

## The Elucidation of the Concept of Kant's Aesthetic Form and Its Relation to Roger Fry and Clive Bell's Thought

Ali Salmani<sup>✉1</sup>  | Sepehr Salimi<sup>2</sup> 

1. Corresponding Author, Associate Professor of Philosophy of Art. Bu-Ali Sina University. Iran. E-mail: [Salmani@basu.ac.ir](mailto:Salmani@basu.ac.ir)  
2. Ph.D. Candidate of Philosophy of art. Bu-Ali Sina University. Iran. E-mail: [sepehrsalimi9271@gmail.com](mailto:sepehrsalimi9271@gmail.com)

---

### Article Info

**Article type:**

Research Article

**Article history:**Received 28 February  
2024Received in revised form 05  
June 2024

Accepted 08 June 2024

Published online 01  
January 2025**Keywords:**formalism, Kant, Clive  
Bell, Roger Fry, aesthetic  
ideas

### ABSTRACT

Kant is known as the pioneer of artistic formalism. Art critics and commentators on Kant's works have also confirmed this claim. Kant discusses the form first in the critique of pure reason and then in the third moment of the critique of the power of judgment. According to Kant, what is universal in the judgment of the beauty and could be expected from all people is the form. Unlike the form, the sensory perception of an object varies depending on the perceptual ability of people. Roger Fry and Clive Bell, as formalist critics and artists, put forward Kant's concept of form in the 20th century, and by emphasizing it as the only act of beautifying works of art in the modern era, they played an irreplaceable role in the expansion and development of Kant's view on the concept of form in modern art. This article aims to investigate the relationship between this concept in the thought of formalists and in Kant's aesthetics. It was determined by the conducted investigations that, although formalists consider form to be a kind of temporal-spatial arrangement of the sensuous intuitive manifolds, in terms of their emphasis on the emotional expression of form in contrast to Kant's emphasis on the purposiveness without purpose of the form and the creation of the free harmony of imagination and understanding, there is a great difference between Kant's thought and Fry and Bell's formalist thought.

---

**Cite this article:** Salmani, A. & Salimi, S. (2025). The Elucidation of the concept of Kant's aesthetic form and its relation to Roger Fry and Clive Bell's thought. *Journal of Philosophical Investigations*, 18(49), 293-310. <https://doi.org/10.22034/jpiut.2024.60754.3720>



© The Author(s).

<https://doi.org/10.22034/jpiut.2024.60754.3720>

Publisher: University of Tabriz.

## **Extended Abstract**

Immanuel Kant is renowned as a pioneer of artistic formalism, a claim that has been affirmed by art critics and commentators on his works. Kant's exploration of form begins in his seminal work, *\*Critique of Pure Reason\**, and extends into the third moment of *\*Critique of the Power of Judgment\**. For Kant, the concept of form is central to the judgment of beauty; it is the universal aspect that can be expected from all people. In contrast, the sensory perception of an object is subjective and varies depending on the individual's perceptual abilities. This dichotomy between the universal form and subjective sensory perception lays the foundation for Kant's aesthetic theory. In the 20th century, formalist critics and artists such as Roger Fry and Clive Bell adopted and expanded upon Kant's concept of form. They emphasized form as the sole determinant of beauty in art, thereby playing a crucial role in the development and dissemination of Kantian formalism in modern art. This article aims to explore the relationship between Kant's concept of form and the formalist interpretation by Fry and Bell, highlighting both the continuities and divergences in their thoughts. Kant's aesthetic theory posits that the judgment of beauty is fundamentally based on form. In *\*Critique of the Power of Judgment\**, Kant argues that the aesthetic judgment is disinterested, meaning it is not influenced by desires or practical interests. The beauty of an object is perceived through a harmonious interaction between imagination and understanding, creating a sense of purposiveness without purpose. This means that the form of an object appears to have a purpose in its design, but this purpose is not tied to any practical function or conceptual understanding. Kant emphasizes that the judgment of beauty is universal. This universality is not derived from empirical consensus but from the shared cognitive faculties of human beings. The form of an object, as perceived through these faculties, elicits a common aesthetic response, making the judgment of beauty a universally communicable experience. This idea of universal form contrasts sharply with the subjective nature of sensory perception, which varies from person to person. In the 20th century, Roger Fry and Clive Bell emerged as leading figures in formalist criticism. They drew heavily on Kant's notion of form but adapted it to the context of modern art. Fry and Bell argued that the form of an artwork is its most essential and valuable aspect, and they dismissed content, narrative, and representational elements as secondary. For them, form is the primary vehicle through which art achieves its aesthetic value. Fry and Bell's formalism is characterized by an emphasis on the arrangement of shapes, colors, lines, and other visual elements within an artwork. They believed that the emotional power of art is derived from these formal qualities rather than any representational content. This focus on form as the sole criterion for judging art aligns with Kant's idea that the judgment of beauty is based on form. However, Fry and Bell introduced a significant divergence by stressing the emotional expression of form, which is not a central concern in Kant's aesthetics. Despite the shared emphasis on form, there are significant differences between Kant's aesthetic theory and the formalist approach of Fry and Bell. One of the main points of divergence is the role of emotional expression in the perception of form. While Fry and Bell argue that the form of an artwork elicits an emotional response that is integral to its aesthetic value, Kant's theory does not prioritize emotional expression. Instead, Kant focuses on the cognitive interplay between imagination and understanding, which produces a sense

of purposiveness without purpose. Another key difference lies in the interpretation of form itself. For formalists, form is a kind of temporal-spatial arrangement of sensuous, intuitive manifolds. This interpretation is more closely aligned with the sensory and perceptual aspects of experiencing art. In contrast, Kant's concept of form is more abstract and philosophical, emphasizing the universal and cognitive dimensions of aesthetic judgment. Furthermore, Kant's idea of the free harmony of imagination and understanding is absent in formalist theory. Fry and Bell do not delve into the cognitive processes underlying the perception of form, nor do they consider the philosophical implications of purposiveness without purpose. Their focus is primarily on the visual and emotional impact of form, which creates a distinct separation from Kant's more nuanced and complex aesthetic theory. The exploration of the relationship between Kant's concept of form and the formalist interpretation by Roger Fry and Clive Bell reveals both continuities and divergences in their thoughts. While both Kant and the formalists emphasize the importance of form in the judgment of beauty, their approaches differ significantly in terms of emotional expression, interpretation of form, and underlying cognitive processes. Kant's aesthetic theory is rooted in the universality and cognitive interplay of aesthetic judgment, whereas formalism prioritizes the sensory and emotional impact of form. This analysis highlights the complexity of Kant's influence on modern art theory and underscores the evolving nature of aesthetic thought. By examining these differences, we gain a deeper understanding of how Kant's ideas have been adapted and transformed by subsequent generations of art critics and theorists. The ongoing dialogue between Kantian formalism and modern formalist criticism continues to shape our perceptions of art and beauty, demonstrating the enduring relevance of philosophical inquiry in the realm of aesthetics.

## تبیین مفهوم فرم در زیباشناسی کانت و نسبت آن با اندیشه راجر فرای و کلايو بل

علی سلمانی<sup>۱</sup> | سپهر سلیمی<sup>۲</sup>

۱. نویسنده مسئول، دانشیار گروه فلسفه هنر، دانشگاه بوعلی سینا، ایران. رایانامه: [Salmani@basu.ac.ir](mailto:Salmani@basu.ac.ir)  
۲. دانشجوی دکتری فلسفه هنر، دانشگاه بوعلی سینا، ایران رایانامه: [sepehrsalimi9271@gmail.com](mailto:sepehrsalimi9271@gmail.com)

### چکیده

### اطلاعات مقاله

کانت بحث از فرم را در دقیقه سوم *تقد قوه حکم* مطرح می‌کند. از نظر او آنچه در داوری امر زیبا مشترک است و می‌توان آن را از همه افراد انتظار داشت فرم است. برخلاف فرم، ادراک حسی یک اُبژه، بسته به توانایی ادراکی افراد متفاوت است. راجر فرای و کلايو بل به‌عنوان منتقدانی فرمالیست، مفهوم فرم کانتی را در قرن بیستم مطرح نموده و با تأکید بر آن به‌عنوان تنها عامل زیباساز آثار هنری در دوران مدرن، نقش بی‌بدیلی در بسط و توسعه دیدگاه کانت در خصوص فرم هنری ایفا نموده‌اند. این نوشتار بر آن است تا ضمن روشن‌سازی ادعای فرمالیست‌ها در خصوص فرم و بررسی آن در آثار کانت، به بررسی نسبت میان این مفهوم در اندیشه فرمالیست‌هایی چون فرای و بل با زیباشناسی کانت بپردازد. بررسی این موضوع که فرمالیسم هنری فرای و بل تا چه اندازه‌ای از زیباشناسی کانت و دیدگاه فرمالیستی مطرح شده در *تقد قوه حکم* متأثر شده است، اصلی‌ترین مسأله این مقاله است. لذا باید روشن شود که آیا از لابه‌لای عبارات کانت در *تقد قوه حکم*، فرمالیسم هنری ادعا شده: استخراج می‌شود یا نه؟ با بررسی‌های انجام شده مشخص شد، اگرچه فرمالیست‌ها برای تأیید ادعای فرمالیستی خود می‌توانند به برخی عبارات کانت در *تقد قوه حکم* (و نه به همه مطالب او در *تقد قوه حکم* در مورد فرم) اشاره کنند، اما این کار را گزینشی انجام می‌دهند و همین امر سبب می‌شود کلیت دیدگاه کانت در مورد فرم را آن‌چنان که باید درک نکنند. فرم برای کانت صرفاً چپش زمانی-فضایی نیست (اگر چه آن را نیز در بر می‌گیرد) بلکه هر نوع چپش اجزا و مواد در یک اُبژه طبیعی یا اثر هنری که غایت‌مند بدون غایت است، فرم زیبا نامیده می‌شود.

