

زیبایی‌شناسی کانت و اندیشه‌های مؤثر بر آن

فاطمه محمد

با نگاهی به آثار کانت در حوزه‌ی نقد روشن می‌شود که او در منطق استعلایی خویش از همان نسبت مدرسین پیروی می‌کند؛ و نیز از آنجا که در هر قیاسی سه قضیه موجود است، سه قوه‌ی برتر برای نفس قائل می‌شود: قوه‌ی فهم، قوه‌ی داوری، قوه‌ی عقل. قوه‌ی فهم کبری قیاس را به دست می‌دهد چرا که نخست مفهومی کلی برای ما فراهم می‌کند؛ سپس قوه‌ی داوری جزء را تحت کل قرار می‌دهد؛ و سرانجام قوه‌ی عقل به نتیجه‌گیری می‌پردازد. فصول «تحلیل مفاهیم»، «تحلیل اصول»، «دیالکتیک» در نقد اول، به این سه حرکت در استدلال می‌پردازند.^۱ کانت در نقد اول بر این باور است که ظاهراً طبیعت به‌مثابه پدیدار عینی است که می‌توانیم شناخت دقیق و متقن از آن به دست آوریم؛ اما همچنان معتقد است که حوزه‌های دیگری نیز هست که شایسته‌ی توجه‌اند، و یک فلسفه‌ی کامل نه‌تنها نظر و منطق بلکه عمل و زندگی را نیز در بر می‌گیرد. از این رو، نقد عقل عملی به نگارش درمی‌آید که در آن قوانین اختیار در قلمرو خویش همان قدر صادق‌اند که قوانین ضرورت در طبیعت. اما باز چیزی باقی می‌ماند که این دو نقد به آن نمی‌پردازند: احساس، که در تجربه و زندگی بشری مؤثر است. پس شناخت، احساس، میل سه نحوه‌ی آگاهی‌اند و به‌طور کلی احساس واسطه‌ی میان یک عین و میل به تصاحب آن عین قرار می‌گیرد. اگر فهم همان قوه‌ی شناخت، و عقل همان قوه‌ی میل است، پس قوه‌ی حاکمه نیز همان قوه‌ی است که به احساس لذت و الم مربوط می‌شود. بنابراین موضوع نقد سوم «قوه‌ی داوری» است، همان که دو جزء دیگر فلسفه‌ی نقدی را به هم می‌پیوندد.

فلسفه‌ی کانت دل‌مشغول آن است که مثل هر متافیزیک بزرگ دیگر بر تمامی ساختمان و

مراتب مختلف وجود اشتمال یابد. در نخستین پله‌ی وجود اشیاء صرف قرار دارند که مطابق با قوانین فیزیکی حرکت می‌کنند و نقد عقل محض به این مرتبه از وجود اشاره دارد. در مقابل، در سلسله مراتب وجود موجودات ذی‌عقل قرار دارند که علم اخلاق با آنها سروکار دارد و موضوع «نقد عقل عملی» همین شخصیت یا موجود ذی‌عقل است. نقد عقل سوم در میان این دو قرار دارد.

نقد سوم، هم از دیدگاه مراتب وجود و هم از دیدگاه داوری، واجد وحدتی بنیادی است که شوپنهاور و بسیاری افراد دیگر از آن غفلت کرده‌اند. کاسیرر می‌گوید: «... نقد قوه‌ی داوری به پیش‌فرض‌های بنیادی اندیشه‌ی کانتی می‌پیوندد اگرچه از حوزه‌ی قبلی اطلاق آنها فراتر می‌رود... نقد قوه‌ی داوری، حکم «نقد عقل محض» و «نقد عقل عملی» را در باب متافیزیک جزئی تصدیق می‌کند، با این حال فلسفه‌ی نقدی اکنون وارد رابطه‌ای جدید با متافیزیک می‌شود؛ زیرا اولی، دومی را در مرکزی‌ترین قلمروش دنبال کرده و با تصمیم‌گیری و حل دقیق آن مسائل بنیادی که از دیرباز ملک متافیزیک به شمار می‌رفتند معیار آن را به دست گرفته است.»^۲

کانت در نامه‌ی مشهور خود به راینهولد (۸ دسامبر ۱۷۸۷) - که به او خبر می‌دهد به‌زودی نقد دیگری پدیدار خواهد شد - این‌گونه می‌نویسد: «در واقع قوای نفس سه‌گانه‌اند: قوه‌ی شناخت، احساس لذت و الم، قوه‌ی میل. من در نقد عقل محض اصول پیشین قوه‌ی شناخت، و در نقد عقل عملی اصول پیشین قوه‌ی میل را یافته‌ام. اینک به دنبال اصول پیشین قوه‌ی دوم هستم.»^۳ نقد قوه‌ی داوری گذار از فلسفه‌ی نظری به فلسفه‌ی اخلاق را عملی می‌سازد؛ همان پایگاهی که طبیعت و اختیار («هست» و «باید») - که از دیدگاه ایده‌های بنیادین نظریه‌ی نقدی جدا از یکدیگرند - از جنبه‌ی وحدت و یگانگی‌شان مورد تعمق قرار می‌گیرند.

