تاریخ زیبایی شناسی

■ فیلیپ. پی.هلی

از دایرة المعارف فلسفه پل ادواردز

• ترجمهٔ دکتر سید محسن فاطمی و دکتر محمد مددپور

تاریخ فلسفه اندیشی سیستماتیک دربارهٔ هُنر در غرب، با افلاطون آغاز می شود. امّا تحولات معیّن در دویست سال پیش از وی که ما از آنها تنها اندکی می دانیم یا می توانیم در مورد آنها تنها حدس بزنیم دستاورد بزرگ او را به وجود آوردند. بنابراین حکم زیبایی شناسانهٔ مشهور ـ البته اگر چنین باشد ـ راجع به تصویر روی سپرآشیل[1] یعنی اینکه «این اثر شگفت آور و محشری بود» (*ایلیاد* ۱۸-۵۴۸) اشاره به آغاز اعجاب در برابر محاکات هنری دارد یعنی ارتباط میان تصویر و شیء یا نمود و واقعیت. افلاطون عواقب زیبایی شناسانهٔ تفکر دربارهٔ این مسئله را از سوی دمکریتوس (دمکریت)[2] (*Democritus*) و پارمنیدس[3] (*Parmenides*) نشان می دهد. علاوه بر آن ارتقاء و اعتلاء هومر[4] (*Homer*) و هسیود[5] (*Hesiod*) به مرتبهٔ مردان خردمند و پیشگویان و معلّمان و مربیان اخلاقی و دینی منجر به مناقشه و منازعه ای راجع به راستگویی شعر شد؛ یعنی وقتی آنها از جانب کسنوفونُ (*Xenophanes*) و هراکلیتوس[7] (*Heraclitus*) برای جهل فلسفی خود و نمایش غلط خدایان مورد حمله قرار گرفتند.

هومر و هسیود خود مسئله منبع الهام هنرمند را مطرح نمودند و آن را به نیروی الهی نسبت می دادند (*ادیسه* بخش هشتم نسب *نامه خدایان* ـ صفحات زیرین ۲۲). پیندار[8] (*Pindar*) منشا این موهبت را به خدایان نسبت داد امّا اذعان نمود که مهارت شاعر می تواند به واسطهٔ تلاش خاص خود او رشد و تقویت گردد.

فیثاغورث[9] (*Pythagoras*) و هم کیشانش وابستگی فاصله های موسیقی به نسبت طول سازهای زهی کشیده شده را کشف کردند و این کشف را به نظریه ای در مورد عناصر جهان مادی تعمیم دادند (یعنی اینکه آنها عدداند یا وابسته به عدد) و نظریهٔ مبسوط و دقیق اخلاقی و درمانی موسیقی را به وجود آوردند که بر طبق نظر آنان، این نظریه می تواند هماهنگی و همسازی روح فرد را تقویت نماید یا به حالت اول برگرداند ـ «هارمونیا» اصطلاحی است که برای فاصلهٔ اولیه یعنی نت های هشتگانهٔ موسیقی به کار می رود.

افلاطون

تقریباً کلیهٔ مسائل بنیادین زیبایی شناسی از جانب افلاطون مطرح شدند و برخی از آنها عمیقاً مورد ملاحظه وی قرار گرفتند. مسائلی که او مطرح نمود و استدلالها و احتجاجهایی که او بیان کرد به نحو شگفت آور و اعجاب انگیزی متنوع و عمیق اند. این مسائل در سراسر کفت و گوهای وی پراکنده شده اند اما مباحث اصلی وی در این آثار آمده اند: (الف) *ایون*، *سمپوزیوم* و *جمهور*، متعلّق به دوره اولیه و قبل از آکادمی افلاطون (تقریباً ۳۸۷-۳۹۹ قبل از میلاد) (ب) *سوفسطایی* و *قوانین* که در پایان زندگیش به رشته تحریر درآمده است (تقریباً ۳۴۷/۳۴۸-۳۶۷ پیش از میلاد) و (ج) *فیدرس*[10] (*Phaedrus*) که بین این دوره ها قرار دارد. گرچه *هیپیاس بزرگتر*[11] (*Greater Hippias*) احتمالاً اثر افلاطون نیست ولی می تواند مفید باشد (در این مقاله هیچ تلاشی برای بیان وجه تمایز میان نظریات افلاطون و سقراط صورت نخواهد گرفت).

هنر و صنعت

وقتی ما امروز از زیبایی شناسی افلاطون سخن می گوییم،

منظور آراء فلسفی وی درباره' آن دسته از هنرهای زیبا است که او از آنها بحث می کند: یعنی هنرهای تجسّمی (نقاشی، مجسمه سازی، معماری)، هنرهای ادبی (حماسه، غزل و شعر نمایشی مهیج) و هنرهای تلفیقی موسیقایی و آهنگین (رقص و آواز). افلاطون خود نام ویژه و مخصوصی برای این هنرها تعیین نمی کند. برای او این هنرها به طبقه عام تری از صنعت (*Techne*) تعلق دارند که شامل کلیه صنایع در ساختن یا انجام چیزی می شوند، از صنایع چوبی گرفته تا سیاستمداری و کشور داری.

در *سوفسطایی* (۲۶۶-۲۶۵) صنایع و فنون به دو دسته' اکتسابی (*Acquisitive*) و خلاّق (*Productive*) تقسیم بندی می شوند. دسته' دوّم به دو زیر مجموعه قسمت می شود:

۱. ایجاد اشیاء واقعی که می توانند انسانی یا الهی باشند (گیاهان و عناصر به وسیله' خدا، خانه و چاقو به وسیله' انسان).

۲. ایجاد تصاویر و نقوش (*Idola*) که اینها نیز ممکن است انسانی یا الهی باشند (تاملاّت و رویاها به واسطه' خدا و عکس و تصویر به واسطه' انسان).

تصاویر و نقوشی که اصل خود را محاکات و تقلید می کنند اما نمی توانند هدف خود را تحقق بخشند، به بخش های کوچکتر دیگری تقسیم می شوند. مقلّد می تواند ایجاد کننده' (۱) شباهت اصیلی (*Eikon*) باشد که همان ویژگیها و خصوصیات مدل و الگویش را داشته باشد و یا ایجاد کننده' (۲) شباهت یا صورت ظاهری (شبح) (*Phantasma*) باشد که صرفاً شبیه اصلی است (مانند وقتی که معمار ستونهای خود را در راس برآمده می سازد تا ظاهراً کوچک جلوه نکنند).

بنابراین تقلید گمراه کننده یعنی ایجاد صور ظاهری فریبنده و غلط انداز وجود دارد. مع ذلک دفاع از این تمایز را پر درد سر و دشوار می یابد، زیرا برای هر تقلیدی ضروری و لازم است که از اصل خود به نحوی کمتر باشد و به پای آن نرسد. اگر کامل بود، دیگر تصویری (*Eidolon*) نبود بلکه نمونه دیگری از همان چیز محسوب می شد، تختخواب یا چاقوی دیگری (*کراتیلس* ۴۳۲). بنابراین همه تقلیدها به یک معنا هم اصل هستند، هم اصل نیستند، هم وجود دارند و هم وجود ندارد (*سوفسطایی* فصل ۲۴۰).

محاکات

اصطلاح محاکات و تقلید (*Mimesis*) یکی از دشوارترین و پر درد سرترین اصطلاحات در زیبایی شناسی افلاطون است زیرا معنی آن با حرکت دیالکتیک و همراه با جابجایی جایگزین ها و مترادفهای نزدیکش یعنی بهره مندی (*Methexis*)، شباهت و همانندی (*Homoiosis*) و تشابه و همانندی (*Paraplesia*) دائماً بسط و قبض پیدا می کند.

اگر، در یک معنا، همه مخلوقات و آفریده ها تقلید نمونه' اولیه ابدی و ازلی یا «صُوَر» باشند، به نظر می رسد افلاطون نیز نقاشی، اشعار نمایشی مهیّج و آواز را در یک معنای محدود [محاکات] تلقّی می کند، یعنی آنها تصاویر به حساب می آیند. این چیزی است که هنرها را در مرحله' دوم از واقعیت صور و در پایین ترین مرحله از چهار مرحله' شناخت،یعنی مرحله تخیّل (*Eikasia*) قرار می دهد (جمهور ۵۱۱-۵۰۹).

اما برخی از آثار هنری ـ افلاطون گاهی طوری سخن می گویند گویی مراد او کلیه صور هنری است ـ مانند صورت ظاهر فریبنده، تقلیدی به معنای تحقیر آمیزتری اند. در کتاب دهم جمهور، گفته می شود که نقاش تصویرگر تختخواب است، نه آن گونه که هست بلکه آن گونه که به نظر می رسد. این همان چیزی است که او را در «خیل مقلّدین» (*تیمائوس* ۱۹۰) قرار می دهد و او را با استادکاران کاذب گرگیاس (*Gorgias*) (465 -6463) هم پیمان می سازد.آنان که از صنعت و فنی اصیل چون طب برخوردار و بهره مند نیستند بلکه صاحب صنعت و فنی کاذب و ساختگی یا لِم و قِلقی (*Tribe*) اند چون لوازم آرایش، که به ما به جای خود سلامتی شکوفه آن را می دهند.

زیبایی

از این طریق افلاطون به سؤالی می پردازد و نزدیک می شود که برای او به عنوان یک فیلسوف و متعاطی مابعدالطبیعه (متافیزیسین) از اهمیت بسیاری برخوردار است: یعنی آیا هنر شامل و یا حامل دانش می شود؟

قبل از ورود به این سؤال، سؤال دیگری وجود دارد که باید مورد توجه واقع شود. اگر معمار به عنوان سازنده' صورتهای ظاهری، واقعیت را تغییر می دهد تا زیباتر به نظر رسد، چرا او دست به چنین کاری می زند؟ او به دنبال آن دسته از تصاویر است که زیبا به نظر خواهند رسید (*سوفسطایی*۲۳۶A).

در نظر افلاطون این مسئله حقیقت اساسی دیگری درباره' هنرها است. یعنی آنها به میزانهای مختلف می توانند کیفیت و صفت زیبایی را دارا باشند و نشان دهند (*Tokalon*) زیبایی اصطلاحی که می تواند به معانی عام تری از تناسب و برازندگی به کار رود اما این اصطلاح اغلب به معنای صرف زیبایی شناسانه ظاهر می شود). زیبایی اشیاء واقعی ممکن است تغییر نماید یا از بین برود، ممکن است به نظر بعضی برسد و به نظر دیگران نرسد (جمهور ۴۷۹A)، اما در پشت این مظاهر موقّت و زودگذر صورت ازلی، جاویدان و مطلقی از زیبایی وجود دارد.

وجود آن می تواند به گونه ای دیالکتیکی نشان داده شود، نظیر وجود سایر صور، افلاطون می گوید اما آشنایی مستقیم با آن باید از راه زیبایی های جزئی و ضعیف تر که در معرض حواس است جست و جو شود و دستیابی به آن نسبت به سایر اشکال آسانتر است. (*فیدرس* ـ ۲۴۹ قبل از میلاد).

راه بسوی زیبایی در «سمپوزیوم» به کاملترین نحو توصیف و بیان می شود. مردی برخوردار از عشق (*eros*) به زیبایی قرار است تا از زیبایی جسمانی به زیبایی فکر، به زیبایی خود نهادها و قوانین و علوم، و بالأخره به اصل زیبایی فی نفسه، برسد. قابل توجه است که دیوتیمای (*Diotima*) مانتینیا (*Mantinela*) که این تصویر را ارائه می دهد، اما افلاطون برای کمک جهت این ارتقاء و پیشرفت هیچ نقشی را برای هنر در نظر نمی گیرد، جانشینان افلاطون این گام را برداشتند.

این پرسش نیز مهم است که زیبایی چیست؟ یا اگر نمی توان به صورت انتزاعی آن را بیان نمود، چه شرایطی وجود دارد که تحت آن شرایط، زیبایی در یک شیء تجلّی خواهد کرد. استدلال در *هیپیاس بزرگتر* چندین امکان را دربرمی گیرد مخصوصاً این امکان که زیبا آن چیزی است که سودمند است و یا آنچه به واسطهٔ حواس شنیدن و دیدن آدمی را خشنود و مسرور می سازد، و یا به این دو بستگی دارد و متکّی است. اما در *فیلبُس* (*Philebus*)، بحث دقیقی به این نتیجه منجر می شود که اشیاء زیبا با دقّت و توجه و در نسبت مناسب و شایسته جزء به جزء به واسطهٔ اندازه گیری ریاضیاتی ایجاد می شوند (مقایسه گردد *Timaeus* 87 C-D و دولتمرد A' ۲۸۴). «ویژگیهای اندازه (*Metron*) و نسبت و تناسب (*Symmetron*) همواره و بدون استثناء زیبایی و حُسن را به وجود می آورند». (*فیلبس* ۶۴E ترجمهٔ هک فورث). و از آن جهت که زیبایی اندازه است یا به آن متکی است و بستگی دارد، در فهرست نهایی کالا و متاع منزلتی والا برای آن درنظر گرفته می شود (*فیلبس* A-B ۶۶ مقایسه گردد با *سوفیست* ۲۲۸ قبل از میلاد).

هنر و دانش

دانش (*Epistemе*) به عنوان امر متمایز از گمان و عقیدهٔ صرف (*Doxa*) درک صورتهای ازلی و ابدی است و افلاطون آن را نسبت به هنر به عنوان تقلید تقلیدها رد می کند (جمهور ۶۰۱-۵۹۸). بنابراین شاعر در مرحلهٔ ششم دانش و شناخت در *فیدرس* (D ۲۴۸) قرار می گیرد و گفته می شود که «ایون» هومر را نه به واسطهٔ «هنر یا دانش» (C ۵۳۲) بلکه به طریق غیرمعقول تفسیر می کند (مقایسه شود با *مدافعهٔ سقراط* ۲۲). زیرا او نمی داند چه می گوید یا چرا ممکن است حق با او باشد یا نباشد.

از سوی دیگر، یک اثر هنری که از زیبایی برخوردار است رابطه ای مستقیم با یک صورت یا شکل دارد. و اگر هنرمند ملهم از الاهگان هنر و دانش[۱۲] (*Muses*) در ندانستن آنچه انجام می دهد چون یک غیبگو باشد (*منون* ۹۹C- *تیمائوس* ۷۱E-۷۲A)، ممکن است به نوعی بصیرت برسد که فراتر از علم و دانش معمولی می رود (مقایسه شود با *قوانین* A' ۶۸۲). دیوانگی و جنون وی (*Mania*) می تواند تسخیر از جانب ربّوبیتی باشد که الهام بخش او نسبت به حقیقت است (*فیدرس* A ۲۴۵، *ایون* ۵۳۳E، ۵۳۶B). علاوه بر آن، چون هنر می تواند به ما شباهت و همانندی اصیلی را نه تنها از ظواهر بلکه از واقعیت ها ارائه دهد و حتی ویژگی اخلاقی روح انسانی را تقلید کند (جمهور ۴۰۱B-۴۰۰مقایسه شود با *کسنوفون*، *خاطرات* ۳۸)، قضاوت هنرها براساس حقیقتشان یا شباهتشان به واقعیت ممکن، و در واقع ضروری است. قاضی کاردان و با کفایت مخصوصاً در مورد رقص و آواز باید اولاً از دانش پیرامون ماهیت امر اصلی برخوردار باشد، سپس از دانش در مورد درستی نسخهٔ بدل بهره مند و ثالثاً نسبت به حسن و زیبایی که نسخهٔ بدل با آن به وجود می آید دانش داشته باشد». (*قوانین* A-B ۶۶۹ ترجمهٔ بری).

هنر و اخلاقیات

برای افلاطون «بهترین صنعت» هنر مقنّن و مربّی است که باید آخرین حرف را دربارهٔ هنرها داشته باشد، زیرا وظیفه او ایجاد اطمینان در مورد این امر است که آنها نقش مناسب خود را در زندگی با نظم کامل اجتماعی ایفا می کنند. اولین مسئله کشف این مطلب است که هنرها چه تاثیری را بر مردم می گذارند و این مسئله دو جنبه دارد: اولین جنبه لذت بخشی و خوشایندی هنر است. از طرف دیگر، درست تا آنجا که هنر از زیبایی برخوردار است، لذّات و مسرّت هایی ایجاد می کند که ناب، بدون ناخالصی و بی ضرر است (*فیدرس* B-C ۵۱)، برخلاف خاراندن چیزی که می خارد و پیش از آن و پس از آن درد و ناراحتی است.

اما از سوی دیگر، شعر نمایشی و مهیّج متضمن نمایش شخصیتهای ناشایسته و نازیبایی است که به طرق نامطلوبی رفتار می کنند (رجز خوانی و شیون) و جمعیت یا خوانندگان را وسوسه و اغوا می کنند تا خنده و گریه افراطی و خارج از اعتدالی داشته باشند. بنابراین خوشیها و لذات آن باید از نظر تاثیر ناشایست آن بر روی شخص، محکوم شود. دومین مسئله این است که وقتی این گرایش هنر جهت تاثیر گذاردن بر شخص و رفتار را مورد ملاحظه قرار می دهیم، مجدداً برای موضوع دو

جنبه وجود دارد.

افلاطون در جمهور و *قوانین* خود کاملاً روشن می سازد که او فکر می کند تقلید ادبی رفتار شیطانی محرک تلویحی برای تقلید آن رفتار در زندگی فرد است (*قوانین* B ۶۶۵). بنابراین داستانهای خدایان و قهرمانانی که به نحو غیر اخلاقی رفتار می کنند باید از آموزش و پرورش و تربیت پاسداران و مدافعان جوان در جمهوری حذف شود و کنار گذاشته شود و داستانهایی که در آن خدایان و قهرمانان به نحوی عمل و رفتار می کنند که باید رفتار کنند، باید پیدا شوند یا نوشته شوند (جمهور ۳۷۶E-۴۱۱ مقایسه شود با *قوانین* ۸۰۰-۸۰۲). موسیقی که با «مقام» خسته کننده ساخته شده است باید جای خود را به موسیقی مناسب بدهد (جمهور ۳۹۸E-۴۱۱A).

اما این بدان معنا نیست که هنرها در زندگی فرهنگی و تربیت شهروندان نقشی برای ایفا ندارند. در واقع هراس از قدرت آنها که علت اصلی سانسور و مقررات شدید افلاطون را تشکیل می دهد با احترامی که آن نیز زیاد است همراه می شود.

سرانجام مقیاسی که بسیار دقیق با زیبایی هم پیمان است با خوبی و نیکی و پاکدامنی و عفت نیز شدیداً یکی می شود (قوانین A ۶۵۵. پروتاگوراس[۱۳] (*Protagoras* A-B ۳۲۹جمهور ۴۳۲). موسیقی و شعر و رقص در منتهای درجهٔ خود وسیلهٔ ضروری و حیاتی تربیت شخصی اند که می توانند انسانها را بهتر و شریف تر بسازند (*قوانین* ۶۵۳-۶۵۴-۶۶۴). مسئله همچنانکه افلاطون در نقش خود به عنوان مقنّن می بیند حتمی کردن مسئولیت اجتماعی هنرمند خلاّق، به واسطهٔ تاکید و اصرار پیرامون این نکته است که خوبی و نیکی خاص خود هنرمند مانند هر شهروندی تابع نیکی و خوبی همگان قرار گیرد و به خوبی و نیکی همگان منجر شود.

ارسطو

دانش ما در مورد نظریه زیبایی شناسی ارسطو عمدتاً از مجموعه ناچیزی از یادداشتهای درسی است که به ما به عنوان رسالهٔ شعر و زیبایی شناسی (*Poetics*) رسیده است و احتمالاً حدود ۳۴۲-۳۴۷ قبل از میلاد نوشته شده است و بعداً به آن اضافاتی شده است. متن فوق مخدوش و تحریف شده است، و بحث، خلاصه شده و گیج کننده است.

هیچ اثری در تاریخ زیبایی شناسی، چنین مسائل آشفتهٔ تفسیری را ایجاد نکرده است. هیچ اثری چنین تاثیر شگرف و عظیمی بر نظریه و شیوهٔ کار نقد ادبی نداشته است.

هنر شعر

وظیفهٔ اول ارسطو تعریف و روشن ساختن هنر شعر (*Poietike*) است که موضوع اوست. او تمایزی میان سه نوع فکر قائل می شود. نظر (*Theoria*)، عمل (*Praxis*) و ابداع (*Poiesis*) (مراجعه کنید به *متافیزیک* E۱ موضوعات ۶). اما در *رسالهٔ* شعر، ابداع به معنای محدودتری گرفته می شود. نوعی ساختن «محاکات و تقلید» است که به نظر می رسد ارسطو کاملاً به صورت صریحی آن را نمایانگر اشیاء یا وقایع تلقی می کند. هنر تقلیدی به دو دسته قسمت می شود: (۱) هنر تقلید ظواهر بصری و تجسّمی به واسطهٔ رنگ و نقاشی و (۲) هنر شعر، تقلید عمل انسانی (*Praxis*) از طریق شعر، آواز و رقص (*رسالهٔ* شعر بخش یک). بنابراین هنر شعر به واسطهٔ ابزار و وسیله اش (کلمات، آهنگ و وزن) از نقاشی متمایز می گردد و از تاریخ منظوم یا فلسفه (شعر امپدوکلس[۱۴] (*Empedocles*) به واسطهٔ شیئی که به تقلید از آن می پردازد جدا می شود.

برای ارسطو دو نوع هنر شاعرانه از اهمیّت عمده برخوردارند یعنی درام و نمایش (خواه تراژدی خواه کمدی) و شعر حماسی که از کمدی به واسطهٔ سنگینی اعمالی که مورد تقلید قرار می گیرد متمایز می گردد (فصول ۲،۶).

آنچه در رساله ارسطو اولین اهمیت را دارد روش بررسی او است زیرا او بر آن است تا یک نظریه سیستماتیک از نوع خاص ادبی ارائه دهد. ارسطو می پرسد: ماهیت هنر تراژدی چیست؟ و این سؤال او را نه تنها به بررسی علل مادی، صوری و فاعلی وامی دارد (بسیاری از نظریات وی در ذیل این عناوین از ارزش دائمی برای نظریه ادبی برخوردارند) بلکه به بررسی علت غایی یا هدف و غایت (*Telos*) اثر هنری نیزسوق می دهد.

یک تراژدی خوب چیست و چه چیزی آن را خوب می سازد، علل حُسن هنری و مقابل آن چیست؟ (فصل ۲۶G-F ترجمه الس).

او فکر می کند این وظیفه و هدف تراژدی باید فراهم آوردن نوع معینی از تجربهٔ لذت بخش و خوشایند باشد - «لذت مناسب و حقیقی» (*Oikeia Hedone*) تراژدی (فصول ۲۶و۲۳و۱۴) - و اگر ماهیت این لذت را بتوان تعیین نمود در این صورت توجیه معیارهایی که به واسطهٔ آن بتوان گفت آن نوع تراژدی بهتر از دیگری است ممکن خواهد شد.

لذّت محاکات و تقلید

ارسطو به طور خلاصه (فصل۴) دو انگیزه را که باعث زایش تراژدی می شوند ذکر می کند. اولین انگیزه این است که تقلید «طبیعی» است و تشخیص، تقلید طبیعتاً برای انسان خوشایند و لذت بخش است زیرا انسان یادگیری را مطلوب و لذت بخش می یابد و تشخیص فرضاً تصویری از سگ، شکلی از یادگیری است (مقایسه شود با *معانی و بیان* I.۱۱). از آنجا که

تراژدی، تقلید نوع ویژه ای از شیء یعنی حوادث هراسناک و رقت انگیز است، لذت مناسب و حقیقی آن «لذتی است که از ترحّم و ترس به واسطهٔ تقلید ایجاد می شود» (فصل چهار ترجمه الس).