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۲/۰۹

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۳/۱۶

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۳/۱۹

تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۱۰/۱۲

### کلیدواژه‌ها:

فرمالیسم، کانت، کلايو بل، راجر فرای، ایده‌های زیباشناختی

استناد: سلمانی، علی و سپهر سلیمی. (۱۴۰۳). تبیین مفهوم فرم در زیباشناسی کانت و نسبت آن با اندیشه راجر فرای و کلايو بل، *پژوهش‌های فلسفی*، ۱۸ (۴۹).

<https://doi.org/10.22034/jpiut.2024.60754.3720> .۳۱۰-۲۹۳



© نویسنده‌گان.

ناشر: دانشگاه تبریز.

## مقدمه

فرمالیسم به عنوان یک آموزه هنری ارزش یک اثر را صرفاً در فرم آن جست‌وجو می‌کند. تاریخ قطعی توجه به فرم را عمدتاً پایان سده نوزدهم میلادی در نظر می‌گیرند، دورانی که ادوارد هانسلیک<sup>۱</sup> در موسیقی و هاینریش وولفلین<sup>۲</sup> در نقد هنر، اساس نظری فرمالیسم را پایه‌ریزی کردند. ویژگی‌های فرمال در هنرهای بصری آرایش‌های فضاها، خط و رنگ؛ در موسیقی نظم‌بندی صداها، ضرب‌آهنگ، تمپو و ریتم است. رویکرد فرمالیستی در دوران گسترش رهیافت‌های مدرنیستی در هنر، تحولی بی‌سابقه در رویکرد به هنر ایجاد کرد و نظریه‌پردازانی چون کلایو بل<sup>۳</sup> و راجر فرای<sup>۴</sup>، فرم و فرمالیسم را ویژگی بنیادین هنر معاصر تلقی کردند. راجر فرای به عنوان منتقدی نو-کانتی، به روابط اجزا در اثر هنری، یعنی به روابط خطوط و رنگ اهمیت می‌داد. او همچنین معتقد به لذت بصری بود و چشم را مانند کانت، عنصر اصلی و اساسی در تمیز فرم هنری از سایر فرم‌ها می‌دانست (فرنر، ۲۰۱۰، ۱۰۵). بل و فرای این استدلال را مطرح کردند که اساس ارزش زیباشناختی در ویژگی‌های فرمال آثار نهفته است، نه در کارکرد بازنمودی آنها. از دیدگاه فرای، تابلوی مسخ رافائل صرفاً از طریق غور در نسبت‌های فضایی و حجم‌های تجسمی آن است که واجد ویژگی زیباشناسانه می‌شود و این ویژگی به صورت ثابت در تمام آثار هنری مشاهده می‌شود. از دیدگاه کلایو بل نیز نقطه‌ی شروع تمام نظام‌های زیباشناختی، باید تجربه شخصی و عاطفی مشخصی باشد که آثار هنری ایجاد می‌کنند.

این پژوهش بر آن است تا با طرح دیدگاه کانتی در خصوص فرم و روشن نمودن جوانب پنهان آن به بررسی نظریه فرمالیستی راجر فرای و کلایو بل بپردازد. در مرحله بعد به بررسی تطبیقی دیدگاه کانت و فرمالیسم هنری می‌پردازیم تا مشخص شود که تا چه اندازه و تا کجا می‌توان فرمالیسم هنری را به کانت نسبت داد. بدیهی است که سنجش این موضوع نیازمند ارائه دلایل مستندی است که وظیفه اصلی این مقاله است.

## روش تحقیق

این تحقیق از نوع کیفی بوده و روش آن توصیفی-تحلیلی-انتقادی و از نوع بنیادی است و داده‌ها به روش کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده و متون لاتین هم توسط نویسندگان ترجمه شده‌اند.

## پیشینه تحقیق

مقاله «The Purposiveness of Form» (زوکرت<sup>۵</sup>، ۲۰۰۶) شامل طرح دیدگاهی از فرمالیسم کانتی است که با دیدگاه رایج متفاوت است. در واقع فرم غایت‌مندی ذهنی ابژه‌ای زیبا، مجموعه محدود شده‌ای از ویژگی‌های فرمال نیست، بلکه سازواره‌ای از ویژگی‌های محسوس است که این فرصت را فراهم می‌کند تا تجارب غنی‌تری از ابژه‌ها به دست آید. بدین ترتیب بازنمایی مفهومی

<sup>1</sup> Eduard Hanselick

<sup>2</sup> Heinrich Woffflin

<sup>3</sup> Clive Bell

<sup>4</sup> Roger Fry

<sup>5</sup> Rachel E. Zuckert

برای مخاطب اتفاق می‌افتد. این مقاله صرفاً بر زیباشناسی کانتی توجه دارد و به بل و فرای نمی‌پردازد اما در پژوهش حاضر، زیباشناسی کانت در بوتۀ نقد، توسط دیگر منتقدین و هنرمندان سنجیده می‌شود.

لئین کارول<sup>۱</sup> (۲۰۰۷) در مقاله «Kant's Formalism» پس از شرح مجملی بر مبحث فرم و فرمالیسم در تاریخ هنر و فلسفه، گرینبرگ را مسئول اطلاق فرمالیست به کانت معرفی می‌کند. نویسنده معتقد است برای بررسی میزان تأثیرگذاری کانت در فرمالیسم، بهتر است معانی تاریخ هنری، نقد هنری و زیباشناسی در باب فرمالیسم مقایسه شوند. در واقع در وهله اول این تمرکز بر این مبحث است که فرم کانتی شاید اساساً به معنی ویژگی‌های ادراکی مثل: خط، شکل و رنگ نباشد. ایده اصلی مقاله فرم بازاندیشی در باب زیباشناسی کانت است. لئین کارول صرفاً بر کانت تمرکز دارد و نقد سوم و نقد اول. مفهوم فرم را به صورت تاریخی و دیرینه‌شناسی بررسی نمی‌کند. اتفاقی که مطمح نظر نویسندگان پژوهش حاضر بوده است.

### کانت و فرمالیسم هنری؟

پیش از ورود به دیدگاه فرمالیستی کانت در نقد قوه حکم و بررسی موضوع اصلی، باید به دلیل اصلی شکل‌گیری این نوشتار پرداخت. درست یا غلط؛ در میان منتقدان هنری و هم شارحان فلسفی هستند افرادی که صریحاً مدعی آن هستند که کانت را می‌توان نخستین نظریه پرداز فرمالیسم در حوزه زیباشناسی تلقی کرد و فرمایست‌های بزرگی چون راجر فرای و کلايو بل نظریه خود را از مباحث کانت در نقد قوه حکم دریافت نموده‌اند.

دایانا کالینسن، هانفلینگ و لوری آدامز از جمله منتقدان هنری‌اند که در خلال آثار خود کانت را بانی فرمالیسم معرفی کرده‌اند. دایانا کالینسن<sup>۲</sup> معتقد است که در جای‌جای گفته‌های بل، زیباشناسی و تفکر کانت مشهود است (کالینسن، ۱۳۸۸، ۱۰۴-۹۶). مطابق دیدگاه هانفلینگ، بل به شیوه کانتی معتقد است که در ذات و طبیعت انسانی نوعی توانایی ابراز واکنش مناسب به فرم معنادار وجود دارد (هانفلینگ، ۱۹۹۴، ۱۵۵). لوری آدامز در کتاب خود صریحاً اعلام می‌کند که فرای در برداشت خود از فرم، نگرش کانت را بازتاب می‌دهد (آدامز، ۱۳۹۵، ۴۹).

از میان شارحان زیباشناسی کانت نیز می‌توان به جان بلوکر، مورا کاپلن و داگلاس برنهایم اشاره کرد. بلوکر معتقد است هم برای کانت و هم برای بل و فرای تنها فرم اثر هنری می‌تواند متعلق حکم محض ذوقی باشد. کاپلن، دیدگاه اصلی کانت در نقد قوه حکم را همان فرمالیسم (محدود) می‌داند و مدعی است که برداشت زیباشناختی کانت از «فرمالیسم» بعد فلسفی را به توسعه و فهم هنر مدرن می‌افزاید، و بر آن است تا تصویر را مستقل از اطلاعات عینی آن بفهمد. بدین ترتیب یک تصویر می‌تواند ارزشمند باشد و ارزش دیدن داشته باشد، حتی اگر شیء خاصی را به تصویر نکشد (کاپلن، ۲۰۲۱، ۱۰۷-۹۳). داگلاس برنهایم نیز کانت را نیای تمامی نظریه‌های فرم‌گرا معرفی می‌کند و معتقد است آنچه کانت در بحث از فرم به معنای محدودش می‌گوید، دیدگاه اول و آخر او در ارزیابی زیباشناختی است (برنهایم، ۲۰۰۰، ۶۳-۶۰). کترین معتقد است که اصلی‌ترین شخصیت تأثیرگذار بر روی جریان فرمالیسم، کانت است. گرچه فرای به لحاظ روش‌شناختی اندیشه کانت را منعکس می‌کند اما هرگز صریحاً به دین خود نسبت به کانت اشاره‌ای نمی‌کند اما در مقابل گرینبرگ، کانت‌گرایی خود را همانند نشان افتخاری بر دوش خود نصب کرده است و نقد قوه حکم را به‌عنوان رضایت‌بخش‌ترین مبنای زیباشناسی که تاکنون داشته‌ایم، معرفی می‌کند (کترین، ۱۹۸۲، ۳۱۵).

