Aesthetic Attitude to the Arabesque in Islamic Art, according to Free and Dependent Beauty in Kant`s Aesthetics

Farideh Afarin[–]
Assistant professor, Art Studies, Faculty of Art, Semnan University, Semnan, Iran

Abstract
Kant discerns various beauties not in objects but in aesthetic attitude. Some approaches absorb practical, theoretical, and even direct, and sensory interests. As a result, beauty becomes dependent, and its expression in an aesthetic proposition is a symbol of moral concepts. If the aesthetician`s point of view is based on mere design and composition, she expresses a pure aesthetic proposition, but if she focuses on free materials or colors and sounds, makes use of symbolic representation which alludes to the moral concepts. Dependent beauty in Kant's discussions deals with the substance or content of the motif, and then design and composition will set aside. In this case, not only beauty but also branched-out concepts of pure beauty will prevail. Kant considered Arabesque as a motif in the first place as free beauty and non-symbolic. Here the question arises: is Kant's classification of Arabesque as free and non-symbolic beauty can be regarded as an appropriate perspective for the controversy arising from adapted approaches to Islamic art? Kant's aesthetics may seem to be supportive of new approaches in Islamic art. From this perspective, we can remember the very pure beauty is on the basis of the prior harmony of understanding and imagination which can be considered as a kind of the sublime. This article proposes the aesthetic approach as the foundation of the historical and symbolic attitude to Islamic art.

Key words: Free & Dependent beauty, Symbol, Arabesque, Kant, Islamic Art.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

– f.afarin@semnan.ac.ir

متافیزیک
سال یازدهم، شماره ۲۸، پاییز و زمستان ۱۳۹۸
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۲/۱۳ بازنگری: ۱۳۹۸/۰۷/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۰۲
صص: ۹۷-۱۱۶

نگرش زیبایی‌شناختی به موتیف اسلیمی در هنر اسلامی با توجه به زیبایی آزاد و پیوستهٔ کانت

فریده آفرین*
استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، سمنان ایران
f.afarin@semnan.ac.ir

چکیده

کانت به‌دقت یک انشعاب برای زیبایی‌شناسی ذوقی در نظر گرفت که مستقل و خودمختار است و به‌طور مستقیم از عرصهٔ علاقه‌های نظری و عملی، حسی و از امر مطبوع و خیر متمایز است. او دو نوع زیبایی آزاد و وابسته را از هم متمایز کرد و بیان زیبایی وابسته در حکم زیبایی‌شناختی را نمادی از مفاهیم اخلاقی در نظر گرفت. وجه نظر زیبایی‌شناس هنگام بیان حکم محض ناظر به طرح و ترکیب‌بندی صرف به شمار می‌آمد و حکم زیبایی‌شناختی غیرمحض با دقت در مواد آزاد یا رنگ‌ها و صداها و اشکال ساخته می‌شد. در این صورت مفاهیم اخلاقی به‌عنوانِ نمادی از زیبایی محض به‌عنوانِ محمول حکم بیان می‌گردند. در نظر کانت، زیبایی فی‌نفسهٔ نقوش اسلیمی در زمرهٔ اطلاق مفاهیم فاهمه و نیز شناخت نظری نبود؛ اما آیا طبقه‌بندی کانت از اسلیمی به‌عنوانِ زیبایی آزاد، می‌تواند بستری مناسب برای دیگر رویکردها و نگرش‌ها به هنر اسلامی فراهم آورد؟ خود واقعهٔ زیبایی محض برآمده از هماهنگیِ پیشین‌بنیاد فاهمه و مخیله به‌منزلهٔ بستری برای ورود به رویکردهای دیگر محسوب می‌شود؛ به‌علاوه پشتیبان و عمق‌دهنده به آرای افرادی محسوب می‌شود که خواهان برطرف‌کردن نقصان‌های روش‌شناختی مختلف سنت‌گرا، عرفانی و نمادین هستند.

واژگان کلیدی: زیبایی آزاد و پیوسته، نماد، کانت، اسلیمی، هنر اسلامی.

*نویسنده مسئول f.afarin@semnan.ac.ir

Copyright©2020, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they can't change it in any way or use it commercially
DOI: 10.22108/mph.2020.116391.1155

مقدمه

نقد قوهٔ حکم رساله‌ای است که کانت در سال ۱۷۹۰ در ٦٦سالگی با تمرکز بر دو بخش عمده نوشت: بخش اول به دو قسمت تحلیل امر زیبا و تحلیل امر والا و بخش دوم به نقد قوهٔ حکم غایت‌شناختی اختصاص دارد. در بخش اول فلسفهٔ ذوق بررسی می‌شود. ذوق یا ذائقه پیش از کانت بیشتر بر خوردن و چشیدن متمرکز بوده و با تلاش او این قوه از سطح ذائقه‌ای برای خوردن و مزه‌کردن غذاها بیرون آمده و در تشخیص و تمییز زیبایی، چه طبیعی و چه هنری به کار رفته است. نظریه‌های تجربه‌گرایان دربارهٔ ذائقه ازطریق دخالت ذائقه و ذوق در ارزش‌گذاری زیبایی و داوری آن تکامل یافته است. ازطرف دیگر، کانت با نظرات عقل‌گرایانی چون الکساندر گوتلیب باومگارتن[1] با این محتوا روبه‌روست: قوهٔ حسی خود باید به شناختی هرچند واضح و نامتمایز منجر شود. به‌گفتهٔ او:

> من ارتباط متقابل برخی چیزها را به تمایز و برخی دیگر را به‌طرزِ نامتمایز می‌شناسم. درنتیجه قوهٔ هردو را دارم. بنابراین فاهمه‌ای برای حصول بصیرت نسبت به ارتباطات چیزها دارم و آن عقل[2] است و قوه‌ای برای حصول بصیرت نامتمایز نسبت به ارتباطات چیزها دارم که آن قوای حسی است... این قوای نازل شناخت... ارتباطات میان چیزها را به‌طرزِ نامتمایز بازنمایی می‌کند (گایر، ۱۳۹٤: ٦۰– ۵۹).

کانت می‌گفت حکم ذوقی از قوهٔ حسی کمک می‌گیرد و تمام راه‌های شناخت و رسیدن به مفهوم را طی می‌کند؛ اما به شناخت منجر نمی‌شود. او همچون فرانسیس هاچیسون[3] احساس را به دو قسمت درونی و بیرونی تقسیم می‌کرد. ازنظر وی در *نقد قوهٔ حکم* حس سوبژکتیو که نمی‌تواند تصوری از ابژه یا عین بسازد، اما لذت و الم می‌آفریند، حس درونی[4] نام دارد. احساس ابژکتیو که به اعیان مرتبط می‌شود حس‌یافت[5] است. او در نقد عقل محض، مکان را منوط به «حس بیرونی»[6] و زمان را متعلق به «حس درونی» می‌داند و همچنین هردو را خاصیت ذهن معرفی می‌کند.

مطالب کانت دربارهٔ «چیستی مکان» بدین ترتیب است: ۱) مکان مفهومی تجربی نیست که از تجربهٔ خارجی حاصل شود و بازنمایی مکان خود مبنای تجربهٔ خارجی است؛ ۲) مکان به ابژه‌ها وابسته نیست. درنتیجه شرط امکان نمودها است؛ ۳) قطعیت اصول بنیادین هندسی و امکان ساخت پیشینی آنها برمبنای ضرورت پیشینی مکان قرار دارد؛ ٤) مکان مفهومی استدلالی نیست و شهود محض است؛ ۵) مکان به‌عنوانِ یک مقدار نامتناهی داده‌شده بازنمایی می‌شود (کانت، ۱۳۹۵: ۱۰۵–۱۰٤).

ازنظر کانت، «چیستی زمان» موارد زیر را دربرمی‌گیرد: ۱) زمان مفهومی تجربی نیست و بنابراین، پیشینی است؛ زیرا اگر این‌گونه نبود، هم‌زمانی یا توالی قابل ادراک نبود؛ ۲) زمان بازنمایی ضروری است که مبنای هرگونه شهود است و فعلیت نمودها در زمان ممکن می‌شود؛ ۳) زمان فقط یک بُعد دارد؛ درنتیجه زمان‌های متفاوت متوالی هستند و هم‌زمان نیستند؛ ٤) زمان مفهومی استدلالی نیست و

[1] Alexander Gottlieb Baumgarten
[2] Ratio
[3] Francis Hutcheson
[4] Gefühl/ sentiment
[5] Empfindung /sensation
[6] Outer sense

صورت محض شهود حسی است؛ ۵) عدم تناهی زمان معنایی ندارد (کانت، ۱۳۹۵: ۱۰۹–۱۰۸).

هنگامی که داده‌های حسی کثیر دریافت و درهم‌تنیده می‌شوند، شهود تجربی و هنگامی که فرم‌های ناب زمان و مکان بر آنها اطلاق می‌شوند، شهود محض به وجود می‌آید.

سؤال اصلی در احکام ذوقی این است: چگونه می‌توان چیزی را در طبیعت یا هنر براساس امری بسیار ذهنی یعنی یک احساس لذت، زیبا داوری کرد و در عین حال ادعا کرد مورد توافق همگان هم هست. حکم ذوقی تجربی داریم که موقع خوردن و مزه‌کردن و... دخیل است، حکم ذوقی ناب یا محض که حکم زیبایی‌شناختی است. کانت در *نقد عقل محض* گفته بود حکم ترکیبی پیشین درزمینهٔ امر زیبا نمی‌توانیم داشته باشیم. چیزی به نام زیبایی‌شناسی به مفهوم اینکه شناخت حاصل شود وجود ندارد؛ اما در کتاب *نقد قوه حکم* این امکان وجود دارد. دربارهٔ امر زیبا حکم‌های ذوقی می‌توانند ترکیبی پیشین باشند؛ با این فرض که در حس مشترک به‌صورتِ پیشینی پیش‌فرض قرار داده شده است. مثلاً «این گل زیباست» ترکیبی است و پیشین و البته مستقل از تجربهٔ خود ابژه است که دربارهٔ گل روی می‌دهد. زیبایی، حسی در فرد است که جزئی و شخصی است؛ اما می‌توان انتظار داشت همگان نیز آن را همان‌طور زیبا حس کنند. به‌دلیلِ مکانیسم مشابه منطقی سنتز دریافت و بازتولید که با دخالت قوهٔ تخیل و ناظر به طرح و ترکیب‌بندی ابژه‌ها انجام می‌شود این توقع منطقی است. احکام پیشین کلیت و ضرورتشان از دل خودشان در می‌آید. از این نظر حکم به «امر مطبوع» شخصی است؛ اما در اینجا منطقی نیست از دیگران انتظار داشته باشیم که برای نمونه یک غذا را خوشمزه بپندارند. به‌تعبیری، حکم زیبایی‌شناختی سوبژکتیو است؛ اما نسبی نیست؛ یعنی این‌طور نیست که هرکس از آن یک برداشت داشته باشد. سوبژکتیو است؛ زیرا به احساس لذتی که در سوژه بر انگیخته می‌شود، بستگی دارد و مستقل از تجربهٔ خود ابژه برای نمونه «گل» روی می‌دهد؛ زیرا براساس مکانیسم خودانگیخته و مبتنی بر حس مشترک صورت می‌گیرد. پاسخ به اینکه چگونه حکمی هم شخصی و هم همگانی است از پاسخ کانت به دو مشرب تجربه‌گرایی و عقل‌گرایی برمی‌آیند. چگونه؟ کانت نوآوری باومگارتن را پذیرفته بود که می‌گفت ادراک حسی با اندیشه یکی نیست و می‌تواند بدون تبدیل‌شدن به اندیشه کمال یابد؛ اما این را نمی‌پذیرد که بتوان برای زیبا و حکم زیبایی‌شناختی ارزش شناختی/مفهومی قائل شد. عقل‌گرایان کلیت احکام زیبایی‌شناختی را با تبدیل آنها به حکم مفهومی دربارهٔ یک نمود تصدیق کردند. تجربه‌گرایانی مثل برک، هیوم و هاچیسن از نوعی حس زیبایی (حس درونی یا ذوق) بحث می‌کردند و زیبایی را صفتی از اشیا نمی‌دانستند؛ بلکه آن را مربوط به حس درونی یا قوهٔ ذوق در نظر می‌گرفتند. به‌نحوی که هاچیسون به پیروی از شافتسبری «حس زیبایی» را بسترساز «حس اخلاقی» دانست. او در کتاب خود *پژوهشی راجع‌به تازه و اصیل‌بودن تصورات ما در مورد زیبایی و فضیلت* بیان داشت که: «منشأ ادراکات ما از زیبایی و هارمونی، نوعی «حس» نامیده می‌شود؛ چون با هیچ عنصر فکری و با هیچ واکنشی از اصول و علت‌ها سروکار ندارد» (هاسپرز، ۱۳۹۳: ۱۱۷–۱۱۸). او به وجود چهار حس دیگر به‌عنوانِ حواس درونی[1] علاوه‌بر حواس بیرونی

