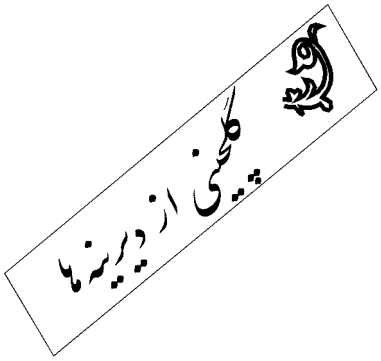

آراءِ بِنِدِتو کروچه دربارهٔ شعر و زیباشناسی*

گزارشِ احمد سمیعی (گیلانی)

شعر چیست؟

دربررسی هر قطعه شعر، دو عنصرِ همواره لازم وجود دارد که شعریّتِ آن را تحقّق می‌بخشد: مجموعه‌ای از تصاویر[1]؛ و احساسی[2] که به این تصاویر روح می‌بخشد. تصاویر از انواع گوناگون‌اند: اشخاص، اشیاء، حرکات و سکنات، سخنان، که در همهٔ آنها دمِ مسیحائیِ احساس دمیده شده است. این احساس به همان اندازه از آنِ شاعر است که از آنِ ما، احساسی انسانی سرشار از خاطره‌های گوناگونِ قرین عصمتِ کودکانه و نزهت قدسی، یادِ زخم‌های روحی، حسرت‌ها، حزن و غم، ماتم، شادی و چه و چه، چیزی که به عبارات منطقی بیان نمی‌شود و تنها شعر به شیوهٔ خود می‌تواند آن را تماماً منتقل سازد.

تصاویر و احساس در اینجا مانند رشته‌های جداگانهٔ به هم بافته نیستند؛ چون، به واقع، احساس تماماً به تصویر بدل شده است به‌گونه‌ای که شعر را نه احساس می‌توان شمرد

---

* گزارش فشردهٔ رسالهٔ کروچه به نام "Aesthetica in nuce" (۱۹۲۹) که در صفحات 92-45 گزیدهٔ مقالات او در حوزهٔ زیباشناسی به مشخّصات زیر درج شده است:

Croce, Benedetto, *Essais d'esthétique*, textes choisis, traduits et présentés par Gilles A. Tiberghien, Gallimard, Paris 1991.

1) image 2) sentiment

نه تصویر و نه جمعِ این دو. شعر «سیر و تأمّل در احساس[3]» یا «شهودِ احساسی[4]» و «شهودِ ناب[5]» است. ناب به این معنی که از هرگونه ارجاعِ تاریخی و انتقادی به واقعیّت یا ماهیّتِ تخیّلیِ تصاویرِ شکل‌دهندهٔ خود منزّه است و تپشِ محضِ حیات را در صورت ذهنیِ آن قبضه می‌کند.

البتّه، در قطعه شعر، چیزهای دیگر جز این دو عنصر و ترکیب دیالکتیکی یعنی **باهمنهادیِ**[6] این دو عنصر می‌توان یافت؛ امّا این چیزهای دیگر یا عناصری بیگانه‌اند یا همان **باهمنهادِ** احساس ـ تصویر[7] منتزع از بافت و از آنچه به صورت مادّی تصوّر می‌شود ــ به صورتی که پیش از آفرینش داشتند. در حالت اوّل، عناصرْ غیر شعری و دُرد گونه‌اند و، در حالت دوم، عناصری شعری‌اند که خوانندهٔ محروم از حسّ شاعرانه شعریّت آنها را سلب کرده است، خواه از سرِ ناتوانی در ماندن در فضای ذهنیِ شعر خواه در اثر برخی مقاصد موجّهِ پژوهش تاریخی یا مقاصد عملیِ دیگر که شعر را تنزّل می‌دهند یا بهتر بگویم باعنوان سند یا ابزار از آن بهره می‌جویند.

آنچه دربارهٔ شعر گفته شد در همهٔ هنرها ــ نقّاشی، پیکرتراشی، موسیقی ــ صادق است. هربار که از فراوردهٔ ذهن در نسبت با هنر سخن می‌رود از دو حال بیرون نمی‌ماند: یا شهودِ احساسی است یا، هر قدر هم مکرّم و معزَّز باشد، از مقولهٔ هنر بیرون است. فی‌المثل نقّاشی، اگر همان خط و رنگ و تابش نور باشد و در آن فراوان نوآوریِ معجزآسا صورت گرفته باشد امّا دم احساس در آن دمیده نشده باشد و احساسی را منتقل نسازد، صنعت است و بس.

شعردوست و شعرشناس به این زواید و افزونه‌ها اعتنایی ندارد و خواهان آن است که به جوهرِ شعر برسد؛ آنجا که دلش با شعر به تپش در می‌آید و هر جا که این تپش شنیده نشود منکرِ وجودِ شعر می‌گردد هر اندازه هم آن زواید ماهرانه و استادانه پدید آمده و درج شده باشند. آن که از فهم شعر بی‌بهره است با این حواشی گمراه می‌شود و خطای او در این نیست که آنها را تحسین می‌کند بلکه در این است که **به نام شعر** تحسین می‌کند.

---

3) contemplation du sentiment 4) intuition lyrique 5) intuition pure
6) synthèse 7) sentiment-image

وجهِ تمایزِ هنر

با تعریف هنر به شهودِ احساسی یا شهودِ ناب تلویحاً آن را از همهٔ صوَر دیگرِ فراوردهٔ ذهنی متمایز ساختیم. برای روشن ساختن این تمایز صفات سلبی هنر را برمی‌شماریم:

۱) هنر **فلسفه** نیست، چون فلسفه تفکّر منطقی در مقولات عامِّ هستی است حال آنکه هنر «شهودِ عاری از تفکّرِ» هستی است. از این رو، فلسفه از تصویر فراتر می‌رود و آن را دگرگون می‌سازد و حال آنکه هنر در عرصهٔ تصویر، که قلمرو اوست، می‌زیَد. هنرْ حکمت و منطقِ خاصِّ خود دارد که با منطقِ دیالکتیکی ـ مفهومی متفاوت است و درست برای تأکید بر این خصوصیّت و اَصالت است که تعابیری چون **منطق احساسی**[8] یا **منطق زیباشناختی**[9] وضع شده است.

۲) هنر **تاریخ** نیست، چون لازمهٔ تاریخ تمایزهای حسّاس میان واقعی و غیر واقعی، واقعیّت امرِ واقع و واقعیّت خیال، و واقعیّتِ فعل و واقعیّت میل است. حال آنکه هنر، از آن سوی این تمایزها، با تصاویرِ ناب زیست می‌کند. «واقع‌نما» خواندنِ آن استعارهٔ ناشیانه‌ای بیش نیست برای افادهٔ انسجام و همدیسیِ درونیِ تصاویر که اگر این همدیسی نباشد نقش تصویر را ایفا نمی‌کنند.

۳) هنر **دانشِ طبیعی** نیست، چون دانش طبیعی واقعیّت تاریخیِ رده‌بندی‌شده و به صورت انتزاعی درآمده است. ریاضیّات هم نیست چون ریاضیّات از انتزاعات بهره می‌جوید نه از مراقبه و تأمّل. تشابهاتی که بین آفرینش‌های ریاضی و شاعرانه قایل شده‌اند به شباهت‌های عامِّ بیرون از ماهیّت شعر مبتنی‌اند. اینکه از هندسه یا خصلت ریاضیِ پنهانِ درون هر اثر هنری سخن گفته می‌شود استعاره‌ای بیش نیست. در واقع، با این تعبیر، ناخودآگاه به آن نیروی سازمان‌دهنده، انسجام‌بخش و وحدت‌آفرینِ فکر شاعرانه اشاره می‌رود که شکل‌بندِ مجموعهٔ تصاویرند.

۴) هنر **بازیِ تخیّل** نیست، چون بازیِ تخیّل، به مقتضایِ نیاز خود به تنوّع و استراحت و تفریح و درنگ بر سرِ تصاویرِ چیزهای خوشایند یا دارای ارزش عاطفی و هیجانی، از تصویرهایی به سراغِ تصویرهایی دیگر می‌رود؛ در حالی که تخیّل در عالم هنر چندان

8) logique sensitive 9) logique esthétique

با مسئلهٔ تبدیل احساسِ آشفته به شهودی روشن درگیر است که بارها بجا دیده‌اند آن را، به جای تخیّل، **فانتزی**[۱۰] بنامند.

۵) هنر **احساس عاجل و بلافاصل** نیست. احساس می‌گریاند، می‌خنداند، زبان را بند می‌آورد، در جا خشک می‌کند، دچار هذیان می‌سازد، به هق هق در می‌آورد؛ در حالی که شاعر در اثرِ آنچه می‌بیند و تجربه می‌کند دچار این انفعالات نمی‌شود بلکه سخن می‌گوید آن هم به بیانی موزون و سازوار و همهٔ آن تأثّرات را موضوعِ سرود خود می‌سازد. البتّه احساس عاجل نیز بیانگر است؛ چون، اگر بیانگر نبود، در عین حال محسوس و جسمانی، پدیدهٔ روانی ـ جسمانی، نمی‌بود، امری انضمامی نمی‌بود یعنی هیچ بود. امّا این بیان ــ بیان متعلّق به احساس عاجل ــ هرچند آگاهانه است، چون آن را با **بیانِ فکری**[۱۱] یا **هنری**[۱۲] همگون سازند، استعاره‌ای بیش نخواهد بود. بیانِ هنری به احساس صورتِ نظری می‌بخشد و آن را به صورتِ گفتار (در شعر)، سرود و ترانه (در موسیقی)، و شکل (در نقّاشی) درمی‌آورد. در همین فرقِ میان احساسِ مسبوق به سیر و تأمّل یا شعر، از سویی، و احساس تجربه‌شده، از سوی دیگر است که آن خاصیّتِ منسوب به هنر ــ خاصیّت **آزادسازی از شهوات** یا زلال‌سازیِ آنها (روان‌پالایی[۱۳]) ــ جای دارد و، در ربط متقابل با آن است، از نظرگاه زیباشناختی محکوم ساختن آثار یا بخش‌هایی از آثار هنری که در آنها احساسِ عاجل سرریز و افشانده می‌شود؛ و هم از این فرق ناشی می‌شود خصلت **بی‌کرانگی**[۱۴] یا خصلت **جهانشمولی**[۱۵] یا **کیهانیِ**[۱۶] هنر در مقابل خصلت **کرانمندیِ**[۱۷] احساسِ عاجل. در واقع، احساس با تأمّل و مراقبه به شاعر دست می‌دهد نه به تجربهٔ عاطفی. احساس سراسرِ عرصهٔ نفسانی شاعر را، که عرصهٔ جهانی نیز هست، با پژواک‌های بی‌کران فرا می‌گیرد. در وجود او، شادی و رنج، لذّت و الم، قهر و تسلیم، جِدّ و سَبُک‌سَری و نظایر آنها با یکدیگر جمع می‌شوند و با طیفی از تابش‌ها در یکدیگر به حرکت در می‌آیند به گونه‌ای که احساس، حتّیٰ با حفظ سیمای فردی و

---

۱۰) *fantasia*, fantaisie (در انگلیسی fancy)، مراد **تخیّل خلّاق** است در مقابلِ تخیّل **بازآفریننده** یعنی خیال بستن آنچه پیش‌تر با حواس درک شده باشد.