<sup>1</sup> Leanne Carroll

<sup>2</sup> Diane Callinson

به‌طور کلی می‌توان گفت نظریه زیباشناختی کانت بر آن دسته از روشنفکران تأثیر گذاشته است که فرمالیسم زیباشناختی را نیرویی راهنما در هنر تلقی می‌کنند. از همین رو؛ این نظریه با دیدگاه کلایو بل مرتبط شد که «ویژگی اساسی در یک اثر هنری» را «روابط و چیدمان خطوط و رنگ‌ها» می‌داند و همچنین برداشت راجر فرای از «هنر» را تحت تأثیر قرار داده است، که بر اساس آن جوهر اثر هنری، نمایش «نظم تنوع» است (پاترون، ۲۰۲۳، ۲). بعد از مشخص شدن ادعاهای اصلی فرمالیسم و نظر برخی از منتقدان حوزه هنر و شارحان زیباشناسی کانت، در ادامه باید دیدگاه کانت در مورد فرم در نقد سوم کانت را بررسی کرده تا بعد از ترسیم دیدگاه کانت در مورد فرم به سوال اصلی این پژوهش بپردازیم.

### تبیین مفهوم فرم از منظر کانت در دقیقه سوم

کانت در دقیقه اول از تحلیل امر زیبا؛ بحث می‌کند و بی‌علگی را اصلی‌ترین ویژگی تجربه زیباشناختی معرفی می‌کند. دقیقه دوم با ابتناء بر یافته‌های دقیقه اول، حکم زیباشناختی را به‌عنوان حکمی معرفی می‌کند که علی‌رغم فردی بودن‌اش (این گل رز زیباست)، دعوی اعتباری کلی دارد. چون رضایت حاصل از مواجهه با امر زیبا، مبتنی بر هیچ‌گونه رضایت شخصی و خصوصی نیست، پس می‌توان این رضایت را از دیگران نیز انتظار داشت و همین امر دلالت بر اعتبار کلی حکم زیباشناختی دارد. کانت در دقیقه دوم و بطور خاص بخش ۹؛ با طرح هماهنگی آزاد خیال و فاهمه و این ادعا که لذت حاصل از داوری امر زیبا بعد از ایجاد شدن این حالت ذهنی خاص در ما ایجاد می‌شود، حکم زیباشناختی را حاصل نوعی تامل معرفی می‌کند و از این جهت آن را از حکم مطبوع متمایز می‌کند. در دقیقه سوم، نوبت به بررسی حکم از حیث نسبت می‌رسد. بعد از اینکه حالت ذهنی دخیل در داوری زیباشناختی مورد بررسی قرار گرفت باید در این دقیقه به ابژه و کیفیت یا کیفیاتی پرداخت که حالت ذهنی هماهنگی آزاد را در ما ایجاد می‌کند. در واقع کانت در اینجا به تحلیل این نکته می‌پردازد که چه چیزی در ابژه این لذت بی‌علقه و انتقال‌پذیر کلی را ایجاد می‌کند، و نتیجه می‌گیرد که زیبایی، فرم غایت‌مندی یک ابژه است؛ تا آنجا که در ابژه بدون تصور غایت ذهنی و یا عینی درک شود. کانت در این جا بیان می‌کند که غایت‌مندی فرم و فرم زیبایی ابژه از یکدیگر جدایی ناپذیرند (کانت، ۱۹۸۷، ۷۱-۷۰).

غایت، ابژه یک مفهوم است تا آنجا که ما این مفهوم را علت ابژه تلقی می‌کنیم... و غایت‌مندی؛ علیتی است که یک مفهوم نسبت به ابژه خود دارد. کانت این غایت‌مندی را علت فرمال<sup>۱</sup> می‌نامد (کانت، ۱۹۸۷، ۶۵-۶۴).

کانت از نوعی غایت‌مندی صحبت می‌کند که نمی‌توان برای آن غایتی تصور کرد. یک عین یا حالت ذهنی یا حتی یک عمل، را می‌توان غایت‌مند دانست، گرچه بالضروره تصور غایتی را پیش فرض نگیرد؛ بنابراین غایت‌مندی می‌تواند بدون غایت باشد تا جایی که علل این فرم را در اراده‌ای قرار ندهیم. بنابراین لااقل می‌توانیم یک غایت‌مندی از حیث فرم را مشاهده کنیم بی‌آنکه آن را بر غایتی (به عنوان ماده‌ی پیوند غایی)<sup>۲</sup> استوار کنیم و آن را در اعیان، گرچه فقط از طریق تأمل، ملاحظه کنیم (نلر، ۲۰۰۷، ۶۹).

پس از نظر کانت ما در مواجهه با برخی اعیان، آنها را غایت‌مند می‌دانیم بدون اینکه غایت مشخصی را در قالب یک مفهوم به آن نسبت دهیم. در واقع می‌توان گفت در این نوع اعیان ما با غایت‌مندی از حیث فرم مواجه هستیم. احکامی که در خصوص زیبایی

<sup>1</sup> Cause of Formalis

<sup>2</sup> Matter of Finalis Nexus



چنین اعیانی صادر می‌شوند متضمن غایت‌مندی<sup>۱</sup> سوژکتیو یا فرم غایت‌مندی‌اند، بدون پیش‌فرض گرفتن غایتی<sup>۲</sup> عینی یا ذهنی (کمال، ۱۹۸۶، ۵۸-۵۶).

مبنای حکم ذوقی تنها غایت‌مندی فرم یک عین است. وقتی ما عینی را مورد توجه قرار می‌دهیم نمی‌توانیم آن عین را بخاطر لذت یا رضایتی که برای ما به ارمغان می‌آورد (غایت ذهنی)، یا بخاطر غایت و هدفی عینی چون کمال، سودمندی و حتی خیر، زیبا ارزیابی کنیم. حکم زیباشناختی به دلیل ماهیت غیرشناختی‌اش با هیچ مفهومی سر و کار ندارد. وقتی ابژه‌ای را علی‌رغم عزل نظر از هرگونه غایت عینی و ذهنی مورد تامل قرار دهیم و آن عین همچنان غایت‌مند به نظر برسد ما با غایت‌مندی بدون غایت مواجه هستیم. از همین رو کانت اعلام می‌کند که در داوری زیباشناختی، ما با فرم غایت‌مندی (غایت‌مندی بدون غایت) یک عین مواجه هستیم (کانت، ۱۹۸۷، ۱۲۳-۱۲۴). آگاهی از غایت‌مندی صرفاً صورتی در بازی آزاد قوای شناختی ذهن در تصویری که به واسطه آن عینی داده می‌شود، همان لذت است. این لذت حاوی علیتی است که عبارت است از حفظ خود همان حالت تصور و مشغله قوای شناختی بدون فرض دیگری. ما با مشاهده زیبا درنگ می‌کنیم، زیرا این مشاهده خود را تقویت و تجدید تولید می‌کند (کانت، ۱۹۸۷، ۱۲۵).

بدین ترتیب مشخص می‌شود که از نظر کانت در داوری زیباشناختی وقتی ما یک ابژه را بدون توجه به غایات معمول عینی و ذهنی، همچنان غایت‌مند می‌یابیم، عنصر مهم، این نوع غایت‌مندی خاص است که او آن را فرم غایت‌مندی می‌داند. پس تا اینجای کار از نظر کانت غایت‌مندی دخیل در داوری زیباشناختی حاصل فرم ابژه است یعنی اگر در تصور شیء به نظر برسد که کثرات آن با یک وحدت یا غایتی موافق است که مشخص نیست که چیست، احساس لذتی به ما دست می‌دهد که حاکی از زیبایی آن شیء است. آنچه سبب لذت شده است فرم این کثرات است یا نحوهٔ چینش آنها در کنار همدیگر به‌گونه‌ای که علی‌رغم عزل نظر از همه غایاتی چون کمال، سودمندی و لذت، انگار همچنان به یک غایتی اشاره می‌کند. کانت تا اینجا تعریف روشنی از فرم ارائه نداده است و صرفاً آن را در پیوند با غایت‌مندی خاص معرفی کرده است اما در ادامه مباحث دقیقهٔ سوم، او اعلام می‌کند که در نقاشی، پیکرتراشی و کلیه هنرهای تجسمی، در معماری، هنر باغبانی تا جایی که هنرهای زیبا هستند، طرح عمده است که مهم و بنیادین است. طرح چیزی است که به واسطهٔ صورتش خوشایند است و شرط بنیادین ذوق. در مقابل طرح، رنگ‌هایی که ممکن است طرح اولیه را روشن کنند متعلق به جذابیت یا همان مادهٔ ادراک است. پس مترادفی برای فرم پیدا می‌شود، اما موضوع وقتی پیچیده می‌شود که کانت در ادامهٔ بحث پیرامون اجسام محسوس (هم حواس بیرونی و هم حواس درونی)، فرم را به شکل یا بازی تقلیل می‌دهد. او با توجه به بازی، میان بازی اشکال در فضا (مانند آنچه در رقص و در هنر تقلیدی انجام می‌شود) و بازی صرف دریافته‌ای حسی در زمان تمایز قائل می‌شود. در بازی اشکال در فضا، (مانند آنچه در رقص و در هنر تقلیدی انجام می‌شود) و بازی صرف دریافت‌های حسی در زمان تمایز قائل می‌شود. در بازی اشکال در فضا، طرح و در بازی صرف دریافت‌های حسی، ترکیب‌بندی، به تنهایی موضوع مناسب حکم ذوقی محض هستند (کانت، ۱۹۸۷، ۱۲۹-۱۳۰). بدین ترتیب در این تقسیم‌بندی اخیر کانت از فرم به‌عنوان بازی صرف دریافت‌های حسی در زمان و بازی اشکال در فضا سخن می‌گوید. تا پیش از این عبارت فرم نوعی چینش، نظم و ترتیب و یا همان طرحی بود که ما را به غایت‌مندی سوژکتیو (غایت‌مندی بدون غایت) هدایت می‌کند، اما اکنون با این توصیفات اخیر، قید زمان و