[1] internal senses

پنج‌گانه در انسان قائل بود: حس زیبایی یا لذت، حس اجتماعی، حس اخلاقی، حس عزت و شرف (رامین، ۱۳۹۳: ۳۰۸). خود این مسئله از یک طرف زیبایی‌شناسی کانت را متمایز می‌کند؛ ازطرفِ دیگر تمایز میان زیبایی‌ها را به دو صورت زیبایی آزاد و پیوسته برجسته می‌کند که مسئلهٔ این پژوهش را می‌سازد. اینکه: چگونه ارزش زیبایی‌شناختی موتیف اسلیمی می‌تواند بنیادی قوی برای شکل‌دادن یا دفاع از رویکرد زیبایی‌شناختی به هنر اسلامی در موازنه یا بنیاد سایر رویکردها چون سنت‌گرا، نمادگرا، عرفانی و تاریخی را فراهم کند؟

- پیشینهٔ پژوهش

این پژوهش با عنوان و اهداف تعریف‌شده، مسبوق به پیشینه نیست؛ اما مقالهٔ سبطی، صفا و مهدی خبازی کناری (۱۳۹٦) با عنوان «آیا صنایع‌دستی هنر است؟ جست‌وجوی جایگاه صنایع‌دستی در بین هنرها براساس زیبایی‌شناسی کانت» به بررسی جایگاه صنایع‌دستی در طبقه‌بندی کانت از هنرها پرداخته است.

۱.حکم ذوقی محض و زیبایی

حکم زیبایی‌شناختی محض ازنظر کانت با توجه به وجوه دقایق منطقی یک حکم، ویژگی‌های زیر را ازنظر کیفیت، کمّیت، نسبت و جهت دارد:

۱-۱. حکم زیبایی‌شناختی ازحیث «کیفیت» فاقد علاقه[1]است؛ اما رضایتی که به تصورِ وجود ابژه پیوند خورده، خوشایند است. حکم زیبایی‌شناختی حاصل لذت و دردی است که به وجود ابژه پیوند نخورده باشد؛ یعنی در تماشاگر حسی برمی‌انگیزد که لذت است؛ اما نسبت به آن ابژه که زیبایی محمول آن است میلی برای خواستن آن برنمی‌انگیزد. «داوری دربارهٔ زیبایی اگر با کمترین علاقه‌ای آمیخته باشد، بسیار جانبدار است و یک حکم ذوقی محض نیست. ما نباید کمترین پیش‌داوری به نفع وجود اشیا داشته باشیم؛ بلکه باید در این باره کاملاً بی‌تفاوت باشیم تا نقش داور را در امور ذوقی ایفا کنیم» (کانت، ۱۳۹۳: ۱۰۱-۱۰۲). حکم زیبایی‌شناختی با حکم امر مطبوع فرق دارد. «مطبوع»[2]چیزی است که در «دریافت حسی خوشایند حواس واقع می‌شود» (همان: ۱۰۲). حس‌یافت یا دریافت حسی، لذتی است که به وجود ابژه پیوند بخورد. کانت معتقد است که حکم باید مقدم بر لذت باشد؛ یعنی ابتدا باید حکم بدهیم و بعد لذت زیبایی‌شناختی محض حاصل شود. اگر قبل از حکم لذت ببریم آن حکم صرفاً راجع به امر مطبوع است. امر خیر «چیزی [است] که به‌وسیلهٔ عقل ازطریق مفهومِ صرف، خوشایند باشد» (همان: ۱۰٤)؛ بنابراین از امر زیبا متمایز است.

مطبوع ← التذاذ می‌بخشد ← بدون نیاز به مفهوم ← مرتبط با تمایل[3]و عملی ← شخصی ← حاوی علاقهٔ حسی

زیبا ← خوشایند است ← بدون نیاز به مفهوم ← مرتبط با خوشایندی[4]و تأملی ← کلی ← بی‌علاقه و آزاد

خیر ← ارج نهاده می‌شود ← وابسته به مفهوم ← مرتبط با احترام[5]و عملی ← کلی ← حاوی علاقهٔ عقلی

[1] desinteressiert /disinterested

[2] Angenehm / Pleasant
[3] Neigung/ inclination
[4]Gunst / favor
[5] Achtung / respect

۲-۱. حکم زیبایی‌شناختی ازجهت «کمّیت» باعث ایجاد رضایت همگانی است. گرچه بر هیچ مفهوم معیّنی اتکا ندارد که مقولات فاهمهٔ آن را اطلاق کند تا مفاهیم معیّن و درنتیجه شناخت به وجود آیند؛ اما به‌نحوی موجب توافق همگان می‌شود. رضایت حاصل از امر زیبا:

> «بر هیچ تمایلی از شخص یا بر هیچ علاقهٔ ازپیش‌اندیشیده‌ای مبتنی نیست؛ بلکه شخص داوری‌کننده در قبال رضایتی که به عین نسبت می‌دهد خود را کاملاً آزاد احساس می‌کند. نمی‌توان مبنای این رضایت را در هیچ‌گونه شرایط خصوصی که فقط شخص او به آنها وابسته باشد پیدا کرد. بنابراین باید آن را مبتنی بر چیزی دانست که بتواند آن را در هر شخص دیگر نیز پیش‌فرض بگیرد» (کانت، ۱۳۹۳: ۱۱۰).

وقتی گفته می‌شود چیزی زیباست صرفاً به مطبوع‌بودن آن حکم نمی‌کنیم؛ بلکه حکم ما نوعی ضرورت و کلیت را دربردارد. همان‌طور که شناخت قابل انتقال به دیگران است، احساس لذت نسبت به زیبا که حاصل هماهنگی آزاد خیال و فاهمه است براساسِ پیش‌فرض حس مشترک قابلیتی مشابه پیدا می‌کند. هنگام ایراد حکم زیبایی‌شناختی قوهٔ تخیل و فاهمه:

> «در یک بازی آزاد قرار دارند؛ زیرا هیچ مفهوم معیّنی آنها را به قاعدهٔ خاصی از شناخت محدود نمی‌کند؛ از این رو حالت ذهن در این تصور باید احساس بازی آزاد قوای مصوره در تصوری معیّن برای شناختی به‌طور کلی باشد» (کانت، ۱۳۹۳: ۱۱۹).

حس لذت حاصل از هماهنگی یا بازی آزاد، ذیل قوهٔ شناخت یا فاهمه به مفهوم کلی آن قرار می‌گیرد. در این همگانی‌شدن نسبتی با قوهٔ فاهمه برقرار می‌شود؛ اما نه با مقوله‌های آن بلکه با خود قوهٔ شناخت، یعنی فاهمه به‌طور کلی. کلیت فاهمه است که به آن انسجام کلی می‌دهد. کلیت این حکم ذهنی است. همگانی‌بودن مبنی‌بر یک توافق جمعی است.

کانت در *نقد قوهٔ حکم* به تجربه‌ای می‌رسد که غیرقصدی (متعلق آگاهی که ابژه باشد نیست) است. تجربهٔ چیزی نیست. تجربهٔ شخصی هم نیست. حسی درون شخص است؛ اما با اینکه شخصی است، می‌تواند همگانی هم باشد. حکم‌کننده منطقاً انتظار دارد دیگران هم در این امر با او اشتراک داشته باشند. همان‌گونه که همهٔ افراد کثرات را به‌شیوه‌ای واحد مفهوم‌گذاری می‌کنند، پس می‌توان پذیرفت همهٔ افراد به تصور حاصل از هماهنگی آزاد خیال و فاهمه یا بازی آزاد به یک شکل واکنش نشان دهند؛ چون حس مشترک آنها می‌گوید چه چیز لذت‌بخش است و چه چیز نیست. بنابراین حس مشترک نه توسط یک محرک خارجی که توسط بازی آزاد قوای درونی، زیبایی را درک می‌کند. حس مشترک با عقل سلیم متفاوت است. «با قبول پیش‌فرض وجود یک حس مشترک که برخاسته از احساس است و با فهم مشترک که برخاسته از مفاهیم است و آن را عقل سلیم[1] نیز می‌نامند، تفاوت دارد. اعتبار کلی حکم ذوقی ممکن می‌شود که فرد به‌وسیلهٔ آن، نه یک حس خارجی، بلکه اثر حاصل از بازی آزاد قوای شناختی خود را درک می‌کند» (کانت، ۱۳۹۳: ۱۴۷). همهٔ

[1] Gemeinsinn/Common sense

انسان‌ها به‌صورتِ پیش‌فرض حس مشترکی دارند که به هماهنگی تصور ابژه در کشاکش دو قوهٔ تخیل و فاهمه یکسان واکنش نشان می‌دهد. لذت از امر زیبا را آموزش می‌دهد و به دو روش به پرورش منجر می‌شود:

۱. بدین طریق که نیروهای شناختی ما را ارتقا می‌دهد؛ یعنی هماهنگی میان خیال و فاهمه را؛

۲. ازسوی دیگر نیروهای ذهنی ما را برای ارتباط اجتماعی پرورش می‌دهد (وود، ۱۳۹۶: ۲۶۱).

