

دکتر جواد یوسفیان*

نگاهی به مفهوم زیبایی‌شناسی

چکیده:

از سده هیجدهم به این سو، زیبایی‌شناسی به عنوان یک علم، بر آن شد که راه علوم طبیعی را پیش گیرد و مانند علم فیزیک، شیمی یا زیست‌شناسی با روشهای این علوم عمل کند، ولی به زودی معلوم شد که زیبایی‌شناسی برخلاف علوم طبیعی، تأثیر عاطفی دارد و نمی‌توان آن را در آزمایشگاه، مانند پدیده‌های بی‌جان یا جاندارانی همچون خرگوش مورد آزمایش قرار داد.

در حال حاضر، زیبایی‌شناسی با آنکه علم جوانی نیست به دلیل دو مانعی که در مقابل آن قرار داشته، به حد کافی از نظام برخوردار نشده است. از یک طرف، زیبایی‌شناسی همانند روانشناسی، با حالات و عوالم درونی انسانی،

* عضو هیأت علمی دانشگاه علامه طباطبائی

یعنی ادراک و عاطفه، غم و شادی، زیبایی و اراده و غریزه سروکار دارد و از طرف دیگر، مفهوم و احکام آن شدیداً نسبی است؛ به این معنی که هر کس یا هر گروه مفاهیم زیبایی‌شناسی را به خواست خود تعبیر و ارزش‌گذاری می‌کند و ما را به اصول یا الگوهای سنجیده‌ای که فرایند هنرآفرینی و هنربذیری را هدایت و تسهیل کنند، نایل می‌گرداند. با این که زیبایی‌شناسان در مورد ملاکهای زیبایی، همداستان نیستند، هر شیئی یا پدیده‌ای را که در هنرپذیر، احساس خوشایندی برانگیزد، اعم از اینکه زمینه‌ای طبیعی یا هنری داشته باشد، زیبا و برخوردار از زیبایی می‌دانند.

هر چند نویسندگان و شاعران ایرانی از زیبایی، بسیار سخن گفته‌اند، اما از این مفهوم تعریف روشنی به دست نداده‌اند، بلکه همواره خود را مجذوب و مسحور زیبایی یافته‌اند، نمونه‌های زیرین از این واقعیت، حکایت می‌کنند:

به چه مانند کنم در همه آفاق تو را

هر چه در وهم من آید تو از آن خوبی

یا

آخر چه بلایی تو که در وهم نیایی

بسیار بگفتیم و نکردیم بیانت

مقدمه

بی‌گمان، جمال یا زیبایی دلکش‌ترین پدیده هستی است و ادراک زیبایی نیز برجسته‌ترین امتیاز معنوی انسان محسوب می‌گردد. انسان همواره زیبایی را تجربه کرده و مجذوب آن شده و به آفرینش آن دست یازیده است. غزلهایی که از خامه سعدی تراویده‌اند، آسمان بلند و پرستاره‌ای که شب‌هنگام

ما را به اعجاب می‌آورد و چهره‌ زیبایی که در پرتو روشنایی خود تیرگی را از وجود می‌شوید، نمونه‌هایی از پدیده‌های زیبا هستند. اما همچنان با این پرسش روبرو هستیم که به راستی زیبایی چیست و چگونه آن را درمی‌یابیم. آیا زیبایی مفهومی است مطلق یا امری است دستخوش نسبیت؟ از این رو، بسیاری از حکیمان روزگاران کهن و روانشناسان عصر جدید به زیبایی‌شناسی توجه کرده و هر یک در این باره تحقیقاتی نموده و نظریاتی پیشنهاد کرده‌اند.

زیبایی‌شناسی در آغاز، شناختی تجربی یا عملی بود ولی به تدریج به دانشی نظری مبدل گردید و سرانجام در سده هیجدهم به صورت یکی از مباحث فلسفه درآمد. فلسفه زیبایی در مراحل نخستین خود، از موضوعات فلسفه ماوراء طبیعت و فلسفه اخلاق جدا نبود. افلاطون و افلاطون^۱ (۲۵۰ تا ۲۷۰) و لانگینوس^۲ (۲۳۱ تا ۲۷۳) و پس از آن حکیمان عصر میانه این سنت کهن را حفظ کردند.^۱

در عصر جدید شافتس بری^۳ (۱۶۷۱ تا ۱۷۱۳)، جان لاک^۴ (۱۶۳۲ تا ۱۷۰۴) و دیوید هیوم^۵ (۱۷۱۱ تا ۱۷۷۶) مفاهیم جمالی را از لحاظ روانشناسی مورد تحلیل قرار دادند. کانت^۶ (۱۷۲۴ تا ۱۸۰۴)، زیبایی‌شناسی را بنیاد نهاد و به دو بخش زیبایی و هنر تقسیم کرد.

پس از کانت، زیبایی‌شناسان از منظر دیگری به موضوع نگرستند و دو مقوله بنیادی یافتند، زیبایی‌شناسی محتوا و زیبایی‌شناسی صورت. ولی نفوذ کانت از میان نرفت و کسانی چون شیلر^۷ (۱۷۵۹ تا ۱۸۰۵) و هگل^۸ (۱۷۷۰ تا ۱۸۳۱) را به بار آورد.^۲

هگل، فلسفه هنر خود را یکی از جلوه‌های دانی عقل مطلق می‌شمرد و برای تبیین نظر خود سخت اهتمام می‌ورزید. شاگردانش مخصوصاً وایسه^۹ و

فیشر^{۱۰} (۱۸۲۴ تا ۱۹۰۷) و کوستلین^{۱۱} کار او را دنبال کردند. از دیدگاه هگل، تاریخ زیبایی، شامل سه دوره است: دوره استیلای ماده بر اندیشه، دوره تعادل ماده و اندیشه و دوره غلبه اندیشه بر ماده. هر یک از این سه دوره، نماینده سبکی ویژه بود. سبک سمبولیک متعلق به مشرق زمین، سبک کلاسیک متعلق به یونان و سبک رمانتیک متعلق به اروپای مسیحی^۳.

بامگارتن^{۱۲} (۱۷۱۴ تا ۱۷۶۲) و هربارت^{۱۳} (۱۷۷۶ تا ۱۸۴۱) زیبایی‌شناسی فلسفی را بسط دادند. ولی این علم که دیگر به قلمرو فلسفه ماورای طبیعت مقید نبود، به روشهای علوم تجربی گرایید. هیپولیت تن^{۱۴} (۱۸۲۸ تا ۱۸۹۳) بر اثر بررسی سیر تاریخی زیبایی، عوامل هنری هر دوره را تعیین کرد. آلن^{۱۵} (۱۸۸۹ تا ۱۹۴۹) و هیرث^{۱۶} شناخت شرایط بدنی و روانی هنرآفرینی را وجهه همت خود قرار دادند و فخنر^{۱۷} (۱۸۱۰ تا ۱۸۸۷) با مقولات و روشهای علوم تجربی به تحلیل هنر و زیبایی پرداخت^۴.

هنرآفرینان و هنرشناسانی که هنر را انعکاس جبری استعداد یا نبوغ هنرآفرین می‌انگارند به زیبایی‌شناسی علمی که هنر را پدیده‌ای اجتماعی و البته آموختنی می‌شمارد، روی خوش نشان نمی‌دهند، اما زمان در مسیری خلاف اراده و دلخواه ایشان پیش می‌رود. تاریخ هنر نشان می‌دهد که نه طبیعت و طبع انسان، بلکه جامعه، آورنده و نگه دارنده و شکننده هنرهاست، از این رو با شناختن قوانین خلاقیت هنری و تمرین و تجربه می‌توان آثار هنری ارزنده‌ای به وجود آورد^۵.

بدین ترتیب ملاحظه می‌کنیم که برخی از دانشهای انسانی چون فلسفه اخلاق و فلسفه جمال و تا اندازه‌ای دانشهای منطقی، ماهیتی ارزشی دارند.

علوم منطقی که از جهتی شامل جبر و هندسه و منطق و جزء اینهاست با تحلیل ارزشهای ادراکی جامعه، هنجارهای منطقی جامعه را ارایه می‌کنند. هدف آنان دستیابی بر شناخت ادراکات سازگار با واقعیت است و ادراکی که با واقعیت سازگار باشد، متّصف به صفت صدق یا صحت می‌شود. از این رو صدق و کذب یا صحّت و سقم، مقولات بنیادی علوم منطقی هستند.

علوم اخلاقی، مشتمل بر علم اخلاق و وابسته‌های آن با تحلیل ارزشهای اجتماعی، هنجارهای مقبول جامعه را ارایه می‌کنند. هدف آنها دستیابی بر شناخت کنش‌های سازگار با واقعیت اجتماعی است. کنشی که با واقعیت اجتماعی سازگار باشد، متّصف به صفت «نیک» می‌شود و از این رو می‌توان پذیرفت که نیکی و بدی، مقولات بنیادی علوم اخلاقی هستند....

علوم جمالی، مشتمل بر علم زیبایی‌شناسی و وابسته‌های آن، با تحلیل ارزشهای عاطفی جامعه، هنجارهای ذوقی جامعه را ارایه می‌کنند. هدف آنها دستیابی بر شناخت عواطف سازگار با زمینه عاطفی جامعه یا یکی از گروه‌های جامعه است و عواطفی که با زمینه عاطفی جامعه سازگار باشد، متّصف به صفت زیبا می‌شود، از این رو، زیبایی و زشتی، مقولات بنیادی علوم جمالی است.

هر یک از مجموعه‌های سه‌گانه، مرکب از تعدادی ارزشهای مرتبط یا هم‌خانواده است. چنان که در مجموعه یا طیف علوم جمالی، زیباشناسی، ارزش بارز مجموعه است و «قشنگی» و «لطف» و «عظمت» و «والایی» و «قدس» با آن هم‌خانواده‌اند.⁶

روش‌شناسی

چنان که می‌دانیم، روش مجموع فعالیت‌هایی است که رسیدن به مقصدی را میسر می‌گرداند. در این صورت روش علمی، مجموع فعالیت‌هایی است که محقق را به علم یعنی قوانین و نظام حاکم بر واقعیت رهبری می‌کند. روشهای علمی مانند خود علوم، متعدّدند و هر روشی تا اندازه‌ای به کشف قوانین علمی کمک می‌کند.^{۱۸} محقق در هر مورد، مناسب‌ترین روش را برمی‌گزیند. مناسب‌ترین روش آن است که دقیق‌تر از روشهای دیگر موجب کشف قوانین پدیده‌ها یا نمودها باشد.^۷

تحقیق در زمینه شناختها و از آن جمله، زیبایی‌شناسی، دو اسلوب دارد. اسلوب ذهنی یا درون‌نگری و اسلوب عینی یا برون‌نگری. درون‌نگری بر تفکر تأیید می‌ورزد و برون‌نگری بر تجربه تأکید می‌کند. تجربه تعبیری است از هر گونه فعالیت عینی مؤثر و مرکب از دو گونه فعالیت: مشاهده و آزمایش. مشاهده، ادراک دقیق پدیده است و آزمایش، مشاهده‌ای است همراه با مداخله انسان.