<sup>1</sup> Purposiveness

<sup>2</sup> Purpose



فضا به تعریف ارائه شده اضافه می‌شود. می‌توان گفت از نظر کانت فرم عبارت است از چینش زمانی و فضایی کثرات ابژه یا اثری که به بازی آزاد قوای شناختی و به تبع آن به لذت زیباشناختی منجر می‌شود.

کانت در بخش ۱۵ توصیف نهایی خود را از فرم ارائه می‌دهد. اینجا فرم به‌عنوان هماهنگی و وحدت کثرات معرفی می‌شود. وقتی یک ابژه را زیبا ارزیابی می‌کنیم، از آنچه در تصور یک ابژه فرمال و محسوس است، به عبارت دیگر؛ از هماهنگی کثرات آن ابژه برای «ایجاد» یک وحدت، لذت می‌بریم (این وحدت کاملاً نامتعین است؛ در واقع اینکه چه باید باشد معین نیست) (گلدمن، ۱۹۹۵، ۳۰). روشن است که هر فرمی غایت‌مند بدون غایت نیست و از همین رو توانایی ایجاد هماهنگی آزاد خیال و فاهمه را ندارد. تنها اعیان زیبا از چنین خصوصیتی بهره‌مند هستند، اما از آن‌جایی که در داوری زیباشناختی، از هیچ مفهومی نمی‌توان سخن گفت، لذا باید ادعا نمود که در چارچوب زیباشناسی کانتی، چینش یا نظم فضایی-زمانی هر پدیداری منحصر به همان ابژه یا پدیدار است و نمی‌توان آن را به ابژه مشابه دیگر نسبت داد و از این طریق دسته خاصی از اعیان را زیبا دآوری کرد. ما اعیان زیبا را نه تا آنجا که نمونه‌ای از یک چیز را نشان می‌دهند، بلکه به‌عنوان تصور «تکین» تحسین می‌کنیم. «تکینگی» اعیان زیبا به این معناست که ما عین را به عنوان عین تکین و فردی تحسین می‌کنیم. دقیقاً به این دلیل که نظم و ترتیب زمانی و فضایی یک ابژه فقط در چارچوب همین ابژه ارزشمند است، ما آن شی را به‌عنوان یک وحدت فردی؛ به‌ویژه وحدت کثرات تجربه می‌کنیم. نه به این دلیل که بخشی از یک طبقه یا نوع یا دسته است (دقیقاً بر خلاف فرایند داوری ارگانیسم‌ها). این طرح و ترکیب‌بندی خاص به دلیل ماهیت غایت‌مند بدون غایتش و توانایی ایجاد هماهنگی آزاد خیال و فاهمه، لذت بخش و زیباست.

### آیا فرم، چینش زمانی مکانی کثرات است

در بخش قبل دیدیم که کانت در ذیل دقیقه سوم در صدد معرفی نوعی غایت‌مندی خاصی در حکم زیباشناختی است که هماهنگی آزاد خیال و فاهمه و از پس آن لذت زیباشناختی در ما ایجاد می‌شود. در ذیل همین بحث از غایت‌مندی است که مفهوم فرم مطرح شد. او ابتدا از فرم غایت‌مندی صحبت کرد و در ادامه برای توضیح فرم به تقابل آن یا ماده ادراکات پرداخت. بدین ترتیب او فرم را به‌عنوان عاملی معرفی کرد که همه افراد آن را در یک فرایند مشابه و یکسان درک می‌کنند برخلاف آنچه که ماده ادراکات ماست و از هر فردی به فرد دیگر متفاوت. همان‌گونه که قبلاً بیان شد منظور از فرم آن چیزی است که علی‌رغم چشم‌پوشی ما از همه غایات عینی و ذهنی معمول و قابل انتظار، همچنان غایت‌مند به‌نظر می‌رسد و هماهنگی آزاد را در همه افراد ایجاد می‌کند. روشن است که آنچه بیان شد نمی‌تواند ماهیت دقیق فرم را بیان کند لذا کانت ضمن اینکه تلاش کرد در یک فرایند حذفی نشان دهد که فرم چه چیزهایی نیست (جذابیت و عاطفه)، در بخش ۱۴ ضمن معرفی اصطلاح طرح برای اشاره به فرم در ذیل مثال‌هایی که برای فرم بیان نمود به نوعی بازی شکل‌ها در فضا و بازی صرف دریافت‌های حسی اشاره کرد. در نهایت کانت با اشاره به هماهنگی و وحدت کثرات آخرین توصیف خود از فرم را ارائه داد.

با در نظر گرفتن آنچه در این بخش بیان شد می‌توان گفت یقیناً در اندیشه کانت، فرم چینش کثرات است. به‌گونه‌ای که حاکی از نوعی غایت‌مندی بدون غایت است و به هماهنگی آزاد خیال و فاهمه اشاره می‌کند، اما اینکه آیا این چینش منحصر از نوع فضایی مکانی است یا نه، دقیق مشخص نیست. همان‌گونه که بعداً بیان خواهد شد تنها عاملی که سبب می‌شود برخی از شارحان و نیز فرمالیست‌هایی چون فرای و بل، فرم در زیباشناسی کانت را چینش زمانی فضایی بدانند، مثال‌هایی است که خود کانت تنها در یک

فقره به آن اشاره می‌کند. او با تقلیل فرم به شکل و بازی و تقسیم بندی بازی به بازی اشکال در فضا مانند رقص و هنرهای تقلیدی و بازی صرف دریافت‌های حسی در زمان، فرم را چپینش زمانی فضایی معرفی می‌کند. با این‌همه باید توجه داشت که این نکته تنها از مثال‌های ارائه شده کانت مستفاد می‌شود و خود او صراحتاً در تعریف فرم چنین ادعایی را مطرح نمی‌کند. از سوی دیگر اشاره کانت به مثال‌هایی که فرم در آنها به نوعی چپینش زمانی و فضایی اشاره می‌کند نمی‌تواند دلیلی متقن برای این نتیجه‌گیری باشد که از نظر کانت فرم منحصرأ چنین چپینشی است، زیرا ممکن است بگوییم کانت فرم را چپینش کثرات می‌داند به شرط آنکه این چپینش غایت‌مند بدون غایت باشد و به هماهنگی آزاد خیال و فاهمه بینجامد. حال این چپینش خاص ممکن است در برخی موارد از عهده انتظاری که از آن می‌رود یعنی «غایت‌مند بدون غایت به نظر رسیدن» برآید، چپینشی زمانی و فضایی باشد، اما وقتی صحبت از نوع دیگری از زیبایی‌ها در میان است که دیگر منحصر به اعیان و آثار محسوس نیست، می‌توان فرم را همان چپینشی تلقی کرد که باید غایت‌مند بدون غایت باشد و به هماهنگی آزاد منجر شود. در اینصورت فرم معنای گسترده‌ای دارد و می‌توان برای آن انواع مختلفی قائل شد. در اینصورت وقتی کانت از بازی اشکال در فضا و یا بازی صرف دریافت‌های صوری در زمان سخن می‌گوید تنها به یک نوع از فرم اشاره می‌کند.

نکته مهمی که در انتهای این بخش باید به آن توجه کنیم این است که از نظر کانت فرم در مقابل ماده و احساس است. این ادعا همواره صادق است چه فرم را به معنای محدود (یعنی چپینش منحصرأ زمانی و فضایی کثرات) در نظر بگیریم چه به معنای گسترده‌ای که به آن اشاره شد. کانت معتقد است جذابیت و عاطفه دو عاملی است که ارتباط چندانی با فرم اعیان طبیعی یا آثار هنری زیبا ندارد. اگر عین یا اثر خاصی را به دلیل جذابیت‌های موجود در اثر یا احساس و عاطفه‌ای که در ما ایجاد می‌کند زیبا بدانیم، چندان توجهی به فرم نداشته و لذا داوری ما یک داوری محض زیباشناختی نیست. برای فهم بیشتر این نکته در ادامه به دیدگاه کانت در مورد جذابیت و عاطفه می‌پردازیم.

