How to Cite This Article : Kianian, M; Hamidi Parsa, M. (2025). Comparative Study of the Concept of Form in the Aesthetics of Thomas Aquinas and Russian Formalists. *Kimiya-ye-Honar*, 14(55) : 59-77.

Comparative Study of the Concept of Form in the Aesthetics of Thomas Aquinas and Russian Formalists

Majid Kianian*

Mahdi Hamidi Parsa**

Received : 11.05.2025

Accepted : 28.09.2025

Abstract

This study aims to explore the concept of "form" as a key element in aesthetics within two distinct intellectual systems : the metaphysical philosophy of Thomas Aquinas and the structuralist perspective of Russian Formalism. The research assumes that in the aesthetics of Aquinas, "form" acts as an essential substance that actualizes and serves as a goal-oriented criterion for beauty, whereas in Russian Formalism, "form" represents an autonomous structure in art with independent aesthetic value from content and meaning. Using a comparative approach, the study analyzes how these two perspectives define and interpret the role of "form" in the concept of beauty and art. The findings reveal that Aquinas presented "form" as the intrinsic essence of objects that connects existence and beauty through the realization of perfection, proportion, and clarity. This perspective emphasizes the relationship of form with a divine purpose, truth, and goodness. On the other hand, Russian formalists define "form" as a structure entirely separate from content and metaphysical notions, seeking artistic value solely within the inner dynamics of the work's elements. While Aquinas views form as a medium for understanding the supreme purpose of existence, formalists focus on form as an independent entity expressing artistic beauty through its self-contained aesthetic system. The comparison between these two approaches highlights both fundamental differences and shared recognition of "form" as a central component in defining, perceiving, and evaluating beauty and art.

Key words : Form, Aesthetics, Thomas Aquinas, Russian Formalism, Comparative Study.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

[DOI: 10.22034/14.55.59]

* Ph.D candidate in Wisdom of Religious Arts, Faculty of Religion and Art, University of Religions and Denominations, Qom, Iran (Corresponding Author). Email : majid.kia60s@gmail.com.

** Assistant Professor, Faculty of Performing Arts, Institute of Islamic Art and Thought, Qom, Iran.
Email : dr.hamidiparsa@itaihe.ac.ir

ارجاع به مقاله، ص. کیانیان، م.؛ حمیدی پارسا، م. (۱۴۰۴). مطالعهٔ تطبیقی مفهوم فرم در زیبایی‌شناسی توماس آکویناس و فرمالیست‌های روس. کیمیای هنر، ۱۴(۵۵)، ص. ۵۹-۷۷.

مطالعهٔ تطبیقی مفهوم فرم در زیبایی‌شناسی توماس آکویناس و فرمالیست‌های روس

مجید کیانیان*

مهدی حمیدی پارسا**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۲/۲۱

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۷/۰۶

چکیده

این پژوهش با رویکرد تطبیقی، مفهوم «فرم» را به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های بنیادین زیبایی‌شناسی در دو افق نظری کاملاً متمایز متافیزیک ارسطویی-مسیحی توماس آکویناس و نقد ساختارگرایانه فرمالیست‌های روسی، بررسی و مقایسه می‌کند. در دستگاه آکویناس، «فرم» صورت جوهری و فعلیت‌بخشی است که ماده را از بالقوگی به کمال می‌رساند و در پیوندی استعلایی با حقیقت، خیر و زیبایی قرار دارد. سه ویژگی کمال، تناسب و وضوح، معیارهای عینی زیبایی محسوب می‌شوند و نقش غایتمند فرم را در تبیین ارزش زیبایی‌شناختی آشکار می‌سازند. در مقابل، فرمالیسم روسی، در آراء منتقدانی چون اشکلوفسکی و تینیانوف، فرم را ساختاری پویا و خودبسنده در اثر هنری می‌فهمد که ارزش آن از روابط درونی اجزاء و کارکردهایی چون آشنایی‌زدایی و تحول تاریخی ناشی می‌شود، بی‌آنکه به مرجعیت متافیزیکی یا محتوایی متکی باشد. تحلیل حاضر، با بهره‌گیری از روش کیفی و تحلیل اسنادیِ نظام‌مند متون اصلی و منابع ثانویه که داده‌ها در چارچوب پنج‌گانه تاتارکیویچ به‌صورت مفهومی در معانی تاریخی «فرم» مقایسه می‌گردد، نشان می‌دهد که رویکرد آکویناس بیشترین انطباق را با معنای چهارم (صورت جوهری و ذات معقول) و بخشی از معنای اول (نظم و تناسب اجزاء) دارد، درحالی‌که فرمالیسم روسی عمدتاً با معنای اول و دوم (ساختار درونی و شکل محسوس) هم‌خوان است. این تمایز نه‌تنها تفاوت‌های مبنایی در پیش‌فرض‌های هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی دو نگرش را، از جمله ایستایی و غایتمندی فرم نزد آکویناس در برابر پویایی و تاریخمندی آن در فرمالیسم آشکار می‌کند، بلکه نشان می‌دهد که با وجود ناهم‌سنخی مفهومی، هر دو بر محوریت «فرم» به‌عنوان شرط لازم ارزش زیبایی‌شناختی تأکید دارند.

واژه‌های کلیدی: فرم، زیبایی‌شناسی، توماس آکویناس، فرمالیسم روسی، مطالعهٔ تطبیقی.

* دانشجوی دکتری حکمت هنرهای دینی، دانشکده دین و هنر دانشگاه ادیان و مذاهب، قم، ایران (نویسنده مسئول).

Email : majid.kia60s@gmail.com

** استادیار، دانشکدهٔ هنرهای نمایشی مؤسسهٔ آموزش عالی هنر و اندیشه اسلامی، قم، ایران. Email : dr.hamidiparsa@itaihe.ac.ir

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

[DOI: 10.22034/14.55.59]

۱. مقدمه

مفهوم «فرم» تعاریف مناقشه‌برانگیزی دارد؛ به‌عنوان نمونه در دایرةالمعارف هنر (۱۳۸۸) در عام‌ترین معنای آن آمده است: در هنر بصری به معنای شکل دو بعدی یا سه بعدی، تو پر یا میان‌تهی است. به‌طور عام، در هنرها با دو معنای متفاوت کاربرد دارد: ۱- قالب پذیرفته‌شده برای بیان (غزل در شعر فارسی، سونات در موسیقی اروپایی).۲- کیفیت‌های ساختاری موجود در یک اثر هنری (برای مثل، تناسب هماهنگ بخش‌های مختلف و ترتیب اجرای آن‌ها به‌منظور ایجاد کشش و اوج) (پاکباز، ۱۳۸۸، ص. ۳۴۳).

اِران گوتر[۱] در فرهنگ زیبایی‌شناسی(۱۴۰۲) تعریفی از فرم معنادار یا دلالت‌گر[۲] برگرفته از اصطلاحات نظریهٔ فرمالیستی کلایو بِل[۳] در کتاب هنرِ وی ارائه می‌کند که از دید او معرّف ماهیت همه هنرهاست. فرم معنادار مولد تجربهٔ زیبایی‌شناختی است و بِل این تجربه را هیجان زیباشناختی می‌نامد. در واقع فرم معنادار موضوع تجربهٔ زیباشناختی است و لذا هم موضوع تجربهٔ بی‌واسطه است و هم به بیانی متافیزیکی، بخشی از واقعیت مادی اثر (چون مستقیماً ذهن را تحت تأثیر قرار می‌دهد). به‌زعمِ گوتر، نظر به دِینِ فلسفی بِل به رئالیسم تجربی مور، می‌توان نتیجه گرفت که مفهوم فرم معنادار معادلی است برای داده حسی در فلسفهٔ مور. ثنویت هستی‌شناختی فرم معنادار طبیعتاً چنین قرابتی را به‌خوبی نشان می‌دهد (گوتر، ۱۴۰۲، ص. ۱۵۵).

ردپای نگره‌های متنوع به فرم را در زمینه‌های مختلف هنری می‌توان پی‌گرفت؛ از جمله در سینما که نظریه‌پرداز فرمالیستی چون دیوید بوردول، در کتاب هنر سینما، می‌نویسد: فرم عبارت است از نظام ویژه‌ای از روابط قانونمندشده‌ای که ما در هر اثر هنری ادراک می‌کنیم. چنین مفهومی ما را به درک این مسئله رهنمون می‌شود که چگونه حتی عناصر آن چیزی که معمولاً محتوا نامیده می‌شود- موضوع یا مفاهیمی انتزاعی- کارکردی ویژه در بطن اثر هنری به عهده می‌گیرند. تجربهٔ ما از یک اثر هنری نیز یک تجربهٔ عینی است؛ ما با درک اشارت‌ها در اثر هنری، انتظارت ویژه‌ای که برانگیخته شده‌اند، سمت‌وسو یافته‌اند، به تأخیر افتاده‌اند، فریب خورده‌اند، برآورده‌شده‌اند، یا درهم‌ریخته‌اند خلق می‌کنیم. بافت عینی اثر هنری بیان‌گر و برانگیزندهٔ احساسات است و امکان ساخت انواع بسیاری از معانی را برای ما فراهم می‌آورد. و حتی وقتی که ما معیارهای کلی را در ارزیابی آثار هنری به کار می‌گیریم، باید از این معیارها به گونه‌ای استفاده کنیم که به ما کمک کنند تا قوهٔ تشخیص بیشتری پیدا کنیم و هر چه عمیق‌تر در جنبه‌های ویژهٔ اثر نفوذ کنیم. (بوردول، ۱۳۹۴، ص. ۶۵-۶۷).

مفهوم «فرم» در تاریخ زیبایی‌شناسی، دامنه‌ای گسترده از معانی و کارکردها را دربر می‌گیرد و در بسترهای گوناگون هنری و فلسفی، تفسیرهای متعددی یافته است. این پژوهش به‌طور خاص به مقایسهٔ دو رویکرد متمایز می‌پردازد: دیدگاه متافیزیکی-ارسطوییِ توماس آکویناس و قرائت ساختارگرایانهٔ «فرمالیسم روسی» در نقد ادبی مدرن. به همین دلیل، فرمالیسم آمریکایی و دیگر انواع اروپایی آگاهانه از دامنهٔ بحث کنار گذاشته شده‌اند تا دقت و تمرکز تحلیل حفظ شود.

هدف اصلی تحقیق، بررسی تحول معنای «فرم» از جایگاه آن در متافیزیک کلاسیک آکویناسی، که در آن فرم به‌مثابه اصل هستی‌بخش و پیونددهندهٔ زیبایی با حقیقت و خیر درک می‌شود، تا تعریف آن در فرمالیسم روسی است که فرم را ساختاری خودبسنده و مستقل از غایات متافیزیکی می‌داند.

هدف فرعی تحقیق، شناسایی عناصر مشترک و متمایز این دو رویکرد از منظر کارکرد، نسبت با محتوا، و غایت مطالعهٔ فرم است.