۳-۱. ازحیث «نسبت» ویژگی چیزی که زیبا خوانده می‌شود غایت‌مندی بدون غایت معیّن است. در حکم زیبایی‌شناسی مثل «این گل زیباست» چون شناخت حاصل نمی‌شود، درنتیجه مفهومی هم شکل نمی‌گیرد. به‌بیانِ بهتر، تمام مراحل اطلاق مفهوم صورت می‌گیرد؛ درنتیجه غایت‌مندی حاصل می‌شود؛ اما بدون غایت است؛ زیرا به اطلاق مفهوم فاهمه منجر نمی‌شود و به‌عبارتی در مقام مفهوم به‌عنوانِ یک طرح تحقق نمی‌یابد. غایت‌مندی گویی صرفاً در کمال صورت ابژه تأمل می‌کند و نه در مادهٔ آن. «درمورد عینی که صورتش (نه مادهٔ تصور آن یا دریافت حسی) به هنگام تأمل صرف دربارهٔ آن (بدون قصد اکتساب مفهومی از این عین) مبنای لذتی از تصور این عین داوری می‌شود، این لذت ضرورتاً قرین با تصور عین مزبور دانسته می‌شود؛ اما نه فقط برای ذهنی که این صورت را ادراک می‌کند، بلکه برای هر موجود داوری‌کننده به‌طور کلی. در این صورت عین مزبور، زیبا[1]نامیده می‌شود» (کانت، ۱۳۹۳: ۸۷). در ادامه این نکته در نمادگرایی بررسی می‌شود.

۱-۳-۱. بی‌غاییتی نظری

نکته‌ای که در اینجا نباید دربارهٔ «نسبت» فراموش کرد این است که غاییت با غایت متفاوت است. غاییت کلی است که برای هدف چیزی بودن یعنی اسب یا گربه‌بودن، مناسب است. برای نمونه هر کل مقرون به غاییت که سازماندهی مناسبی در رابطه با طبیعت دارد، از غاییت و علت غایی بهره‌مند است؛ اما در حکم زیبایی‌شناختی غایت و هدف خاصی از تمرکز بر آن یا زیباخواندن آن منظور نیست. دستهٔ اول یا تأکید اول حکم غایت‌شناسانه می‌سازد که ناظر به غاییت است. حکم زیبایی‌شناختی ناظر به غاییت است؛ اما ناظر به غایت نیست؛ یعنی هدف خاصی، کارایی و برانگیختن عاطفه از آن منظور نیست. اگر چیزی غاییت دارد یعنی به‌صورتِ یک کل اندام‌وار با غاییت هماهنگ طبیعی خود همراه است، اما از زیباخواندن آن هدف و منظور خاصی تأمین نمی‌شود به نظر با بی‌علاقگی نظری همراه هستیم (کورنر، ۱۳۸۷: ۳۴۱). جنبهٔ دیگر غایت، عاری از مفهوم بودن و رها از اطلاق مقوله‌های ۱۲گانهٔ منطق صوری هم تعبیر می‌شود.

۲-۳-۱. بی‌غاییتی عملی و حسی

غاییت نظری یعنی متناسب با غاییت طبیعی‌اش باشد. یعنی اگر کل سازماندهی‌شدهٔ «گل زیباست» نه به‌منظور و هدف بقا و دوام آن در زیست و حیاتش باشد و نه برای ارضای نیاز فرد؛ یعنی استفاده از بوی آن، برای تشریح، برای گلاب‌گیری و یا برای افزودن به نوشیدنی باشد که این دومی غایت عملی است. همچنین توجه تماشاگران به طرح و ساختار سازماندهی گل برای این جلب نمی‌شود که از آن در مقام تشبیه در حکم اخلاقی استفاده گردد. گل به نظر

[1] Schön / Beautiful

زیباست؛ چون احساس لذتی که پدیدار یا تصویری که از آن ساخته می‌شود از علقه به خود وجود ابژه مبراست و در عین بی‌میلی به ابژهٔ گل، زیباست.

قوهٔ حساسیت فقط در صورتی که میلی در راستای علاقه و خواستن نداشته باشد، می‌تواند در صورت یا حالت برتر خود وجود داشته باشد. پس وجود بالفعل یک ابژه نکتهٔ اصلی نیست؛ بلکه تأثیر نمود آن در سوژه است که احساس زیبایی‌شناختی را می‌آفریند. پدیداری که در سوژه اتفاق می‌افتد و باعث این حکم و زیبایی برتر می‌شود، وابسته به ماده نیست. این فرم محض صرفاً همان طرح و ترکیب است (کمپوزیسیون) نه رنگ، بو و صدا و اینجا می‌توان از تأثیر نوکلاسیسیم بر کانت آگاه شد؛ زیرا رنگ به‌صورتِ جدا فقط جاذبه‌ای اضافی فرض می‌شود که نه‌تنها به زیبایی طرح نمی‌افزاید، بلکه ما را از آن دور می‌کند و رمانتیسیسم کانتی هنگام تأکید بر ماده از اینجا سرچشمه می‌گیرد.

صورت برتر قوهٔ حساسیت قانون‌گذار نیست. در حکم‌های شناختی قوای برتر برای سایر قوا و نیز بر اعیان قانون‌گذاری می‌کنند. حکم زیبایی‌شناختی به تعبیری جزئی است و نه کلی و برای نمونه دربارهٔ یک گل خاص است، نمی‌تواند بر عین متعلق خود قانون‌گذاری کند؛ زیرا نسبت به وجود ابژه به‌کلی بی‌علاقه است. از این روی این قوه برخلاف قوای دیگر قلمرویی یعنی قلمرو پدیده‌ها و نومن‌ها ندارد که بر آن قانون‌گذاری کند (دلوز، ۱۳۸۹: ۸۸).

۱.٤. ازنظر «جهت» رابطه‌ای بین صورت کلی تصور و نیز احساس آن برقرار است که به آن رضایت خاطر[1] می‌گویند و با لذت ارضا[2] متفاوت است. لذت ارضا برآوردن میل و خواهش سوژه نسبت به وجود ابژه و کیفیت‌های آن است. لذت یا رضایت خاطر از بازی آزاد فاهمه و تخیل به وجود می‌آید که بین افراد مختلف به‌دلیلِ پیش‌فرض حس مشترک یکسان است. همچنین رضایتی که از نظارهٔ یک عین زیبا در سوژه حاصل می‌شود ضروری است.[2] حکم ذوقی، مبتنی بر خودآیینی فاعل داوری (سوژه) است و در عین حال دارای کلیت است؛ اما نه کلیتی منطقی؛ بلکه کلیت حکم شخصی؛ همچنین دارای ضرورت است که مانند حکم شناختی، بر ضرورت برهانی پیشین مبتنی نیست (کانت، ۱۳۹۳: ۲۰۸). این ضرورت نه ضرورتی نظری (علمی) و نه ضرورتی عملی (اخلاقی و غایت‌شناسانه) بلکه ضرورتی نمونه‌وار[3] است. یعنی رضایت ما از تصویری زیبا را به الگو و نمونه‌ای برای پیروی سایرین تبدیل می‌کند. «ضرورت موافقت همگان با حکمی که نمونه‌ای از قاعده‌ای کلی که قادر به بیان آن نیستیم، تلقی می‌شود» (همان: ١٤٦) که ضرورتی نمونه‌وار، مشروط و متکی بر حس مشترک؛ ضرورتی مورد تأیید همگان و متضمن واکنش یکسان همهٔ سوژه‌ها در مقابل ابژه یا عین زیبا است. پس احکام زیبایی‌شناختی ضرورت و کلیت احکام ترکیبی پیشین را در خود دارند. در نتیجهٔ شرح این چهار بخش به نظر می‌رسد زیبایی به‌منزلهٔ محمول حکم ذوقی محض و دربارهٔ زیبایی آزاد در دو دستهٔ هنری و طبیعی دسته‌بندی می‌شود.

۲. زیبایی آزاد و زیبایی مقیّد

زیبایی آزاد[4] چیزی را بازنمایی نمی‌کند. با هیچ شیء یا مفهومی نسبت ندارد. حکم ذوقی در این باره خالص است و رنگ‌وبوی هیچ غایتی به خود

[1] Befriedigung /satisfaction
[2] lust/ pleasure
[3] Exemplarisch/exemplary
[4] Freien Schön / Free beauty

نمی‌گیرد. زیبایی آزاد غایتمندی بی‌غایت و البته بهره‌مند از غایتمندی درونی است؛ زیرا غایت بیرونی ندارد. زیبایی آزاد برای بیان کیفیت ابژه، مفهومی فرض نمی‌کند. کانتْ گل‌ها، پرندگان (طوطیان، مرغان مگس‌خوار، مرغ بهشتی)، صدف‌های دریایی و ابرها را به‌عنوانِ نمونه‌هایی از زیبایی طبیعی آزاد نام می‌برد. زیبایی هنری آزاد را در نقوش یونانی، اسلیمی، بداهه‌نوازی، نقوش انتزاعی، تصاویری از نقوش برگی یا کاغذ دیواری و فانتزی‌های موسیقی (موسیقی محض بدون پروگرام و متن) دسته‌بندی می‌کند. زیبایی مشروط وابسته یا مقید[1] در مقایسه با چیز دیگری و یا کمال‌یافته‌تر از آن ممکن می‌شود. نظیر زیبایی یک انسان زن یا کودک، زیبایی یک اسب یا یک ساختمان؛ یعنی زیبایی تمام آن چیزهایی که دارای مفهوم غایت‌مندی بیرونی ناظر به نوع نظری و عملی هستند. زیبایی وابسته با تکیه بر یک مفهوم (زیبایی مشروط) منسوب به ابژه‌هایی است که از مفهوم، یک قصد و هدف ویژه ناشی شده باشد (کانت، ۱۳۹۳: ۱۳۵-۱۳۷). زیبایی آزاد مربوط به صورت است. صورت ابژهٔ زیبا متعلق حکم ذوقی محض است. محتوا ازطرفی کارآیی و کاربرد را دربرمی‌گیرد و ازطرف دیگر تحریک‌آمیزبودن عاطفه را برمی‌انگیزد. البته نسبت توجه کانت به زیبایی محض بیشتر از زیبایی کاربردی است (وود، ۱۳۹۶: ۲٦٤). آنچه دربارهٔ زیبایی وابسته گفته می‌شود دربارهٔ آثار هنری دارای غایت اخلاقی هم صادق است. بلاغت یک موعظه، هم دلیل مفیدبودن آن در برانگیختن احساس‌های عالی در شنوندگان آن است و هم به زیبایی و ویژگی‌های صوری شیوهٔ به‌کارگیری زبان تصورها و استعاره‌ها مرتبط است (همان). با این شرح به نظر می‌رسد کانت نمی‌تواند به‌طور مستقیم رابطه‌ای بین زیبایی محض و اخلاق برقرار کند؛ بنابراین نماد را برای ارتباط غیرمستقیم بین زیبایی و سایر حوزه‌ها مانند اخلاق در نظر می‌گیرد. پیش از بررسی نمادگرایی کانت، ایدهٔ زیبایی‌شناختی معرفی می‌شود.

۳.ایدهٔ زیبایی‌شناختی

کانت میان «ایده‌های زیبایی‌شناختی»[2] و «ایده‌های عقلی» تمایز قائل می‌شود: «ایده‌ها یا برحسب یک اصل صرفاً ذهنی هماهنگی متقابل میان قوای شناختی (قوه متخیله و فاهمه) نسبتی با یک شهود دارند که در این صورت [ایده‌های] زیبایی‌شناختی نامیده می‌شوند؛ یا برحسب یک اصل عینی نسبتی با یک مفهوم دارند، گرچه هرگز نمی‌توانند شناختی از عین فراهم کنند و ایده‌های عقلی نامیده می‌شوند» (کانت، ۱۳۹۳: ۲۹۰).