تجربه با آن که فعالیت عینی است، از تأثیر ویژگیهای ذهنی تجربه‌گر برکنار نمی‌ماند. چون مقدمه هر تجربه‌ای یک سلسله اعمال و احکام ذهنی است، افکار یا به لفظ دیگر، فلسفه شخصی محقق نیز در کار او مؤثر است. زیرا محقق با فلسفه شخصی خود، به موادی که از تجربه می‌گیرد، نظام و شکل معینی می‌بخشد.^۸

در جهان کهن، شناخت تقریباً منحصر به شناخت نظری بود و شناخت نظری، درون‌نگری را ایجاب می‌کرد. حکیم حقیقت‌پزوه می‌کوشید که حقایق را در درون خود بیابد و سپس با استدلال قیاسی یعنی نتیجه‌گیری از

اصول کلی در هر مورد جزئی، دیگران را به قبول آن وادارد. درون‌نگری ایجاب می‌کند که حکیم در همان هنگام که به مسأله‌ای می‌اندیشید، درباره‌ اندیشه خود به تأمل پردازد تا به ماهیت آن پی برد، به عبارت دیگر، در آن واحد هم عاقل و هم معقول باشد.⁹

در انتقاد از درون‌نگری گفته‌اند که آیا انسان می‌تواند خود یا شخصیت خود را مستقیماً ادراک کند. به بیان دیگر، آیا اتحاد عاقل و معقول به راستی تحقق‌پذیر است؟ اگر پاسخ مثبت باشد، آنگاه این پرسش پیش می‌آید که آیا انسان می‌تواند در ارزیابی شخصیت خود، منصفانه و بی‌تبعیض قضاوت کند؟ در این مقام از ذکر این نکته ناگزیریم که وقتی ما درباره خود می‌اندیشیم و به اصطلاح درون‌نگری می‌کنیم، مدرک و مدرک (ذات ادراک‌کننده و موضوع مورد ادراک) هر دو خود ما هستیم و به قول حکیمان پیشین، اتحاد عاقل (مدرک) با معقول (مدرک)، صورت می‌پذیرد. اما چون فکر ما که وسیله داوری ما است از شخصیت ما متأثر است، از این رو نمی‌توانیم راجع به خود به درستی قضاوت کنیم. زیرا جهان‌بینی، ارزشها و گرایشها و عواطف و احساسات ویژه‌ای که در جریان جامعه‌پذیری در ما پدید می‌آید بر داوری ما تأثیر می‌گذارد و مآلاً کشف و تبیین و ارزیابی حقایق مربوط به خودمان را دشوار و مخدوش می‌گرداند.¹⁰

علم جمال، تا حدی روانشناسی انسان شیفته زیبایی است. زیرا انسان شیفته زیبایی، خواصی دارد که علم جمال با نفوذ در زندگی او می‌کوشد آنها را دریابد. از این رو زیبایی‌شناسی، پی بردن به تب و تاب‌ها و خلجانهای عاطفی انسان دستخوش زیبایی است. البته زیبایی‌شناسی، روانشناسی نیست، اما بدان شباهت دارد؛ زیرا موضوع آن روان هنرمند است، از این رو، روشهای

علوم انسانی و علوم طبیعی که در روان‌شناسی به کار می‌آیند، کمابیش در زیبایی‌شناسی هم کاربرد دارند. زیبایی‌شناسان از دستاوردهای روانشناسی و نیز مردم‌شناسی و جامعه‌شناسی برای تنظیم روش‌شناسی شناخت زیبایی بهره می‌گیرند.¹¹

مفهوم ارزش

در جریان برخورد متقابل انسان و محیط، تأثیر هر یک از عوامل محیطی به صورت ادراک ساده آشکار می‌شود و در پی آن، واکنشی که عاطفه نام دارد در اورگانیزم پدید می‌آید. ادراک و عاطفه انسان را از نعمت شناخت بهره‌ور می‌سازند و چون عاطفه همزاد و ملازم ادراک است، می‌توان هر یک از شناخته‌های انسانی را آمیزه‌ای از ادراک و عاطفه دانست. در برخی از شناخته‌ها مثلاً در حوزه علوم، غلبه با ادراک است و در بعضی دیگر، مثلاً در حوزه هنرها چیرگی از آن عاطفه است. بر این اساس، هر یک از پدیده‌های هستی از دو جهت قابل بررسی است، یکی بررسی پدیده، آن چنان که هست و خود را به صورت ادراک به انسان تحمیل می‌کند؛ دیگری بررسی پدیده از جهت اهمیتی که از نظر انسان دارد. این اهمیّت را ارزش خوانده‌اند. واژه ارزش که از علم اقتصاد به سایر علوم انسانی و اجتماعی راه یافته است، هم به معنی اهمیّت است و هم به معنی چیزی که واجد اهمیّت است.¹² به عبارت دیگر، هر هدف یا انگیزه و نیز ابزار تحقق آن، به نسبت تأثیری که در زندگی فردی می‌گذارد نزد او ارزش می‌یابد، از این رو می‌توان به جای هدف یا انگیزه یا وسیله آن، از ارزش سخن گفت. ارزش هر نمود، تأثیر آن نمود است به عنوان عاملی برای هدف‌یابی. هر کسی در جریان زندگی، به طور مستقیم یا غیرمستقیم، زیر نفوذ انبوهی از مردم

قرار می‌گیرد و الزاماً مطابق ارزشی که آنان بر نمودها می‌دهند، بخشی از ارزشهای انسانی را جذب می‌کند. مجموع ارزشهای یک فرد یا گروه یا یک سازمان که کمابیش از نوعی سازگاری برخوردارند، نظام ارزشها نام دارد.¹³ تحقیق هر ارزشی متضمن لذتی است، ولی هر فرد مطابق نظام ارزشهای خود برخی از ارزشها را از ارزشهای دیگر مهمتر می‌شمارد و از تحقیقها لذتی بیشتر می‌برد.

با این وصف، رنج نیز از نظام ارزشها ناشی می‌شود؛ مثلاً گاهی تحقق یک ارزش لذت‌بخش، مستلزم عدم تحقق یک ارزش لذت‌بخش دیگری است، به طوری که لذت اتومبیل‌سواری به رنج محرومیت از پیاده‌روی منجر می‌شود.¹⁴ برای رهایی از این گونه رنجها راههایی وجود دارند که یکی از آنها ارزش‌سنجی و ارزش‌گزینی صحیح است. شناخت دقیق واقعیت، چنین کاری را میسر می‌گرداند. راه دیگر، تشدید سازگاری نظام ارزشهای فرد است. هر چه نظام ارزشها سازگارتر باشد، شخصیت کمتر در معرض کشاکش ارزشها قرار خواهد گرفت و این، مستلزم فعالیت ارادی و سالم‌گردانی محیط اجتماعی است. راه دیگر، تکیه بر ارزشهای بزرگ است. تحمل رنجها در قبال لذت عمیق ناشی از امید به حصول ارزش بزرگ دشوار نیست. ارزش بزرگ یا آرمان، که برترین عنصر نظام ارزشهای ماست؛ ارزشی است پر دامنه و پر دوام که ما را به لذت زرف و پایدار می‌رساند. آرمان‌جویی همانا هدف نهایی انسان است و زندگی را از سرور مالا مال می‌گرداند.¹⁵

به طور کلی احکامی که صادر می‌کنیم یا جمله‌هایی که برای بیان آنها به کار می‌بریم دو گونه‌اند: احکام مبتنی بر واقعیت که می‌توان آن را واقع‌شناسی نیز گفت و احکام ارزشی یا مبتنی بر ارزش که به ارزش‌شناسی تعبیر می‌شود.

اولی، حکمی است مطلق‌یابی شرط دربارهٔ یک پدیده دومی نظر انسانی است نسبت به آن حکم.

از احکام مبتنی بر واقعیت درمی‌یابیم که پدیده‌ها در ذات خود چپستند ولی از احکام ارزشی می‌آموزیم که برداشتها، از پدیده‌ها چپستند. احکام مبتنی بر واقعیت از احکام ارزشی تجربی دقیق به دست می‌آیند ولی احکام ارزشی عمدتاً از چنان روشهایی بهره‌افر نمی‌برند. مداخلهٔ ناروای عواطف (تمایلات، آرزوها و بستگی‌های خصوصی) در مورد ادراکی (تحقیق و تفسیر و بحث علمی) سبب می‌شود که پژوهنده راستین از پیشرفت منظم باز ماند. در چنین وضعی است که بسیاری از مردم، کودک‌وار به اسارت ارزشهای خود درمی‌آیند و به دورهٔ کودکی که زمان جولان خودمحوری است، باز می‌گردند.¹⁶

براساس بررسی‌هایی که پیاژه (Piaget) فیلسوف و روانشناس سویسی سدهٔ بیستم دربارهٔ روحیهٔ کودکان به عمل آورده است، اولین احکام طفل، عبارت از نسبتهایی است که میان خود و اشیا برقرار می‌سازد؛ یعنی همهٔ آن احکام، ارزشی هستند و قدر و قیمت اشیا را نسبت به خود او، کودک تعیین می‌کند. به علاوه، انسان در تمام مدت عمر، غالباً از این‌گونه احکام ارزشی صادر می‌کند. یعنی می‌گوید این درس مشکل است. وی فقط نسبتی را بین درس و خود برقرار کرده است، چنان که دیگری شاید حکم کند به این که آن درس آسان است و بر همین قیاس.¹⁷ چنان که اشاره شد، تحقیق دربارهٔ مسایل ارزشی و یافتن روشهایی برای ارزش‌گذاری و همچنین بهره‌برداری عملی از ارزشها، بر عهدهٔ فلسفهٔ ارزشها یا نظریهٔ ارزشها یا ارزش‌شناسی است که به همت متفکرانی چون کانت آلمانی و لوتسه¹⁹ (۱۸۱۷ تا ۱۸۸۱) و دیگران

امکان پذیر گردیده است.¹⁸

زمینه تاریخی

ظاهراً کسی که برای نخستین بار از موضوع هنر و زیبایی سخن گفته، افلاطون است.^{۱۹} وی زیبایی را به عنوان واقعیتی عینی مورد تأکید قرار داد و اذعان نمود که اشیاء زیبا، از این نظر زیبا هستند که از زیبایی کلی سهمی دارند. همچنین افلاطون برای زیبایی مراتبی قایل بود و اصولاً آن را امری نسبی می‌شمرد. بر این اساس می‌نویسد که یک حیوان زیبا در مقایسه با یک فرد انسانی، زشت به شمار می‌آید و یک دیگ زیبا در مقایسه با یک زن زیبا، زشت می‌نماید و یک زن زیبا در برابر یک موجود لاهوتی و آسمانی، دیگر، زیبا محسوب نمی‌شود.²⁰