### دیدگاه کانت در مورد جذابیت و عاطفه

کانت در فرایند روشن نمودن مفهوم فرم اعلام می‌کند که عناصری چون جذابیت و عاطفه در مقابل فرم قرار دارند و اگر ما در داوری زیباشناختی خود بر آنها متمرکز شویم، حکم‌مان حکم ذوقی محض نیست. ذوقی که به آمیزه‌ای از جذابیت‌ها و عواطف برای رضایت محتاج باشد، بربر است و بربرتر است اگر اینها را معیار موافقت خود قرار دهد. از نظر کانت متأسفانه غالباً تصور می‌شود که جذابیت‌ها نه فقط یک جزء متشکله‌ی ضروری زیبایی است، بلکه به تنهایی کافی است تا چیزی زیبا خوانده شود (کروثر، ۱۹۸۹، ۱۲۸). او برای مشخص نمودن منظور خود از جذابیت‌ها، رنگی صرف نظیر سبزی چمنزار، آوایی صرف نظیر نوای یک ویولون را مثال می‌زند که اغلب مردم آنها را فی‌نفسه زیبا می‌خوانند. درحالی‌که هر دوی این موارد متعلق به ماده‌ی تصورات یعنی دریافت حسی است. لذا از نظر کانت ماده‌ی تصورات که متعلق ادراک حسی است، جذابیت نامیده می‌شود و بهتر است این موارد را مطبوع بدانیم و نه زیبا (کروثر، ۱۹۸۹، ۱۲۷-۱۲۸). چون کیفیت دریافت‌های حسی از فردی به فرد دیگر متفاوت است، به دشواری می‌توانیم بگوییم که همه‌ی افراد به صورت یکسان در خصوص رجحان مطبوعیت یک رنگ یا نوای یک ساز موسیقایی بر رنگ یا نوایی دیگر، حکم می‌کنند (کروثر، ۱۹۸۹، ۱۲۸). البته کانت انکار نمی‌کند که دریافت‌های حسی در صورتی که محض باشند یا به تعبیر دیگر از حیث فرمشان مورد توجه قرار بگیرند می‌توانند زیبا نامیده شوند اما صرف جذابیت، این دریافت‌های حسی نمی‌توانند سبب زیبایی آنها شوند. این جذابیت‌های حسی را می‌توان به زیبایی افزود؛ بدین منظور که در ذهن به‌وسیله‌ی تصور عین، سوای رضایت محض، علاقه ایجاد

کنیم (کروثر، ۱۹۸۹، ۱۲۹). آرایه‌ها و زینت‌ها نیز اگر بخاطر فرمشان مورد توجه قرار بگیرند می‌توانند رضایت ذوق را افزایش دهند. برای مثال قاب تابلوهای نقاشی اگر صرفاً برای جذابیت بکار رود، در اینصورت به زیبایی لطمه می‌زند. در کنار جذابیت‌ها و آرایه‌ها، کانت از عاطفه نیز صحبت می‌کند. عاطفه؛ دریافتی حسی است که در آن مطبوعیت به‌واسطه وقفه‌ای موقتی و متعاقب آن که نیروی حیاتی فوران می‌کند، برانگیخته می‌شود و به هیچ وجه به زیبایی تعلق ندارد (کروثر، ۱۹۸۹، ۱۳۱). در واقع کانت معتقد است اگر اثری را به‌واسطه تحریک شدید عواطف مخاطب زیبا بنامیم، داوری ما ناظر به زیبایی نیست و در حقیقت ناظر به امر مطبوع است. هم جذابیت و هم عاطفه هر دو نوعی دریافت حسی‌اند و به‌مثابه ماده حکم زیباشناختی عمل می‌کنند.

### نظریه کانت در باب فرم در کلیت نقد قوه حکم

همان‌گونه که در تبیین دقیقه سوم بیان شد؛ کانت در توضیح فرم، مثال‌هایی می‌آورد که مخاطب را بیشتر به این تصور رهنمود می‌سازد که فرم صرفاً و صرفاً چینش زمانی-مکانی کثرات است، اما مطالعه ادامه نقد قوه حکم و بخصوص بخش‌های هنر، نبوغ و بیان ایده‌های زیباشناختی، معنای دیگری از فرم را مطمح نظر قرار می‌دهد.

کانت در ادامه نقد قوه حکم در بخش‌هایی که از هنر زیبا صحبت می‌کند محتوای آثار هنری را ایده‌های زیباشناختی می‌داند. او معتقد است محتوای آثار هنری باید ایده‌های عقلی (اخلاقی) باشد، اما از آن جایی که ایده‌های عقلی، انتزاعی‌اند و نمی‌توان آنها را به صورت مستقیم نمایش داد باید به کمک ایده‌های زیباشناختی به آنها واقعیت بخشید. ایده‌های زیباشناختی تصویری از قوه متخیله است که اندیشه‌های بسیاری را سبب می‌شود، بی-آنکه هیچ اندیشه معینی، یعنی هیچ مفهومی بتواند با آن تکافو کند. در واقع ایده‌های زیباشناختی به‌صورت نمادین و غیرمستقیم ایده‌های عقلی را در آثار هنری بیان می‌کنند (کانت، ۱۹۸۷، ۲۵۲-۲۵۵). کانت در بخش ۵۱ ادعای گسترده‌تری را مطرح کرده و اعلام می‌کند که زیبایی (خواه زیبایی طبیعی خواه زیبایی هنری) را می‌توان به‌طور کلی بیان ایده‌های زیباشناختی نامید (کانت، ۱۹۸۷، ۲۶۱). بدین ترتیب هم اعیان زیبای طبیعی و هم آثار هنری زیبا بیانگر ایده‌های زیباشناختی‌اند. کانت که تا پیش از بحث نبوغ و هنر صرفاً فرم را مسئول ایجاد زیبایی تلقی می‌کرد در چرخشی عجیب، محتوای اعیان طبیعی و آثار هنری زیبا را مهم‌تر از فرم می‌داند. با توجه به مطالب بیان شده این سوال مطرح می‌شود که آیا کانت در ادامه‌ی نقد قوه حکم تغییر رویه داده است یا باید فرمالیسم طرح شده در دقیقه سوم تحلیل امر زیبا را بگونه‌ای دیگر معنا کرد تا به‌نحوی مضمون و محتوای آثار هنری را نیز در بر بگیرد. بدیهی است اگر فرم از نظر کانت را صرفاً چینش زمانی مکانی کثرات یک عین یا اثر هنری زیبا بدانیم، به هیچ وجه نمی‌توان مطالب کانت در بحث از اهمیت محتوای آثار هنری «ایده‌های زیباشناختی» و اعیان هنری را مهم تلقی کنیم و آن را سازکار با این نوع فرمالیسم «محدود» بدانیم. مگر اینکه معنای دیگری برای فرم کانتی قائل شویم؛ معنایی که در آن هم چینش زمانی و مکانی اجزای یک اثر یا عین را می‌توان فرم نامید و هم چینش‌های غیر زمانی و غیر مکانی را. از میان شارحان زیباشناسی کانت، جان بلوکر، موجا کاپلن و داگلاس برنهایم معتقدند که دیدگاه کانت در مورد فرم همان نظری است که او در دقیقه سوم بیان می‌کند. گایر نیز معتقد است کانت فرم را به معنای محدود یعنی چینش زمانی مکانی پدیدارها تعریف می‌کند و آن را مسئول اول و آخر ایجاد زیبایی می‌دانند، اما معتقد است که این دیدگاه کانت اشتباه است و برای زیباشناسی او ضروری نیست (گایر، ۱۹۹۷، ۲۱۷-۲۱۵).