به‌گفتهٔ کانت ایدهٔ زیبایی‌شناختی، «تصور توضیح‌ناپذیر»[3] یا شهودی از قوهٔ تخیل است که هیچ مفهومی برای آن کفایت نمی‌کند. ایدهٔ زیبایی‌شناختی متعلق به قوهٔ تخیل و ایدهٔ عقلی متعلق به عقل است. در ایدهٔ زیبایی‌شناختی فاهمه نمی‌تواند ازطریق مفاهیمش کاملاً به شهود درونی قوهٔ متخیله دست یابد. «در یک ایدهٔ زیبایی‌شناختی فاهمه ازطریق مفاهیمش هرگز کاملاً به شهود درونی قوهٔ متخیله، که این قوه آن را با تصوری معیّن پیوند می‌زند، دست نمی‌یابد. لیکن چون تحویل تصوری از قوهٔ متخیله به مفاهیم به معنی توضیح آن است، ایدهٔ زیبایی‌شناختی را می‌توان یک تصور «توضیح‌ناپذیر» قوهٔ متخیله (در بازی آزاد آن) نامید» (همان: ۲۹۳).

[1] Abhängige Schönheit/Dependent beauty

[2] ästhetischer Ideen/aesthetic idea

[3] inexponsible

ایدهٔ زیبایی‌شناختی به شهود و ایده شهود مرتبط است و از هر مفهومی فراتر می‌رود؛ زیرا شهودی خلق می‌کند که طبیعتش متفاوت با طبیعتی است که به ما داده شده است (دیکی، ۱۳۹٦: ۲۲۷)؛ به این دلیل که پدیدهٔ صرفاً طبیعی را به رویدادی معنوی تبدیل می‌کند. ایدهٔ زیبایی‌شناختی به‌منزلهٔ شهود، وسیله‌ای برای اندیشیدن فراهم می‌کند و آدمی را به تأمل وامی‌دارد. این ایده، بدون دستیابی به مفهوم و منجرشدن به شناخت، مانند تصور و بیانی ثانی پدیدار می‌شود و از این جهت به نمادگرایی بسیار نزدیک است. ایده‌های زیبایی‌شناختی ورای حدود تجربهٔ ایده‌های عقلی را محسوس می‌سازند. در این صورت گویی مرتبهٔ دومی از ایده‌های زیبایی‌شناختی (شهودهای محض) مدنظر است؛ یعنی ایده‌ای پشت شهودها وجود دارد.

زیبایی، «نمایش»[1] یا بیان حالت یا اکسپرسیونِ ایده‌های زیبایی‌شناختی است. ایدهٔ زیبایی‌شناختی تصوری از تخیل است که اندیشه‌های بسیاری را سبب می‌شود بی‌آنکه هیچ اندیشهٔ معیّنی بتواند با آن تکافو کند. ایدهٔ زیبایی‌شناختی در اثر هنری می‌تواند فرم‌های محسوس را به ایده‌های عقلی نزدیک کنند. ایدهٔ عقلی مفهوم «اثبات‌ناپذیر»[2] عقل است. برای نمونه شاعر جسارت می‌کند تا ایده‌های معقول و منطق موجودات نامرئی قلمرو جهنم یعنی خلقت و ابدیت، مواردی در تجربه مانند حسد و انواع شرور، عشق، شهرت و فرم‌هایی فراتر از محدودیت‌های تجربه با کمال‌یافتگی را که فراتر از هر چیزی در تجربهٔ طبیعت است ایجاد کند. این دیدگاهی بیان‌گرایانه است که کانت نسبت به ایده‌های زیبایی‌شناختی در هنر اتخاذ می‌کند و البته دیدگاه فرمالیستی معطوف به طرح و ترکیب‌بندی او، جدای از ماده یا محتوای شهود، نسبت به امر زیبا ظاهراً متناقض است (گینزبورگ، ۱۳۹٤: ٦٤-٦٥)؛ اما طبق تفاسیری دو رویکرد فرمالیستی و بیان‌گرایانه نزد کانت نه متناقض که در ارتباطی پیچیده قرار می‌گیرد. در بخش دیگری به شفاف‌کردنِ این رابطه با تمرکز بر بخشی از چالش‌ها پرداخته می‌شود.

۱-۳. زیبا نماد خیر اخلاقی

با اینکه لذت صدور حکم زیبایی‌شناختی از غرض نظری، عملی و حسی عاری است، درنهایت منجر به «رضایت عقل» می‌شود، امر زیبا اگرچه بدواً عاری از علاقه است، لذتی که ایجاد می‌کند از علاقهٔ نظری و عملی جداست، اما متضمن یا بنیادِ علاقهٔ تجربی و علاقهٔ عقلی به امر زیباست. علاقهٔ تجربی بر جامعه‌پذیری ما و علاقهٔ عقلی بر هماهنگی یا توافق دیگران صحه می‌گذارد (وود، ۱۳۹٦: ۲٦۹). اما این یک وجه ماجرا است؛ زیرا کانت خود در *نقد قوهٔ* حکم زیبایی را به دو دستهٔ آزاد و وابسته تقسیم می‌کند. حکم به زیبایی آزاد یک کار ذوقی است. دیگران هم با اغراض متفاوت حکم به زیبایی چیزی می‌دهند؛ اما حکمشان بنا به تمایزی که کانت در حوزهٔ زیبایی‌شناسی قائل می‌شود، حکم ذوقی نیست. به‌علاوه صفات اخلاقی نیز حکم ذوقی را غیرمحض می‌سازد.

هنگام اتخاذ نگاه زیبایی‌شناختی اگر نگاه به ماده یا محتوای اثر یا طبیعت زیبا باشد، ایدهٔ زیبایی‌شناختی به‌عنوانِ واسط ما را به ایده‌های عقلی می‌برد. در زیبایی پیوسته همین زیبایی به‌دلیلِ تمرکز بر مواد آزاد به‌صورتِ نماد محمول حکم قرار می‌گیرد. نمادسازی به این دلیل انجام می‌شود که

[1] Darstellung/ exhibition
[2] indemonstrable

کانت برای هماوردی با ایده‌های عقلی به واسطی نیاز دارد که پیش‌تر گفته شد آن را ایدهٔ زیبایی‌شناختی می‌نامد. بدین معنا تا ارتباط با مفاهیمی فراتر از مفاهیم فاهمه نیاز نباشد، پای ایدهٔ زیبایی‌شناختی هم به میان نمی‌آید. کانت اتفاقاً از ایدهٔ زیبایی‌شناختی در زیبایی هنری هم صحبت کرده است. نبوغ با اینکه قوهٔ ایده‌های زیبایی‌شناختی است، قاعده‌ای است که طبیعت به هنر می‌بخشد. ایده‌های زیبایی‌شناختی تلاش می‌کنند تا به نمایش ایده‌های عقلی نزدیک شوند. به نظر می‌رسد دیدگاه نمادگرایانه جایی است که تناقض ظاهری دیدگاه بیان‌گرایانه را که مربوط به اثر هنری است و دیدگاه فرمالیستی را که در تحلیل امر زیبا مطرح می‌شود با هم در رابطهٔ پیچیده‌ای قرار داد.

۲-۳. نمادگرایی طبیعی و هنری

زیبایی، می‌تواند قلمرو طبیعت را «نمادین‌سازی» کند و مستقیماً (به‌طور شهودی) واقعیتِ «آزادی» را نشان دهد. چون هیچ دریافت حسی با ایدهٔ آزادی مطابقت نمی‌کند، چنین ظاهرسازی‌ای می‌تواند به‌طور غیرمستقیم نمادین‌سازی شود و با قیاس یا آنالوژی قابل توجیه باشد (Kearney, 2003: 172). زیبایی نه‌تنها قلمرو طبیعت که ساحت هنر را هم نمادین می‌کند.

در نمادگرایی طبیعی نمایش ایده‌های عقل در طبیعت به‌صورت مثبت و غیرمستقیم صورت می‌گیرد. بدین ترتیب عقل هنگام مواجهه با تصوری که نماد خوانده می‌شود به حد و مرز[1] خود پی نمی‌برد؛ بلکه به‌صورت مثبت در طبیعت تأمل می‌کند و نماد را به‌طورِ غیرمستقیم می‌شناسد. برای نمونه دادگستری نماد «خدا» است. در این مورد مطابق با تصوری چون عدالت و میزان‌کردن، با تکیه به دادگستری، عقل به مفاهیم فاهمه برگشت داده می‌شود و شبکهٔ معنایی مفاهیم فاهمه گسترش می‌یابد. در این صورت از آنجا که ایده‌های زیبایی‌شناختی در تلاش‌اند تا به ایده‌های عقلی نزدیک شوند (گینزبورگ، ۱۳۹٤: ٦٤)، مواد آزادی که در طبیعت هستند مانند رنگ‌ها و صداها را صرفاً با مفاهیم فاهمه مرتبط نمی‌کند؛ بلکه از آنها فراتر می‌رود و نماد یا چیزی به‌مراتب بیشتر از آنچه در مفاهیم فاهمه مضمون است برای تفکر به دست می‌دهد. برای نمونه دادگستری صرفاً با مفاهیم ساختمانی خاص و کارهای خاصی که در آن انجام می‌شود (محتوای شهود) مرتبط نیست؛ بلکه علاوه‌بر آن، صورت عقلی عدالت محض یعنی «خدا» را در برمی‌گیرد. صور یا ایده‌های عقلی اغلب موضوع نمایشی غیرمستقیم در مواد آزادند و نمایش غیرمستقیم را نمادگرایی می‌گویند که رها از فشار فاهمه که شاکله‌سازی تابع آن بود در فرم ایدهٔ عقلی تأمل می‌کند. مواد آزاد در طبیعت فرم‌های عقل را نمادین می‌کنند و نمادین‌کردن فرم‌های عقل راهی برای توسعهٔ فاهمه و رهاساختن تخیل است (دلوز، ۱۳۸۹: ۹٦). زیبایی حاصل از فرم ساختمان خاص دادگستری (با رنگ‌ها و اشکال تجزیه‌پذیر گوناگون به‌کاررفته در آن) با تأکید بر یک خصیصهٔ خاص مثلاً نشان نسب‌شدهٔ ترازو به قلمرو اخلاق ره می‌برد.