اگر کانت در نقد اول مفهوم «شکل‌واره» را به‌عنوان میانجی بین مفاهیم محض فاهمه و نگرش متخيله ابداع می‌کند، در نقد دوم مفهوم «تیپ» را به‌عنوان واسطه‌ی ضروری میان قانون اخلاقی خرد و فاهمه می‌گذارد. باید گفت در اینجا نیز با نگارش نقد سوم، قوه‌ی داوری را به‌عنوان میانجی دو قوه‌ی برتر شناخت، یعنی فاهمه و عقل، تحلیل می‌کند. گوته در رابطه با این اثر می‌گوید: در نقد قوه‌ی داوری که پرنشاط‌ترین دوران زندگی‌ام را به آن مدیونم، و در آن پراکنده‌ترین مشغله‌هایم را شانه به شانه در کنار هم یافتیم، توصیف حیات درونی هنر و طبیعت را به‌گونه‌ای یافتیم که گویی فقط به‌خاطر خودشان وجود دارند و از یک کانون ژرف و درونی واحد عمل می‌کنند... .

یک قوه، هم منبع خاصی است برای تصورات معین و هم حاکمی از نسبت ویژه‌ای میان تصور «سوژه» با «ابژه». یعنی برحسب نوع رابطه‌ی تصور سوژه با ابژه قوای مختلف نفس چنین است: یک تصور می‌تواند ناظر بر ابژه باشد از حیث مطابقت با آن، که این معرف قوه‌ی شناخت است؛ همچنین یک تصور می‌تواند با ابژه‌ی خود در هر نسبت علیت داشته باشد که این مورد قوه‌ی میل است؛ و سرانجام یک تصور می‌تواند با سوژه از بابت تأثیری که از حیث افزایش یا کاهش نیروی حیاتی او ایفا می‌کند نسبتی داشته باشد که این همان قوه‌ی احساس لذت یا الم است. پرسش آغازین «نقد عقل محض» این بود که آیا قوه‌ی شناخت برتر وجود دارد؟ و پرسش آغازین «نقد عقل عملی»

این بود که آیا یک قوه‌ی میل برتر وجود دارد؟ و سرانجام در نقد قوه‌ی داوری سؤال این است که آیا صورت برتری برای لذت و الم وجود دارد؟ قوه‌ی شناخت قانون خود را در خودش می‌یابد و بر اعیان شناخت قانون‌گذاری می‌کند، متعلق این قانون‌گذاری پدیدارها هستند نه نومن یا شیء فی‌نفسه. برای آن که قوه‌ی میل نیز به صورت برتر خود دست یابد، تصور باید نه تصور عین و نه تصویری پیشین بلکه تصویری از یک صورت محض باشد. قوه‌ی میل زمانی برتر است و سنتز عملی مربوط به آن زمانی پیشین است که اراده نه توسط لذت، بلکه توسط صورت صرف قانون ایجاب شود. این صورت محض، یک قانون‌گذاری کلی و همه‌شمول است. قانون اخلاقی همانند یک کل نسبی و روان‌شناختی ظاهر نمی‌شود. صورت یک قانون‌گذاری همه‌شمول به خرد تعلق دارد، تصویری که مستقل از هر احساس و هر ماده و هر شرایط محسوس است. اما قوه‌ی میل قانونش را نه در خارج از خود بلکه در خودش می‌یابد و خودآئین است. متعلق قانون‌گذاری و سنتز عملی پیشین قوه‌ی میل فقط موجود مختار است، و قانونی که قادر است اراده‌ای مختار را ایجاب کند قانون اخلاقی است (به‌مثابه صورت محض یک قانون‌گذاری کلی).

پس همان‌طور که اشاره شد متناسب با انواع تصورات، قوای مختلف موجود است. به‌طور خلاصه می‌توان گفت ساختمان ما چنین است: یک قوه‌ی منفعله [حساسیت شهودی] و سه قوه‌ی فعال [متخیله، فاهمه و عقل] و هر قوه تحت صورت برتر آن است که خودآئین و قانون‌گذار است؛ برای اعیان تابعه‌اش قانون‌گذاری می‌کند. در قوه‌ی شناخت فقط فاهمه قانون‌گذاری می‌کند؛ در قوه‌ی میل (یا علاقه‌ی عملی عقل) خود عقل (خرد) است که قانون‌گذاری می‌کند.