به هر حال شارحان مذکور باید توضیح دهند که کانت چرا در ادامه نقد قوه حکم از ایده‌های زیباشناختی به عنوان محتوای آثار هنری و حتی اعیان طبیعی سخن می‌گوید. آیا این مطالب نوعی سهل‌انگاری کانت است یا اینکه باید آنها را بگونه‌ای دیگر توجیه نمود. روشن است که پرداختن به چنین موضوعی از حوصله این مقاله خارج است و پژوهشی مستقل را طلب می‌کند، اما برخی از شارحان کانتی علاوه بر اینکه اشاره می‌کنند که کانت در و نقد قوه حکم معنای محدودی از فرم را ارائه می‌دهد، اما معتقدند نمی‌توان این معنا را تنها معنای ممکن کانتی از فرم تلقی کرد. از نظر این شارحان می‌توان با توجه به کلیت زیباشناسی او، معنای جدید و در عین حال گسترده و جامعی برای فرم قائل شد. این تعریف جامع نه تنها تعریف اولیه کانتی از فرم را که در نقد عقل محض و دقیقه سوم تحلیل امر زیبا ذکر می‌شود، در بر می‌گیرد، بلکه مشارکت محتوای آثار هنری و طبیعی را نیز پوشش می‌دهد. از جمله این شارحان می‌توان به هنری آلیسون (آلیسون، ۲۰۰۱، ۱۳۸)، کنت راجرسون (راجرسون، ۱۳۹۴، ۵۵) و ریچل زوکرت (زوکرت، ۲۰۰۶، ۶۰۱) اشاره نمود. به طور خلاصه مطابق با این دیدگاه آنچه در دیدگاه کانتی در مورد فرم مهم است این است که اجزاء و کثرات یک عین یا اثر باید بگونه‌ای در کنار هم قرار بگیرند که غایتمند بدون غایت باشند و هماهنگی آزاد را در همه افراد ایجاد کند. بدیهی است که همه اشیا موجود در عالم و همه آثار هنری اعم از زیبا و غیر زیبا فرم به معنای چینی‌شان زمانی و مکانی اجزا را داراست، اما آنچه سبب تمایز یک دسته از اعیان یا آثار هنری از سایر اعیان و آثار می‌شود، چینی‌شان است که غایتمند بدون غایت به نظر برسد. و کانت در بحث از نبوغ و آثار هنری از ایده‌های زیباشناختی صحبت می‌کند که همان بیان محسوس و نمادین ایده‌های عقلانی است که به صورت مستقیم غیر قابل بیان است. هنرمند در قالب اثر هنری خود ایده‌های عقلانی را که از نظر کانت منحصرًا اخلاقی هستند، به صورت ملموس و غیر مستقیم یا همان نمادین بیان می‌کند. مخاطب در مواجهه با این نوع آثار با یک سری کثرات ملموس و محسوس بیان می‌شود که به هیچ مفهومی از مفاهیم طبیعی و مفاهیم فاهمه اشاره نمی‌کند. چون همان‌گونه که بیان شد هنرمند ایده‌های عقلانی را به صورت نمادین و در قالب عناصر ملموس بیان کرده است. لذا کثرات ملموس و محسوس اثر به هیچ وجه به یک مفهوم مشخصی از مفاهیم فاهمه اشاره نمی‌کند بلکه فقط به مفهومی عقلانی آنهم غیرمستقیم اشاره می‌کند. همین امر سبب می‌شود که کثرات متعلق به اثر به هیچ مفهوم واحدی اشاره نکنند در حالی که به نظر می‌رسد به یک مفهوم و غایتی نامشخص اشاره می‌کند. این همان غایتمندی بدون غایت است که از نظر کانت هماهنگی آزاد را ایجاد می‌کند (راجرسون، ۱۳۹۴، ۴۹-۵۱). بدین ترتیب می‌توان گفت از نظر کانت فرم به عنوان چینی‌شان مواد محسوسی است که در کنار هم غایتمند بدون غایت به نظر می‌رسند. فرم نظم و نظام مواد محسوسی است که خیال ایجاد می‌کند و نمی‌توان آن را محدود به ویژگی ساختاری یا همان چینی‌شان زمانی-مکانی ابژه دانست. در این جا هیچ رد و نشانی از فرم به معنای پیکربندی فضایی و زمانی نیست (آلیسون، ۲۰۰۱، ۱۳۸). آن چیزی که سبب توجیه اعتبار کلی حکم ذوقی می‌شود صرفاً حالت ذهنی هماهنگی آزاد خیال و فاهمه است که در مواجهه با فرم ایجاد می‌شود. چینی‌شان مواد محسوس که غایتمند بدون غایت به نظر برسد می‌تواند انواع مختلفی داشته باشد که یکی از آنها چینی‌شان زمانی و مکانی مواد محسوس است. به هیچ وجه نمی‌توان در زیباشناسی کانت این نوع از فرم را به معنای مطلق فرم تلقی کرد. بدین ترتیب با این معنا از فرم دو بخش ظاهراً ناسازگار نقد قوه حکم (بخشی که از فرم به معنای چینی‌شان زمانی مکانی اجزا صحبت می‌کند و بخشی که از محتوا یا همان ایده‌های زیباشناختی صحبت می‌کند) با توجه به اینکه فرم به این معنای گسترده مشکلات فرمالیسم محدود را برای زیباشناسی کانت به همراه ندارد و در عین حال دو بخش ظاهراً ناسازگار نقد قوه حکم را به هم پیوند می‌دهد، می‌توان گفت کانت به این معنا از فرم معتقد است.

## راجر فرای و کلایو بل؛ فرمالیسم در هنر مدرن

بعد از اینکه دیدگاه کانت در نقد قوه حکم در مورد فرم و چالش‌های مربوط به آن را بررسی کردیم، در ادامه به بررسی فرمالیسم هنری راجر فرای و کلایو بل می‌پردازیم. با فراهم نمودن مقدمات لازم جهت بررسی تطبیقی دیدگاه کانت در مورد فرم با دیدگاه راجر فرای و کلایو بل در مرحله بعد به بررسی انطباق این دو دیدگاه خواهیم پرداخت.

فرمالیسم اساس کشف سوژکتیو اثر هنری را بجای محتوا بر فرم قرار می‌دهد. راجر فرای به روابط میان خطوط و رنگ بسیار اهمیت می‌داد. وی بر این عقیده بود که ارتباطی میان اثر و آفریننده‌ی اثر و همچنین جامعه‌ای که اثر در آن خلق شده است، وجود ندارد. او همچنین بر کارکرد زیست‌شناسی چشم نیز تأکید دارد و بیان می‌کند: از منظر زیست‌شناختی چشم نگاه می‌کند، اما از منظر هنری و زیباشناختی می‌بیند. هنگامی که هنرمند بژه را می‌بیند، آفرینشگرانه به آن نگاه می‌کند و فرم هماهنگی اجزاء باعث خارج شدن موضوع اثر از مرکز توجه می‌شود (فرای، ۱۹۹۰، ۲۹). لازم است در رویکرد فرمالیستی، آثار هنری به صورت مستقل و خارج از متن زندگی مورد توجه قرار بگیرند. بر همین اساس، باید آثار را خارج از زمینه‌ی شکل‌گیری و سیاق فرهنگی مطمح نظر قرار دهیم. روابط بصری میان خطوط و رنگ‌های یک تابلوی نقاشی به بهترین نحو بیانگر ویژگی‌های طرح هستند. بیانگری عناصر مذکور مخاطب را توسط احساسی عمیق متأثر می‌کند و باعث ایجاد تکانه‌هایی در تخیل و عواطف او می‌شود. همین احساس عمیق است که فرم محض و ناب مد نظر فرای را از جذابیت‌های بصری و ساتیمیانتالیسم احساسی روزمره جدا می‌کند. فرای در کتاب خود استدلال می‌کند هدف هنرهای گرافیکی، بازنمایی رئالیستی-تقلیدی نیست، زیرا در این صورت به آثاری تقلیل می‌یابند که صرفاً محصول نوع‌اند، بلکه ارزش واقعی هنرهای گرافیکی در غنا بخشیدن به ساحت تخیلی زندگی فرد است که در آن فرد بر جنبه‌های ادراکی تجربه، به‌ماهو، متمرکز می‌شود (فرای، ۱۹۹۰، ۲۲). ما در کنار زندگی روزمره و مقتضیات اخلاقی، تنها به چیزی نگاه می‌کنیم که وجود آن در زندگی، فقط به هدف دیده شدن باشد. فرای به هیچ عنوان کارکردی آینه‌ای برای هنر، نقاشی و طرح‌های گرافیکی قائل نیست (فرای، ۱۹۲۶، ۱۳). آنچه فرای بیان می‌کند، مشترکات زیادی با نظریات معطوف به جنبش «هنر برای هنر» دارد که تحلیل و بررسی آن از حوصله این مقاله خارج است، در اینجا صرفاً باید به ذکر این نکته بسنده کرد که توجه به حس و محسوسات و دوری از مفاهیم اخلاقی، مشترکات این دو جریان مذکور است (کارول، ۲۰۰۷، ۱۲).

از نظر فرای مهمترین چیز در اثر هنری، بازنمایی نظم در میان کثرات حسی است، اما تفاوت در این بازنمایی، ایجاد کننده دو نوع متفاوت زیبایی است. زیبایی اول حسی است که از ارزش هنری پائینی برخوردار است، اما می‌توان از زیبایی دیگری نام برد که ارزش هنری بیشتری دارد؛ زیبایی فوق محسوس. این نوع زیبایی معطوف به هماهنگی، تناسب و عواطف شدیدی است که برانگیخته می‌شوند (فرای، ۱۹۲۰، ۳۰).

شرح کلایو بل از دیدگاه فرمالیستی اهمیت ویژه‌ای در رشد و تحول زیباشناسی قرن بیستم داشته است. او معتقد است که باید در خصوص هنر؛ واضح و روشن صحبت نمود، در غیر این صورت دچار پرت و پلا خواهیم شد (کارول، ۱۹۸۵، ۶۴). او با طرح مفهوم فرم معنادار تلاش نمود تا فرم‌های زیباشناختی را از فرم‌های معمولی متمایز نماید. فرم‌های معنادار آثار هنری از طریق مسیر حس زیباشناختی به عالم وجد و شغف زیباشناختی رهنمون می‌شوند (بل، ۱۹۱۴، ۴۶-۴۵). به نظر می‌رسد بل برای توضیح فرم معنادار

«شاخص / دلال‌تگر» به فرم‌های ساختارمندی اشاره می‌کند که به صورت اکسپرسیونیستی بیانگراند. می‌توان گفت فرم معنادار، عمیقاً ما را تکان می‌دهد، زیرا عاطفه‌ی آفریننده‌ی خود را نشان می‌دهد (زوکرت، ۲۰۰۶، ۶۱۸).