11) expression spirituelle 12) expression esthétique 13) catharsis
14) infinité 15) universel 16) cosmique
17) finitude

خصلتِ آغازین و فایقِ خود، به خود محدود و فروکاسته نمی‌شود. فی‌المثل تصویری خنده‌آور، اگر شاعرانه خنده‌آور باشد، چیزی در خود دارد که خنده‌آور نیست؛ نمونهٔ آن را در «دُن کیشوت» یا در «فالْشْتاف»[۱۸] می‌توان سراغ گرفت. همچنین تصویر چیزی مخوف در شعر هیچ‌گاه بی‌بهره از امید به والائی و سمُوّ و قهرمانی و عشق نیست.

۶) هنر نه **تعلیمی**[۱۹] است نه **خطابی**[۲۰] یعنی به مقصودی عملی، هرچه باشد، به‌کار نمی‌رود و اسیر آن و محدود به آن نمی‌گردد، مثل آنکه بخواهد حقیقتی فلسفی یا علمی را در نفوس تلقین کند یا، در نقشِ خطیب، نفوس را مستعدِّ پذیرشِ نحوهٔ خاصّی از احساس و عمل سازد. هنرِ خطابه، در آنِ واحد، هم **بی‌غایتی** و هم استقلال را از بیان می‌گیرد و آن را وسیله‌ای برای نیل به غایتی بدل می‌کند و، با این کار، آن را در این غایت مستحیل می‌سازد. و این، به تعبیر شیلر، خصلت **بی‌تعیّنیِ**[۲۱] هنر در مقابل «هنرِ» خطابه است که خصلت **اغوایی** و **تهییجی** دارد. ناباوریِ موجّه نسبت به «شعرشناسی» از همین ناشی می‌گردد البتّه زمانی که شعرِ خطابی فقط سیاسی باشد و به مرتبهٔ بالای شعرِ زلال و انسانی نرسد.[۲۲]

۷) هنر به طریق اولیٰ با هیچ‌یک از دیگر اَشکالِ **کُنشی** که درپیِ پدید آوردن لذّت، میلِ شهوانی یا تفنّن و جاذبه و یا حتّیٰ هَیَجات پرهیزکارانه و حرارتِ پارسایانه باشد یکی و همگداز نمی‌شود. ولتر «اشعار مقدّس» را به ریشخند می‌گرفت و می‌گفت آنها به‌واقع «مقدّس»اند چون هیچ‌کس دست به آنها نمی‌زند.

هنر در مناسبات خود

صفات سلبی که برای هنر یاد کردیم، از جهتی دیگر، «مناسبات» آن نیز هستند چون صوَر گوناگونِ فعّالیّت ذهنی را نمی‌توان جدا از یکدیگر تصوّر کرد که منفرداً عمل کنند و تنها از خود مایه گیرند. شعر، هرگاه مسبوق به تأثّر یا حالتی روحی نباشد، چگونه

---

۱۸) Falstaff، چهرهٔ نمایشی نمایشنامهٔ **هانری چهارم**، اثر شکسپیر

19) didactique 20) oratoire 21) indétermination

۲۲) یادآور اشعار سیاسی بهارکه، در عین سیاسی بودن، انسانی است و، در هر حال، سیاسیِ محض نیست و از آن والاتر است: روح و احساس انسانی در آن دمیده شده است.

ممکن است نطفه بندد واین حالت روحی، که ما آن را احساس خواندیم، چیزی جز همان روح نیست که اندیشیده و خواسته و عمل کرده است و درکنهِ وجود خویش می‌اندیشد و می‌خواهد و رنج می‌برد و لذّت می‌برد و عذاب می‌کشد. شعر همانند پرتوِ خورشید است که این فضای تاریک را نورانی و چهرهٔ پنهانی آن را آفتابی می‌سازد. ازاین رو، شعر دستبردِ نفوس تهی و اذهان کُند و ضعیف نیست. لذا هنرمندانی که به خطا هنرِ ناب و هنر برای هنر را مسندنشین می‌سازند دریچهٔ ذهن خود را به روی تأثّر حیات و دغدغه‌های فکری می‌بندند و، با این کار، نابارور می‌شوند و، دست بالا، به تقلید از دیگران یا به **وارفتگیِ** امپرسیونیستی می‌رسند. ازاین رو، شالودهٔ هر شعری شخصِ انسانی است و، چون کمالِ شخصِ انسانی در معنویّت و اصول اخلاقی است، شالودهٔ هر شعری وجدان اخلاقی است. البتّه این بدان معنی نیست که هنرمند باید متفکّری پرعمق یا منتقدی تیزبین یا سرمشق اخلاق یا قهرمان باشد؛ امّا هنرمند باید شخصاً در جهان فکر و عمل سهیم باشد تا این مشارکت باعث شود که، مستقیماً یا از راه همحسّی با دیگران، درام انسانی را به‌تمامی تجربه‌کند. شاعر چه‌بسا، در زندگیِ عملی، روح خود را لکّه‌دار سازد؛ امّا باید، به این یا آن صورت و به قوّت تمام، پاکی و ناپاکی و درستی و نادرستی و نیک و بد را احساس کند. لزوماً نباید از موهبت شهامت برخوردار باشد یا حجب و حیا و پریشان‌حالی دراو جلوه‌گر باشد؛ امّا باید، به‌این یا آن صورت، ارزش شهامت را احساس کند. صفحات بسیاری از شعر قهرمانی و جنگاورانه و شاید زیباترین آنها محصول کارِ سرایندگانی هستند که هیچگاه قادر نبوده‌اند سلاحی را به جولان درآورند. از سویی دیگر، قول ما به این معنی نیست که برای شاعر یا هنرمند بودن شخصیّتی اخلاقی داشتن کافی است. شعر نیازمند شعر است، نیازمند صورتی از «باهمنهادِ» نظری که از آن یاد کردیم، نیازمند نبوغ شعری که بی‌آن هرآنچه می‌ماند پشته‌ای هیزم است که نمی‌سوزد چون وسیله‌ای نیست که آن را مشتعل سازد. **امّا چهرهٔ شاعرِ ناب، هنرمندِ ناب، و هوادارِ زیبائیِ ناب، جدا و گسسته از جهان انسانی، چهره نیست کاریکاتور است.**

بدونِ فانتزیِ شاعرانه که به درد و رنج و احساسْ صورتی قرین سیر و تأمّل و به تأثّراتِ مبهمْ بیانی شهودی دهد و به صورتِ بازنمود و واژه‌هایی درآید که به زبان

درآیند، سروده یا منقوش یا به‌گونه‌ای بیان شوند، اندیشهٔ منطقی پدید نمی‌آید؛ فانتزیِ شاعرانه خودْ زبان نیست امّا هیچ‌گاه فارغ از زبان نیست و از آن زبانی بهره می‌جوید که شعر آفریده است. همچنین، بدون اندیشه‌ای که تمیز دهد و نقد کند، عمل ممتنع است و بدون عملِ نیک، وجدان اخلاقی و تکلیف وجود ندارد. کسی در جهان نمی‌توان یافت که در عمل مایهٔ تمام گذاشته باشد یا به تکلیف پابند باشد و درکُنهِ نفسِ خود مایه‌ای از فانتزی و شعر از آنِ خود نداشته باشد ــ هر اندازه هم به‌کمالْ منطقی و دارای روحِ انتقادی و علمی باشد.

دانشِ هنر یا زیباشناسی و خصلت فلسفی آن

تعریف‌ها، تمایزها، صفات سلبی، و مناسباتی که برای هنر یاد کردیم خرده خرده طیِّ قرن‌ها ساخته و پرداخته شده‌اند و ما اکنون ثمرهٔ این تلاش‌های کُند، گوناگون، و شاق را در دست داریم. لذا کارْویژهٔ زیباشناسی، که دانش هنر است، آن نیست که یک بار برای همیشه هنر را تعریف کند، تار و پود مفهومیِ آن را به طریقی ببافد که سراسر عرصهٔ این دانش را بپوشاند. زیباشناسی، هرچند آموزهٔ فلسفیِ خاصّی است و، به اعتبار فلسفی بودن، با مقولهٔ خاصّی از فکر سر و کار دارد، هیچ‌گاه از بدنهٔ فلسفه جدا نمی‌شود چون مسائلِ آن مناسبات هنر است با دیگر صوَر فکری و وجوه افتراق و تشابه با آنها: در واقع، زیباشناسی، هرچند بِالأخص روشنگر آنچه به هنر مربوط است باشد، تماماً فلسفه است. بارها خواستار گونه‌ای از زیباشناسی شده‌اند که خودسامان و فارغ از هر دریافت معَیّنی از فلسفهٔ عمومی باشد؛ امّا چنین‌چیزی مقدور نیست چون مقرون به تضادّ است؛ حتّی کسانی که از زیباشناسیِ ناتورالیستی، شهودی، فیزیکی، فیزیولوژیکی، یا روان‌شناختی خلاصه غیر فلسفی خبر می‌دادند، چون از طریق طرح‌ریزی برنامه به مرحلهٔ اجرا گام نهادند، دزدیده مفاهیم عمومی، تحصّلی، ناتورالیستی حتّی ماتریالیستی را به میان کشاندند. لذا، به محض آنکه این دریافت‌های فلسفی کاذب و مدروس تلقّی شوند، آموزه‌های زیباشناختی یا شبه‌زیباشناختیِ مبتنی بر آنها نیز رد می‌شوند.