سؤالی که محققاً مطرح می شود این است که چگونه می توانیم از هیجانات احساس برانگیز که دردناک نیز هستند لذت کسب کنیم (مقایسه شود با تعاریف «ترس» و «ترحم» در *معانی و بیان* ۸ و ۲/۵). نزدیکترین جواب ارسطو ظاهراً این است که گرچه شیئی که مورد تقلید قرار گرفته می تواند فی نفسه برای تفکّر و تعمّق نامطلوب و ناخوشایند باشد اما لذّت دیدن تقلید می تواند بر بیزاری ما فایق آید ـ همچنان که در مورد نقاشیهای تخصّصی اجساد و لاشه ها اینچنین است (مراجعه شود به *Departibus Anowalium I V معانی و بیان* I۱۱). در اینجا ارسطو پاسخی جزئی و ناتمام به یکی از مواضع افلاطون برای شک پیرامون هنر می دهد، او لذت پایه و اساسی زیبایی شناسی را به عنوان لذت «شناختی» تلقی می کند و آن را از همان نوعی می داند که به فیلسوف نیز تعلق می گیرد (گرچه بدون شک در سطح پایین تری قرار دارد).

لذّت زیبایی

ارسطو می گوید تراژدی نیز از روی میل و گرایش ما به «آهنگ و وزن» رشد می کند (فصل۴). او این نکته را بسط نمی دهد و می توان گفت نوعی انگیزهٔ تزیینی را بدیهی فرض می کند. اما اگر ما در اینجا به فیلبُس افلاطون فکر کنیم، لذت ما در آهنگ و وزن می تواند به عنوان لذت در زیبایی به طور کلی تلقی شود. «یک چیز زیبا» (*Kalliste*) خواه یک موجود زنده یا هر ساختاری که از اجزاء تشکیل شده است، باید نه تنها از ترتیب منظمی از آن اجزاء برخوردار باشد بلکه باید اندازه ای داشته باشد که تصادفی نیست (فصل۷). بنابراین تراژدی یا طرح داستان آن می تواند «زیبا» باشد یعنی از نظر هنری فوق العاده باشد (فصل ۱۰،۱۳). و «لذت مناسب و حقیقی» مثلاً حماسه به وحدت آن بستگی دارد، در وجود «چون یک مخلوق کامل واحد با نقطه شروع، وسط و پایان» (*Zoon*) (فصل۲۳). این قیاس و تشبیه بازگو کنندهٔ *فیدرس* افلاطون (۲۶۴C) است، زیرا ظرافت شیء محسوس یا شیء مورد تعمّق ، بالاترین میزان از لذتی را ایجاد می کند که برای عضوی که حس می کند یا ذهنی که تامل و تعمّق می کند مناسب است (*اخلاق نیکوماخوس Nicomachean Ethics*).

کلّی

اگر وظیفه و هدف شعر تراژدی فراهم ساختن انواع معینی از لذت باشد، در این صورت می توان خصوصیات یک اثر خاص که این لذت را ارتقاء می دهد یا مانع آن می شود را بررسی کرد.

تمرکز و انسجام آن تا اندازهٔ زیادی به طرح داستان و معنای حتمیّت در بسط تحوّل آن بستگی دارد (فصل ۱۰). محققاً این امر به کاملترین نحو انجام خواهد شد، البته وقتی که

شخصیت ها مطابق ماهیّتشان عمل می کنند، وقتی به «انجام آنچه می پردازند که نوع معیّنی از شخص بر طبق احتمال یا ضرورت خواهد گفت یا انجام خواهد داد یعنی آن چیزی که هدف اثر شاعرانه است». (فصل ۹ ترجمه' الس).

ارسطو این نوع رفتار یعنی رفتاری که مطابق قوانین روانشناختی برانگیخته می شود را «کلی» (Unverasl) و آنها را در تقابل با حوادث جزئی گاه شمار وقایع تاریخی قرار می دهد. او آن را به عنوان رشته نامربوط تصادفی حوادث خاص و جزئی (Particular) تلقی می کند. («آنچه الکیبیادس[۱۵] Alcibiades نسبت به او روا داشت یا انجام داده بود».) این عبارت مشهور، الهام بخش بسیاری از نظریات بعدی راجع به هنر تقلید کننده' کلیات یا ذوات بوده است، اما لُبّ آن (برای ارسطو) این است که شاعر باید با تکیه بر حقایق کلی روانشناسی طرح داستان خود را معقول و موجّه نماید. این نکته مهم سطح دیگری را به دفاع ارسطو (در مقابل افلاطون) از منزلت «شناختی» شعر اضافه می کند، زیرا شاعر باید حداقل ماهیت انسانی را درک نماید والاّ نمی تواند حتی طرح داستانی خوب را ایجاد کند.

تخلیه هیجانی

در تعریف ارسطو از تراژدی (فصل ۶) یک عبارت است که موجب تفاسیر زیادی شده است:*di eleou kai phobpu perainousa:ten ton toiouton pathematon katharsin* (این عبارت به وسیله' بوچر (Butcher) به طریق سنّتی ترجمه شده است: «به واسطه' ترحّم و ترس که تصفیه و پالایش مناسب و واقعی این احساسات و هیجانات است»). بنابراین این طور تفسیر می شود که ارسطو نظریه دیگری را نه راجع به لذت بی واسطه و مستقیم تراژدی بلکه در مورد تاثیرات عمیق تر روانشناختی آن دارد. این عبارت تنها پایه و اساس برای چنین تفسیری در رساله' شعر به حساب می آید، امّا در *رساله' سیاست* (۷-۸) ارسطو صریحاً نظریه' پالایش ناشی از موسیقی را به جد مطرح می سازد و حتی اظهار می دارد که او پالایش و تخلیه را بیشتر توضیح خواهد داد. «وقتی از این پس از شعر سخن می گوییم» - مطلبی که احتمالاً به اجزای از دست رفته احتمالی *رساله' شعر* اشاره می کند. اگر تراژدی پالایش و تخلیه' هیجانات و احساسات را ایجاد کند، هنوز مشکلات و مسائل دیگری در مورد تعیین آنچه ارسطو در ذهن داشته وجود دارد - برای مثال آیا منظور او از این پالایش معنایی طبی بوده است (تخلیه' هیجانات، حذف و دفع آنان به واسطه' طب روحی و روانی) یا معنایی مذهبی و تطهیری بوده است (تطهیر هیجانات، تبدیل آنها به شکل کم آزارتر). هردو معنی از سوابقی برخوردار بوده اند. همچنین این سؤال وجود دارد که آیا ارسطو به پالایش و تخلیه ترحّم و ترس به تنهایی اعتقاد داشت یا به واسطه' آنها کلیه' هیجانات مخرّب را مد نظر داشت.

در هرحال، بر اساس این تفسیر، ارسطو اعتراض دوم افلاطون به شعر در کتاب دهم جمهور را پاسخ می دهد و اظهار می دارد که شعر به انسان کمک می کند تا معقول باشد. تفسیر سنّتی در سالهای اخیر از جانب پروفسور جرالد اف - الس (*Gerald F-Else*) به نحو جالبی مورد اعتراض قرار گرفته است. وی استدلال می کند که پالایش تاثیری بر روی حضار یا خواننده نیست بلکه چیزی است که در خود نمایش انجام می شود، تطهیر خود قهرمان است، آزادی و رهایی از «آلودگی خونی» جنایتش که به واسطه' تشخیص خود وی از آن، وحشتش از آن و کشف اینکه این کار به سبب «اشتباهی مهم» (*Hamartia*) از سوی خود او بود صورت می گیرد. به نظر نمی رسد که این برداشت و تعبیر برای برخی از تراژدیها مناسب باشد. چنانچه این برداشت درست باشد، ارسطو به هیچ وجه هیچ گونه نظریه' درمانی از تراژدی ندارد بلکه او می تواند بازهم به افلاطون پاسخ دهد که از تاثیرات غیر اخلاقی تراژدی نباید هراس به خود راه داد زیرا حداقل ظریفترین آنها چنانچه باید ازنظر ساختاری قابلیت برانگیختن بیننده را به گونه ای تراژیک دارا باشند، باید نوعی پیشرفت اخلاقی را نشان دهند.

فلاسفه' کلاسیک متاخر

ظاهراً *رساله' شعر* ارسطو در دسترس جانشینان وی نبوده است. نظریات و ایده های وی (که اینک تا حد زیادی از دست رفته است) شاگرد محبوبش تئوفراستوس (*Theophrastus*) از نفوذی برخوردار بود. ترکتتوس کویزلینانوس (*Tractatus Coislinanus*) (یونانی، احتمالاً قرن اول قبل از میلاد) آشنایی را با اثر او نشان می دهد، زیرا تعریف کویزلینانوس از کمدی به طور قابل ملاحظه و چشمگیری با تعریف ارسطو از تراژدی شباهت دارد و با آن برابری می کند. در طول دوره' متاخر کلاسیک، رواقیون (*stoicism*) اپیکوریان (*Epicureanism*)، اصحاب مذهب اصالت شک (*Skepticism*) و مذهب نو افلاطونی (*Neoplatonism*) به نحو رقابت طلبانه ای شکوفا شدند و هریک از این نحله های فکری در تکوین تاریخ زیبایی شناسی نقش داشتند.

فلسفه' رواقیون

رواقیون بیشتر به شعر و مسائل معنا شناسی و منطق علاقه مند بودند. زنون (*Zeno*)، کلینتس (*Cleanthes*) و

کریسیپُس (*Chrysippus*) رساله هایی درباب شعر نوشتند که دیگر موجود نیست. فیلودمُس (*Philodemus*) به ما از اثری درباب موسیقی به وسیلهٔ دیوژن (*Diogenes*) رواقی اهل بابل قدیم (*Babulon*) خبر می دهد و رسالهٔ التزام اخلاقی (*De Officiis*) سیسرو (*Cicero*) از اثری دربارهٔ زیبایی نوشتهٔ پنائتیوس (*Panaetius*). هردو آنها ظاهراً اعتقاد داشته اند که زیبایی به تنظیم اجزاء بستگی دارد (به عبارت سیسرو *Convenientia Partium*). شادی و سرور در زیبایی با این مزیّت و خاصیت که خود را در زندگی منظم بیان می کند و نشان می دهد یعنی با آداب دانی و ادب (*To Prepon*) مرتبط شد. اینچنین فکر می شد که بنابراین نه تنها لذت غیر معقول (*hedone*) بلکه تعالی معقول روح (*chara*) در همکاری با مقصد رواقی از آرامش، از طریق شعر درست قابل حصول است. رواقیون به مزیّت اخلاقی شعر به عنوان توجیه و حقانیت اصلی آن تاکید می نمودند و اعتقاد داشتند که این امر ممکن است فلسفه واقعی را نیز به صورت تمثیل درآورد (مراجعه شود به *جغرافیا*، استرابو (*Strabo*) ۳و ۱۱ و ۱۰و۱و۱).

اپیکوریان

گفته می شود (از سوی سکستوس امپریکس (*Sextus Empiricus*)، بر ضد استادان ۲۷و۶) که اپیکوریان موسیقی و لذت آن را مردود دانسته اند، اما به نظر می رسد که این تاحدی براساس یک سوء تفاهم از مخالفت اپیکورس (Epicurus) با نقد موسیقی است. (مراجعه شود به پلوتارک (*Plutarch*) که بر طبق دکترین اپیکورس نمی توان به طور لذت بخشی زندگی کرد۱۳).

دو اثر مهم از فیلودمس اهل گدرا[۱۶] (*Gadara*) (قرن اول قبل از میلاد)، که بخش هایی از آن در هرکولانوم[۱۷] (*Herculaneum*) از زیر خاک بیرون کشیده شده و کشف شده است، شواهد و ادلّهٔ بیشتری از طرز تفکر اپیکوریان دربارهٔ هنر ارائه می کنند. فیلودمس در اثر خود دربارهٔ موسیقی (*Peri Mousikes*)، استدلال می کند (علیه پیروان فیثاغورث، افلاطون و ارسطو) که موسیقی به خودی خود ـ جدا از کلمات که تاثیرشان اغلب با خود موسیقی اشتباه می شوند ـ در برانگیختن احساسات و هیجانات یا ایجاد دگرگونی های اخلاقی روح ناتوان و عاجز است. او با این استدلال اولین ضربهٔ شناخته شده را به آنچه بعدها «فرمالیسم» (*Formalism*) نام گرفت وارد می کند. در اثر دیگرش دربارهٔ اشعار (*Peri Poematon*) او استدلال می کند که حُسن مشخص شعر (*To poietikon agathon*) نه به وسیله مقصد و هدف تعلیمی ـ اخلاقی (معنوی) تعیین می شود و نه از طریق لذت ناشی از تکنیک (فن) و فرم (صورت و شکل) و یا به واسطهٔ صرف اضافت این دو به یکدیگر بلکه به واسطهٔ صورت و معنی (اتحاد شکل و محتوی) معیّن می گردد ـ از برداشت او در این زمینه ما اینک چیزی نمی دانیم.

خطوط اصلی تفکر دربارهٔ ادبیات در طول دورهٔ رومی ظاهراً پرورشی و عملی بوده است. دو اثر به نحو چشمگیر و بارزی مؤثر و تعیین کننده بودند. (امّا اثر دوم تا زمان کشف مجدّد آن در دوره 'مدرن این گونه نبود): این دو اثر عبارتند از: هنر شعر (*Ars Poetica*) یا رساله ای برای پیسُس یا (*Ars Poetica*) اثر هوراس (*Horace*) که به بحث پیرامون بسیاری از مسائل سبک و فرم می پردازد. و اثری دربارهٔ ارتقاء و تعالی در شعر (*Peri Hyposus* یا دربارهٔ متعالی) که می توان گفت در طی قرن اول پس از میلاد احتمالاً از سوی یک یونانی به نام «لونگینوس» (*Longinus*) به رشته تحریر درآمده است. این اثر زنده، خلاق و درخشان ویژگی نوشتار فوق العاده و بی نظیر را با زبانی مؤثر تعریف و روشن می سازد همچنان که روح را حرکت می دهد و به بررسی شرایط سبکی و صوری این تاثیر می پردازد.

افلوطین

تفکر فلسفی که تا زمان بسته شدن آکادمی در آتن به واسطهٔ یوستینیانوس[۱۸] (*Justinian*) اول در ۵۲۹ بعد از میلاد در قالب نحله های افلاطونی ادامه داشت منجر به تکوین سیستم نو افلاطونی افلوطینی شد. سه رساله از پنجاه و چهار رسالهٔ وی که شش مجموعه نه گانه (*Enneads*) را تشکیل می دهند خصوصاً به موضوعات زیبایی شناسی می پردازند: «درباب زیبایی» (۶و۱)، «درباب زیبایی معقول» (۸و۵) و «چگونه تکثّر صورتهای مثالی وجود پیدا کردند» و «درباب خوبیها» (۷و۶).

بر اساس این نقطه نظر، در ورای این جهان مشهود، «یکتا و واحد مطلق و احد» (*Tohen*) یا «نخستین» قرار دارد که در اقنوم (ذات) نخستین با جلوه و نقش خود که ورای همه تصورات، برداشتها و دانشها است واقعیت غایی است. در دومین اقنوم خود، واقعیت «عقل» یا «ذهن» (*Nous*) است اما صورتهای افلاطونی که به واسطهٔ ذهن شناخته می شوند نیز به حساب می آید. در اقنوم سوم خود «نفس مطلق» (Psyche) یا اصل خلاقیت و زندگی است. در داخل طرح خود یعنی تغییر نامتناهی وجود که از «نور» مرکزی «نشات می گیرد»، افلوطین نظریه ای را پیرامون زیبایی ارائه و بسط می دهد که فوق العاده بکر و بدیع است گرچه سمپوزیوم و سایر گفت و گوهای افلاطون برای وی الهام بخش بوده اند.

رساله «درباب زیبایی» (ترجمهٔ مک کنّا و پیج (*Mackenna and Page*) با خاطرنشان کردن این نکته آغاز می شود که زیبایی

موسیقیدان، راه عاشق و راه (متافیزیسین) (I، ۳، ۱، ۲). او از طبیعت به عنوان عرضه کننده' عشقی سخن می گوید که نمی تواند کاری کند جز آنکه متفکر ستایشگر و تحسین کننده را در چیزهای دیده شده و شنیده شده و نیز در منش و رفتار خوب قرار دارد (I،۶،۱) و سؤال این است که «آن چه چیزی است که به همه' این چیزها خوبرویی و خوش منظری می بخشد؟»

اولین جوابی که مورد ملاحظه واقع می شود و سپس رد می شود پاسخ رواقیون است. زیبایی تقارن و تناسب است یا به آن بستگی دارد. افلوطین استدلال می کند که ویژگیهای حسی ساده (رنگ و صوت) و همچنین ویژگیهای اخلاقی می توانند از زیبایی برخوردار باشند اما نمی توانند متقارن باشند علاوه بر آن یک شیء می تواند قسمتی از زیبایی خود را از دست بدهد (مانند وقتی که شخصی می میرد) بدون آنکه هیچ گونه تقارنی را از دست بدهد (VI،۷،۲۲).

بنابراین تقارن نه شرط لازم و نه شرط کافی زیبایی محسوب می شود. این زیبایی نیست بلکه شرکت در صورت مثالی یعنی تجلّی مثالهای افلاطونی است که نشان دهنده' تفاوت در یک سنگ قبل و بعد از سنگ تراشی یک پیکرتراش است زیرا مجسمه ساز به آن شکل می بخشد. او می گوید آنجا که صورت مثالی وارد می شود «سردرگمی و درهم ریختگی به همکاری تبدیل می شود» (VI،۶،۲) یعنی «وقتی یک شیء متحد و واحد می شود، زیبایی بر تخت می نشیند و تاج بر سر خود می گذارد». یک چیز متجانس مانند یک تکه رنگ، پیشاپیش به واسطه' شباهت و همانندی سراسری متحد و واحد شده است، یک چیز نامتجانس مانند یک خانه یا یک کشتی به واسطه' تفوق و سلطه' «صورت» که یک ایده' الهی است متحد و واحد می شود. (I،۶،۲). در تجربه' زیبایی، نفس با تشخیص «قرابت و پیوستگی» موجود در شیء با خودش، مسرور می گردد زیرا در این قرابت و پیوستگی، از بهره مندی خاص خود از صورت مثالی و الوهیتش آگاه می گردد. در اینجا منبع تاریخی عرفان و رمانتیسم در زیبایی شناسی مطرح می شود.

عشق در نظام فکری افلوطین همواره عشق به زیبایی (III،۵،۱) و عشق به مطلق و زیبایی غایی از طریق تجلیّات نازلتر آن در طبیعت یا در اثر هنرمند و استادکار است(۱۰-۸ و ۸ و V؛ ۱۸ و ۲، VI؛ ۷، ۶ و I).

دودلی و تزلزل افلاطون نسبت به هنر مجدداً در تفسیر افلوطین در این نکته خود را نشان می دهد، گرچه این دودلی خاموش می شود و در مذهب اصالت وحدت (*Monism*) اساسی هیات تالیفی فلسفه' وی تقریباً مغلوب می شود. از تفکرات و تاملات در زیبایی آمیخته به لذت جسمانی، به نشاط و شادمانی در کردار زیبا، به زیبایی اخلاقی و زیبایی نهادها و از آنجا به زیبایی مطلق عروج می نماییم. (I، ۹، ۱۶-۲۱، ۶، ۸، I). افلوطین سه راه به سوی حقیقت را ازهم متمایز می سازد. راه و طریق

به فکر زیبایی های والاتر که در آنجا منعکس می شوند رهنمون سازد (۳ و۲ و ۸ و ۵ و ۷ و ۹ و ۲).

هنرها نیز بر این اساس که محاکات و تقلید صرف هستند نباید مورد غفلت واقع شوند (در اینجا او به تصحیح و اصلاح «جمهور»، کتاب دهم نزدیک می شود) زیرا هم نقاشی و هم شیئی که از روی آن تقلید می شود در نهایت صورت مثالی اند علاوه بر آن نقاش ممکن است قادر باشد صورت را به مراتب دقیق تر تقلید کند و «در آنجا که طبیعت فاقد چیزی است، آن را اضافه و الحاق نماید.» (۷، ۸، ۱؛ مقایسه شود با ۷، ۹، ۱۱).

مع ذلک در حالت دینی تر خود، افلوطین به ما خاطرنشان می سازد که زیبایی دنیوی، زمینی و مشهود می تواند توجّه ما را از نامتناهی (۷، ۵، ۱۲) منحرف کند، آن «زیبایی اصیل» یا «زیبایی فراتر از فهم» نامشهود است (۶، ۷، ۳۳) و آن کس که زیبا و بنابراین الهی شده است دیگر نه زیبایی را می بیند و نه به آن محتاج است (۷، ۷، ۱۱).

وقتی این عارف فیلسوف منش به مقصد نائل می گردد نردبانی را که برای به کارگیری مجدد شباهت بسیار آشنا و مانوس استفاده می شود کنار می زند و دور می اندازد.

قرون وسطی

آباء اولیه کلیسا نسبت به زیبایی و هنرها تا حدی مردّد و مشکوک بودند یعنی هراس داشتند که علاقهٔ شدید به امور دنیوی و چیزهای مادی شاید روح را به خطر اندازند، روحی که علاقهٔ واقعیش در جای دیگر قرار دارد، مخصوصاً چون ادبیات، درام، نمایش و هنرهای تجسمی که با آن آشنا بودند، دقیقاً در ارتباط آن با فرهنگ الحادی یونان و روم قرار می گرفت. اما علی رغم خطر بت پرستی، مجسمه تراشی و نقاشی به عنوان وسایل مشروع جهت تقوی و دینداری، و ادبیات به عنوان بخشی از تعلیم و تربیت در علوم انسانی پذیرفته شدند. توجه و علاقه به مسائل زیبایی شناسی جزء بارز و شاخص فلسفهٔ قرون وسطی نیست اما برخی خطوط مهم فکری را می توان در آثار دو تن از بزرگترین متفکران این عصر مشاهده کرد.

سنت آگوستین

آگوستین در اعترافاتش (۱۳ ، IV)، کمی از اثر اولیهٔ از بین رفته خود، درباب زیبایی و هماهنگی (*De Pulchro et Apto*) سخن می گوید که در آن دو نوع زیبایی را از هم متمایز می سازد. زیبایی ای که به اشیاء، به واسطهٔ تشکیل یک «کل» از جانب آن اشیاء، تعلّق دارد. و زیبایی ای که به اشیاء به واسطهٔ «هماهنگی و تناسب» آن اشیاء با شیئی دیگر یا جزء بودن از یک کل تعلق پیدا می کند. از وصف و شرح مختصر وی نمی توان نسبت به ماهیت دقیق تمایز او مطمئن بود.

اندیشه های بعدی وی در مورد زیبایی در سراسر آثار وی پراکنده اند و مخصوصاً «دربارهٔ نظم» (*De ordine*) (۳۸۶ پس از میلاد) و «دربارهٔ دین حقیقی» (*De Vera Religione*) (۳۹۰ پس از میلاد) و «دربارهٔ موسیقی» (*De Musica*) (۳۹۱-۳۸۸)، و رساله ای «در باب اندازه و میزان».