یک قوه‌ی قانون‌گذار - به‌عنوان منبع تصورات - نافی هرگونه کاربرد قوای دیگر نیست؛ هرگاه فاهمه‌ی بالنسبه با علاقه‌ی نظری قانون‌گذاری کند متخیله و عقل کماکان نقش اصیل خود را حفظ می‌کنند، اما آن را متناسب با اهداف تعیین‌شده توسط فاهمه به‌کار می‌گیرند. هرگاه عقل بالنسبه با علاقه‌ی عملی قانون‌گذاری کند فاهمه کماکان نقش اصیل خود را حفظ می‌کند، منتها در راستایی که توسط عقل تعیین می‌شود. متناسب با هر حوزه، فاهمه و عقل و متخیله وارد روابطی تحت نظارت یکی از قوا می‌شوند. در شالوده‌ی قوه‌ی داوری نیز نظیر فاهمه و عقل مبانی یا اصولی پیشین وجود دارد منتها نظیر مبانی عقل، تفویضی نبوده بلکه تنظیمی‌اند؛ یعنی ناظر بر شروطی هستند که ما اشیاء را تحت آن شروط ملاحظه می‌کنیم. منبع یا اصل نهفته در شالوده‌ی قوه‌ی داوری غایت‌مندی طبیعت است؛ طبیعت همه جا غایات و اهدافی را به نمایش می‌گذارد که گویی قوانین جزئی و خاص آن قوانینی منفرد و پراکنده نبوده بلکه در نظامی غایت‌مند متحد بوده و گویی وحدت خود را از عقل و اندیشه‌ای که منشأ طبیعت است کسب می‌کنند. اصل غایت‌مندی طبیعت شرط استعلایی اطلاق قوه‌ی داوری ما را تشکیل می‌دهد، اما اعتبار آن تنها به قوه‌ی داوری تأملی محدود می‌شود نه به قوه‌ی داوری تعیینی. نظاره‌ی طبیعت تحت اصل غایت‌مندی قرین لذت است و تحت حالت هرج و مرج ما را دچار الم می‌کند. غایت‌مندی ممکن است به دو صورت وجود داشته باشد: صوری و ذهنی، یا واقعی و عینی. در حالت اول با حکم زیباشناختی روبه‌رو هستیم و در حالت دوم با حکم غایت

شناختی. یعنی در برخی موارد غایت‌مندی در احساس هماهنگی و توافق میان صورت عین با قوای شناختی ما نهفته است، و در موارد دیگر صورت عین از جهت وجود عین غایت‌مند تلقی می‌شود – یعنی تصویری داریم از این که صورت مزبور در خدمت چه غایتی است. از همین جاست که کلیت کتاب نقد قوه‌ی داوری را به دو بخش اصلی نقد قوه‌ی داوری زیباشناختی و نقد قوه‌ی داوری غایت‌شناختی تقسیم کرده است. در بخش اول به بررسی و پژوهش احکام مربوط به زیبا و والا می‌پردازد و در بخش دوم احکام غایت‌شناسی و غایت‌شناسی طبیعت مطالعه می‌شود. در این کتاب سرانجام تأمل درباره‌ی زیبایی و نظم، زیبایی‌شناسی و غایت‌شناسی در یک کل واحد به هم می‌پیوندند.

کانت در پیش‌گفتار دفتر اول نقد قوه‌ی داوری چنین می‌گوید: نیروی قضاوت میانگین نیروی فهم و خرد است؛ از این رو باید تحقیق شود که آیا این نیرو اصل‌های آزاد از تجربه‌ای ویژه خود دارد یا نه؟ و اگر دارد این اصل‌ها سازنده‌اند یا راهنما و نظم‌دهنده؟! در دیباچه‌ی دفتر اول، بحث با بخش‌های فلسفه آغاز می‌شود و پس از پذیرفتن تقسیم فلسفه به نظری و عملی که از دوران باستان در کار بوده به این نکته‌ی تازه و با اهمیت اشاره می‌کند که همه‌ی قضاوت‌ها و شناسایی‌های ما یا مبتنی بر مفاهیم طبیعت‌اند یا بر بنیاد مفهوم آزادی. دسته‌ی اول از آن بخش نظری فلسفه‌اند و دسته‌ی دوم به فلسفه‌ی عملی تعلق دارند. وی سپس در دفتر اول که نقد قوه‌ی داوری زیبایی‌شناسی است (بخش مورد بحث و بررسی ما)، در دو بخش به ارزیابی «زیبا» و «والا» می‌پردازد، که به آن خواهیم پرداخت.

نقد قوه‌ی داوری زیبایی‌شناسی و تأثیر اندیشه‌های دیگر بر آن الف) درباره‌ی زیبا

کسانی که با دقت بیشتری به تحول اندیشه‌ی این فیلسوف پرداخته‌اند معتقدند که نطفه‌ی فلسفه‌ی نقد تحقیقی را حتی در نخستین نوشته‌های کانت می‌توان یافت، بی‌آن که خود او به روشنی دریابد که در راه فلسفه‌ی تحقیقی گام برمی‌داشته است. در واقع فلسفه‌ی انتقادی کانت به خردورزی پیشینیان و هم‌روزگاران‌ش متصل است حتی خود او در چندین مورد به‌صراحت از این وابستگی‌ها یاد کرده است. به همین سبب، در اینجا با توجه به موضوع مورد بحث – «زیبایی‌شناسی کانت» – مختصراً به فیلسوفان و اندیشمندی که بر اندیشه‌ی وی در این خصوص (چه در جهت موافق و چه در جهت مخالف) تأثیرگذار بوده‌اند، اشاره می‌کنیم:

لایب‌نیتس و ولف^۴ بر این باور بودند که ما دو طریق شناخت و معرفت بر جهان داریم که مربوط به قوه‌ی دانی و عالی شناخت‌اند. قوه‌ی دانی همان ادراک حسی و قوه‌ی عالی همان اندیشه و عقل است، اما اختلاف این دو نه در نوع بلکه در مرتبه است. ادراک حسی مبهم و مشتبه، اما ادراک عقلی متمایز است؛ یعنی ادراک حسی همان مرتبط نازل و مقدماتی ادراک عقلی است. زیبایی همان کمالی است که در ادراک حسی به‌نحو نامتمایز دریافت می‌شود و لذتی که احساس می‌کنیم در

نهایت با ادراک کمال یکی است. هنر نیز با خلق بهترین نمونه‌های کمال، که طبیعت نیز به‌طرزی ایده‌آل قادر به ساختن آنهاست، از «طبیعت تقلید می‌کند». هنر تا جایی اسباب لذت می‌شود که از طریق چنین نمونه‌هایی به ما آموزش دهد.