افلاطون می‌افزاید که منشاء زیبایی یا زیبایی مطلق، از عوارض نسبت برکنار است. به این معنی که نمی‌توان پذیرفت که زیبایی مطلق، زمانی زشت و زمانی زیباست، یا بخشی از آن به زیبایی و بخش دیگر به زشتی می‌گراید و یا داوری مردم آن را زشت یا زیبا می‌گرداند. بلکه زیبایی مطلق همواره زیباست و در عین متعالی بودن یا برتری خود، زمینه همه زیباییها نیز به شمار می‌رود.²¹ در زیبایی‌شناسی افلاطون نکته‌ای وجود دارد که درخور دقت است و باید مورد تحلیل قرار گیرد. وی در نظریه آموزشی خویش بر تأثیر موسیقی تأکید می‌ورزد و آن را در پرورش عواطف انسانی مؤثر می‌شناسد. «نغمه‌های مردپرور و اشعار قهرمانی و فلسفه‌های فضیلت‌آفرین را می‌پسندد. اما سرودهای خلاف اخلاق که باعث سستی یا بی‌حالی گردند و شعرهایی که از گناهان خدایان دم بزنند باید یکسره از جامعه طرد شوند. انتقاد افلاطونی از شعر

و شاعران به هیچ روی با وسعت دید و طبیعت او سازگار نیست اما با این همه، قبول دارد که شاعران به طریقی پدران و بنیادگذاران حکمت هستند. از نظر افلاطون، شاعران هیچ کاری برای بهبود زندگی انسان نکرده‌اند و این عقیده با ارتباط نزدیکی که بین شعر و فلسفه در تمام ادوار و اقالیم وجود داشته است، تضاد دارد. شاید بتوان علت بی‌مهری افلاطون را نسبت به شاعران در تقوای او جستجو کرد. متأسفانه در هر عصری مردمی سخت‌گیر وجود دارند که به گمان ایشان تنها راه اخلاقی کردن زندگی، تیره ساختن و بی‌روح و بی‌نشاط کردن آن است. قرن‌ها کشمکش بر سر بیهودگی و هدفمندی حیات جریان داشته است و این اختلاف نظر همچنان ادامه خواهد داشت. به هر حال مردم باید دریابند که عالی‌ترین مراحل اخلاق، وصول به کمال حیات است نه کشتن حیات. افلاطون زیبایی را مایه ابتهاج و لذت می‌شمرد و از لذتی راستین که برخاسته از شکلها و رنگها و صداهای موزون و زیباست سخن به میان می‌آورد.²²

ارسطو نیز نسبت به موضوع زیبایی توجه کافی مبذول می‌دارد و پس از بررسی و طبقه‌بندی هنرها، و مخصوصاً شعر و موسیقی و رقص را به تفصیل مورد بحث قرار می‌دهد. از دیدگاه ارسطو، انسان به طور طبیعی به آهنگ و وزن تمایل دارد و از آن لذت می‌برد و این تمایل همانا تمایل به زیبایی است. ارسطو بر آن است که زیبایی دارای کارکردی اساسی است، بدین معنی که اندوه و ترس را از وجود انسان می‌سترد و روان را تطهیر می‌کند. از این رو، وی برای این که منظور خود را ابلاغ کند به وضع واژه‌ای که معنی تطهیرکننده (Catharsis) است، و پس از او مورد تفسیرهای بسیار قرار گرفت، مبادرت می‌ورزد.²³

«متفکر برجسته دیگری که به مسأله زیبایی پرداخت، افلوطین است. وی نظریه خود را درباره جمال در فصلی از رسالات نه‌گانه خویش به تفصیل

شرح می‌دهد. در پرتو نظر افلوپین، زیبایی‌شناسی جزء لاینفک فلسفه شد و تعیین تفاوت بین زیبایی طبیعی و زیبایی هنری مدیون اوست. به عقیده افلوپین، «جمال عبارت از هماهنگی یا تناسب نیست؛ چه در این صورت، جمال می‌بایست فقط در کل‌ها که ضرورتاً مرکب از اجزای گوناگون‌اند، باشد، حال آن که بسیاری از اجزا مانند رنگهای ساده از زیبایی برخوردارند. از این گذشته، هستند کل‌هایی که اجزای آنها نسبت به یکدیگر تناسب دارند ولی خود زشت به شمار می‌آیند. به تعبیر دیگر، افلوپین با تکیه بر اصل حیات که در اشیای زیبا ساری و جاری است، تناسب و هماهنگی صوری را به عنوان منشاء یا ملاک زیبایی رد می‌کند. وی بر این نکته تأکید می‌ورزد که یک چهره زیبا و بهره‌مند از تناسب و هماهنگی، هم هنگامی که مقرون به حیات و زندگی است و هم زمانی که می‌میرد و صورت بی‌جانی بیش نیست، یکسان است. اما این صورت مقرون به حیات و برخوردار از هماهنگی است که ما را مجذوب می‌کند و به سوی خود می‌کشد. بنابراین، زیبایی، ناشی از هماهنگی یا تناسب اجزا نیست. بلکه واقعیتهای است معنوی یا روحانی که هماهنگی و تناسب را به شیوه‌ای روشنی‌بخش و تابناک نمایش می‌دهد و موجب خرسندی و ابتهاج انسان مدرک و شیفته زیبایی می‌گردد. افلوپین می‌افزاید که به راستی جمال، صفت اشیایی است که نفس میان آنها و خود تجانسی می‌یابد و زشتی کیفیتی است برای اشیاء که نفس آن را با ذات خود بیگانه می‌داند. از آنجایی که اشیای زیبا از صوری که متعلق به عالم روحانی است، بهره‌ورند، با شناختن زیبایی ما صور را می‌شناسیم. اشیای زشت به نسبت دوری خود از صور نوعی خود، زشت‌اند و اشیای زیبا که از آن صور بهره دارند، زیبایند.

زشت مطلق آن است که از هر گونه صورت یا به عبارتی دیگر، از هر

مفهوم آسمانی خالی باشد. صور اجزا را ترکیب می‌کنند و به آنها وحدت می‌بخشند، وحدتی که بدین طریق پدید می‌آید زیباست و اجزای آن نیز زیبا هستند. زیبایی اشیای غیرمادی در فارغ بودن آنها از آرایش‌ها و ناپاکی‌هاست. شخصیت نازیبا به شهوات ابتدایی آلوده است، در حالی که نفس مهذب به صورت مبدل می‌شود و سراپا معنوی یا روحانی می‌گردد».²⁴

ناگفته پیداست که افلوطین در نظریه زیبایی‌شناسی خود، تحت تأثیر نگرش عرفانی خویش و نیز نظریه مثل افلاطونی و همچنین صورت ارسطویی بوده است.

افلوطین نظریه‌ای به بار آورد که در آن «احد» علت یا والاترین اصل هستی است؛ به عبارت دیگر، احد اصل هر چیزی است که وجود دارد و از این رو، حاضر مطلق است و همه جا حضور دارد. این احد خود فراتر از همه چیز و یا برترین چیز است و چون فوق هر چیزی است، بنابراین، هستی‌اش زیر تأثیر هستی‌های دیگر نیست. همچنین می‌توان آن را خیر، هدف، آرزو یا آرمان کلی هستی نامید.

افلوطین معتقد است که خیر و زیبایی هر دو یک چیزند. زیبایی حقیقی نفس همانا احد یا خیر است. هر کس که به مشاهده احد نرسیده است، آن را به عنوان خیر می‌پذیرد و کسی که آن را ادراک کرده است، آن را به عنوان زیبایی می‌ستاید».²⁵

در بین انبوهی از دیدگاه‌هایی که در طول دو هزار سال پیش به آن سو در مورد زیبایی ابراز گردیده‌اند، دیدگاه کانت (۱۷۲۴ تا ۱۸۰۴) فیلسوف آلمانی درخور اهمیت بسیار است. کانت در نقد سوّم خود که نقد حکم (Critique Of Judgment) است به تحلیل تجارب زیبایی شناختی انسان

پرداخت. از نظر کانت، «تجربه زیبایی شناختی، کارکرد تخیل است. از این رو نقّادی سوّم با وضوحی بیش از نقّادی اوّل به تشریح اهمّیت نقش تخیل در دانش انسانی دست می‌زند. چنان که می‌دانیم هر مفهومی متضمّن برقرار شدن وحدتی است میان صورتهای ذهنی متعدّد، اما این امر چگونگی تشکیل مفاهیم را نشان نمی‌دهد. همه مفهوماها حتّی یک مفهوم تجربی، محصول یکی کردن و تعمیم دادن صورتهای جزئی است، بنابراین مفهوم‌سازی باید بر اصل قبلی استوار باشد. این اصل قبلی نیاز ذهن است به هماهنگی. اگر صورتهای ذهنی پراکنده با یکدیگر نیامیزند و انتظام نپذیرند، ذهن از درک آنها عاجز خواهد بود. به بیان دیگر دانش وقتی دست می‌دهد که صورتهای جزئی متعدّد اولاً تحت یک مفهوم واحد درآیند و ثانیاً تشکیل سازمانی واحد دهند مرکّب از همه عناصر خود. به نظر کانت بهترین نمونه سازمان و وحدت ذهنی را در آثار هنری باید جست. هر اثر هنری صورت و محتوایی دارد و صورت بامحتوا ضرورتاً هماهنگ است. از این جهت، اثر هنری به آسانی و روشنی دریافت می‌شود. برای تشخیص سهم فهم و خیال در دانش انسانی باید احکام زیبایی‌شناختی را مورد تحلیل قرار داد. کانت حکم زیبایی‌شناختی را مشتمل بر دو نوع حکم می‌داند: حکم درباره امر زیبا و حکم درباره امر شگرف (Sublime). چنان که کانت می‌گوید هماهنگی قوای ادراکی ما، یعنی همبستگی تخلیل آزادی طلب و فهم قانون طلب، موجب احساس زیبایی می‌شود. احساس امر شگرف نیز چنین است، با این تفاوت که احساس امر شگرف، بیش از احساس زیبایی، نیازمند ادراک آزادی و بی‌کرانی است. خاستگاه تخیلی، عقل و موضوعات آن است و از این رواز محدودیتهایی که فهم در باب زیبایی تحمیل می‌کند فارغ است. تنها آثار هنری نیستند که از این هماهنگی درونی برخوردارند، چنان که علم

زیست‌شناسی نشان می‌دهد، رفتار اورگانیزم‌ها هم واجد هماهنگی درونی است و از این رو با قوانین مکانیکی تبیین نمی‌شوند، برای تبیین آنها باید از مفهوم غایت سود جست.