برای دستیابی به این اهداف، چارچوب تحلیلی پژوهش بر سه محور تطبیقی استوار است:

الف- عملکرد فرم- آکویناس: هستی‌بخشی | فرمالیسم روسی: معنابخشی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

[DOI: 10.22034/14.55.59]

ب- رابطهٔ فرم و محتوا- آکویناس: وحدت وجودی | فرمالیسم روسی: استقلال ساختاری

پ- هدف مطالعه فرم- آکویناس: شناخت حقیقت | فرمالیسم روسی: تجربهٔ زیبایی‌شناختی

این سه‌محور، در کنار مرور دسته‌بندی تاریخی تاتارکیویچ، زمینه‌ای فراهم می‌آورند تا علاوه بر توصیف تطبیقی، به تحلیل بسترهای هستی‌شناختی، زیبایی‌شناختی و معرفت‌شناختی هر دو رویکرد پرداخته، نقاط اشتراک و افتراق آن‌ها به‌روشنی تبیین شود. چنین رویکردی از مقایسهٔ صرف نظریه‌ها فراتر رفته، مسیر تحول مفهوم «فرم» را از متافیزیک کلاسیک تا نقد ادبی مدرن آشکار می‌سازد.

در همین راستا، پرسش‌های اصلی تحقیق عبارت‌اند از:

۱) هر یک از این دو رویکرد، «فرم» را چگونه تعریف و تبیین می‌کنند؟

۲) چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی میان فهمِ فرم در فلسفهٔ آکویناس و فرمالیسم روسی وجود دارد؟

۳) نقش فرم در شکل‌گیری زیبایی و تعیین ارزش هنری در هر یک چگونه است؟

این پژوهش با تکیه بر روش تطبیقی و تحلیل کیفی منابع، می‌کوشد تصویری شفاف و عمیق از جایگاه «فرم» در دو نظام فکری متفاوت ارائه، و نشان دهد که چگونه در گذر از سنت فلسفی قرون وسطی به نظریه‌پردازی‌های مدرن، معنای این مفهوم دگرگون شده است.

۱- ۱. روش تحقیق

این پژوهش با رویکرد تطبیقی و روش تحلیل کیفی اسنادی (کتابخانه‌ای) انجام شده است. هدف آن، بررسی مفهوم «فرم» در دو نظام فکری متفاوت- فلسفهٔ متافیزیکی توماس آکویناس و دیدگاه ساختارگرایانه فرمالیسم روسی- بر اساس بسترهای هستی‌شناختی، زیبایی‌شناختی و معرفت‌شناختی آن‌هاست. برای این منظور، متون اصلی و آثار مرجع مرتبط با هر دو مکتب به‌صورت نظام‌مند مطالعه و تحلیل شده‌اند.

فرایند تحلیل به‌گونه‌ای طراحی شده که:

- فرم در هر رویکرد، در چارچوب سه محور تطبیقی پژوهش (عملکرد، رابطه با محتوا و هدف مطالعه) بررسی شود.
- شباهت‌ها و تفاوت‌ها در تعریف، کارکرد و غایت «فرم» شناسایی گردد.

بدین ترتیب، با استناد به منابع معتبر فلسفی و هنری و تفسیر دقیق مؤلفه‌های کلیدی مرتبط با «فرم»، امکان ترسیم تصویری شفاف از نقاط اشتراک و افتراق این دو نظام فکری و درک تحولات معنایی آن فراهم آمده است.

۱- ۲. پیشینهٔ تحقیق

موضوع فرم (یا صورت) از منظر آکویناس در مقالات متعددی مورد توجه قرار گرفته است که از جمله آن‌ها می‌توان به «زیبایی و ارتباط آن با صورت در نظام فلسفی آکویناس» (۱۳۹۸) اشاره کرد که این مقاله به بررسی جایگاه زیبایی به‌عنوان امری متافیزیکی در فلسفهٔ توماس آکویناس می‌پردازد. به عقیدهٔ نگارندگان مقاله، از نظر آکویناس، زیبایی با «فرم» به‌عنوان معیار اصلی ارتباط تنگاتنگ

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

[DOI: 10.22034/14.55.59]

دارد؛ فرم نه‌تنها جنبهٔ معقول اشیاء زیبا، بلکه واسطه‌ای میان ذهن و شیء است. همچنین، زیبایی در اندیشهٔ او به شناخت و ادراک مرتبط بوده و فعل «دیدن» یا «ادراک کردن» نقش کلیدی در تعریف زیبایی ایفا می‌کند. این مقاله با ارائهٔ معیارهای زیبایی در نظام آکویناس، پیوند بین زیبایی، فرم و مفاهیم مابعدالطبیعی را روشن می‌سازد. مقالهٔ «تبیین توماس آکوئینی از نسبت میان زیبایی با خیر و حقیقت در چارچوب بحث از صفات استعلایی وجود» (۱۳۹۳) نیز رابطهٔ سه‌گانهٔ زیبایی، خیر و حقیقت را در فلسفهٔ توماس آکویناس بررسی می‌کند. نویسندگان در این مقاله نشان می‌دهند که در سنت فلسفی قرون وسطی، زیبایی جدای از خیر و حقیقت معنا نمی‌یابد و هر سه به‌عنوان صفات استعلایی وجود تلقی می‌شوند. این مقاله روابط میان قوای شناختی و ارادی انسان را در ادراک این سه‌گانه تحلیل کرده، بر اهمیت زیبایی به‌عنوان عنصری بنیادین در حیات اخلاقی و نظاره‌گرانه تأکید می‌کند. فلسفهٔ آکویناس در تضاد با استقلال زیبایی از خیر و حقیقت در دورهٔ مدرن است. در نهایت مقالهٔ «صورت و معنا در زیباییی هنری، از منظر توماس آکویناس و اریک نیوتن» (۱۴۰۳) با استفاده از رویکرد تطبیقی میان دیدگاه توماس آکویناس و اریک نیوتن، رابطهٔ فرم و معنا در زیباشناسی هنری را تحلیل می‌کند. به‌زعم نگارندگان آن، آکویناس فرم را به‌عنوان اصل بنیادین ساختار اثر هنری مطرح می‌کند که با محتوای معنایی اثر مرتبط است. در مقابل، اریک نیوتن بر ارتباط ساختارمند میان فرم و معنا تأکید دارد و بیان می‌کند که این دو عنصر جدایی‌ناپذیرند. این پژوهش نشان می‌دهد که صورت به‌عنوان بنیان اثر هنری، راه‌گشای درک معنای آن بوده و هر دو فیلسوف در نگاه به تعامل میان ساختار و محتوا هم‌سو هستند.

۲. بدنهٔ تحقیق

۲- ۱. فرم از منظر آکویناس و فرمالیست‌های روس

با توجه به دامنهٔ وسیع تعاریفی که پژوهشگران در واکاوی مفهوم «فرم» ارائه کرده‌اند، صورت‌بندی وواديسواف تاتارکیویچ[۴] در فصل هفتم کتاب تاریخ مفاهیم بنیادین زیبایی‌شناسی (۱۴۰۰)، می‌تواند چارچوب مفهومی مناسبی برای پیشبرد این پژوهش فراهم آورد. تاتارکیویچ خاطرنشان می‌کند که واژه‌های اندکی به‌اندازه «فرم» هم از نظر استفاده تاریخی ماندگار بوده‌اند و هم به‌سبب گسترهٔ معنایی خود، دچار ابهام؛ به‌گونه‌ای که تبیین دقیق آن نیازمند تحلیل وجوه گوناگون تاریخی و فلسفی است. او پنج معنای متمایز از «فرم» را برمی‌شمرد که همگی برای درک هنر اهمیت بنیادین دارند:

۱) نظم و ترتیب اجزا؛ سازمان‌دهی عناصر، مؤلفه‌ها و اجزای یک کل که آن‌ها را در ساختاری یکپارچه ترکیب می‌کند.

۲) داده حسی مستقیم؛ آنچه بی‌واسطه به حواس ارائه می‌شود و در برابر «محتوا» قرار می‌گیرد.

۳) خطوط مرزی یا کرانهٔ شیء؛ معنایی نزدیک به دستهٔ دوم، اما محدود به مرز فیزیکی، بی‌آنکه رنگ یا دیگر ویژگی‌های حسی را دربر گیرد.

٤) ذات معقول شیء (ارسطویی)؛ فرمی که به‌عنوان «اِنتِلِخیا[۵]» یا کمال نخست، اصل فعال هستی محسوب می‌شود و در برابر خصوصیات عرضی اشیاء قرار دارد.

۵) مشارکت ذهن در ادراک (کانتی)؛ فرمی که ذهن به شیء ادراک‌شده اعطا می‌کند و متضاد واژهٔ فرم به معنای کانتی آن چیزی است که توسط ذهن تولید و عرضه نمی‌شود، بلکه از طریق تجربه از بیرون به ذهن داده می‌شود (تاتارکیویچ، ۱٤۰۰، صص. ۳۱۹-۳۲۱).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

[DOI: 10.22034/14.55.59]

تاتارکیویچ خاطر نشان می‌سازد که سه معنای اول از فرم از خودِ زیبایی‌شناسی سرچشمه گرفته‌اند، اما دو معنای دیگر از فرم، از فلسفهٔ عمومی گرفته شده‌اند و بعد از آن به حوزهٔ زیبایی‌شناسی راه یافته‌اند. همچنین در نظر داشته باشیم که در طول تاریخ، این معنای فرم فقط با لفظ «Form» به کار نرفته‌اند، بلکه معادل‌های مختلف دیگری هم برای آن‌ها به کار رفته است؛ به‌عنوان مثال، Figura و Species در زبان لاتین و Shape و Figure در زبان انگلیسی (تاتارکیویچ، ۱۴۰۰، ص. ۳۲۱). در عین حال باید توجه داشت که این صورت‌بندی، عمدتاً رویکردی توصیفی و تاریخی به معانی «فرم» دارد و تحول کاربرد آن را در سیر زیبایی‌شناسی و فلسفه روایت می‌کند، نه تحلیل ماهیت آن در بسترهای هستی‌شناختی و کارکردی. این نکته در ادامه، چه در بررسی آرای آکویناس و چه در تحلیل دیدگاه فرمالیست‌های روس، اهمیت خواهد داشت.

۲-۲. فرم، فعلیت و صفات استعلایی: تحلیل متافیزیکی نسبت آن با خیر و زیبایی در اندیشهٔ آکویناس

بحث حاضر، واکاوی مفهوم «فرم» نزد توماس آکویناس با تمرکز بر بنیان متافیزیکی و پیوند آن با زیبایی و خیر است. هرچند پیشینهٔ تاریخیِ مفهوم «صورت جوهری» از ارسطو به قرون میانه رسیده و در روایت‌های سنتی، به‌ویژه نزد تاتارکیویچ، در بستر زیبایی‌شناسی بازگو شده است، اما آکویناس فرم را در افقی عمیق‌تر و هستی‌شناختی‌تر می‌نگرد؛ افقی که از نسبت «ماهیت» و «وجود» آغاز می‌شود، در بستر «بالقوگی» و «فعلیت» بسط می‌یابد و با تمایز میان «صورت جوهری» و «صورت عرضی» و نیز بحث «تعیین فردی» غنا می‌گیرد. هدف این تحلیل، آشکار ساختن این پیوندهای فلسفی و نشان‌دادن آن است که برای آکویناس، فرم نه صرفاً یک ویژگی زیبایی‌شناختی، بلکه معیار عینی کمال و بنیاد قابل تبدیلِ سه صفت استعلاییِ خیر[۶]، حقیقت و زیبایی است.