مفاهیم اصلی و کلیدیِ نظریهٔ آگوستین وحدت، عدد، مساوات، تناسب و نظم است. «وحدت» نه تنها مفهوم اساسی هنر (دربارهٔ نظم ۴۲، ۱۵، II) بلکه واقعیت است. وجود چیزها و امور فردی به عنوان واحدها و امکان مقایسه آنها نسبت به مساوات یا شباهت موجب تناسب، اندازه و عدد می شوند. (دربارهٔ موسیقی ۵۶، ۱۷، ۴۴، ۱۴ :VI؛ دربارهٔ داوری آزاد ۲۲، ۸ :II).

او در چندین جا تاکید می کند که عدد هم برای وجود وهم برای زیبایی ضروری و مهم است ـ «زیبایی شکل بدن را بررسی کنید و خواهید یافت که هر چیزی به واسطهٔ عدد در جای خود قرار دارد.» (ترجمهٔ برلیک ۴۲، ۱۶، II؛ دربارهٔ داوری آزاد *De Libero Arbitrio*). عدد، نظم را ایجاد می کند تنظیم اجزای مساوی و نامساوی به صورت مجموعهٔ مرکب منسجم مطابق با یک مقصد را، می آفریند، و از نظم سطح دوّم وحدت ایجاد می شود. وحدتِ در حال ظهور کل های نامتجانس و ناهمگن که به واسطهٔ روابط داخلی شباهت میان اجزاء، هماهنگ یا متقارن شده اند. (دربارهٔ دین حقیقی ۵۹، ۳۲؛ ۵۵، ۳۰، راجع به موسیقی ۵۸، ۱۷، VI).

یک ویژگی مهم نظریهٔ آگوستین این است که درک زیبایی متضمّن حکمی هنجاری و تجویزی است. ما شیء منظم را به عنوان هستی که باید آن گونه باشد درک می کنیم و شیء نامنظم را به عنوان چیزی که کمبود و کسری دارد در می یابیم، بنابراین نقاش می تواند همچنان که پیش می رود به اصلاح و تصحیح دست یازد و منتقد می تواند قضاوت و حکم کند (دربارهٔ دین حقیقی ۶۰ و۳۲). اما این درستی یا نادرستی را نمی توان صرفاً حس کرد (راجع به موسیقی، ۳۴ و ۱۲)، ناظر باید همراه خود مفهومی از نظم مثالی را که به واسطهٔ «اشراق الهی» به او داده شده است بیاورد. نتیجه این می شود که قضاوت و حکم پیرامون زیبایی از نقطه نظر عینی معتبر است و هیچ نسبیتی نمی تواند در آن وجود داشته باشد (راجع به تثلیث ۱۰، ۶، نهم؛ در باب اراده آزاد ۴۱، ۱۶، دوم).

آگوستین همچنین به مسئله حقیقت لفظی می پردازد و در تک گوییهایش (*Soliloques*) (۳۸۷ بعد از میلاد) تمایز نسبتاً پیچیده ای را میان انواع مختلف دروغ یا فریب مطرح می کند. در توهّم ادراکی، یک پاروی راست، خود را خمیده و کج نمایان

می سازد و می تواند کج نیز بشود امّا مجسمه نمی تواند انسان بشود و بنابراین غلط و نادرست» نیست. بنابراین شخصیت خیالی نیز نمی تواند واقعی باشد و با اراده خاص خود واقعی بودن را وانمود نمی کند بلکه فقط از اراده شاعر تبعیت می کند (۱۸، ۱۰، ۱۶؛ ۹، دوم؛ مقایسه شود با اعترافات ۶، سوم).

سنت توماس آکوئینی

تفسیر توماس از زیبایی به اختصار صورت گرفته است. تقریباً با بی اعتنایی و به طور سطحی انجام شده است و در چندین عبارت اصلی که به سبب معنای غنی خود بحق و بجا مشهور شده اند. در متافیزیک وی، «حُسن» و «خوبی» یکی از مفاهیم «استعلائی» یا شبه متعالی (*Transcendentals*) است که به هر وجودی حمل می شود و ورای مقولات ارسطویی قرار می گیرد و در ارتباط آن با میل و اشتیاق مورد امعان نظر واقع می شود. (رساله جامع خداشناسی ۱، هنر، ۵، ۹، ۱). خوشایند یا لذت بخش یکی از تقسیمات حُسن است ـ «آن چیزی که حرکت میل را بهٔ صورت سکوت و سکون در چیزی که مطلوب است پایان می دهد «مطبوع» نامیده می شود» (ترجمهٔ پدران روحانی دومنیکن، ۶. هنر و ۵ . S.T.Q) و زیبایی آن چیزی است که در هنگام دیده شدن مطبوع طبع واقع شود (*Pulchra enim dicuntur quae visa placent*, S.T.I.q.5, art.4).

در اینجا البتّه دیدن به کلیه ادراک شناختی بسط داده می شود، درک زیبایی نوعی شناخت است (این نشان می دهد که چرا این امر در حواس پائین تر یعنی بویایی و چشایی اتفاق نمی افتد (S.T.II.q.27 art). پس از آنجا که شناخت به معنای انتزاع صورتی است که یک شیء را آنچه هست می سازد، زیبایی بستگی به صورت دارد. مشهورترین عبارت توماس دربارهٔ زیبایی در طول یک بحث آکوستینی در تلاش برای شناساندن اشخاص تثلیث یا مفاهیم کلیدی اش، یعنی پدر یا وحدت و غیره آشکار می گردد. او می گوید زیبایی «سه شرط را داراست» (S.T.I.q. ۳۹, art.۸).

اول، «تمامیّت یا کمال» (*Integritas sive perfectio*) است ـ اشیاء شکسته یا صدمه دیده، اشیاء ناقص، زشت هستند.

دوم، «نسبت یا هماهنگی مناسب و شایسته» است. (*De bita proportio sive consonantia*) که به طور جزئی می تواند به ارتباطات میان اجزاء خود شیء اشاره کند امّا اساساً به ارتباطی میان شیء و درک کننده اشاره می کند که مثلاً شیء فوق العاده مشهود متناسب با دید است.

سوّم «روشنی یا وضوح (*Claritas*) یا درخشش» است. مراجعه شود به S.T.II-II 9.۱۴۵ art , ۲,۱۸۰)

سوّمین شرط به انحاء مختلف تفسیر شده است یعنی به سنّت نو افلاطونی قرون وسطی مربوط می شود که در آن نور رمز و سمبل زیبایی الهی و حقیقت است (مراجعه شود به دیونوسیوس کاذب «درباب اسامی الهی» فصل چهار رابرت گروستست، دی لوس و تفسیر او درباب شش روز خلقت (*Hexaemeron*).

در اثر ناچیز ادبی (*De Pulchroet Bono*) (۱،۶،۲) روشنی عبارت است از «شکوه و درخشش» صورت (*resplendentia Formae*) که در اجزاء متناسب موضوع می درخشد، و نویسنده آن توماس جوان و یا معلّم او آلبرت کبیر (*Albertus Magnus*) بوده است. شرایط زیبایی را می توان صرفاً با یک معنا بیان نمود. اما زیبایی که جزئی از خوبی است، اصطلاحی قیاسی و تشبیهی است (یعنی، وقتی برای انواع متفاوتی از چیزها به کار برده شود معانی متفاوتی پیدا می کند). دلالت به مجموعهٔ کلی از ویژگیها و خصایص می کند زیرا هرچیز به نوبه خود زیبا است. (آکوئینی، تفسیر درباب مزمور، مزمور،۲ Liv کوچک ۲و۱و۲X، مقایسه شود با تفسیر درباب اسامی الهی، ۵، ۶)

نظریهٔ تفسیر و تاویل

کار حاد آباء اولیه یعنی آشکارسازی، رفع و رجوع و تطبیق و منظم و سیستماتیک کردن متون کتب مقدس جهت دفاع از مسیحیت در مقابل دشمنان خارجی و انحرافات مرتدانه، روشی را برای تفسیر و تاویل متون اقتضاء می نمود. سنّت یونانی به مَثَل درآوردن هومرو هسیود و تفسیر خاخامی تمثیلی و رمزی کتب مقدس یهود به واسطهٔ فیلون اهل اسکندریه گردهم آورده شد و به نحو استادانه ای اصلاح شد.

شیوه وی از جانب اریجن (*Origen*) مورد اقتباس قرار گرفت. او سه سطح از معنا را در متون کتب مقدس از هم متمایز می ساخت: معنای لفظی، اخلاقی، و معنوی یا عرفانی (مراجعه شود به اصول ۲۰، ۱۸، ۱۶، ۱، IV) این روش به وسیله هیلری (*Hilary Poitiers*) اهل پواتیه و امبروز (*Ambrose*)، اسقف میلان به غرب برده شد و به واسطهٔ جان کاسیان (John *Cassian*) که نحوهٔ بیان و مثالهایش در سراسر دورهٔ قرون وسطی تا زمان دانته (*Dante*) معیار و مقیاس شد، بسط و گسترش بیشتر پیدا کرد (مراجعه شود به نامهٔ دانته به کان گراند (*Can Grande*)، ۱۳۱۹، مقدمه ای بر بهشت).

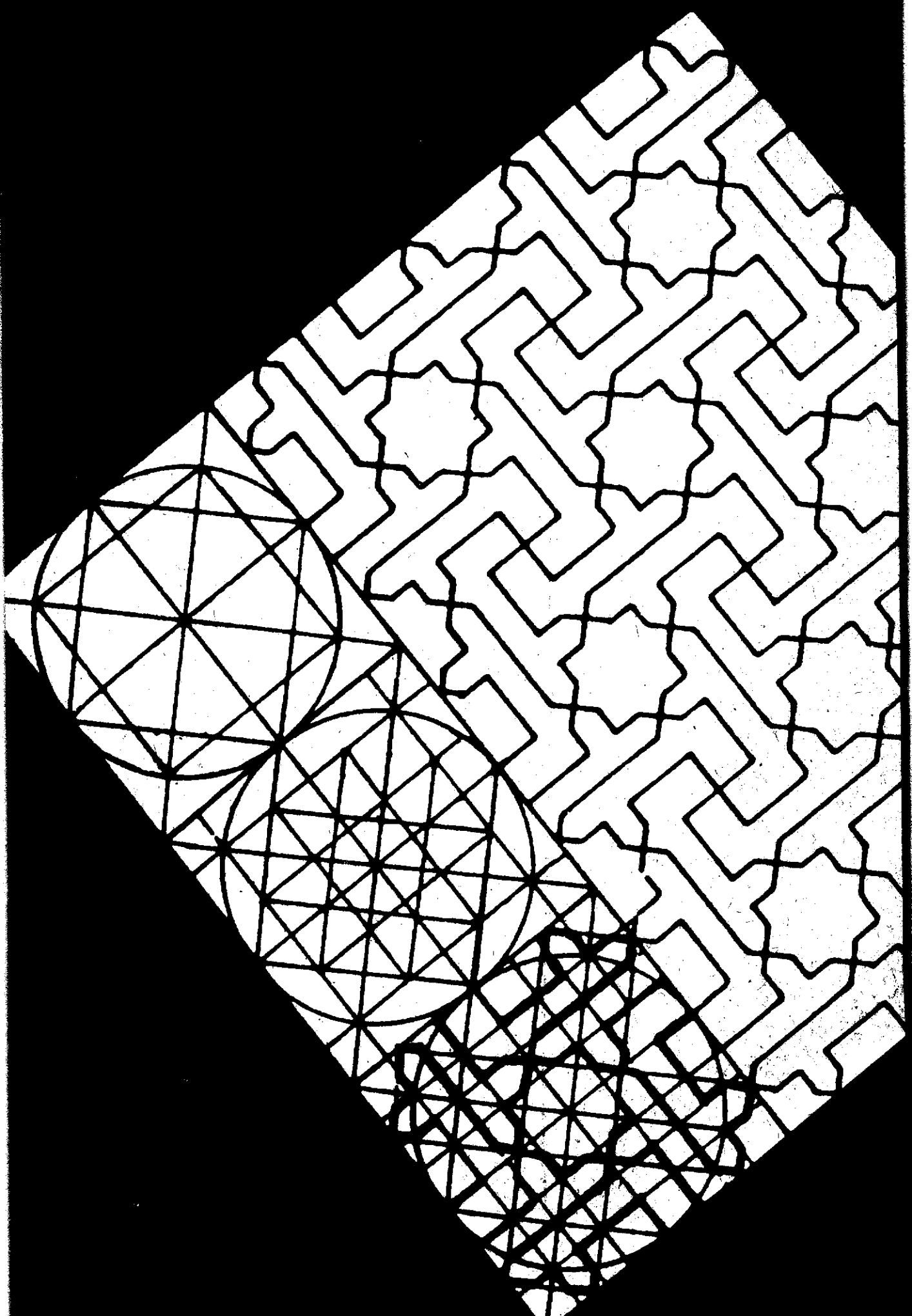
در مثال کاسیان (*Collationes* XIV,۸)، اورشلیم در عهد عتیق «لفظاً» یا «از نظر تاریخی» شهر یهودیان است، در سطح «تمثیلی و رمزی» یا آنچه بعداً سطح «نمونه» نامیده شد، از روی پیشگویی این شهر به کلیسای بعدی مسیح اشاره دارد؛

یعنی در سطح «استعاری و مجازی» یا اخلاقی، به روح فردی؛ و در سطح «تعالی روحی» به شهر بهشتی خداوند، هرسه سطح آخری با همدیگر برخی مواقع معنای «رمزی و تمثیلی» یا (از سوی سنت توماس) معنای روحی و معنوی نامیده می شود. همچنان که توماس نشان می دهد (رساله ٔ جامع درباره ٔ خداشناسی I، q۱، هنر ۱۰)، معنای «لفظی» نیز شامل بیانات و جملات استعاری می شود.

اریجن تاکید می نماید که کلیه متون کتب مقدس باید بالاترین سطح معنا، یعنی معنای «روحی و معنوی» را داشته باشد، گرچه ممکن است فاقد یک معنای اخلاقی باشد و حتی در سطح لفظی نتواند معنادار تلقی گردد، البته در صورتی که ابسوردیته ای (امر محال) فوق العاده با تلقی آنها بدین صورت ضرورت خود را نشان دهد. در این موضوع سنت آگوستین به دنبال او عمل کرد (درباره ٔ دکترین مسیحیت III، ۱۰، ۱۴، ۱۵، ۲۳)، اما هیوگ سنت ویکتور (۱۱۳۰ـ۴۱ De scripturis, v, Exuditiones didascalicon VI) این گونه نبود. او اعتقاد داشت که معانی سطح دوّم تابع سطح اول اند و معنای سطح اول می تواند در صورتی که در آن استعاره گنجانده شده باشد همواره یافت شود.

از آنجا که مسیحیت تعلیم می داد که جهان از سوی خداوند از عدم (ex nihilo) آفریده شد بجای آنکه از چیزی ایجاد یا قالب گیری شود، متفکران مسیحی رو به سوی این اعتقاد داشتند که طبیعت باید نشانه ها یا علائم مبدا و اصل خود را همراه داشته باشد و تجلّی نمادین و رمزی کلمه باشد. از این حیث، مانند کتاب مقدس، آفرینش دیگر خداوند نیز می تواند در معرض تفسیر و تاویل واقع شود. بنابراین، طبیعت یک نشانه و علامت می شود و هر شیء طبیعی آیتی و رمزی از چیزی ورای آن می گردد. این نظریه با جان اسکوتوس اریوگنا (John Scouts Erigena De Division Naturae I, III) و سنت بوناونتوره (ST. Bonaventure Collationes in Hexaemeron 11,27) به کاملترین مرحله ٔ رشد می رسد.

اگرچه این تفکرات در درجه ٔ اول کلامی (Theological) بودند تا زیبایی شناسانه، اما برای تاریخ متاخر زیبایی شناسی از اهمیت بسزایی برخوردار شدند. آنها سؤالات مهمی درباره ٔ ماهیّت استعاره و رمز را هم در ادبیات و هم در کلام مطرح کردند و تاملات و تفکراتی را درباب مسئله ٔ عمومی تفسیر آثار هنری به راه انداختند و امکان فلسفه باز وسیعی از اشکال و صورتهای رمزی و سمبلیک را نشان دادند که در آن کلیه هنرها را می توان به عنوان نوعی سمبولیسم و رمزانگاری درک کرد.



تاریخ زیبایی شناسی

○ قسمت دوم

■ فیلیپ پی. هلی

از دایرة المعارف فلسفهٔ پل ادواردز

• ترجمهٔ دکتر سید محسن فاطمی و دکتر محمد مددپور

رنسانس

جالبترین تحول فلسفی در قرون پانزدهم و شانزدهم احیاء فلسفه افلاطونی (*Platonism*) و ایجاد فلسفهٔ نو افلاطونی (*Neoplatonism*) توانمندی از سوی شماری از متفکران بود. از میان این متفکرین، مارسیلیو فیچینو (*Marsilio Ficino*) مترجم افلاطون و افلوطین و بنیانگذار آکادمی جدید (۱۴۶۲) بزرگترین قلمداد می شود. در *De Amore* (تفسیر وی درباب سمپوزیوم نوشته شده در سالهای ۱۴۷۴-۱۴۷۵) و در اثر اصلی خود، *الهیات افلاطونی* (*Theologia Platonica*)، فیچینو شماری از مفاهیم اصلی زیبایی شناسی یونانیها و سنت آگوستین را می گیرد و یکی از اصیل و بکرترین ایده های خود یعنی «نظریهٔ سیر و نظر» براساس گفت و گوی افلاطون[۱۹] (*Plato's Phaedo*) را به آنها اضافه می کند. او اعتقاد دارد که در هنگام تفکر و تعمّق (سیر و نظر) روح تا حدی از بدن کناره گیری کرده وبه هشیاری کاملاً معقولی از صورتهای افلاطونی روی می آورد. این تمرکز درونی و باطنی برای خلق هنری ضروری است. خلق هنری مستلزم وارستگی و انفصال از واقعیت به منظور پیش بینی آنچه هنوز وجود ندارد می باشد. این تمرکز برای تجربهٔ زیبایی نیز لازم و ضروری است (این نکته نشان می دهد که چرا زیبایی را می توان تنها با قوای معقول - بینایی، شنوایی و تفکر - درک نمود و نه به کمک حواس نازلتر).

امّا تحولاتی که در زمینهٔ تصورات و گمانهای اساسی پیرامون هنرها و در نگرش ها نسبت به آنها در آتیه صورت می گرفت، از اهمیت بیشتری برخوردار بودند. قابل ملاحظه ترین آثار در مورد هنرهای زیبا عبارت بودند از سه کتاب دربارهٔ نقاشی، مجسمه سازی و معماری اثر لئون باتیستا آلبرتی (*Leon Battista Alberti*)، مجموعهٔ بزرگی از یادداشتها برای یک رسالهٔ سیستماتیک درباب نقاشی از سوی لئوناردو داوینچی (*Leonardo da vinci*)، و یادداشتهای زنده و دو کتاب درباب هندسه و پرسپکتیو و دربارهٔ تناسبهای انسانی اثر آلبرشت دور (*Albrecht Durer*). یکی از جدّی ترین تلاشهای این هنرمندان و دیگران ایجاد منزلتی برای نقاشی در داخل علوم انسانی و مجزا نمودن آن از صنایع و هنرهای دستی دیگر بود که در سرتاسر دورهٔ قرون وسطی نقاشی ذیل آنها قرار می گرفت.

آلبرتی استدلال می نمود که نقاش (در اثر خود، *Della Pittura 1436*) استعداد و مهارتی خاص را لازم دارد، او به آموزشی آزاد و دانشی نسبت به امور انسانی و ماهیت انسان نیاز دارد، او باید به منظور پیروی از قوانین طبیعت و ایجاد تصاویر دقیق از حوادث و وقایع طبیعی و رفتار انسانی، یک دانشمند باشد. در واقع دانش علمی او باید اساساً ریاضی باشد زیرا نظریهٔ نسبت ها و نظریهٔ پرسپکتیو خطی (که ذهن نظریه پردازان رنسانس و مخصوصاً دورر را به خود مشغول می کرد) مطالعاتی ریاضی اند و اصولی را فراهم می آورند که بر حسب آنها نقاشی ها را می توان متّحد و واحد و زیبا نمود اما در عین حال طوری درآورد که بدرستی چیزها را نشان دهند.

استدلال لئوناردو و برای برتری نقاشی نسبت به شعر و موسیقی (و نیز تا حدی نسبت به مجسمه سازی) از خطوط مشابهی پیروی می‌نمود (اولین بخش رساله در باب نقاشی را ملاحظه کنید).

توجه و علاقه به وفاداری تصویرگری که برای نظریه‌ٔ هنرهای زیبای رنسانس اساسی و ضروری است در نظریه‌ٔ در حال توسعه‌ٔ موسیقی نیز یافت می شود. نظریه پردازان موسیقی که به دست آوردن منزلت موسیقی به عنوان شیوه ای انسانی مورد نظرشان بود، در جست و جوی موسیقی آوایی بودند که به تاثیرات احساسی و اخلاقی که به موسیقی یونان نسبت داده می شد نایل شود. آنها به اهمیّت وادار ساختن موسیقی به تبعیت از متن جهت تشدید و تقویت معانی کلمات تاکید می کردند. برای مثال این عقاید از طرف جوزپه زارلینو (Gioseppe Zarliono) در اثر وی (Istitutioni Armoniche 1558) و از سوی ویچنسو گالیلئی (Vincenzo Galilei) در اثر (Dialoga della musica antica e della moderna 1581) مورد دفاع قرار گرفتند.

اشعار دوره‌ٔ رنسانس تحت نفوذ ارسطو (مخصوصاً مفهوم شعر به عنوان محاکات عمل انسان) و هوراس (این تز که غایت شعر شادمان کردن و تعلیم دادن است ـ گرچه این دوگانگی با نظر یکی از نظریه پردازان اصلی یعنی لودوویکو کستل ورتو (lo dovico castelverto) در تفسیر وی راجع به رساله‌ٔ شعر ارسطو ۱۵۷۰ رد شد)بود. مفهوم محاکات بطرق مختلفی از سوی نظریه پردازان ایتالیایی تفسیر و مورد نقد قرار گرفت. در میان نکات اصلی مخالفت و اختلاف نظر، این مسئله بود که آیا شعر باید به انواع محرز و معینی متعلّق باشد و از قوانین ثابت و استواری تبعیت کند. نظیر «وحدتهای» دراماتیک که از سوی جولیس سزار اسکالیگر (Julis caesar scaliger) در رساله‌ٔ شعر خود (۱۵۶۱) مصرّانه اتخاذ شده است، یا خیر. مسئله‌ٔ دیگر (که برای مثال در دفاع سیدنی از شعر نیز مورد بحث قرار گرفته است، ۱۵۹۵) این بود که آیا شاعر برای دروغ گفتن و سوق دادن خوانندگان خود به غیر اخلاقیات مقصّر و گناهکار است یا خیر. در این مباحث، پالایش و تخلیه‌ٔ هیجانی ارسطو و محکومیت شاعران از جانب افلاطون نکات اصلی و اساسی بودند و در میان موضوعات تکراری قرار می گرفتند.