اما کانت ولف را از بزرگ‌ترین فیلسوفان جزمی می‌شمرد و کار او را پای‌بندکردن فلسفه به ریزه‌کاری‌های منطقی می‌داند، زیرا ولف با تفکیک صرفاً منطقی چیزهای حسی از چیزهای اندیشیدنی، شریف‌ترین بخش فلسفه‌ی باستانی را که درباره‌ی تفاوت نمود و واقعیت به خودی خود بود از میان برده است. کانت همین نقص را نیز در کار لایبنیتس دیده و می‌گوید او چیزهای محسوس را همانند چیزهای فهمیدنی نگریسته و بررسی کرده است، زیرا او تفاوت اساسی میان توانایی حساسیت و فهم قائل نیست و تفاوت آنها را فقط در درجه‌ی روشنی و تاریکی ادراک‌ها می‌داند، در حالی که بنیادی‌ترین اندیشه‌های فلسفه‌ی نقد تحقیقی تأکید بر تفاوت همین دو توانایی است. کانت با تأکید بر همین تفاوت توانست زیاده‌روی و نادرستی خردگرایی (راسیونالیسم) و آمپرسیسم را آشکار سازد. زیرا از طرفی آمپرسیتهایی چون هیوم بر آن بودند که حتی اندیشه را نیز به تأثیر و تأثرهای حسی برگردانند و بگویند معرفت تنها در جریان تجربه حاصل می‌شود، و بنابر این امکان جداساختن معرفت از شرایط ذهنی فاعل شناسایی وجود ندارد. از طرف دیگر، خردگرایانی چون لایبنیتس و ولف با اهمیت‌دادن بیش از حد به اندیشه، برآن بودند تا همه‌چیز را به اندیشه برگردانند و امور حسی را نیز چون مفاهیم بررسی کنند، و به این ترتیب توصیفی از عالم عرضه کنند که متکی بر تجربه‌ی هیچ ناظری نیست. آنها در این کار تا آنجا پیش رفتند که اصل‌های اندیشه را در بر گیرنده‌ی همه‌چیز می‌دانستند و هیچ مرزی برای آن قائل نبودند. اما کانت معتقد بود که نه تجربه به‌تنهایی قادر به فراهم آوردن معرفت است نه عقل، زیرا اولی محتوای بدون صورت را فراهم می‌آورد و دومی صورت بدون محتوا را. تنها در تألیف تجربه و عقل است که حصول معرفت امکان‌پذیر می‌شود. کانت می‌گوید اگرچه من می‌توانم عالم را به‌نحو مستقل از دیدگاه خاص خودم شناسایی کنم، آنچه می‌شناسم نموده‌ها هستند. موجود بودن اشیاء متکی به درک من از آنها نیست، اما ماهیت آنها براساس این واقعیت که می‌توانند درک شوند تعیین می‌شود. اشیاء منادهای لایبنیتسی یا انطباقات هیومی نیستند. آنها عینی‌اند اما مشخصات‌شان به‌وسیله‌ی دیدگاهی عرضه می‌شود که از طریق آن می‌توانند شناخته شوند – همان دیدگاه «تجربه‌ی ممکن».

نخستین نوآوری در این دیدگاه توسط گوتلیب باومگارتن (۱۷۱۴-۱۷۶۲) که مرید ولف بود، و همکار وی گئورگ فریدریش مایر (۱۸۱۸-۱۸۷۷) صورت گرفت. آنها معنایی از اصطلاح استتیک^۵ را عرضه کردند که به معنای جاری آن نزدیک بود. آنها عقیده‌ی ولف و لایبنیتس را در این باب که ادراک حسی و اندیشه مراتب مختلف یک چیزند، همچنین این که ادراک حسی مشتبه اما اندیشه متمایز است، پذیرفتند؛ اما با این عقیده مخالف بودند که ادراک حسی فقط با متمایز شدن و تبدیل شدن به اندیشه می‌تواند کمال یابد، بلکه ادراک حسی کمالی ویژه و مختص به خود دارد که ملاک آن منطقی نیست (گرچه مشابه آن است)، ادراک زیبایی منوط به مطابقت با آن است.

بنابراین دو نوع متمایز از شناخت، و دو نظریه‌ی شناخت موجود است: منطقی و زیبایی‌شناسی. علم استتیک به معنای وسیع آن علم معرفت حسی است و به معنای محدود آن (معنای در نقد سوم) با معیارهای کمال سروکار دارد که ادراک حسی باید با آنها مطابقت کند تا زیبایی را درک کنیم؛ و این همان علم زیبایی و ذوق یعنی قوه‌ی شناخت زیبایی است. کمال بخشیدن به ادراک حسی به منظور تبدیل آن به یک اندیشه (شناخت) مستلزم متمایز کردن آن است که با تجرید از فردیت و ویژگی آن انجام نمی‌پذیرد، بلکه بخشیدن کمال به ادراک حسی که مخصوص آن باشد با تأکید بر فردیت و ویژگی آن به عنوان یک نمونه است. در واقع آنها برای امر محسوس کمالی تازه قائل می‌شدند، ولی مقید به این شرط است که آن را به منزله‌ی امتیازی درونی بشناسیم و درک کنیم، یعنی آن را به منزله‌ی «کمال پدیداری» بفهمیم که به هیچ وجه با کمالی که در ریاضیات و منطقی می‌کشند تا برای «مفاهیم متمایز» به دست آورند همسان نیست. معیار این کمال همانا غنا و سرزندگی جزئیات آن در ادراک جزئی و فردی و ویژه‌ی آن است. این غنا و سرزندگی، ویژگی وضوح «توسعی» یا «گسترده» را تشکیل می‌دهد که متمایز از وضوح «اشتدادی» دکارت، لایب‌نیس و ولف است.