ماهیت تجربی زیبایی‌شناختی التذاذ از امور زیباست. اگر به تحلیل امر زیبا پردازیم، درمی‌یابیم که هر امر زیبا از نظم و آزادی برخوردار است و به آسانی در حیطه تجارب انسانی می‌گنجد. آثار هنری، بخشی از امور زیبا هستند، بدین معنی که هر امر هنری در عین حال هم امری جزئی و یگانه است و هم وجهی کلی دارد. اثر هنری، تصویر دقیق یک شیئی نیست بلکه خصایص مشترک دسته‌ای از اشیا را که نمودار ذات آن اشیاست، عرضه می‌دارد. احکام زیبایی‌شناختی مدئی حقایق عینی نیستند و از این رو، از قیود دنیای عینی آزادند.²⁶ نتیجه‌ای که کانت در نقد سوّم می‌گیرد و به بحث، مربوط می‌شود، این است که: دریافت زیبایی، مقدمه دریافت عقل است. از اینجاست که کانت زیبایی را تجلی حقیقت متعالی در جهان نمود می‌خواند. به نظر کانت، امر زیبا، ملتقای وحدت و کثرت و نیز ملتقای کلی و جزئی و همچنین مکانیزم و غایت است.»²⁷

مفهوم زیبایی

وقتی اثری هنری، مثلاً یک تابلو را زیبا می‌خوانیم، معنی سخن ما در وهله اول این است که این اثر حالت خوشایندی در ما ایجاد می‌کند. اگر اثر مزبور نبود، این حالت خوشایند در ما پدید نمی‌آمد. همچنین اگر ما نبودیم این حالت خوشایند تحقق نمی‌پذیرفت. بنابراین، حالت خوشایند، شرط وجود تابلو و حضور ماست. یعنی تابلو به عنوان تابلو و نه به عنوان جسمی فیزیکی،

هم از مواد عینی و هم از واکنش ما نسبت به آن مایه می‌گیرد. بدین ترتیب، پیوند ما و جسم فیزیکی تابلو است که آن حالت خوش یعنی تجربه جمالی را پدید می‌آورد؛ به عبارت دیگر، زیبایی معلول وجود عینی تابلو نیست، بلکه محصول رابطه‌ای است میان وجود فیزیکی ما و وجود فیزیکی تابلو به عنوان یک اثر هنری²⁸. در اینجا، ضرورت دارد که به واژه هنر که زمینه زیبایی‌شناسی است، اجماً اشاره کنیم. واژه فارسی هنر که معادلی است برای (Art) انگلیسی و فرانسه و (Kunst) آلمانی در اصل به معنی فضیلت یا برتری است^{۲۰}. ولی اکنون (اولاً) در معنی فن، یعنی راه و رسم اجرای کاری و (ثانیاً) در معنی فعالیت‌های ذوقی انسان به کار می‌رود. هنر به معنی اخیر معمولاً در دو مورد یکی به معنی اثر هنری و دیگری در مورد شیوه ساختن اثر هنری، کاربرد دارد. واژه زیبایی به وسیله هنرمندان برای ابلاغ مفهومی متفاوت به کار رفته است، ولی تقریباً در همه موارد متضمن مفهوم خوشایندی است. یعنی اثر هنری با عواطفی که در هنرپذیر پدید می‌آورد، اورگانیزم را سبک‌بار و دستخوش آرامش می‌کند. چنان که می‌دانیم جملگی عواطفی که در هنرپذیر برانگیخته می‌شوند، ممکن است مانند عواطف مثبت برای اورگانیزم خوشایند باشند. زیرا عواطف مثبت به خودی خود خوشایند هستند. عواطف منفی نیز با آن که به خودی خود خوشایند نیستند، بروزشان از شدت ناخوشایندی آنها می‌کاهد و کاهش رنج، نوعی خوشی است و این نکته مدیون ارسطوست که نخستین بار از آن به «کاتارزیس» تعبیر کرده است.²⁹

مدتی در ایران و کشورهای اروپایی صفت زیبا را که معادل واژه Beau فرانسوی و Beautiful انگلیسی و Schoon آلمانی است بر واژه هنر می‌افزودند و دم از صنایع مستظرفه یا هنرهای زیبا می‌زدند. اما اینک این

نامگذاری از اعتبار و رواج افتاده است، شاید بدان علت که هنر از تحریک عاطفی پدید می‌آید و این تحریک به ما لذتی عمیق می‌دهد، دیگر ذکر صفت زیبا موردی ندارد، به عبارت دیگر، هنر خود زیباست و همین خود کافی است.³⁰

قابل ذکر است که بسیاری از حکیمان، مخصوصاً حکیمان رماتیک، هدف نهایی هنر، بلکه هستی را زیبایی نامیده و هر یک تعریف یا بهتر بگوییم توضیحی درباره آن عرضه کرده‌اند. از آن جمله‌اند: کانت، وینکل مان^{۲۱} (۱۷۱۷ تا ۱۷۶۱)، لسینگ^{۲۲} (۱۷۲۹ تا ۱۷۸۱) هر در^{۲۳} (۱۷۴۴ تا ۱۸۳۰) و گوته^{۲۴} (۱۷۴۹ تا ۱۸۳۲).³¹

همچنین بسیاری از زیبایی‌گرایان در تعریف زیبایی از عوامل متعدّد یاد کرده‌اند که در آن میان واژه‌های تقارن، هماهنگی، توازن و به طور کلی نظم، بیشتر به چشم می‌خورند. انسانی که برای سود خود ناگزیر از شناخت نظم‌های طبیعت است، در انتظام آثار هنری اهتمام بسیار ورزیده است؛ از این رو، آثار هنری از نظم سرشار است و این نظم اگر ساکن و ملال‌آور نباشد، بر قدرت عاطفه‌انگیزی اثر هنری خواهد افزود. علاوه بر این، نظم در زندگی عملی و نظری انسان نقش بزرگی ایفا می‌کند و شاید به همین سبب مطلوب همگان و سلسله‌جنبان هنرها و از آن جمله هنر شاعری است. شعر به معنی وسیع کلمه، تألیفی از کلمات است که هر چند از بدو پیدایش خود با وزن و قافیه همراه بوده است، امّا چنان که اصحاب منطق یادآوری کرده‌اند، شرط وجود آن نه وزن و قافیه بلکه تخیل است.^{۲۵} با وجود این، وزن نزد همه اقوام انسانی همیشه یکسان نبوده است، بلکه وزن نوعی از تناسب است. تناسب کیفیتی است حاصل از ادراک وحدتی در میان اجزای متعدّد. تناسب اگر در مکان واقع شود

آن را قرینه می‌خوانند و اگر در زمان واقع شود، وزن خواننده می‌شود. وزن، ادراکی است که از احساس نظمی در بازگشت زمانهای مشخص حاصل می‌شود. اصطلاح زمانهای مشخص را باید به معنی بسیار کلی آن مراد از اموری دانست که تکرار آنها نشانه حد فاصلی میان یک سلسله امور با سلسله دیگر است. چرخشی که می‌گردد، حرکتی مداوم دارد، اما وزن ندارد. حال اگر نشانه‌ای در یک نقطه چرخ باشد که هنگام حرکت آن، دیده شود، از دیدن بازگشت‌های پیاپی آن، ادراک وزن حاصل می‌شود. همچنین گردش چرخهای دوچرخه هیچ نوع وزنی ندارد، اما از توجه به حرکت پای دوچرخه‌سوار و بازگشت متوالی آن به نقطه پایین وزنی ادراک می‌کنیم. چون ادراک وزن و تناسب زمانی غالباً به وسیله شنوایی حاصل می‌شود، در تعریف وزن عادتاً به اموری که به حس شنوایی درمی‌آید؛ یعنی به اصوات توجه می‌کنیم و همان طور که کار موزون از خستگی انسان می‌کاهد، وزن شعر هم از پراکندگی اندیشه مانع می‌شود و انتظامی پرشور در ذهن ایجاد می‌کند و آن را برای قبول معانی آماده می‌سازد؛ از این رو واسطه انتقال افکار و عواطف و همنوایی اذهان می‌شود. ریچاردز منتقد انگلیسی می‌گوید که وزن و بحر در شعر عاملی است هیپنوتیک (Hypnotic) که باعث رخوت و خواب می‌گردد و البته هر گونه فعالیت طولانی یکنواخت، شخص را به رخوت و خواب‌آلودگی می‌کشاند، ولی تأثیر هیپنوتیکی شعر معمولاً بر اثر تنوع تصاویر آن خنثی می‌شود. از این رو، شعر به منزله خوابی است که بیداری‌های متناوب در جریان آن وقفه می‌اندازد.³²

برای بسیاری از مردم این پرسش مطرح می‌شود که مقصود از زیبایی هنری چیست؟ آیا منظور از آن، زیبایی موضوع اثر هنری است یا این که اثر هنری به طرز زیبا و ماهرانه آفریده شده باشد؟ بر خلاف هنرمندان کلاسیک

که ترسیم موضوعات پست، مثلاً قیافه مردم مفلوک و مسکن محقر و زندگی تلخ و زبان ساده آنان را کاری غیر هنری می‌دانند، هنرمند راستین به زیبایی ساخت کلی تصویر می‌اندیشد و اهمّیت می‌دهد. سزان^{۲۶} (۱۸۳۹ تا ۱۹۰۶) تصویری از ناپلئون و تصویری از آشپز خود کشیده است. با آن که به نظر می‌رسد که موضوع اوّلی مهمّتر از دوّمی باشد، نقّادان تصویر آشپز را از تصویر ناپلئون زیباتر شمرده‌اند. بنابراین، زیبایی اثر هنری، زیبایی موضوع نیست، بلکه زیبایی شیوه تولید هنری است که البته در قدرت عاطفه‌انگیزی اثر هنری تأثیر می‌گذارد.^{۳۳} اگر اورگانسیم یا محیط طبیعی، آفریننده زیبایی نیست پس زاینده زیبایی چیست؟ در پاسخ باید کلمه کوتاه جمله را بر زبان آورد.^{۲۷} به طور کلی، می‌توان در میان بزرگان زیبایی‌شناسی، دو گونه بینش متمایز یافت. این دو بینش مختلف یکی اصالت معنی^{۲۸} (Idealism) و دیگری اصالت طبیعت (Natural) است. گروه اوّل ریشه هنرها را در جهان ذهنی می‌جویند و گروه دوّم آن را در جهان عینی سراغ می‌گیرند.^{۳۴} مسلماً شخصیت هنرآفرین در کار او منعکس می‌شود و حتّی می‌تواند بعضی از عوامل اجتماعی را تحت الشعاع قرار دهد. در اروپای عصر جدید، در همان حال که بزرگان پیکرنگار، امثال میکل‌آنژ بنا به رسم مختار جامعه، به طبیعت اعتنائی نمی‌کردند، جو تو^{۲۹} (۱۲۶۶ تا ۱۳۷۷) و اصحابش به طبیعت‌گرایی روی آوردند و ترسیم مناظر طبیعی، مخصوصاً کوهها را پیشه کردند. ولی همین انحراف از رسم اجتماعی رایج، خود عاملی اجتماعی بود؛ به این معنی که جامعه مشتمل بر جریانهای متعدّد است و هر کس به فراخور وضع اجتماعی خود، زیر نفوذ بعضی از آن جریانها قرار می‌گیرد و قوام می‌یابد. در هر حال یک اثر هنری، چه حاصل کار یک تن و چه نتیجه ابداع هنری افراد متعدّدی باشد، به الهام یا توصیه جامعه پدید می‌آید و