عصر روشنگری: خردانگاری دکارتی

اگرچه دکارت نظریه ای زیبا یی شناسی نداشت و در واقع جدا از اثر اجمالی خود «پیرامون موسیقی» (۱۶۱۸) چیز دیگری راجع به هنرها به رشته تحریر درنیاورد، امّا روش و نتایج معرفت شناسانه‌ٔ وی در تحوّل و گسترش زیبایی شناسی نئوکلاسیک تعیین کننده بود. همچون سایر حوزه ها، جست و جو برای «وضوح و روشنی مفهوم»، «دقت زیاد استدلال» و «یقین حتمیت

شهودی» به مثابه‌ٔ اصول اساسی آراء زیبایی شناسی به حوزه‌ٔ نظریه‌ٔ منتقدانه نفوذ کرد به طوری که تاثیرات آن را می توان در آثار متعددی دنبال کرد: برای مثال در اثر (Despreaux's L' Art Potique) نیکلا بوآلو (Nicolas Boileau) (۱۶۷۴)، در مقاله ای پیرامون نقد (Essayon Criticism) اثر الکساندر پوپ (Alexander Pope) (۱۷۱۱)، در هنر گرافیک (De Art Graphica) اثر شارل دو فره نوآ (Charles Du Fresnoy) (که از سوی روژه دوپیل (Roger de piles) (۱۶۶۸) به فرانسه و از سوی درایدن (Dryden) (۱۶۹۵) به انگلیسی ترجمه شده است، و در (Traite de L'haranonie reduite a ses principes naturels) نوشته‌ٔ ژان فیلیپ رامئو (Jean phlippe Rameau) (۱۷۲۲). ارکان دکارتی و ارسطویی در مفاهیم غنی کثیرالمعنی عقل و طبیعت که برای کلیه نظریه پردازان هنرها نقش اساسی پیدا کرد تلفیق شد. پیروی از طبیعت و پیروی از قوانین عقل برای هنرمند خلاّق و نیز در قضاوت نقدگونه به مثابه‌ٔ هدف شناسایی شدند.

در قرن شانزدهم، قوانینی برای پدیدآوردن آثار هنری و قضاوت و حکم درباره‌ٔ آنها به طور کلی (اما نه همیشه)، به واسطه‌ٔ نظریه‌ٔ مرجعیت (یا حجیّت اقوال رجال) حمایت می شد، حجیّت فرضی ارسطو یا الگوها و مدلهایی که نویسندگان کلاسیک فراهم آورده بودند. خردانگاری جدید در زیبایی شناسی منشا این امید بود که بتوان به این قوانین با استفاده از استنتاج از یک اصل متعارف و اصل موضوع اساسی بدیهی نظیر این اصل که هنر محاکات و تقلید طبیعت است ـ آنجا که طبیعت در برگیرنده‌ٔ امر کلی، امر متعارف و عادی، امر ضروری و ذاتی، صفت ممیزّه یا نمونه ای و امر ایده آل یا مثالی است ـ پایه ای محکم تر، معتبرتر و ما تقدّم (A priori) داد.

بنابراین در اثر ساموئل جانسن (Samuel Johson) (بنام مقدمه ای بر شکسپیر Preface to shakespeare، ۱۹۶۵) «تنها بازنمایی ها و تصویر های طبیعت کلی» هدف هنر می شود، نقاش باید به «بررسی نه فرد بلکه نوع» بپردازد (فصل-۱۷۵۹ ۱۰ راسلس Rasselas)، و در گفت و گوها و مباحث (۱۷۷۸) سر جوشوا رینولدز (Sir Joshua Reynolds) به نقاش توصیه می شود تا «طبیعت را به صورت انتزاعی در نظر بگیرد و در هریک از تصاویرش شخصیت نوع خود را نمایان سازد» (سوم).

مسئله قوانین

مناقشه و جدل پیرامون اقتدار و عاری از اشتباه و خطا بودن قوانین، تزاحم و تضادی میان عقل و تجربه و میان روشهایی که نسبت به هنر کمتر یا بیشتر تجربی اند را منعکس

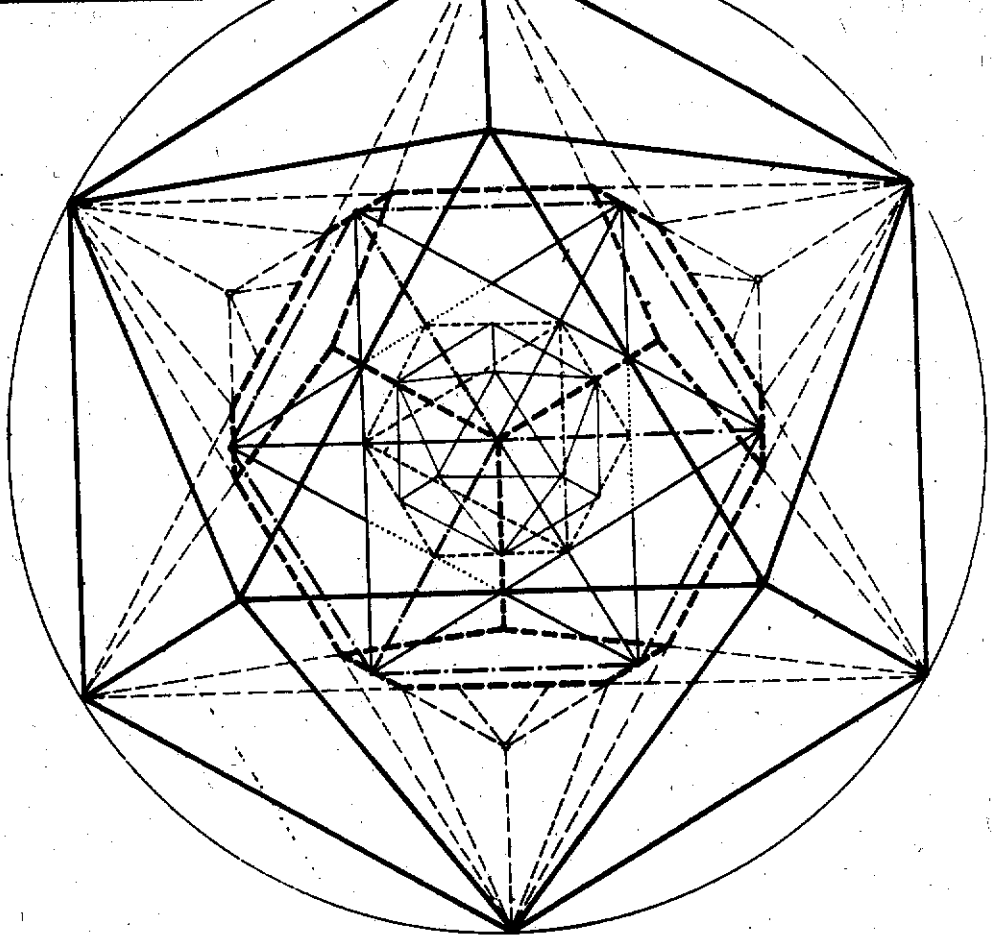
نمود. برای مثال، کرنی (Corneille) در سه مبحث و گفت و گوی خود (۱۶۶۰) لزوم ملاحظهٔ اتحاد مکان، زمان و عمل را در ساختار دراماتیک و نمایش می پذیرد، اما اذعان نیز می کند که به هیچ وجه بنده و بردهٔ این قوانین نبوده و برخی مواقع برای تاثیر دراماتیک و نمایشی یا لذت خوانندگان و حضّار مجبور به تخطی یا تعدیل این قوانین بوده است. مولیر (Moliere) در اثر خود (Critique de L'ecole des femmes۱۶۶۳) در آزمودن آزمایش حتی صریح تر بوده است. اما سایر نظریه پردازان از موضوع فوق در فرانسه دفاع کردند :برای مثال ژرژ دو اسکودری (George de scudery) و شارل دو سنت اورمون (Charles de saint-Evremond). درایدن در دفاع خود از مقاله ای درباب شعر دراماتیک (۱۶۶۸) عنوان می کند که اگر درام و نمایش وظیفه یا مقصدی دارد، باید قوانینی وجود داشته باشند اما قوانین خود تنها محتمل اند و تا حدی به تجربه تکیه دارند. با چنین روحیه ای، جانسون به نقد از قوانین شبه ارسطویی زمان و مکان می پردازد.

در موسیقی، تضاد میان عقل و تجربه در اختلاف نظرها و مناقشات در زمینهٔ هماهنگی و همخوانی و نیز در مورد مطلق بودن قوانین نظیر اجتناب از پنج های موازی [۲] ظاهر شده است. پیروان زارلینو (Zarlino) به پایه و اساس ریاضیاتی برای آکوردهای قابل قبول تاکید داشتند. پیروان وینچنسو گالیلئی بیشتر مایل بودند تا گوش خود قاضی باشد. نوعی آشتی و سازش در میان این عقاید در نظریهٔ لایبنیتس (Leibniz) (اصول طبیعت و فیض ۱۷-۱۷۱۴) ظاهر می گردد که مانند همه حواس، اصوات موسیقی آمیزهٔ به هم ریخته و آشفته ای از مجموعه های لایتناهی درک های ریزاند که در هر لحظه در هماهنگی از پیش ایجاد شده با ادراک همهٔ ذرات زنده (Monad) دیگراند. در شنیدن یک آکورد، روح ناخودآگاه ضربات را می شمارد و نسبت ریاضیاتی را که، وقتی ساده باشد، هماهنگی ایجاد می کند، مقایسه می کند.

در جهت زیبایی شناسی متحّد

نظریهٔ دکارت از دانش منجر به تلاش سیستماتیک تری در مابعد الطبیعهٔ هنر و تاملات فلسفی الکساندر گوتلیب بومگارتن دربارهٔ شعر و متعلقات آن (Alexander Gottlieb Baumgarten).(۱۷۳۵) شد. (Meditationes philosophicae de Nonnullis ad poema pertinentibus) اربومگارتن که اصطلاح «زیبایی شناسی» (aesthetics) را وضع کرد، قصد داشت تا تفسیری از شعر (و غیرمستقیم از کلیه هنرها) فراهم آورد که مستلزم و متضمن شکلی یا سطحی خاص از شناخت - «شناخت حسی» - باشد. او با تمایزات دکارت (اصول فلسفهI.XLV-XLVI) که از سوی لایبنیتس شرح و بسط داده شده بود (بحث و گفت و گو دربارهٔ متافیزیک XXIV) شروع کرد: تمایز میان ایده های روشن، مبهم، میان ایده های مشخص ومغشوش و به هم آمیخته. یافته های حسی (Sense data) روشن اند اما به هم آمیخته و شعر «گفتاری حسی» است یعنی گفتاری است که در آن چنین ایده های روشن، درهم آمیخته، در یک ساختار به هم مربوط می شوند. «وضوح و روشنی وسیع» یک شعر بر مبنای شماری از ایده های روشن است که در آن تلفیق شده است و قوانین برای خلق یک شعر یا قضاوت پیرامون آن باید مربوط به طرقی شود که در آن وضوح گسترده یک شعر ممکن است افزایش یا کاهش داده شود. کتاب بومگارتن به نحو چشمگیری خلاصه و موجز است، شکل رسمی قیاسی آن با تعاریف و مشتقات از مسیر خود بیرون می رود تا امکان پرداختن به موضوعاتی را که ظاهراً نمی توان از آنها با دقت فراوان بحث کرد با روش دکارتی دقیق و قابل پذیرش اعلام نماید. اگرچه او «زیبایی شناسی» خود را که می توانست مطالعاتش را راجع به شعر همگانی سازد به پایان نرساند، امّا خصوصیات لازم یک نظریهٔ عمومی و کلی را در تاملات حاضر کرده است. اصل اساسی آن بازهم تقلید از طبیعت است - اصلی که برای اثر نافذ آبه شارل باتو یعنی (Les Beaux Arts reduits a un meme principe) (Abbe charles Batteux) (۱۷۴۶) ضروری و لازم است، و همچنین برای تقسیم هنرهای زیبا در گفتار مقدماتی دآلامبر برای دایرة المعارف(d'Alembert's Discours Preliminaire to the Encyclopedie). (۱۷۵۱).

اهمّیّت «لائوکون، یا مرز میان نقاشی و شعر» (laokoon oder uber die Grenzen der Malerei und poesie) اثر لسینگ (۱۷۶۶) در این است که اگرچه او امکان سیستمی که همهٔ هنرها را به هم مربوط سازد رد نکرد امّا به تمثیل ها و قیاسهای ظاهری و کسالت آور حمله کرد (بسیاری از آنها بر اساس قاعدهٔ هوراسی ut pictura poesis از مفهوم خود گسسته شده اند). او به دنبال امکانات بالقوهٔ فردی معیّن و ارزشهای نقاشی و شعر در ابزارهای متمایز خاص خود آنها بود. لسینگ می گوید وسیله و ابزار یک هنر «نشانه هایی» (Zeichen) است که آن هنر برای تقلید بکار می برد و نقاشی و شعر وقتی از برای ظرفیتهای خود جهت تقلید به دقت مورد بررسی قرار می گیرند کاملاً متفاوت می شوند. نقاشی که متشکل از اشکال و رنگهای پهلو به پهلو است در صورتگری و توصیف اشیاء و ویژگیها و صفات مشهود بهترین است و تنها می تواند به صورت غیرمستقیم اعمال را تلقین نماید، شعر کاملاً برعکس است. وقتی یک نیروی ثانویه ای از هنر، اصلی و اساسی می شود نمی تواند بهترین اثر خود را انجام دهد. با وضوح و قدرت استدلالش و نقد شدید خود از فرضیات و گمانهای شایع، لسینگ تغییر جدیدی را در زیبایی شناسی ایجاد کرد.



عصر روشنگری: تجربه انگاری

همزمان با توسعهٔ نظریهٔ انتقادی کلاسیک نو، خط واگرای تحقیق و بررسی زیبایی شناسی بود که به طور اساسی اما نه انحصاری از سوی نظریه پردازان انگلیسی در سنت تجربهٔ بیکن پیگیری می شد. آنها شدیداً به روانشناسی هنر علاقه مند بودند (اگرچه آنها صرفاً روانشناس نبودند) مخصوصاً به روند خلاق و تاثیرات هنر بر بیننده و ناظر.

تخیّل

اینکه تخیّل (یا «خیال») نقشی مرکزی و محوری، اگرچه مرموز و اسرارآمیز را در خلق و آفرینش هنری ایفا می کند، از دیرباز مورد اذعان و تصدیق بوده است. سبک عملکرد آن ـ راز خلاقیّت و ابداع و ابتکار ـ پیش از تجربه انگاران قرن هفدهم به صورت سیستماتیک (هیات تالیفی) بررسی نشده بود. در میان نحلهٔ عقل انگاران، تخیّل به عنوان استعدادی ثبت کنندهٔ تصویر[صورتهای خیالی] یا استعداد تلفیق و ترکیب این صورتها و تصاویر مورد نظر قرار می گرفت، که نقش (صورتهای خیالی) را در علم و دانش ایفا می کرد یا اصلاً فاقد هرگونه نقشی بود (قانون دکارت را ملاحظه کنید) (*Descarte's Rule III of the Regulae*) («ساختار اشتباه آمیز تخیل») اصول I, Ixxi-Ixxiii و تاملات VI).

امّا پیشبرد یادگیری اثر بیکن (۱۶۰۵) تخیّل را به عنوان استعدادی در کنار حافظه و خرد قرار داد و شعر را نیز برای آن درنظر گرفت، همچنان که تاریخ و فلسفه (البته شامل فلسفه اخلاقی و طبیعی) نیز برای سایر استعدادها درنظر گرفته شدند.

توماس هابز (*Thomas Hobbes*) در فصول اوّلیه اثرش لویاتان (*Leviathan*) (۱۶۵۱) ارائهٔ اولین کند و کاو پیرامون تخیّل را به عهده گرفت. او تخیّل را به عنوان «حس رو به زوال» (I، II) «اوهام، یا صورتهای خیالی» تعریف می کند که وقتی حرکت روانشناسانهٔ «احساس» پایان می پذیرد باقی می ماند. اما علاوه بر این «تخیّل ساده» که منفعل است، «تخیل مرکب» نیز وجود دارد که تصاویر و صورتهای خیالی بدیع را با تنظیم مجدد تصاویر قدیمی ایجاد می کند. هابز اظهار می دارد که «رشته های» فکر ذهن به واسطهٔ اصل کلی تداعی معانی (I, III) هدایت می شوند اما او این مسئله را بسیار کامل شرح نمی دهد.

لاک (*Locke*) نیز این ایده را در فصل مشهور «در زمینهٔ تداعی معانی» (*II, xxxiii*) بسیار زیاد بسط نمی دهد. او فصل مذکور را به چاپ چهارم کتاب خود (۱۷۰۰) « فاهمهٔ انسانی» (۱۶۹۰) اضافه نمود. گرایش تصوراتی که یکدیگر را برای باهم بودن و جمع کردن یکدیگر در ذهن همراهی کرده اند از جانب لاک به عنوان ویژگی نامعقول فاهمه مورد نظر قرار گرفت، یعنی این امر انواع مختلف اشتباه و دشواری از بین بردن آنها را تبیین می کند (مقایسه شود با هدایت فاهمه ۴۱). طبق نظر لاک کار خیال به بهترین نحو در گرایش زبان شاعرانه برای مجازی و استعاری شدن مشهود می شود. تا آنجا که ما به لذّت علاقه مند باشیم چنین زیورهایی از سبک نمی توانند ما را دچار

زحمت و ناراحتی سازند، امّا وقتی به حقیقت علاقه‌مند باشیم استعاره و تشبیهات «فریبهایی کامل»اند (مقایسه شود با هدایت فاهمه *IIIx,X,34-32-42*). لاک در اینجا منعکس کننده‌ٔ بدگمانی گسترده‌ای پیرامون تخیل در اواخر قرنِ هفدهم است. این امر در عبارت مشهوری از «تاریخ انجمن سلطنتی» سپرت (*Sprat*) (۱۷۰۲) نشان داده می‌شود که در آن تامس سپرت راه «نزدیک، عریان و طبیعی سخن گفتن» را با کلمات که به روشنی تعریف شده است و برای مباحث علمی ضروری و لازم است وصف می‌کند و آن را با آذین واژه‌ها و استعاره‌ها و ترکیبهای شعری مقایسه می‌کند.

نظریه‌ٔ تداعی معانی هیوم (*Hume*) در *رساله‌ٔ طبیعت انسان* وی (۱۷۴۰-۱۷۳۹) و هارتلی (*Hartley*) در *ملاحظاتی در مورد انسان* (۱۷۴۹) به صورت روانشناسی سیستماتیک تبدیل شد. در نظر هیوم، گرایش ایده‌ها برای سازگاری با یکدیگر به علّت شباهت، قرابت یا رابطه‌ٔ تصادفی، اصلی مهم و مستدل برای تبیین بسیاری از فعالیت‌های ذهنی شد و هارتلی روش مذکور را بیشتر انتقال داد. علی‌رغم حملاتی که نسبت به این موضوع می‌شد، مذهب اصالت تداعی (*Associationism*) نقش خطیری را در تلاش‌های متعدد قرن هجدهم جهت تبیین لذتهای هنری ایفا نمود.

مسئله‌ٔ ذوق

بررسی تأثیرات روان‌شناسانه هنر و تجربه‌ٔ زیبایی‌شناسی (به زبان مدرن) در امتداد دو مسیر مجزا اما گاه و بی‌گاه جالب متحول شد. (۱) جست‌وجو برای تحلیل مناسب و رضایت‌بخش و تبیین ویژگیها و کیفیات اساسی معین زیبایی‌شناسی (زیبا، متعالی) یا (۲) بررسی ماهیّت و توجیه حکم انتقادی، مسئله «سلیقه و ذوق». بدون سعی برای نگاه داشتن این دو به صورت کاملاً مجزا، آن دسته از فلاسفه را در دوره‌ٔ اول قرن هجدهم مورد نظر قرار می‌دهیم که در تفکرشان مسئله دوّم حائز اهمیت بود.

یک مرحله از تفکر زیبایی‌شناسی با نوشته‌های بسیار نافذ کنت سوّم شفتسبری (*Shafteskury*) آغاز شد (مراجعه شود مخصوصاً به «اصحاب مذهب اصالت اخلاق» وی، ۱۷۰۹، فصل سوم، بررسی درباره فضیلت یا شایستگی، ۱۶۹۹، I و خصایص ۱۷۱۱). فلسفه‌ٔ شفتسبری اساساً نو افلاطونی بود، امّا به بی‌واسطگی تأثیر ما از زیبایی تأکید می‌نمود و همچنین بر نقطه نظر خود تأکید داشت که هماهنگی درک شده به عنوان زیبایی به مثابه‌ٔ فضیلت نیز درک می‌شود. شفتس‌بری نام «حس اخلاقی» را بر آن «چشم باطنی» که هماهنگی را هم در صورت زیبایی‌شناسی و هم در صورت اخلاقی درک می‌کند نهاد. مفهوم استعداد ویژه‌ٔ درک زیبایی‌شناسی صورت از نظریه‌ٔ ذوق بود. نقش و تأثیرات دیگر شفتسبری در تحوّل زیبایی‌شناسی، وصف وی از «بی‌غرضی» به عنوان ویژگی نگرش زیبایی‌شناسی (اصحاب نحله‌ٔ اصالت اخلاق، فصل سوم) و قدردانی وی (همراه با معاصرانش جان دنیس (*John Dennis*) و توماس برنت (*Thomas Burnet*) از اشکال وحشی، هراسناک و نامنظم طبیعت بود ـ ذوقی که باعث شد مفهوم «متعالی» به عنوان یک ویژگی «زیبایی‌شناسانه» مجزا از زیبایی، در قرن هجدهم، بارز و پر اهمیت شود.

تماشاگر ژوزف آدیسون (*Joseph Addison*) و مقالاتی در مورد لذت زیبایی‌شناسی (۴۲۱-۴۱۱، ۴۰۹ شماره‌های ۱۷۱۲) ذوق را صرفاً به عنوان ظرفیتی برای تشخیص آن سه ویژگی و کیفیتی که «لذات تخیل» را ایجاد می‌کنند قلمداد می‌کند: بزرگی (یعنی والایی)، نامتعارف و استثنایی بودن (تازگی و نوظهوری) و زیبایی. آدیسون تلاش می‌کرد تا این نکته را تبیین نماید که چرا درک این ویژگیها و کیفیات با لذت بسیاری از نوع بسیار ویژه انجام می‌شود، اما او از این مرتبه پیشتر نرفت، خدمت وی (که مستحق قدردانی است و آن را از جانب متفکران جانشین خود دریافت می‌دارد) روش خلاّق و محرکی بود که در آن او بسیاری از پرسشهای اساسی را مطرح نمود.

اولین رساله‌ٔ واقعی در مورد زیبایی‌شناسی در دنیای مدرن بررسی فرانسیس هاچسن (*Francis Hutcheson*) در مورد زیبایی، نظم، هماهنگی و طراحی بود (بخش اول «پژوهشی راجع به تازه و اصیل بودن تصوّرات ما در مورد زیبایی و فضیلت»، ۱۷۲۵). هاچسن از شفتسبری ایده‌ٔ «حس باطنی» را گرفت، «درک زیبایی» قدرتی برای ایجاد و تنظیم تصوّری از زیبایی در هنگام مواجهه با آن دسته از کیفیات و ویژگیهای اشیاء است که با طرح آن تصوّر متناسب است. درک زیبایی به قضاوت یا تفکر بستگی ندارد، یعنی نه پاسخی است به ویژگیهای عقلی یا سوداگرانه (سودانگارانه) جهان و نه به تداعی معانی متکّی است. تجزیه تحلیل وی نشان داد که ما زیبایی را در یک شیء درک می‌کنیم وقتی که آن شیء «نسبت مرکّبی از یکسانی و تنوع» را نشان می‌دهد (صفحه‌ٔ ۱۷، چاپ دوم)، به طوری که زیبایی با یکی از این دو، در صورتی که دیگری ثابت نگاه داشته شود، تغییر می‌کند. بنابراین پایه و اساسی برای معیار غیرنسبی انگارانه قضاوت و حکم قرارداده می‌شود و تغییرات در رجحان واقعی به علّت انتظارات متفاوتی که با آن شیء زیبا، در هنر یا طبیعت برخورد می‌شود، توجیه می‌گردد.