تاتارکیویچ در تبیین تاریخی خود از مفهوم فرم می‌نویسد، چهارمین معنای فرم (صورتِ جوهری) را ارسطو مطرح کرده است. به عقیدهٔ وی، ارسطو واژه Morphe را به معانی متعددی، مانند صورت یا شکل به‌کار برد، اما این واژه در درجهٔ اول برای معنای خاص او از این واژه یعنی eidos (مثال یا ایده) و entelecheia (کمال اول) به کار می‌رفت. او فرم را با فعل، کارمایه، غایت و عنصر فعال هستی همسان پنداشت. فرم مفهوم اصلی متافیزیک ارسطو بود، هرچند او و پیروانش مفهوم فرم را هرگز در حوزهٔ زیبایی‌شناسی به کار نبردند. اندیشمندان مدرسی در قرن سیزدهم مفهوم ارسطوییِ صورت جوهری را اقتباس و آن را وارد زیبایی‌شناسی کردند. آن‌ها تعریف دیونوسیوس مجعول از زیبایی را نیز پذیرفتند که زیبایی عبارت است از تناسب و درخشندگی (Splendor) یا وضوحِ (claritas) اشیاء. واژه «Splendor» با فرمِ (صورت) ارسطویی یکی گرفته شد و در نتیجه معنای خاصی از زیبایی شکل گرفت، مبنی‌بر اینکه زیباییِ یک شیء وابسته به ذات مابعدالطبیعی آن است، بدان‌سان که از ظهورش آشکار می‌شود. قرن سیزدهم، هم دوران اوج این فرم در حوزهٔ زیبایی‌شناسی بود و هم دوران زوال آن (تاتارکیویچ، ۱۴۰۰ ، صص. ۳۴۰-۳۴۱).

به عقیدهٔ تاتارکیویچ در دوران قرون وسطی، دو نظریهٔ زیبایی‌شناسیِ مختلف ظاهر شد. مطابق با نظریهٔ اول، که به سنت یونان باستان وفادار بود، زیبایی و هنر عبارت است از فرم (زیبایی = فرم). نظریهٔ دوم زیبایی‌شناسی قرون وسطی از دیدگاه دوگانه‌انگارانهٔ فلوطین پیروی می‌کرد: زیبایی فرم را در بر می‌گیرد، اما برابر و مرادف با آن نیست (زیبایی> فرم). تاتارکیویچ معتقد است که آگوستین از نظریهٔ اول و دیونوسیوس مجعول از نظریهٔ دوم جانب‌داری می‌کرد. توماس آکویناس در نخستین شرحش بر کتاب اسماء الاهی نوشتهٔ دیونوسیوس مجعول و نیز در کتاب جامع الاهیات از نظریهٔ دوم دفاع کرد: «زیبایی عبارت [است] از وضوح و تناسب» (تاتارکیویچ، ۱۴۰۰، صص. ۳۲۴-۳۲۶). همین بحث نقطه عزیمتی به‌شمار می‌آید که در ادامه، با تکیه بر مبانی متافیزیکی آکویناس و

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]
[DOI: 10.22034/14.55.59]

تحلیل نسبت فرم با وجود، ماهیت، خیر و زیبایی، به واکاوی ویژگی‌های زیبایی‌شناختی آن پرداخته خواهد شد؛ واکاوی‌ای که با در نظر گرفتن پیوند میان صورتِ جوهری و صورتِ عرضی، در نهایت وجهی استعلایی به این نسبت می‌بخشد.

ورنون جی. بورک در مقالهٔ «اندیشه و آثار توماس آکویناس» (۱۳۷۸)، که در دایرةالمعارف فلسفه به ویراست پل ادواردز منتشر شده، به تبیین دیدگاه آکویناس دربارهٔ ماده و صورت در فلسفهٔ طبیعت می‌پردازد. او توضیح می‌دهد که فلسفهٔ طبیعت به بررسی موجودات مادی به‌مثابه موضوعاتی برای انواع مختلف تغییرات می‌نگرد. از دیدگاه آکویناس، موجودات مادی از دو جزء اصلی تشکیل شده‌اند: مادهٔ اولی، به‌عنوان عنصر سازنده، و صورت جوهری، به‌عنوان اصل تعیین‌کننده. این دو اصل، ماده و صورت، نه به‌تنهایی وجود مستقل دارند، بلکه تنها در کنار هم، جوهر مادی را به‌وجود می‌آورند. آکویناس، همچون ارسطو، وجود انواع جواهر مادی را بدیهی می‌داند؛ از مواد بی‌جان مانند چوب و طلا گرفته تا انواع نباتات و حیوانات. هر نوع از این موجودات، صورتی خاص به‌عنوان مبدأ تشخص دارد که آن را از دیگر انواع متمایز می‌سازد. همچنین، مادهٔ هر موجود، با توجه به خصوصیت کمیت‌پذیری، امکان تمایز میان افراد یک نوع را فراهم می‌آورد؛ مثلاً سگ الف از سگ ب، به‌دلیل تفاوت مادهٔ تشکیل‌دهنده، جدا شده است. به عقیدهٔ بورک این نگاه آکویناس، همچون میراث ارسطویی، بنیان وجودشناسی موجودات طبیعی و مادی را بر رابطهٔ متقابل ماده و صورت بنا می‌گذارد (جی. بورک، ۱۳۷۸، ص. ۲۲).

توماس آکویناس فرم را چنین تعریف می‌کند: «آنچه شیء به‌واسطهٔ آن، همان است که هست» (Aquinas, 2013, p. III, q.75, a.6, ad 1). در این تلقی، صورت اصل فعلیت‌بخش جوهر اشیا است که کمال آن‌ها را آشکار می‌سازد. ماده تا هنگامی که فاقد صورت است، در مرتبهٔ بالقوگی باقی می‌ماند و تنها با پذیرش صورت، به فعلیت می‌رسد؛ بدین‌سان، صورت نه صرفاً شکلی ظاهری، بلکه علت گذر ماده از امکان به فعلیت است. آکویناس با قائل شدن به تمایز هستی‌شناختی میان ماده و صورت، جایگاه صورت را کامل‌تر و نزدیک‌تر به وجود می‌داند (Aquinas, 1959, p. c.7, 34).

در نظام فلسفی او، مفهوم فرم با جوهر پیوندی ناگسستنی دارد. «جوهر» گاه به مرکبِ ماده و صورت دلالت می‌کند و گاه به معنای خود «صورت جوهری» به‌کار می‌رود. بر این اساس، صورت، هم مبدأ هستی‌بخشی و هم معیار فعلیت اشیاست و کمال هر موجود با آن محقق می‌شود. آکویناس صورت را تعین‌دهندهٔ کامل هر شیء می‌خواند و میان «صورت جزئی» و «صورت کلی» تمایز می‌گذارد؛ صورتی که در معنای جزئی، فعلیت‌بخش ماده است و در معنای کلی، شکل‌دهندهٔ کل مرکب به شمار می‌آید. بدین ترتیب، صورت در اندیشهٔ آکویناس، هم‌زمان عامل فعلیت، کمال، ذات و تشخص اشیاست و بنیاد نسبت آن‌ها با غایات متعالی چون خیر و زیبایی را فراهم می‌آورد (Aquinas, 2013, p. I, q.75, a.6).

نسبت میان صورت و وجود در فلسفهٔ توماس آکویناس در افقی هستی‌شناختی تبیین می‌شود که در آن، صورت مبدأ تعین و ذات اشیا است، حال آنکه تحقق خارجی آن‌ها منوط به فعل «وجود داشتن»[۷] است. بدین معنا، صورت به‌تنهایی معیار ماهوی و تعیین‌کنندهٔ فردیت موجودات است، اما فعلیت هستی‌شان تنها با پیوند خوردن به «وجود» تحقق می‌یابد. از این‌رو، ترکیب موجودات دو سطح دارد: نخست، ترکیب ماده و صورت که حیث ذاتی و ماهوی را شکل می‌دهد؛ دوم، ترکیب صورت و وجود که حیث وجودی و عینی آن‌ها را پدیدار می‌سازد (فتحی و همکاران، ۱۳۹۸، صص. ۶-۷).

آکویناس این بنیان متافیزیکی را در پیوند با زیبایی می‌نشاند. در نظام فکری او، زیبایی نه صرفاً کیفیتی حسی، بلکه صفتی استعلایی و وابسته به وجود است؛ وجود به‌منزله بنیاد و شرط امکان زیبایی. از این‌رو، فرم برای او هم معیار درونی زیبایی و هم ساختاردهندهٔ ذات اشیاست و میان ساحت معقول و واقعیت عینی آن‌ها واسطه‌گری می‌کند. در جهان‌بینی سلسله‌مراتبی آکویناس، مراتب کمال و عقلانیت

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]
[DOI: 10.22034/14.55.59]

موجودات با میزان فعلیت آن‌ها سنجیده می‌شود؛ آنچه به‌تمامی بالفعل‌تر است، زیباتر است. به همین اعتبار، «فرمِ یک شیء، زیبایی آن است» (Aquinas, 2018, p. III, d.23, q.3, a.1, praeterea) و هر زیبایی نتیجهٔ فعلیتی است که شیء احراز کرده است. این فعلیت است که مرز میان زیبایی و نازیبایی را ترسیم می‌کند و جدایی‌ناپذیری زیبایی از فعل در فلسفهٔ آکویناس را بنیاد می‌نهد.

بدین‌سان، می‌توان دریافت که آکویناس زیبایی را نسبتی دانستنی می‌داند که بر پایهٔ صورت ویژه هر موجود سنجیده می‌شود؛ به این معنا که هر جنس موجودات، بر اساس «فرم» خاص خود، درجات متمایزی از زیبایی را داراست (Aquinas, 2007, p. 56). فرم، معیار درونی سنجش زیبایی است و به آن حیث ذاتی می‌بخشد که در اشیای منفرد نیز معنای خویش را می‌یابد؛ نظمی که از صورت ناشی می‌شود عامل زیبایی آن‌هاست. از منظر آکویناس، زیبایی ریشه در کمال و فعلیتی دارد که از صورت نشئت می‌گیرد و هر موجود، به‌واسطهٔ صورت خود، شایستگی برخورداری از خیر و زیبایی را پیدا می‌کند (Aquinas, 2013, p. I, q.75, a.6). در تحلیل او از زیبایی هنری، سه مؤلفهٔ بنیادین همگی با مفهوم «فرم» در پیوندند: کمال یا تمامیت، تناسب یا هماهنگی، و وضوح یا درخشش. آکویناس بر این باور است که همهٔ ویژگی‌های یک شیء، ازجمله زیبایی آن، در نهایت از طریق صورت آن تعیین و دریافت می‌شوند.

کمال: برای آکویناس، کمال یک شیء به معنای تحقق کامل آن است، به‌گونه‌ای که هیچ کمبود و نقصی در آن وجود نداشته باشد و به بهترین شکل ممکن هویدا گردد. بر این اساس، او زشتی را نتیجهٔ فقدان چیزی در شیء می‌داند. فرم خاص یک اثر هنری، مطابق با الگوی ماهوی آن، عامل اصلی کمال شیء است. به‌نوعی، کمال یک شیء وابسته به تحقق کامل صورت فرم است؛ تا فرم یک شیء به کامل‌ترین شکل خود تحقق نیابد، آن شیء یا اثر به غایت یا کمال نهایی خود نمی‌رسد. آکویناس بیان می‌کند که «گرایش و تمایل به غایت، توأم با فرم است.» (Aerson,1991, p. 93)

تناسب و هماهنگی: تناسب یک شیء یا اثر هنری از نظر آکویناس هم به نسبت‌های مناسب ریاضی میان اجزاء و هم به سازگاری میان اشیاء یا آثاری که با هم مرتبط هستند، باز می‌گردد. او هرگونه هماهنگی در آثار هنری و اشیاء را مرتبط با صورت آن‌ها می‌داند. صورت به اثر انسجام و هماهنگی می‌بخشد و در اجزای آن وحدت و یکپارچگی ایجاد می‌کند. از این‌رو، آکویناس هر شیء یا اثری را که از سایر آثار یا اشیاء متمایز می‌شود، زیبا می‌داند و می‌گوید: «فرم، زیبایی شیء است» (مورر، ۱۳۹۲، ص. ۳۹).

