی» شلینگ جزء ضروری نظام ایدئالیسم استعلایی و «یکی از مدارک عمده و اساسی نظریهٔ زیباشناختی جدید است» (بووی، ۱۳۹۴، ص. ۲۰۹). زیرا اولاً تلاش شلینگ برای رفع ثنویت ضرورت ـ آزادی نزد کانت و، ثانیاً، تبیین امر مطلق به منزلهٔ بنیاد پیشین هرگونه خودآگاهی فقط از طریق هنر در مقام «ارغنون فلسفه» به ثمر خواهد نشست. شلینگ کلّیّت فلسفه را «تاریخ پیشروندهٔ خودآگاهی»[2] می‌داند (Schelling, 1978, p. 2). هنر، این فراوردهٔ طبیعت/نبوغ و متعلَّق شهود زیباشناختی، واپسین مرحلهٔ صیرورت این خودآگاهی است، به‌نحوی که آگاهی محض و طبیعت محض، در مقام دو قطب بدواً متعارض، در هنر به یکدیگر بازمی‌گردند و این‌همان می‌شوند. به این ترتیب، هنر مظهر وحدت آگاهی و ناآگاهی، ذهنیّت و عینیّت است. هیچ پدیدهٔ دیگری همزمان دربردارندهٔ این دو قطب متقابل نیست و، به همین سبب، فقط هنر «مطلق» است، یعنی می‌تواند ذهنیتِ عینی و عینیتِ ذهنی یا، به بیان دیگر، معنویّت مادی و مادیّت معنوی را پدیدار کند. مطالعهٔ ایدئالیسم زیباشناختی شلینگ در زمانهٔ انحلال هنر در سرگرمی سترون و سرسپردگی آن به سرمایه‌داری سرکوبگر سفری است به روزگاری که هنر هنوز می‌توانست آدمی را با انکشاف روبه‌رو کند و حیرت زیباشناختی را در او زنده سازد. ضرورت مطالعهٔ فلسفهٔ هنر شلینگ ضرورتی به‌هنگام است، زیرا «از نظر شلینگ، فقط هنر می‌تواند حس وحدت و هماهنگی را به عصری سرخورده و خسته از توسّلات جزمی به دین و متافیزیک بازگرداند» (Maharaj, 2013, p. 77).

مبانی نظری پژوهش

اگر بخواهیم یکی از دستاوردهای پرنفوذ مکتب فلسفی «ایدئالیسم آلمانی» را برشماریم آن دستاورد قطعاً احیاء و ارتقاء زیباشناسی از یک حوزهٔ فرعی فلسفه به رأس فلسفه است. البته مراتب این صعود نزد همهٔ ایدئالیست‌های آلمانی یکسان نیست و هر یک در سیر تطوّر فکری خود در جایگاه زیباشناسی در نظام فلسفی بازنگری کرده‌اند. اما نکتهٔ مسلّم این است که هیچ‌یک از این فیلسوفان به اندازهٔ شلینگ برای هنر جایگاهی چنین رفیع تدارک ندیده است. دلایل این ارتقاء جایگاه، به بحث مبسوطی دربارهٔ رابطهٔ ایدئالیست‌های

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]

[DOI: 10.22034/15.58.21]

آلمانی با فیلسوفان پیش از خودشان خصوصاً کانت نیاز دارد. اجمالاً باید خاطرنشان کنیم که کانت با انشقاق قلمرو معرفت بشری به عالَم فنومنال و عالَم نومِنال (عالَم محسوس و عالَم معقول) معضلی را پیش روی فیلسوفان بعد از خود گذاشت که یا روشی برای وحدت این عوالم بیابند یا راهی برای گذار از آن بجویند. از دید اینان فلسفه نمی‌توانست از یک شِکاف آغاز شود و تفکّر فلسفی نیازمند یک وحدت آغازین بود که در مصطلحات اغلب ایدئالیست‌ها «مطلق» نام گرفته بود. فیشته و شلینگ و هگل هر یک به‌زعم خود کوشیدند این وحدت را در نظام فلسفی خود تبیین کنند. مثلاً فیشته «اصل منِ خودفرانهنده»[۳] را مبنای نظام فلسفی می‌دانست یا هگل «ایدئالیسم مطلق»[۴] را مطرح کرد و منظورش از مطلق «اصطلاحی فنّی برای اشاره به جستارمایهٔ فلسفه» (بیزر، ۱۳۹۳، ص. ۱۱۱) بود و در فرق میان نظام‌های فلسفی فیشته و شلینگ (۱۸۰۱) نوشت «وظیفهٔ فلسفه شناخت از مطلق است» (همان‌جا). بایزر شرح می‌دهد که از نسل رمانتیک‌های متأثر از ایدئالیسم، شلگل نیز در درسگفتارهای ایدئالیسم استعلایی (ینا، ۱۸۰۰ـ۱۸۰۱) گفته بود «"گرایش فلسفه حرکت به سوی امر مطلق است." امر مطلق شامل یک عامل ایجابی و سلبی است: عامل ایجابی، امر نامشروط است، و عامل سلبی، امر مشروط یا سلسلهٔ نامتناهی چیزهای محدودِ منفرد است. درنتیجه آنچه فلسفه در تلاش خود برای شناخت مطلق می‌جوید، شرحی از وحدت نامشروط و مشروط، وحدتِ وحدت و کثرت است» (Beiser, 2002, p. 456). رسیدن به این وحدت، به این‌همانی عین و ذهن، مستلزم اتّخاذ رویکردی متفاوت از فیلسوفان متقدّمی مانند کانت بود. راه‌حل نخستین شلینگ برای عبور از این شکاف فلسفی طرح فلسفهٔ این‌همانی بود و با گذشت زمان رفته‌رفته بر او معلوم شد که هنر بهترین عرصهٔ تجلّی این‌همانی مطلوب نظام فلسفی است. بنابراین، فقط در هنر است که سوژه و ابژه، آزادی و ضرورت یکپارچه می‌توانند شد و، به همین سبب، می‌توان گفت شلینگ اوّلین و شاید آخرین فیلسوفی بود که فلسفهٔ هنر را «سنگ‌تاج هرگونه فهم فلسفی می‌دانست» (Gordon, 2015, p. 88). اگرچه شلینگ بعدها و در اندیشه‌های متأخرش از این ادعا عدول کرد، همین کافی بود تا او به یگانه فیلسوفی بدل شود که بالاخره توانست بر چند هزار سال طرد و ذمّ هنر از افلاطون تا روزگار خودش خط بطلان بکشد. این مقاله کوششی است برای ترسیم مسیر فلسفی شلینگ که با گذر از فلسفهٔ طبیعت آغاز و به فلسفهٔ هنر او ختم می‌شود. نشان خواهیم داد که به اعتقاد شلینگ هنر از قابلیّت بی‌بدیل خلق وحدت برخوردار است و در هنر است که بالأخره ذهن و عین به یکپارچگی می‌رسند و وحدت محسوس و معقول حاصل می‌شود. در ادامه، نخست با بررسی رابطهٔ هنر و فلسفهٔ طبیعت شلینگ خواهیم دید که هنر محلّ تلاقی طبیعتِ ناآگاه و ذهن آگاه و نابغه نقطهٔ کانونی این تلاقی است. سپس با مطالعهٔ یکی از مهم‌ترین متون ایدئالیسم آلمانی یعنی نظام ایدئالیسم استعلایی (۱۸۰۰) نشان خواهیم داد که هنر حتّی مرزهای فلسفه را نیز پشت سر می‌گذارد و به نقطهٔ اوجی می‌رسد که طبیعت و تفکّر به سوی آن همگرا می‌شوند. این همگرایی درنهایت، به خودآگاهی زیباشناختی امر مطلق منتهی می‌شود که در آن هنرمند از طبیعت و طبیعت از خودش آگاه می‌شود و ضرورت مادّی و آزادی معنوی در قالب اثر هنری به یکپارچگی می‌رسند. البته نقدی جدّی بر این مفهوم‌پردازی شلینگ وارد است که از چشم منتقدان او پوشیده نمانده است. این نقد عبارت از این است که اگر هنر – دست‌کم در نظام ایدئالیسم استعلایی – فلسفه را پشت سر می‌گذارد و به رأس نظام معرفتی بشر صعود می‌کند، چگونه می‌توان هنر و به خودآگاهی رسیدن امر مطلق در آن را به کمک همان فلسفهٔ «جامانده» تحلیل و تبیین کرد؟ این نقد در واقع محدودیّت‌های گفتمان فلسفی و تناقضات ایدئالیسم استعلایی شلینگ را هویدا می‌کند و اگرچه او از «جاماندن» فلسفه در برابر هنر سخن می‌گوید، در تحلیل نهایی ناچار می‌شود همچنان به گفتمان فلسفی پایبند بماند و آن را برای برکشیدن هنر به رأس نظام مدنظرش حفظ کند.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]

[DOI: 10.22034/15.58.21]