پرسش از معیار ذوق اعتنای اصلی تفکّر دیوید هیوم را نسبت به موضوعات (ماده‌ٔ) زیبایی‌شناسی تشکیل می‌داد. در *رساله‌ٔ* (*Treatis*) خود او مطرح می‌کند که «زیبایی چنان نظم و ساختاری از اجزاء است، که به واسطه‌ٔ خمیره‌ٔ (سرشت) اوّلیه طبیعت ما، به واسطه عرف و عادت، یا به واسطه‌ٔ هوس، ایجاد و هماهنگ می‌شود تا به روح لذت و رضایت بدهد»،

بنابراین هیوم نیز چون هاچسن که بر او تاثیر قابل ملاحظه ای گذاشت، لذت بی واسطه ای را در زیبایی اذعان می کند اما انتقال این شادی و لذت را نیز به واسطهٔ تداعی معانی مورد توجه قرار می دهد. برای مثال، نمود ظاهری (نه الزاماً بود واقعی) یا سودمندی تبیین می کند که چرا بسیاری از اشیاء زیبا تلقی می شوند (سوم، سه، ۱). بنابراین برخی انواع زیبایی بسادگی دیده می شوند یا از نظر دور می مانند، قضاوت و حکم نسبت به آنها را نمی توان تصحیح کرد. اما در موارد دیگر، مخصوصاً در هنر، استدلال و تفکر می توانند قضاوت و حکم را اصلاح کنند (مراجعه شود به بررسی در مورد اصول اخلاقی، ۱۷۵۱، بخش ۱). این مسئله در مقالهٔ «در مورد معیار ذوق» به دقیق ترین نحو مورد بحث قرار می گیرد (در چهار رساله، ۱۷۵۷) هیوم استدلال می کرد که جست و جو برای معیار ذوق که با آن رجحانها و سلایق زیبایی شناسانه را می توان درست یا نادرست نامید، مخصوصاً از آنجا که موارد آشکاری از اشتباه وجود دارد، طبیعی است («بنیان (Bunyan) نویسنده بهتری نسبت به آدیسون است»). قوانین یا معیارهای قضاوت باید با بررسی استقرایی ایجاد شوند. بررسی که در مورد آن بخش ازآثار هنری صورت می گیرد که به آنها این امکان را می دهد تا یک مُدرک صاحب صلاحیت یعنی کسی که مجرّب، آرام و غیر متعصّب است را به بالاترین نحوی خشنود سازد.

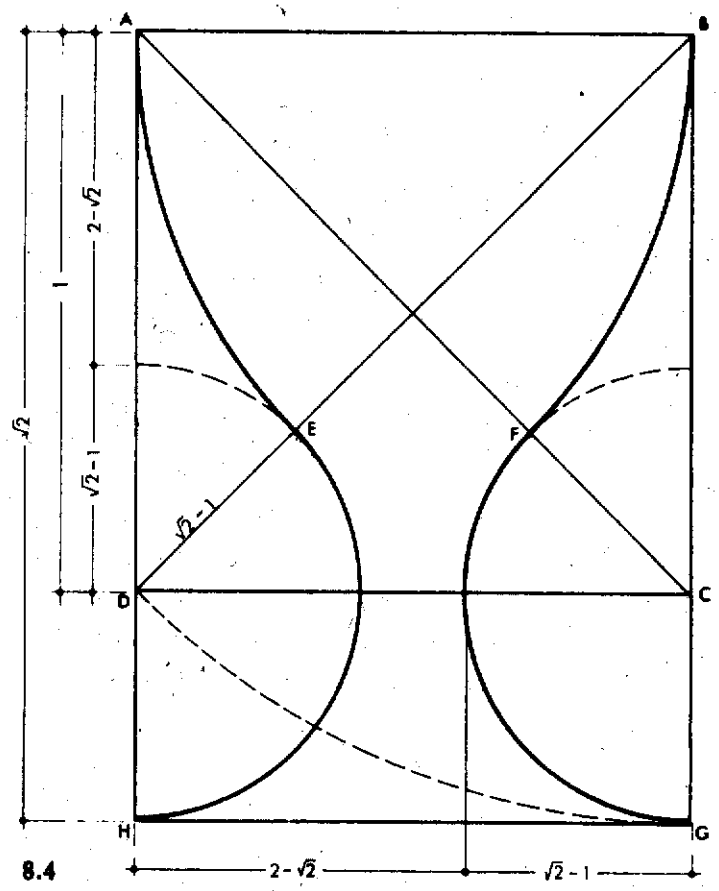
امّا همواره حوزه هایی وجود خواهند داشت که در داخل آن رجحان به علت مزاج و خلق و خو، سن، فرهنگ و عوامل مشابه، که به واسطهٔ استدلال غیرقابل تغییراند ایجاد می شود، هیچ معیار عینی وجود ندارد که با آن چنین اختلافاتی را بتوان به نحو معقول حل کرد.

ویژگیهای زیبایی شناسانه: کاوش برای شرایط لازم و کافی زیبایی و سایر ویژگیهای زیبایی شناسانه (مفهوم «خوش منظره» در اواخر قرن حاضر اضافه شد)، در نیمه دوم قرن هیجدهم با شور و شوق ادامه پیدا کرد. در این بحث، بخش مهّمی به واسطهٔ اثر تازه و با طراوت ادموند برک (Edmund Burke) «پژوهشهای فلسفی در مورد منبع تصورات ما از امر والا و زیبا» (۱۷۵۷) متحقق شد. استدلال این اثر در دو سطح پرورش داده می شود، سطح پدیدارشناسانه (Phenoomenological) و سطح زیست شناسانه. وظیفه اول تبیین این مطلب است که اشیاء با چه کیفیات و ویژگیهایی احساسات زیبایی («عشق» بدون خواهش نفسانی) و والایی («شگفتی» بدون خطر واقعی) را در درون ما تحریک می کنند و برمی انگیزانند. در آغاز احساس والا مستلزم و متضمّن مرتبه ای از وحشت و ترس ـ هراس کنترل شده ـ است. ذهن به وسیلهٔ آنچه در مورد آن می اندیشد پُرمی گردد و نگاهداری می شود (دوم،۱). بنابراین هر شیء که بتواند اندیشه و تصور درد و خطر را برانگیزاند یا با چنین اشیائی تداعی شود، یا ویژگیها و کیفیاتی داشته باشد تا که بتوانند به نحو مشابهی عمل کند، می تواند عالی و والا باشد (اول، ۷). پس از آن برک استدلال را ادامه می دهد که ابهام، قدرت، محرومیت و پوچی، بی کرانگی در حال پیش رفت وسیع و غیره به تعالی و والایی کمک می کنند (۸-۳و۲).

زیبایی به نحو مشابهی مورد بحث قرار می گیرد، یعنی هیجان نمونهٔ پاسخی است به زیبایی مؤنث و زنانه، منهای شهوت. و اشیایی که کوچک، نرم، تغییر کنندهٔ آرام، ظریف و غیره هستند می توانند احساس زیبایی را ایجاد کنند (سوم،۱-۱۶). یک صحنه می تواند هم زیبا و هم والا و عالی باشد اما به علت تضاد و تقابل در شرایط چندین گانهٔ آن، نمی تواند اگر هر دو است بسیار شدید یکی از آن دو باشد.

پس از آن برک به سراغ سطح دوم تبیین می رود (چهارم،۵،۱). او می پرسد که چه چیزی ویژگیها و کیفیات ادراکی را قادر می سازد تا احساس زیبایی و والایی را به یاد آورد و زنده کند، و جواب می دهد که آنها با ایجاد تاثیرات روانی چون تاثیرات عشق و وحشت واقعی این گونه عمل می کنند. «زیبایی با کاستن شدت سختی های جسم جامد کل سیستم عمل می کند» (چهارم،۱۹). این یکی از فرضیه های مشهور برک است، تلاشی نو و ابتکاری در جهت زیبایی شناسی فیزیولوژیکی.

در این دورهٔ بسیار مساعد بررسی زیبایی شناسی، بسیاری از نویسندگان دیگر با درجات متنوعی از مهارت، بر نظریهٔ زیبایی و والایی و بنیانهای ذوق تاثیر گذاردند و در آن سهمی داشتند. در میان مهمترین آثار که هنوز نیز برای نظریات و آرائشان ارزش خواندن را دارند، مقالهٔ الکساندر جراد (Alexander Gerad) در مورد ذوق و سلیقه (نوشته شده در سال ۱۷۵۶ و چاپ شده در ۱۷۵۹؛ همچنین مقالهٔ او در مورد قریحه را ملاحظه کنید ۱۷۷۴) است که در تبیین لذت ما از زیبایی، نوآوری و ابتکار، والایی، تقلید، هماهنگی، تمسخر و استهزاء و فضیلت از تداعی معانی استفاده زیادی نموده است. سایر آثار عبارتند از «عناصر نقد» هنری هُم (Henry Hoose) یا لُرد کیمز (Lord Kaoes)، سخنرانیهای هیوک بلر (Hugh Blair) در مورد معانی و بیان یا بدیع، نامه های بلس (نوشته شده از ۱۷۵۹ به بعد، چاپ شده در سال ۱۷۸۳)، مقالهٔ توماس رید (Thoaas Reid) در مورد سلیقه و ذوق در مقالاتش دربارهٔ قوای عقلانی انسان (۱۷۸۵) در اروپا، این مسئله که آیا معنای ویژه و مخصوص زیبایی شناختی وجود دارد یا نه همراه بسیاری از مسائل دیگر از سوی ژان پیر دوکروساز (Jean-Pierre Decrousaz) (Traite du beau) (۱۷۱۴) و آبه دوبو (Abbe Dubos) (Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture) نقد تفکّرات درباب شعر و نقاشی (۱۷۱۹) طرح شده است.



8.4

آثار ارزشمند دیگر نیز عبارتند از *Temple du gout* (۱۷۳۳) اثر ولتر، مقاله‌ٔ ایوماری آندره (*Yves-Marie Andre*) در مورد زیبایی (*Essai Sur le Beau*) (۱۷۴۱) و مخصوصاً مقاله‌ای درباب زیبایی که دیدرو (*Diderot*) برای دایرة المعارف (*Encyclopedie*) به رشته تحریر درآورد (۱۷۵۱) که در آن تجربه‌ٔ زیبایی به عنوان درک روابط (*Rapports*) مورد تجزیه و تحلیل قرار می گیرد.

به طور کلی، تحوّل بعدی زیبایی شناسی تجربی متضمّن تلاشهای بلند پروازانه‌ٔ روز افزونی برای تبیین پدیدارهای زیبایی شناسی به وسیله‌ٔ تداعی معانی بود. گسترش و وسعت بیشتر ویژگیها و کیفیات زیبایی شناسی تصدیق شده بدور از مفهوم بسته و محدودی از زیبایی، تفکر و تامل بیشتر بر روی ماهیت «نبوغ»، ظرفیت برای «ربودن یک لطف و فیضی که ورای دسترس هنر است» و اعتقاد روزافزون مبنی بر اینکه اصول انتقادی چنانچه بتوانند اصلاً توجیه شوند، باید برحسب دانش تجربی، تاثیرات مخصوص و ویژه‌ٔ هنر مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرند.

دستاوردها و سطح بالای بحث را که به وسیله‌ٔ نهضت تجربی به دست آمد می توان در رساله‌ٔ متعاقب آرچیبالد آلیسن (*Archibald Alison*) یعنی «پژوهشهایی درباب طبیعت و قوانین ذوق»، بسیار خوب ملاحظه نمود (چاپ ۱۷۹۰ که در سال ۱۸۱۱ فوق العاده نافذ شد). آلیسن امید برای طرحها و راه حلهای ساده زیبایی را کنار گذاشت و لذت ذوق را به صورت لذت پیروی از مجموعه ای از تخیلات تجزیه و تحلیل کرد که در آن برخی از ایده ها هیجاناتی را ایجاد می کنند و در آن رشته‌ٔ کامل به وسیله هیجانِ غالب مربوط می شود. هیچ درک ویژه ای لازم نیست؛ اصول و قوانین تداعی همه چیز را تبیین می کنند. استدلالهایی که به وسیله‌ٔ آنها آلیسن آراء خود را تایید و اثبات می کرد، استقراءهای دقیق در کلیه نکات، الگوها و مدلهایی از یک نوع زیبایی شناسی اند. برای مثال، او با مقایسه های تجربی نشان داد که ویژگیها و کیفیات معین و خاصی از اشیاء یا «خط زیبایی» هوگارت (*Hogarth*) (قسمت ۲ و *II,IV,1*)، لذت زیبایی شناسانه را ایجاد نمی کنند مگر آنکه «گویا» شوند یا ویژگی علائم را با قادر بودن برای به راه انداختن مجموعه و رشته ای از تداعی معانی، قبول کنند. او اظهار می داشت که این مسئله در مورد رنگها نیز همین گونه است: «برای مثال، ارغوانی از رابطه‌ٔ تصادفی خود با لباس پادشاهان ویژگی بزرگی و عزّت را کسب کرده است». (*II,III,1*)

ایده آلیسم آلمان

با اختصاص بخش اصلی نقد سوّمش (نقد حکم ۱۷۹۰) به مسائل حکم زیبایی شناسی، کانت (*Kant*) اولین فیلسوف مدرنی شد که نظریه‌ٔ زیبایی شناسی خود را در مورد جزء سازنده‌ٔ یک نظام و هیات تالیفی فلسفی بوجود آورد. زیرا در این کتاب، او می خواست تا جهان طبیعت و آزادی را که دو نقد اوّل آنها را از هم متمایز و جدا کرده بود، با هم پیوند دهد.

تجزیه و تحلیل کانت از احکام ذوق کانت مسائل اندیشه زیبایی شناسی قرن هجدهم را که با آن کاملاً آشنا بود در شکل خاص و ویژه فلسفه' انتقادی دوباره توصیف کرد: چگونه داوریهای در مورد امور زیبا و والا ممکن است؟ یعنی، از لحاظ ذهنیت آشکار آنها، چگونه ادعای تلویحی آنها نسبت به اعتبار کلی باید اثبات و تایید شود؟ اینکه چنین احکامی اعتباری کلی را ادعا می کنند و مع ذلک ذهنی نیز هستند، از جانب کانت با شرح و جزئیاتی دقیق در «تحلیل امر زیبا» و «تحلیل امر والا» مورد بحث واقع می شود.

احکام مربوط به زیبایی (که «احکام ذوق» نیز نامیده شده است) برحسب چهار «وجه» جدول مقولات تجزیه و تحلیل می شوند یعنی: رابطه، کمیّت، کیفیّت و جهت:

اوّل اینکه، قضاوت ذوق (چون احکام عادی) بازنمود و تصویری (Representation) را در ذیل یک مفهوم نمی گنجاند اما رابطه ای را میان بازنمود و «رضایت بی غرضانه'» خاصی یعنی «رضایت مستقل از میل و اغراض» بیان می کند (۵).

دوّم اینکه، حکم ذوق گرچه در شکل منطقی واحد است («این گل سرخ زیبا است»)، اما شایستگی و استحقاق پذیرش کلی را مطرح می کند، برخلاف یک گزارش لذت شهوت انگیز صرف که هیچ التزام و تعهدی برای موافقت تحمیل نمی کند. مع ذلک، مدعی آن نیست که با دلایل قابل تایید و اثبات است زیرا هیچ استدلالی نمی تواند کسی را ملزم سازد تا با حکم ذوق موافقت نماید (۳۳ مقایسه شود با ۹).

سوم اینکه رضایت و خشنودی زیبایی شناسی به واسطه' شیئی که در شکل خودش غایتمند است، برانگیخته می شود. اگرچه در حقیقت به سبب تمامیّت معیّنی، هیچ غرض و غایت یا نتیجه ای ندارد، اما به گونه ای به نظر می رسد گویی به نحوی ایجاد شده که باید درک شود (مقایسه شود با ۱۰،۶۵ و مقدمه). غایتمندی دارد بدون آنکه غایت و مقصدی داشته باشد (Zweckmassigkeit ohne zweck).

چهارم اینکه، حکم ذوق ادعا می کند که امر زیبا از ارجاع ضروری و لازمی نسبت به رضایت و خشنودی زیبایی شناسانه برخوردار است (۱۸). این بدین معنی نیست که وقتی ما خود را به وسیله' یک شیء به این طریق برانگیخته می یابیم می توانیم تضمین کنیم که همه' دیگران نیز به نحو مشابهی تحت تاثیر قرار خواهند گرفت بلکه این است که آنها باید همان رضایت و خشنودی را که ما از آن کسب می کنیم نیز به دست آورند.

مسئله' اعتبار

این چهار جنبه' فوق الذکر حکم زیبایی است که مسئله فلسفی اعتبار و صحت را ایجاد می کند که کانت آن را مطرح می سازد، همچنان که مسائل مشابهی را در نقدهای اولیه (اشاره به نقد عقل نظری و نقد عقل عملی) عنوان می کرد، یعنی اینکه چگونه می توان ادعای آنهادر مورد ضرورت (و کلیّت ذهنی) را توجیه نمود؟ او استدلال می کند که تنها در صورتی این امر می تواند انجام شود که بتوان نشان داد شرایط مسلّم دانسته شده در چنین حکم و قضاوتی محدود به فردی که آن را ایجاد می کند نیست، بلکه می توان به طور معقول آن را به کلیه' موجودات معقول نسبت داد. بی طرفی رضایت و خشنودی مربوط به زیبایی شناسی راهنمایی جزئی در این زمینه ارائه می دهد، زیرا اگر رضایت و خشنودی ما به هیچ وجه به منافع فردی وابسته نباشد، نوعی ذهنیت متقابل (بین الاذهانی) به خود می گیرد (۶). امّا اعتبار حکم ما تقدم تالیفی ذوق نیازمند و مقتضی چیزی کاملتر و دقیق تر یعنی یک قیاس استعلایی است.

لُب این استدلال به شرح ذیل است: دانش تجربی ممکن است زیرا توانایی و استعداد حکم می تواند مفاهیم کلی و شهودهای حسی جزیی را که در تخیّل برای آن آماده شده است، با هم جمع کند. امّا این موارد حکم معین و قطعی، هماهنگی کلی ای را میان تخیّل، از لحاظ آزادی آن به عنوان ترکیب کننده' تصاویر و فاهمه (قوه' فهم)، از لحاظ مشروعیت ما تقدّم ایجاد می کند. غایتمندی صوری یک شیء همچنان که تجربه شده است می تواند آنچه را که کانت «بازی آزاد تخیل» می نامد باعث شود، لذت بی غرضانه' شدیدی که به هیچ دانش خاصی متکّی نیست، بلکه صرفاً به هشیاری هماهنگی دو قوه' شناختی یعنی قوه' تخیل و قوه فهم بستگی دارد (۹). این لذتی است که ما در حکم ذوق آن را اذعان می کنیم. از آنجا که امکان کلّی تقسیم علم با یکدیگر که می تواند فرض مسلّم پنداشته شود، دلالت بر این دارد که در هریک از ما همکاری تخیّل و فاهمه وجود دارد، نتیجه این می شود که هر موجود عاقلی ظرفیت آن را دارد که تحت شرایط درکی مناسب این هماهنگی قوای شناختی را احساس کند. بنابراین قضاوت و حکم درست ذوق می تواند به حق ادعا کند که برای همگان نیز درست و صادق است (۹ مقایسه شود با ۳۹-۳۵).

سیستم (هیات تالیفی فلسفه') کانت ایجاب می نماید که دیالکتیکی از ذوق و تعارض احکام (مسائل جدلی الطرفین) وجود داشته باشد که باید براساس اصول و قوانین فلسفه' انتقادی حل شود. این یک تناقض و پارادکسی راجع به نقش مفاهیم و تصورات در حکم ذوق است. اگر حکم مستلزم مفاهیم باشد، به طور معقول باید قابل بحث باشد، چنانچه مستلزم و متضمّن مفاهیم نباشد، حتی نمی تواند موضوع مخالفت هم باشد (که هست). راه حل این است که هیچ مفهوم قطعی و معیّنی در چنین حکمهایی وجود ندارد بلکه تنها مفهوم غیرقطعی فوق حسی (Super sensible) یا شیء فی ذاته (Thing in itself) است که شالوده شیء و نیز موضوع حکم کننده را تشکیل می دهد (۵۷-۵۶).

نظر کانت درباب امر والا

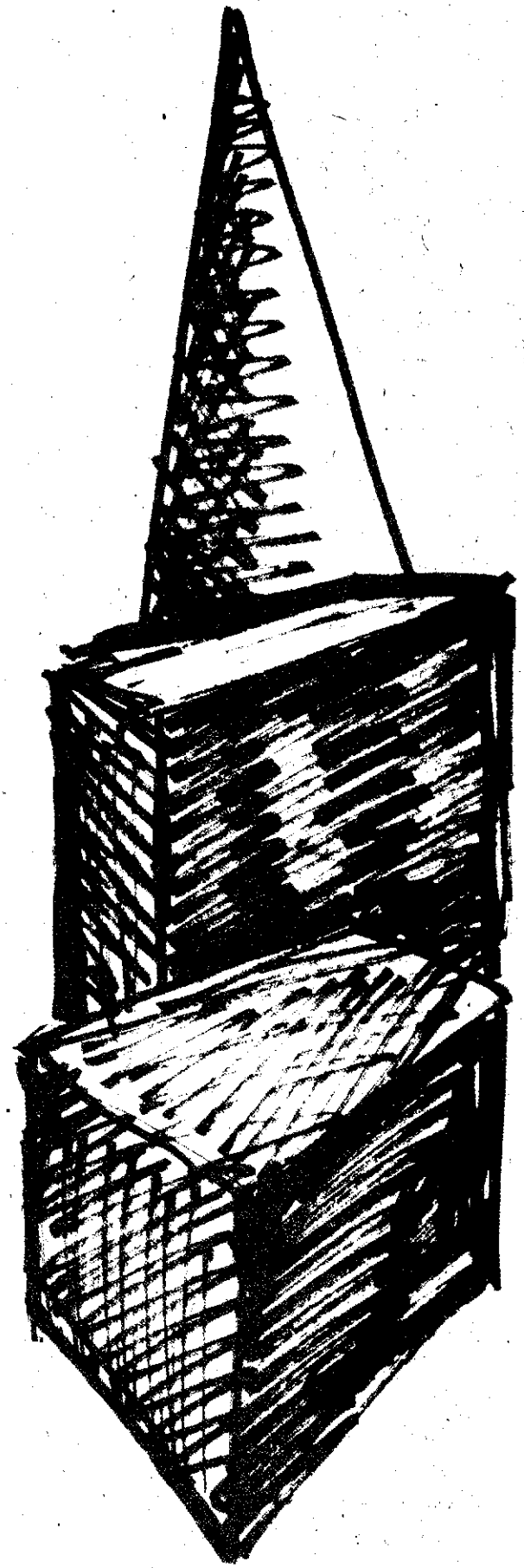
تحلیل کانت از امر والا به زمینه های کاملاً متفاوتی می پردازد. ذاتاً او این نوع از خشنودی و رضایت را به عنوان احساس عظمت نفس عقل و سرنوشت اخلاقی انسان تبیین می کند که به دو صورت ظاهر می شود: (۱) وقتی ما در طبیعت با علو بی نهایت روبرو می شویم (والای ریاضیاتی)، تخیّل ما در کار درک آن ضعیف می شود و ما از برتری و تفوّق عقل که طرحهایش به کلیّت بی کران و نامتناهی می رسند، آگاه و واقف می شویم. (۲) وقتی ما با مقتدر بزرگ و عظیم روبرو می شویم (والای توانمند)، ضعف نفسهای تجربیمان ما را (باز نیز به واسطهٔ تقابل) از ارزش خودمان به عنوان موجودات اخلاقی آگاه می سازد. (مراجعه شود به «تحلیل امر والا»). در این تحلیل، و مجدداً در اظهارات نهایی خود در زمینهٔ زیبایی در طبیعت، کانت راهی را بسوی ایجاد مجدّد یک سطح طی می کند، رابطه ای میان حوزه هایی که برای خود مختاری و استقلالشان در سطح متفاوتی تلاش کرده است.