درخشندگی: اگر فرم یک اثر هنری، مانند شکل یا رنگ، ملموس و محسوس باشد، به اثر درخشندگی و تابندگی محسوس می‌بخشد. اما اگر فرم معنوی باشد، به اثر مفاهیم معنوی بیشتری می‌بخشد. آکویناس معتقد است صورت از نور الهی بهره‌مند است و با تفسیری صورت‌انگارانه به ماده می‌نگرد. او باور دارد فرم‌ها حقیقت شیء را آشکار می‌کنند، بنابراین زیبایی اثر هنری بر مبنای فرم آن است، زیرا اشیاء و آثار هنری بر اساس فرم عیان می‌شوند و مخاطب از طریق فرم اثر هنری آن را بررسی می‌کند (ژیلسون، ۱۳۷۵، ص. ۲۶۶-۲۶۷).

آکویناس از رهگذر بحث زیبایی، پیوندی بنیادین میان «فرم» و خیر برقرار می‌کند. در دستگاه متافیزیکی او، هر موجود برای آنکه به کمال و خیر نائل شود، نیازمند «فرم[۸]» است؛ اصلی که نه‌تنها حیث زیبایی‌شناختی، بلکه معنای هستی‌بخش دارد. او برای فرم سه ویژگی کلیدی برمی‌شمارد: اندازه یا «میزان»[۹]، تشخّص نوعی، و نظم. این ویژگی‌ها بیانگر آن‌اند که تحقق فرم در گرو تناسب[۱۰] و هماهنگی میان قابلیت‌های ماده و فاعلیتِ فاعل است. اندازه، نسبت و تناسب این دو را تعیین می‌کند؛ تشخّص، مرتبهٔ نوعی و هویت هر موجود را مشخص می‌سازد؛ و نظم، جهت‌مندی آن را به‌سوی غایت معیّن هدایت می‌کند. بدین‌سان، خیر که ذاتیِ کمال است، دربرگیرندهٔ هر سه مؤلفه است و از منظر آکویناس، ریشه‌ای در ساختار فرمی موجودات دارد (Aquinas, 2013, p. I.5.5).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

[DOI: 10.22034/14.55.59]

بر این اساس، در هستی‌شناسی زیباییِ آکویناس، زیبایی از خیر و حقیقت جدایی‌پذیر نیست. او با تحلیل دو صفت استعلاییِ خیر و حقیقت، زیبایی را ذیل وجود و بر مبنای دو مؤلفهٔ اساسی آن-تناسب یا هماهنگی و درخشش- تبیین می‌کند. این دو مؤلفه از خلال «فرم» به وحدت می‌رسند، و بدین ترتیب، فرم به‌مثابه بنیاد عینی و مابعدالطبیعیِ زیبایی هر موجود عمل می‌کند. پیوند فرم با حقیقت و خیر ناشی از آن است که صورتِ هر موجود بازتابی از عقل و حقیقت الهی است؛ و سه ویژگی آن، خود از مقوّمات خیر به شمار می‌روند که اصالت‌شان از جعل و فیض خداوند به‌عنوان خیر مطلق سرچشمه می‌گیرد. از این رو، در منظر آکویناس، زیبایی، تجلّی خیر و حقیقت الهی در مخلوقات است که از طریق فرم در هستیِ آن‌ها فعلیت می‌یابد (شاقول و همکاران، ۱۳۹۳، ص. ۱۰۲).

برآیند این واکاوی نشان می‌دهد که در اندیشهٔ آکویناس، فرم جایگاهی دوگانه و درعین‌حال واحد دارد: از یک سو، اصل هستی‌بخش و فعلیت‌دهندهٔ جوهر اشیا است، و از سوی دیگر، معیار عینی زیبایی و خیر به‌شمار می‌آید. عناصر اساسی فرم - اندازه، تشخص و نظم - هم‌زمان سازندهٔ ساختار وجودی و بنیان ارزش زیبایی و خیرند و از این‌رو، زیبایی، خیر و حقیقت در قالب فرم به نحو استعلایی با یکدیگر قابل تبدیل می‌شوند. چنین درکی، سطح بحث را آشکارا متافیزیکی می‌کند و زمینه‌ای تحلیلی برای مقایسه با قرائت‌های غیرمتافیزیکی از فرم، به‌ویژه تلقی ساختارگرایانه فرمالیست‌های روسی، فراهم می‌آورد؛ مقایسه‌ای که در بخش‌های بعدی مقاله دنبال خواهد شد.

۲- ۳. فرم در دستگاه فکری فرمالیسم: مبانی و تعاریف کلان

بحث در باب مفهوم فرم از منظر فرمالیسم روسی مستلزم تحلیل جایگاه و زمینهٔ گفتمانی آن در بستر یک رویکرد فرمالیستی کلان است. فرمالیسم هنری در تاریخ نقد و زیبایی‌شناسی، شاخه‌ها و قرائت‌های متعددی یافته است. در نقد هنر معاصر، این اصطلاح بیش‌تر با نوشته‌های کلمنت گرینبرگ[۱۱] و جریان فرمالیسم آمریکایی پیوند خورده و در تاریخ هنر نیز با آراء آلویس ریگل[۱۲] و هاینریش ولفلین[۱۳] شناخته می‌شود. با این‌حال، در این پژوهش، به‌منظور تمرکز تحلیلی، دامنهٔ بحث به مکتب فرمالیسم روسی محدود شده است؛ شاخه‌ای که در بستر نقد ادبی اوایل قرن بیستم شکل گرفت و نقش محوری‌ای در تکوین نظریه‌های ساختارگرا ایفا کرد.

دانشنامهٔ زیبایی‌شناسی استنفورد در مورد فرمالیسم در عرصهٔ هنر چنین آورده است:

> فرمالیسمِ هنری دیدگاهی است که بر اساس آن خصوصیات هنری اثر هنری- خصوصیاتی که به لطف آنها چیزی به اثر هنری بدل می‌شود و به لطف آنها اثری خوب است یا بد- صرفاً خصوصیاتی فرمی‌اند، و خصوصیات فرمی معمولاً خصوصیاتی به‌شمار می‌رود که صرفاً از طریق بینایی و شنوایی درک و دریافت می‌شوند (شلی، ۱۴۰۱، ص. ۲۱۹).

فرمالیسم، به‌عنوان یک مکتب فکری، در حوزه‌های مختلف هنر، ادبیات و تاریخ هنر معنای متفاوتی یافته است. در نقد هنر، این اصطلاح با نوشته‌های کلمنت گرینبرگ گره خورده است، در تاریخ ادبیات با مکتب فرمالیسم روس شناخته می‌شود، و در تاریخ هنر تداعی‌گر دیدگاه‌های آلویس ریگل و هاینریش ولفلین است. اما آنچه فرمالیسم را در نظریهٔ هنر برجسته می‌کند، توجه آن به فرم و ساختار به‌عنوان جوهرهٔ اصلی هنر است. در مقابل دیگر فلسفه‌های بزرگ هنر، نظیر نظریهٔ بازنمودی که هنر را تقلیدی از واقعیت می‌داند و نظریهٔ بیانی که هنر را ابزار بیان احساسات تعریف می‌کند، فرمالیسم بر این ایدهٔ بنیادین تأکید دارد که هنر، ذاتاً «فرم معنادار یا دلالت‌گر» است (کارول، ۱۴۰۰، ص. ۶۷).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

[DOI: 10.22034/14.55.59]

به عبارت دقیق‌تر، فرمالیسم چنین استدلال می‌کند: ۱. فرم دلالت‌گر شرط ضروری اثر هنری است: اگر چیزی فاقد این نوع فرم باشد، نمی‌توان آن را هنر دانست. ۲. فرم دلالت‌گر شرط کافی اثر هنری است: هر چیزی که دارای این نوع فرم باشد، به‌صورت خودکار یک اثر هنری به‌شمار می‌آید. به‌این‌ترتیب، فرمالیسم نمایش فرم دلالت‌گر را کارکرد اصلی و یگانهٔ هنر می‌داند. این دیدگاه، هنر را نه به‌عنوان تقلید یا بیان، بلکه به‌عنوان نمایش ساختاری معنا که درون فرم نهفته است، تفسیر می‌کند و جایگاه منحصربه‌فردی در زیبایی‌شناسی مدرن به آن می‌بخشد (کارول، ۱٤۰۰، ص. ٦٨).

با این حال، یکی از مسائل بغرنج در فرمالیسم، پرسش هستی‌شناختی فرم هنری است. در واقع فرمالیسم برای حفظ خودآیینی ارزش زیباشناختی، این ارزش را از سایر جنبه‌های فرازیباشناختی مانند بازنمایی، بیان یا کارکرد اثر هنری جدا می‌کند و به این ترتیب زمینهٔ طرد جنبه‌های فرازیباشناختی را در داوری‌های زیباشناختی فراهم می‌آورد. فرمالیسم در نهایت، هنر را در قالب فرم و ساختار آن خلاصه می‌کند و تجربهٔ زیباشناختی را در چارچوب نظم و روابط درونی اثر تفسیر می‌نماید؛ با این حال، پیچیدگی‌های هنر و جنبه‌های فرازیباشناختی آثار همچنان این دیدگاه را با پرسش‌های فلسفی دشواری روبه‌رو می‌سازد (گوتر، ۱۴۰۲، ص. ۱۵۶).

تایگر روهولت [14] در مفاهیم اساسی فلسفه هنر (۱٤۰۱)، به‌تفصیل به بررسی فرمالیسم و مبادی و مقوّمات آن می‌پردازد. به باور او، نمایندگان فرمالیسم نوعی بی‌طرفی ادراکی را ترویج می‌کنند؛ برای مثال، کلایو بِل معتقد است که محتوای بازنمایی‌کننده اثر هنری نقشی در جایگاه هنری آن ندارد. از این‌رو، برای درک صحیح یک اثر هنری، لازم است که این محتوا نادیده گرفته شود. همین‌طور ادوارد هنسلیک [15] نیز استدلال می‌کند که احساسات بیان‌گرانه یا وجودآمیزِ موسیقی، به ذات موسیقی که بر ساختار آن بنا شده است، مربوط نیست. بنابراین، شنونده‌ای که می‌خواهد بر صورت موسیقی تمرکز کند، باید به شیوه‌ای «بی‌علاقه» گوش بسپارد تا هم از تداعی احساسات جلوگیری کند و هم نسبت به هرگونه احساساتی که در موسیقی بیان یا بازنمایی می‌شود، بی‌اعتنا بماند. هر دوی این نظریه‌ها هنر را مستقل و خودآیین می‌دانند و مخاطب را به رها کردن توجه به ویژگی‌هایی فرا می‌خوانند که هنر را به چیزی دیگر وابسته می‌کند (روهولت، ۱٤۰۱، ص. ٦٦-٦٧).