پیشینهٔ پژوهش

از میان آثار متعدّد شلینگ تاکنون پژوهش‌های فلسفی درباب ذات آزادی (۱۳۹۴)، نظام ایدئالیسم استعلایی (۱۳۹۹)[۵] و فلسفه و دین (۱۴۰۱) به زبان فارسی ترجمه شده است. از میان این سه اثر فصل ششم نظام ایدئالیسم استعلایی با عنوان «استنتاج یک ارغنون کلّی برای فلسفه، یا گزاره‌های اصلی فلسفهٔ هنر بر اساس گزاره‌های بنیادی ایدئالیسم استعلایی» (صص. ۳۳۱-۳۵۳) مستقیماً به بحث این مقاله ربط پیدا می‌کند. در میان مقالاتی که دربارهٔ فلسفهٔ هنر شلینگ نوشته شده است، مقالهٔ سلمانی و سلیمی با عنوان «ظهور و بروز امر مطلق در اثر هنری توسّط نبوغ در فلسفهٔ هنر متقدّم شلینگ» (۱۴۰۲) بیشترین همپوشانی را با مفاد مقالهٔ حاضر دارد. با این همه، تمرکز مقالهٔ مذکور بر مفهوم نبوغ و نسبت آن با امر مطلق است. اما ما در مقالهٔ حاضر کوشیده‌ایم فلسفهٔ هنر شلینگ را از منظر مفهوم «خودآگاهی زیباشناختی امر مطلق» بررسی کنیم که در مقالهٔ سلمانی و سلیمی برجسته نشده است. ریاحی، مُرادخانی و شکری در مقالهٔ «تبیین رابطهٔ هنر و طبیعت در فلسفهٔ شلینگ» (۱۴۰۰) به مفهوم خودآگاهی در فلسفهٔ شلینگ توجّه نشان می‌دهند (ص. ۱۰۵) اما نسبت آن با هنر را مغفول می‌گذارند. محور بحث نویسندگان تبیین نحوهٔ ظهور امر زیباشناختی از دل فلسفهٔ طبیعت شلینگ است. اما ما در این مقاله می‌کوشیم نشان دهیم از دید شلینگ هنر چگونه عالَم طبیعت و حتی قلمرو فلسفه را پشت سر می‌گذارد و به عالی‌ترین دستاورد خودآگاهی بشر مبدل می‌شود.

یافته‌های پژوهش

زیباشناسی از زمان انتشار نقد قوهٔ حکم (۱۷۹۰) کانت با مسئلهٔ تطبیق احکام زیباشناختی با اعیان طبیعی یا هنری دست‌به‌گریبان بود. کانت در این کتاب حُکم زیباشناختی را غالباً و عمدتاً به اعیان طبیعی منحصر کرده بود و آثار هنری جایی در این میان نداشت. ما در این مقاله نشان می‌دهیم که شلینگ با مفهوم بدیع «دوران‌های آگاهی» و عبور از ثنویّت طبیعت ـ هنر، فلسفهٔ هنری را طرح می‌ریزد که در آن تفکیک بین هنر و طبیعت از اعتبار ساقط می‌شود. استدلال کرده‌ایم که طبق فلسفهٔ این‌همانی شلینگ هنر و طبیعت در واقع یک چیزند در دو صورت مختلف. آنچه این دو را به وحدت می‌رساند آگاهی امر مطلق از خویش است، به این معنا که امر مطلق در آینهٔ طبیعت و هنر از حاقّ حقیقت خودش آگاه می‌شود. بنابراین، هنر محمل خودآگاهی زیباشناختی امر مطلق از خویش است، درست همان‌گونه که طبیعت چنین است. درنتیجه، دریافتیم که هنر تجلّی هماهنگی میان سوبژکتیویته و ابژکتیویته است. در این‌جا می‌بینیم که هنر به‌واسطهٔ آگاه کردن سوژه از هماهنگی فعالیّت‌های آزاد خودش و دگرگونی‌های مکانیکی جهان عینی، خودآگاهی را تکمیل می‌کند. پس طبیعت و آزادی، عینیّت و ذهنیّت در هنر به یکپارچگی می‌رسند و یکی می‌شوند. بنابراین، خودآگاهی زیباشناختی حدّ اعلای خودآگاهی و مظهر انکشاف امر مطلق است. به این ترتیب، دریافتیم که به اعتقاد شلینگ هنر پدیده‌ای است که می‌تواند چیزی را متجلّی کند که فلسفه از انجام آن عاجز است و او از این طریق هنر را در جایگاه اوج دستاوردهای انسانی قرار می‌دهد – جایگاهی که هیچ‌گاه در تاریخ فلسفه همانند نداشته است.

۱- هنر و فلسفهٔ طبیعت

شلینگ آثار متعدّدی دربارهٔ «فلسفهٔ طبیعت»[۶] نوشت و کوشید تبیینی متفاوت از دیدگاه مکانیستی کانت و فیشته به دست دهد. واقعیّت آن است که طرح فلسفهٔ طبیعت از سوی شلینگ در حقیقت تلاشی بود برای حل‌وفصل معضلی که ریشه‌هایش به نظریهٔ کانت

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]
[DOI: 10.22034/15.58.21]

در استنتاج استعلایی نقد عقل محض باز می‌گشت. طبق این نظریه، شناخت عبارت است از ترکیب و تألیف مفاهیم پیشین فاهمه با کثرات پسین حساسیت. گرچه کانت سخت‌کوشانه این ترکیب را مدلل کرده بود، ایدئالیست‌ها (فیشته و شلینگ و هگل) معتقد بودند مساعی کانت ابهامات لاینحلی دارد که باید برایشان چاره جُست. بر این اساس، فلسفهٔ طبیعت شلینگ یکی از همین تلاش‌های بلندپروازانه برای تکمیل و تدقیق و تعمیق نظریهٔ معرفت کانت به شمار می‌رفت. او به همین منظور «به‌جای طرح بحث از سوژه و تمرکز بر حوزهٔ آگاهی، کار خود را با مطالعهٔ ابژه و ماهیّت ماده آغاز کرد» (Beiser, 2002, p. 511). به باور شلینگ اگر بتوان ماهیّت ذهن و ماده را مشخّص کرد، آنگاه تبیین رابطهٔ آنها در فرایند تجربهٔ معطوف به کسب شناخت بسیار آسان‌تر خواهد بود. بر همین اساس بایزر طرح فلسفی شلینگ را «معرفت‌شناسی طبیعت‌باورانه»[۷] نامیده است که «می‌کوشد منشأ و امکان شناخت را با تقرر سوژه و ابژهٔ شناخت درون گسترهٔ کلّی طبیعت تبیین کند» (Beiser, 2002, p. 511). طبق این الگوی معرفت‌شناختی، شناخت در حوزه‌ای بیرون از طبیعت رخ نمی‌دهد، بلکه شناخت اصولاً جلوه‌ای از جلوات نیروهای خود طبیعت است و سوژه و ابژه اجزایی از کلّیّت طبیعت‌اند. به بیان دیگر، ذهن و جسم دو نمودِ نیروی حیات‌اند و یگانه عامل تمایزآنها میزان برخورداریشان از این نیرو است. بنابراین، ذهن عالی‌ترین سطح ماده است و ماده نازل‌ترین سطح ذهن (Beiser, 2002, p. 519). فیشته طبیعت را «شیء فی‌نفسه‌ای بی‌ارتباط با هرگونه آگاهی می‌دانست» (Seth, 2002, p. 46). اما طبیعت از دید شلینگ «واقعیتی مستقل و خودتنظیم‌گر است که 'من' از آن مشتق می‌شود» (Nassar, 2013, p. 187). فیشته منِ درخوداندیش[۸] را شرط بنیادی هرگونه تجربه و شناخت می‌دانست. اما فلسفهٔ طبیعت شلینگ، برخلاف فلسفهٔ استعلایی کانت و فیشته که تقدم'من' را بدیهی فرض و اندیشهٔ فلسفی را بر اساس آن آغاز می‌کرد، «تأمل را از جهان عینی آغاز می‌کند و می‌کوشد توضیح دهد که چرا سوبژکتیویته باید از درون این جهان به ظهور برسد» (Dudley, 2008, p. 108). طبیعت از این منظر ماهیتی زنده و فراورنده است که گام‌به‌گام به‌سوی خودآگاهی پیش می‌رود. فلسفهٔ طبیعت شلینگ عمیقاً متأثر از اسپینوزاست. اسپینوزا به این‌همانی و وحدت طبیعت و خدا باور داشت و، برخلاف الهیات سنّتی یهودی ـ مسیحی، بین آنها جدایی نمی‌دید. نباید از یاد برد که طبیعت نزد اسپینوزا به معنای جماد و نبات نیست، بلکه می‌توان آن را به‌منزلهٔ عالَم در نظر گرفت.[۹] شلینگ نیز معتقد بود طبیعت مظهر وحدت در کثرت است، یعنی گرچه ما کثرات را در جهان ادراک می‌کنیم، نیرویی نهانی همهٔ این کثرات را در قالب «یک و همه»[۱۰] به یکدیگر پیوند می‌زند. او این اصل وحدت‌بخش را «جانِ جهان»[۱۱] می‌نامید که ریشه‌های آن را مشخصاً می‌توان در فلسفهٔ نوافلاطونی بازیافت. گفتنی است که اندیشهٔ فلسفی آلمانی در دههٔ ۱۷۹۰ شاهد «رنسانس افلاطونی» بود و بسیاری از فیلسوفان و شاعران آلمانی فعّال در اواخر قرن هجدهم عمیقاً تحت تأثیر افلاطون بودند (Beiser, 2002, p. 364). مورّخان فلسفه این تلقی وحدت‌گرای شلینگ را «آخرین و چشمگیرترین شکوفایی نوافلاطون‌گرایی در تاریخ اندیشهٔ غرب» دانسته‌اند، به نحوی که هدف پشت همهٔ این مساعی وحدت‌گرایانه «تنویر این نکته است که مجموع همهٔ نیروهای متضاد، نقطهٔ وحدتی را تشکیل می‌دهد که در آن همهٔ تضادها با هم آشتی می‌کنند، همان‌طور که در مجموعهٔ طبیعی اعداد، بی‌نهایت منفی و مثبت با صفری که بین آن‌ها قرار دارد 'جمع' می‌شوند و به وحدت می‌رسند» (Lawrence, 2010, p. 177).