شهود و بیان

مسئلهٔ روابط **شهود** و **بیان** و طریقهٔ گذار از یکی به دیگری، چون نیک بنگریم، همان است که در بخش‌هایی دیگر از فلسفه مطرح می‌شود همچون روابط **درون** و **بیرون**، **ظاهر** و **باطن**، **روح** و **مادّه**، **نفس** و **جسم**، و، در حکمت عملی، **نیّت** و **اراده**، **اراده** و **عمل** و نظایر آنها. در تعبیراتی از این دست به صورتِ حدَّیْن، مسئله لاینحل می‌ماند چون با جدا ساختن این دوگانه‌ها هیچ راهی برای گذر از یکی به دیگری یا برای جمع و یگانه‌سازی آنها باقی نمی‌ماند مگر آنکه این یگانه‌سازی در حَدِّ[۲۳] **سومی** صورت گیرد که گاه در وجود خدا یا در امر ناشناختنی عرضه می‌گردد. بدین‌سان دوبُنی[۲۴] و ثنویّت، به ضرورت، یا به جهان غیب و بیچونی[۲۵] رهنمون می‌گردد یا به مشرب لاأَدْری[۲۶]. امّا وقتی مسائل به صورتی که مطرح می‌شوند لاینحل از کار در می‌آیند، راهی جز این نمی‌ماند که خودِ حدود را معروض نقد سازیم و ببینیم که آنها چگونه شکل گرفته‌اند و آیا تکوّن آنها منطقاً درست بوده است. جستجوی ما در این مورد مستقیماً به این نتیجه می‌رسد که این حدود از نوعی تقسیم‌بندیِ عملی و ناتورالیستی پدید آمده‌اند نه از اصلی فلسفی و نظری. در واقع، امورْ درونی و، در عین حال، بیرونی‌اند و امورِ بیرونی بدون خصلتِ درونی نمی‌توانند بیرونی شوند. یعنی حدَّیْن لازم و ملزوم یکدیگرند و پیداست که تلاش برای یگانه‌سازیِ دو امر که نه به لحاظ فلسفی و نظری یا صوری بلکه تنها به لحاظ عملی یا مادّی از یکدیگر جدا و متمایز بوده‌اند در همنهادی برتر بیهوده و عبث است. **نفْس** نفْس نیست مگر به این اعتبار که **جسم** است، اراده اراده نیست مگر در آن حد که پا و دست را به حرکت در می‌آورد یعنی در آن مقام که **عمل** است، شهود نیز وقتی **شهود** است که، در عین حال، **بیان** باشد. تصویری که بیانگر نباشد، نه گفتار باشد، نه سرود، نه سیاه‌قلم، نه نقّاشی، نه پیکرتراشی، نه معماری، نه دست‌کم سخنی که در دل زمزمه شود یا سرودی که در فضای سینه طنین افکند یا خطّ و رنگی که در خیال دیده شود و نفس و سراسر وجودِ زندهٔ آدمی از آن رنگِ تعیّن پذیرد ــ چنین تصوّری اصلاً وجود ندارد. می‌توان مدّعیِ وجود آن شد امّا نمی‌توان وجود آن را اثبات کرد چون برای این اثبات لازم

23) terme 24) dualisme 25) transcendance
26) agnosticisme

است که تصویر جسم گیرد و بیان شود. این گزارهٔ ژرف‌معنایِ فلسفی یعنی **ایـنهمانیِ**[۲۷] **شهود و بیان** را ذوق سلیم نیز تأیید می‌کند که چون کسی بگوید چیزی را اندیشیده‌ام امّا نمی‌توانم بیانش کنم بر او می‌خندند. در آفرینشِ اثرِ شاعرانه راز آفرینش را می‌توان دید. فایدهٔ دانش زیباشناسی برای کلّ فلسفه یا برای مفهوم **واحدِ کلّ**[۲۸] انتزاعی در همین معنی است. زیباشناسی، با حذف ذهن‌گرایی[۲۹] و ثنویّتی که از آن نتیجه می‌شود، به نوبهٔ خود ذهن‌گرائیِ مطلق را فرض می‌گیرد و بر می‌نهد.

بیان و ارتباط

اِشکـال‌هایی کـه بـر ایـنهمانیِ شـهود و بـیان وارد مـی‌کنند عـلی‌العـاده از خـطاهای روان‌شناختی برمی‌خیزد: همواره چنین می‌پندارند که به‌وفور تصاویری زنده و انضمامی در اختیار دارند حال آنکه همهٔ آنچه به دست دارند نشانه‌ها و نام‌هاست و یا از حالاتی ناشی می‌گردد که در آنها هنرمند پاره‌هایی از جهانی خیالی را بیان می‌کند و چنان پنداشته می‌شود که همهٔ آن جهان را در نفسِ خود دارد و حال آنکه نفسِ همان پاره‌ها درگنجینهٔ نفسانیّات او نیست و، دست بالا، فقط وی سـودای خـیال بسـتن آن جـهان مـفروض را در سر دارد. امّا اِشکال‌ها از خلط **بیان**[۳۰] و **ارتـباط**[۳۱] نـیز نـاشی مـی‌شوند و حـال آنکـه، در واقع، امرِ ارتباط از تصویر و بیانِ تصویر متمایز است. ارتباط مربوط است به نـصب شهود ـ بیان بر روی شیئی که تنها به استعاره آن را مادّی یا جسمانی مـی‌خوانـیم چـون در اینجا مادّه و جسمی درکار نیست آنچه هست دستاوردِ ذهن است.

پیداست که شعر، همین‌که شاعر آن را باکلمات و با سرودنِ در دل بـه بـیان درآورد، پا به عرصهٔ وجود نهاده است؛ و آنگاه که آن را به دیگران بشنواند یا در پی کسی باشد که آن را از برکُنَد و برای دیگران بخواند یا وقتی که آن را به رشتهٔ تحریر درآورد و به چاپ رساند، به مـرحلهٔ دیگـری گـام مـی‌نهد کـه البـتّه حـایز اهـمّیّتِ اجـتماعی و فـرهنگی بسیاری است امّا این مرحله خصلت عملی دارد نه هنری و زیباشناختی. یافتن خطِّ فاصلِ بیان و ارتباط در عالَم واقعی بی‌گمان کار بسیار باریک و ظریفی است؛ چـون، در عـالَمِ

27) identité 28) Un-Tout 29) spiritualisme
30) expression 31) communication

واقع، این دو فرایند معمولاً به‌سرعت از پی یکدیگر می‌آیند و گویی به هم درمی‌آمیزند؛ امّا در عالَمِ فکر و نظر، این مرزْ روشن است و باید این تمایز را سخت و استوار حفظ کرد.

خلط هنر[۳۲] و صنعت[۳۳] نیز از بی‌توجّهی به تمایز بیان و ارتباط ناشی می‌گردد. صنعت لازمهٔ ذاتیِ هنر نیست بلکه با مفهوم ارتباط پیوستگی دارد. صنعت معمولاً علم یا مجموعه‌ای از شناخت‌هاست که ناظر به‌کارِ عملی و متوجّه به آن است و، در مورد هنر، ناظر است به ساختن اشیا و ابزارهایی برای حفظ و انتقال آثار هنری. مباحث مربوط به صنعت نه مباحث زیباشناختی‌اند نه بخش‌ها یا فصل‌هایی از این مباحث. البتّه مقصود مفهوم متقن و دقیق صنعت است وگرنه، در آنجا که «صنعت» مترادف کار هنری گرفته شود بحثی نیست مثلاً در تعبیر **صنعتِ درونی**[۳۴] که با شکل‌گیریِ شهود ـ بیان متناظر و مطابق است یا آن‌گاه که به منزلهٔ «رشتهٔ پیوند» تلقّی گردد یعنی به عنوان رابطهٔ ضروری با سنّت تاریخی که نه می‌توان از آن جدا و فارغ شد و نه می‌توان صرفاً به آن پیوست. خلط هنر و صنعت و نشاندن صنعت به جای هنر گرایشی است بس شایع نزد هنرمندانِ ناتوانی که امید دارند از امور عملی و یافت‌ها و ابداعات عملی نیرویی اخذ کنند که در خود نمی‌یابند.

اشیای هنری: نظریّهٔ هنرهای خاص و زیبایی در طبیعت

کارِ ارتباطی اشیای مادّی را پدید می‌آورد که «آثار هنری» خوانده می‌شوند و به استعاره آنها را «هنری» می‌شمارند یعنی تابلوها، پیکرتراشی‌ها و بناها و همچنین، به نحوی پیچیده‌تر، نوشته‌های ادبی و موسیقایی و، به روزگار ما، صفحه‌ها و فونوگرام‌ها را که بازتولیدِ آواها و اصوات را میسّر می‌سازند. امّا نه این آواها و اصواتْ آثار هنری‌اند و نه نشانه‌های متعلّق به نقّاشی و پیکرتراشی و معماری؛ آثار هنری جز در نفوسی که آنها را می‌آفرینند یا بازمی‌آفرینند جای ندارند همچنان‌که فی‌المثل در اقتصاد فقط نیازها و کار وجود دارند نه اشیای طبیعتاً و مادّتاً مفید. اشیای مادّی به استعاره به صفتِ اقتصادی متّصف می‌شوند. آنکه بخواهد، در اقتصاد، ارزش اقتصادی را از اشیا و خاصیّت مادّی آنها برآورَد دچار خطای فاحش می‌شود.