فرمالیست‌ها بر این باورند که ساختار و طرح اثر هنری همان چیزی است که به آن شأن هنری می‌بخشد و ارزش هنری نیز در همین ساختار نهفته است. در این نظریه، فرمِ اثر به روش نمایش یا سازمان‌دهی محتوا تعریف می‌شود. به‌زعم روهولت این یعنی تفاوت اثر هنری با دیگر اشیای دارای فرم (مانند صندلی یا شهر) در هدف آن نهفته است؛ به عقیدهٔ فرمالیسم، هدف اصلی هنر، نمایش فرم خاص خود است، درحالی‌که دیگر اشیا معمولاً در خدمت کارکردهای عملی قرار دارند. رویکرد فرمالیستی همچنین اغلب با ادراک بی‌علاقه مرتبط است؛ یعنی توجه به ویژگی‌های فرمی اثر بدون تأثیرپذیری از محتوا. برای مثال، اگر مخاطبی هنگام دیدن یک فیلم ترسناک گرفتار احساسات شود و فریاد بزند، نشان‌دهندهٔ عدم توانایی او در درک درست فرم اثر است. این مفهوم، که در آثار ایمانوئل کانت نیز دیده می‌شود، بر اهمیت بی‌علاقگی در ادراک زیبایی‌شناختی تأکید دارد (روهولت، ۱٤۰۱، ص. ۹۰).

با وجود این، فرمالیسم از همان آغاز با نقدهایی مواجه بوده است. منتقدان، ازجمله باختین و لوکاچ، آن را به دلیل نادیده گرفتن «زمینهٔ اجتماعی» و «معنای بیرونی» اثر هنری مورد اعتراض قرار داده‌اند. همچنین، خودِ مفهوم «خودبسندگی فرم» در برابر دیدگاه‌هایی که بر تأثیر بستر تاریخی و فرهنگی بر تحول ساختار هنری تأکید دارند، به چالش کشیده شده است. این تنش میان استقلال زیبایی‌شناختی و وابستگی تاریخی، یکی از مسائل کلیدی در ارزیابی فلسفی فرمالیسم به شمار می‌آید.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

[DOI: 10.22034/14.55.59]

۲- ۴. فرم از منظر مکتب فرمالیسم روسی: خاستگاه، مبانی و تحولات

فرمالیسم روسی از دو انجمن ادبی زاده شد: اولی حلقهٔ زبان‌شناسی مسکو که در سال ۱۹۱۵ در مسکو به ابتکار چند دانشجو تشکیل شد؛ دیگری در سن‌پترزبورگ به‌وجود آمد و «انجمن مطالعهٔ زبان شاعرانه» نام گرفت که علامت اختصاری آن «اوپویاز»[۱۶] بود. در موسکو، رئیس حلقه، رومن یاکوبسن[۱۷] بود؛ دانشجویی که به نژادشناسی اسلاو و به فلسفهٔ زبان علاقه داشت. در پترزبورگ اکثر اعضای اوپویاز شاگردان بودئون دوکورتنه[۱۸] فیلسوف بودند، چهره‌های مشخص در میان آن‌ها عبارت بود از: یاکوبینسکی[۱۹]، ویکتور اشکلوفسکی[۲۰]، بوریس آیخن‌باوم[۲۱]. این دو گهواره فرمالیسم دو مخرج مشترک نیز داشتند: علاقه به زبان‌شناسی و عشق به شعر مدرن، به‌ویژه فوتوریسم (ژرژ، ۱۳۷۳، صص. ۱۸- ۱۹).

در نخستین مرحله از فعالیت‌های فرمالیست‌ها، تمرکز آن‌ها بر فهرست‌کردن دقیق و علمی صناعات شعری بود. آن‌ها ابتدا نظریه‌ای را که شعر را بر اساس ایماژ (صور خیال) از نثر متمایز می‌کرد-نظریه‌ای رایج که توسط پوتبنیا[۲۲]، زبان‌شناس روسی، در قرن نوزدهم مطرح شده بود- کنار گذاشتند. در مقابل، اصلی نو بنیان نهادند که «احساسِ فرم» را باید شاخصهٔ اساسیِ ادراکِ زیبایی دانست. مرحلهٔ بعدی پژوهش‌های فرمالیست‌ها به حرکت فرم‌ها اختصاص یافت. در این مرحله، ویکتور اشکلوفسکی و یوری تینیانوف[۲۳] نقش برجسته‌ای ایفا کردند. به باور اشکلوفسکی، صناعات ادبی به مرور زمان فرسوده و به‌صورت طبیعی و خودکار درمی‌آیند. هنر، در تقابل با این خودکاری، دائماً تلاش می‌کند تا با ارائهٔ شیوه‌های جدید دیدگاه‌ها را تازگی ببخشد. این فرایند همان چیزی است که او «بیگانه‌سازی» یا آشنایی‌زدایی نامید؛ فرایندی که به‌زعم اشکلوفسکی، تولستوی نیز در آثار خود اغلب با هدف ایجاد طنز و تقلید دنبال می‌کرد (ژرژ، ۱۳۷۳، ص. ۲۱).

در سال‌های نخست، اشکلوفسکی تا حدی پیش رفت که اعتقاد داشت قالب‌های تازه، محتواهای تازه خلق می‌کنند. این علاقه به نوآوری در قالب‌ها و ساختارهای هنری، شور و اشتیاق فرمالیست‌ها را برای تجربه‌گری در هنرهای دیگر، ازجمله تئاتر و سینما برانگیخت. در این زمینه، آیزنشتاین[۲۴] به فرمالیسمی متعصبانه روی آورد و با نظریهٔ «مونتاژ جاذبه‌ها[۲۵]» دست به ترکیب‌های بدیع و تأثیرگذار هنری زد. در مجموع، تلاش فرمالیست‌ها نه‌تنها به بررسی و بازاندیشی در قواعد ادبی محدود نشد، بلکه به کشف امکانات تازه در تمامی هنرها انجامید (ژرژ، ۱۳۷۳، ص. ۲۲).

به هر ترتیب فرمالیسم به‌عنوان یک جریان نقد ادبی، در بازه زمانی ۱۹۱۵ تا ۱۹۳۰ در روسیه ظهور کرد و به تعبیر تودوروف از سوی مخالفانش به‌طور تحقیرآمیز نام‌گذاری شد. این جنبش، که عمدتاً زمینه‌ساز زبان‌شناسی ساختارگرا و جریان حلقهٔ زبان‌شناسی پراگ بود، به‌رغم محدودیت‌های تاریخی و جغرافیایی، تأثیری شگرف بر روش‌شناسی علمی برجای گذاشت. این پایداری، به‌خصوص از خلال ایدئولوژی آوانگاردها، در دوره‌های زمانی و در قالب نام‌گذاری‌های گوناگون قابل مشاهده است (تودوروف، ۱۳۸۵، ص. ۱۵).

اصل اساسی فرمالیسم، که از همان آغاز فعالیت این گروه مطرح شد، تمرکز بر اثر هنری به‌عنوان مرکز اصلی مطالعات بود. فرمالیست‌ها رویکردهای روان‌شناختی، فلسفی و جامعه‌شناختی رایج در نقد ادبی آن دوره را کنار گذاشتند و بر تحلیل درونی اثر تمرکز کردند. به تعبیر اشکلوفسکی، هنر همچون فرایند است. از مهم‌ترین مقالات دربارهٔ این جریان، مقالهٔ مشهور آیخن‌باوم با عنوان «نظریهٔ روش فرمال» است. این مقاله، که دستاوردهای فرمالیست‌ها را در بازه زمانی ۱۹۱۶ تا ۱۹۲۶ جمع‌بندی می‌کند، مقدمه‌ای جامع بر آموزه‌های فرمالیستی به‌شمار می‌آید. آیخن‌باوم در این مقاله نه‌تنها دیدگاه‌های فرمالیست‌ها دربارهٔ آثار ادبی را ارائه داده، بلکه به شیوه‌ای کلی‌تر، نظر آن‌ها را دربارهٔ تاریخ، جایگاه علم و روش‌شناسی علمی نیز شرح داده است (تودوروف، ۱۳۸۵، صص. ۱۷-۲۶).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

[DOI: 10.22034/14.55.59]

آیخن‌باوم در مقالهٔ «نظریه روش فرمال» چنین بیان می‌کند که هدف اصلی من این است که نشان دهم چگونه روش فرمال، با تحول و گسترش در حوزهٔ مطالعهٔ خود، از محدودیت‌هایی که معمولاً به آن روش‌شناسی گفته می‌شود، فراتر رفته و به علمی مستقل بدل شده است؛ علمی که موضوع آن مجموعه‌ای خاص از امورِ واقع به نام ادبیات است. در چارچوب این علم، روش‌های متنوعی می‌توانند جای بگیرند، به شرط آنکه تمرکز خود را بر ویژگی‌های درونی مادهٔ مورد مطالعه حفظ کنند (آیخن‌باوم، ۱۳۸۵، ص. ۳۳).

اصل تعیین ویژگی و انضمامی کردن علم، اساس روش فرمال بود. برخلاف روش‌های دیگر، فرمالیست‌ها نه به ردّ روش‌ها، بلکه به مخالفت با آمیختگی بی‌مسئولانهٔ علوم و مسائل علمی مختلف پرداختند و همچنان بر این موضع پافشاری می‌کنند. یاکوبسن این دیدگاه را چنین صورت‌بندی می‌کند که موضوع علم ادب، ادبیات نیست بلکه «ادبیّت» است؛ یعنی آنچه اثر معلوم را به یک اثر ادبی تبدیل می‌کند. به‌زعم او مورخان ادبی از هر چیزی استفاده می‌کنند: زندگی شخصی، روان‌شناسی، سیاست و فلسفه. به‌جای علم ادبی، ملغمه‌ای از کاوش‌های پراکنده و بی‌هدف پدید آورده بودند؛ گویی به فراموشی سپرده شده بود که هر یک از این موضوعات به علمی جداگانه تعلق دارند، مانند تاریخ فلسفه، تاریخ فرهنگ یا روان‌شناسی. همچنین فراموش شده بود که این علوم می‌توانند از امور واقعِ ادبی به‌عنوان اسنادی ناقص و دست‌دوم استفاده کنند (آیخن‌باوم، ۱۳۸۵، صص. ۳۷-۳۸).

در چنین بستری مفهوم «فرم» در جریان‌های فرمالیستی معنایی تازه یافت و دیگر نیازی به هیچ مفهوم تکمیلی یا ملازم دیگر نداشت. اشکلوفسکی در بررسی‌های خود نشان داد که تصاویر ادبی تقریباً تغییرناپذیرند. او بر این باور بود که هرچه پژوهش‌های بیشتری در مورد یک دوره انجام شود، بیشتر مشخص می‌گردد تصاویری که اغلب به‌عنوان محصول آفرینش یک شاعر خاص شناخته می‌شوند، در واقع تقریباً بدون تغییر از شاعران پیشین به وام گرفته شده‌اند. بنابراین، وظیفهٔ مکاتب شعری چیزی نیست جز گردآوری و آشکارسازی فرایندهای جدید برای بهره‌گیری و پرورش مصالح زبانی؛ و تأکید این مکاتب بیشتر بر تسلط بر تصاویر است تا خلق آنها (آیخن‌باوم، ۱۳۸۵، صص. ۴۴-۴۷).

با پیشرفت دیدگاه‌های فرمالیستی، پیوند میان فرایندهای ساخت موضوع و فرایندهای کلی سبکی برجسته‌تر شد و قواعد ترکیب‌بندی موضوع به‌عنوان بخشی از کیفیت درونی آثار ادبی وارد میدان مطالعات فرم گردید. در این میان، مفهوم «فرم» که پیش‌تر بیشتر انتزاعی بود، به‌تدریج از این ویژگی‌ها فاصله گرفت و معنایی جدید و ملموس‌تر یافت که به‌واسطهٔ خصوصیات تازه‌ای غنی‌تر شد و محور اصلی مطالعات ادبی قرار گرفت.