شلینگ نقطهٔ عطف مهمّی در فلسفهٔ مابعد دکارت برای گذار از ثنویّت سوژه ـ ابژه است. دکارت با بنیادگذاری معرفت‌شناسی مدرن، عملاً مسیر اندیشهٔ فلسفی بسیاری از فیلسوفان پس از خود را پیشاپیش مشخص کرد. اما به اعتقاد شلینگ سوژهٔ اندیشندهٔ خودآگاه دکارتی نمی‌تواند خود را از پیش‌فرض‌هایی رها کند که دکارت سرسختانه علیه‌شان مبارزه کرده بود. دلیلش آن است که، اولاً، سوژهٔ اندیشنده بر فرض وجود جهان ابژکتیو معنا پیدا می‌کند و ثنویت سوژه ـ ابژه درنهایت، چاره‌ناپذیر برجا می‌ماند. شلینگ می‌پرسد اگر به اعتقاد دکارت (و البته فیشته در کتاب آموزهٔ دانش) خودآگاهی[۱۲] مبنای هرگونه تفکر فلسفی است، همین خودآگاهی از کجا می‌آید و

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]
[DOI: 10.22034/15.58.21]

چگونه شکل می‌گیرد؟ ثانیاً، اگر منِ اندیشنده خود را همچون ابژهٔ آگاهیِ خود فرامی‌نهد، چگونه می‌تواند دعوی مطلق بودن داشته باشد؟ زیرا برای آنکه آگاهی از خودش آگاه شود، می‌باید خود را همچون ابژهٔ آگاهی بیندیشد و، به این ترتیب، شقاق و شکاف بین سوژه و ابژه در همان نخستین گام اندیشدن پدیدار می‌شود. بر این اساس، طرح شلینگ به بنیاد هرگونه آگاهی معطوف بود. او این بنیاد را «طبیعت» می‌نامید و عقیده داشت خود طبیعت است که در صیرورت خود به سیمای خودآگاهی انسان درمی‌آید و لذا طبیعت یگانه نقطهٔ عزیمت راستین فلسفه است، زیرا خودآگاهی در اصل از طبیعت مشتق می‌شود. او به این طریق «سنّت دکارتی را یکسره معکوس کرد» (Beiser, 2002, p. 471). رویکرد شلینگ را «رئالیسم استعلایی» و «طبیعت‌باوری استعلایی»[۱۳] نامیده‌اند. رئالیسم استعلایی، زیرا به اعتقاد او طبیعت مستقل و بیرون از آگاهی وجود دارد؛ طبیعت‌باوری استعلایی، زیرا قوانین طبیعت مبنای همهٔ تبیین‌های فلسفی است.

مطابق این طبیعت‌باوری استعلایی، آگاهی سوژهٔ اندیشنده از طبیعت چیزی نیست مگر به‌خودآگاهی‌رسیدنِ طبیعت از طریق سوژه. بر این اساس، طبیعتْ روح مرئی و روحْ طبیعت نامرئی است. او برای تبیین ویژگی جهانشمول طبیعت از تمثیل «گرداب» استفاده می‌کند و می‌گوید گرداب‌ها صرفاً با جریان آب ایجاد می‌شوند و فی‌نفسه وجود مستقلی ندارند و به محض توقف جریان آب از میان می‌روند و فقط جریان آب را از درون خود عبور می‌دهند. اجزا و عناصر طبیعت نیز ماهیتی شبیه گرداب دارند، یعنی طبیعت در قالب آن‌ها به خود شکل می‌بخشد و پیوسته به صیرورت خودش ادامه می‌دهد. بر این اساس، فلسفهٔ طبیعت «می‌کوشد دربارهٔ خلاقیت یا فراورندگی[۱۴] طبیعت – که بدون آن هیچ فراورده‌ای وجود نخواهد داشت – نظریه‌ای بپردازد» (بووی، ۱۳۹۴، ص. ۱۸۵). طبق این نظریه، طبیعتْ کلّ واحدی است که اجزای آن با یکدیگر در تعامل و پیوسته در حال تغییر و تبدّل‌اند. در واقع، آنچه ما اجزا و عناصر متکثر طبیعت می‌نامیم، چیزی نیست مگر تبدّل ذات واحد طبیعت به صورت‌های گوناگون. افزون بر این، به اعتقاد شلینگ همهٔ اجزا و عناصر طبیعت واجد نوعی آگاهی است و ذهن و آگاهی آدمی نیز از این منبع سرچشمه می‌گیرد. به این ترتیب، ثنویت اگو ـ طبیعت آن‌گونه که فیشته بدان باور داشت مرتفع می‌شود، زیرا طبیعت ابژه‌ای است که خود را از طریق سوژه می‌اندیشد. به این ترتیب، این‌همانی سوژه ـ ابژه در مقام راه‌حلی برای برگذشتن از ثنویت کانتی وارد فلسفه می‌شود.

دیدیم که جهان عینی، طبیعت بی‌کران، برخلاف آموزهٔ ایدئالیسم استعلایی کانت و فیشته، زاییدهٔ منِ خودآگاه نیست، بلکه همزمان با منِ خودآگاه وجود دارد و حتی مقدّم بر آن است و «منِ آگاه از طبیعت ناآگاه پدید می‌آید» (بووی، ۱۳۹۴، ص. ۱۸۷). لذا نمی‌توان و نباید طبیعت را بی‌جان و منفعل و برابرایستای ذهن فعّال اندیشنده در نظر گرفت. حال که آگاهی زاییدهٔ طبیعت است، شلینگ باید نشان دهد آگاهی چگونه می‌تواند از طبیعت آگاه شود و، در گام بعد، آن را بشناسد. دشواری مسئله آن‌جاست که اگر آگاهی زاییدهٔ طبیعت و جزئی از آن باشد، نمی‌تواند طبیعت را فرانهد و سپس آن را بشناسد. شلینگ در پاسخ می‌گوید طبیعت متضمّن صیرورت است، یعنی از ساده‌ترین عناصر طبیعی آغاز می‌شود و با طی مراحلی چند نهایتاً به آگاهی انسان می‌رسد. در آگاهی انسان طبیعت از وجود خودش آگاه می‌شود. به بیان دیگر، ذهن اندیشنده مظهر خودآگاهی طبیعت و طبیعت بدون آن «کور» است. پس طبیعت و آگاهی از یکدیگر جدا نیستند و، در واقع، آگاهی همان طبیعتِ اندیشنده است.