مواد آزاد و نه طرح و ترکیب، فرم‌های عقل را نمادین می‌کند؛ بنابراین به نظر می‌رسد زیبایی آزاد چه طبیعی و چه هنری مثل نمونهٔ اسلیمی با توجه به طرح و ترکیب‌بندی و فرم است که حاصل می‌شود؛ اما زیبایی پیوسته یا مقیّد چه طبیعی و چه هنری با

[1] Internatsschüler/boarder

توجه به مواد آزاد در طبیعت است که نمادسازی را مشروع می‌سازد. بدین ترتیب گویی از تناقض کانت در احکام زیبایی‌شناختی رها شده باشیم. بهترین راهکرد در تشخیص زیبایی استفاده از نحوهٔ نگاه‌کردن یا درک‌کردن است. وقتی نحوهٔ ادراک زیبایی‌شناختی محض است، به طرح و ترکیب‌بندی نظر افکنده می‌شود؛ اما وقتی نحوهٔ نظر غیرمحض است، زیبایی پیوسته یا وابسته به وجود می‌آید که بیانگرایانه است. این دو زیبایی از دو نحوهٔ متفاوت نظرکردن زیبایی‌شناختی حاصل می‌آیند؛ بنابراین راهی برای دسته‌بندی اشیا و اعیان نیستند؛ بلکه حاصل دو نحوهٔ رویکرد هستند که یکی زیرلایه یا بنیاد دیگری است؛ بدون اینکه با هم خلط شوند یا تناقضی در میان باشد. به‌علاوه تجربهٔ زیبایی‌شناختی تجربه‌ای است که در بازی‌اش با فاهمه و رهایی از تعینِ مفاهیمش، به تجربهٔ آزادی تبدیل می‌شود. تجربهٔ زیبایی و تجربهٔ آزادی، نماد آزادی اخلاقی است؛ اما آزادی مشروط یا وابسته؛ زیرا تمام خودمختاری حساسیت و ارتباطش با تخیل به‌طور کلی ذیل سیطرهٔ قوهٔ عقل و فاهمه باقی می‌ماند. بنابراین می‌توان تجربهٔ زیبایی را نمادی ملموس از آزادی اراده در تعین‌بخشی به خود به‌وسیلهٔ قوانین ضروری برای اخلاق در نظر گرفت. تجربهٔ زیبایی و تجربهٔ آزادی نماد آزادی اخلاقی هم هست؛ به همین دلیل امر والا، تجربهٔ آزادی و بهترین نماد اخلاق است. اراده برترین صورت میل است و زیبایی موجب آزادی اراده می‌شود (گایر، ۱۳۹٤: ۲۰۰-۱۹۹). در امر زیبا ذوق، دخیل است که قوای عالی شناختی را با هم تنظیم می‌کند و قوهٔ حکم را از تابعیت دیگرآیینی قوانین تجربی بیرون می‌آورد و باعث می‌شود برای خودش قانون وضع کند. ارتباط قوای ذوق و حکم در اینجا مشابه ارتباط عقل و قوهٔ میل است. کانت در بخش ۵۳ *نقد قوهٔ* حکم زیبایی را به این دلیل نماد خیر می‌داند که حکم آن شبیه حکم اخلاقی است. به‌علاوه، علاقه به زیبا راهی برای وحدت فوق‌محسوس همهٔ قوای ما است و توافق میان قوا را فراهم می‌کند. توافق آزاد قوا از قبل عقل را به‌مثابهٔ قوه‌ای نشان می‌دهد که در علاقهٔ عملی یا در قلمروِ اخلاقی دارای نقش تعینی است (کانت، ۱۳۹۳: ۹۷). هر دو حکم (ذوقی و اخلاق) مدعی رضایت عقلی و توافق همگانی هستند. فراتر از این التذاد در هر دو حالت، ذهن به علو و اعتلایی دست می‌یابد که به صدور دستور مشابهی از قوهٔ حکم می‌انجامد (کانت، ۱۳۹۳: ۳۰٦). به‌دلیلِ مکانیسم مشابه ایجاد تصورِ حاصل از هماهنگی قوهٔ فاهمه و حساسیت، همچنین به‌جهتِ هماهنگی با فرم کلی شناخت کلیت حکم زیبایی‌شناختی هم‌راستای همگانیت حکم اخلاقی قرار می‌گیرد. علاقه به زیبا نیازمند استعدادی بر اخلاقی‌بودن است. این امر حتی در حکم «زیبا نماد خیر است» صادق است. در این حکم، احساس زیبایی ادراک نامشخص خیر نیست. میان خیر و زیبایی رابطه‌ای تألیفی/ترکیبی (نه تحلیلی) وجود دارد که طبق آن زیبا ما را مستعد اخلاقی‌بودن می‌کند.

۳-۳- چالش‌های حکم زیبا نماد اخلاق

دربارهٔ این حکم «زیبا نماد خیر است» افراد زیادی بحث کرده‌اند؛ جورج دیکی زیبایی وابسته را اساساً بیرون از دایرهٔ ذوق در نظر می‌گیرد و اظهار می‌دارد که کانت در اینجا به تناقض رسیده است (دیکی، ۱۳۹٦: ۲۳۱)؛ اما به نظر می‌رسد کانت اگر زیبایی نوع دوم یعنی وابسته یا مقیّد را مطرح نمی‌کرد، هرگز قادر به ارائهٔ حکم «زیبا نماد اخلاق است»، یا «زیبا نماد

خیر اخلاقی است»، نمی‌شد. آلن وود می‌گوید: احکام زیبایی‌شناختی کانت را به صورت‌گرایی و نظریهٔ زیبایی‌شناختی محض محدود کرده‌اند. حتی اگر صورت انتزاعی اعیان زیبا به‌ویژه دربارهٔ آثار هنری به‌لحاظِ زیبایی‌شناختی نسبت به محتوا در اولویت باشند، کانت با متمایزکردن اثر یا جلوهٔ[1]زیبایی از جذابیت[2]و عاطفه[3]و با نسبت‌دادنِ احکام ذوقی محض به صورت غایتمندی به طرق گوناگون به درجات مختلف به محتوا کارآمدی و تحریک‌آمیز بودن عاطفه پرداخته است (وود، ۱۳۹٦: ۲٦۳). در مقالهٔ «رابطهٔ اخلاق و زیبایی در زیبایی‌شناسی کانت» دومین نوع از زیبایی یعنی وابسته یا مقیّد با درجهٔ خلوص کمتر در دایرهٔ ذوق تحلیل می‌شود (سلمانی، ۱۳۹٤: ٦۸). در این صورت تجربه و لذت زیبایی‌شناختی زیرلایه یا تجربهٔ بنیادینِ اخلاق تفسیر می‌شود و منجر به شکل‌گیری یک تقسیم‌بندی دوگانه از حکم ذوقی محض و غیرمحض می‌گردد.

به هر نحو توازی‌های مهمی میان تجربهٔ ما از زیبایی و ساختار اخلاق هست؛ به همین دلیل زیبا نماد خیر است. زیبا و خیر با هم یکی نیستند. زیبا بی‌واسطه در شهود تأملی خوشایند است و خیر در مفهوم، خوشایند است؛ با وجود این، یکی نماد دیگری است. درحقیقت کانت تأکید می‌کند همین حکمِ «امر زیبا نماد خیر اخلاقی است» ما را مجاب می‌کند توافق دیگران با ارزیابی‌مان از زیبایی را پیش‌بینی و آن را طلب کنیم. از این رو، زیبا سوای هر علاقه‌ای لذت‌بخش است؛ اما خیر اخلاقی به‌طورِ ضروری با غرض و علاقه‌ای پیوند دارد. این غرض مقدم بر حکم دربارهٔ رضایت اخلاقی نیست؛ اما غرض و علاقه‌ای است که توسط این خوشایندی ایجاد می‌شود (کانت، ۱۳۹۳: ۳۰۷). بنا به تفسیری، هنگام صدور حکم زیبایی‌شناختی پیامدهای اخلاقی یا غرض عملی مد نظر نیست؛ اما هنگام بیان آن به‌صورتِ نمادین و با رویکردی دیگر آنها با نام‌ها یا صفاتی اخلاقی همراه می‌شوند و تمام این صفات مشتقاتی از زیبایی محض‌اند که موجب صدور حکم و لذت شده‌اند. «در مقام تمثیل (نماد) است که زیبایی طبیعت و زیبایی هنری (محض یا وابسته) را با نام‌هایی می‌خوانیم که در حکم اخلاقی به کار می‌آید. برای نمونه رنگ‌ها را "معصوم"، "متواضع" و "ملایم" می‌خوانیم زیرا احساس حاصل از آگاهی ذهنیِ انسان در برابر آنها مشابه احکام اخلاقی‌اند؛ از این رو همین مشابهت به ذوق اجازه می‌دهد که از جاذبهٔ حسی به غرض اخلاقی عبور کند» (کانت، همان: ۳۰۷).

پل گایر از این رابطه به‌صورت لایه و زیرلایه بحث می‌کند. لذت زیبایی‌شناختی را لایه یا مبنای زیبایی اخلاقی در نظر می‌گیرد و البته به‌طریقِ دیگری نمادگرایی و سبیل غیرمستقیم آن را تأیید می‌کند. او این رابطه را این‌گونه بیان می‌کند که اگر «لایهٔ دیگری از لذت را به این تجربهٔ بنیادی یعنی تجربهٔ زیبایی‌شناختی بیفزاییم، اگر وجود اعیان زیبا به واقعیتی دربارهٔ وضعیتمان در جهان اشاره کند، در کل شاید لذت‌بخش‌تر باشد» (گایر، ۱۳۹٤: ۲۰۰)، در این صورت حتی ممکن است حکم به زیبایی محض با نگاه به جاذبه و خواست ابژهٔ زیبا هم که ارائه شود زیبایی پیوسته به وجود آید. بنابراین هر زیبایی پیوسته‌ای هم با توجه نوع علاقه و غرض نماد اخلاق نمی‌تواند باشد.

آلیسون، مفسر دیگری است که معتقد است رابطهٔ زیبایی و اخلاق متناقض نیست؛ اما تبیین این رابطه

[1] bewirken /effect
[2] Riez/charm
[3] Rührung/emotion

بدون ایدهٔ زیبایی‌شناختی هم ممکن نیست. ما به ایدهٔ زیبایی‌شناختی برای ارتباط زیبایی و اخلاق نیازمندیم. از نظر او رابطه و مشابهت بین تأمل دربارهٔ زیبایی و تأمل اخلاقی این است که هردو فرمال هستند. همچنین به‌گفته او هر دو تمایلات[1] مستقیمی را دنبال می‌کنند. هردو تمایلاتشان مستقل از علاقه است. هردو هماهنگی آزادی در تناسب با قانون را نشان می‌دهند. هردو اندیشهٔ اعتبار همگانی را دربرمی‌گیرند؛ کانت در قطعهٔ ۵۹ نقد سوم به‌صراحت دربارهٔ ایدهٔ زیبایی‌شناختی بحث نمی‌کند؛ اما به‌اعتقادِ آلیسون کلیات مفروضات برمبنای ایدهٔ زیبایی‌شناختی طراحی شده است؛ به این دلیل که نقطهٔ شروع تأمل زیبایی‌شناختی مبتنی بر شهود و ریشه تأمل اخلاقی مبتنی بر مفهوم است. او نتیجه می‌گیرد براساس هم‌ریختی فرمال بین تأمل زیبایی‌شناختی و اخلاقی کاربرد ایده‌های زیبایی‌شناختی برای ایجاد شرح مثبتی از تئوری زیبایی به‌منزلهٔ نماد اخلاق کانت لازم است (Alison, 2001: 261).[4]

حکم ناظر به زیبایی مطالبه یا بایدی اخلاقی برای درک و ارج‌شناسی زیبایی عین بر دیگران به وجود می‌آورد که «بایدی» عقلی و یا اخلاقی است؛ نه صرفاً بایدِ پیش‌بینانه؛ اما برخی هم این باید را پیش‌بینانه تفسیر می‌کنند (گینزبورگ، ۱۳۹٤: ۵۰). در این میان برای روشن‌کردن این مناقشات به موتیف اسلیمی تکیه می‌شود و تعدادی از رویکردهای محققان و مفسران عرصهٔ هنر اسلامی با تمرکز بر رویکرد زیبایی‌شناختی کانت مورد سنجش قرار می‌گیرد. درنهایت روشن می‌شود که با تکیه به اسلیمی به‌عنوانِ هنری که زیبایی آزاد و عاری از نماد دارد، چگونه می‌توان پیوندی با سایر مفاهیم و مضامین اخلاقی برقرار کرد. با علم به اینکه زیبایی‌شناسی نظریهٔ هنر نیست و دامنهٔ وسیع‌تری از فلسفه و نظریهٔ هنر دارد، به‌عنوانِ رویکردی مبنا در هنر اسلامی معرفی می‌شود.