بدین ترتیب، فرمالیست‌ها از چارچوبی که به اشتباه به آن‌ها نسبت داده می‌شد، یعنی فرمالیسمی که به تهیهٔ طرح‌واره‌ها و طبقه‌بندی‌های ساده و خشک محدود شده بود، کاملاً فاصله گرفتند. این نوع فرمالیسم مدرسی، که برخی ذهن‌های جزمی‌گرا و متصلب با شور و حرارت آن را به کار می‌بردند، هیچ ارتباطی با جریان فرمالیستی گروه اوپویاز، نه از نظر ماهیت و نه از لحاظ تاریخی، ندارد. برعکس، اعضای این گروه خود را از آشتی‌ناپذیرترین مخالفان چنین فرمالیسم مدرسی می‌دانند و در نظریات و روش‌هایشان نشان داده‌اند که تحول و پویایی، جوهرهٔ اصلی نگرش آن‌ها به فرم و اثر ادبی است (آیخن‌باوم، ۱۳۸۵، ص. ۵۳).

آیخن‌باوم با اشاره به کتابی از تینیانوف با عنوان مسئلهٔ زبان شعر، معتقد است که در بین مسائل کلی بوطیقا که قصد روشن ساختن آن‌ها را داریم، مسئلهٔ «مادهٔ اولیه» از اهمیت کلانی برخوردار است. رسم مقبول، کاربردی را بر این مفهوم تحمیل می‌کرد که آن را در تضاد با مفهوم «فرم» قرار می‌داد؛ به این ترتیب هر دو مفهوم (مادهٔ اولیه و فرم) اهمیت خود را از دست می‌دادند و از لحاظ اصطلاح‌شناسی تقابل آن‌ها جایگزین تقابل سابق «محتوا-فرم» می‌شد. در واقع فرمالیست‌ها به مفهوم «فرم» معنای کلیت را نسبت دادند و به این ترتیب آن را با تصویر واحد اثر هنری درهم‌آمیختند، به‌طوری‌که این مفهوم دیگر موجب هیچ تضادی نمی‌شد، مگر در

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

[DOI: 10.22034/14.55.59]

مورد فرم‌هایی که فاقد خصوصیت زیبایی‌شناختی بودند. به‌زعم او، تینیانوف نشان می‌دهد: مادهٔ اولیه هنر ادبی ناهمگون است و دلالت‌های متفاوتی را به همراه دارد، و اینکه یک عنصر می‌تواند به خرج دیگر عناصر مرتبهٔ بالاتری بیابد؛ پس این عناصر دیگر، دچار تغییر می‌شوند و گاهی نیز به قدری تنزل می‌یابند که به لوازم جانبی و خنثایی تبدیل می‌شوند. از اینجا نتیجه می‌گیرد: مفهوم مادهٔ اولیه از محدودهٔ فرم در نمی‌گذرد، مادهٔ اولیه نیز فرمال است؛ و این خطاست اگر مادهٔ اولیه را با عناصر خارج از ساخت خلط کنیم. به علاوه، مفهوم فرم با خصوصیات ناشی از پویایی خود غنی می‌شود: «وحدت اثر، موجودیتی قرینه و بسته نیست، بلکه یک کلیت پویاست که حرکت خاص خودش را دارد، عناصرش با علامت مساوی یا جمع به هم مرتبط نیستند، بلکه با علامت پویای ملازمت و کلیّت به هم مرتبط‌اند. فرم اثر ادبی را باید فرمی پویا درک کنیم (آیخن‌باوم، ۱۳۸۵، صص. ۶۶-۶۷).

به این ترتیب جدایی بین نظریهٔ پوتبنیا و آرای فرمالیست‌ها بهتر برقرار شد و درعین‌حال چشم‌اندازهای تازه‌ای برای نظریه‌ای دربارهٔ شعر گشوده شد. به‌زعم آیخن‌باوم قضیه موضوعِ مطالعه است و نه روش مطالعه؛ و فرم جدید، نه به منظور بیان محتوایی تازه، بلکه برای جایگزینی فرم قدیمی ظهور می‌کند. طبیعتاً فرم، که در فهم ما محتوایی حقیقی بود که در ارتباط با آثار گذشته دائماً دچار تغییر می‌شد، اقتضا می‌کرد بدون طبقه‌بندی‌های انتزاعی جاافتاده و با توجه به مفهوم انضمامی و اهمیت تاریخی‌اش، یکبار برای همیشه به آن نزدیک شویم (آیخن‌باوم، ۱۳۸۵، ص. ۶۹).

آن‌ها در فهم جدید خود، از مفهوم کلی فرم به مفهوم فرایند رسیده و از آنجا به مفهوم کارکرد گذر کردند. این حرکت، نه‌تنها چشم‌انداز را تغییر داد، بلکه شیوه‌ای پویا برای درک و تحلیل ارائه کرد. با این حال آیخن‌باوم اشاره می‌کند که ما نظریه‌ای که بتواند به‌عنوان دستگاهی کامل، تمام‌عیار و ثابت برای توضیح امور ارائه شود، در اختیار نداریم. از نگاه آن‌ها، نظریه و تاریخ ذاتاً یک کل واحد را می‌سازند، و پایبندی به معنای دقیق چنین رویکردی یا ذهنیت کلی آن ضروری است. به باور او ما بیش از آن تحت تأثیر تاریخ هستیم که بخواهیم تصور کنیم می‌توان از این پیوند اجتناب کرد. اگر روزی به داشتن نظریه‌ای اعتراف کنیم که همه چیز را توضیح می‌دهد؛ نظریه‌ای که برای تمام موارد گذشته و آینده پاسخی آماده دارد، بی‌نیاز از تحول است و در واقع توان تغییر ندارد، باید قبول کرد که روش فرمال حیات خود را از دست داده و روحیهٔ تحقیق علمی در آن خاموش شده است (آیخن‌باوم، ۱۳۸۵، صص. ۷۸-۷۹).

به باور ویکتور اشکلوفسکی هنر به وجود آمده تا حس زندگی را به ما بازگرداند، تا بتوانیم اشیاء را به‌درستی حس کنیم؛ تا بفهمیم، برای مثال، جنس یک سنگ واقعاً سنگ است. هدف هنر این نیست که صرفاً ابژه‌ها را بازشناسی کنیم، بلکه هدف آن ایجاد بینش تازه‌ای از اشیاء است. فرایند هنر، فرایندی است که ابژه‌ها را از حالت معمول و خودکار خارج می‌کند و آن‌ها را یکه و متفاوت جلوه می‌دهد. این فرایند مبتنی‌بر پیچیده‌کردن فرم، طولانی‌تر کردن زمان ادراک و افزایش دشواری آن است. در هنر، کنش ادراک ارزشی فی‌نفسه دارد؛ هنر، امکانی برای تغییر نگاه ما به ابژه‌ها ارائه می‌دهد و به آنچه ابژه تاکنون به آن تبدیل شده، اهمیتی نمی‌دهد (اشکلوفسکی، ۱۳۸۵، صص. ۸۸-۸۹). در واقع از منظر شکلوفسکی و در چارچوب اندیشهٔ فرمالیست‌های روس، جوهر اصلی هنر در ایجاد تحول در نحوهٔ ادراک ما نهفته است.

تینیانوف با نقدی به مماثلهٔ معروف «فرم: محتوا = جام: شراب» معتقد است مفهوم فرم همواره با یک خصوصیت ایستا همراه بوده است که ناشی از پیوند عمیق آن با فضای اثر هنری است. با این‌حال، او پیشنهاد می‌کند که باید فرم را نه به‌عنوان یک سازهٔ ایستا، بلکه به‌عنوان یک فرم پویا و منحصربه‌فرد درک کنیم (تینیانوف، ۱۳۸۵، ص. ۱۳۰). فرم پویای اثر ادبی، برخلاف دیدگاه‌های ایستا، در مفهوم ساختاری آن ظاهر می‌شود. این فرم نه بر اساس تجمع یا ترکیب سادهٔ اجزاء، بلکه با تعامل اجزاء و فرایند ارتقاء برخی عناصر به بهای عناصر دیگر شکل می‌گیرد. عاملِ ارتقاءیافته، عناصر تابع و پیرو خود را دگرگون می‌کند و این تعامل، جوهرهٔ ساختار هنری را می‌آفریند.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

[DOI: 10.22034/14.55.59]

فرم، در جریان تغییر و تحول رابطهٔ میان عامل پایه و عامل سازنده با عناصر تابع شکل می‌گیرد. این پویایی، الزامی به وابستگی به بعد زمان ندارد؛ بلکه می‌توان آن را همانند حرکتی محض و بدون ارتباط با زمان نیز در نظر گرفت. هنر از طریق این تعامل و کشمکش میان اجزاء زنده می‌ماند.

از منظر تینیانوف، به‌مثابه بازتابی از اصول فرمالیست‌های روس، پویایی فرم در هنر، وابسته به تعامل میان اصل سازنده (مانند ایده یا ساختار اصلی اثر) و مادهٔ اولیه (مانند زبان، مواد و عناصر به‌کاررفته در اثر) است. هرگاه این تعامل از میان برود، اثر هنری به یک حالت کلیشه‌ای و خودکار تبدیل می‌شود که دیگر توانایی ایجاد تجربهٔ تازه و زنده را برای مخاطب ندارد. او به نقش تحول تاریخی در ساختار فرم نیز توجه کرده و معتقد است که رابطه میان اصل سازنده و مادهٔ اولیه در هر دورهٔ تاریخی، در حال تغییر است، اما این تغییر به معنای نابودی فرم نیست، بلکه بر تأکید و بازآفرینی آن دلالت دارد. هنر با این پویاییِ تعامل همچنان زنده و ماندگار باقی می‌ماند (تینیانوف، ۱۳۸۵، صص. ۱۳۱-۱۳۲). چنین درکی از فرم، که بر پویایی ساختاری و تعامل عناصر درونی اثر تأکید دارد، بستری فراهم می‌آورد تا در بخش تطبیقی، نسبت آن را با نگرش متافیزیکی و غایت‌مدار توماس آکویناس به‌روشنی ارزیابی کنیم.

۲- ۵. چارچوب نظری مقایسه

یکی از چالش‌های اصلی در مطالعات تطبیقیِ فلسفه و هنر، ناهم‌سطحی تحلیل‌هاست؛ زیرا هر مکتب مفهومی مانند «فرم» را در بستری متفاوت و با کارکردی متمایز می‌فهمد. برای پرهیز از خلط معنایی و روش‌شناختی، این پژوهش مقایسهٔ دیدگاه توماس آکویناس و فرمالیست‌های روس را در سه محور مشخص سامان می‌دهد:

۱. عملکرد فرم

- در دستگاه فکری آکویناس: «هستی‌بخشی»؛ یعنی نقشی که فرم در فعلیت‌یافتن و تحقق وجود ایفا می‌کند، با پیوندی ذاتی به خیر و حقیقت.
- در رویکرد فرمالیست‌های روس: «معنابخشی»؛ یعنی نحوه‌ای که ساختار اثر، از رهگذر آرایش عناصرش، تجربهٔ زیبایی را در مخاطب برمی‌انگیزد، مستقل از ارجاع به غایت یا معناهای بیرونی.