---

32) art 33) technique 34) technique intérieur

مع‌الوصف، در زیباشناسی، با آموزهٔ هنرهای خاص و حدود آنها یعنی خصلت زیباشناختیِ خاصِّ هر یک از هنرها، خطای فاحشِ موصوف را مرتکب شده‌اند و می‌شوند. تقسیم‌بندی هنرها (شعر، موسیقی، نقّاشی، پیکرتراشی، حجّاری، و جز آنها) صرفاً فنّی یا مادّی و به این اعتبار است که اشیای هنری (مادّهٔ آنها) اصوات و نغمات، موادّ رنگین، اشیای حکّاکی یا حجّاری‌شده، یا اشیای ساخته‌شده و بی‌عدیل در اجسام طبیعی باشند. اینکه بپرسند خصلت هنریِ هر یک از این اقسام را چه می‌سازد، از هر یک از آنها چه برمی‌آید و چه برنمی‌آید، از انواع تصاویر کدام با اصوات بیان می‌شوند و کدام با نغمات و کدام با رنگ‌ها و خطوط، و هٰکذا، در حکم آن است که بپرسند در اقتصاد چه چیزهایی به اعتبار خواصِّ فیزیکیِ خود باید بهادار باشند و چه چیزهایی نه، یا هر یک از آنها به نسبت با آنهای دیگر چه بهایی باید داشته باشند، و حال آنکه پیداست که خواصِّ فیزیکی به این مسئله ربطی ندارند و هر چیزی، برحسب موقعیّت و نیازمندی‌ها، می‌تواند بهایی بیشتر از چیز دیگر یا همهٔ چیزها داشته باشد.

هرآنکه حسّاسیّت و ذوق هنری داشته باشد، در پاره‌ای از شعر هرقدر هم کوتاه باشد، هم عنصر موسیقایی و نگارگری خواهد یافت هم قوّت و صلابت پیکرتراشانه و هم ساخت و هندسهٔ معمارانه؛ همچنین است در پردهٔ نقّاشی، چون نقّاشی کارِ روح است نه کار چشم و آن در روح جای دارد آن هم نه تنها به حیث رنگ بلکه همچنین به حیث صوت و گفتار و حتّی به حیث سکوت که خود به طریقی صوت و گفتار است. امّا همین‌که تلاش کنند که این کیفیّتِ موسیقایی و نگارگرانه و همهٔ آن کیفیّات دیگر را جدا از همدیگر دریابند، این عناصر راهیِ نهانگاه می‌شوند و به شکل یکدیگر در می‌آیند و در وحدت و یگانگی گداخته و خلط می‌شوند، هرچند عادت بر آن است که آنها را از هم متمایز سازند و بر هر یک نامی نهند؛ و این ثابت می‌کند که هنر یکی است و به هنرهای خاصّ و منفرد تقسیم نمی‌شود در عین حال، هنر بی‌نهایت متنوّع است و این تنوّع برحسب مفاهیم فنّیِ هنرها نیست بلکه به اعتبار شخصیّت‌های هنری ــ اعمّ از شاعر و نقّاش و پیکرتراش و معمار و موسیقی‌دان ــ و کیفیّات نفسانی آنان است.

مسائلِ مربوط به وجود زیبایی در طبیعت را به این رابطه و این خلطِ آفرینش هنری و آلات و ابزارهای ارتباط یعنی «اشیای هنری» باید بازگرداند. در این باب، آن سؤال را باید

به‌کنار نهاد که برخی از اثرآفرینان پیش می‌کشند و می‌خواهند بدانند آیا در طبیعت موجوداتی غیر از انسان نیستند که شاعر و هنرمند باشند: به این سؤال، سزاوارْ آن است که جواب مثبت داده شود نه‌تنها از سرِ تجلیل و ستایشِ آواز مرغان بلکه، علاوه برآن، برحسب دریافت ایدئالیستی از جهانی که سراسر حیات و روح است. «زیبا در طبیعت» در حقیقت، دلالت دارد بر اشخاص، اشیا، و جاهایی که از حیث آثارشان در ذهن، به شعر، نقّاشی، پیکرتراشی و هنرهای دیگر شباهت می‌یابند؛ و قبول چنین «چیزهای هنریِ طبیعی» دشوار نیست چون فرایند ارتباط شاعرانه، که با اشیای مصنوع صورت می‌پذیرد، ممکن است به همان طریقه با اشیای طبیعی تحقّق یابد. فانتزیِ[۳۵] جوان عاشق در نظر او زنی را می‌آفریند که زیبایش می‌بیند و او این زنِ خیال‌آفرید را در معشوقه‌اش می‌بیند؛ فانتزیِ زائر منظری افسونگر یا شکوهمند و بیچون می‌آفریند که او آن را در صحنهٔ دریاچه یا کوه مجسّم می‌سازد[۳۶]؛ و این آفریده‌ها گاه در محافلِ اجتماعیِ کمابیش وسیعی نشر می‌یابند و منشأ «زیبایی‌های حرفه‌ای» می‌گردند که تحسین همگان را برمی‌انگیزانند همچنین منشأ «نظرگاه‌های» مشهوری که هرکس در برابر آنها کمابیش صادقانه به وجد درمی‌آید؛ هرچند این شکل‌بندی‌ها ناپایدارند و چون از آنها سیر شدید رهاشان می‌کنید و چون باب روز نباشند جای خود را به نظرگاه‌های دیگری وامی‌گذارند؛ همچنین، به خلافِ آثار هنری، معروض تفسیرهایی تمام‌عیار واقع نمی‌شوند.

انواع ادبی و هنری و مقولات زیباشناختی

نظریّهٔ انواع ادبی که در آن تقسیم‌بندی آثار هنری، برحسب محتوا یا مایهٔ عاطفی آنها، به آثار تراژیک، کُمیک، لیریک (غنائی)، قهرمانانه(حماسی)، عاشقانه، تغزّلی و جز آن ــ

۳۵) مراد کروچه از «فانتزی» **تخیّل آزاد خلّاق** است در مقابل تخیّل علمی یا تخیّل تقلیدی (خیال بستنِ آنچه زمانی درگذشته متحقّق شده بود). وی، در یک جا، به‌صراحت آن را عاطفهٔ آتشینِ (شهوت، passion) والایش یافته و مصوَّر خوانده است.

۳۶) چنان‌که ملاحظه می‌شود، کروچه زیبایی طبیعت را، به خلاف مشهور، بازتابِ زیبائیِ احساس درونیِ انسان تلقّی می‌کند نه به‌عکس که احساس درونیِ انسان را ناشی از زیبایی طبیعی بداند. در واقع، در نظر او، زیبایی صرفاً جنبهٔ انسانی دارد؛ زیبائیِ طبیعی نیز بدون انسان تحقّق نمی‌یابد همچنان‌که الوان و نقوش، به حیث الوان و نقوش، بدون نورْ طورِ وجودی پیدا نمی‌کنند.

اعمّ از تقسیمات اصلی و فرعی، بخش‌ها و زیربخش‌ها ــ صورت می‌گیرد فی‌نفسه موجّه و مفید است. فایدهٔ عملی آن جا دادن انواع آثار شاعر در مجلّدات متعدّد و تسمیهٔ آنها و کاربرد نام‌های آنها درگفتار و نوشتار است. امّا این تقسیم‌بندی زمانی ناموجّه است که بخواهند مفاهیم مربوط به آن را در قوانین زیباشناسیِ انشای اثر و معیارهای زیباشناختیِ داوری وارد کنند، چنان‌که این امر پیش می‌آید وقتی بخواهند تعیین کنند که فی‌المثل تراژدی باید این یا آن موضوع، چهرهٔ این یا آن صفات، طرح کلّی این یا آن بسط و پرورش و این یا آن دامنه و درازی را داشته باشد؛ همچنین وقتی که در قبال اثری، به جای آنکه به سراغ داوری دربارهٔ ارزش شاعرانهٔ آن روند، جویا شوند که آن تراژدی است یا قطعه شعر و تابع قوانین این یا آن نوع است.

هنرمندِ برخوردار از موهبتِ نبوغ خود را از همهٔ اسارت‌ها رها می‌سازد حتّیٰ زنجیرهای خویش را به ابزارهایی برای کسب قوّت بدل می‌کند و آنکه از این موهبت محروم باشد آزادی خود را نیز به صورت نوعِ تازه‌ای از بردگی در می‌آورد.

چنین به نظر رسیده است که، از میان تقسیم‌بندی‌های آثار ادبی، دست‌کم یکی هست که دارای ارزش فلسفی است و باید حفظ شود و آن تقسیم آنها به **غنائی**[37] و **حماسی**[38] و **نمایشی**[39] است که با تلقّی آنها به عنوان سه لحظه از لحظات فرایند انضمامی شدن که از امرِ «غنائیِ» لبریز شدن جوهر وجودی هنرمند به حماسی می‌رسد که، درآن، هنرمند، با روایتِ احساس، آن را از وجود خود جدا می‌کند، و از حماسی به نمایشی می‌رسد که، در آن، هنرمند به احساس اجازه می‌دهد که ترجمانان خود را بیافریند. امّا امر غنایی لبریز شدنِ احساس نیست، ناله و بارانِ اشک نیست بلکه، به خلاف، همان انضمامی شدنِ احساس است که شخصیّت وجودیِ هنرمند از طریق آن خود را به نمایش می‌گذارد، روایت می‌کند و به روی صحنه می‌آورد، و، از این اندیشهٔ غنائی، شعرِ حماسی و درام شکل می‌گیرد، که جز با نشانه‌های برونی از اثر غنائی متمایز نیست. اثری سراسر شاعرانه چون مَکْبِت[40] یا آنتوآن و کلئوپاترا[41] ماهیّتاً اثر غنائی‌اند که در آنها چهره‌های نمایشی و صحنه‌ها بازنمودِ مایه‌ها و خوان‌های پیاپیِ گوناگون‌اند.