به عقیده‌ی باوم گارتن و مایر وقتی ادراک حسی ما این کمال مخصوص به خود را داشته باشد، این ادراک کمال یافته به ما اجازه می‌دهد کمال را در جهان - یعنی کمال اشیاء و بالاتر از آن کمال اخلاقی اشخاص - درک کنیم. ادراک زیبایی ادراک چنین کمالی است توسط حس (که خود آن توسط وضوح توسعی کمال یافته است). زیبایی همان کمال است تا جایی که آن را نه به طور عقلی و متمایز بلکه از طریق ذوق بشناسیم. لذت زیباشناختی نتیجه‌ی شناخت کمال است توسط حسی که بر اثر وضوح توسعی کمال یافته است. کمال متضمن ملاک و معیاری است، پس زیبایی قواعد خاصی دارد که می‌تواند از قواعد کمال به طور عام مشتق شود. از این رو در «شناخت زیبا» دو گونه قاعده به کار می‌رود: ۱) قواعد شناخت به طور کلی؛ ۲) قواعد شناخت کمال اعیان نسبت به زیبایی آنها. به علاوه قواعدی نیز برای هنرهای زیبا وجود دارد و هنرهایی که چنین قوانینی را به کار می‌گیرند همان «علوم زیبا» هستند، و «زیبایی‌شناسی»^۶ که یک هنر است به یک علم یعنی «علم زیبا» بدل می‌شود. اما اگر زیبایی‌شناسی فعالیت خود را به ارائه‌ی قواعد تکنیکی برای آفرینش آثار هنری، یا مشاهدات روان‌شناختی تأثیر اثر هنری بر مخاطب محدود و منحصر کند، هرگز نمی‌تواند به شکل یک علم درآید [علم نباید به قلمرو حس نزول کند بلکه امر محسوس را می‌باید به مرتبه‌ی علم برکشید. با فرم ویژه علم بارور کرد].

به طور کلی می‌توان گفت علم نو زیبایی‌شناسی باوم گارتن به دنبال شناسایی بود بی‌آن که بکوشد تا به شالوده‌های صرف نمود حسی برسد. زیرا رسیدن به آنها، محتوای زیبایی‌شناسی نمود را تبیین نمی‌کند بلکه آن را از میان می‌برد. اگر کسی بکوشد تا تأثیر حسی خود را از یک منظره با تجزیه‌ی آن به عوامل سازنده‌ی گوناگون‌اش و یافتن مفهومی متمایز برای هریک از این عناصر توصیف کند؛ در واقع او بینش نو علمی کسب کرده که کوچک‌ترین نشانه‌ای از «زیبایی» آن منظره را حفظ نکرده، بلکه این زیبایی را تنها با ادراک حسی تجزیه‌نشده و با مکاشفه و تأمل در آن منظره