۲. رابطهٔ فرم و محتوا

- از نظر آکویناس: نوعی وحدت که در آن محتوا جز از طریق فرم تحقق نمی‌یابد و فرم بدون محتوا نیز بی‌معناست.
- نزد فرمالیست‌ها: استقلال نسبی فرم از محتوا و اولویت‌دادن به ساختار به‌عنوان کانون ارزش زیبایی‌شناختی.

۳. هدف از مطالعهٔ فرم

- برای آکویناس: شناخت حقیقت و وصول به غایت متعالی وجود.
- برای فرمالیست‌ها: نوسازی ادراک و تجربهٔ زیبایی از طریق بیگانه‌سازی و نوآوری ساختاری.

افزون بر این، مقایسهٔ حاضر با گنجاندن نگاه انتقادی، به تناقضات درونی هر رویکرد نیز توجه دارد؛ ازجمله تنش در فرمالیسم روسی میان «خودبسندگی فرم» و «وابستگی تاریخی آن» (آن‌گونه که در آثار تینیانوف مطرح است) و نقدهایی که باختین و لوکاچ بر بی‌اعتنایی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]
[DOI: 10.22034/14.55.59]

فرمالیسم به معنا و زمینهٔ اجتماعی وارد کرده‌اند. این چارچوب، مسیر تحلیل تطبیقی را روشن می‌سازد و از تکرار یا همپوشانی غیرضروری در بحث‌ها پیشگیری می‌کند.

۲- ۶. جمع‌بندی: تطبیق مؤلفه‌های فرم از منظر آکویناس و فرمالیسم روسی

مطالعهٔ تطبیقی مفهوم «فرم» در فلسفهٔ متافیزیکی آکویناس و مکتب فرمالیسم روسی، دو نظام فکری با خاستگاه و غایت کاملاً متمایز را روبه‌روی یکدیگر قرار می‌دهد. آکویناس، در امتداد سنت ارسطویی ـ مسیحی، «فرم» را نه صرفاً شکل ظاهری یا ساختار حسی، بلکه اصل هستی‌بخش و معیار غایت‌مند زیبایی می‌فهمد که در بطن نسبت وجود و ماهیت[۲۶] عمل می‌کند. در مقابل، فرمالیست‌های روسی، به‌عنوان جریان مدرن و ساختارگرا، فرم را ظرفی خودبسنده و نظام‌مند از روابط درونی اثر می‌دانند که کارکرد اصلی‌اش خلق تجربهٔ زیباشناختی مستقل از هر غایت متافیزیکی یا ارزش اخلاقی است. تطبیق میان این دو رهیافت نشان‌دهندهٔ شباهت‌ها و تفاوت‌هایی است که عمده‌ترین‌شان عبارتند از:

۲- ۶- ۱. ماهیت و نقش فرم: در دستگاه آکویناس، فرم عنصر جوهری و ذات معقول شیء است که بالقوگی ماده را به فعلیت و هستی می‌رساند. بدون فرم، ماده صرفاً امکان وجود دارد و فاقد حقیقت بالفعل است. چنین نگاهی، فرم را به کانون ارزش‌گذاری وجودی و زیبایی‌شناختی می‌آورد، زیرا کمال، نتیجهٔ تملک کامل فرم است. این تعریف، مستقیم به مفاهیم فلسفی‌ای چون «صورت جوهری» و «تعیین فردی» گره می‌خورد و جای تفسیر هستی‌شناختی وسیعی باز می‌گذارد. در فرمالیسم روسی، فرم به‌عنوان نظام سازمان‌دهندهٔ اجزاء اثر تعریف می‌شود که معنای خود را نه از نسبت با «وجود»، بلکه از تناسب و کارکرد تجربه‌ای عناصرش می‌گیرد. اینجا «فرم» نه هستی‌بخش، که «هنربخش» است و پرسش اساسی، نه چیستی هستی، که چگونگی تولید تجربهٔ استتیک است.

۲- ۶- ۲. فرم و زیبایی: زیبایی در فلسفهٔ آکویناس بر سه مؤلفهٔ کمال، تناسب و وضوح استوار است، و هر سه ناشی از تملک کامل فرم‌اند. زیبایی در این سنت، ذاتی و عینی، و پیوندخورده با خیر و حقیقت به‌مثابه صفات استعلایی وجود است. بنابراین، ارزیابی زیباشناختی، بدون داوری هستی‌شناختی ممکن نیست. در سوی مقابل، فرمالیسم روسی زیبایی را نتیجهٔ هماهنگی درونی و تازه‌بودگی ادراک می‌داند، بی‌آنکه آن را به غایت ماوراء تجربی یا فضیلت اخلاقی ربط دهد. انسجام ساختاری و تکنیک‌های بیگانه‌سازی، سرچشمهٔ لذت هنری‌اند، نه شناخت خیر.

۲- ۶- ۳. کارکرد فرم در هنر: در اندیشهٔ آکویناس، فرم علاوه‌بر نقش زیباشناختی، وظیفه‌ای متافیزیکی دارد: تعریف جوهرهٔ اشیاء و تعیین غایت آن‌ها. این کارکرد هستی‌بخش، تضمین می‌کند که زیبایی نه صرفاً در ساختار ظاهری، بلکه در نظم غایت‌دار و خیر الهی جای دارد. فرمالیسم روسی کارکرد فرم را به حوزهٔ ایجاد تأثیر زیباشناختی محدود می‌سازد. حذف کارکردهای اخلاقی و غایی، به معنای تمرکز بر «آنچه اثر انجام می‌دهد در سطح ادراک»، و نه «آنچه هست در نظام وجودی» است.

۲- ۶- ۴. وجوه استعلایی در زیبایی‌شناسی فرم: در اندیشهٔ آکویناس، فرم صرفاً ساختار ظاهری نیست، بلکه اصل هستی‌بخش و معیار عینی زیبایی است. او زیبایی، خیر و حقیقت را صفات استعلایی وجود می‌داند که به ذات هستی پیوند دارند و همگی در تحقق کامل فرم متجلی می‌شوند. فرم، با فعلیت بخشیدن به ماده، شیء را به مرتبهٔ وجود می‌رساند و این وجود، بنیان زیبایی می‌گردد. از این‌رو، هر آنچه بخواهد خیر و کمال داشته باشد، ناگزیر باید واجد فرم باشد. زیبایی در نظر او نه به لذت حسی فروکاسته

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]
[DOI: 10.22034/14.55.59]

می‌شود و نه به معیارهای نسبی؛ بلکه در ارتباط فرم با غایت و نظمی الهی ریشه دارد؛ نظمی که بازتاب فیض خداوند در مخلوقات است. بدین‌سان، فرم همچون پلی از ساحت مادی به امر متعالی، حقیقت شیء را آشکار و آن را به خیر و کمال پیوند می‌دهد.

در مقابل، فرمالیست‌های روسی عمداً فرم را از هر زمینهٔ متافیزیکی یا ارزش‌گذاری استعلایی جدا می‌کنند و آن را صرفاً در ساحت ساختار درونی و روابط اجزای اثر بررسی می‌نمایند. برای ایشان، ارزش زیباشناختی، در «خودبسندگی» فرم و توان آن برای ایجاد تجربهٔ ادراکی تازه نهفته است، بی‌آنکه به خیر، حقیقت یا غایت هستی اشاره‌ای شود. «فرم معنادار» یا «دلالت‌گر» در این مکتب، مفهومی صرفاً تکنیکی و ساختارگراست که به واکنش حسی و ادراکی مخاطب محدود می‌گردد و هرگونه پیوند با مبانی الهی یا هستی‌شناختی، به‌مثابه امری بیرونی و غیرضروری، نفی می‌شود.

۲- ۶- ۵. ایستایی در متافیزیک آکویناس و پویایی در فرمالیسم روسی: در نظریهٔ فرمالیست‌های روسی، «فرم» حالت ایستا و تثبیت‌شده ندارد، بلکه فرایندی زنده است که از تنش و تعامل مداوم میان اجزای اثر هنری برمی‌خیزد. این پویایی، به‌ویژه در تحلیل‌های تینیانوف، نتیجهٔ تغییر پیوستهٔ نسبت میان «اصل سازنده» و «مادهٔ اولیه» است؛ نسبتی که با دگرگونی‌های تاریخی و تحولات زبان و رسانه تغییر می‌کند. هرگاه این تعامل فروکش کند، اثر به ساختاری خودکار و تکراری بدل می‌شود و توان ایجاد تجربهٔ تازه را از دست می‌دهد. بدین‌سان، فرم نه یک «ظرف» برای محتوا، بلکه میدان کنش و واکنش عناصر سازنده و درعین‌حال منبع اصلی تجربهٔ زیباشناختی است؛ ساختاری که هم به سازمان درونی اثر و هم به بافت تاریخی آن حساس است. در مقابل، آکویناس فرم را به‌مثابه صورت جوهریِ ثابت و غایتمند می‌فهمد؛ صورتی که تعریف شیء، فعلیت‌یافتگی آن و اتصالش به خیر و حقیقت را تضمین می‌کند. ثبات فرم در این دستگاه، لازمهٔ حفظ هویت و کمال آن است و تغییر، به معنای دگرگونی ذات تلقی می‌شود. از این‌رو، برخلاف فرمالیسم که تغییر تاریخی را بخشی از ماهیت فرم می‌داند، نزد آکویناس، هر تغییر بنیادی در صورت، یا فساد[۲۷] است یا دگرگونی به جوهر دیگر.

این تضاد، دو منظومهٔ فکری متمایز را رقم می‌زند: در متافیزیک آکویناس، فرم استعلایی و ایستا، پیوندخورده با غایت الهی، و در فرمالیسم روسی، فرم تاریخی و پویا، وابسته به نوآوری در سازمان اثر است. پیامد این تفاوت، تغییر جایگاه «زمان» در زیبایی‌شناسی است: زمان نزد آکویناس بیرون از تعریف زیبایی و نزد فرمالیست‌ها جزئی جدایی‌ناپذیر از آن است.

۲- ۶- ۶. جایگاه مفهومی فرم در دستگاه تاتارکیویچ: با معیارهای تاتارکیویچ، فرم نزد آکویناس بیشترین همخوانی را با دستهٔ چهارم دارد؛ یعنی صورت معقول یا جوهری که به ماده فعلیت می‌بخشد، وجود آن را تضمین می‌کند و کمالش را محقق می‌سازد. در این چارچوب، فرم نه صرفاً نمایه‌ای محسوس یا ساختاری حسی (دسته‌های دوم و سوم)، بلکه حقیقت هستی‌شناختی‌ای است که ماده را از بالقوگی به فعلیت می‌رساند. بااین‌حال، در نگاه آکویناس، پیوندی تبعی با دسته اول نیز برقرار است، زیرا نظم و تناسب درونی اجزاء، خود بخشی از معیار زیبایی و انسجام اثر به‌شمار می‌آید. عناصر سه‌گانهٔ کمال، تناسب و وضوح، نشانه‌هایی از غایت و خیر الهی‌اند و زیبایی و خیر هر موجود، بازتابی از صورت ذاتی آن است. در سوی دیگر، فرمالیست‌های روسی «فرم» را عمدتاً ذیل دسته اول (نظم و ترکیب اجزاء) و دسته دوم (شکل و ساختار حسی) قرار می‌دهند. این رویکرد بر جدایی فرم از محتوا و تقدم ساختار درونی بر هر ارجاع بیرونی تأکید دارد. برای آنان، فرم مجموعه‌ای پویا از روابط میان اجزای اثر است که در گذر زمان و با تأثیر تاریخ و بافت فرهنگی، دگرگون می‌شود. نظریهٔ «بیگانه‌سازی» اشکلوفسکی نمونه اوج این تلقی است، جایی که سازمان صوری اثر، ادراک عادی را به چالش می‌کشد و تجربه‌ای تازه می‌آفریند.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

[DOI: 10.22034/14.55.59]

۳. نتیجه‌گیری

این پژوهش با رویکرد تطبیقی کوشید مفهوم «فرم» را در دو دستگاه فکری ناهم‌سنخ اما اثرگذار متافیزیک ارسطویی-مسیحی توماس آکویناس و نقد ساختارگرایانه فرمالیست‌های روسی، بررسی و مقایسه کند. پرسش اصلی این بود که هر یک از این دو جریان، «فرم» را چگونه تعریف و تبیین می‌کنند و چه نسبتی میان آن و زیبایی، خیر، و ارزش هنری برقرار می‌سازند.