٤.موتیف اسلیمی

اسلیمی را ساقه‌ای میانی دانسته‌اند که در طول آن خطوط منحنی با آهنگی منظم پیچیده شده است (هواگ، ۱۳۸۸: ۲۰۰). مشخصه و مؤلفهٔ اصلی اسلیمی نامشخص‌بودن محل شروع و پایان آن است. اسلیمی برگرفته از «درخت زندگی» یا درخت تاک است که گردش‌ها و پیچش‌های تودرتوی آن با جهتی به درون و بیرون، شاخه‌های آراسته به برگ‌ها و نیم‌برگ‌ها را به وجود آورده است. اسلیمی گاهی به‌صورتِ موتیف اصلی و مواقعی همراه با دیگر طرح‌ها به‌صورت فرعی، در معماری، کتاب‌آرایی، تذهیب و جلدسازی، نگارگری و پارچه‌بافی و سایر هنرهای صناعی به کار رفته است.

به‌قولِ ارنست کونل، اسلیمی در قرن سوم هجری شکل گرفته و در زمان سلجوقیان و فاطمیان رشد کرده است. ژرژ ماسه می‌گوید در قرن ٤ اسلیمی یا عربانه رشد کرد و به‌گفتهٔ تری آلن، شکل‌گیری اسلیمی مربوط به قرن ٤ و ۵ هجری است (بلخاری، ۱۳۹۰: ٤۵۰). البته درنظرگرفتن این مبدأهای تاریخی بدون اشاره به ریشه‌داشتن اسلیمی در سنت رومی-یونانی و بعد ساسانی و بیزانس صورت گرفته است. در دورهٔ ساسانی با تأثیر از بیزانس نقش‌های گیاهی رشد کرده و بیشتر در حجاری‌ها و گچ‌بری‌های معماری این دوره جلوه‌گر شده است. پس از حملهٔ مسلمانان به مناطق تحت سلطهٔ امپراطوری روم شرقی و ساسانی معماری و ملحقات آن در این دو امپراطوری با هنر اسلامی جذب و

[1] likings

ادغام شد. در دورهٔ اموی، سنت روم و یونانی با هنر اسلامی درآمیخت و علاوه‌بر پیدایش برخی از انواع اساسی معماری چون مسجد و قصر، اهمیت غالب تزئینات کاربردی هندسی گل و بوته‌ای و خوشنویسی را در هنر اسلامی تثبیت کرد (هیلن‌براند، ۱۳۸۷: ۳۷). تزئینات گل و بوته‌ای دورهٔ عباسیان در سامرا در معماری‌های مصر باستان و بین‌النهرین و سپس در معماری هلنی و رومی ریشه داشت (همان: ٤٣)؛ اما آیا در این دوران غیر از قرآن، رسائل جامعی از عرفان و تصوف اسلامی شکل گرفته بود؟ بلخاری قهی به شواهد تاریخی دربارهٔ شکل‌گیری تصوف از قرن ۲ هجری با ذکر نام افرادی چون ابراهیم ادهم، مالک دینار، حسن بصری و رابعه عدویه اشاره می‌کند[۵] و می‌گوید همان معنای انحلال شخصی در عقاید این افراد را دقیقاً می‌توان در معنای اسلیمی هم یافت. نه‌تنها در فرم اسلیمی بلکه در حالت کسی که آن را اجرا می‌کرده این انحلال وجود داشته؛ چون متصف به اوصاف فقیر، المذنب و نیز حقیر... بوده و امضایی از خود باقی نمی‌گذاشته است (بلخاری، ۱۳۹۰: ٤٥٣).

اسلیمی نماد وحدت در کثرت، نماد عظمت و نشان توحید و نامحدودی خداوند است؛ اما پیش از آنکه نماد مفهوم دیگری باشد، موتیفی است متشکل از قوس‌های دورانی زیبا که بین انشعاب‌های موزون و قاعده‌مند برآمده از ساقهٔ اصلی آن تناسب بی‌نظیری برقرار است. آنچه در توصیف اسلیمی به کار می‌آید به نظر وابسته به طرح و ترکیب‌بندی آن است. تا اینجا می‌توان گفت اگر حکم به زیبایی اسلیمی داده شود ناظر به طرح، تناسب، توزان و رشد ارگانیک انشعابات شاخه‌های آن است و بنابراین از زیبایی آزاد بهره جسته شده که همهٔ عمق ماجرا با این جمله بیان نمی‌شود. با شرح مختصر چند رویکرد رایج در هنر اسلامی به‌تدریج به این توضیح عمق بخشیده می‌شود.

۵- نگرش‌های مختلف به هنر اسلامی با تمرکز بر موتیف اسلیمی

۵- ۱- رویکرد اول: سنت‌گرایی، عرفانی و نمادین

تاکنون رویکردها و روش‌شناسی‌های مختلفی نسبت به هنر اسلامی اتخاذ شده است. یک گروه از این رویکردها چه سنت‌گرا و چه رویکرد عرفانی دیدگاه فراتاریخی، فرازمانی و مکانی دارند. این گروه معتقدند که فرم‌های اسلامی درهم‌تنیده با مبانی نظری، اعتقادی و نیز فلسفی یا عرفانی حکما و عرفای مسلمان هستند وگرنه به‌طور مستقیم ریشه در سیرت و رفتار یا سنت خود پیامبر یا رسائل نظری حکیمان، فلاسفه، عرفا و صوفیان دارند.

برای نمونه به نظر سیدحسین نصر، هنر اسلامی از ساحت باطن و از حقیقت پیام اسلام یعنی قرآن و سیرهٔ پیامبر سرچشمه می‌گیرد. جوهرهٔ پیام اسلامی خاستگاه هنر اسلامی است. از همین روست که «چه در صحن بزرگ مسجد دهلی باشیم و چه در مدرسهٔ القروین در فاس (مراکش) با وجود همهٔ تفاوت‌های محلی و جغرافیایی ازلحاظ مواد و مصالح و شیوه‌ها و سبک معماری و... خود را در عالم معنوی و هنری واحدی احساس می‌کنیم» (نصر، ۱۳۷٤: ٤٥). هنر مقدس در هر دینی بازتاب باطنی یافته است. کسانی که در پی باطنی‌ترین ابعاد دین بوده‌اند، در طبقهٔ بزرگ‌ترین هنرمندان جای داشته‌اند (نصر و جهانبگلو، ۱۳۹۳: ۳۷۳-۳۷۱).

نصر معتقد است که بین تأکیدات نظری در آرای متفکران و حکیمان یک دوره و میزان رشد، غنا و خلاقیت هنر آن دوره ربط و پیوند وثیقی وجود دارد.

برای نمونه عصر صفویه یکی از خلاق‌ترین دوره‌های هنر اسلامی است و هنرمندان بزرگ و آثار هنری باارزشی در این دوران به وجود آمده است. البته ازلحاظ فلسفهٔ اسلامی و مابعدالطبیعه نیز با وجود اندیشمندان بزرگی مانند صدرالدین شیرازی، میرفندرسکی، شیخ بهایی و میرداماد نیز دورانی طلایی محسوب می‌شود. او رابطه‌ای برقرار بین نظریهٔ عالم خیال در نوشته‌های صدرالدین شیرازی و غنای هنر این دوره ازجمله مینیاتور، شعر و موسیقی و حتی معماری و تزئینات آن می‌بیند (نصر، ۱۳۷٤: ٤۹-٤۸).

با تکیه به آرای افراد دیگر در این طرز نگرش می‌توان گفت در دیدگاه اولْ هنر اسلامی پیچیده، معنادار، نمادین و پر رمز و راز است. در این طرز نگرش، هدف هنرمندان مسلمان از خلق اثر هنری صرفاً به تزئین ظاهری و آرایش سطح محدود نبوده است. اثر هنری به‌صورتِ نمادین و هم‌ارز خوانش قرآن با حرکت از سطح و ظاهر به باطن مورد خوانش قرار می‌گرفته است. ادوارد مُدَن و الفاروقی این باور و نمادین‌بودن هنر اسلامی را تأیید می‌کنند. مُدَن می‌گوید: در هنر اسلامی نقش نامتناهی عربانه یا اسلیمی و کتیبه‌نگاری همه در هرجا که باشد کارکردی نمادین دارد (بلخاری، ۱۳۹۰: ٤٤۹).

رنه گنون، کوماراسوامی و تیتوس بورکهات هم در این دسته‌بندی نگرشی قرار می‌گیرند. حسن بلخاری حین بررسی مکتوب گلرو نجیب‌اوغلو با عنوان *هندسه و تزیین در معماری اسلامی*، هنر اسلامی را حاکی از رمزگان‌های فرهنگی می‌داند. منظورش از فرهنگی را البته باید در سایهٔ آرای سنت‌گرایان افلاطونی‌مآب درک کرد. او می‌گوید اسلیمی نمایه‌ای از لایتناهی‌بودن حقیقت الهی است (همان: ٤٤۹).

۲-۵- رویکرد دوم: رویکرد تاریخی و بستر اجتماعی

در مقابل، کسانی هستند که معتقدند هنر اسلامی با توجه به زمینه‌های تاریخی شکل گرفته و بستر زمان و مکانی خلق آن بر ویژگی‌هایش اثر گذاشته است. از زاویهٔ نگاه این نظریه‌پردازانْ هنر اسلامی براساسِ موقعیت زمانی، مکانی و اجتماعی خاص شکل گرفته و با توجه به همین شرایط به تزئین، آراستگی و سایر ویژگی‌های موجود در اقسام هنر اسلامی روی آورده است. در میان مورخان هنر اسلامی افرادی چون آندره گدار، اولگ گرابر، ارنست کونل و تالبوت رایس گرایشی تاریخی به هنر اسلامی اتخاذ کردند و ریشه‌ها و بسترهای تحقق هنر اسلامی را به‌شکلِ تاریخی نگریستند. این افراد در توضیح اینکه چرا هنرمندان مسلمان در نقاشی و مجسمه‌سازی و موسیقی گرایشاتی متفاوت از دیگران دارند، متوسل به شرایط زمانی و وضعیت تاریخی می‌شوند.

گامبریج از اولین کسانی است که به دیدگاه سنت‌گرایان و نیز نمادگرایان بابت نقص‌های روش‌شناختی تاخت (بلخاری، ۱۳۹۰: ٤٤٥). استوارت دیویس و نیز اولگ گرابر نیز در همین راستا نظراتی را اعلام کرده‌اند؛ به‌نحوی که گرابر حدود ۱۵ صفحه از کتاب *مروری بر نگارگری ایرانی* خود را به مرور تقسیم‌بندی انواع نگرش‌ها به این هنر اختصاص می‌دهد که گرچه به‌طور خاص دربارهٔ اسلیمی نیست، می‌توان برخی از دیدگاه‌هایش را به آن تعمیم داد. او از دیدگاه وحدت وجودی، فیثاغورثی، عرفانی و نمادگرا (شیمل و بورگل)، دیدگاه فرم‌گرایانه، دیدگاه مادی‌گرا و جسمانی یاد می‌کند. این متفکر در این کتاب اتفاقاً با نگاه به دربارهای تیموری و صفوی

مدعی می‌شود که سفارش‌دهندگان نسخه‌های نگارگری در آنجا کمتر عارف بوده‌اند (گرابر، ۱۳۹۰: ۱۸۸). گرابر همچنین می‌گوید روش تاریخی نمی‌تواند وحدت معنوی و مفهومی هنر اسلامی را امر اثبات‌شدنی در نظر بگیرد. از دیدگاه تاریخی، موضوعات نگارگری اسلامی، دربردارندهٔ مفاهیم متعالی و عارفانه‌ای نیست که شاعر عارف آن را به‌زبانِ تغزل سروده و یا هنرمند پرفضایل آن را خلق کرده یا ساخته و پرداخته باشد؛ بلکه تصویری از سوژهٔ زمینی و مادی که در آن برههٔ تاریخی مورد توجه بوده است (موسوی گیلانی، ۱۳۹۰). این دسته افراد شرایط یا بستر تاریخی را بیشتر از هرچیز در هنر اسلامی اثرگذار می‌بینند.