---

37) lyrique 38) épique 39) dramatique
40) *Macbeth* 41) *Antoine et Cléopâtre*

در زیباشناسی‌های قدیم و هم به روزگار ما، برای مقولات زیبایی چون والا و شکوهمند[۴۲]، تراژیک، کُمیک، لطف و ملاحت و مطایبه جایگاه پر ارزشی قایل بودند و هستند و فیلسوفان، به‌خصوص فیلسوفان آلمانی، نه‌تنها به بحث دربارهٔ آنها به حیث مفاهیم فلسفی ــ در حالی که مفاهیمِ سادهٔ روان‌شناختی و تجربی بیش نیستند ــ مبادرت کردند بلکه به بسط و پرورش آنها به روش دیالکتیکی ــ روشی که تنها به مفاهیم ناب نظری یعنی مفاهیم فلسفی تعلّق دارد ــ پرداختند و دل خوش کردند که آنها را برحسب مراحل صعودیِ وهمی، به نوبت، در مقوله‌های زیبا، تراژیک، مطایبه‌ای[۴۳] جای دهند. این مقولات، از این نظر که مفاهیم روان‌شناختی و تجربی‌اند، به زیباشناسی تعلّق ندارند و جز بر مجموع عواطف، که به لحاظ تجربی طبقه‌بندی و گروه‌بندی شده‌اند، دلالت نمی‌کنند.

فنّ خطابه، دستور زبان و فلسفهٔ زبان

در هر خطابی چه‌بسا سهمی از حقیقت وجود داشته باشد؛ چون خطا ممکن است از ترکیب دلبخواهی و غیرمنطقی اموری پدید آید که به خودی خود موجّه باشند. بنا بر این قاعده، قایل شدن تمایزهایی چون سبک بی‌پیرایه و سبکِ آراسته به تصویر (مصنوع)، استعاره‌ها و صوَرِ گوناگون آنها و اینکه درکجا سخنِ خالی از استعاره مناسب است و درکجا سخن مستعار، اینکه فلان استعاره با بافت کلام سازگار است یا نه، و درکجا باید جدّ به‌کار برد و درکجا هزل و شوخ‌طبعی و طرح مسائلی از این قبیل همه و همه برای تعلیم نویسندگی موجّه است. امّا وقتی از جنبهٔ کاملاً تعلیمی و عملیِ آنها غفلت شود و بخواهند در آنها نظریه‌پردازی و بحث فلسفی کنند و به لحاظ نظری و فلسفی میان **بی‌پیرایه** و **آراسته** یا **منطقی** و **عاطفی** و نظایر آنها تمایز قایل شوند، مبحث خطابه و سخنوری را در قلمرو زیباشناسی وارد می‌کنند و از مفهوم واقعیِ بیان منحرف می‌گردند.

در حقیقت، بیان هنری هیچ‌گاه منطقی نیست و همواره عاطفی یا وهمی و خیالی و فانتازیائی است و لذا هیچ‌گاه استعاری نیست و همواره پاک و بی‌دُرد است، هیچ‌گاه به آن معنی «عریان» نیست که به پوشاندن نیاز داشته‌باشد یا به آن معنی «زر و زیوردار» نیست که لازم باشد آن را از عناصر بیگانه بپیرایند بلکه فی‌نفسه متلألئ و پُر درخشش

42) sublime 43) humouristique

است. حتّیٰ فکر منطقی و دانش، از این حیث که بیانگرند، به احساس و فانتزی بدل می‌شوند؛ از این رو، اثری فلسفی یا تاریخی یا علمی چه‌بسا نه‌تنها درست بلکه، علاوه بر آن، زیبا باشد و، در هر حال، نه همان با معیارهای منطقی بلکه همچنین با معیارهای زیباشناختی سنجیده شود.

خطایی از این دست دربارهٔ زبان نیز روی داده است که از روزگار باستان، به مقصود آموزشی، آن را به جمله و واژه و اقسام واژه و هجاها و آواها تجزیه کردند و مجموعهٔ قواعدی به‌نام دستور زبان ساختند همچنان‌که برای موسیقی و هنرهای تجسّمی و معماری دستور ساختند. چیزی که هست نتوانستند از خلطِ انتزاع و واقعیّت یا تجربی و فلسفی مصون بمانند.

در واقع، زبان، در اصل و در درجهٔ اوّل، پیوستاری اُرگانیک (انداموواره) است و تجزیهٔ آن به جمله و واژه و هجا و آوا امر ثانوی و کالبدشکافیِ زبان است، محصول انتزاعِ عقلانی است نه امری واقعی و اصیل.

با وارد کردن مبحث دستور زبان و فنّ خطابه در عرصهٔ زیباشناسی است که حضرات به قایل شدن دوگانگیِ بیان و وسایل بیان کشیده شدند و آن تکرار مکرّر نیز هست چون وسایل بیان همان بیان است که اهل دستور آن را قطعه قطعه کرده‌اند.

این خطا، همراه با خطای قایل شدن به دو نوعِ بی‌پیرایه و آراسته برای بیان هنری، مانع از درک این معنی شده است که فلسفهٔ زبانِ غیر از دستور فلسفیِ زبان و ورای هر دستور زبانی است. فلسفهٔ زبان به طبقه‌بندی‌های دستوری دست نمی‌زند بلکه آنها را نادیده می‌گیرد. در مجموع، فلسفهٔ زبان با فلسفهٔ شعر و هنر و یا دانشِ شهود ـ بیان یعنی با زیباشناسی یکی است که زبان را با تمامِ قوّتِ بیانش در بر می‌گیرد و زبانِ به صورت آوا درآمده را با همان واقعیّتِ اصیل و دست‌نخورده‌اش به عنوان بیان زنده و معنی‌دار تلقّی می‌کند.

نقد و تاریخ‌نگاری هنری و ادبی

فعّالیّت زیباشناختی یا هنر، به حیث یکی از صوَر فکری، دارای ارزش زیباشناختیِ مستقلّی است. لذا هم داوری دربارهٔ آن باید داوریِ زیباشناسانه باشد و هم خودِ آن موضوعِ

تاریخیِ خاص یعنی تاریخ شعر و هنر و تاریخ‌نگاریِ نثر و ادبیّات باشد. مسائل مربوط به داوریِ زیباشناختی و تاریخ‌نگاریِ هنری و ادبی همان مسائل روش‌شناختیِ همهٔ حوزه‌های تاریخ‌نگاری است. در این باب، این پرسش مطرح شده است که داوریِ زیباشناسانه **مطلق** است یا **نسبی**. در پاسخ این پرسش باید یادآور شد که هر داوریِ تاریخی، در عین حال، هم مطلق است هم نسبی: مطلق در آن حد که مقولهٔ شکل‌دهندهٔ آن واحدِ حقیقتِ جهان‌شمول است؛ نسبی در آن حد که مصنوعِ آن به لحاظ تاریخی متعیّن است. از این رو، در داوریِ تاریخی، مقوله فردیّت می‌یابد و فردیّت «کیفیّتِ مطلق پیدا می‌کند». کسانی که درگذشته منکرِ خصلت مطلقِ داوریِ زیباشناختی بودند (هنرشناسان حس‌گرا[۴۴]، لذّت‌گرا[۴۵]، و فایده‌گرا[۴۶]) عملاً کیفیّت و واقعیّت و خودسامانیِ هنر را انکار می‌کردند. این پرسش نیز مطرح شده است که، برای داوریِ زیباشناختی، شناخت دوره، شناختِ تمامیِ تاریخ دوره‌ای معیّن ضرورت دارد یا نه. در پاسخ باید گفت که مسلماً ضرورت دارد چون زمینهٔ آفرینشِ شاعرانه همهٔ آن صوَر فکری است که این آفرینش را به صورت تصویرِ لیریک درمی‌آورند و زمینهٔ هر آفرینشِ هنری همهٔ آفرینش‌های دیگر (شهوات، عواطف، رسوم و عادات، و جز آنها) در لحظهٔ تاریخیِ معیّنی است. از اینجا پیداست که هم هواداران داوریِ تاریخیِ محضِ هنر و هم طرفداران داوریِ زیباشناسانهٔ محض چه اندازه در اشتباه‌اند؛ چون دستهٔ اوّل بدان گرایش دارند که در هنرْ تمامیِ دیگر محتویات تاریخ (شرایط اجتماعی، زندگینامهٔ اثرآفرین، و جز آن) را شاهد باشند به جای آنکه، در عین حال و به‌خصوص، تاریخ مختصّ هنر را ببینند؛ و دستهٔ دوم خواهان آنکه دربارهٔ اثرِ هنری بیرون از تاریخ و فارغ از آن داوری کنند یعنی به آن ارزش و معنای خیالی بخشند و آن را به مُدل‌های دیمی شباهت دهند و، با این کار، از اعتبار بیندازند. سرانجام، در امکان رابطهٔ تفاهمی یافتن با سیر گذشته نوعی شکّاکیّت ظهور کرده است ــ شکّاکیّتی که قاعدتاً باید به همهٔ حوزه‌های دیگر تاریخ (تاریخ افکار، تاریخ سیاسی، تاریخ ادیان، تاریخ اخلاقیّات) نیز تعمیم یابد. این شکّاکیّت خودبه‌خود یا به **برهان خُلف**[۴۷] مردود است چون هنر و تاریخی

44) sensualiste 45) hédoniste 46) utilitaire
47) réduction à l'absurde

که مُدرن یا کنونی‌اش می‌خوانند به همان اعتبار گذشته شمرده می‌شوند که هنر و تاریخِ دیرینه‌ترین دوره‌ها کنونی شمرده می‌شوند امّا فقط در وجود نفسانیِ کسی که با آنها همدلی پیدا کند و در وجود عقلانیِ کسی که آنها را دریابد. اینکه آثار و ادواری از تاریخِ هنر هم باشند که هنوز در نظر ما تاریک و مبهم مانده‌اند، تنها به این معنی است که فعلاً شرایط برای تجربهٔ باطنی و فهم آنها برای ما مهیّا نیست همچنان‌که برای فهم افکار و عادات و اعمال بسیاری از اقوام و ادوار نیز آماده نیست. جهان انسانی، همچون فرد، برخی چیزها را به یاد می‌آورد و بسیاری دیگر را از یاد می‌برد مگر آنکه جریان بسط فکری او را به فعّال ساختن مجدّدِ حافظه رهنمون گردد.