ضرورتاً رنگ جامعه را بر خود دارد. بی‌گمان ویژگی‌های زندگی هنرآفرین و حتی ویژگی‌های بدنی او در اثر هنری منعکس می‌شوند، ولی انعکاس به طور مستقیم صورت نمی‌گیرد، بلکه پس از گذر از صافی جامعه مشخص یعنی قابل ارزیابی می‌شود.³⁵

هر فردی از لحاظ اورگانیک، دارای صفاتی است؛ یکی قامتی بلند دارد و دیگری قامتی کوتاه، یکی آبی چشم است و دیگری سیاه چشم، یکی پرمواس است و دیگری کم‌مو... این صفات خصوصی مستقیماً در شخصیت صاحبان خود تأثیر می‌گذارند. ولی جامعه از آن سبب که برای قامت و مو و رنگ و پوست و سایر مختصات اورگانیک، هنجارهایی دارد، نسبت به اورگانیسم هر کس داوری و ارزش‌گذاری خاصی می‌کند؛ مثلاً در جامعه‌ای که اکثر اشخاص بلند قامت باشند، شخص کوتاه‌قد بر هنجار قد جامعه منطبق نخواهد شد و در این صورت در نظر دیگران، ارزش او از این لحاظ از ارزش بلند قد آن کمتر خواهد بود. پس اولاً کوتاهی قد سبب می‌شود که شخصیت اجتماعی او لطمه بخورد و ثانیاً چون قضاوت یا ارزش‌گذاری دیگران عملاً در شخصیت او مؤثر می‌افتد، خود نیز وقتی که به این ناهنجاری پی برد به شخصیت خود کم یا زیاد به دیده حقارت خواهد نگریست و در نتیجه از امکانات تکامل خود خواهد کاست. همین‌گونه است تأثیر زیبایی شخص در شخصیت او. زنی که موافق هنجارهای جامعه، زیبا به شمار می‌رود، با تحسین و استقبال دیگران روبه‌رو می‌شود. پس خود نیز با اعتماد فراوان به خود خواهد نگریست و عملاً شخصیت نسبتاً استواری خواهد یافت.³⁶

زیبایی محصول مشترک جهان عینی و جهان ذهنی است. ولی مردم چون موضوع یا خاستگاه زیبایی را در خارج اورگانیسم می‌یابند، به خطا آن را

پدیده‌ای عینی تلقی می‌کنند و نیز چون در درون خود احساس زیبایی می‌کنند، به خطا آن را ذهنی می‌شمارند.

نقیض زیبایی، زشتی است، چنان که نقیض نیکی، بدی و نقیض حق، باطل است. انسان همچنان که مقوله زیبایی را تحلیل می‌کند، به مقوله زشتی هم می‌پردازد. در جهان، پدیده‌های زشت وجود دارند. حال آنکه در هنر، زشتی وجود ندارد. هنر چون زیباست نمی‌تواند زشت باشد، ولی البته هنر با آنکه زیباست می‌تواند پدیده‌های زشت خلق کند.³⁷

کیفیت زیبایی که مربوط به رویدادهای تجربه جمالی است، بر همه کس معلوم است، اما فهم زیبایی فوق‌العاده دشوار است. عموم مردم در این نکته همداستان‌اند که زیبایی در وهله اول تا آنجا که تجلیات خاص آن خوشایند هستند، ارزش به شمار می‌رود و در وهله دوم چون در خور مطالعه است، امری آموزشی است. از این گذشته، چون وجه زنده‌ای از تکامل اجتماعی است، امری فرهنگی نیز محسوب می‌شود. رأی عموم بر این است که زیبایی یک وجه ذهنی آشکار دارد، زیرا اولاً تجربه زیبایی همواره از جهتی امری شخصی است و ثانیاً کسانی که موضوع زیبایی را مورد تأمل قرار می‌دهند، احتمالاً از خود چیزی بر آن می‌افزایند. اما وجه عینی موضوعات زیبا، عمدتاً صورت معما یا راز به خود گرفته است. برخی از زیبایی‌شناسان، بدان متمایل‌اند که اساساً موضوع زیبایی را منکر گردند. در حالی که دیگران زیبایی را متعلق یا مربوط به مسایل تجربه زیبایی می‌دانند. معدودی هم هستند که به تبعیت از افلاطون برای زیبایی، وجود متعالی قایل‌اند و «حقیقت» و «خیر»^{3۰} را هم در این وجود متعالی یا زیبایی سهیم می‌دانند. این معما چندان پیچیده است که کانت آن را یک تنافی یا تناقض شمرده و به حل آن اهتمام نموده است.³⁸

این نکته نیز در خور دقت است که در عصر جدید رابطه انسان و طبیعت دگرگون شده و انسان که دیگر از طبیعت نمی‌ترسد، به موازات اکتشافات جغرافیایی و طبیعت‌شناسی، برای استفاده از مواهب طبیعت و فراطبیعت (supernature)، بی‌رحمانه به یغماگری و ویرانگری دست می‌زند و لطمات جبران‌ناپذیری بر محیط زیست کره زمین وارد می‌آورد. در برابر زیبایی طبیعت که ضرورتاً برای انسان خوشایند است، هنر می‌تواند با توصیف بهروزی یا تیره‌روزی، خیر یا شر، متعالی یا پست برانگیزنده خوشی یا ناخوشی انسان گردد. از اختلاف اخیر می‌توان نتیجه گرفت که عرصه هنر از آنچه معمولاً می‌پندارند، گسترده‌تر است و موضوع هنر می‌تواند عملاً همه واقعیت و زندگی اجتماعی را در³⁹ برگیرد.

برخی از شیفتگان طبیعت، زیبایی طبیعی را برتر از زیبایی هنری دانسته‌اند. اما دلایل کافی ارائه نکرده‌اند. با این وصف گفته‌اند که انسانهای نخستین، مدتها پیش از آن که به زیبایی طبیعت توجه کنند، در ضمن ابزارسازی که وسیله بقای نوع انسان بوده است به زیبایی هنری راه برده‌اند. از این جهت، زیبایی هنری بر زیبایی طبیعی تقدم زمانی دارد.

برخی از ویژگی‌های اختصاصی و مشترک زیبایی طبیعت و زیبایی هنری، چنین‌اند:

در هر مورد، زیبایی به پدیده‌های خارجی نسبت داده شده است؛ مثلاً هنگام ستایش از گلها یا نقش‌ها، زیبایی را به آن پدیده‌ها متعلق می‌دانیم و نه به خودمان. در نتیجه، زیبایی به صورت کیفیتی عینی یا عینیت یافته، و نه کیفیتی متعلق به آزمایش فرد انسان تلقی می‌شود.

در این هر دو مورد، بیش از یک تن می‌توانند زیبایی را دریابند و

بنابراین، ارزش زیبایی از ارزش‌های دیگر مانند ارزش لذت جسمانی یا توفیق اقتصادی که بر اثر تعمیم، کاهش می‌یابد متفاوت است، به بیان دیگر؛ بهره‌مندی افراد متعدد از یک تجربه زیبایی، لطمه‌ای به کیفیت التذاذ دیگران⁴⁰ وارد نمی‌کند.

ویژگی‌هایی چند، زیبایی طبیعت را از زیبایی هنر متفاوت می‌گردانند. هنر، انسان ساخت و محصول خلاقیت انسان است، حال آنکه طبیعت، تجلی می‌کند. از این گذشته، اهل هنر در این مورد که چه چیز زیباست و چه چیز زیبا نیست، اختلاف نظر دارند و از این بالاتر، تعریفهایی که از مفاهیم هنری کرده‌اند، معمولاً اگر در یک دوره زندگی اجتماعی صدق کند، چه بسا که در دوره دیگر، صادق نباشد. همچنین، زیبایی به عنوان تجربه زیبایی در روشن کردن مفهوم زیبایی تأثیری اندک دارد. در نتیجه ممکن است کسانی درباره عوامل بروز زیبایی، اتفاق نظر داشته باشند، ولی در مورد ماهیت زیبایی همداستان نباشند.⁴¹

زیبایی مشتمل است بر حوزه وسیعی از تجربه‌های زیبایی‌شناسی، چه در طبیعت و چه در جامعه، که در عین داشتن ویژگیهای همانند، دارای ویژگیهای ناهمانند نیز هستند. مثلاً از روی یک تصویرکننده کاری کنیم، نه بدین سبب که تصویر، تصویری زشت است، بلکه بدین سبب که تصویری زیباست. بر همین شیوه، هنر، واقعیت را بازسازی می‌کند نه برای آنکه برتر از واقعیت است، نه بدان سبب که واقعیت به حد کفایت زیبا نیست، بلکه دقیقاً بدین سبب که واقعیت زیباست. یک‌کننده کاری بهتر از تصویری که از آن رونوشت برمی‌دارد نیست و حتی پست‌تر است. از این رو، باید گفت که آثار هنری هرگز بر زیبایی و شکوه واقعیت دست نمی‌یابد.^{31 و 42}

انواع زیبایی منحصر به زیبایی هنری و زیبایی طبیعی نیستند؛ حتی برخی از ریاضی‌دانان، علم خود را به سبب وجود فرمولها یا معادلات منظم یا متقارن، زیبا خوانده‌اند. دامنه زیبایی هنری شامل همه پدیده‌های اجتماعی می‌شود و از دامنه مظاهر طبیعی فراتر می‌رود. برخی از زیبایی‌شناسان پیرو اصالت معنی، زیبایی را پدیده‌ای رازناک و زیبایی‌شناسی را شناختی عارفانه تلقی کرده‌اند، از این زمره‌اند: لپس^{۳۲} (۱۸۵۱ تا ۱۹۱۴)، روانشناس و زیبایی‌شناس آلمانی و کروچه^{۳۳} (۱۸۶۶ تا ۱۹۲۵)، فیلسوف و زیبایی‌شناس ایتالیایی و مارتین^{۳۴} (۱۸۳۶ تا ۱۸۹۷). اما زیبایی، جهانی رازناک و سر بسته نیست، بلکه برعکس، حسی‌ترین و عینی‌ترین و خودمانی‌ترین عرصه شناخت است. این شناخت از جهان بیرونی نشأت می‌گیرد و به ادراک و عاطفه منتهی می‌شود. ادراک متعارف و ادراک هنری هر دو حسی‌جزیی و عاطفه‌انگیزند و هدف هر دو حفظ تعادل حیاتی اورگانسیم و تأیید زندگی است. چرنی شفسکی^{۳۵} (۱۸۲۸ تا ۱۸۸۹)، زیبایی را باور زندگی می‌داند و حتی با خود زندگی برابر می‌گیرد و می‌نویسد: «در زیبایی چیزی هست که هم گرمی و ارجمند و هم به قلبها نزدیک است، اما این چیز باید دارای شمول تام باشد؛ باید بتواند متنوع‌ترین صور را به خود بگیرد و به حد اعلا کلی باشد. زیرا در حوزه زیبایی، متنوع‌ترین چیزهایی که به نظر ما زیبا می‌آیند ولی هیچ‌گونه شباهتی به یکدیگر ندارند، جمع شده‌اند. کلی‌ترین چیزی که برای انسان گرانقدر است و در جهان چیزی از آن گرانقدرتر نیست، زندگی است. این زندگی در وهله اول زندگی خود ماست که بدان دلبستگی داریم و ما بلییم آن را به نحو مطلوبی سپری سازیم و در وهله دوم زندگی دیگران است. زیرا نفس حیات به ما آموخته است که زندگی بهتر از مرگ است. همه موجودات زنده به حکم طبع خود از مرگ، که