حال می‌ماند تبیین این‌که مُلتقای طبیعتِ ناآگاه و ذهن آگاه کجاست. شلینگ پاسخ می‌دهد در هنر. هنر واسطه‌ای است که به کمک آن می‌توان نشان داد «فعالیت ناآگاهانهٔ طبیعت و فعالیت آگاهانهٔ تفکّر ما منشأ واحدی دارند» (بووی، ۱۳۹۴، ص. ۱۹۵). طبیعت و هنر از یک گوهرند، زیرا صیرورت طبیعت از ناآگاهی (مادیّت طبیعی) آغاز و به خودآگاهی نزد انسان ختم می‌شود؛ و هنر با آگاهی هنرمند آغاز و به ناآگاهی (مادیّت هنری) منتهی می‌شود. بر این اساس، می‌توان گفت که طبیعت با هنر به خودش بازمی‌گردد

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]
[DOI: 10.22034/15.58.21]

و هنرمندِ نابغه واسطهٔ این بازگشت است. آشنایی با فلسفهٔ طبیعت شلینگ از آن رو مهم است که او طبیعت و اثر هنری را اساساً نظیر یکدیگر می‌داند، به این معنا که «اجزای آنها نه دلبخواهی بلکه منطبق با قصد و نیّت کنار یکدیگر بسامان شده‌اند» (Nassar, 2013, p. 191). این سامان‌مندی برای طبیعتْ درونی و برای اثر هنریْ بیرونی است، زیرا هنرمند است که آن را بر مبنای مفهومی ذهنی بر اثر اِعمال می‌کند، حال آنکه طبیعت مستقلاً و از درون به خود سامان می‌بخشد. شلینگ با مطالعهٔ بیشتر در طبیعت به این نتیجه می‌رسد که حتی آگاهی انسان نیز فراوردهٔ طبیعت و عالی‌ترین قوهٔ سازوکارهای طبیعی است. شلینگ کوشید در نظام ایدئالیسم استعلایی این‌همانی فعالیّت‌های طبیعت و آگاهی را به اثبات برساند. مظهر این این‌همانی فعالیّت خلاقهٔ هنرمند نابغه است. بر این اساس، اثر هنری طبیعت به توان دو است، زیرا هم ذهن آفرینندهٔ آن (آگاهی) و هم مادهٔ سازنده‌اش هردو فراوردهٔ طبیعت‌اند. بنابراین، فعالیّت هنرمند «عالی‌ترین بیان و بروز همهٔ نیروهای طبیعت است» (Beiser, 2003, p. 76).

۲- هنر در نظام ایدئالیسم استعلایی

۲- ۱) تقدّم هنر بر فلسفه

نظام ایدئالیسم استعلایی (۱۸۰۰) کتابی است در شرح این‌همانی فلسفهٔ طبیعت و فلسفهٔ استعلایی که می‌کوشد «طرحی یکپارچه از فلسفهٔ نظری و عملی در قالب تاریخ خودآگاهی عرضه کند» (Horstmann, 2000, p. 128). این اثر راوی تاریخ تکوین خودآگاهی از دل طبیعت است، تاریخی که از پایین‌ترین سطوح خودآگاهی آغاز می‌شود و در بالاترین سطح آن پایان می‌یابد، یعنی در شهود خلاق هنرمند نابغه و هنر او. محصول هنری همزمان فراوردهٔ طبیعت (ضرورت علّی) و ذهن آگاه (آزادی) است. درست به همین سبب شلینگ در این اثر هنر را بالاتر از فلسفه جای می‌دهد، زیرا فلسفه را با ماده و ضرورت‌های مترتب بر آن کاری نیست. از همین رو، شلینگ در فلسفهٔ هنر (۱۸۵۹) می‌گوید فیلسوف در «آینهٔ نمادین و جادویی هنر کُنه ذات فلسفه را به تماشا می‌نشیند» (Schelling, 1989, p. 8). هنر مهم‌ترین واسطهٔ دست‌یابی به «خودآگاهی» است، زیرا در اثر هنری ذهنیت انسان (اندیشه‌ها و افکار او) عینیّت می‌یابد و آدمی می‌تواند کژی‌هایش را در آینهٔ هنر ببیند و از آنها آگاه شود. هنر اِعمال نیّتمندانهٔ آگاهی بر مادهٔ عاری از آگاهی است و طبق نظر شلینگ «در چارچوب تجربهٔ زیباشناختی است که این‌همانی میان امر ذهنی و امر عینی، آنچه آگاه است (آزادی) و آنچه ناآگاه است (طبیعت) متعلَّق منِ تجربه‌کننده می‌شود [...] آفرینش هنری، برخلاف کلّیهٔ فعالیّت‌های دیگر بشری، هم‌هنگام آزادانه و غیرآزادانه، آگاهانه و ناآگاهانه است» (بریزیل، ۱۳۹۵، ص. ۲۵۴). نابغه واسطهٔ تحقق این‌همانی آگاهی و ناآگاهی است، زیرا نیروی محرّکی در او موج می‌زند که شلینگ آن را «انگیزه‌ای مقاومت‌ناپذیر»[۱۵] می‌نامد.

اما پرسش این‌جاست که شلینگ چگونه به این نتیجه می‌رسد. به بیان دیگر، هنر چگونه می‌تواند این‌همانی آگاهی و ناآگاهی را محقق کند؟ این در واقع همان مسئله‌ای است که نظام ایدئالیسم استعلایی می‌کوشد برای آن راه‌حلی بیابد. همان‌گونه که پیش‌تر اشاره کردیم، اولاً، فلسفه باید از مبادی مطلقاً غیرعینی، از امر مطلق، آغاز شود - در غیر این صورت به مهلکهٔ تمایز سوژه و ابژه (دکارت) یا نومِن و فنومن (کانت) و دشواری تبیین رابطهٔ آنها دچار می‌شود. امر مطلق بنا به ماهیّتش نمی‌تواند عینی (ابژکتیو) باشد. اما مسئله آنجاست که چگونه می‌توان از این امر مطلقِ غیرعینی آگاهی یافت، زیرا امر مطلق ماهیتاً در قالب مفاهیم نمی‌گنجد؛ شلینگ می‌گوید یگانه راه آگاهی از آن همانا شهود بی‌واسطه است. اما شهود یک چیز است و آگاهی چیز دیگر. به بیان دیگر، ما نمی‌توانیم با شهود بی‌واسطه از امر مطلق آگاه شویم و، در بهترین حالت، فقط می‌دانیم که هست.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]

[DOI: 10.22034/15.58.21]

راه‌حل شلینگ برای این بن‌بست فلسفی توسّل به «شهود زیباشناختی» است. مسئلهٔ دست‌یابی به امر مطلق و شناخت آن یکی از دلمشغولی‌های همیشگی ایدئالیست‌ها و رمانتیک‌های آلمانی بود. ناگفته پیداست که فاهمه را به شناخت امر مطلق راهی نیست، زیرا فاهمه برای فراهم آوردن شناخت باید متعلَّق شناخت را در قالب مفاهیم متعین کند. اما امر مطلق از آن رو که مطلق است متعیّن نمی‌شود و اگر متعیّن بشود دیگر مطلق نیست. با این احتساب، ایدئالیست‌ها پیوسته راه‌های بدیل دیگری را می‌جستند تا بتوانند آنان را به امر مطلق نزدیک کنند. امر زیباشناختی یکی از این راه‌ها بود. بنابراین، «فقط از طریق شهود زیباشناختی است که شهود عقلی عینیّت می‌تواند یافت، یعنی شهود زیباشناختی امر مطلقاً غیرعینی را به ظهور می‌رساند یا بدان عینیّت می‌بخشد» (Nassar, 2013, p. 223). شهود بی‌واسطهٔ زیباشناختی مسیری اگرچه محو و مبهم برای تقرّب به ساحت امر مطلق است، به اعتقاد ایدئالیست‌ها و رمانتیک‌ها «از طریق تجربهٔ زیباشناختی درمی‌یابیم که جهانی بی‌کران ما را احاطه کرده است و چیزی بس عظیم‌تر از ما هست که جملگی بدو وابسته‌ایم» (Beiser, 2002, p. 373). عشق و هنر و والایی توجّه ما را معطوف می‌کنند به وجود بی‌کرانی که بسی متعالی‌تر از آگاهی حقیر و فقیر انسان است. تجربه‌های حاصل از شهود زیباشناختی را نه اثبات می‌توان کرد و نه ابطال. این تجربه‌ها فقط در هنر و با قالب‌های تمثیلی و استعاری بیان‌شدنی است. به این اعتبار، شهود زیباشناختی در حکم خودآگاهی سوژهٔ نامتناهی در سوژهٔ متناهی است، به این معنا که امر مطلقِ بی‌کران و نامتناهی (یا به تعبیر اسپینوزا خدا ـ طبیعت) سیمای خود را در آینهٔ هنرِ آفریدهٔ سوژهٔ متناهی انسانی شهود می‌تواند کرد. بر این اساس، می‌توان گفت که گرایش هنر نیز به سوی امر مطلق است. زیرا هنر حقایق ازلی و الهی را در قالب‌های جزئی هنری نمایش می‌دهد و، در کنار فلسفه و علم، راه بدیل دیگری برای آگاه کردن انسان از حقیقت غایی، امر مطلق، و امر الهی[۱۶] است. درنتیجه، هنر نزد ایدئالیست‌های آلمانی یکی از «فعالیّت‌های بنیادی انسان» (Zuckert, 2010, p. 170) است و با تحلیل آن می‌توان به وجوهی از وجود آدمی پی برد که فلسفه و تاریخ را بدان‌ها دسترسی نیست. بنا بر اعتقاد ایدئالیست‌ها «هنر روابط تنگاتنگی با دین دارد» (Zuckert, 2010, p. 184). دین نه فقط محتوای آثار هنری را تشکیل می‌دهد، بلکه منبع و منشأ ارزش بالای هنرها در جوامع گوناگون و راهی است برای درک جامع جایگاه انسان در جهان.