۳-۵- رویکرد سوم: زیبایی‌شناختی

اولیور لیمن با استدلال‌های خود با آرای فیثاغوری اخوان‌الصفا[۶] مبنی بر هماهنگی حرکات طبیعت با فرم‌های هنری و نیز آرای افلاطونی نصر در تفسیر هنر اسلامی موافقتی ندارد (لیمن، ۱۳۹۳: ۱۱۱ و ۱۴۷). تفسیر صوفیانه و نیز افراط در نمادگرایی را هم با استدلال رد می‌کند. این محقق در کتاب *زیبایی‌شناسی هنر اسلامی* می‌گوید کسانی که معتقدند این طرح‌ها چون اسلیمی قرار است مفاهیم دیگری را به ما القا کنند، حرف نامعقولی می‌زنند (همان: ۱۰۹). لیمن ترس از فضای خالی در هنر اسلامی برای نمونهٔ «اسلیمی‌ها» و «خطایی‌ها» یا نقوش هندسی را به‌دلیلِ نبودِ موضوع در هنر اسلامی می‌داند و البته ازنظر او اصلاً همهٔ فضای اطراف نقوش پر نیست. لیمن به‌صراحت ذکر می‌کند این نقوش برای نمونهٔ اسلیمی ذاتاً نقوش ابدی و مقدسی نیستند؛ بلکه گاه نمایان‌گر نوعی شور نفسانی و گاه سرشار از حزن به نظر می‌رسند. به‌نظر او، آن‌قدر که برایشان اهداف زیبایی‌شناختی می‌توان متصور شد، نمی‌توان تفسیر خاصی را مبتنی بر حرکت از سطح به عمق بدانها نسبت داد (همان: ۱۱۰). ازنظر او خط در طرح‌های «اسلیمی» پیوسته و بی‌انقطاع به نظر می‌رسد؛ اما اگر فضایی که خطوط اسلیمی بر آن کار می‌شود متناهی است، پس اسلیمی‌ها هم نمی‌توانند لایتناهی و نیز پایان‌ناپذیر باشند. او در بیشتر استدلال‌های خود معتقد است آنچه دربارهٔ هنر اسلامی به‌ویژه اسلیمی یا نمادپردازی آنها می‌توان گفت، به‌راحتی دربارهٔ سایر نقش‌های دیگر هم می‌توان به کار برد.

آن‌طور که گفته‌اند ازنظر این گروه و برخی تاریخی‌نگاران مقصود هنرمندان مسلمان از خلق آثار هنری، ایجاد زیبایی، تزئین و حتی ارائه‌های ظاهری است. نگاه از منظر آموزه‌های دینی دربارهٔ هنر، سلبی و بازدارنده نبوده و هیچ‌گاه هنرمند مسلمان با خلق اثر هنری، قصد بیان مفاهیم اعتقادی و عرفانی یا معنا و مفهومی پنهان و عمیق را نداشته، بلکه صرفاً به تزئین و آراستگی ظاهری روی آورده است. ازنظر این مفسران، در جایی که ظاهر اثر هنری، عاری از بیانی نمادین و رمزگونه است حرکت به عمق، باطن و معانی درونی معنا ندارد و تحلیل آثار هنری به تأویل و تفسیر نیاز ندارد. مؤلفه‌های مهم اندیشهٔ پیروان این گروه مشتمل بر موارد زیر است:

≠ هنر اسلامی، هنری تزئینی، فرمال، متأثر از هنر تمدن‌های پیش از اسلام و ازنظر محتوا، سطحی و ظاهری است؛

≠ عمق و باطن در هنر اسلامی وجود ندارد و رمز و راز یا نماد که وسیله‌ای برای بیان عمق است، در آنها به چشم نمی‌خورد؛

≠ هنر اسلامی تأویل و تفسیر عرفانی ندارد (موسوی گیلانی، ۱۳۹۰). وقتی از دیدگاه سوم بدین صورت بحث می‌شود، دیدگاهی تهی به نظر می‌آید.

اما با توجه به استدلال‌های گرابر در کتاب *مروری بر نگارگری ایرانی* می‌توان این تفسیر به ظاهرگرایی را منوط به تأثیر شرایط تاریخی بر مؤلفه‌های فرمال موتیف‌ها و آثار هنر اسلامی خواند. با تکیه به عنوان کتاب لیمن یعنی *زیبایی‌شناسی هنر اسلامی* و اشاره‌هایی که او به فاصله و تجربهٔ زیبایی‌شناختی در دفاع از توجیه‌های خود می‌کند می‌توان از رأی او یک دیدگاه زیبایی‌شناختی نزدیک به تقسیم‌بندی کانت از زیبایی آزاد و پیوسته بیرون کشید. شاید اشارهٔ مستقیمی به کانت در کتاب لیمن وجود نداشته باشد، اما مجموعهٔ استدلال‌های لیمن در وصف زیبایی آزاد و غیرنمادین اسلیمی یا نقش هندسی تبعیت از این خط‌مشی فکری را آشکار می‌کند. درنتیجه او بیشتر از هرچیز از تجربهٔ زیبایی‌شناختی ذوقی محض در مواجهه با آثار هنر اسلامی یا موتیف‌های اسلیمی سخن می‌گوید. از این منظر، ابتدا توجه به طرح و ترکیب‌بندی غایتمند اثر مد نظر است؛ اما هرگز در این سطح باقی نمی‌ماند؛ به این دلیل که یافته‌های سامان‌یافتهٔ حواس بیرونی در قالب تصوری درونی باعث برانگیختن حس درونی و بازی آزاد هماهنگ می‌شود که از آن به زیبایی تعبیر می‌شود. زیبایی که نه از میان مقوله‌های فاهمه، بلکه از آهنگ هماهنگ دو قوهٔ متفاوت حساسیت و فاهمه یعنی هماهنگی دو امر نامتجانس برخاسته است. این زیبایی محمول حکم ما و سپس موجب لذت می‌شود. همین زیبایی محض در مرحلهٔ دیگر به عنوان بیانی از ایدهٔ زیبایی‌شناسی که قوهٔ آن نبوغ است، هماورد ایده‌های عقلی می‌شود. خود این زیبایی آن‌قدر مستقل و رهاست که ذیل سیطره و رضایت عقل می‌تواند به‌عنوانِ زیرلایهٔ یک رابطهٔ تأملی و غیرمستقیم به ساحت‌های دیگر وصل شود. حالا هیچ اشکالی ندارد این زیبایی، با توسل به مواد به‌کاررفته یا حتی محتوای تصور درونی اسلیمی‌ها به‌طور نمادین مفاهیم اخلاقی را هم برانگیزد و معانی گستردهٔ دیگری برای این موتیف ایجاد کند. در این صورت محمول حکم زیبایی‌شناختی غیرمحض با مفاهیمی اخلاقی جایگزین می‌شود. مفاهیمی که درجه‌ای از زیبایی محض را به‌طورِ غیرمستقیم دربردارد. همچنین هیچ منعی وجود ندارد که پس از روشن‌شدنِ مصداق‌های زیبایی تأثیرات دورهٔ تاریخی بر لذت‌بخش‌بودن یا نبودن آنها بررسی شود. وود می‌گوید: حتی اگر گفته شود هنگام ایراد حکم زیبایی‌شناختی هرگونه توانایی برای ارائهٔ حکم زیبایی‌شناختی به‌ویژه برای آثار هنری‌ای که به‌شکلِ انسانی درست شده، یک توانایی فردی است، نمی‌توان این توانایی فردی را جدا از تجربهٔ گذشتهٔ فرد، شرطی‌شدگی فرهنگی و میزان توانایی اکتسابی او هنگام ساختن چنین حکمی در نظر گرفت (وود، ۱۳۹۶: ۲۶۵).

٦- نتیجه

ازنظر کانت در وهلهٔ اول می‌توان حکم ذوقی محض را از غیرمحض جدا کرد. زیبایی اسلیمی از نوع آزاد و غیرنمادین است و حکم به زیبایی اسلیمی، حکمی ذوقی محض است. این موتیف را باید با فاصلهٔ زیبایی‌شناختی نگریست و تعبیر نمادین از آن، در مرحلهٔ اول موجب نگرش زیبایی‌شناختی غیرذوقی بدان خواهد شد. در صورتی که زیبایی