همانا توقف تجربه‌های حیاتی آنهاست، وحشت دارند. از این‌رو، به زندگی عشق می‌ورزند. بدون تردید ادراک زیبایی، خود زندگی یا بخش مهمی از تجربه‌های حیاتی موجود زنده است. بنابراین، زیبایی همانا پدیده‌ای است که ما در زندگی خود به گونه‌ای که می‌خواهیم تجربه می‌کنیم؛ به عبارت دیگر، زیبا چیزی است که زندگی را برای ما نمایش می‌دهد یا زندگی را به یاد می‌آورد.⁴³ اگر زیبایی را سپر شادی زندگی بدانیم، در آن صورت باید تصدیق کنیم که تلاش برای زندگی، تلاشی است برای خلق زیبایی. ناآگاهانه بودن این تلاش به هیچ روی مانع از آن نیست که این تلاش واقعی باشد، درست همچنان که ناآگاهانه بودن تلاش هندسی زنبوران عسل مانع از آن نیست که حجره‌های کندوی عسل شکل شش ضلعی به خود نگیرند. یا دقیقاً ناآگاهانه بودن تلاش نیروی نباتی برای تقارن، مانع از آن نیست که دو نیمه برگ متقارن باشند.⁴⁴ گروهی از اندیشمندان گفته‌اند، طبیعت با خلّاقیت و شکوه خود، انسان را با مفهوم زیبایی و خلق آن آشنا کرده است.

گروهی دیگر گفته‌اند: قطرت یا نظام غرایز که انسان در طی تکامل خود به دست آورده است، زمینه هنر است. اما طبیعت و طبع انسانی، مفاهیمی دقیق و آزمایش‌پذیر نیستند و نمی‌توان به استناد آنها قضیه‌ای را ثابت کرد. بنابراین، باید به جای یکی از این دو، عامل ثالثی را که همانا جامعه است صحنه یا زمینه هنر بدانیم.⁴⁵

ما معمولاً روابط اجتماعی انسان را با اصل نیاز انسان به انسان تبیین می‌کنیم. این اصل گویای آن است که انسانها در آغاز زندگی خود بر اثر یاری و همکاری با هموعان خود به یکدیگر وابستگی پیدا می‌کنند و از آن پس در غیاب عوامل مزاحم، از حضور یکدیگر، لذت می‌برند و خواستار شناخت و

یاری و همکاری بیشتر می‌شوند و به زندگی مخصوصاً فرهنگ افراد نوع خود می‌گرایند و هنر و زیبایی تولید می‌کنند. عام‌ترین عقیده دربارهٔ ذات هنر این است که خلق چیزهای زیبا محصول فعالیت انسانی است، یا به تعبیری دیگر فعالیت بشری هدفی جز آفرینش چیزهای زیبا ندارد.⁴⁶

برخی جهان را خالی از زشتی می‌دانند، اما برای بسیاری از مردم این پرسش پیش می‌آید که آیا مقصود از زیبایی هنری این است که موضوع اثر هنری زیبا باشد یا اینکه اثر هنری سرتاسر به طرزی زیبا و ماهرانه تهیه شده باشد؟ پاسخ این پرسش آن است که زیبایی اثر هنری، زیبایی موضوع نیست، بلکه زیبایی شیوه تولید هنری است که البته در قدرت عاطفه‌انگیزی اثر هنری تأثیر می‌گذارد. کریستوفر کارول، در این باره چنین نوشته است: «احساس زیبایی مانند احساس گرماست. گرما محرک عینی دارد. اما گرما در درون احساس می‌شود، گرما، مانند زیبایی، پدیده‌ای است عینی و هم ذهنی. از این رو، گرما با نظریه جنبش ماده (Kinetic) از عهده تبیین احساس گرما بر نمی‌آید. زیبایی مانند سایر پدیده‌ها چنین وضعی دارد، وضعی دوگانه، به این معنی که زیبایی مانند برخی دیگر از پدیده‌های اجتماعی نیست. از طرفی نسبت به ثبات طبیعت متغیر است و از طرفی نسبت به تغییر فرد ثابت است. جامعه که نسبت به فرد ثابت است، مبین وجه عینی زیبایی است، و جامعه که نسبت به طبیعت متغیر است، مبین وجه ذهنی (انسانی) زیبایی است. زیبایی زمینه‌ای طبیعی دارد اما طبیعت نیست و حتی عناصری از وجود مطلق است.⁴⁷

پیوند زیبایی و اخلاق

بی‌گمان اخلاق و زیبایی با یکدیگر رابطه‌ای دارند و این رابطه ما را

به بحث ارزش و مخصوصاً ارزش نسبی و ارزش مطلق سوق می‌دهد که اساس ارزش‌شناسی به شمار می‌رود. هر انسانی آگاهانه یا ناآگاهانه برای خود ایدئولوژی یا آرمانی دارد و به فراخور آن می‌اندیشد و عمل می‌کند. شالوده ایدئولوژی هر کس اخلاق اوست و اخلاق مجموع ویژگیهایی است که در جریان آمد و رفت نسلیها، کمابیش به وسیله جامعه به افراد هر نسل منتقل می‌شود. اخلاق وسیله‌ای است برای سازگاری فرد با جامعه. هر گونه جامعه‌ای اعم از جامعه و طبقه و قشر و جز اینها، براساس مقتضیات خود پایبند اخلاق خاصی است و هر کس که مطابق اخلاق خاص اجتماع خود سلوک کند، به صفت اخلاقی متصف می‌گردد. مفهوم اخلاق را می‌توان با کلمه «ادب» که در تاریخ و فرهنگ اسلامی پیشینه‌ای دراز دارد، یکی دانست و از این‌رو، از دو گونه ادب سخن گفت، ادب ظاهر، یعنی تظاهر به سلوک اخلاقی و ادب باطن، یعنی اعتقاد به سلوک⁴⁸ اخلاقی. در برابر شناخت زیبایی که شامل دو قطب زیبا و زشت است و در برابر شناخت منطق که شامل دو قطب حق و باطل است، شناخت اخلاق با دو قطب نیک و بد سر و کار دارد. اخلاق جامعه چون معمولاً با تشریح هماهنگ است، نفوذی عمیق در زندگی افراد دارد و از این‌رو، عدم رعایت آن باعث نفرت و عداوت مردم و احیاناً مجازات قانونی می‌شود.

می‌دانیم که شناخت زیبایی در آغاز تاریخ انسان، با شناخت منطق و اخلاق پیوند داشته است و از این‌رو، اکنون باید به یاد آوریم که این هر سه، از جمله علوم ارزش‌مدار به شمار رفته‌اند. علوم ارزش‌مدار را بدان سبب که با مفاد خود راهنمای انسانها هستند، علوم دستوری (Didactic Science) نیز گفته‌اند. برداشت انسان از واقعیت یعنی ارائه تصویری آمیخته با عواطف و در قالب تصاویر جزئی حسی، هنر است. کار هنرآفرینان از آغاز تمدن به این سو، خلق

آثاری است حسّی و عاطفه‌انگیز به قصد برانگیختن هنرپذیران به تلاش اجتماعی، رازناک پنداشتن هنر و از خود بی خود کردن هنرپذیر و جستجوی زیبایی مطلق، تخدیر کردن یا سردرگم کردن مردم، کار هنر نیست، ولی متأسفانه هنرهای رسمی جوامع به ندرت از این آفات مصون مانده‌اند. زیبایی هیجان‌انگیز، برکنار از نیکی و دور از حقیقت، زیبایی نیست. توهم زیبایی است، زیبایی شیطانی است.⁴⁹ به عبارت دیگر، زیبایی برکنار از نیکی و دور از حقیقت به شاعری می‌ماند که شعرهای زیبا می‌سراید اما خود بدکار است. در اخلاق هنرشناسی دو گرایش افراطی می‌توان یافت: گرایش اخلاق پرستی (Moralism) و گرایش جمال پرستی (Aesthetism). «واژه اخلاق» به معنی رفتار اجتماعی فرد یا افراد است، اعم از رفتار ظاهری و رفتار باطنی.

هنرمندان بزرگ به حکم عواطف پرشور خود نسبت به آزادی انسانی حسّاسیت بسیار دارند. گروهی مانند کنفوسیوس^{۳۶} (۵۵۱-۴۷۹ ق م) و افلاطون و ارسطو و غزالی (۴۵۰-۵۵۰)، و دیدرو^{۳۷} (۱۷۱۳-۱۷۸۴) و تولستوی^{۳۸} (۱۸۲۸-۱۹۱۰) آزادی را محدود می‌خواهند. گروه مقابل شامل کسانی است که آزادی را بس دامنه‌دار و برای همه می‌خواهند. اینان بر این باورند که هنرمند به اقتضای شخصیت عاطفی خود، سرشار از خواست آزادی است، هم آزادی همگانی و هم آزادی هنری.

جمال پرستی همانند اخلاق پرستی، کارایی اجتماعی مطلوبی ندارد. نرون^{۳۹} (۳۷-۶۸ م) که خود را هنرمند می‌دانست، بدون هیچ ملاحظه اخلاقی، فرمان داد که شهر روم را آتش بزنند تا بلکه از مشاهده آن طبع سرد او گرم و شعرانگیز شود آیا این است غایت زیبایی پرستی و آیا کتاب سوزیهایی که در تاریخ بشر کراراً روی داده‌اند، محصول نهایی اخلاق پرستی نیستند؟⁵⁰ برخلاف

پندار اهل ریاضت، اخلاق نیک با لذت‌جویی انسانی منافاتی ندارند. لذت‌الم در سطح حیات حیوان، تهیج یک یا چند اندام از اندام‌های اورگانسیم است که به آرامش زودگذر و عمدتاً جسمانی می‌انجامد و تکرار آن موجب کم‌توانی (ناخوشی) می‌گردد. ولی لذت‌الم در سطح حیات انسانی، هیجان همگانی اندام‌های اورگانسیم است که به آرامش دیرنده و عمدتاً روانی می‌انجامد و تکرار سریع آن موجب پرتوانی (خوشایندی ژرف) می‌شود. از این رو صواب آن است که لذات خاص را با واژه‌ای غیر از لذت بیان کنیم⁵¹، سرور، بهجت، وجد، لذت انسانی یا سرور اگر به اعتبار دوام آن نگریسته شود، همانا سعادت است. از این جاست که انسان دانسته یا ندانسته برای کاهش رنج و افزایش سرور تلاش می‌کند. اگر منشاء هنر را در نظریه سعادت‌گرایی بجوئیم، باطمینان می‌توانیم کارهای هنری را وسیله‌ای مؤثر برای تقرب به حریم سعادت بدانیم.⁵² از این رو، ایدئولوژی هنرآفرینی نباید علناً به صورت فلسفه در اثر هنری منعکس شود. با این وصف، برخی از آثار هنری در درجه اول از ایدئولوژی‌های فلسفی سرشارند، از این جمله‌اند: کمدی الهی، اثر دانته (۱۲۶۵ تا ۱۳۶۵ م) که در الهیات مسیحی رخنه کرد، فاوست (Faust) اثر گوته که مانند آثار داستایوفسکی، شامل گفتگوهای عقلی متعدد است، و نیز کوه جادو، اثر توماس مان⁴⁰ (۱۸۷۵ تا ۱۹۵۵). که آیین تمام‌نمای فلسفه است.⁴¹ با استفاده از نظریه فلسفی لذت‌گرایی (Hedonism) و سعادت‌گرایی (Eudemonism) از میان باورهای اهل هنر، باور زندگی‌گرایان که برجسته‌ترین آنان چرنی شفسکی است، پذیرفتنی⁵³ است.