دیدیم که شلینگ راه تقرّب به ساحت امر مطلق را شهود زیباشناختی می‌داند. اما شهود[۱۷] در این دستگاه فلسفی به چه معناست؟ شهود یکی از اصطلاحات پربسامد ایدئالیسم آلمانی است و، به رایج‌ترین معنا، یعنی شناختی بی‌واسطه که بدون دخالت هرگونه استدلال عقلانی کسب می‌شود. مثلاً کانت در نقد عقل محض شرح می‌دهد که ادراک ما از زمان و مکان شهودی است، یعنی برای دریافت آنها از استدلال و استنتاج بی‌نیازیم: «مکان و زمان صورت‌های محض شهودند» (B۶۰). شلینگ نیز مفهوم شهود را به کار می‌گیرد و از تفاوت «شهود عقلی»[۱۸] و «شهود زیباشناختی»[۱۹] سخن می‌گوید. فیلسوف از طریق شهود عقلیِ امر مطلق کارش را آغاز می‌کند، درحالی‌که هنر همانا شهود زیباشناختیِ امر مطلق در صورت‌های محسوس، جزئی و متناهیِ اثر هنری است. درنتیجه، آنچه در شهود عقلی و آگاهی استدلالی درنمی‌گنجد، یعنی این‌همانی و وحدتِ ذهنیّت و عینیّت در امر مطلق، به‌واسطهٔ «معجزهٔ هنر» فراچنگ می‌آید. هنر از جنبه‌ای دیگر نیز رکن ضروری نظام فلسفی شلینگ به شمار می‌آید. از یک‌سو، اصل و مبدأ نخستین فلسفه، یعنی من به‌منزلهٔ شهود عقلی، واجد قطعیّتی مطلق[۲۰] است. از سوی دیگر، این شهود عقلی مطلقاً نمی‌تواند موضوع و متعلَّق آگاهی قرار گیرد، زیرا مقدّم بر آن است. حال پرسش اینجاست که، در این صورت، چگونه می‌توان از شهود عقلی آگاه شد؟ به بیان دیگر، چگونه می‌توان از قطعیّت مطلق شهود عقلی آگاه شد وقتی حتّی از آن آگاهی نمی‌توانیم داشت؟ شلینگ می‌گوید من پیوسته می‌کوشد خودش را شهود کند، اما هرگز کاملاً به خودآگاهی نمی‌رسد. صرفاً در هنر است که شهود عقلی عینیّت می‌یابد و من از خودش آگاه می‌شود. افزون بر این، تجربهٔ زیباشناختی راهی است برای اثبات آگاهی انسان از امر مطلق. زیرا فقط در این تجربه است که دو وجه بنیادی امر مطلق، یعنی وجوه سوبژکتیو و ابژکتیو آن ترکیب می‌توانند شد. فعالیّت خلّاقهٔ هنرمند همزمان مظهر و محمل آگاهی و ناآگاهی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]
[DOI: 10.22034/15.58.21]

است. زیرا هنرمند کارش را با طرحی در ذهن آغاز می‌کند، اما غالباً نیروهایی ناآگاهانه در فرایند شکل‌گیری اثر او دخالت می‌کنند. لذا اثر هنری ترکیب و تألیفی است از آگاهی فعّال هنرمند و ناآگاهی نیروهای طبیعت. شلینگ می‌گوید بسیاری از هنرمندان معترف‌اند به اینکه در اثنای آفرینش هنری «نیروهای عالی‌تری فراسوی آن‌ها هدایتشان کرده است» (Beiser, 2002, p. 584). این آثار از طرح و نیّت هنرمند فراتر می‌روند و، با ترکیب امر متناهی و امر نامتناهی، همواره زمینه‌ساز تفاسیر بی‌پایان‌اند. در این شرایط است که هنرمند درمی‌یابد اثرش «چیزی نیست مگر عالی‌ترین صورت‌بندی و سازمان‌دهی همهٔ نیروهای طبیعت» (Beiser, 2002, p. 585). از همین رو است که با رؤیت اثر هنری آفریدهٔ هنرمند نابغه گویی در برابر امر مطلق قرار گرفته‌ایم.

به این ترتیب، نظام ایدئالیسم استعلایی به یُمن وجود هنر به کمال می‌رسد و شکافِ مهلک فلسفهٔ کانتی پشت‌سر گذاشته می‌شود. حال می‌فهمیم چرا هنر دیگر نزد شلینگ به امر محسوسِ مولّد لذّت ذوقی فروکاسته نمی‌شود. هنر، در این جایگاه رفیع «متافیزیکی»، نه شاخهٔ فرعی اندیشهٔ فلسفی، بلکه محور تفکّر فلسفی است. این انقلابی عظیم در کل سنّت فلسفی غرب بود و هیچ فیلسوفی، نه پیش از شلینگ و نه پس از او، این چنین صمیمانه به‌روی هنر آغوش نگشوده بود. اما شلینگ این ارتقا جایگاه هنر را چگونه مستدل می‌کند؟ هنر چه دارد یا چه می‌کند که فلسفه و فیلسوف را توان انجامش نیست؟

تمایز اصلی بین فلسفه و هنر از دید شلینگ بر عینیّت (ابژکتیویته) مبتنی است. به اعتقاد او، هنر همان شهود عقلی عینیّت‌یافته و «یگانه عرصهٔ متضمّن عینیّت مطلق است».[۲۱] اگر عینیّت را از هنر بستانیم «به فلسفه مبدل خواهد شد و اگر عینیّت را به فلسفه ببخشیم، دیگر فلسفه نخواهد بود و به هنر مبدل خواهد شد»[۲۲](Schelling, 1978, p. 233). فلسفه می‌تواند به رفیع‌ترین جایگاه دست‌یابد، اما تنها «جزئی از انسان»[۲۳]را بدان‌جا خواهد برد. در عوض، هنر قادر است «کلّیّت انسان»[۲۴] را به رفیع‌ترین جایگاه برکشد. اما چیست این «رفیع‌ترین جایگاه» که هنر انسان را بدان رهنمون می‌تواند شد؟ شلینگ پاسخ می‌دهد «شناختی از عالی‌ترین، و این همان تفاوت بنیادی و اعجاز هنر است»[۲۵](Schelling, 1978, P 233). «عالی‌ترین» در اینجا یعنی «این‌همانی مطلق» (Schelling, 1978, p. 209). از یک‌سو، شلینگ آشکارا هدف هنر و غایت نظام ایدئالیسم استعلایی را فراهم کردن راهی به‌سوی این‌همانی مطلق می‌داند. به این ترتیب، از زیباشناسی ذوق در قرن هجدهم (باومگارتن، هیوم، کانت) گذر می‌کنیم و می‌رسیم به «زیباشناسیِ امر مطلق» نزد شلینگ. از سوی دیگر، همان‌گونه که در مقدمهٔ نظام ایدئالیسم استعلایی می‌خوانیم، شلینگ «عالی‌ترین اصل مطلق شناخت»[۲۶] یا «بنیاد غایی شناخت» را «شناخت از خود یا خودآگاهی»[۲۷] می‌نامد و آن را «شناخت نخستین»[۲۸] در نظر می‌گیرد (Schelling, 1978, p. 16) و نهایتاً به این نتیجه می‌رسد که «فلسفه همانا تاریخ خودآگاهی است»[۲۹] (Schelling, 1978, p. 50). هنر همزمان عبارت می‌شود از واسطه و نتیجهٔ خودآگاهی (زیباشناختی) امر مطلق از خود در فرایندی تاریخی. به همین سبب، هنر تاریخ تدریجی تجلّی امر مطلق را پدیدار می‌کند، زیرا از دید شلینگ کلّ تاریخ همانا «انکشاف پیشرونده و تدریجی امر مطلق است»[۳۰] (Schelling, 1978, p. 211). حال که هنر خودشکوفایی امر مطلق است، نمی‌تواند مضمون و محتوایی محدود به آگاهی سوبژکتیو هنرمند داشته باشد، زیرا امر مطلق، بنا بر تعریف، فراسوی هرگونه آگاهی است و در قالب مفاهیم متعیّن نمی‌گنجد. بنابراین، «اثر هنری صرفاً آن چیزی را بر من هویدا می‌کند که از هیچ طریق و با هیچ چیز دیگری هویدا نمی‌تواند شد، یعنی این‌همانی مطلق»[۳۱] (Schelling, 1978, p. 230).