به‌منزله‌ی یک کل می‌توان ادراک کرد. در قلمرو هنر نمی‌توان و نباید از واقعیت‌پدیداری فراتر رفت. هنر هیچ خواستی ندارد که از نمود فراتر رود. هنر نمی‌تواند به مبادی نمود راه یابد، بلکه می‌خواهد محتوای بی‌واسطه‌ی نمود را درک کند و طبیعت ویژه‌ی این محتوا را نشان دهد. پس در هر شهود زیبایی‌شناختی که همه‌ی عناصر یا یکدیگر ممزوج می‌شوند، نمی‌توان یک عنصر را از کلیت این شهود جدا و آن را به‌طور مجزا دنبال کرد؛ این امتزاج نیز بی‌نظمی نمی‌آفریند زیرا خود را به‌منزله‌ی یک کل مشخص و هماهنگ به ادراک حسی بی‌واسطه عرضه می‌کند. چنین ترکیب پیچیده‌ای را صرفاً با ابزار مفاهیم نمی‌توان آفرید، بلکه این ترکیب را باید متعلق به قلمرو پیش از مفهومی دانست که منطقی محض نیازی به شناختن یا در نظر گرفتن آن ندارد. چون از دیدگاه منطقی محض چنین ترکیبی متعلق به قوای فروتر روح و شناخت است، اما این قوای شناختی «فروتر» نیز اصل منطقی خود را دارند و برای آنها نیز نظریه‌ی شناخت ویژه‌ای – «شناخت امر فروتر» – مورد نیاز است. باوم گارتن هیچ استثنایی را که به‌معنای نقض قواعد خرد باشد نمی‌پذیرد و نمی‌خواهد در هنجارهای منطقی محض کوچک‌ترین سستی را لمس کند. با این همه او از شهود زیبایی‌شناختی محض در برابر دادگاه خرد دفاع می‌کند و می‌کوشد تا نشان دهد که شهود نیز از قانونی درونی تبعیت می‌کند، حتی اگر قانون شهود با قانون خرد مطابقت نکند، باز هم قانونی مشابه قانون خرد است.^۷ این قانون فراسوی هرگونه اراده‌ی دلخواه، و از هرگونه هوی و هوس به دور است. این قانون را نمی‌توان در قالب مفاهیم محض بیان کرد. خرد به‌منزله‌ی یک کل، هم قانون زیبایی‌شناختی و هم مفهوم منطقی را در بر دارد؛ خرد با نظم و قانون به‌طور مطلق سروکار دارد. سلطه بر قوای فروتر به خرد تعلق دارد اما حاکمیت آن هرگز نمی‌باید به ستم‌گری نزول یابد. هدف زیبایی‌شناسی باوم گارتن سرکوب یا نابودی قوای فروتر روح نیست بلکه مشروعیت بخشیدن بدان‌هاست. زیبایی، مانند مفاهیم علمی، نه‌تنها به وضوح «متمركز» بلکه به وضوح «گسترده» نیز نیاز دارد. وضوح متمركز وقتی به دست می‌آید که موفق شویم کل ادراک حسی را به چند تعریف اساسی تحویل کنیم، که در آن تعاریف سرشت اساسی این کل شناختی شود. اما وضوح گسترده چنین تحویل و تمرکز مفهومی را برنمی‌تابد؛ زیرا هنرمند می‌کوشد تا دامنه‌ی کل واقعیتی را که به‌طور شهودی درک کرده نشان دهد، و نیز می‌کوشد مرکز و محیط را در یک نگاه با هم در نظر بگیرد.^۸

لازمه‌ی نبوغ هنرمندانه نه‌تنها قدرت عظیم حسی و قدرت تخیل عظیم، بلکه «تمایل طبیعی به فراست» نیز مورد نیاز است. این فراست هنرمند از پدیدار روی برنمی‌گرداند بلکه نگاه خود را بر آن متمركز می‌کند؛ و نه در جست‌وجوی «عللی» نمود بلکه در پی خود نمود است. هنرمند می‌کوشد تا پدیدارها را در تمامیت‌شان و در شیوه‌ی وجود صرفاً درونی‌شان درک کند، و آنها را در تصویری روشن و در منظومه‌ای به هم ببیند.

باوم گارتن برای حسیت اعتبار قائل بود، اما نمی‌کوشید آن را صرفاً از قیود رها سازد بلکه بیشتر می‌خواست تا آن را به کمال معنویت‌اش برساند. این کمال معنوی نمی‌تواند در لذت بردن باشد بلکه فقط در زیبایی است. زیبایی لذت است، اما این لذت با هرگونه لذتی که از انگیزه‌های صرفاً حسی

حاصل می‌شود متفاوت است. لذت زیبایی را آرزوی شهود محض و شناخت ناب برمی‌انگیزد نه نیروی خواهش صرف. پس تنها از طریق حظی که زیبایی به وجود می‌آورد قادریم حیات، جنب و جوش و خودجوشی محض را که در امر حسی متمکن است - یعنی «زندگی شناخت حسی» - تجربه می‌کنیم. باوم گارتن از نخستین متفکرانی بود که کشمکش میان «حس‌گرایی» و «خردگرایی» را از میان برداشت و ترکیب خلاق تازه‌ای از «خرد» و «حسیت» به وجود آورد. باوم گارتن به هدف ایده‌آلی که برای خود معین کرده بود دست نیافت.^۹ او از همان آغاز در برخی محدودیت‌های ذهنی گرفتار بود، یعنی اثر او به سبک و شیوه‌ی مدرسی نوشته شده و مقید بدان است. بنابراین دریافت تازه‌ی او بیانی رسا نیافت و در غالب عباراتی خشک محبوس شد.

کانت علاوه بر این که باوم گارتن را به‌عنوان «تحلیل‌گر» برجسته در میان متفکران آلمانی معاصر خود می‌ستاید، نوآوری باوم گارتن و مایر راه، که تأکید داشتند ادراک حسی با اندیشه یکی نیست و می‌تواند بدون تبدیل به اندیشه کمال یابد، می‌پذیرد. اما تحلیل «شناختی» آن دو را از ادراک حسی رد می‌کند، زیرا این تحلیل زیبایی را به صفتی تبدیل می‌کند که در ارتباط با غایتی است که توسط برخی مفاهیم بیان می‌شود؛ و این که این تحلیل کمال ادراک حسی («وضوح توسیعی») را صرفاً شرط لازم برای ادراک کمال چیز دیگری توسط حس می‌داند. کانت می‌گوید که اگر احکام درباره‌ی زیبایی احکامی مفهومی بودند، اثبات‌شان توسط قواعد میسر بود (همان کاری که باوم گارتن و مایر انجام دادند) در حالی که این کار ممکن نیست. به‌همین دلیل «علم زیبایی» وجود ندارد بلکه تنها هنر زیبا وجود دارد؛ زیبایی‌شناسی هم نمی‌تواند یک «علم» از زیبا باشد بلکه فقط نقد و سنجش آن به شمار می‌رود [اما این نقد می‌تواند علمی باشد]. همچنین باوم گارتن دانش به زیبایی طبیعی را «آگاهی فرودست» دانست که تا حدودی در مقابل مفهوم «زیبایی هنری» که به‌معنای نتایج هنر آفریده‌ی آدمی است قرار می‌گیرد. او زیبایی هنری را «هنر آزاد» خوانده که البته با مفهوم مورد نظر کانت یکی نیست، اما تفاوتی که او میان زیبایی هنری و زیبایی طبیعی قائل شد، بعدها نزد کانت و به‌خصوص در آثار هگل اهمیت فراوان یافت. به‌عقیده‌ی کانت احساس لذت زیباشناختی لذتی پیشین است: هم برخلاف عقیده‌ی ولف و باوم گارتن لذتی است کاملاً متمایز از لذت حاصل از مشاهده‌ی کمال که معطوف به علاقه‌ی عقلی است، هم برخلاف نظر کسانی چون وینکلمان، مستقل از جاذبه و هیجانان حسی صرف است.