اسلیمی در سایهٔ مفاهیمی چون وحدت و کثرت و به‌عنوانِ نمادی از آن قرار گیرد، زیبایی آن مقیّد و پیوسته خواهد بود و در حکم زیبایی‌شناختی نمی‌توان به‌سادگی از زیبایی در مقام محمول استفاده کرد؛ بلکه باید از مشتقات و انشقاق‌های زیبایی یعنی مفاهیم اخلاقی چون غنا، عظمت، ارجمندی، حقیقت، وضوح و سرزندگی، پیچیدگی و... بهره جست. البته که در دایرهٔ احکام ذوقی قرار می‌گیرد؛ اما به هر حال استقلال و خودمختاری‌اش را از دست می‌دهد. بنابراین اگر بتوان استقلال و خودمختاری زیبایی‌شناسی را واجد ارزش دانست، بدین ترتیب راه استعمارگری عقل درنهایت بر استتیک بسته خواهد شد. با توجه به تأکیداتی که کانت در برشمردن چهار لحظهٔ شبه‌منطقیِ یک حکم زیبایی‌شناختی در نظر می‌گیرد، با تکیه بر موتیف اسلیمی می‌توان زیبایی آن را مربوط به طرح و ترکیب‌بندی آن با نوعی غایت درونی در نظر گرفت. می‌توان به همین دلیل از زیبایی موتیف اسلیمی و نقوش مشابه آن لذت برد؛ بدون اینکه نیاز به نقطهٔ مشترک فرهنگی داشته باشند یا از ریشه‌ها، بسترهای تاریخی و یا رمزگان فرهنگی، نیز تعبیرهای عرفانی و سمبلیک آن اطلاعی حاصل شده باشد. حتی اگر فردی که در یک فرهنگ پرورش و آموزش دیده می‌تواند به ایراد حکم ذوقی محض در فرهنگ دیگری بپردازد و احکام ذوقی محض که برای دیگران می‌سازد بی‌اعتبار نیست. این دیدگاه اجازه می‌دهد که حتی در جاهایی مثلاً دربارهای تیموری و صفوی حامیان غیرعارف چون پادشاهانْ مدافع و خالق هنر باشند و آفرینش چنین هنرهایی سراسر بی‌حاصل تلقی نشوند. بنابراین برای تعدیل وجه نظری که به رویکرد سوم اتخاذ می‌شود، می‌توان گفت دیدگاه زیبایی‌شناختی محض کانت از علاقهٔ حسی یا مجذوبیت‌های حواس ظاهری عاری است و لایهٔ عمیق‌تری از احساس را می‌جوید. لایه‌ای مبتنی‌بر حسی درونی یا حس مشترک درهم‌پیچیده با قوای ذوقی که هم خلق آن و هم درک استتیکی و سپس نمادین آن همراهی نبوغ را می‌طلبد. حس مشترک زیبایی‌شناختی بنیادی پیشین است؛ اما پرورش و فرهنگ می‌طلبد و چهارچوب‌های تاریخی یک دوره معیارهای لذت‌بخش‌بودن یا نبودن چیزها را باوجودِ بی‌معیاری مفهومی رقم می‌زنند. جنبه‌ای از حس درونی برپایهٔ حس مشترک سوژه، مبنای جامعه‌پذیری او را بدین صورت فراهم می‌کند. نتیجه اینکه اگر رویکرد ما به هنر اسلامی زیبایی‌شناسی محض باشد، زیبایی آزاد اسلیمی فی‌نفسه ارزشمند است. اما اگر زیبایی وابسته با درجهٔ خلوص کمتر در دایرهٔ ذوق قرار گیرد، از راه غیرمستقیم می‌توان رابطه با مفاهیم اخلاقی را محمول حکم در نظر گرفت. بنابراین همچنان کانت در نمادگرایی حتی اگر ماده یا محتوای زیبای آزاد طبیعی و هنری را لحاظ کند، در مرتبهٔ دوم و به‌صورتِ غیرمستقیم بین این دو، یعنی زیبایی و اخلاق رابطه‌ای نمادین و تأملی برقرار می‌کند. ایدهٔ زیبایی‌شناختی، فرالایه یا ایدهٔ هر شهود محضی است که شناختی نیست؛ اما موجب تأمل می‌شود و ارتباط با فاهمه و فراتر از فاهمه را ممکن می‌کند. درنتیجه با مبنا قراردادن نظریهٔ زیبایی به‌عنوانِ نظریهٔ هنر، در توضیح رویکرد سوم به هنر اسلامی می‌توان با شرح دقایق بحث کانت سطحی فراتر از حواس ظاهری را با توسل به حس درونی که مبتنی بر قوهٔ ذوق است مد نظر قرار داد. بعد به واکاوی تأثیر معیارهای تاریخی بر مرزهای ذوق (لذت‌بخش‌بودن یا نبودن امری در دوره‌ای) پرداخت. در مرحله و مرتبهٔ بعد نمادگرایی را در حاشیهٔ محور استتیک و البته رویکرد

تاریخی تحلیل و تشریح کرد. بنابراین ترتیب رویکردهای موجود به هنر اسلامی براساسِ رأی کانت از رویکرد استتیکی به تاریخی و سپس نمادین، عرفانی و سنت‌گرا سوق پیدا می‌کند. همان‌طور که پیش‌تر توضیح داده شد، زیبایی‌شناسی کانت توان تحویل به نظریهٔ هنر را در خود دارد. کانت برای حکم زیبایی‌شناختی محض ارزش بیشتری قائل می‌شود؛ اما این جمله بدین معنا نیست که او به نسبی‌گرایی فرهنگی دچار شده است یا برعکس با درنظرگرفتنِ کلیت احکام زیبایی‌شناختی فرهنگ را فراموش کرده است. ذوق فرد ایرادکنندهٔ حکم زیبایی‌شناختی امری مکتسب از تجربهٔ فرد، شرطی‌شدگی فرهنگی و میزان توانایی اکتسابی او هنگام ساختن چنین حکمی است.

منابع

بلخاری قهی، حسن. (۱۳۹۰)، *مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی*، تهران: سوره مهر، چاپ دوم.

دلوز، ژیل. (۱۳۸۹)، *فلسفهٔ نقادی کانت*، ترجمهٔ اصغر واعظی، تهران: نی.

دیکی، جورج. (۱۳۹٦)، *قرن ذوق؛ اودیسهٔ فلسفی ذوق در قرن هیجدهم*، ترجمهٔ داود میرزایی و مانیا نوریان، تهران: حکمت.

رامین، علی. (۱۳۸۲)، «فلسفهٔ هنر در سنت تجربه‌گرایان انگلستان»، *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*، ۷۳: ۳٤-۳۹.

سلمانی، علی. (۱۳۹٤)، «رابطهٔ زیبایی و اخلاق در زیبایی‌شناسی کانت»، *متافیزیک*، سال هفتم، دورهٔ جدید، شمارهٔ ۲۰، پاییز و زمستان.

کانت، ایمانوئل. (۱۳۹۳)، *نقد قوهٔ حکم*، ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان، تهران: نی.

----------. (۱۳۹۵)، *نقد عقل محض*، ترجمهٔ بهروز نظری، تهران: ققنوس.

کربن، هانری. (۱۳۹۲)، *تاریخ فلسفهٔ اسلامی*، ترجمهٔ جواد طباطبایی، تهران: مینوی خرد.

کورنر، اشتفان. (۱۳۸۹)، *فلسفهٔ کانت*، ترجمهٔ عزت‌الله فولادوند، تهران: خوارزمی.

گایر، پل. (۱۳۹٤)، *زیبایی‌شناسی آلمانی در قرن هجدهم*، ترجمهٔ سیدمسعود حسینی، تهران: ققنوس.

گرابر، اولگ. (۱۳۹۰)، *مروری برنگارگری ایرانی*، ترجمهٔ مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: فرهنگستان هنر.

گینزبورگ، هانا. (۱۳۹۵)، *زیبایی‌شناسی و غایت‌شناسی کانت*، ترجمهٔ داود میرزایی، تهران: ققنوس.

لیمن، اولیور. (۱۳۹۳)، *زیبایی‌شناسی هنر اسلامی*، ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.

موسوی گیلانی، سیدرضی. (۱۳۹۰)، *حکمت هنر (هنر ازمنظر سنت و مدرنیته)*، قم: مرکز پژوهش‌های اسلامی صداوسیما، چاپ اول، http://pajuhesh.irc.ir/product/book/show/id/2269.

نصر، سیدحسین. (۱۳۷٤)، «*هنر و معنویت اسلامی*»، ترجمهٔ محمدسعید حنایی‌کاشانی، هنر، شمارهٔ ۲۸، بهار ۱۳۷٤، ٤۵-۵۲.

نصر، سیدحسین و رامین جهانبگلو. (۱۳۹۳)، *در جست‌وجوی امر قدسی*، ترجمهٔ سیدمصطفی شهرآیینی، تهران: نی، چاپ پنجم.

وود، آلن. (۱۳۹٦)، *کانت*، ترجمهٔ عقیل فولادی، تهران: نگاه معاصر.

هاسپرز، جان و راجر اسکراتن. (۱۳۹۳)، *فلسفهٔ هنر و زیبایی‌شناسی*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: دانشگاه تهران.

هواگ، جان و هانری مارتن. (۱۳۸۸)، *سبک‌شناسی هنر معماری در سرزمین‌های اسلامی*، ترجمهٔ پرویز ورجاوند، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ ششم.

هیلن برند، رابرت. (۱۳۸۷)، *هنر و معماری اسلامی*، ترجمهٔ اردشیر اشراقی، تهران: فرهنگستان هنر.

Allison, Henry. E. (2001), *Kant's Theory of Taste: A Reading of the Critique of Aesthetic Judgment*, Cambridge: University Press.

-Kearney, R. (2003), *The Wake of Imagination*, New York: Routledge.

[۱] کانت در ویرایش دوم برخی از این موارد را تغییر می‌دهد یا مواردی به آن اضافه می‌کند.

[۲] یک حکم منطقی از وجه جهت به سه حالت است: ممکن (تجربی)، ضروری (احکام ریاضی)، یا ممتنع یا قطعی (ناممکن، محال). ضرورت نمونه‌وار در زیباشناسی رخ می‌دهد.

[۳] با توجه به طیف معانی که در زبان فارسی برای زیبایی آزاد و پیوسته در نظر گرفته شده، می‌توان گفت زیبایی آزاد و زیبایی پیوستهٔ معانی زیر را در بر می‌گیرد: عبدالکریم رشیدیان در ترجمهٔ *نقد قوهٔ حکم* از معادل «زیبایی آزاد» و «زیبایی صرفاً مقیّد» بهره می‌برد. زیبایی آزاد: زیبایی قائم به ذات و زیبایی صرفاً مقیّد را برای نوع زیبایی مقیّد به مفهومی در نظر می‌گیرد (زیبایی مشروط). این زیبایی به اعیانی منتسب می‌شود که تحت مفهوم و غایتی خاص قرار می‌گیرد. عزت‌الله فولادوند در کتاب *فلسفهٔ کانت* از معادل «زیبایی آزاد» و «زیبایی صرفاً تبعی» استفاده می‌کند. زیبایی آزاد وقتی ایجاد می‌شود که مقصود و هدف خاصی از آن در نظر نباشد. زیبایی صرفاً تبعی وقتی درک می‌شود که مقصود و هدف خاصی از آن در نظر باشد. تمایز بین آزاد و تبعی، برای رده‌بندی اشیا نیست؛ بلکه تمایزی است بین دو قسم درک مختلف از کل مقرون به غاییت. محمدرضا ابوالقاسمی در کتاب *زیباشناسی چیست؟* از مارک ژیمنز معادل «زیبایی آزاد» را برای اشاره به چیزی که به غیر از خودش دلالت نمی‌کند و با هیچ شیء یا مفهوم نسبت ندارد و زیبایی مقیّد را برای ارزشیابی همراه غایتی به کار می‌برد. علی سلمانی در کتاب *زیباشناسی کانت: هماهنگی آزاد خیال و فاهمه تألیف کنت* راجرسون از معادل «زیبایی آزاد» برای محمول حکم ذوقی محض و از «زیبایی مقیّد» برای محمول حکم ذوقی غیرمحض و بابک احمدی در *حقیقت و زیبایی* از «زیبایی آزادانه» و «زیبایی قیاسی» بهره می‌گیرد. این فهرست می‌تواند ادامه یابد؛ اما همین تعداد معادل‌گذاری برای آگاهی از طیف معانی این دو نوع زیبایی کافی است.

[۴] اما برخی مفسران (برای نمونه جیسون سیموس در مقالهٔ «Allison on Kant's Theory of Beauty as a Symbol of Morality ») بر این عقیده‌اند که ایده‌های زیباشناختی اگرچه برای تبیین رابطهٔ زیبایی و اخلاق کافی است، اما شرط لازم نیست.

[۵] برخی محققان حتی بن‌مایه‌های تصوف اسلامی را در فرهنگ ایرانیان قبل از اسلام جست‌وجو و ریشه‌یابی کرده‌اند.

[۶] اخوان‌الصفا جمعیت یا انجمن فکری اسماعیلی در بصره بودند که اعضای آن نامشان را بیان نمی‌کردند. پنجاه و یک رسالهٔ آنها همهٔ علوم را شامل می‌شد و در این رساله‌ها برخی علومی را که منشأ اسلامی داشتند را به خواص عددی‌شان به سبک یونانی مرتبط می‌کردند (کربن، ۱۳۹۲: ۱۷۹–۱۸۰). ۱۷ مورد از این رسائل که عدد مقدسی را نشان می‌دهد، بر طبیعات متمرکز است.