سرانجام مسئلهٔ دیگری مطرح می‌شود که مربوط است به شکلِ درخورِ تاریخِ هنری و ادبی. تاریخ هنری و ادبی، از طریق سنخی از آن‌که عمدتاً در دورهٔ رُمانتیسم شکل گرفته و هنوز تفوّق دارد، تاریخ آثار هنری را به تبعِ مفاهیم و نیازمندی‌های اجتماعیِ ادوار گوناگون به عنوان ترجمان زیباشناسی آنها و در پیوند تنگاتنگ با تاریخ مدنی عرضه می‌دارد و این منجر می‌گردد به غفلت از خصلت اختصاصی و فردیِ آثار هنری و می‌توان گفت اختناق آن ــ خصلتی که آثار با آن هنری می‌گردند و مانع آن می‌شوند که با یکدیگر خلط و به منزلهٔ مدارک حیات اجتماعی تلقّی شوند. درست است که، در عمل، این روش با روش دیگری تصحیح می‌شود که می‌توان آن را «فردیّت‌بخش» خواند و خصلت خاصّ هر اثر را نمایان می‌سازد؛ امّا این تصحیح همان عیبی را دارد که در هر التقاطی رخ می‌نماید. برای خروج از این ورطه، راه دیگری جز این وجود ندارد که پیگیرانه تاریخ فردیّت‌بخش را بسط و پرورش دهیم و با هر یک از آثار هنری به عنوان جهانی جداگانه رفتار کنیم که، در این یا آن بُرهه از زمان، سراسر تاریخ، در پرتو فانتزی، با دگرگونی و تعالی، در فردیّتِ اثر شاعرانه تبلور می‌یابد ــ اثری که آفرینش است نه تفکّر، یادمان است نه سند و مدرک. به عنوان سند، منابع اطّلاعاتی دیگر خواه نزد شاعرانِ بی‌قدر خواه نزد غیرِ شاعران، وجود دارد. در مخالفت با این نظر گفته‌اند که، با این روش، تاریخ هنری و ادبی به صورت سلسله‌ای از مقاله‌ها و تک‌نگاری‌ها در می‌آید که با همدیگر پیوندی ندارند. امّا پیداست که سراسر تاریخ انسانی به صورت یک واحدِ کل که شخصیّت‌های شعری بخشِ بسیار مهمّی از آن‌اند ــ ظهور شعر شکسپیر که

کم اهمیّت‌تر از ظهور رفُرم یا انقلاب فرانسه نیست ــ این رشتهٔ پیوند را به دست می‌دهد و شاعران، درست از این رو که بخشی از آن واحدِ کلّ‌اند نباید در آن، یعنی در دیگر بخش‌های تاریخ، غرق و مستحیل شوند بلکه باید جایگاه و خصلت‌های اصیل مختصّ خود را حفظ کنند.

تاریخ زیباشناسی

تاریخ زیباشناسی را، به دلیل خصلت فلسفی آن، نمی‌توان از تاریخ فلسفه، که هم آن را روشن می‌سازد و هم با آن روشن می‌گردد، جدا ساخت.

فی‌المثل تاریخ فلسفه به ما می‌نمایاند که آن جهت‌گیریِ موصوف به ذهن‌گرایانه یا اعتباری که فکر فلسفی با ظهور دکارت اختیار کرده چگونه به تحقیق دربارهٔ قدرتِ خلّاق ذهن همچنین، غیرمستقیم، به تحقیق دربارهٔ قدرت زیباشناختی کمک کرده است؛ و، از سوی دیگر، در رابطه با تأثیر زیباشناسی در عرصه‌های دیگر فلسفه، کافی است یادآوری کنیم که آگاهیِ پیشرفته از فانتزیای خلّاق و از منطق شعری چه اندازه به رهاسازیِ منطق فلسفی از فُرمالیسم و تعقّل‌گرائیِ سنّتی یاری رسانده و، با نزدیک کردن جنبش فکری به نهضت شعر، آن را، در فلسفهٔ شِلینگ[۴۸] و هِگِل، به مرتبهٔ منطق نظری یا دیالکتیک ارتقا داده است. امّا، اگر تاریخ زیباشناسی باید در مجموعِ تاریخ فلسفه درج شود، متقابلاً تاریخ فلسفه نیز، به لحاظ‌های دیگر، باید از آن حدودی فراتر رود که معمولاً در چنبر آن گرفتار می‌شود یعنی درون یک سلسله آثار فلسفی موسوم به آثار حرفه‌ای و مباحث دیالکتیکیِ موسوم به دستگاه‌های فلسفی. در واقع، اندیشه‌های فلسفیِ نو یا نطفه‌های زنده و پویای آنها غالباً درکتاب‌هایی بازیابی می‌شوند که نه فراوردهٔ فیلسوفان حرفه‌ای‌اند و نه جلوه و نمودِ دستگاهی و نظام‌یافته دارند: در اخلاقیّات، کتاب‌های زهدپیشگان و متدیّنان؛ در سیاست، کتاب‌های مورّخان؛ در زیباشناسی، کتاب‌های منتقدان هنری و قس علیٰ هذا. به علاوه، موضوع تاریخِ زیباشناسی تنها مسئلهٔ تعریف هنر نیست و با تعریف هنر، هنگامی که به دست آمده باشد یا به دست آید، عملی نمی‌شود. موضوع تاریخ زیباشناسی مسائل بسیاری است که همواره

۴۸) F.W.I. Schelling (۱۷۷۵-۱۸۵۴)، فیلسوف بزرگ عصر رمانتیک آلمان

دربارهٔ هنر رخ می‌نماید که از میان آنها فقط همین مسئلهٔ تعریف هنر هویّت مشخّصی یافته و به صورت انضمامی و ملموس درآمده و مهم شمرده شده است.

در این چارچوب کلّی، بجاست آن قول عام و شایع را بپذیریم که زیباشناسی دانشی است مُدرن و نوظهور. یونان و روم باستان دربارهٔ هنر اندیشه‌ورزی نکرده یا بسیار کم کرده و بیشتر و به‌خصوص به جنبهٔ تعلیمیِ آن مُشتغِل گشته است که **دانش تجربی و عملیِ** هنر است نه **فلسفهٔ** آن. رساله‌ها و مباحث دستور زبان، فنّ خطابه، راه و روش‌های سخنوری، معماری، موسیقی، نقّاشی، و پیکرتراشیِ روزگار باستان نیز به همین حال‌اند. فلسفهٔ هنر در فلسفهٔ قدیم، که بیش از هر چیز در حوزهٔ سماع طبیعی و مابعدالطّبیعه و فقط فرعاً و احیاناً روان‌شناختی بود و درست‌تر آن است که «فلسفهٔ فکر» خوانده شود، زمینه‌های مساعد و نیروبخش نداشت. به مسائل فلسفیِ زیباشناسی اشاره‌هایی شده است: نفیاً، در انکار ارزش شعر از جانب افلاطون و، اثباتاً، در دفاع ارسطو که بر آن شد تا برای شعر قلمروی میانِ عرصهٔ تاریخ و عرصهٔ فلسفه بگشاید؛ همچنین، از سوی دیگر، با اندیشه‌ورزی‌های فلوطینی که نخست‌بار دو مفهومِ **هنر** و **زیبا** را به یکدیگر ملحق ساخت و یگانگی بخشید ــ دو مفهومی را که جدا از یکدیگر سرگردان بودند. مفاهیم مهمّ دیگرِ قدما آنهایی بودند که **اسطوره** را به شعر بستگی می‌داد نه **لوگوس**[۴۹] را و، از جمع قضایا، بیان‌های **معناشناختیِ**[۵۰] خالص، خطابی، و بالقوّه شاعرانه را از بیان‌های گزاره‌ای[۵۱] یا منطقی متمایز می‌ساخت. به تازگی سخن از جریان نوی درباب زیباشناسیِ یونانی به میان آمده و آن در شرح **فیلودِم**[۵۲] از آموزهٔ ابیقوری است که ظاهراً برای فانتزی خصلتی شبه رُمانتیک قایل شده است. به هر حال، این طرح‌های خام چندان بارور نگشتند و نظر و داوریِ قدما در مسائل مربوط به هنر عمق نیافت و،

---

۴۹) logos، در یونانی به معنی «عقل» و «کلمه» و آن، در قاموس فلاسفهٔ یونان، «قانون جهانی حاکم بر همهٔ اشیا، ذاتیِ کاینات و حالّ در آن» (هراکلیتوس)؛ «واسطهٔ میان خدا و جهان» و «علم الٰهیِ نظم‌دهندهٔ عالَم» (آناکساگوراس)؛ «عقل جهانیِ وحدت و کمال‌آفرین» (رواقیّون) تعریف شده است. (← *دایرةالمعارف فارسی*، به سرپرستی غلامحسین مصاحب، ج ۲، ذیل **کلمه** یا **لوگوس**)

50) sémantique

۵۱) apophantique (گزاره‌ای، از این حیث که می‌توان آن را **درست** یا **نادرست** شمرد)

52) Philodème

بـه دلیـل مـحدودیّت ذاتـی و خـصلت عـین‌گرایـانه یـا نـاتورالیسـتیِ فـلسفهٔ بـاستان، به ساخت و پرداخت دانشِ تمام‌عیارِ فلسفی نـینجامید؛ تـنها مسـیحیّت، بـا ارتـقا دادن مسائل نفسانی و نشاندن آنها در مرکز توجّه و علاقهٔ خود، به زیر و رو کردن آنها یا تدارک نیروهایی که این کار را انجام دهد مبادرت ورزید.