عقل‌گرایان جزمی می‌کوشیدند کلیت احکام زیباشناختی را با تبدیل‌شان به احکامی مفهومی و شناختی به‌عنوان یک صفت تصدیق کنند، اما همین امر احکام مربوط به زیبایی را با احکام مربوط به خیر یکسان می‌کرد و از تبیین خصلت ویژه‌ی زیباشناختی و ذهنی آن ناتوان می‌ماند. در مقابل، برخی تجربه‌گرایان کوشیدند کلیت این احکام را بدون یکسان‌سازی آنها با احکام شناختی نظری و عملی تبیین کنند. دیدگاه کانت در مشاهده‌ی در باب احساس زیبا و الایی (۱۷۶۴)، هنوز تا حدودی تجربی بود و گمان نمی‌کرد تدوین نظریه‌ای کلی درباره‌ی زیبایی ممکن باشد. او زیبایی و الایی را در ارتباط با اختلاف میان مردمان، اعصار، جنس‌ها، ملیت‌ها، خلق و خواها بررسی کرد. حتی در نقد

عقل محض نیز این عقیده را ابراز داشت که کوشش باوم گارتن به منظور تدوین قواعدی برای داوری درباره‌ی زیبا تحت اصول عقلی بی‌ثمر است زیرا این قواعد صرفاً تجربی‌اند.

کانت با تجربه‌گرایان انگلیسی‌آشنایی داشت و از میان آنها با عقاید هاجسن^{۱۱} سنخیت بیشتری داشت. به عقیده‌ی هاجسن زیبایی صفتی از اشیاء نیست بلکه ایده یا تصویری است که بعضی کیفیات اشیاء در ذهن برمی‌انگیزند. قوه‌ی طبیعی ما برای دریافت تصور زیبایی به‌هنگام مواجهه با چنین کیفیاتی مشابه ادراک است، یعنی یک حس ویژه‌ی زیبایی «حس درونی» وجود دارد که تعریف‌پذیر نیست.^{۱۱} «حس زیبایی» قوه‌ی شکل‌دادن تصور زیبایی است آنگاه که این حس با آن دسته از کیفیات اشیاء که می‌توانند موجد زیبایی باشند مواجه شود. «حس زیبایی» متکی به حکم یا تفکر نیست و با ویژگی‌های عقلانی یا فایده‌انگارانه‌ی جهان کاری ندارد و نیز منوط به تداعی معنا نیست. به‌این ترتیب، اساسی برای معیار غیرنسبی‌گرایانه‌ی حکم گذاشته می‌شود و تنوعات سلیقه‌ها ناشی از توقعات مختلفی تلقی می‌شود که با آنها به شیء زیبا، در هنر یا طبیعت نزدیک می‌شویم. ادراک چنین کیفیاتی توسط چنین حسی موجد لذتی بی‌واسطه یا مستقیم می‌شود؛ چنین کیفیتی صوری است. کیفیت دیگری که موجب تصور زیبایی می‌شود فضیلت اخلاقی است که توسط «حس» اخلاقی ادراک می‌شود، اما این فضیلت اخلاقی قادر است لذت زیباشناختی نیز ایجاد کند. معیار ذوب یا ملاک داوری درباره‌ی زیبایی معیاری تجربی است و همان طبیعت مشترک ماست، یعنی قابلیت حسی ما برای درک یکنواختی در کثرت و گوناگونی و اگر ما با توافق کلی و همگانی در باب احکام ذوقی روبه‌رو نمی‌شویم تنها ناشی از پیش‌داوری‌های ما در اثر پیوندهای نامربوط است. او «نبوغ» را عرفاً استعداد پذیرندگی توصیف کرد و آن را با «ذوق لطیف» یکی دانست. اما چون او پیش‌فرض‌های اساسی شافستبری را حفظ می‌کند، در نظریه‌ی درمورد حس ششم یا همان «حس درونی» از لحاظ روش با دوراهی منطقی دشواری روبه‌رو می‌شود. نارسایی و ابهام بیان هاجسن از آن روست که او می‌کوشید تا بینش ناشی از زیبایی‌شناسی شهودی شافستبری را به زبان تجربه‌گرایی بیان کند.