انسان هر چه می‌کند برای دوام و گسترش و پرمایه‌سازی زندگی است و هر آنکه بر شور زندگی می‌افزاید، حقیقی و خوب و زیباست. با آنکه هنر

مبتنی بر حسّ و جهان عینی و ذهنی است، موجب تعالی جسمانی و هم تعالی روحانی انسان است. هنرگیر از جهات گوناگون به انسان فایده می‌رساند. مثلاً به عنوان یک عامل ارتباطی نیرومند، افراد و گروهها را به وحدت، و داد و الفت و همیاری برمی‌انگیزد. همچنین در حفظ اعتدال عاطفی و تعادل حیاتی، نقش بارزی ایفا می‌کند و هنرپذیر راستین را از آرامش شورانگیز، برخوردار می‌سازد. در آغاز تمدن، بر اثر تقسیم جامعه به دو گروه معارض یعنی اقلیت سودجوی و اکثریت محروم، ایمنی و آرامش رخت بر بستند و ترسهای گوناگون بر همگان سایه افکندند، رذایل جای فضایل را گرفتند و دروغ و طمع و چالپوسی و دسیسه و فریبکاری و... در انبوهی از هنرآفرینان و سپس در آثار ایشان اثر گذاشتند. در جوامع گوناگون، در سایه سلطه فرادستان بر فرودستان، سودجویی اقلیت فرادست و انگیزه انسانها می‌گردد و بر اثر آن، رذایل اخلاقی چیرگی می‌یابند. در نتیجه همه نهادهای جامعه، از آن جمله، زیبایی اخلاق به پریشانی می‌گیرند و انواع تقلّب‌ها در ارزیابی هنری و اخلاقی راه می‌یابند.

در وضعی این گونه، شهرت هنرآفرینان و شایعات مربوط به آثار هنری، جای واقعیت‌ها را می‌گیرند. مؤسسات تبلیغاتی و دفترهای روابط عمومی و رادیو و تلویزیون‌ها و سایر رسانه‌های عمومی با روشهای علمی و به وسیله متخصصان، علناً پول می‌گیرند و با صورت و کلمه و نور و رنگ، برای سفارش دهنده و مطابق میل او، حقیقت و خیر و جمال جعل می‌کنند. بدین ترتیب، همه محصولات جامعه چون کالاها، اتومبیل‌ها، خانه‌ها، خانه ازارها و پوشش‌ها عمدتاً نازیبا و تجاری می‌شوند؛ دقیقاً به این علت که سازندگان در جریان تولید آن کالاها توجهی به وجه اجتماعی تولید کالا مبذول نمی‌دارند و طرحی نمی‌ریزند که ارزشهای عاطفی کالاها به فراخور استفاده‌ای که برده‌اند،

انتظامی بگیرند، بلکه صرفاً چنین می‌کنند تا با حداکثر سودبری، از عهده ارضای تقاضاهای جامعه برآیند.

این وضع سرانجام شامل همه محصولات می‌شود که هدفی جز نظام بخشیدن عاطفی ندارند؛ مانند نقاشی، فیلم، شعر و موسیقی.⁵⁴

خلق زیبایی و التذاز از آن دو، فعالیت مهم انسانی است. چون داوریه‌های اهل هنر در مورد ارزشهای زیبایی شناختی یکسان نیستند، قاطبه مردم این دو فعالیت را نسبی می‌دانند. ولی برخی از زیبایی‌شناسان معتقدند که به سبب شمول جهانی زیبایی و زیبایی‌گرایی، می‌توان ارزشهای جمالی را مطلق دانست. نیز می‌توان گفت که هر ارزش جمالی تا آن پایه که تأثیر عاطفی آن منطبق بر عواطف یا انتظارات هنرآفرین و مآلاً عواطف و انتظارات عاطفی جامعه است، مطلق به شمار می‌رود.

هنرمند فرزند عصر خویش است و در مقابل معاصران احساس مسؤولیت می‌کند. ولی این مسؤولیت مانع از آن نیست که به آیندگان نیز بیندیشد و علی‌رغم مسؤولیت‌های موجود، خود را مسؤول فردا هم بداند. در گذشته هنرمندان توانسته‌اند به یاری قشرهای ترقی‌خواه، علی‌رغم موانع اجتماعی، راه خود را بگشایند و به وحدت جامعه کمک کنند. باید وجود سه گانه شخصیت انسان، یعنی وجه ادراکی، وجه عاطفی و وجه ارادی وحدت یابند تا حقیقت و نیکی و زیبایی یگانگی پیدا کنند و این کاری غیرممکن نیست.⁵⁵

در پایان لازم است بر این نکته تأکید کنیم که زیبایی‌شناسی به عنوان یک علم انسانی به اندازه کافی پیشرفت نکرده است. ضعف این شاخه از دانش بشری عمدتاً در زمینه روش‌شناسی و تئوری است؛ بدین معنی که هر چند دامنه

اطلاعات جمالی ما گسترده است، اما هنوز امکان نیافته‌ایم که به تدوین یک نظریه جامع زیبایی‌شناختی دست بزنیم و در پرتو آن، مسایل و مقولات این حوزه از آگاهی را تشریح و تعریف و تبیین کنیم، ولی جای امیدواری است که با طرح مفاهیمی نو مانند مفهوم هنر به عنوان پدیده‌ای عاطفه‌انگیز، محدودیتها از میان برخیزند و طبیعی است که این نیز خود، کار آسانی نیست.

نکته دیگر این که در فرهنگ اسلامی و مخصوصاً ادبیات پرمایه زبان فارسی راجع به موضوع زیبایی و تأثیر عظیم آن در زندگی آدمی، سخن بسیار به میان آمده است. در حدیث آمده است که: «خدا خود زیباست و زیبایی را نیز دوست می‌دارد»⁵⁶. ژرف‌اندیشان ایرانی تصریح کرده‌اند که ادراک زیبایی برای شاد زیستن ضروری است و اگر شادی از زندگی افراد رخت بر بندد، عقل یا خرد انسانی از پرداختن به امور حیات باز می‌ماند و به اصطلاح تعطیل می‌شود. در این زمینه فردوسی، حکیم و سراینده بزرگ ایرانی می‌فرماید:

چو شادی بکاهد بکاهد روان

خرد گردد اندر میان ناتوان⁵⁷

از نظر جلال‌الدین بلخی عارف نامدار، همه نمودهای زیبا را برای بشر آفریده‌اند، زیرا زیبایی خود وسیله تکامل معنوی است و سرانجام ما را به خدا رهنمون می‌گردد. می‌فرماید:

هر چه را خوب و کش و زیبا کنند

از برای دیده بینا کنند⁵⁸

اما سعدی که به همه ذرات هستی عشق می‌ورزد، یک دم از موضوع زیبایی غافل نیست و از این رو کراراً این مفهوم را پیش می‌نهد و بر اهلیت و ارزش و تأثیر حیاتی آن اعم از تأثیر مادی و معنوی جمالی تأکید می‌کند و

می فرماید:

سعدیا پیکر مطبوع برای نظر است

گر نبینی چه بود فایده چشم بصیر⁵⁹

یا

که گفت بر رخ زیبا نظر خطا باشد

خطا بود که نبینند روی زیبا را⁶⁰

یا

دیده را فایده آن نیست که زیبایند

گر نبیند چه بود فایده بینایی را⁶¹

یا

خلاص بخش خدایا همه اسیران را

مگر کسی که اسیر کمند زیبایی است⁶²

پی‌نوشتها

- ۱- Plotinus رئیس نحلهٔ نو افلاطونی که در سدهٔ سوم در مصر علیا زاده شد و در فرهنگ یونانی مسیحی به بار آمد.
- ۲- Longinus، فیلسوف و شاعر و نویسنده یونانی.
- ۳- Shaftesbury، فیلسوف اخلاق‌گرای انگلیسی.
- ۴- John Lock، فیلسوف تجربه‌گرای انگلیسی.
- ۵- David Hume، فیلسوف و مورخ اسکاتلندی.
- ۶- Immanuel Kant، فیلسوف آلمانی و مبتکر روش نقد فلسفی.
- ۷- Friedrich Schiller، فیلسوف، شاعر و نویسنده آلمانی.
- ۸- Hegel، فیلسوف و ایده‌آلیست مشهور آلمانی.
- ۹- Weisse.
- ۱۰- Fischer، فیلسوف آلمانی و مورخ فلسفه.
- ۱۱- Koestlin.
- ۱۲- Baumgarten، فیلسوف زیبایی‌شناس آلمانی در سدهٔ هیجدهم.
- ۱۳- Hebart، فیلسوف و روان‌شناس آلمانی.
- ۱۴- Hippolite taine، فیلسوف فرانسوی طرفدار روش اثباتی و یکی از پایه‌گذاران روان‌شناسی.
- ۱۵- Allen، شاعر، نویسنده و منتقد ادبی امریکایی.
- ۱۶- Hirth.
- ۱۷- Fechner، فیلسوف آلمانی و پیشگام روان‌شناسی تجربی.

۱۸- چنان که می‌دانیم اگر هستی را به سه بخش تقسیم کنیم، یعنی بخش ماده بی‌جان و بخش ماده جاندار و بخش جامعه یا فرهنگ، بررسی هر یک، موضوع گروهی از علوم خواهد بود.

۱۹- Rudolf Hermann Lotze، فیلسوف آلمانی که پس از مرگ وایسه، جای او را در تحقیق و تدریس گرفت.

۲۰- سعدی، گلستان، ص ۱۸، ویراسته فروغی، انتشارات ققنوس، ۱۳۶۸، زبان در دهان ای خرمند چیست - کلید در گنج صاحب‌هنر، و همچنین شاهنامه فردوسی، ص ۱۴، به سوی هنر روز از آن تافتم - که کام دو گیتی از آن یافتم.