همچنان که او پیشتر از مفاهیم ما تقدم (مقدّم بر تجربه) و حوزه اخلاقیات استفاده کرده است، در اینجا سعی نموده است تا نشان دهد که امر مربوط به زیبایی شناسی مستقل از خواهش نفس، دانش یا اخلاقیات بر روی پای خود می ایستد. مع ذلک از آنجا که تجربهٔ زیبایی به دیدن اشیاء طبیعی بستگی دارد گویی آنها به نحوی مصنوع عقل جهانی (بسیار عظیم) اند که برای معقول بودن در نظر ما مصمّم است، و از آنجا که تجربه امر والا از بی شکلی و هراسناکی طبیعی برای تجلیل از عقل، استفاده می کند، این ارزشهای مربوط به زیبایی شناسی در تحلیل آخر از غایتی اخلاقی و نیازی اخلاقی برخوردارند که روح انسان را مُعزّز و متعالی می سازند.

شیلرنظریات مربوط به زیبایی شناسی کانت اولین بار از جانب شاعر با احساس فردریش شیلر (*Friedrich Schiller*) مورد استفاده واقع شد. وی این نظریات کلیدی را در مورد شماری از مسائل عمیق پیرامون فرهنگ و آزادی یافت که در مورد آنها می اندیشید. در چندین مقاله و شعر، و اساساً در اثر قابل ملاحظهٔ «نامه هایی در مورد تربیت زیبایی شناسی انسان» (*Briefe uberdie astheische Erzieung des Menschen*) (۱۷۹۳-۱۷۹۵) او دیدگاهی نوکانتی از هنر و زیبایی به وجود آورد، وسیله ای که به واسطهٔ آن انسانیت (و افراد انسانی) از مرحلهٔ شهوانی به مرحلهٔ عقلانی و بنابراین به مرحله کاملاً انسانی از وجود پیشرفت پیدا می کند. شیلر (نامه ها ۱۳-۱۲) دو غریزهٔ اساسی را در انسان از هم متمایز می سازد، انگیزه شهوانی (*Stofftrieb*) و انگیزه صوری (*Formtrieb*) و استدلال می کند که آنها با هم ترکیب و تلفیق شده و به مرحلهٔ بالاتری ارتقاء پیدا می کنند که او آن را انگیزهٔ بازی (*Spieltrieb*) می نامد و این پاسخی است به صورت زندگی (*Lebensform*) یا زیبایی جهان (نامه ۱۵). بازی در تلقی او، صورت انضمامی تری از هماهنگی تخیّل و فاهمهٔ کانت است، متضمّن آن ترکیب و تلفیق خاص از آزادی و ضرورت است که در اطاعت ارادی از قوانین برای بازی ظاهر می شود. با توسّل به انگیزهٔ بازی و آزادسازی خود والاتر انسان از سلطهٔ ماهیت شهوانی او، هنر، بشر را انسان می کند و به او منشی اجتماعی می بخشد (نامه ها، ۲۶-۲۷). بنابراین این شرط ضروری هر نظم اجتماعی است که نه بر پایه و اساس اجبار استبدادی و خودکامگی بلکه براساس آزادی عقلانی باشد.

شلینگ فردریک ویلهلم وان شلینگ (*Friedrich Wilhelm von schelling*) اولین فیلسوفی بود که ادعا نمود دیدگاه مطلق» را کشف کرده است که از آن می توان بر دوگانگی ها و تباینهای معرفت شناسی کانت فایق آمد یا آنها را نپذیرفت. او از زمان افلوطین نخستین کسی بود که هنر و زیبایی را اوج موفقیت یک سیستم ساخت. در اثرش «سیستم ایده آلیسم شبه متعالی» (*System of Transcendental Idealism*) (۱۸۰۰)، او برای آشتی و سازگاری کلیه تقابل ها و تضادهای میان «نفس» (روح) و «طبیعت» از راه ایدهٔ هنر تلاش می کند. شلینگ می گوید در شهود هنری، «نفس» (روح) به طور همزمان هم هشیار و هم ناهشیار است، هم حالت تفکر (*Kunst*) در آن وجود دارد و هم الهام (*Poesie*). این هماهنگی آزادی و ضرورت، تبلور و تجلّی هماهنگی اساسی ای است که بین نفس و طبیعت وجود دارد. سائق خلاّق غیرمشهودی در جریان است که در سطح ناخودآگاه و ناهشیار همان فعالیت هنری هشیارانه است. در سخنرانیهای شلینگ در مورد «فلسفهٔ هنر» (که در سالهای ۱۸۰۲-۱۸۰۳ نوشته شده اما تا سال ۱۸۵۹ چاپ نشده بود)، «ایده آلیسم شبه متعالی»، «ایده آلیسم مطلق» می شود و هنر واسطه ای (رسانه) می گردد که با آن «ایده ها و نظریات» بیکران و نامتناهی که تجلیّات «قوه های» متنوع منطوی در هماننذی مطلق نهایی اند، در شکل متناهی متجلّی می شوند. و بنابراین، هنر واسطه ای است که با آن مطلق، آشکار می شود. این وضع کلی یکسان، شالودهٔ اثر مشهور «درباب نسبت میان هنرهای تجسّمی و طبیعت» (۱۸۰۷) (*Uber das verhaltmss der bildenden kunste zu der natur*) را تشکیل می دهد.

هگل روشن ترین سیستم ایده آلیستی زیبایی شناسی، سیستم گئورگ فردریش ویلهلم هگل (*George friedrich wilhelm Hegel*)، به صورت سخنرانیهایش بین سالهای ۱۸۲۰و۱۸۲۹ بود، که با یادداشتهایی ذیل آن «به عنوان فلسفهٔ هنرهای زیبا» (۱۸۳۵) به چاپ رسید. او می گوید در هنر، «ایده» یا دیدار مطلق (*Idea*) «صورت معقول و دیدار» در بالاترین مرحله از تحول دیالکتیکی در صورت حسی متجلّی می گردد؛ این زیبایی است. بدین وسیله انسان آنچه خود است و می تواند باشد را به



خود صریح و آشکار عرضه می کند. (فلسفه' هنرهای زیبا را ملاحظه کنید ترجمه' اُسماستن (*Osmaston*) I،۴۱).

وقتی امر حسی در هنر معنوی و روحانی می گردد (۵۳و۱) هم انکشافی معرفت بخش از حقیقت وجود دارد و هم نیروبخشی و فرح بخشی مجدد برای ناظر معنا دارد. زیبایی طبیعی تا حدی قادر به نشان دادن «ایده» است، اما در هنر انسانی بالاترین تجسّم و تجلّی رخ می دهد (مراجعه شود به I,39,II,۲۰۸–۲۱۴). هگل همچنین مفصلاً به شرح نظریه' تحول دیالکتیکی هنر در تاریخ فرهنگ انسانی پرداخت. از «هنر سمبولیک» شرقی که در آن «ایده» از سوی «واسطه» محاط و مستغرق است، گرفته تا آنتی تز آن، «هنر کلاسیک» که در آن «ایده» و واسطه در تعادل کامل هستند، و تا سنتز، یعنی هنر رمانتیک، که در آن «ایده» بر واسطه حاکم و معنویت کامل (جلد ۴و۳ را ملاحظه کنید). این مقولات باید در اندیشه' زیبایی شناسانه آلمانی قرن نوزدهم که در آن سنّت هگلی حاکم و مسلط بود بسیار بانفوذ و مؤثر نشان داده می شدند و این علیرغم حملاتی بود که از جانب «فرمالیست ها» (نظیر جی.اف. هربارت *J.F. Herbert*) انجام شد که تجزیه و تحلیل زیبایی را به زبان ایده ها به عنوان افراط در توجیه عقلی (*Over intellectualization*) امر وابسته به زیبایی شناسی، و ناچیز شماری شرایط صوری زیبایی، رد می کردند.

رمانتیسم

بدون تلاش برای یافتن ریشه ها و مراحل اولیه' آن، می توان گفت که انقلاب رمانتیک در احساس و ذوق در فلسفه' طبیعت شلینگ و اشکال جدید خلق ادبی که از سوی شاعران آلمانی و انگلیسی از حدود ۱۸۹۰ تا ۱۹۱۰ مورد کاوش واقع شده بود کاملاً در جریان بود. از ابتدا، این تحولات با تفکر درباره' ماهیت خود هنرها همراه بودند و پس از مدّتی به تغییرات بنیادین در دیدگاههای شایع و مسلط درباره' هنر منجر شدند.

بیان عاطفی و هیجانی رمانتیک ها عموماً هنر را اساساً و ضرورتاً احساسات و عواطف شخصی هنرمند می دانستند. این نظر برای چنین اسناد اساسی که در ذیل می آید نزدیک است. مقدمه' وردزورث (*Wordsworth*) (۱۸۰۰) به شروه های تغزلی، دفاع از شعر شلی (Shelley) (نوشته شده در سال ۱۸۱۹)، «شعر چیست؟» میل (*Mill*) (۱۸۳۳) و نوشته های رمانتیست های آلمانی و فرانسوی. خود شاعر، شخصیت او آن گونه که از «روزنه» شعر دیده می شد (اصطلاح کارلایل (*Carlyle*) در «قهرمان به عنوان شاعر» ۱۸۴۱) محور توجه و علاقه می شود و صداقت و درستی (در ورذورث، کارلایل و آرنولد «*Arnold*») یکی از معیارهای اصلی نقد می شود.

تخیّل[۲۱] صورت جدیدی از دیدگاه شناختی از هنر در مفهوم

تخیّل، برجسته و نمایان می‌شود. این مفهوم به عنوان استعدادی از بینش بلاواسطه نسبت به حقیقت و مجزا از خرد و درک - یعنی استعداد خاص هنرمند، احتمالاً برتر نسبت به عقل و فاهمه است. تخیّل هم آفریننده و هم آشکار کننده‌ٔ طبیعت است و آنچه در پس آن قرار دارد - صورت رومانتیسمی ایده آلیسم استعلایی کانت که شکل تجربه را به نیرو و قدرت شکل دهنده‌ٔ ذهن،نسبت می دهد، و در فلسفه فیشته (*Fichte*) که «من» «جز من» را وضع می کند و فرا می نهد. ای. دبیلو اشلگل (*A-W. Schlegel*)، بلیک (*Blake*)، شلی (*Shelley*) هازلیت (Hazlitt)، بودلر (*Baudelaire*) و بسیاری دیگر به این زبان از تخیّل سخن گفتند. کالریج (*Coleridge*) با تمایز مشهور خود میان تخیل و متخیله، یکی از کاملترین عبارتها را بیان نمود. خیال یک «وجه حافظه» است که براساس تداعی کار می کند تا یافته های حسی اوّلیه را مجدداً ترکیب و تلفیق نماید، تخیّل «استعداد بهم پیوند دهنده ای» است که یافته ها را از بین برده و دگرگون می کند و نوظهوری و تازگی و کیفیت در حال ظهوری را خلق می کند. تمایز (براساس نظر شلینگ) میان تخیل «اولیه» و «ثانویه»، تمایز میانِ خلاقیت ناخودآگاه، که هم در فرانشهای طبیعی و هم در کلیه ادراکات وجود دارد، و بیان خودآگاه و عمدی این در آفرینش هنرمند. (فصول ۱۳و۱۴ سرگذشت ادبیات کالریج *Coleridge's Biographia literaria* خودآگاه را ملاحظه کنید) در میان اغلب آثار کالریج کار ناتمام وی در عرضه‌ٔ «نظریه ای جدید در مورد ذهن» و «خلق هنری جریان دارد که می تواند جایگزینِ تداعی معانی جاری شود که او در ابتدا با شور و شوق آن را پذیرفته بود ولی بعداً تحت نفوذ افلوطین و ایده آلیست های آلمان آن را رد کرد.

ارگانیسم جنبه‌ٔ دیگر مهم و مربوط نظریه‌ٔ انتقادی کالریج تمایز وی (که اساساً ازسخنرانی های ای. دبلیو. اشلگل (*A.W. Schlegel*) درباب هنر دراماتیک که در سالهای ۱۸۱۱-۱۸۰۹ در وین ایراد شده گرفته شده است) میان صورت مکانیکی و ارگانیکی، و برداشت وی از یک اثر هنری به عنوان یک کل ارگانیک است که به واسطه‌ٔ اتحاد عمیق تر و ظریف تری باهم متصل اند، اتحادی بجز آنچه در قوانین نئوکلاسیکی تبیین و شرح داده می شد و از قوه ای حیاتی (سر زندگی و شوری) برخوردار است که از درون رشد می کند (برای مثال ها نقد وی از شکسپیر را ملاحظه کنید). مفهوم طبیعت به عنوان ارگانیک و مفهوم هنر به عنوان آنچه همانند یک موجود زنده از طبیعت رشد می کند قبلاً از سوی یوهان گات فرید هردو (*Johann Gottfried Herder*) (برای مثال مراجعه شود به اثر وی *Vom Erkennen und Empfinden der Menschlichen seele*, 1778) و از سوی گوته (Goethe) در برخی از مقالات وی مقبول شده بود (برای مثال «Von Deutscher Baukunst» ۱۷۷۲ و *Uber wahrheit und wahrscheinlichkeit der kunstwerke* ۱۷۹۷).

سمبولیسم ایده‌ٔ اثر هنری به مثابه‌ٔ وجود، در یک معنا (در یکی از چندین معنای ممکن)، به عنوان یک سمبل و نماد، تجسمی حسی از یک معنای روحانی و معنوی، گرچه در ذات، همانطور که ملاحظه نموده ایم، قدیمی است اما در دوره‌ٔ رمانتیک از اهمیت نویی برخوردار شد. گوته تمایزی را بین تمثیل (*allegory*)، ترکیبی مکانیکی از کلی و جزئی، و نماد و رمز(*Syabol*)، به مثابه‌ٔ وحدتی انضمامی قائل شد (مراجعه شود به *Uber die Gegenstande der bildenden kunst* 1797 و فردریش و آگوست ویلهلم اشلگل (*Friedrich and August wilhelav schlegel*) با علاقه‌ٔ نویی به اسطوره و استعاره در شعر پرداختند و آن را دنبال کردند.

شاعران رومانتیک انگلیسی (مخصوصاً وردزورث) شعر جدید تغزلی را بوجود آوردند که در آن منظره و چشم انداز مشهود و دیده شدنی خصائص و ویژگیهای تجربه‌ٔ انسانی را به خود گرفت. در فرانسه بعداً در همان قرن، نهضت و حرکتی سمبولیستی که با ژان موره‌آ (*Jean Moreas*) در سال ۱۸۸۵ و شیوه‌ٔ کار شاعرانی چون بودلر (*Baudelaire*) و رمبو (*Riambaud*) و مالرمه (*Mallarme*) آغاز شد، بر اشیاء رمزی و سمبولیک انضمامی به عنوان قلب شعر تاکید می نمود.

شو پنهاور اثر آرتور شو پنهاور تحت عنوان «جهان به عنوان اراده و اندیشه» (*Die welt als wille und vorstellung*) ۱۸۱۹ چاپ دوّم با شرح و بسط در سال (۱۸۴۴)، گرچه ابتدا در فضای ایده الیسم پس از کانت به رشته‌ٔ تحریر درآمده بود و در آن شرایط، بسیار مورد بی اعتنایی واقع شد، اما در نیمه‌ٔ دوّم قرن از شهرت سزاوار و به حق خود برخوردار شد.

بدبینی و شهودانگاری رمانتیک آن و مخصوصاً جایگاه محوری که برای هنرها در نظر می گرفت (به ویژه موسیقی) این اثر را به صورت یکی از مهمترین اسناد زیبایی شناسی قرن در آورد. راه حل شو پنهاور نسبت به دوگانگی و دوالیسم اساسی کانت عبارت بود از تحلیل [illegible] (*Ding in itself*) یا جهان فی نفسه (*Nouaenal world*) به عنوان «اراده‌ٔ معطوف به زندگی کردن» و جهان پدیداری (*Phenomenal world*) به عنوان تعیّن یافته [illegible] پدیداری در مختلف مراتب انواع و نوعها یا درجات و طبقات قرار می گیرند که به نظر شو پنهاور مظهر عینیت مثل یا مثل (ایده ها) افلاطونی اند و این مثل اند که به واسطه‌ٔ اثر هنری برای تفکر و تعمق به معرضه می شوند. از آنجا که مثال (ایده) بی زمان است، تفکر آن (مثل ویژگی عمومی و کلی ماهیت انسان در یک شعر یا نقاشی) ما را از انقیاد و اطاعت از اصل جهت کافی که بر خودآگاهی عقلی و عملی عادی مسلط است آزاد می سازد و بنابر این از اشتیاق مایوسکی از اراده رها می کند. در این «حالت بی اراده» [illegible] ما از فردیت و درد نجات پیدا می کنیم و خلاصی می یابیم.

شوپنهاور در مورد هنرهای متنوع و صورتهای ایده های (مثالها) مناسب آنها سخن برای گفتن بسیار دارد، بی نظیر بودن موسیقی در این طرح این است که نه تنها مظهر ایده هاست بلکه مظهر خود اراده در تلاش و تقلا و میل مفرطش است، و ما را قادر می سازد تا درباره خوفناکی آن بدون گرفتاری و درگیری، مستقیماً تفکر کنیم. نظریه موسیقی شوپنهاور یکی از مهمترین داده های او به نظریه زیبایی شناسی بود و نه تنها بر نظریه پردازانی چون ریچارد واگنر (Richard Wagner) (مقاله او در مورد بتهون Beethoven, ۱۸۷۰ را نگاه کنید) که ویژگی صورتگری و بازنمایی موسیقی را مورد تاکید قرار می دادند تاثیر گذاشت بلکه بر همه منتقدین این دیدگاه نظیر ادوارد هانسلیک در «زیبایان در موسیقی» ۱۸۵۴ (Vom Musikalisch-Schonen) اثر گذارد.

نیچه فردریش نیچه (Friedrich Nietzche) هنر رمانتیک را به عنوان هنر واقعیت گریز (escapist) رد می کرد، اما آراء خاص وی در مورد زیبایی شناسی که به طور خلاصه در یادداشتهایی که پس از مرگ وی چاپ شده یعنی« اراده معطوف به قدرت» (۱۹۰۱) ترسیم شده است، نسبت به آراء شوپنهاور، بهتر درک می شوند. اثر اولیه نیچه، «زایش تراژدی از روح موسیقی» (۱۸۷۲)، نظریه ای از تراژدی را ارائه داد که از ارتباط دو انگیزه بنیادین نشات می گیرد که نیچه آنها را ارواح دیونوسوسی (Dionysian) و آپولونی می نامد. یکی پذیرش تجربه خوشی و دیگری نیاز به نظم و تناسب است. در تفکر بعدی نیچه در مورد هنر، تفکر پیشین مسلّط و غالب می شود. برای مثال او در مقابل شوپنهاور اصرار می ورزد که وجود تراژدی برای تلقین تسلیم و رضا و نفی بودایی زندگی، با نشاندادن حقیقت درد و رنج و مصیبت و بدبختی نیست بلکه اثبات و تایید زندگی با همه دردها و رنجهایش برای بیان وفور اراده برای زندگی هنرمند است. او می گوید، هنر «مایه قدرت» «به گوئی» نزدیک به زندگی است.

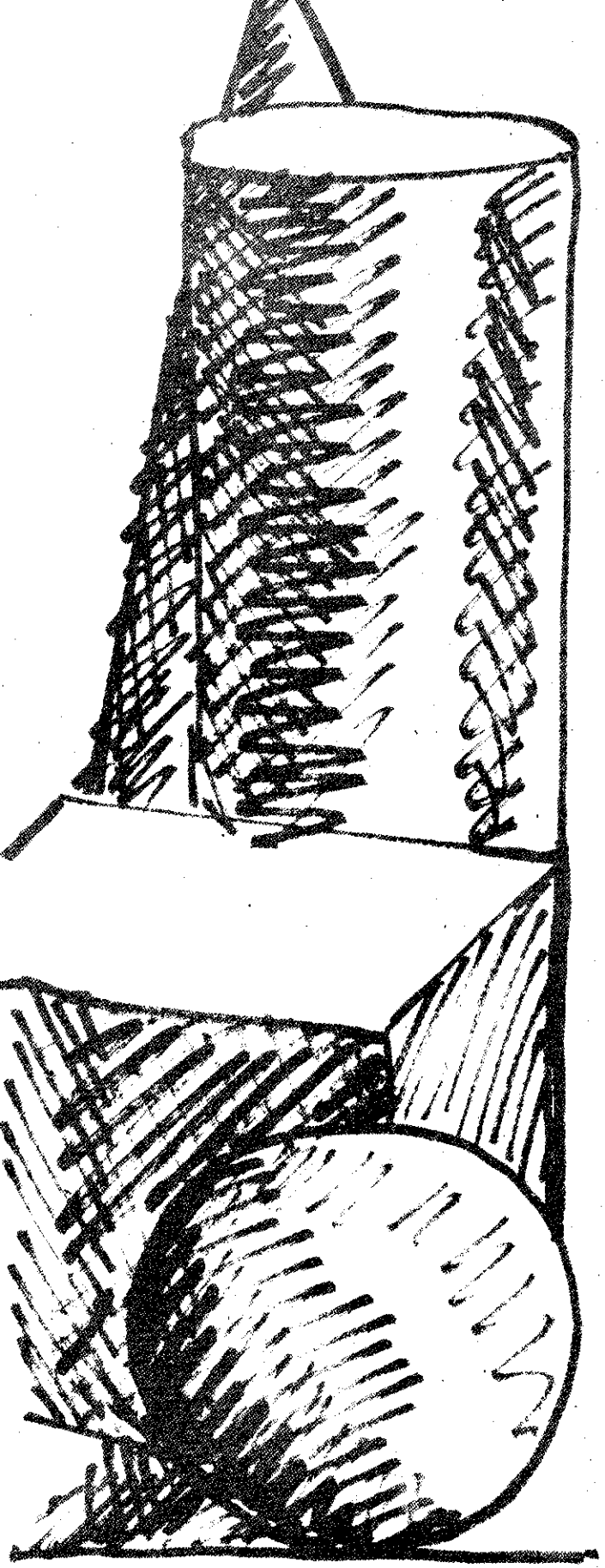
[illegible]

[illegible] هنرمند و جامعه

[illegible] تحولات سیاسی، اقتصادی و اجتماعی قرن نوزدهم، به دنبال انقلاب فرانسه و ظهور صنعت مدرن به صورتی نو مسئله ارتباط هنرمند با جامعه اش و وظایف احتمالاً متضاد و متعارضش نسبت به هنر خود و همینطور آن را مطرح کرد. در قرن نوزدهم، بخش عمده ای از تفکر مربوط به زیبایی شناسی به این مسئله پرداخت [illegible] هنر برای هنر یکدراه حل برای این مسئله تلقی هنرمند به عنوان شخصی با رسالت خاص خویش بود که وظیفه کلی یا حداقل وظیفه اولیه اش کامل کردن اثرش به خصوص صاحب زیبایی صوری آن است، فارغ از اینکه انتظار و توقع جامعه چه باشد. چه بسا هنرمند به سبب برتری یا حساسیت فوق العاده، یا ضرورتهای هنرش باید از جامعه بیگانه و گریزان گردد و گرچه به واسطه آن محکوم به نابودی است اما می تواند مصیبت خود را به عنوان غرور و مباهات با خود داشته باشد. این تصوّر از رمانتیک های آلمانی از ویلهلم واکن رُدر (Wilhelm wacken roder)، یوهان لودویگ تیک (Johann Ludwig Tieck) و دیگران نشات می گیرد، از سال ۱۸۲۰ تا ۱۸۳۰ نظریه «هنر برای هنر»، مرکز و محور جدال و بحث مداوم در فرانسه و بعداً در انگلستان شد. در شیوه های افراطی، برای مثال آنچنان که در اسکاروایلد (Oscar wilde) (مقاصد، ۱۸۹۱) و جی.ای. اِم ویسلر (J.A.M whistler) (سخنرانی «ساعت ده»، ۱۸۸۵) منعکس است، بعضاً ادعایی وجود داشت که هنر از هر چیز دیگری مهمتر است و گاهی هم تظاهر و خودنمایی آزادی هنرمند از مسئولیت مطرح می شد.