تنها ابژه‌هایی در حوزه‌ی هنر محسوب می‌شوند که دارای فرم معنادار هستند. نقاشی در صورتی اصالت هنری دارد که درست مثل اشکال روانشناسی گشتالتی، بر تخیل تأثیر گذاشته و مخاطب را برانگیزد تا اثر هنری را به‌مثابه ترکیبی سازمان‌یافته از خطوط، رنگ‌ها، شکلها، فضاها، بردارها و مانند آن درک کند. بل بیان می‌کند که در نقطه‌ی آغازین تمام نظام‌های زیباشناسی باید تجربه‌ی شخصی و عاطفی خاصی برقرار باشد. با درک فرم منتظم، به چیزی به نام فرم معنادار می‌رسیم. این فرم؛ مجموعه‌ای از خطوط و رنگ‌هایی است که در فرد، انگیزشی زیباشناختی و سوپژکتیو ایجاد می‌کند. دخالت هر گونه عنصر نامربوط بازنمودی، ارزش و اعتبار آفرینش هنری را کاهش می‌دهد، و نیز درک ناقصی از هنر در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند. وقتی هنرمند قادر نیست فرم درستی را خلق کند، با دستاویز قراردادن مضامین بازنمودی تلاش می‌کند استعدادهای خود را بروز دهد. بل میان آثاری که صرفاً جالب‌توجه و سرگرم‌کننده‌اند و آثار اصیل تمایز می‌گذارد. تفاوت اصلی این آثار بهره‌مندی یا عدم بهره‌مندی از فرم معنادار است. در آثار هنری صرفاً سرگرم‌کننده؛ خط، رنگ، ریتم، تمپو، حوادث، شخصیت‌ها و... تنها برای بازگویی حکایات، افکار، آداب و رسوم و نه برانگیختن حس زیباشناختی، به کار گرفته می‌شود (کالینسون، ۱۳۸۸، ۱۰۰-۹۹). مخاطب باید در رویکرد فرمالیستی، اثر هنری را به طور ناب و براساس جنبه‌های حسی تصور کند، به عبارت دیگر، باید به جای توجه به بازنمایی و محتوای بازنمودی اثر، آن را به‌لحاظ رنگ‌ها، خطوط و اشکال، تأکید بر طراحی و فرم صوری در نظر بگیرد. برای درک آثار هنری، تنها حس تشخیص فرم، رنگ و پرسپکتیو لازم و کافی است (پوک و نیوال، ۱۳۹۸، ۸۷). آشنایی با مسائل و موضوعات عاطفی و یا تاریخی باید کاملاً کنار گذاشته شود. هرچند که عزل نظر از این عناصر چندان ساده نیست، اما سبب می‌شود که مخاطب در مواجهه با آثار هنری به درک هوشیارانه‌تری برسد (کالینسون، ۱۳۸۸، ۹۵).

به‌طور کلی می‌توان گفت از نظر بل و فرای باید میان ارزش‌های زیباشناختی مندرج در دل متعلقات تجربه‌ی روزمره و ارزش‌های زیباشناختی مورد نظر هنرمند، تمایز قائل شد. ارزش‌های نخست در ارتباط مستقیم با موضوع و محتوا بوده، اما ارزش‌های دسته دوم، در ارتباط مستقیم با فرم‌اند (دیویی، ۱۹۳۴، ۹۷). حس زیباشناختی پاسخی است به خود فرم، نه به اوضاع و احوال یا خصوصیات یا حوادث مربوط به انسان که احتمالاً فرم برای به تصویر کشیدن آنها به کار گرفته شده است. به عقیده بل ساختار بصری است که شخص به طرز مستقیم و بی‌واسطه، مستقل از اینکه چه چیزی در حال ترسیم است، در مقابل آن واکنش نشان دهد. الگوهای فرمی به تنهایی توجه چندان بر نمی‌انگیزند. فرمالیسم در قرن بیستم تبدیل به نظریه جامع درباره‌ی هنر و همچنین رقیبی برای نظریه‌های بازنمایانه و بیانگر (اکسپرسیو) هنر شد. در حالی که این نظریه‌ها به ترتیب هنر را ذاتاً بازنمایانه یا میمیک و یا بیانگر می‌دانند، فرمالیسم بیان می‌کند که هنر، فرمی است که عاطفه و تخیل مخاطب را، بدون توجه به محتوا و مضمون، برمی‌انگیزد، یا به بیان دقیق‌تر می‌توان گفت که هر اثری، اثر هنری است اگر و تنها اگر اثر؛ دارای فرم معنادار باشد.

### بررسی نسبت فرم و لوازم آن در رویکرد فرمالیستی و زیباشناسی کانت

دیدگاه کانت در مورد فرم را در دقیقه سوم و کلیت آثار کانت توضیح دادیم. مشخص شد که کانت با اشاره به اصطلاح فرم غایت‌مندی، این غایت‌مندی را فرمال لحاظ نموده و معتقد است که وقتی در داوری یک چیز از همه غایات عینی و ذهنی معمول عزل نظر شود و ما همچنان آن را غایت‌مند تلقی کنیم، ما متوجه فرم آن چیز شده‌ایم؛ یعنی اجزاء آن چیز بگونه‌ای در کنار هم قرار گرفته‌اند که گویی

غایتی را برآورده می‌سازد. این همان غایت‌مندی از حیث فرم یا صورت است. مثال‌های کانت تعریف اولیه او را تا حدودی محدود می‌کند و سبب می‌شود که برخی از شارحان با تحلیل این مثال‌ها، فرم را صرفاً چینش زمانی و مکانی اجزا یک عین یا اثر بدانند، اما مطالب تکمیلی کانت در نقد قوه حکم پیرامون ایده‌های زیباشناختی نشان می‌دهد که کانت در بخش ۱۴ فقط یک نوع فرم را در مثال‌های خود می‌آورد و نمی‌توان با تحلیل این مثال‌ها تعریف استخراج شده از آنها را تعریف مطلق فرم بدانیم. اگر فرم را چینش یا نظم ترتیب اجزا یک اثر در نظر بگیریم که لزوماً باید غایت‌مند بدون غایت به نظر برسد و هماهنگی آزاد را ایجاد کند، آنگاه یکی از انواع این چینش‌ها، چینش زمانی مکانی اجزا یک عین و اثر می‌شود. در کنار این نوع نظم و ترتیب، ترتیب‌های دیگر نیز امکان‌پذیر است. برای مثال اگر اجزا یک اثر (اعم از محتوا، شکل ظاهری) به گونه‌ای در کنار هم قرار بگیرد که غایت‌مند بدون غایت به نظر برسد و هماهنگی آزاد را ایجاد کند، اینجا نیز با فرم زیبا سر و کار داریم. شرط اساسی دیگر فرم در اندیشه کانت این است که هیچ ارتباطی با جذابیت و عاطفه ندارد. همان‌گونه که توضیح داده شد نمی‌توان یک اثر را صرفاً به دلیل درخشان بودن یک رنگ خاص، یا چارچوب تزئینی آن اثر، زیبا ارزیابی کرد. همچنین نمی‌توان یک عین یا اثر را به دلیل اینکه عاطفه‌ای در ما برمی‌انگیزد زیبا بدانیم. برانگیخته شدن احساسات و عواطف به مضمون و محتوای اثر اشاره می‌کند و به فرم کلی اثر که از کنارهم قرار دادن اجزا یک اثر ایجاد می‌شود ارتباط چندانی ندارد.

در مقابل کانت، فرم برای فرمالیست‌هایی چون بل و فرای کاملاً در مقابل مضمون و محتواست. گرچه نمی‌توان تعریف واحد و یکسانی در میان آثار بل و فرای در مورد فرم یافت، اما می‌توان گفت از نظر این منتقدان، فرم با روابط بصری میان خطوط و رنگ (ترکیب سامان یافته‌ای از خطوط، رنگ‌ها، شکل‌ها، فضاها، بردارها)، نمایش نظم در میان کثرات حسی، هماهنگی، تناسب و طراحی توصیف می‌شود. نقطه‌ی اشتراک این توصیفات، توجه به نظم یا چینش اجزاء یک اثر بدون توجه به محتواست؛ بگونه‌ای که نوعی هماهنگی یا وحدت را ایجاد نماید. مسلم است که اعتقاد به چینش و نظم عناصر بصری فرم را به نظم زمانی و مکانی اجزا تقلیل می‌دهد. از همین رو می‌توان اعلام کرد که فرم از نظر فرای و بل چینش زمانی و مکانی اجزا یک شی یا اثر هنری است، اما صرف در کنار هم قرار گرفتن اجزا یک اثر برای به وجود آوردن یک طرح منظم واحد و هماهنگ برای توصیف فرم هنری کافی نیست. بر اساس رویکرد فرمالیستی، اصلی‌ترین ویژگی فرم، بیانگری آن است؛ یعنی فرم باید بتواند احساس و عاطفه‌ای عمیق را در مخاطب ایجاد کند یا به تعبیر دیگر تکانه‌های شدید عاطفی را موجب شود. اگر فرمی سبب تهییج عاطفی مخاطب نشود فرم معنادار نیست و نمی‌تواند حس زیباشناختی ما را متوجه خود نماید. فرمالیست‌ها در خصوص اینکه آیا می‌توان وحدت فرمال یک اثر هنری را در قالب مفهومی معین توصیف کرد یا نه، چیزی بیان نکرده‌اند، اما با توجه به کلیت دیدگاه آنها در خصوص فرم، می‌توان ادعا نمود که اگر وحدت فرمال یک اثر هنری مفهوم خاصی را برای آنها متبادر کند، چندان اهمیتی ندارد، زیرا از نظر آنها این عاطفه زیباشناختی است که باید در مواجهه با این وحدت ایجاد شود. اصولاً برای فرمالیست‌ها اشاره کردن وحدت فرمال یک اثر به یک مفهوم مشخص یا نامشخص محلی از اعراب ندارد. چینش فرمال یک اثر که صرفاً یک چینش صوری زمان‌مند و مکان‌مند است، زمانی یک فرم زیبا محسوب می‌شود که واکنش عاطفی خوشایندی را در ما ایجاد کند.