۲۱- Winkelman، دانشمند آلمانی و مورخ هنر و بنیانگذار باستان‌شناسی علمی.

۲۲- Lessing، نویسنده و هنرشناس آلمانی.

۲۳- Herder، فیلسوف هنرشناس و منتقد آلمانی.

۲۴- Goethe، شاعر و نویسنده و محقق آلمانی.

۲۵- نصیرالدین طوسی، اساس الاقتباس، ص ۵۸۷، انتشارات دانشگاه تهران،

۱۳۵۵ و همچنین مراجعه شود به شمس‌الدین محمد بن قیس رازی، کتاب

العجم فی معاییر اشعار العجم، ص ۲۹ و ۱۹۶، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۳۸.

۲۶- Cezanne، نقاش معروف فرانسوی.

۲۷- Monroe C. Beardsley، دائرة المعارف فلسفه ج ۱، ص ۱۹،

1972, Macmillan,

۲۸- علی‌رغم این که بسیاری از اصحاب فلسفه و علوم اجتماعی "Idealism" را

به «انگارگرایی» و «انگارآئینی» و غیره ترجمه کرده‌اند، ما در این مورد

ترجمه «اصالت معنی» را ترجیح داده و به کار برده‌ایم.

۲۹- هنرمند اصل فلورانس.

۳۰- مظاهر طبیعت، زیبا هستند، مانند دریا که هم زیباست و هم خیر در او هست. یا چهره خوب که مصداق زیبایی است و خدمت به مردم که زیبا و اخلاقی است. یا تبیین فلسفی یک فیلسوف که هر چند به زبان مربوط می‌شود، ممکن است متضمن خیر و زیبایی نیز باشد.

۳۱- نظر به تقدّم طبیعت، کسانی زیبایی طبیعی را برتر از زیبایی هنری دانسته‌اند و کسانی نیز بین این دو یا فرقی نهاده و یا اساساً زیبایی هنری را اصیل‌تر و دل‌انگیزتر از زیبایی طبیعی به شمار آورده‌اند. این نکته یادآور سروده شیخ اجل سعدی است که می‌فرماید:

عرق با ورق روی نگارین به چه ماند؟

همچو بر خرمن گل، قطره باران بهاری.

با این همه، زیبایی، محصول مشترک جهان عینی و جهان ذهنی است.

۳۲- Lipps.

۳۳- Croce.

۳۴- H.D. Marthin، پیکرنگار مشهور امریکایی.

۳۵- Chernyshevsky، فیلسوف و نویسنده برجسته روسی.

۳۶- Confucius، خردمند معروف چینی.

۳۷- Diderot، فیلسوف و یکی از نویسندگان دائرةالمعارف فرانسه.

۳۸- Tolstoy، مصلح اخلاقی و نویسنده روسی.

۳۹- Nero، امپراتور قدرتمند روم.

۴۰- Thomas Mann، نویسنده ادبی آلمان در نیمه سده بیستم و برنده جایزه

نوبل در ۱۹۲۹.

۴۱- چنان که در متن گفته‌ایم، هنر به عنوان هنر، یا به عنوان عامل زایندهٔ زیبایی، البته حکمت نیست، و بهتر است که ایدئولوژی هنرمند به صورت فلسفه وی در هنر او انعکاس پیدا نکند. اما عموماً مشاهده می‌کنیم که چنین نیست؛ مثلاً اندیشه یا ایدئولوژی یا فلسفهٔ هنرمندانی چون موتسارت (Mozart) و بتهون (Beethoven) و هایدن (Hyden) در هنر آنها تأثیر نهاده است. بدون تردید اگر در ساخت یک نظام فلسفی، هماهنگی وجود داشته باشد، آن دستگاه را به صورتی زیبا نمایش خواهد داد.

فهرست منابع

1. Monroe C. Beardsley, Aesthetics From Ancient Greece to the present, P. 24, NewYork, 1965.
2. Jerome Stolnit 2, Beauty: Some Stages in the History of 'an Idea, Journal of the History of Ideas, Vol, 22, No. 2 April 1961.
3. H. B. Acton. The Philosphy of Fine Art, translated by F.P.B. Osmaston Vol, 4. PP. 184-200, London 1920.
4. Baumgarten, Aesthetic, P. 64, Hall, 1928.
5. H. G. Schrikel, Aesthetic, PP. 18-19, London 1937.
6. John Dewey, Theory of Valution. P. 49. Chicago. 1939.
7. Fred N. Kerlinger, Foundations of Behavioral Research, PP. 479-491, NewYork, 1973.
8. Viseman and Aron, Field projects for sociology students, P. 16, Cambridge, 1970.
9. Ogburn and Nimkoff, Sociology, PP. 3-22. NewYork, 1964.
10. Jerome Shaffer, Mental Eveuts and He Brain the Journal of philosophy, Vol, 60. 1965.
11. یحیی مهدوی، جامعه‌شناسی یا علم‌الاجتماع، صفحه ۱۲۲ تا ۱۳۲، دانشگاه تهران ۱۳۴۱.
12. Frondizi, Risieri, what is value, translated by Solomon lipp,

- P. 162, London, 1963.
13. Talcott Parsons and Edward A. Shils, *Toward A General Theory of Action*, P. 195, NewYork, 1951.
14. William K. Frankena, *Value and Valuation*, in *Encyclopedia of Philosophy*, Vol. 8, PP. 229-232, and look at Perry Ralph, *General Theory of Value*, NewYork, 1926.
15. *Ibid* P. 220.
16. James K. Feibleman, *Understanding Philosophy*, P. 177, NewYork, 1973 and Richard Gale, *Proposition, Judgments, Sentences, and Statements*, in the *Encyclopedia of Philosophy*, Vol. 6, PP. 494-504, Macmillan, London, 1972.
17. Jean piaget, *Judgment and Reasoning in the Child*, translated by M. Warden, P. 125, London, 1928.
18. Rudolf Hermann Lotse, *Religion, art and Practical Philosophy*, P. 124, London, 1891.
19. John Burnet *Plato's Theory of art*, P. 27, London, 1953.
20. F. Copleston, *A History of Philosophy*, Vol. 1, P. 279, NewYork, 1962.
21. *Ibid*, P. 280.

22. رادا کریشنن، تاریخ فلسفه شرق و غرب، ج دوم، تاریخ فلسفه عرب، ترجمه جواد یوسفیان، ص ۶۲، سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی

23. F. Copleston, A History of philosophy, Vol. 1, Part 2, PP. 104-105, NewYork, 1962.
24. رادا کریشنان پیشین ص ۱۰۶.
25. مأخذ پیشین.
26. مأخذ پیشین ص ۲۵۵-۲۵۶.
27. Robert Zimmerman, Kant the Aesthetic Judgment, Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 21, No. 3.
28. C. H. Caudwell, Further studies on a Dying culture, P. 118, NewYork, 1974.
29. Copleston, P. 105.
30. دکتر محمد معین، فرهنگ فارسی، ج ۳، ص ۴۰۹۲، امیرکبیر، ۱۳۶۲، و تاریخ تمدین ویلدورانت ج ۴، ترجمه طاهری، ص ۱۱۵۶، سازمان انتشارات و آموزش اسلامی ۱۳۶۷.
31. Winckelmann, Johann, Thoughts on the Imitation of Greek Works in painting and sculpture, P. 73, London, 1935.
32. A. Richards, Principles of Literary Criticism, P. 14, NewYork, 1925.
33. Cezanne, Boy in a Red vest, Art through the Ages, P. NewYork, 1947.
34. Jack Kaminsky, Dewey's Concept of an Experience, in Philosophy of Phenomenology, Vol. 17, No. 3, March 1957 and Frederic Well intelligible beauty in Aesthetic thought.

35. Chernishevsky, Selected Philosophical Essays, PP. 286-87, London, 1967.
36. مان، اصول روان‌شناسی، ترجمه محمود صناعی، ص ۱۵۰، شرکت سهامی نشر اندیشه، ۱۳۴۲. همچنین مراجعه شود به آریان‌پور، زمینه‌نامه‌شناسی، ص ۱۷۷-۱۸۴، انتشارات دهخدا، چاپ دوم، ۱۳۴۵.
37. Jean Millet, Gleaner, P. 687, NewYork, 1954.
38. John Dewey, the Role of Aesthetic Experience, P. 42, Chicago, 1962.
39. C. H. Caudwell, Further Studies on A Dying Culture, P. 118, London, 1969.
40. Bertrand Russell, A History of Western Philosophy, PP. 284-297, NewYork, 1972.
41. Robert Audi, the Cambridge Dictionary of Philosophy, P. 66. Cambridge University press, 1995.
42. Chernyshevsky, Selected Philosophical Essays, PP. 286-87. Moscow, 1953.
43. Ibid, P. 293.
44. Ibid, P. 321.
45. H. Read, Realism, PP. 120-210.
46. Peter B. Hammond, Anthropology, P. 20, NewYork, 1971.
47. C. H. Caudwell, Futher Studies on a Dying Culture, P. 53, London, 1974.

84. جلال‌الدین بلخی، مثنوی، کلاله خاور ۱۳۱۹.

از خدا خواهیم توفیق ادب

بی ادب محروم ماند از لطف رب

همچنین مراجعه شود به سید جمال‌الدین اخوی، علم اخلاق ص ۹، دانشکده

علوم معقول و منقول دانشگاه تهران ۱۳۳۵.

49. Jack Kaminsky, Dewey's Concept of an Experience in Philosophy of Beauty and Aesthetic Thought, P. 426, NewYork, 1958.

50. Bertrand Russell, A History of Western Philosophy, PP. 260-66, NewYork, 1972.

51. Robert Audi, the Cambridge Dictionary of Philosophy, P. 311, London, 1995.

52. Diano, C. Epicuri Ethica, P. 127, Florence, 1946.

53. Chernyshevsky, P. 290.

54. C. H. Caudwell, Further Studies on A Dying culture, P. 32, London, 1974.

55. Fredrick Copleston, A History of Philosophy, Vol. 1, Part. 2, P. 280, Maryland, 1962. and Encyclopedia of Philosophy, Vol. 1, P. 266, Macmillan, 1972.

56. ابوالحسن علی بن احمد (معروف به ابن القضائی)، ترک الاطناب فی شرح شهاب، ص ۶۰۸، دانشگاه تهران ۱۳۴۳.

57. حکیم ابوالقاسم فردوسی، شاهنامه، ص ۷۲، انتشارات امیرکبیر، چاپ ششم،

۱۳۶۶.

58. جلال‌الدین بلخی، مثنوی معنوی، دفتر اول ص ۴۹، کلاله خاور ۱۳۱۹.

59. شیخ اجل سعدی، کلیّات، ویراسته محمدعلی فروغی، ص ۶۲۱، انتشارات

ققنوس ۱۳۶۸.

60. مأخذ پیشین ص ۴۴۳.

61. مأخذ پیشین ص ۴۵۵.

62. مأخذ پیشین ص ۵۱۱.