به صورت فکورانه و بنیادی تر، در اثر تئوفیل گوتیه (Theophile Gautier) (مقدمه ای برای دوشیزه موپن Made moeselle de Maupin) (۱۹۳۵) و در سراسر مکاتبه فلوبر (Flaubert) با لوئی کولت (Louise Colet) و دیگران، هنر برای هنر (L'art Pour L'art) اعلام استقلال هنری و نوعی راه و رسم حرفه ای احساس تعهّد بود، از آن لحاظ، بسیار مرهون کار کانت در ایجاد حوزه و قلمرو خود مختار و مستقل برای هنر بود.

واقع انگاری یا رئالیسم نظریه رئالیسم یا مذهب اصالت واقع (واقعیت) (یا به تعبیر زولا (Zola) مذهب اصالت طبیعت «Naturalisa») به عنوان اعتقاد مبسوط و وسیعی از وظیفه شناختی ادبیات، یعنی میل به دادن منزلتی تجربی و حتی آزمایشی به آن (در مقاله زولا در مورد داستان بلند آزمایشی» ۱۸۸۰)، چونان نمایش دهنده ماهیت انسانی و شرایط اجتماعی مطرح شد. در نظر فلوبر و زولا، رئالیسم مستلزم دید بی تفاوت و تحلیلی داستان نویسی است که به حُسن و قبح می پردازد، در کلام هیپولیت تن (Hippolte Taine) رئالیسم به عنوان «فراورده هایی چون زاج و شکر» مطرح می شود، مقدمه برای «تاریخ ادبیات انگلیسی» را ملاحظه کنید (۱۸۶۳) که در آن تن برنامه خود برای تبیین هنر به صورت جبرانگارانه برحسب نژاد، شرایط و اوضاع و احوال و حماسه (race,milieu,moment) را مطرح می کند. در میان نظریه پردازان ادبی روس، ویساریون. جی. بلینسکی (Vissarion G.Belinsky)، نیکلای. جی. چرنیشوفسکی (Nikokai G.Chernyshevski) (رابطه زیبایی شناسانه هنر با واقعیت» ۱۸۵۵) و دیمیتری. پیسارف (Dmitri I. Pisarev) («انهدام زیبایی شناسی» ۱۸۶۵)، با اتصاف هنرها برخورد مشابهی می شد، به عنوان بازآفرینی واقعیت بالفعل، (چرنیشوفسکی می گوید، گاهی به عنوان ابزاری در جهت تبیین آن، که می تواند به عنوان یک جایگزین مناسب یک عکس از ارزش برخوردار باشد) یا به عنوان



حامل ایده های اجتماعی (پیسارف).

مسئولیت اجتماعی این نظریه که هنر اساساً نیرویی اجتماعی است و هنرمند مسئولیتی اجتماعی دارد، برای اولین بار از سوی جامعه شناسان سوسیالیست فرانسه کاملاً تشریح شد.کلود سن سیمون (*Claude Saint-Simon*) در (سیستم صنعتی ۱۸۲۱ *Du Systeme industriel*)، آگوست کنت (گفت و گو درباره' هماهنگی پوزیتیوسیم ،۱۸۴۸، فصل *Discours sur l'ensemble du positivism*)، شارل فوریه (*Charles Fourier*) در (کارگر شهری *ouvrieres* Cit'es ۱۸۴۹) و پیر ژوزف پرودن (*Pierre Joseph Proudhon*) در (اصل و قانون هنر و مقصد اجتماعی آن (*Du Principe de l'art et de sa destination sociale*) (۱۸۶۵) به این ایده که هنر می تواند فی حد ذاته غایت و مقصد باشد حمله و ژرف بینی های مراتب اجتماعی آینده را که آزاد از خشونت و استثمار باشد طرح کردند و نشان دادند که در آن «زیبایی» و «فایده و سود» می تواند به نحو مثمر ثمری باهم ترکیب و تلفیق شود و برای آماده سازی آن، هنر کمک کند. در انگلستان جان راسکین (*John Ruskin*) و ویلیام موریس (*William Morris*) منتقدین بزرگ جامعه' ملکه' ویکتوریا از دیدگاهی زیبایی شناسانه محسوب می شدند. آنها به تحقیر و انحطاط کارگر به صورت یک ماشینی که برای بیان خود آزاد نیست و به از دست رفتن ذوق و سلیقه' خوب، نابودی زیبایی طبیعی و ابتذال هنر اشاره می کردند.

مقاله' راسکین درباب «ماهیت گوتیک» (سنگهای ونیز،۱۸۵۱) و بسیاری از سخنرانی های دیگر (برای مثال سخنرانیهایی به عنوان «دو راه» ۱۸۵۹، «سخنرانیهای در باب هنر» ۱۸۷۰) به شرایط اجتماعی و تاثیرات هنر اصرار داشتند. موریس در سخنرانیها و رساله های خود، (برای مثال «هنر تحت تاثیر ثروت مداری» ۱۸۸۳، «غایات هنر» ۱۸۸۷، «هنر و سوسیالیسم» ۱۸۸۴) استدلال می کرد که تغییرات ریشه ای و بنیادی در نظم اجتماعی و اقتصادی لازم است تا هنر را آن گونه که باید باشد بسازند»... بیان خوشبختی انسان در کار خود... ایجاد شده به دست مردم و برای مردم به مثابه' خوشبختی برای سازنده و استفاده کننده» («هنر مردم» ۱۸۷۹)

گرایشهای کارکردی (*Functionalist*) راسکین و موریس حتی زودتر در ایالات متحده امریکا در نظریات قاطع و نافذ هراتیوگرینو (*Horatio Greenough*) («معماری امریکایی» ۱۸۴۳) و برخی مقالات رالف والدو امرسن (*Ralph waldo Emerson*) («اندیشه هایی درباره هنر» ۱۸۴۱؛ «زیبایی»، «هدایت زندگی»، ۱۸۶۰؛ «هنر»، مقالات، سری اوّل، ۱۸۴۱) ظاهر شدند.

تولستوی اما این لئوتولستوی بود که دیدگاه اجتماعی هنر را در قرن نوزدهم به دورترین نقطه خود کشاند و بالاترین مخالفت و اعتراض بنیادی در مورد حق هنر برای وجود داشتن را منتشر کرد. در «هنر چیست؟» (اولین چاپ سانسور نشده

۱۸۹۸ به زبان انگلیسی) او این پرسش را عنوان کرد که آیا همهٔ بهای اجتماعی هنر را می‌توان به طور معقول توجیه نمود. او این گونه استدلال کرد که چنانچه هنر ضرورتاً و اساساً شکلی از ارتباطات باشد ـ یعنی انتقال احساس و عاطفه ـ پس نتایج معیّنی را می‌توان حدس زد. هنر یا بد است یا کاذب و دروغین مگر آنکه عاطفه و احساس آن چیزی باشد که می‌تواند به صورت بالفعل برای انسان به طور کلی وجود داشته باشد ـ ساده و انسانی باشد. این محک بسیاری از آثار ظاهراً بزرگ موسیقی و ادبیات از جمله رمان‌های عمدهٔ خود تولستوی را نیز رد می‌کند.

در نهایت یک اثر باید براساس بالاترین معیارهای دینی زمان مورد قضاوت قرار گیرد و در عصر تولستوی بنا به گفته او، این به معنای تأثیر آن اثر در معنای برادری انسانی بود. هنر والا آن هنری است که یا احساسات ساده، و باهم بودن و در کنار هم بودن انسانها را و یا احساس خود برادری و اخوت را منتقل می‌کند (کلبهٔ عمو تم *Uncle Tom's cabin*). هنر به هیچ طریق دیگری نمی‌تواند مدعی ارزش اصیل اجتماعی باشد (صرفنظر از ارزش پیش بینی نشده جواهرات و غیره)، و در آنجا که به این وظیفه والا نمی‌رسد (همچنان که معمولاً این گونه است)، تنها می‌تواند یک مصیبت اجتماعی باشد که با پاسخ دادن و ارضاء شهوت، نخوت و غرور و وطن پرستی و عرق نژادی و قومی انسانها را به دسته هایی تقسیم می‌کند.

تحولات معاصر

زیبایی شناسی هرگز به اندازه ای که در قرن بیستم فعال و متنوع بوده و پرورش پیدا کرده است، نبوده است. چهره های عمده و خطوط معینی از کار نمایان و برجسته اند.

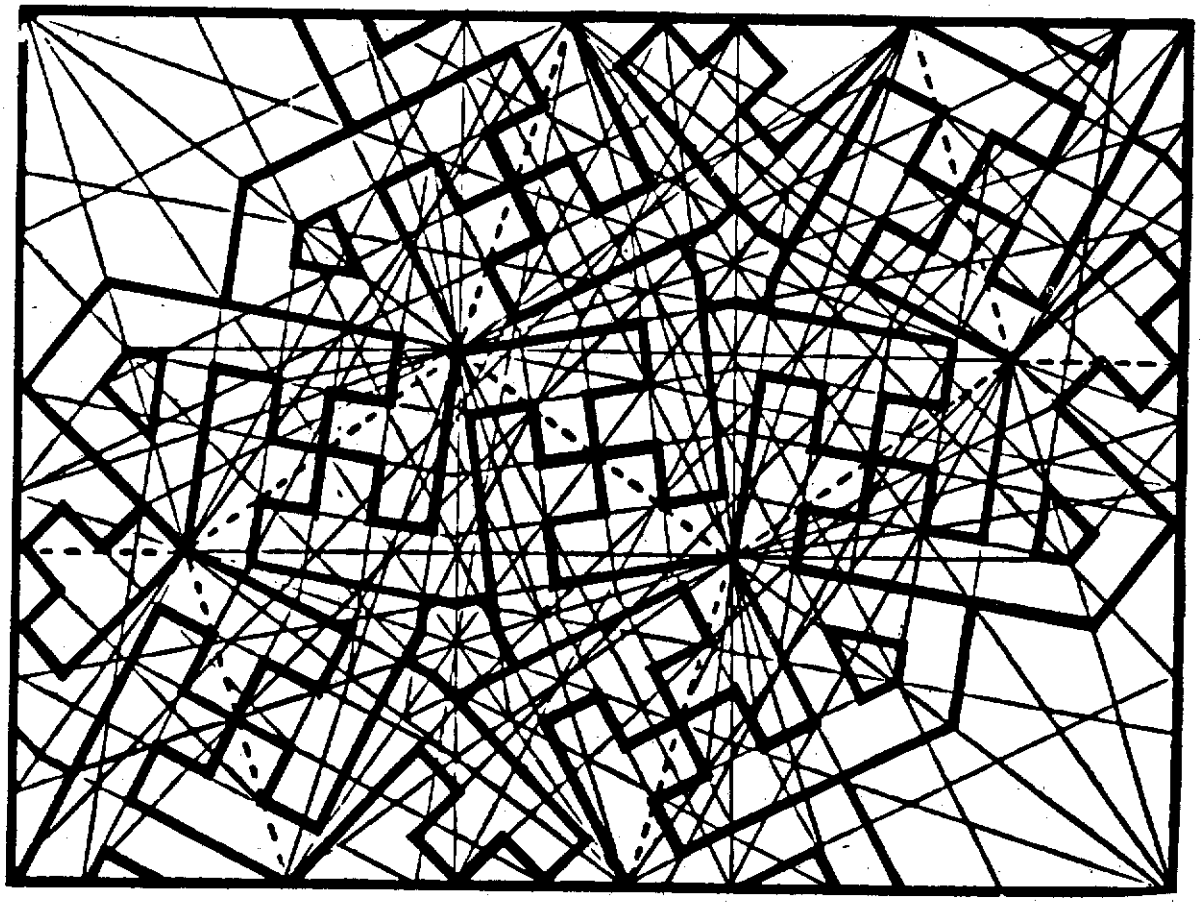
نظریات مابعد الطبیعی اگرچه بندتوکروچه (*Benedetto Croce*) بعداً دو تغییر مهم را در نظریهٔ اصلی و مرکزی خود یعنی شهود مطرح کرد، اما نظریهٔ زیبایی شناسی اوّلیه وی به مثابهٔ رایج ترین و نافذترین زیبایی شناسی قرن بیستم باقی مانده است. کامل ترین شرح در اثر «زیبایی شناسی به عنوان دانش بیان و زبان شناسی عمومی» (*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*) (۱۹۰۲) ارائه شده است که بخشی از فلسفهٔ روح (*Filosofia dello spirito*) او است.« زیبایی شناسی» در این بافت، «دانش تصاویر.و صورتهای خیالی یا دانش شهودی» است همچنان که منطق «دانش مفاهیم» است و هردو از «دانش عملی» متمایزاند. کروچه می گوید در حد پایین تر آگاهی و شعور، یافته های حسی خام یا «تاثیرات حسی» قرار دارند که وقتی خود را هویدا می سازند، شهوداند و گفته می شود که اینها نیز باید «بیان شوند». بیان کردن در این معنای نفسانی، صرف نظر از هرگونه فعالیت خارجی فیزیکی، خلق هنر است. بنابراین فرمول و طرح معروف وی یعنی «شهود = تعبیر» است، که بر روی این طرح بسیاری از اصول زیبایی شناسی وی بنا شده اند. برای مثال، او استدلال می نمود که در شکست هنری یا «بیان ناموفق» مشکل این نیست که یک شهود کاملاً شکل یافته کاملاً بیان نشده است بلکه این است که یک برداشت کاملاً به «صورت شهودی» درنیامده است. آر.سی.کالینگوود (*R.c.collingwood*) در *اصول هنر* (۱۹۳۸) نقطه نظر اساسی کروچه را شرح و بسط داده و روشن ساخته است.

نظریهٔ شهود که از سوی هنری برگسن (*Henri Bergson*) ارائه شده است کاملاً متفاوت است، اما از سوی بسیاری از زیبایی شناسان نیز مشتاقانه پذیرفته شده است. در نظر وی، این شهود است (یا غریزه خودآگاه می شود) که ما را قادر می سازد تا به «دیرند» و «دهر» (*duree*) «قوه» و خیزش حیاتی» (*elan vital*) نفوذ کنیم ـ واقعیت غایی که عقل های «فضادار»[۲۲] ما را حتماً تحریف می کنند. دیدگاه کلی در «مقدمه برای متافیزیک» وی (۱۹۰۳) و در «خالق تحوّل و دگرگونی» (۱۹۰۷) شرح داده می شود و با ابتکار و خلاقیّت و ظرافت بسیار نسبت به مسئله فکاهی در «خنده» بکار برده می شود.

مذهب اصالت طبیعت فلاسفه ای که در حوزه سنت ناتورآلیسم یا زمینه مند انگاری امریکائی فکر کرده اند تداوم زیبایی شناسی را با باقی زندگی و فرهنگ مورد تاکید قرار داده اند. برای مثال، جورج سنتایانا (*George Santayana*) در خرد به عنوان *هنر* (*حیات بخردانه* ۱۹۰۳ جلد ۴) در مقابل جدایی و انفکاک شدید هنرهای «زیبا» از هنرهای «مفید و سودمند» استدلال می کند و توجیهی محکم از هنر زیبا به عنوان هم یک الگو و مدل و هم جزء ضروری حیات خردمندانه ارائه می دهد. کتاب اولیه وی «درک زیبایی» (۱۸۹۶) مقاله ای در زمینهٔ روانشناسی درون نگربود که تلاش بسیار نمود تا یک روش تجربی را برای هنر به واسطهٔ دکترین مشهور آن یعنی این که زیبایی یک «لذت متعیّن» است را دوباره به فعالیت وادارد.

کاملترین و جدّی ترین بیان زیبایی شناسی طبیعت انگارانه

«هنر به عنوان تجربه» (۱۹۳۴) اثر جان دیوئی (*John Dewey*) است. در «تجربه و طبیعت» (۱۹۲۵) دیوئی قبلاً تفکر دربارهٔ جنبهٔ «پایانی» تجربه را آغاز کرده (و جنبه های ابزاری که پیش از این توجه او را مشغول کرده بود) و هنر را به عنوان «اوج طبیعت» که نسبت به آن اکتشاف علمی یک خدمتکار به حساب می آید مورد بحثقرار داده بود (فصل ۹ ملاحظه کنید). «هنر به عنوان تجربه»، کتابی که تاثیر بی شماری بر تفکر زیبایی شناسی معاصر داشته است، این نقطه نظر را بسط و گسترش می دهد: وقتی تجربه خود را به صورت مجموعه های کم و بیش کامل و منسجم از عمل و در معرض چیزی قرار گرفتن و تن در دادن به آن کامل می کند. بنا



به نظر او، ما «یک تجربه» داریم و چنین تجربه ای تا درجه ای که در آن توجه به ویژگی غالب و حاکم منعطف می شود، یک تجربه زیبایی شناختی است. هنر تعبیر و بیان است، به این معنا که در اشیاء تعبیری و بیانی، یک «همجوشی» از «معنا» در کیفیت حاضر، وجود دارد، غایت و وسیله ها، که برای مقاصد عملی از هم جدا و تفکیک شده اند، باهم مجدداً متحد می گردند تا نه تنها تجربه ای را که فی ذاته لذت بخش است ایجاد کنند، بلکه در منتهای مراتب، تجلیل و گرامیداشتی از کیفیات و ویژگیهای مطلوب و ایده ال نسبت به فرهنگ یا جامعه ای که در آن هنر نقش خود را ایفا می کند، به عمل آورند.

شماری از سایر نویسندگان به نتایج ارزشمند همراه با خطوط مشابه دست یافته اند. برای مثال، دی، دبلیو.پرال (*D.W. Prall*) حکم زیبایی شناسانه، (۱۹۲۹) و تحلیل زیبایی شناسانه، (۱۹۳۶)؛ سی. آی. لوئیس (*C.I. Lewis*)، تحلیل دانش و ارزش، (۱۹۶۴ فصول ۱۵و۱۴)؛ و استیفن سی.پپر (*Stephen c. Pepper*)، کیفیت زیبایی شناختی، (۱۹۳۷)، پایه ٔ نقد در هنرها (۱۹۴۵) و اثر هنری (۱۹۵۵).

دیدگاههای نشانه شناسی از آنجا که نشانه شناسی، علم الدلاله یا بحث دلالات *Semiotics* در معنایی وسیع بدون شک یکی از اشتغالات اساسی و مهم فلسفه ٔ معاصر و نیز بسیاری از زمینه های دیگر اندیشه بوده است، باید انتظار داشت که فلاسفه ای که در طول این خط کار می کنند اعمال و کاربرد نتایج خود را نسبت به مسئله زیبایی شناسی مورد ملاحظه قرار دهند. اثر ابتکاری سی.کی. اوگدن (*C.K. Ogden*) و آی. ای. ریچاردز (*I.A. Richards*)، «معنای معنا» (۱۹۲۳) تمایز مؤلفین میان کارکرد «ارجاعی» و «برانگیزنده ٔ» زبان را مورد تاکید قرار می داد. آنها دو استلزام و دلالت تضمنی زیبایی شناسی را مطرح کردند که به صورت گسترده ای از آن پیروی شد. اول اینکه تمایزی که از دیرباز میان سخن و نطق شاعرانه و علمی خواسته می شد باید در اینجا یافت می شد، و شعر اساساً زبان برانگیزنده (مهیج و تاثری و انفعالی) محسوب می شد. دوم اینکه احکام زیبایی و سایراحکام ارزش زیبایی شناسی می توانست کاملاً برانگیزنده تلقی شوند. این اثر و کتابهای بعدی ریچاردز از سوی شماری از مطالعات زیبایی شناسی در «نظریه ٔ کلی تفسیر و تاویل (هنری)» به هم پیوسته اند، برای مثال جان هاسپرز (*John Hospers*)، معنا و حقیقت در هنرها، (۱۹۴۶)؛ چارلز ال استیونسن (*Charles L. Stevenson*)، «تفسیر و ارزشیابی در زیبایی شناسی» (۱۹۵۰)؛ موریس ویتز (*Morris Weitz*) فلسفه هنرها، (۱۹۵۰)؛ و ایزابل. سی. هانکراند (*Isabel c. Hungerland*)، بحث شاعرانه (۱۹۵۸).

در عین حال، توجه و علاقه انسان شناسانه به اسطوره شناسی کلاسیک و ابتدایی که در قرن نوزدهم علمی شد منجر به روش دیگری از نشانه شناسی و نگاه آن به هنر، مخصوصاً ادبیات شد. تحت نفوذ اثر سر، جیمز. جی. فریزر (*Sir James G. Frizer*) یعنی شاخه ٔ اصلی طلایی (۱۸۹۰–۱۹۱۵)، گروهی از دانشمندان کلاسیک انگلیسی نظریاتی را

درباره' روابط میان تراژدی یونان، اسطوره شناسی یونان و مناسک دینی به وجود آوردند.

اثر جین. الن هریسن (*Jane Ellen Harrison*) یعنی تمیس[۲۳]:مطالعه ای در ریشه های اجتماعی دین یونان (۱۹۱۲) استدلال می کرد که اسطوره و نمایش یونان از مناسک برخاستند و رشد کردند. این زمینه' تحقیق با سی. جی. یونگ (*C.G.Young*) در مقاله وی درباب *رابطه' روانشناسی تحلیلی با هنر شاعرانه* ۱۹۲۲ (مراجعه کنید به مقالاتی در زمینه روانشناسی تحلیلی، ۱۹۲۸) و سایر آثار، بیشتر باز شد یا گسترش پیدا کرد. یونگ مطرح کرد که عناصر پایه' نمادین و سمبولیک همه' ادبیاتها «تصاویر نخستین» یا «نمونه های اولیه ای» اند که از «ناخودآگاه جمعی» انسان به دست می آید. در سالهای اخیر کاوش برای «الگوهای نمونه' اولیه» در کلیه ادبیات ها، برای کمک جهت تبیین قدرت آن از سوی بسیاری از منتقدین ادامه داشت و بخش مقبولی از نقد ادبی شده است.