یافته‌ها نشان داد که آکویناس، ضمن وفاداری به میراث ارسطویی، «فرم» را صورت جوهری و فعلیت‌بخش می‌داند که ماده را از بالقوگی به کمال می‌رساند. سه مؤلفهٔ کمال، تناسب و وضوح، به‌مثابه عناصر عینی زیبایی، همگی بر محوریت فرم در هستی‌شناسی او دلالت دارند؛ به نحوی که زیبایی، خیر و حقیقت در سطحی استعلایی در وحدتی سه‌سویه با «فرم» تلاقی می‌کنند. نزد او، فرم ایستا و غایت‌مند است و تغییر بنیادین در آن به فساد یا دگرگونی جوهری تعبیر می‌شود.

در مقابل، فرمالیسم روسی، به‌ویژه در آثار اشکلوفسکی و تینیانوف، «فرم» را ساختاری پویا و خودبسنده در اثر هنری می‌داند که مستقل از محتوا و معنا ارزیابی می‌شود. ارزش زیبایی‌شناختی اثر در سازمان درونی آن و روابط تنشی اجزایش نهفته است. نوآوری، آشنایی‌زدایی و تغییر تاریخی، محرک زنده‌بودن فرم و شرط دوام ارزش هنری‌اند. این تلقی، برخلاف ایستایی متافیزیکی آکویناس، بر تاریخی‌بودن و تحول‌پذیری ذاتی ساختارها تأکید می‌کند.

تحلیل تطبیقی نشان داد که مبنای هر دو رویکرد در دو سطح متفاوت قرار دارد: آکویناس فرم را در افق هستی‌شناسی و متافیزیک طرح می‌کند، درحالی‌که فرمالیسم روسی آن را در حوزهٔ نقد ادبی و نظریهٔ هنر و در سطحی زبانی-ساختاری بررسی می‌نماید. این تفاوت افق، نوعی «ناسازگاری مفهومی» ایجاد می‌کند که برای پرهیز از ساده‌سازی، باید هم‌زمان به پیش‌فرض‌های معرفت‌شناختی و هستی‌شناختی هر مکتب توجه داشت.

با بهره‌گیری از دسته‌بندی پنج‌گانهٔ تاتارکیویچ، می‌توان جایگاه مفهومی هر رویکرد را نیز روشن‌تر دید: فرم آکویناس عمدتاً در دستهٔ چهارم (صورت جوهری و ذات معقول) و به‌طور فرعی در دستهٔ اول (نظم و تناسب اجزاء) قرار می‌گیرد؛ درحالی‌که فرمالیسم روسی بیشتر با دستهٔ اول و دوم (ساختار درونی و شکل محسوس) همخوان است. این تمایز معنایی، پیامدهای زیبایی‌شناختی متفاوتی را نیز در پی دارد؛ ازجمله تأکید آکویناس بر غایت و خیر الهی در سنجش زیبایی، در برابر تمرکز فرمالیسم بر تجربهٔ ادراکی و بی‌واسطهٔ ساختار.

در نهایت، این بررسی تطبیقی نشان داد که گرچه هر دو دیدگاه بر مرکزیت «فرم» در ارزش زیبایی‌شناختی پافشاری می‌کنند، اما «فرم» در نظام آکویناس ریشه در غایات مابعدالطبیعی و خیر متعالی دارد و در فرمالیسم روسی، کارکردی زیبایی‌شناختی و خودبسنده در بافت اثر هنری پیدا می‌کند. این ناهم‌سنخی خاستگاه‌ها و کارکردها، هم امکان گفت‌وگوی بین‌رویکردی را فراهم می‌آورد و هم مرزهای آن را آشکار می‌سازد.

پی‌نوشت‌ها

1. Eran Guter
2. Significant form
3. Arthur Clive Heward Bell
4. Władysław Tatarkiewicz

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

[DOI: 10.22034/14.55.59]

5. Entelecheia

٦. برای آکویناس، «خیر» به دو سطح بنیادین تقسیم می‌شود: نخست، خیر متافیزیکی که عین «کمال وجودی» هر چیز است و در اصل، ملازم با «فرم» به‌عنوان مبدأ فعلیت‌بخش آن تعریف می‌شود؛ هر موجود، به میزانی که فرم آن کامل‌تر و هماهنگ‌تر با غایت طبیعی‌اش باشد، از خیر بالاتری برخوردار است (Aquinas, 2013, p. I, q.5, a.1)؛ دوم، خیر اخلاقی که به افعال ارادی انسان و تطابق آن‌ها با معیار عقل عملی و قانون الهی مربوط می‌شود (Aquinas, 2013, p. I–II, q.18, a.5 , *ST*). در این معنا، گرچه خیر اخلاقی به کیفیت‌های ارادی و جهت‌گیری آگاهانهٔ کنش‌ها وابسته است، اما از حیث تحقق در عالم، همچنان نیازمند بستر متافیزیکی خیر است که فرم آن را تضمین می‌کند. بنابراین، تفکیک این دو سطح نه به معنای گسست، بلکه ناظر بر تمایز حوزه‌های تحلیل است: خیر متافیزیکی به هستی و صورت مربوط می‌شود و خیر اخلاقی به فاعلیت آگاهانه و ارزش‌گذاری کنش انسانی.

7. Esse
8. forma
9. modus
10. commensuratio
11. Clement Greenberg
12. Alois Riegl
13. Heinrich Wölfflin
14 .Tiger Roholt
15 .Eduard Hanslick
16. OPOYAZ
17. Roman Osipovich Jakobson
18. Jan Niecisław Ignacy Baudouin de Courtenay
19. Lev Petrovich Yakubinsky
20. Viktor Borisovich Shklovsky
21. Boris Eichenbaum
22. Alexander Afanasyevich Potebnja
23. Yury Nikolaevich Tynyanov
24. Sergei Mikhailovich Eisenstein
25. Montage of Attractions
26. Essential
27. corruption

کتابنامه

اشکلوفسکی، و. (۱۳۸۵). هنر همچون فرایند، در نظریهٔ ادبیات، متن‌هایی از فرمالیست‌های روس (ترجمهٔ ع. طاهایی). اختران.
آیخن‌باوم، ب. (۱۳۸۵). نظریهٔ روش فرمال، در نظریهٔ ادبیات، متن‌هایی از فرمالیست‌های روس (ترجمهٔ ع. طاهایی). اختران.
بوردول، د.؛ تامسون، ک. (۱۳۹٤). هنرِ سینما (ترجمهٔ ف. محمدی). نشر مرکز.
پاکباز، ر. (۱۳۸۸). دایره المعارف هنر (نقاشی، پیکرسازی و هنر گرافیک). فرهنگ معاصر.
تاتارکیویچ، و. (۱۴۰۰). تاریخ مفاهیم بنیادین زیبایی‌شناسی (ترجمهٔ ح. بسحاق). گیل‌گمش.
تودوروف، ت. (۱۳۸۵). نظریهٔ ادبیات، متن‌هایی از فرمالیست‌های روس (ترجمهٔ ع. طاهایی). اختران.
تینیانوف، ی. (۱۳۸۵). مفهوم ساخت، در نظریهٔ ادبیات، متن‌هایی از فرمالیست‌های روس (ترجمهٔ ع. طاهایی). اختران.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]
[DOI: 10.22034/14.55.59]

جی.بورک، و. (۱۳۷۸). اندیشه و آثار توماس آکویناس (ترجمهٔ ح. اسلامی). کیهان اندیشه، (۸٤)، ۱٦-۳۷.

روهولت، ت. (۱٤۰۱). مفاهیم اساسی فلسفهٔ هنر (ترجمهٔ س. سلطان‌دوست). ققنوس.

ژیلسون، ا. (۱۳۷۵)، مبانی فلسفه مسیحیت (ترجمهٔ م. محمدرضایی و م. موسوی)، نشر دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه قم.

شاقول، ی.؛ صانعی، ف. (۱۳۹۳). تبیین توماس آکوینی از نسبت میان زیبایی با خیر و حقیقت در چهارچوب بحث از صفات استعلایی وجود. پژوهش‌های هستی‌شناختی، ۳(۵)، ۸۵-۱۰۵.

شلی، ج. (۱٤۰۱). مفهوم امر زیباشناختی (ترجمهٔ م. ابوالقاسمی). ققنوس.

فتحی، ح.؛ شجاری، م.؛ گوزلی، ز. (۱۳۹۸). زیبایی و ارتباط آن با صورت در نظام فلسفی آکوئیناس. فلسفه، ٤۷(۱)، ۱- ۲۰.

کارول، نوئل (۱٤۰۰). فرمالیسم، در دانشنامهٔ زیبایی‌شناسی (ویراستهٔ ب. گات، د. مک‌آیور لویس؛ ترجمهٔ م. علایی و همکاران). فرهنگستان هنر.

گوتر، ا. (۱٤۰۲). فرهنگ زیبایی‌شناسی (ترجمهٔ م. ابوالقاسمی). نشر ماهی.

مقیم‌نژاد حسینی، م.؛ مقیم‌نژاد حسینی، م. (۱۴۰۳). صورت و معنا در زیبایی هنری، از منظر توماس آکوئیناس و اریک نیوتن. رهپویهٔ حکمت هنر، ۳(۲)، ۱۰۷-۱۱۳.

مورر، آ. (۱۳۹۲)، فلسفهٔ زیبایی، تفسیری تومایی (ترجمهٔ ه. ربیعی)، نشر حکمت.

نیوا، ژ. (۱۳۷۳). نظر اجمالی به فرمالیسم روس (ترجمهٔ ر. سیدحسینی). ارغنون ، ۱(۴)، ۱۷ - ۲۶.

Aertsen, J. (1991). Beauty in the Middle Ages : A Forgotteh Transcendental, *Medieval philosophy and Theology*, (1), 68-97.

Aquinas, T. (1959). De Substantiis Separatis (translated by F. J. Lescoe), Sain Joseph College, in, https://dhspriory.org/thomas/SubstSepar.htm

Aquinas, T. (2013). *The Summa Theologica* (Translated by Fathers of the English Dominican Province). http://dhspriory.org/thomas/summa/index.html

Aquinas, T. (2018). *Sententia*, in Opera Omnia. http://www.corpusthomisticum.org/iopera.html.

Aquinas, T. (1965). *De Ente et Essentia* (Translated by J. Kenny). the University of Notre Dame Press.

COPYRIGHTS

Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Kimiya-ye-Honar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

[DOI: 10.22034/14.55.59]