با توجه به مطالب بیان شده روشن است که در مقایسه با فرم مورد نظر فرای و بل، فرم مورد نظر کانت معنای گسترده‌تری دارد. ضمن اینکه عناصر ذیل سبب می‌شود فرم کانتی کاملاً متفاوت از فرم فرای و بل باشد:

- فرم عبارت است از چینش مواد و اجزا عین یا اثر هنری بگونه‌ای که بتواند غایت‌مند بدون غایت به نظر برسد.



- این چینش می‌تواند هم چینش زمانی و مکانی اجزاء یک عین یا اثر هنری، هم چینش محتوایی و هم چینش زمانی و مکانی در کنار چینش محتوایی عین یا اثر هنری باشد.
- فرمی که غایت‌مند بدون غایت است باید بتواند هماهنگی آزاد را در همهٔ افراد ایجاد کند تا کلیت یا همان اعتبار کلی احکام زیباشناختی فراهم شود.
- چنین فرمی هیچ رابطه‌ای با احساس و عاطفه نمی‌تواند داشته باشد، زیرا دخالت دادن احساسات و عواطف در فرایند داوری آثار هنری سبب می‌شود که داوری ما یک داوری شخصی تلقی شود و نتواند ادعای کلیت داشته باشد.
- در مقابل فرم مورد نظر فرای و بل بخاطر تاکید بر موارد ذیل کاملاً از فرم کانتی فاصله می‌گیرد:
- فرم صرفاً عبارت است از چینش زمانی و مکانی اجزا یک عین یا اثر هنری.
- فرم باید بتواند یک وحدت نظام‌مند را ایجاد کند. فرای و بل اعتقادی به مفاهیمی چون غایت‌مندی بدون غایت و هماهنگی آزاد قوای شناختی ندارند.
- فرم زیبا حتماً باید بتواند احساس یا عاطفه قابل توجهی را در مخاطب ایجاد کند تا بتوانیم آن فرم را از فرم‌های معمولی و غیر زیباشناختی جدا کنیم.

### نتیجه‌گیری

اکنون؛ باتوجه به بحث و تحلیل ارائه شده در پژوهش پیش‌رو، می‌توانیم بیان کنیم که آنچه فرمالیست‌هایی مانند بل و فرای ادعا می‌کنند که به‌عنوان فرم از کانت اخذ کرده‌اند، با مفهوم و لوازم مرتبط با فرم مد نظر کانت در نقد سوم سازگاری چندانی ندارد.

فرم مورد نظر کانت معنای گسترده‌تری دارد؛ هم چینش ظاهری زمانی و مکانی، هم چینش محتوایی اثر و هم چینش ظاهری به همراه چینش محتوایی اجزا یک عین یا اثر را نیز در بر می‌گیرد. درحالی‌که فرم مورد نظر فرای فقط یکی از اقسام فرم کانتی محسوب می‌شود. فرم از نظر فرای و بل چینش ظاهری زمانی و مکانی اجزا یک عین یا اثر هنری است. البته این ادعا که فرم فرای و بل یکی از اقسام فرم کانتی است هم چندان دقیق نیست، زیرا از نظر کانت این فرم باید غایت‌مند بدون غایت باشد و هماهنگی آزاد را در مخاطب ایجاد می‌کند. در حالیکه فرمالیست‌ها فرم را صرفاً بر انگیزانندهٔ احساس و عاطفه می‌دانند.

کانت در راستای تجربهٔ بی‌علقه مطرح شده در دقیقهٔ اول و نیز کلیت ادعای حکم زیباشناختی در دقیقهٔ دوم، مفهوم فرم را در دقیقهٔ سوم مطرح می‌کند تا از طریق آن اثبات کند که داوری اثر هنری یک داوری شخصی نیست، زیرا معطوف به عنصری در عین یا اثر هنری است که می‌توان در مورد آن به توافق رسید؛ یعنی همان فرم. از همین رو او مواجهه با فرم را یک تجربهٔ شبه‌شناختی می‌داند که در آن همهٔ افراد با نوعی غایت‌مندی بدون غایت مواجه می‌شوند و بدون دخالت دادن انتظارات معمول از یک عین یا اثر و نیز با چشم‌پوشی از احساسات و عواطف شخصی، آن را صرفاً به دلیل حالت ذهنی هماهنگی آزاد خیال و فاهمه‌ای که برای ما ایجاد می‌کند، داوری می‌کنند. در حالیکه فرم فرای و بل صرفاً وحدتی را ایجاد می‌کند که باید احساس و عاطفهٔ قابل توجهی در مخاطب به‌وجود بیاورد. همین تاکید بر احساس و عاطفه نشان می‌دهد واکنش زیباشناختی ما صرفاً یک واکنش شخصی و خصوصی است. از نظر کانت اگر در مواجهه با یک عین طبیعی یا اثر هنری به دلیل برانگیخته شدن احساسات و عواطف‌مان ما آن عین یا اثر را زیبا بدانیم، داوری ما داوری محض زیباشناختی نیست. دخالت هرگونه احساس و عاطفه در فرایند صدور حکم زیباشناختی، سبب می‌شود

که داوری ما مختل شود. از نظر کانت عین یا اثری که عواطف ما را تحت تاثیر قرار می‌دهد، مطبوع است و نه زیبا. امر مطبوع نمی‌تواند مدعی اعتبار کلی باشد.

## منابع

- پوک، گرانت و دیانا نیوال. (۱۳۹۸). *مبانی تاریخ هنر*، ترجمه مجید پروانه‌پور، ققنوس.
- راجرسون، کنت. (۱۳۹۴). *مسئله هارمونی آزاد در زیبایی شناسی کانت*، ترجمه علی سلمانی، حکمت.
- سلمانی، علی. (۱۳۹۶). نقد و بررسی پیش‌شناختی و چندشناختی در بحث از هماهنگی آزاد خیال و فاهمه، *متافیزیک*، ۹(۲۳)، ۳۷-۵۶.
- کالینسون، دایانه. (۱۳۸۸). *تجربه زیباشناسی*، ترجمه فریده فرنودفر، ویرایش دوم، فرهنگستان هنر.

## References

- Allison, H. (2001). *Kant's Theory of Taste*, Cambridge University press.
- Bell, C. (1914). *Art*, University of Michigan.
- Burnham, D. (2000). *An Introduction to Kant's Critique of Judgment*, Edinburgh University Press.
- Carroll, L. (2007). Kant's Formalism? Distinguishing between aesthetic Judgment and an overall Response to Art in Critique of Judgment, *Canadian Aesthetics Journal*, 14(28), 1-14.
- Crowther, P. (1989). *The Kantian Sublime, from morality to Art*, Oxford University Press.
- Collinson, D. (2009). *Aesthetics Experience*, trans. F. Farnoudfar, 2<sup>nd</sup> editon, Nazar Pub. (in Persian)
- Curtin, D. (1982). Varieties of Aesthetic Formalism, *the Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 40(3), 30-52.
- Dewey, J. (1934). *Art as Experience*, Perigee Books.
- Elliot, R. (1968). The Unity of Kant's Critique of Aesthetic Judgment, *The British Journal of Aesthetics*, 8(30), 80-98.
- Fry, R. (1920). *Vision and Design*, University of Michigan.
- Fry, R. (1926). *Transformation*, University of Michigan.
- Hanfling, O. (1994). *Philosophical Aesthetics: An Introduction*, Wiley-Blackwell.
- Kant, I. (1987). *Critique of Judgment*, trans. W. P. Hackett, Cambridge University Press.
- Kant, I. (1991). *The Critique of Judgment*, trans. J. Creed Meredith, Cambridge University Press.
- Kant, I. (1998). *Critique of Pure Reason*, trans. P. Guyer & A. Wood, Cambridge University Press.
- Kemal, S. (1986). *Kant and Fine Art*, Clarendon Press.
- Kneller, J. (2007). *Kant and Power of Imagination*, Cambridge University Press.
- Kuplen, M. (2022). *Immanuel Kant and the Emancipation of the Image*, The Palgrave Handbook of Image Studies, ed. Kresimir Purgar, Springer International Publishing.
- Patron, E. (2023). The Judgment of Taste and the Formalism Undertaking in the Arts, *Athens Journal of Humanities & Arts*, 10(30), 1-24. <http://dx.doi.org/10.30958/ajha.11-2-5>
- Paul, G. (1979). *Kant and the Claims of Taste*, Harvard University Press.
- Poke, G. & Newall, D. (2003). *Art History: the basis*, trans. M. Parvanehpour, Ghoghnoos Pub. (in Persian)
- Rogerson, K. (2008). *The problem of free harmony in Kant's aesthetics*, trans. A. Salmani, Hekmat Pub. (in Persian)

- Salmani, A. (2017). To review and elucidate the precognitive and multicognitive perspective on free harmony between the imagination and the understanding, *Metaphysics Quarterly*, 9(23), 37-56. (in Persian) doi: [10.22108/mph.2017.93009.0](https://doi.org/10.22108/mph.2017.93009.0)
- Savile, A. (2003). Kant and the Ideal of Beauty, in *Book of Art and Morality*, Ed. J. Luis & S. Gardner, Routledge.
- Zuchert, R. (2006). The Purposiveness of Form: A reading of Kant's Aesthetic Formalism, *Journal of History of Philosophy*, 44(4), 599-622. <http://dx.doi.org/10.1353/hph.2006.0075>