مع‌الوصف، فلسفهٔ مسیحی نیز، هم به دلیل قایل شدنِ جایگاه فایق برای امرِ بیچون و عرفان و زهد و هم به دلیل صورت مَدْرَسی که از فلسفهٔ باستانی به ارث بـرده و بـر آن بنا شده بود، هرچند مسائل اخلاقی را حادّ ساخت و بحث دربارهٔ آنها را ظرافت بخشید، در مسائل مربوط به فانتزی و ذوق غور نکرد و هم در مسائل مربوط به شهوات، علایق، سودمندی، سیاست، و اقتصاد، که در عرصهٔ عمل معادل‌های فانتزی و ذوق هنری‌اند، پا پس نهاد. هنر، همچنان‌که در سـیاست و اقـتصاد، از نـظرگاه اخـلاقی انـدیشیده شـد، تابع تمثیل اخلاقی و دینی گشت و مفاهیمی که در میان نویسندگان یونان و روم شایع و رایج بود یا فراموش شدند یا به طور سطحی از آنها گفتگو شد. در فلسفهٔ رنسانس نیز، که به طریق خاصّ خود ناتورالیستی بود، همان بوطیقاها و فنون خطابهٔ باستانی احیا و شرح و تفسیر شد؛ امّا این فلسفه، هرچند واقع‌نمایی و امر واقع، مثال[۵۳]، امر زیبا و کیفیّت عرفانیِ زیبایی و عشق، روان‌پالایی یا تنقیهٔ شهوات، یعنی مسائل لاینحلِّ انواع تازهٔ سنّتی و انواع تازهٔ ادبی سخت به خود مشغولش داشته بود، نتوانست اصلی اختصاصاً زیباشناختی را به جای خود بنشاند. بدین‌سان کسی پیدا نشد که طبیعت و ماهیّت اصیل و خودسامانیِ شعر و هنر را بیان و تعریف کند.

در این عرصه، اندیشهٔ رنسانسِ متأخّر، که مورّخان تا دیر زمانی از آن غافل مـاندند، اهمّیّت به‌مراتب بیشتری داشت؛ چون در این برههٔ زمانی بود که، در جنبِ عقل، به وجودِ قوّه‌ای موسوم به نبوغ[۵۴] قایل شدند که اخـتصاصاً تـولیدکـنندهٔ هـنر شـمرده مـی‌شد و، در تناظر با آن، قوّهٔ داوریِ خاصّی غیر از داوری منطقیِ فارغ از سخن یعنی فارغ از مفهوم را صورت بستند که ذوق[۵۵] نام گرفت. این الفاظ را اصطلاح دیگری قـوّت مـی‌بخشید و آن بر امری تأکید می‌کرد ظاهراً اسرارآمیز کـه بـه زبـان مـنطقی تـعریف آن مـمتنع بـود، اصطلاح ***neseio quid*** «ندانم چه» کـه بـه‌خصوص بـه زبـان ایـتالیائیان جـاری مـی‌شد و

53) idée 54) génie 55) goût

بیگانگان را به فکر وامی‌داشت. آن‌گاه، اصطلاح **فانتزی**، جادوگر افسونکار، و لفظ **امرِ حسّی** ***(sensuoso)*** رایج گشت که در تصاویرِ شعر و در معجزِ رنگ جای دارد که، در مقایسه با سیاه‌قلم، به نظر می‌رسید کیفیّتی سرد و منطقی را در خود حفظ کرده است. این گرایش‌های فکریِ اندکی مشوّش گاه صافی می‌گشتند و به مرتبهٔ نظریّه‌های عقلانی ارتقا می‌یافتند. از جملهٔ این حالات‌اند دستاوردهای نوین رویکردهای جدید همچنین انکار تقسیمات عین‌گرایانه و خطابیِ سبک‌ها، و تحویل سبک به عرصهٔ فردیِ قریحهٔ شاعرانه و قایل شدن به شماری برابر شمار شاعران برای سبک؛ یا نقدِ واقع‌نمائیِ اثرِ هنری و قایل شدن به **دریافت‌های اوّلیّه** یا فانتزی‌ها و امورِ «نه راست نه دروغ» به عنوان قلمرو مختصّ شعر؛ یا کوشش برای پروردن و بسط منطقِ خطابیِ متمایز از منطق دیالکتیکی و گسترده ساختن دامنهٔ صوَر خطابی فراتر از صوَر صرفاً کلامی و کشاندن آن به بیانِ نگارگرانه (نقّاشی) و بیانِ تجسّمی (پیکرتراشی).

فلسفهٔ جدید دکارت، هرچند او و اخلافِ بلافاصل او نسبت به شعر و فانتزی خصومت نشان دادند، با غور در فکر، تشکّل این عناصر پراکنده در دستگاه و نظامی عقلانی را میسّر ساخت و برای جستجوی اصلی که هنرها را بتوان به آن تحویل کرد راه‌گشود. در این مقام نیز، ایتالیائیانی، با حفظ روشِ دکارتی و نه عقل‌گرائیِ صُلب و حسّ تحقیر دکارت نسبت به شعر و هنر و فانتزی، نخست‌بار بوطیقایی بنا نهادند که مفهومِ فانتزی در آن فایق بود یا سهم مهمّی یافت.

ویکو[۵۶]، متفکّری که، پس از شماری از نظریه‌پردازانِ خرده‌پا ظهور کرد، در اثر خود، ***Scienza nuova*** (دانش نو) (۱۷۲۵-۱۷۳۰)، مفهومی به‌نام **منطقِ شعر**[۵۷] متمایز از منطقِ عقلانی پیشنهاد کرد و شعر را طوری از اطوارِ ساخت یا صورتی نظری سابق بر صورتِ عقلانی و فلسفی شمرد. وی اصول نظری خود را تنها بر پایهٔ فانتزی بنا نهاد که هرچه از احکامِ خصم خود، عقل، و سازه‌های مخرّب آن آزادتر باشد نیرومندتر است. وی پدر و شهریارِ همهٔ شاعرانِ واقعی، هُمرِ بربر، را تقدیس کرد و دانتهٔ نیمه‌بربر را، هرچند با فرهنگ یزدان‌شناختی و مَدْرَسی دُردآلود و مشوّش شده بود، درکنار او جای داد و

۵۶) G.B. Vico (۱۶۶۸-۱۷۴۴)، فیلسوف و مورّخ ایتالیائی

57) logique poétique

نظرش را به تراژدی انگلیسی یعنی به شکسپیر معطوف داشت امّا نتوانست او را به‌روشنی ببیند که، اگر می‌توانست او را بهتر بشناسد، بی‌گمان وی را سومین بربر و شاعر بزرگ خود می‌شمرد. امّا ویکو، با این نظریّهٔ زیباشناختی، همچنان‌که با دیگر نظریّه‌هایش، مکتبی نساخت؛ چون از روزگار خود بسی پیش بود و هم از این رو که فکرِ فلسفی او در لفافی از نوعی دستگاه نمادهای تاریخی پیچیده شده بود. **منطقِ شعر** راهِ خود را پیمود و به نقطه‌ای رسید که، با عمق کمتر امّا در جوّی مساعدتر، با ظهور بامْگارْتن[۵۸] (1750-1758 ,زیباشناسی *Aesthetica*, 1735; ,تفکّرات *Meditationes*) بار دیگر رخ نمود. وی زیباشناسیِ اندکی دورگهٔ لایْبنیتْسی[۵۹] را نظام بخشید و به صورت دستگاهی درآورد. مکتب بامْگارْتن ــ که صورتِ «فانتزیائی» را ***cognito confusa*** (شناخت مبهم) می‌شمرد و آن را، هرچند نه به تمام معنی، از شناخت عقلانی متمایز می‌ساخت ــ همچنین اندیشه‌ورزی‌ها و تحلیل‌های زیباشناسان انگلیسی (شافْتْسبِری[۶۰]، هاچیسن[۶۱]، هیوم[۶۲]، هوم[۶۳]، جِرارْد[۶۴]، بَرْک[۶۵]، آلیسن[۶۶]) و «مقالات» دربارهٔ زیبایی و ذوق که در این دوره به‌وفور منتشر شدند همراه با نظریّه‌ها و بحث‌های تاریخیِ لِسینگ[۶۷] وینْکِلْمان[۶۸]،

---

۵۸) A.G. Baumgarten (۱۷۱۴-۱۷۶۳)، فیلسوف آلمانی و، به زعم بعضی از مراجع علمی، بانیِ دانش مدرن زیباشناسی

۵۹) G.W. Leibniz (۱۶۴۶-۱۷۱۶)، فیلسوف و عالم طبیعی و ریاضی و مورّخ و اقتصاددان آلمانی

۶۰) Schafisbury (۱۶۷۱-۱۷۱۳)، فیلسوف انگلیسی

۶۱) F. Hutcheson (۱۶۹۴-۱۷۴۶)، استاد فلسفهٔ اخلاق درگلاسکو (اسکاتلند)

۶۲) D. Hume (۱۷۱۱-۱۷۷۶)، فیلسوف و مورّخ اسکاتلندی

۶۳) شاید مراد H. Home (۱۶۹۶-۱۷۸۲)، منتقد اسکاتلندی نویسندهٔ *Elements of Criticism* (*عناصر نقد* ۱۷۶۲) باشد.

۶۴) ظاهراً مراد F.P. Gerard (۱۷۷۰-۱۸۳۷)، نقّاش فرانسوی، صورتگر صحنه‌ها و شخصیّت‌های تاریخی است.