به این ترتیب، هنر در نظام ایدئالیسم استعلایی مقامی والاتر و بالاتر از فلسفه پیدا می‌کند و شلینگ به همین سبب آن را «یگانه انکشاف[۳۲] جاودان» (Schelling, 1978, p. 223) امر مطلق می‌داند و جملهٔ مشهور و بارها نقل‌شده‌اش را می‌گوید مبنی بر این‌که «به‌خودپیداست که هنر همزمان یگانه ارغنون و سند حقیقی و جاودان فلسفه است و همواره و پیوسته از آنچه فلسفه نمی‌تواند در

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]
[DOI: 10.22034/15.58.21]

صورت‌های بیرونی متجسّم کند با ما سخن می‌گوید، یعنی رکن ناآگاهِ عمل و آفرینش و این‌همانی سرآغازین آن با آگاهی»[۳۳] (Schelling, 1978, p. 231). به این ترتیب، هنر مظهر وحدت آگاهی و ناآگاهی، صورت واقعی و محتوای ایدئال است. این وحدت باشکوه، این یکپارچگی بی‌بدیل، این آمیختگی بی‌نظیر فقط در هنر یافت می‌شود و علم و فلسفه را توان دست‌یافتن به آن نیست. حال درمی‌یابیم چرا شلینگ در مقدّمهٔ نظام ایدئالیسم استعلایی می‌گوید «فلسفهٔ هنر ارغنون حقیقی فلسفه است» (Schelling, 1978 : 14). افزون بر این، هنر وحدت و این‌همانی طبیعت و آزادی را فقط در قالب مفاهیم تبیین نمی‌کند، بلکه مصادیقی عینی از آنها به دست می‌دهد. درحالی‌که فلسفه در مرزهای مفهوم‌پردازی محدود می‌ماند، هنر می‌تواند با عینیّت‌بخشیدن به مفاهیم انتزاعی آنها را عیناً بر ما منکشف کند. درنتیجه، آفرینش و انکشاف یک چیز واحدند و «فقط اگر ابژه به‌واقع منکشف‌کننده[۳۴] باشد می‌توانیم گفت که اثری هنری است» (Bowie, 1993, p.52). هنر «پیوسته از آن چیزی با ما سخن می‌گوید که فلسفه نمی‌تواند در صورت بیرونی نمایانش کند، یعنی رکن ناآگاه عمل و آفرینش و این‌همانی سرآغازین آن با آگاهی» (Bowie, 1993, p. 231). جایگاه اعلای هنر برای فیلسوف از آن رو است که «قدس‌الاقداس»[۳۵] را بر وی می‌گشاید، یعنی مقامِ وحدت سرآغازینِ طبیعت و تاریخ، زندگی و کنش (Bowie, 1993, P. 231).

۲- ۲) پیامدهای ایدئالیسم زیباشناختی

همان‌گونه که گفتیم، به اعتقاد شلینگ هنر یکپارچگی دو رکن متعارض طبیعت و آزادی است - که یکی محدود و متعیّن و کرانمند است و دیگری نامحدود و نامتعین و نامتناهی. شلینگ تلفیق و ترکیب این دو رکن را مبنای پیدایش زیبایی هنری می‌داند و می‌نویسد اثر هنری بیان کرانمندانهٔ ناکرانمندی است و سپس نتیجه می‌گیرد «بیان کرانمندانهٔ ناکرانمندیْ زیبایی است.[۳۶] بنابراین، زیبایی ویژگی بنیادی هر اثر هنری است و دربرگیرندهٔ کرانمندی و ناکرانمندی، چندان که بی‌وجود زیباییْ اثر هنری نیز در میان نخواهد بود» (Bowie, 1993, p. 225). هگل نیز بر این اعتقاد بود که نمایاندن امر مطلق در صورت محسوس اگر به کامل‌ترین شکل انجام شود زیبایی پدید می‌آورد. این برداشت‌ها مشخصاً صبغهٔ نوافلاطونی دارد، زیرا فلوطین ادراک بی‌واسطهٔ ایده در ابژهٔ مرئی و ملموس را دلیل پیدایش زیبایی می‌دانست که تعمق و تأمل در آن می‌تواند افراد را به شناخت ایدهٔ نهان در آنها رهنمون شود.

شلینگ در ادامهٔ استدلال‌هایش زیبایی هنری را از زیبایی طبیعی و مصنوعی متمایز می‌کند. همان‌گونه که می‌دانیم، کانت در نقد قوهٔ حکم (۱۷۹۰) زیبایی طبیعی را، بنا به ضرورت دستیابی به خلوص حکم زیباشناختی، بر زیبایی هنری مرجّح می‌دانست. اما نسل فیلسوفان پس از کانت، خصوصاً شلینگ و هگل[۳۷]، این برداشت را معکوس کردند و، این‌بار نیز بنا بر الزمات نظام فلسفی خود، زیبایی هنری را بر زیبایی طبیعی ارجحیت دادند. شلینگ می‌گوید زیبایی‌های طبیعت صرفاً اعتباری است و نه ذاتی، زیرا شرایط لازم برای بروز زیبایی - تعارض امر ناکرانمند و امر کرانمند - در طبیعت یافت نمی‌شود ، چون طبیعت یکسره کرانمند و جبر علّی بر آن حاکم است. حال آنکه آزادی یکی از ارکان زیبایی است و هنرمند آن را در اثر جاری می‌کند. نتیجتاً «آنچه هنر به‌کمال می‌آفریند اصل و قاعدهٔ داوری زیبایی طبیعی است» (Bowie, 1993, p. 227). یعنی نه‌تنها تقلید از طبیعت مسیر هنر را مشخص نمی‌کند، بلکه به‌واسطهٔ وجود زیبایی هنری است که اعتباراً برخی محصولات طبیعت را زیبا می‌نامیم. در خصوص تمایز هنر و سایر دست‌ساخته‌های متعارف[۳۸] بشر، شلینگ دوباره مفهوم آزادی را مبنا قرار می‌دهد و می‌گوید اصل و اساس آفرینش هنری در درون هنرمند است، حال‌آنکه دست‌ساخته‌ها «هدفی بیرون از خودشان دارند» (Bowie, 1993, P.277)، یعنی باید غایتی را برآورده سازند که بدان منظور ساخته شده‌اند: صندلی برای نشستن ساخته می‌شود و چکش برای کوبیدن و به همین ترتیب. اما اثر هنری، در این ایدئالیسم زیباشناختی،

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]
[DOI: 10.22034/15.58.21]

در خدمت هیچ غایتی نیست و اصولاً نباید هم باشد. گرچه آثار هنری در طول تاریخ برای مقاصد گوناگون به کار گرفته شده‌اند، نفْسِ آفرینش هنری عملی عاری و خالی از هرگونه غایت نظری و عملی است. در اینجا یکبار دیگر طنین تعبیر معروف کانت در نقد قوّهٔ حکم را می‌شنویم که گفته بود ویژگی زیبایی «غایتمندی بی‌غایت» است. شلینگ از این نقطهٔ عزیمت کانتی به مقصدی شبه‌الهیاتی می‌رسد و می‌نویسد: «این استقلال [هنر] از غایات بیرونی منشأ تقدّس و خلوص هنر است»[۳۹] (Bowie, 1993, P.277). او در ادامه هنر را به‌ترتیب از لذایذ صرفاً حسی[۴۰]، اقتصاد، اخلاق، و علم منفک و مجزا می‌کند و می‌گوید این امور جملگی غایتی بیرون از خویش دارند و، به همین سبب، باید در خدمت هنر قرار گیرند که بالاتر از همهٔ آنهاست.

یکی از مهم‌ترین دستاوردهای کانت در نقد قوّهٔ حکم تبیین مفهوم نبوغ است. کانت پیوستگی تمام‌عیاری بین نبوغ و طبیعت در نظر می‌گرفت و نبوغ را موهبتی طبیعی می‌دانست که از طریق هنرمند به هنر قاعده می‌بخشد: «نبوغ قریحه‌ای (موهبتی طبیعی) است که به هنر قاعده می‌بخشد [...] نبوغ یک استعداد ذهنی فطری است که طبیعت از طریق آن به هنر قاعده می‌بخشد» (§۴۶). شلینگ نیز عمیقاً وامدار این برداشت کانتی است و می‌افزاید نبوغ هنری عاملی است که به‌واسطهٔ آن نیات آگاهانهٔ هنرمند – خلق اثر هنری – و فعالیّت ناآگاه وی تحت تأثیر نیروی طبیعت با یکدیگر ترکیب می‌شوند. بنابراین، آفرینش هنری عملی یکسر آگاهانه نیست، بلکه هنرمند نابغه خود را به نیروی طبیعت می‌سپارد و، تا حدّی، نمی‌داند چه می‌کند. شاید به همین دلیل است که نبوغ هنری را آموزش نمی‌توان داد و هنرمند نابغه غالباً از توضیح و تبیین آنچه انجام می‌دهد ناتوان است. هنرمند در آفرینش خود «تحت تأثیر نیرویی است که او را از سایر انسان‌ها جدا می‌کند و او را وامی‌دارد تا چیزهایی را بگوید یا بکِشد که خودش نیز از درک کامل آنها عاجز است و معنای آنها پایانی ندارد» (Schelling, 1978, p. 223).