بلند پروازانه ترین تلاش برای گردهم آوردن اینها و سایر خطوط تحقیق برای خلق یک نظریه' کلی از فرهنگ انسانی (انسان شناسی فلسفی) متعلق به ارنست کاسیرر (*Ernst Cassirer*) است. در «فلسفه' صورتهای سمبولیک» او (*Philosophie der symbolischen Formen*) (۳ جلد، ۱۹۲۹و۱۹۲۵و۱۹۲۳)، اعتقادات و نظریه های عمده آن نیز در «زبان و اسطوره»(*Sprache und Mythos*) تبیین می شوند (۱۹۲۵)، و در «پژوهشهایی درباره' انسان» (۱۹۴۴) او نظریه کانتی جدیدی را از «صورتهای سمبولیک» والایی از فرهنگ - زبان، اسطوره، هنر، مذهب و علم، مطرح می کند. در این دیدگاه، جهان انسان بطرق بنیادین و اساسی با این اشکال نمادین و سمبولیک که در آن انسان جهان را برای خود نشان می دهد تعیین می شود. بنابراین مثلاً جهان ابتدایی اسطوره الزاماً از جهان علم یا هنر متفاوت است. فلسفه' کاسیرر نفوذ قوی و مهمی را بر دو فیلسوف امریکایی اعمال کرد. ویلبرمارشال اربن (*Wilbur Marshall urban*) (زبان و واقعیت، ۱۹۳۹) استدلال نمود که «نشانه ها و سمبولهای زیبایی شناسانه»، «نشانه های بصیرت و بینش» از نوع مخصوصاً الهامی و مکاشفه آمیزاند. و سوزان. کی. لنگر (*Susanne.K.Langer*) نظریه ای از هنر را به عنوان رمز و یا ظاهرنمایانه به صورتی مشروح عنوان کرده است. در «فلسفه کلیدی نو» (۱۹۴۲) او استدلال می کند که موسیقی خودبیانگری یا انگیزندگی نیست بلکه دلالت بر صورت شناسی توانایی حسی انسان دارد، و آن را با علامت نشان می دهد و بنابراین زندگی عاطفی انسان را بیان می کند. در «احساس و صورت» (۱۹۵۳) و در مقالات متعدد («مسائل هنر»، ۱۹۵۷) او نظریه فوق را برای هنرهای اساسی متعددی بکار می برد.

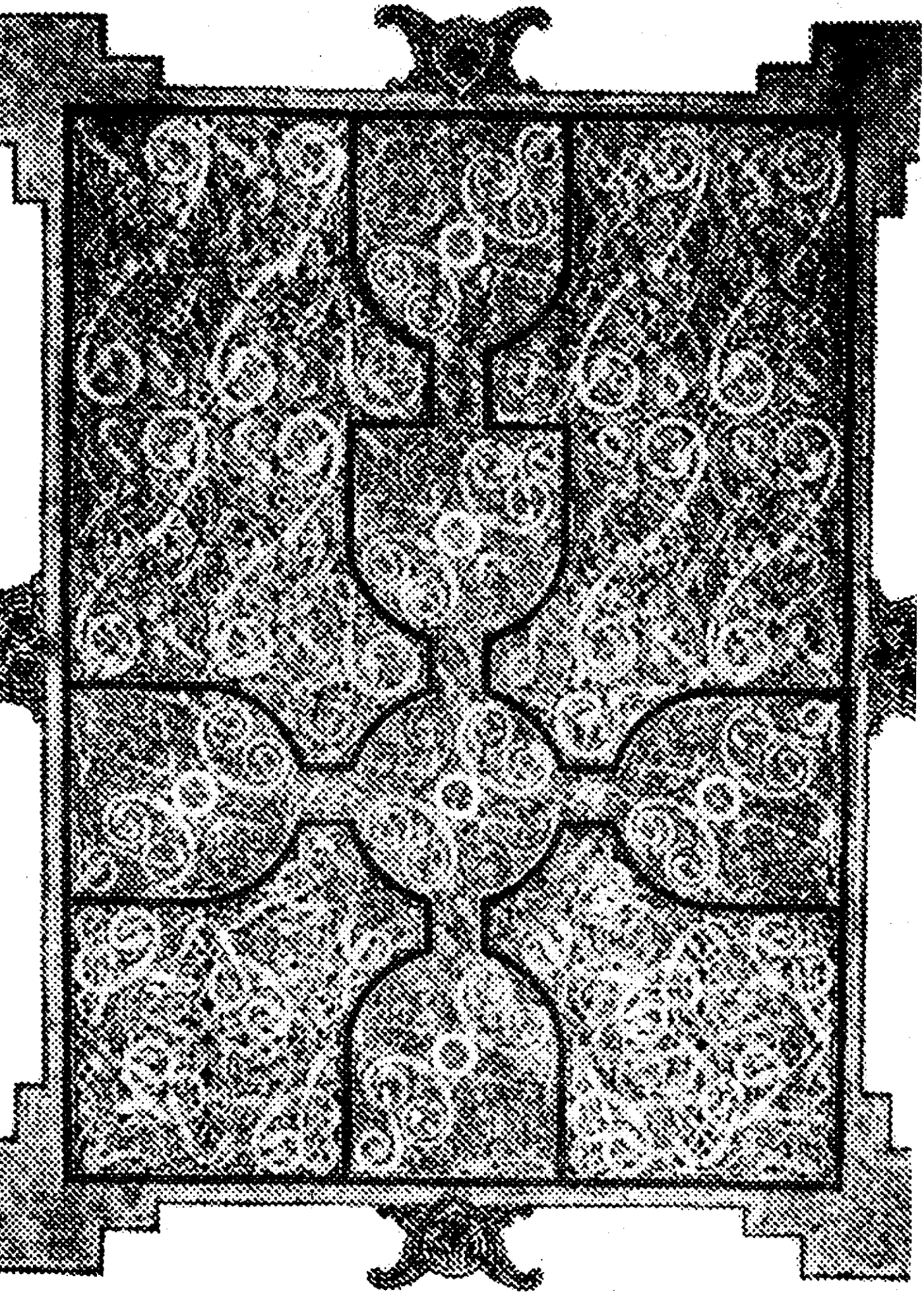
چارلز. دبلیو. موریس (*Charles.W. Morris*) دیدگاه کاملاً مشابهی را در سال ۱۹۳۹ در دو مقاله که (مانند کتابهای خانم لنگر) بحث زیادی را به دنبال داشته است، ارائه نمود. *زیبایی شناسی و نظریه' نشانه ها* و علائم (مجله علم متّحد، *Erkenntnis*، ۱۹۴۰-۱۹۳۹،*VIII*) و «دانش، هنر و تکنولوژی» (بررسی کنین (*Kenyon*، ۱۹۳۹ ،I) همچنین مراجعه کنید به نشانه ها، زبان و رفتار ۱۹۴۶). با اتخاذ یک اصطلاح از چارلز پیرس، او به اثر هنری به عنوان «نشانه های شمایلی» (یعنی نشانه ها و علائمی که یک ویژگی را با نمایش آن، نشان می دهند) به عنوان «خواص ارزشی» می پردازد. (برای مثال ویژگیهای محلی مانند خطر، والا، بانشاط و زنده)

مارکسیسم - لنینیسم فلسفه' ماتریالیسم دیالکتیک که از سوی کارل مارکس (*Karl Marx*) و فردریش انگلس (*Friedrich Engels*) مطرح شد، در آغاز تنها قانون و اصل اساسی یک زیبایی شناسی را دربرداشت که استلزام ها و معانی آن از جانب نظریه پردازان مارکسیست بیش از نیم قرن تنظیم و متحوّل شده بودند. این اصل این است که هنر مانند کلیه' فعالیتهای والاتر به «روبنای» فرهنگی تعلق دارد و به واسطه' شرایط اجتماعی تاریخی مخصوصاً شرایط اقتصادی تعیین می شود. از این نکته اینطور استدلال می شود که رابطه ای را می توان همواره پیدا کرد و باید پیدا کرد، رابطه ای برای درک کامل بین یک اثری هنری و قالب اجتماعی تاریخی آن.

در یک معنا، هنر «انعکاس واقعیت اجتماعی» است، اما ماهیت دقیق و محدودیت های این معنا یکی از مشکلات بنیادین و همیشگی زیبایی شناسی مارکسیست باقی مانده است. مارکس خود در اثرش به نام «عامل مؤثر در نقد اقتصاد سیاسی» (۱۸۵۹) متذکر می شود که هیچ مطابقت یک به یکی میان منش یک جامعه و هنر آن وجود ندارد.

در زمان قبل از انقلاب اکتبر ۱۹۱۷، گئورگی و. پلخانف (*Georgi V. Plekhanov*) (هنر و زندگی اجتماعی، ۱۹۱۲) از طریق حملاتی بر نظریه هنر برای هنر و جدایی هنر از جامعه خواه در نظر و خواه در عمل، زیبایی شناسی ماتریالیست دیالکتیکی را به وجود آورد. بعد از انقلاب، دوره ای از بحث جدّی و آزاد در روسیه در میان گروههای مختلف از مارکسیست ها و دیگران (برای مثال، فرمالیست ها، ذیل را ملاحظه کنید) پیش آمد. این سؤال مطرح شد که آیا هنر را می توان کلاً از لحاظ اجتماعی تاریخی درک کرد یا آنکه هنر «قوانین خاص» خود را دارد. (همچنان که تروتسکی در ادبیات و انقلاب، ۱۹۲۴ آن را ذکر کرده است).

همچنین این پرسش مطرح بود که آیا هنر مقدمتاً و اساساً سلاحی در جنگ طبقاتی به حساب می آید یا نتیجه ای است که اصلاح آن در انتظار تحقق کامل جامعه' سوسیالیست است. بحث فوق در روسیه به واسطه' فرمان و دستور رسمی بسته شد، یعنی وقتی که حزب کنترلی را بر روی هنرها در اولین



کنگره اتحاد همگانی نویسندگان وضع کرد (۱۹۳۴).

واقع انگاری سوسیالیستی به عنوان نظریه ای از اینکه هنر چه باید باشد و راهنما بودن آن در عمل، از سوی آندریی ژدانف (Andrei Zhdanov) که همراه با گورکی (Gorki) نظریه پرداز رسمی هنر شد، به صورتی دقیق تر و روشن تر تعریف شد. اما ایده' اساسی آن قبلاً از سوی انگلس بیان شده بود (نامه به مارگارت هارکنس، آوریل ۱۸۸۸): «هنرمند باید نیروهای اجتماعی در حال حرکت را آشکار سازد و خصلت های خود را به مثابه' بیان این نیروها نشان دهد (این آن چیزی است که مارکسیست ها از خصلت «نمونه» درنظر دارند) و در انجام چنین کاری او باید خود تحولات انقلابی را پیش ببرد». (مراجعه کنید به رالف فاکس (Ralph Fox) رمان و مردم، ۱۹۳۷؛ کریستوفر کادول، (Christopher Coudovell)، توهم و واقعیت، ۱۹۳۷ و سایر آثار).

علائم رشد اخیر در زیبایی شناسی ماتریالیست دیالکتیکی و نشانه های یک تداوم گفت و گو با سایر سیستم ها را می توان در اثر مهم مارکسیست مجارستانی جورج لوکاس (Georg Lukas) (برای مثال مراجعه کنید به معنای واقع انگاری معاصر، ترجمه شده ۱۹۶۲ از (Wider Missverstandenen Realismus 1958) و نوشته های مارکسیست لهستانی، استیفن موراوسکی (Stefan Morawski) مشاهده کرد. (مراجعه کنید به تحول در نظریه' واقع گرایی سوسیالیست، دیوژن (Diogenes)، ۱۹۶۲).

پدیدار شناسی و اگزیستانسیالیسم

در میان بسیاری از نقادان و نظریه پردازان انتقادی، تاکید عمیقی در قرن بیستم بر استقلال و خودمختاری اثر هنری، کیفیات و ویژگیهای عینی آن به عنوان یک شیء فی'ذاته، مستقل، هم از خالق و هم از مخاطب، وجود داشته است. این نگرش شدیداً از سوی ادوارد هانسلیک (Eduard Hanslick) در زیبایان در موسیقی (۱۸۵۴) بیان شد، در اثر کلیوبل (Clive Bell) (هنر، ۱۹۱۴) و راجر فرای (Roger Fry) (بینش و طرح، ۱۹۲۰) منعکس شد و مخصوصاً در دو نهضت و حرکت ادبی ظاهر شد. اول در «فرمالیسم» روس (که تا دهه های اخیر در لهستان و چکسلواکی نیز موجود بود)، این جریان از سال ۱۹۱۵ شکوفا شد تا حدود ۱۹۳۰ که سرکوب گشت، ادامه یافت. رهبران آن رومان یاکوبسون (Roman Jackobson)، ویکتور شکلوسکی (Viktor Shklovsky)، بوریس آیکن بام (Boris Eichenbaum) و بوریس توماشوسکی (Boris Tomashevsky) (نظریه' ادبیات، ۱۹۲۵) بودند. دوّمین حرکت، یعنی «مذهب انتقادی جدید» آمریکایی و انگلیسی با آی. ای. ریچاردز (I.A. Richards) (مذهب انتقادی عملی ۱۹۲۹)، ویلیام امپسن (William Empson) (هفت نوع ابهام) (۱۹۳۰) ودیگران (مراجعه کنید به رنه ولک (Rene Wellek) و آستین وارن (Austin Warren) نظریه' ادبیات، ۱۹۴۹) آغاز شد.

این تاکید بر استقلال و خودمختاری اثر هنری از سوی روانشناسی گشتالت (Gestalt) با تاکید آن بر عینیت پدیداری ویژگیها و کیفیات گشتالتی و نیز پدیدارشناسی یعنی جریان فلسفی که ابتدا از سوی ادموند هوسرل (Edqund Husserl) بسط یافت، حمایت و پشتیبانی شد. دو اثر بارز در زیبایی شناسی پدیدار شناسانه ظاهر شد. با اندیشه بر روی مبانی هوسرل، رومن اینگاردن (Roman Ingarden) (Das Literarische Kunst werk 1930) به مطالعه' حالت «تقرر و قیام ظهوری» اثر ادبی به عنوان «موضوع التفاتی» پرداخته است و چهار «طبقه» در ادبیات را از هم متمایز نموده است، «صدا»، «معنا»، «جهان اثر» و «جنبه های طراحی و ابتکار شده» یا «چشم اندازهای تلویحی». مایکل دوفرن (Mikel Dufreone) در (پدیدارشناسی تجربه' زیبایی شناسی دو جلد، ۱۹۵۳) که به پدیدارشناسی موریس مرلو-پونتی (Maurice Merleau-Ponty) و ژان-پل سارتر (Jean Paul Sartre) نزدیک تر است، تفاوتی میان اشیاء مربوط به زیبایی شناسی و اشیاء دیگر در جهان را تحلیل نموده است. او درمی یابد که تفاوت اساسی در «جهان بیان شده'» هر شیء مربوط به زیبایی شناسی، شخصیت خاص آن، قرار دارد که وجود فی نفسه' (en-soi) یک «تصویر» با وجود لذاته (pour-soi) «هشیاری و آگاهی» را درهم می آمیزد و منطوی ژرفناهای (اعماق درون) بی اندازه ای است که با ژرفناهای خودمان به عنوان اشخاص، سخن می گویند.

مذهب اصالت پدیدار شناسی وجودی (Existential Phenomenalism) هیدگر (Heidegger) و سارتر امکانهایی را برای یک فلسفه' تقرر ظهوری و اگزیستانسیالیستی هنر در مفهوم عمده' «تقرر ظهوری اصیل و حقیقی» که شاید بتوان گفت هنر آن را تحقق می بخشد مطرح می کند. تشریح این امکانها برای مثال در مقاله' هیدگر به نام مبدا اثر هنری «Der Ursprung des kunstwerkes» و (راه جنگلی In Holzwege ۱۹۵۰) و در کتاب جدید آرتور و. بی. فالیکو (Arthur B. Fallico) هنر و فلسفه' مذهب اصالت قیام ظهوری ۱۹۶۲، فقط آغاز شده است.

تجربه انگاری تجربه انگاری معاصر با تجزیه' مسائل سنّتی فلسفه به دو دسته متمایز و مشخص از موضوعات، حمله ای اساسی به آنها می کند. این دو دسته عبارتند از: پرسشهایی درباب امور واقع که باید از سوی «علم تجربی» پاسخ داده شوند (و در مورد زیبایی شناسی، علی الخصوص روانشناسی) و پرسشهایی درباب مفاهیم و روش ها که باید با «تحلیل فلسفی» پاسخ داده شوند.

برخی تجربه انگاران بر گروه اول موضوعات تاکید می کنند و خواستار «زیبایی شناسی علمی» شده اند که مسائل مربوط به زیبایی شناسی را به چنان طریقی بیان کند که بتوان نتایج تحقیق روانشناسانه را با آنها مرتبط کرد. مکس دسور (Max

Dessoir)، شارل لالو (Charles Lalo)، اتین سوریو (Etienne Souriau) و در امریکا توماس مونرو (Thomas Munro)؛ این برنامه را طرح و تنظیم کرده اند (مخصوصاً مراجعه کنید به روش علمی در فلسفه اثر مونرو، ۱۹۲۸ و مقالات بعدی). نتایج بالفعل کار در روانشناسی در طی زمان از وقتی که فشنر (Fetchner) زیبایی شناسی تجربی (Vorschule der Aesthetik ۱۸۷۶) را به منظور عوض کردن «زیبایی شناسی از بالا» با «زیبایی شناسی از پایین» بنیان نهاد، گسترده تر از آنند که بتوان آنها را به آسانی خلاصه نمود (به کتابشناسی مراجعه کنید).

امّا دو سیر تحقیق تاثیر مهمی بر راهی داشته اند که در آن فلاسفه قرن بیستم نسبت به هنر می اندیشند. اول «روانشناسی گشتالت» است که مطالعات آن از پدیدارهای ادراکی و قوانین ادراک گشتالتی ماهیت و ارزش صورت در هنر را روشن کرده است (برای مثال مراجعه کنید به *مسائل در روانشناسی هنر* اثر کورت کافکا (Kurt Koffka)، در مورد هنر، (A Bryn Mawr Symposium, ۱۹۴۰) و رودلف آرنهایم، در *هنر و ادراک بصری* ۱۹۵۴، لئوناردمیر (Leonard Meyer)، در *هیجان و عاطفه و معنا در موسیقی*، ۱۹۵۶). دوّم *روانشناسی فرویدی* است که با تفسیر فروید از *هاملت* (Hamlet) آغاز می شود (تفسیر رویاها، ۱۹۰۰) و مطالعات وی از لئوناردو (Leonardo) (۱۹۱۰) و داستایوسکی (Dostoyevsky) (۱۹۲۸) که ماهیت خلق و قدردانی از هنر را روشن می کند. وصف تجربهٔ زیبایی شناسی برحسب مفاهیمی چون «همدلی» (Empathy) (تئودور لیپز Theodor Lipps) «فاصله فیزیکی» (ادوارد بولو Edward Bullough) و «هماهنگی انگیزه های متفاوت یا مخالف یک اثر هنری» (آی.ای. ریچاردز (I.A.Richards) با روشهای درون نگرانه نیز مورد تحقیق قرار گرفته اند.

زیبایی شناسی تحلیلی هم در صورتهای «بازسازی انگارانه» و هم در صورتهای «زبان عادی» به تازگی مطرح شده است. این نحله وظیفهٔ زیبایی شناسی فلسفی را به معنای تحلیل زبان و استدلال نقّادان (شامل کلیه گفتارها و مباحث پیرامون هنر) برای روشن ساختن زبان و حل کردن معماهای برخاسته از سوءتفاهم ها دربارهٔ زبان و درک کارکردهای مخصوص آن، روشها و توجیهات آن تلقی می کند. (مراجعه شود به ام. سی. بردسلی (M.C. Beardsley) زیبایی شناسی، مسائلی در فلسفهٔ انتقادی، ۱۹۵۸؛ جروم استلنیتز (Jerome Stolnitz)، زیبایی شناسی و فلسفه انتقادی هنر، ۱۹۶۰؛ ویلیام التون (William Elton)، زیبایی شناسی و زبان، ۱۹۵۴ و ژوزف مارگولیس (Joseph Margolis)، نگاه فلسفه به هنر، ۱۹۶۲). ■

---

۱. آشیل یا آخیلس بزرگترین جنجگوی یونانی در تروا (Troy) و قاتل هکتور (Hector) (مترجم).

۲. فیلسوف یونانی ۴۶۰ قبل از میلاد و معروف به فیلسوف خندان (مترجم).

۳. فیلسوف یونانی قرن پنجم پیش از میلاد (مترجم).

۴. شاعر حماسی یونان ۸۵۰ قبل از میلاد (مترجم).

۵. شاعر یونانی قرن هشتم پیش از میلاد (مترجم).

۶. فیلسوف یونانی قرن ششم قبل از میلاد (مترجم).

۷. فیلسوف یونانی قرن پنجم و ششم پیش از میلاد (مترجم).

۸. شاعر یونانی قبل ازمیلاد ۵۲۲ یا ۴۳۳ پیش از میلاد (مترجم).

۹. فیلسوف و ریاضیدان ۳۹۷ پیش از میلاد (مترجم).

۱۰. نویسنده رومی اساطیر و افسانه ها (مترجم).

۱۱. پادشاه آتن قرن ششم پیش از میلاد (مترجم).

۱۲. در اساطیر یونان نام دختران زئوس که هزیک الههٔ هنر یا دانش بودند (مترجم).

۱۳. فیلسوف سوفسطائی یونانی پیش از میلاد (مترجم).

۱۴. فیلسوف و دولتمرد یونانی قرن پنجم پیش از میلاد (مترجم).

۱۵. سیاستمدار و سردار آتنی قبل از میلاد (مترجم).

۱۶. شهر قدیمی جنوب شرقی دریای گالل (مترجم).

۱۷. شهر قدیمی در جنوب ایتالیا (مترجم).

۱۸. امپراطور بزرگ روم شرقی

۱۹. گفت و گوی فلسفی افلاطون (قرن چهارهم پیش از میلاد) که مرگ سقراط را توصیف می نماید و به فناناپذیری روح و نظریهٔ مُثُل می پردازد (مترجم).

20.Parallel
Fifths

۲۱. Fancu معادل Fataisie فرانسه Phantasia لاتین. قدما این اصطلاح را به قوه ای اطلاق می کردند که اشیاء خارجی را که قبلاً احساس شده است در خود حفظ می کند و نشان می دهد، مثل حافظه و متخیله. ابن سینا آن را به قوهٔ حس مشترک اطلاق می کند و چنانکه خود گفته است، قوه ای است که تمام صور گرد آمده در حواس پنجگانه را که از این حواس به آن می رسد، می پذیرد، توماس آکوئینی این اصطلاح را به معنی صور حسی که حس مشترک به دست آورده و بعد از غیاب شیء محسوس آن را در خود حفظ می کند، به کار برده است. فیلسوفان قرن هفدهم آن را به معنی قوهٔ خیال یا قوهٔ مصور به کار برده اند که صور محسوسات را بعد از غیبت شیء محسوس، حفظ می کند و یا به معنی قوهٔ متخیله که صور را با هم ترکیب می کند و صورتهای تازه پیدا می آورد اطلاق کرده اند.

۲۲. که در فلسفه برگسون سر و کارش صرفاً با ماده و اشیاء جسمانی و جسم دارای ابعاد و متحیّز و فضادار است. این عقل چنان در مطالعهٔ امور کمی مستغرق می شود که از امور کیفی و درک حقایق و علم به ذات اشیاء بازمی ماند و همه امور کیفی را به امور کمی تحویل می کند.

۲۳. تمیس= عدل، نظم، از الهگان یونان دختر اورانوس و گایا مادر پرومته. او از همه اسرار باخبر بود، حتی از اسراری که زئوس آنها را نمی دانست.