۶۵) F. Burke (۱۷۲۹-۱۷۹۷)، خطیب و نویسندهٔ ایرلندی، از آثار اوست: *Inquiry into the Sublime and the Beautiful* (تفحّص دربارهٔ شکوه سخن و زیبایی)

۶۶) A. Alison (۱۷۵۷-۱۸۳۹)، کشیش اسکاتلندی مؤلّفِ *Essays of the Nature and Principles of Taste* (مقالات تحقیقی دربارهٔ سرشت و مبانی ذوق)

۶۷) G. Lessing (۱۷۲۹-۱۷۸۱)، ادیب و منتقد و نمایشنامه‌نویس آلمانی

۶۸) J.I. Winckelmann (۱۷۱۷-۱۷۶۷)، باستان‌شناس و مورّخ هنرِ باستانی آلمانی

همه و همه، گاه اثباتاً به حیث نیروبخش و گاه نفیاً، به شکل‌گیریِ اثر زیباشناختیِ بزرگ دیگری یعنی **نقد داوری**[۶۹] (۱۷۹۰) اِمانوئِل کانْت[۷۰] در قرن هجدهم سهیم گشتند. کانت، در این اثر (پس از تردیدش در نقد اوّل)، این معنی را کشف کرد که زیبائیِ هنری و هنر موضوع دانش فلسفیِ مختصِّ خودند. به تعبیر دیگر، وی به‌کشف خودسامانیِ فعّالیّت زیباشناختی نایل شد و نشان داد که زیبایی، به خلافِ نظر فایده‌گرایان، «فارغ از غرض» (غرضِ فایده‌جویانه) و، به خلافِ نظر خردگرایان، «فارغ از مفهوم منطقی»، لذّت می‌بخشد؛ همچنین، به خلافِ نظر آن هر دو، نشان داد که زیبائیِ هنری «بدون بازنمودِ غایتْ صورتِ غایتمند دارد»؛ نیز، به خلاف نظرِ لذّت‌گرایان، نشان داد که زیبائیِ هنری «موضوع لذّتِ کلّی و جهانشمول» است. کانت، در واقع، از این فرمول‌بندیِ سلبی و کلّیِ مفهومِ زیبایی فراتر نرفت همچنان‌که، در **نقد عقل عملی**[۷۱]، از صورت کلّیِ تکلیف گام فراتر ننهاد. امّا آنچه او بنا نهاد برای همیشه پایدار ماند.

پس از کانت، درست شاهد از سرگیریِ سنّتِ بامْگارْتنی و تلقّی هنر به عنوان صورتی از شناختِ مطلق یا فکرِ کلّی هستیم ــ سنّتی که برابر است گاه با فلسفه؛ گاه، فروتر از آن، با مقدّمهٔ تدارک آن؛ و گاه، در فلسفهٔ شلینگ (۱۸۰۰)، بالاتر از آن، با **عضویّت** امرِ مطلق. در پرمایه‌ترین و مهم‌ترین اثرِ این مکتب، **درس‌های زیباشناسیِ** هگل (۱۸۱۸ و سال‌های بعد)، هنر، همراه با دین و فلسفه، به «ساحتِ روحِ مطلق» انتقال یافت که، در آن، روح از علمِ تجربی و عملِ عادی رها گردید و در فکرِ کل و خدایی به مقام استوا و سعادت ابدی رسید. در مثلّثِ فلسفه و دین و هنر معلوم نیست که برههٔ اوّل از آنِ هنر است یا دین؛ چون در این باره چندگونگی در آموزهٔ هگل وجود دارد؛ امّا آنچه مسلّم است اینکه هنر و دین، هردو، پا فراتر گذاشته و در ترکیب نهائی که فلسفه باشد درج شده‌اند و این بدان معنی است که هنر، در آموزهٔ هگل، فلسفه‌ای فرودست‌تر یا ناقص، فلسفه‌ای آلوده به تصویر شمرده شده است و آن تضادّی است میان محتوا و صورتِ نادَرخور که تنها فلسفه آن را مرتفع می‌سازد.

---

69) *Critique du jugement*

۷۰) E. **Kant** (۱۷۲۴-۱۸۰۴)، فیلسوف نامدار آلمانی

71) *Critique la raison pratique*

این مفهوم از هنر به‌عنوان فلسفه یا فلسفهٔ شهودی یا نماد فلسفه ونظایر آن را در سراسر زیباشناسیِ ایدئالیستی نیمهٔ اوّل قرن نوزدهم، با چند استثنا همچون **درس‌های زیباشناسی** (۱۸۲۵، ۱۸۳۲-۱۸۳۳) شلایِر ماخِر[۷۲]، که به صورتی نه‌چندان ساخته و پرداخته و مدوّن به دست ما رسیده‌اند، می‌یابیم.

رساله‌های زیباشناسی این دوره، به رغم شوقِ ملتهب نسبت به شعر و هنر و والا شمردن آنها، بر اصلی تصنّعی مبتنی بودند؛ امّا این امر واکنش در مخالفت با آنها را باعث نشد ــ واکنشی که، در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، با واکنش عمومی در مخالفت با خصلتِ ایدئالیستیِ دستگاه‌های بزرگ فلسفیِ پس ازکانت همراه گشت. این جنبشِ ضدّفلسفه بی‌گمان، به حیث جلوهٔ نارضائی و نیاز به جستجوی راه تازه، حایز اهمّیّت بود امّا هیچ نظریّهٔ زیباشناختی از آن پدید نیامد که خطاهای نظریّهٔ پیشین را تصحیح کند و آن را چندگامی به پیش بَرَد. بخشی از این جنبش راه حلّی شد مبتنی‌بر ادامهٔ اندیشهٔ سلبی؛ بخشی دیگر ازآن تلاشی شد مذبوحانه برای حلّ مسائل زیباشناختی، که ماهیّتاً نظری‌اند، به روش علوم تجربی؛ سرانجام، بخشی نیز به صورت از سرگیریِ زیباشناسیِ لذّت‌گرا و فایده‌گرا درآمد. پیروان و مقلّدان ایدئالیسم نیز تحفه‌ای که ارزش واقعی داشته باشد نیاوردند، همچنین مدافعانِ دیگر مکاتبِ نیمهٔ اوّل قرن نوزدهم همچون مکتب فُرمالیستی زیمِرمان[۷۳] موسوم به هِربارتیسم[۷۴] یا التقاطیّون و روان‌شناسانی که، مانند آن دیگران، با دو امر انتزاعیِ محتوا یا صورت (هواداران اصالت محتوا و فرمالیست‌ها) سروکار داشتند وگاه مدّعی آن بودند که این دو را به هم جوش می‌دهند، غافل از آنکه از دو امر غیرواقعی امر واقعی ثالثی می‌سازند. دراین دوره، مهم‌ترین طرزِ فکر دربارهٔ شعر و هنر را باید نه نزد فیلسوفان و مورّخان حرفه‌ای بلکه نزد منتقدانی

---

۷۲) F.E.D. Schleiermacher (۱۷۶۸-۱۸۳۴)، فیلسوف و عالم الهیّات آلمانی

۷۳) R. Zimmermann (۱۸۲۴-۱۸۸۹)، معروف‌ترین اثر او:
Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft (Vienne 1858)
(تاریخ زیباشناسی به حیث دانش فلسفی) است.

۷۴) herbartisme، مکتب منسوب به Johann Friedrich Herbart (۱۷۷۶-۱۸۴۱)، فیلسوف و عالم تعلیم و تربیت آلمانی و از نخستین کسانی که روان‌شناسی را صورت علمی بخشید.

همچون فرانچِسکو دِسانْکْتیس[۷۵] در ایتالیا، بودْلِر[۷۶] و فلوبِر[۷۷] در فرانسه، پاتِر[۷۸] در انگلستان، هانْسْلیک[۷۹] و فیدْلِر[۸۰] در آلمان، ژولیوس لانگه[۸۱] در هلند و جز آنها سراغ گرفت. تنها اینان‌اند که، در قبال ابتذال فیلسوفانِ تحصّلی و تهی‌مایگیِ عذاب‌آور فلسفه‌های موصوف به ایدئالیستی، می‌توانند ما را آرام بخشند.

زیباشناسی، در نخستین دهه‌های قرن بیستم، در پرتو بیداریِ همگانیِ اندیشهٔ نظری سرنوشت بهتری یافت. به‌ویژه باید اتّحادی را گوشزد ساخت که در شُرُف به وجود آمدن میان زیباشناسی و فلسفهٔ زبان است و هم بحرانی را که زیباشناسیِ «ناتورالیستی» و «تحصّلی» و قواعد آواشناسی و دیگر انتزاعاتْ واردِ آن گشته و مشوّش این اتّحاد است. امّا جایگاه تاریخیِ تازه‌ترین فراوردهٔ زیباشناسی را، به دلیل همین تازه بودن و اینکه هنوز در راهِ ساخته و پرداخته شدن است، نمی‌توان تعیین و دربارهٔ آن داوری کرد. ۱۹۲۹

❑

---

۷۵) Francesco De **Sanctis** (۱۸۱۷-۱۸۸۳)، منتقد و مورّخ ادبی که تأثیر بسیار درکروچه داشت و یکی از فضایل عمدهٔ او، به نظر کروچه، قولْ به خودسامانیِ هنر بود.

۷۶) Ch. **Baudelaire** (۱۸۲۱-۱۸۶۷)، شاعر و منتقد ادبی فرانسوی

۷۷) G. **Flaubert** (۱۸۲۱-۱۸۸۰)، رمان‌نویس و صاحب‌نظر هنری فرانسوی

۷۸) W.H. **Pater** (۱۸۳۹-۱۸۹۴)، منتقد و مقاله‌نویس انگلیسی

۷۹) Edouard **Hanslick** (۱۸۲۵-۱۹۰۴)، موسیقی‌شناس اتریشی

۸۰) Conrad **Fiedler** (۱۸۴۱-۱۸۹۵)، فیلسوف آلمانی نَوْکانْتی دارای نظریّهٔ زیباشناختیِ تلقّیِ هنر به حیث «رؤیت‌پذیری ناب»

۸۱) Julius **Lange** (۱۸۳۸-۱۸۹۶)، مورّخ هنر