شلینگ می‌گوید معمولاً هنر را عملی آگاهانه و نیّت‌مندانه در نظر می‌گیرند، اما فقط یک جنبه از هنر با «آگاهی و اندیشه و تأمل[۴۱] انجام می‌شود و می‌توان آن را آموخت و فراگرفت و از طریق سعی و سنّت بدان دست یافت». جنبهٔ دیگر «عامل ناآگاهی است که وارد هنر می‌شود و نه می‌توان آن را آموخت یا با سعی به دستش آورد یا از طُرق دیگر بدان دست یافت، بلکه موهبت طبیعت است که با هنرمند زاده می‌شود و این آن چیزی است که در یک کلام می‌توان رکن شاعرانهٔ هنر[۴۲] نامیدش» (Schelling, 1978, p. 223). هیچ‌یک از این دو عامل به تنهایی راه به جایی نمی‌برد و فقط ترکیب آن‌هاست که به عالی‌ترین آفرینش‌های هنری منجر می‌شود. شلینگ سپس توضیح می‌دهد که شعر بدون هنر «محصولاتی مرده»[۴۳] ایجاد می‌کند که به ذهن هیچ انسانی لذت نمی‌بخشد. لذا کمال تنها از تلفیق هنر و شعر و فقط در قالب نبوغ پدید می‌آید. نبوغ در اینجا «برای زیباشناسی همان نقشی را دارد که من[۴۴] برای فلسفه، یعنی واقعیت مطلق اعلی[۴۵] است که هرگز عینیّت نمی‌یابد، اما به همه چیز عینیّت می‌بخشد» (Schelling, 1978, p. 224). به‌واسطهٔ نبوغ است که «اثر هنریْ این‌همانیِ فعالیّت‌های آگاه و ناآگاه را بر ما هویدا می‌کند»[۴۶] (Schelling, 1978, P. 225). به این ترتیب، شلینگ تلقی کانت از نبوغ به‌منزلهٔ واسطهٔ بین طبیعت و هنر را بسط می‌دهد و، تحت تأثیر رمانتیک‌ها، آن را مبدّل می‌کند به مظهر فلسفهٔ این‌همانی که بر اساس آن امر مطلق به موضوع شناخت فلسفی مبدّل می‌شود» (Ostaric, 2016, p. 83).

حال که اثر هنری این‌همانی فعالیّت‌های آگاهانه و ناآگاهانه را بازتاب می‌دهد، خصوصیّت بنیادی اثر هنری همانا ناکرامندی ناآگاهانه[۴۷] است، زیرا اثر هنری ترکیبی است از طبیعت – مظهر رکن ناآگاه اثر – و آزادی – مظهر رکن ناکرانمند اثر. هنرمند علاوه بر آنچه نیّت‌مندانه در اثر خویش می‌گذارد، بر مبنای نوعی عمل غریزیْ ناکرانمندی را نیز در آن منضم می‌کند، به‌نحوی که هیچ فهمی نمی‌تواند آن را تماماً فراچنگ آورد. شلینگ می‌گوید اساطیر یونانی بهترین مظهر این ویژگی اثر هنری است، زیرا این اساطیر نه‌تنها معنایی ناکرانمند دارند، بلکه ایده‌های گوناگونی را نمادپردازی می‌کنند. سپس نتیجه می‌گیرد که «هر اثر هنر حقیقی» را می‌توان تا

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]
[DOI: 10.22034/15.58.21]

بی‌نهایت گسترش داد، به این معنا که دامنهٔ تفاسیر اثر هنری حقیقی بی‌پایان است. جالب آنکه این ناکرانمندی را نمی‌توان الزاماً به نیّت هنرمند نسبت داد، زیرا ای‌بسا خود هنرمند نیز از این ناکرانمندی اثرش بی‌خبر باشد یا، دست‌کم، خود آن را آگاهانه اراده نکرده باشد. چه‌بسا هومر هرگز نمی‌دانست آثارش هزاران سال در فرهنگ‌های گوناگون بشری خوانده و تفسیر و بازتفسیر خواهند شد. آیا لئوناردو داوینچی می‌دانست مونا لیزا به نماد تاریخ نقاشی پس از رنسانس مبدل خواهد شد؟ بعید است. اما در دست‌آفریده‌هایی که صرفاً شبیه آثار هنری به نظر می‌رسند، غایت و قاعدهٔ هنری صرفاً امری ظاهری، محدود و کرانمند است. زیرا به اعتقاد شلینگ چنین آثاری صرفاً نسخه‌بدل فعالیّت آگاهانهٔ هنرمندند و صرفاً می‌توان دربارهٔ آنها اندیشید، نه اینکه با دریافتی شهودی به لجّهٔ ناکرانمند آنها فرورفت و به پایانش نرسید.

اثر هنری از دید شلینگ محلّ آشتی ناسازگاری بین دو رکن طبیعت و آزادی است. اما این ناسازگاری، این تعارض بنیادی هر اثر هنری حقیقی، این تضادِ مقوّمِ بی‌همتایی هنر، باید در «آرامشی بی‌کران»[۴۸] منحل و مضمحل شود. شلینگ در اینجا آشکارا متأثر از زیباشناسی نئوکلاسیک وینکلمان (۱۷۱۷ـ۱۷۶۸) است که از «سادگی فاخر و شکوه آرام» تندیس‌های یونانی سخن گفته بود. شلینگ نیز با لحنی مشابه می‌گوید «بیان بیرونی اثر هنری آرامش است و شکوه خاموش، حتی آنجا که هدف همانا القای عمیق‌ترین دردها یا شادی‌هاست» (Schelling, 1978, p. 225).

۳- نتیجه‌گیری

هنر از دید شلینگ صرفاً به دست‌آفریده‌های محسوس و ملموس بشر خلاصه نمی‌شود. او همسو با اندیشه‌های رایج در عصر رمانتیسیسم هنر را امر معنوی می‌داند. معنویت در اینجا به معنای وابستگی به دین نیست - گو اینکه شلینگ و هگل هنر مسیحی را بسیار ارج می‌نهادند - بلکه هنر معنوی است، زیرا محلّ تجلّی امر مطلق است. مذمت افلاطونی هنرها به سبب تمرکزشان بر بازنمایی محسوسات نزد ایدئالیست‌های آلمانی بی‌معناست. هنر و فلسفه نزد ایدئالیست‌ها نخست به این‌همانی می‌رسند و سپس شلینگ هنر را برتر از فلسفه قرار می‌دهد، چرا که آفرینش زیباشناختی مرحلهٔ نهایی شهود خلاق و جایگاهی است که در آن این‌همانی کامل بین خود و طبیعت، آزادی و ضرورت، ذهن و عین حاصل می‌شود. خودآگاهی زیباشناختی نتیجهٔ این وحدت است، به این معنا که طبیعت از طریق نبوغ هنری از خودش آگاه می‌شود و هنر مانند آینه‌ای است که طبیعت را به خودش نشان می‌دهد. اما این فرایند خودبه‌خود رخ نمی‌دهد، بلکه واسطهٔ آن آگاهی انسانِ هنرمند است که آینهٔ هنر را در برابر طبیعت می‌گیرد. این‌همانی طبیعتِ ناآگاه ـ شهود خلاق هنرمند ـ اثر هنری مهم‌ترین رکن نظام ایدئالیستی شلینگ است. تفاوت‌های سبکی هنرها نیز نتیجهٔ درک و دریافت تاریخمند انسان‌ها از امر مطلق است. به بیان دیگر، تجلّی وجوه گوناگون امر مطلق در نهایت سبک‌ها و شیوه‌های متفاوت هنری را پدید می‌آورد. امر مطلق خود را در تاریخ بسط می‌دهد و از آنجا که هنر نیز انکشاف امر مطلق دانسته می‌شود، پس هنر نیز در تاریخ پیش می‌رود و به انحای گوناگون متجلّی می‌شود. بنابراین، هنر زمانی معنا و ارزش پیدا می‌کند که در شناخت ما از (انکشاف) امر مطلق سهمی داشته باشد. به اعتقاد شلینگ ویژگی انکشافی هنر نه در مفاهیم فلسفی پیدا می‌شود نه در پدیده‌های طبیعت. به بیان دیگر، فقط در هنر است که اعیان و اشیاء از خودشان فرامی‌گذرند. ما به نیلوفرهای آبی مونه نگاه نمی‌کنیم برای آنکه ببینیم نیلوفر آبی چه شکلی و چه رنگی است، چند گلبرگ دارد و مانند آن. بلکه این تابلو با نمایش ابژه‌هایی متناهی در حقیقت نگاه یک فرد (مونه)، اسلوب یک مکتب (امپرسیونیسم)، و نگرش دورانی تاریخی (قرن نوزدهم) در پیوستار تاریخ هنر را بر ما منکشف می‌کند.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]

[DOI: 10.22034/15.58.21]

پی‌نوشت‌ها

1- Tübinger Stift

2- fortgehende Geschichte des Selbstbewußtseins/progressive history of self-consciousness

3- The principle of the self-positing I

4- absolute idealism

۵- نویسندگان ضمن تقدیر از مساعی مترجم فارسی در ترجمهٔ این اثر دشوار فلسفی، در این مقاله ترجمهٔ انگلیسی این کتاب را مبنا قرار داده‌اند و به متن آلمانی نیز نظر داشته‌اند.

6- Naturphilosophie

7- naturalistic epistemology

8- self-reflective I

۹- تعبیر مشهور اسپینوزا در این زمینه Deus sive Natura (God or Nature) است. منتها باید توجّه داشت که اسپینوزا به دو نوع طبیعت باور داشت: یکی natura naturans به معنای «طبیعت خلاق» دیگری natura naturata به معنای «طبیعت مخلوق». (برای اطلاع بیشتر نگاه کنید به: بریه، ۱۳۹۰، ص. ۲۱۰)

۱۰- hen kai pan تعبیری یونانی که لفظاً به معنای یک و همه است.

11- Weltseele(world-soul)

12- self-consciousness

13- transcendental naturalism

14- productivity

15- unwiderstehlicher Trieb

16- die göttliche

17- Anschauung (intuition)

18- intellektuellen Anschauung

19- ästhetische Anschauung

20- absolute Gewißheit

21- Das eine, welchem die absolute Objektivität gegeben ist, ist die Kunst.

22- gebt der Philosophie die Objektivität, so hört sie auf Philosophie zu sein, und wird Kunst.

23- ein Bruchstück des Menschen

24- ganzen Menschen

25- Erkenntnis des Höchsten, und darauf beruht der ewige Unterschied und das Wunder der Kunst.

26- absolut höchstes Prinzip des Wissens

27- Wissen von uns selbst, oder das Selbstbewußtsein

28- erste Wissen

29- Die Philosophie ist also eine Geschichte des Selbstbewußtseins

30- Die Geschichte als Ganzes ist eine fortgehende, allmählich sich enthü llende Offenbarung des Absoluten.

31- Das Kunstwerk nur reflektiert mir, was sonst durch nichts reflektiert wird, jenes absolut Identische.

32- Offenbarung

33- so versteht sich von selbst, daß die Kunst das einzige wahre und ewige Organon zugleich und Dokument der Philosophie sei, welches immer und fortwährend aufs neue beurkundet, was die Philosophie äußerlich nicht

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]

[DOI: 10.22034/15.58.21]

darstellen kann, nämlich das Bewußtlose im Handeln und Produzieren und seine ursprüngliche Identität mit dem Bewußten. [It goes without saying that art is the only true and eternal organon at the same time and document of philosophy, which always and continually continues to speak to us of what philosophy cannot depict in external form, namely, the unconscious in action and production and its original identity with the conscious.]

34- revelatory

35- das Höchste (the holy of holies)

36- das Unendliche endlich dargestellt ist Schönheit

۳۷- مثلاً هگل در درسگفتارهای زیباشناسی (۱۸۳۵) می‌گوید چکش و میخ چون از روح انسان ریشه می‌گیرند بر عالی‌ترین زیبایی‌های طبیعت ارجحیت دارند. سپس نتیجه می‌گیرد «زیبایی هنر زاییدهٔ روح است، و همان قدر که روح و محصولاتش بالاترند از طبیعت و ظواهرش، زیبایی هنری فوق زیبایی طبیعت است».

Denn die Kunstschönheit ist die aus dem Geiste geborene und wiedergeborene Schönheit, und um soviel der Geist und seine Produktionen höher steht als die Natur und ihre Erscheinungen, um soviel auch ist das Kunstschöne höher als die Schönheit der Natur.

38- gemeinen Kunstprodukt

39- Heiligkeit und Reinheit der Kunst

40- bloß Sinnenvergnü gen

41- Bewußtsein, Überlegung und Reflexion

42- Poesie in der Kunst

43- tote Produkte

44- Ich (I)

45- Höchste absolut Reelle

46- Das Kunstwerk reflektiert uns die Identität der bewußten und der bewußtlosen Tätigkeit.

47- bewußtlose Unendlichkeit (unconscious infinity)

48- infinite tranquility

کتابنامه

بریزیل، د. (۱۳۹۵). «فیشته و شلینگ: دورهٔ ینا»، تاریخ فلسفهٔ غرب: عصر ایدئالیسم آلمانی. ترجمهٔ سید مسعود حسینی، (جلد ۶. چاپ نخست) تهران: انتشارات حکمت.

بووی، ا. (۱۳۹۴). زیبایی‌شناسی و ذهنیّت، از کانت تا نیچه. ترجمهٔ فریبرز مجیدی (چاپ نخست). تهران: فرهنگستان هنر.

بیزر، ف. (۱۳۹۳). هگل. ترجمهٔ سیدمسعود حسینی (چاپ نخست). تهران: ققنوس.

پینکارد، ت. (۱۳۹۴). فلسفهٔ آلمانی (۱۷۶۰ـ۱۸۶۰) میراث ایدئالیسم. ترجمهٔ ندا قطرویی (چاپ نخست). تهران: ققنوس.

ریاحی، ر.؛ مُرادخانی، ع.؛ شکری، م. (۱۴۰۰). «تبیین رابطهٔ هنر و طبیعت در فلسفهٔ شلینگ». پژوهش‌های فلسفی، ۱۵ (۳۵)، ۱۱۴-۹۷.

سالومون، ر. (۱۳۹۶). تاریخ فلسفهٔ غرب ۷: فلسفهٔ فرانسوی و آلمانی. ترجمهٔ محمدسعید حنایی کاشانی (جلد ۷. چاپ نخست). تهران: روزنه.

سلمانی، ع. و سلیمی، س. (۱۴۰۲). «ظهور و بروز امر مطلق در اثر هنری توسط نبوغ در فلسفهٔ هنر متقدم شلینگ». پژوهش‌های فلسفی، ۱۷ (۴۴)، ۳۲۹-۳۱۲.

شلینگ، ف. و. ی. (۱۳۹۴). پژوهش‌های فلسفی درباب ذات آزادی. ترجمهٔ مجتبی درایتی (چاپ نخست)، تهران: شب‌خیز.

شلینگ، ف. و. ی. (۱۳۹۹). نظام ایدئالیسم استعلایی. ترجمهٔ سید مسعود حسینی (چاپ نخست)، تهران: نشر نی.

شلینگ، ف. و. ی. (۱۴۰۱). فلسفه و دین. ترجمهٔ ابوالحسن ارجمند تاج‌الدینی (چاپ نخست)، تهران: شب‌خیز.

کانت، ا. (۱۳۸۸). نقد قوهٔ حکم. ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان (چاپ دوم). تهران: نشر نی.

کانت، ا. (۱۳۹۴). نقد عقل محض. ترجمهٔ بهروز نظری (چاپ نخست). تهران: ققنوس.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]

[DOI: 10.22034/15.58.21]

Beiser, Frederick C. (2002). *German Idealism,The Struggle Against Subjectivism, 1781-1801*, Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press.

Beiser, Frederick C. (2003). *The Romantic Imperative, The Concept of Early German Romanticism*, Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press.

Bowie, Andrew (1993). *Schelling and Modern European Philosophy An Introduction*, London and NewYork : Routledge.

Dudley, Will(2008). *Understanding German Idealism*, Stocksfield : Acumen Publishing.

Frank, Manfred (2004). *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*, New York : State University of New York Press.

Gordon, Paul (2015). *Art ss the Absolute, Art s Relation to Metaphysics in Kant, Fichte, Schelling, Hegel, and Schopenhauer*, London : Bloomsbury.

Horstmann, Rolf-Peter (2000). The Early Philosophy of Fichte and Schelling , *Cambridge Companion to German Idealism*, Cambridge : Cambridge University Press.

Lawrence, Joseph P. (2010). Schelling : Philosopher of Tragic Dissonance, In : *The History of Continental Philosophy*, Vol.1, Kant, Kantianism, and Idealism : the Origins of Continental Philosophy, ed. by Thomas Nenon, Chicago : The University of Chicago Press.

Maharaj, Ayon (2013). *The Dialectics of Aesthetic Agency, Revaluating German Aesthetics from Kant to Adorno*, London : Bloomsbury.

Nassar, Dalia (2013). *The Romantic Absolute Being and Knowing in Early German Romantic Philosophy, 1795-1804*, Chicago : University of Chicago Press.

Ostaric, Lara (2016). Creating the Absolute : Kant's Conception of Genial Creation in Schlegel, Novalis and Schelling, *Kant Yearbook 8| 2016 Kant and German Idealism*, eds. Dietmar H. Heidemann, Berlin : Walter de Gruyter.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (1978). *System of Transcendental Idealism*, translated by : Peter Heath, Charlottesville : University of Virginia Press.

Seth, Andrew (2002). *The Development from Kant to Hegel*, Cambridge : Cambridge Scholars Publishing.

Zuckert, Rachel (2010). The Aesthetics of Schelling and Hegel , *The Routledge Companion to Nineteenth Century Philosophy*, ed. Dean Moyar, London and NewYork : Routledge.

COPYRIGHTS

Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Kimiya-ye-Honar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]

[DOI: 10.22034/15.58.21]