هیوم مانند هاجسن وجود لذتی بی‌واسطه را در زیبایی می‌پذیرد. او نیز زیبایی را صفتی از اشیاء نمی‌دانست و از یک «حس» یا «احساس» زیبایی و قابلیت التذاذ از ادراک بعضی صفات اشیاء سخن می‌گفت و معیار ذوق را نیز طبع انسان می‌دانست که تاحدود زیادی مشترک است. هیوم در مقاله‌اش با نام «معیار ذوق» می‌گوید: «قواعد هنر براساس مشاهده‌ی احساس‌های مشترک طبع آدمی ایجاد شده‌اند ... اساس آنها همان اساس سایر علوم عملی – یعنی تجربه – است؛ قواعد هنر چیزی جز یک سلسله مشاهدات عمومی نیستند که درباره‌ی آنچه در همه‌ی کشورها و روزگاران خشنودکننده تشخیص داده شده‌اند صورت گرفته‌اند».^{۱۲} پس وقتی ما شیئی را زیبا توصیف می‌کنیم درباره‌ی توانایی ارضاء آن ادعایی کلی می‌کنیم، که ممکن است برخی افراد نسبت به برخی دیگر در این موضوع مهارت و شناخت بیشتر یا کم‌تری داشته باشند. به این ترتیب، علی‌رغم ذهنی‌بودن احساس می‌توانیم در محیط اطراف‌مان مشاهده کنیم که احساس‌های مردم تاحدود زیادی با هم انطباق دارند.

هیوم در رساله‌ی درباره‌ی معیار ذوق به جدایی ادراک زیبایی‌شناسی از ادراک علمی معتقد است و اذعان می‌دارد که نمی‌توان در زبان هنر قاعده‌ای نهایی و قطعاً درست یافت. روح کلام او متوجه همان جنبه‌ی مدرن زندگی بود. او از این گفته که «هرگونه احساسی برحق است» چنین نتیجه می‌گیرد که نمی‌توان برای فهم زیبایی از همان ابزار مفهومی که در ادراک علمی کارایی دارد بهره برد.^{۱۳} این بیان را می‌توان در واقع بیانی پیش‌رس از حکم بزرگ‌ترین مدرنیته یعنی کانت شمرد.

هیوم می‌گوید: اگر منظور از شکاکیت، مردود شمردن هرگونه هنجار کلی و ضروری است که در همه‌ی زمان‌ها و برای همه‌ی دوران معتبر باشد، پس زیبایی‌شناسی می‌باید تسلیم شکاکیت شود. زیرا چنین هنجارهای کلی و ضروری برای حقیقت، در قلمرو زیبایی‌شناسی آسان‌تر از قلمروهای دیگر ابطال می‌شود. زیرا در این قلمرو تجربه به ما می‌آموزد که چنین معیار لایتغیری برای ارزش‌های زیبایی‌شناختی وجود نخواهد داشت، بلکه معیار اساسی که با آن زیبایی را ارزیابی می‌کنیم از یک دوره به دوره‌ی دیگر و از یک فرد به فرد دیگر تغییر می‌کند. پس اگر بخواهیم از میان داورهای زیبایی‌شناختی یکی را به‌عنوان الگو یا معیار برگزینیم و مهر حقانیت و اعتبار بر آن زنیم، عملی بیهوده انجام داده‌ایم.

اما اگر متغیر و نسبی بودن داور ذوق را بپذیریم دیگر زیبایی‌شناسی در معرض آن خطرهایی که منطق و علوم عقلی محض را تهدید می‌کنند، واقع نمی‌شود. زیرا منطق و علوم عقلی نمی‌خواهند و نمی‌توانند بدون معیاری عینی که در طبیعت اشیاء قرار داشته باشد به حیات خود ادامه دهند. آنها به دنبال شناخت خود شیء و ذات واقعی و خواص اساسی آن هستند؛ پس شکاکیت برای این علوم اصلی منفی و ویران‌گر است. اما در قلمرو داورهای ارزشی سروکار ما بیشتر با نسبت مشخصی که میان شیء و خود ما، به‌منزله‌ی نفوس ادراک‌کننده‌ی احساس‌کننده و داور می‌کننده برقرار است، خواهد بود. این نسبت می‌تواند در هر مورد منفرد «درست» باشد بی‌آن که در هر دو مورد متفاوت دقیقاً یکسان باشد. بنابراین نفس داور می‌کننده از محتوا و معنای داور ارزش جدا نیست بلکه، برعکس، یکی از دو طرف تعیین‌کننده و تشکیل‌دهنده‌ی این محتوا و معناست.

داوری زیبایی‌شناسی نسبت به داور منطق دستاوردی بیشتر دارد، زیرا درخواستی کم‌تر دارد. هیوم در قلمرو زیبایی‌شناسی نیز مانند قلمرو منطق، هرگونه تعمیم نظری را مردود می‌شمارد و اگر چه در این قلمرو نمی‌توان از برابری واقعی و این‌همانی به‌معنای منطقی سخن گفت، نوعی تطابق تجربی موجود است که مانع از این می‌شود که اختلاف‌های موجود و گریزناپذیر در احساس و ذوق، فاقد هرگونه امکان ارزیابی باشند. معیار ارزیابی به‌طور پیشینی در «سرشت» وجود زیبا قرار ندارد بلکه به‌منزله‌ی یک امر تجربی محض در طبیعت انسان وجود دارد. همین طبیعت بشری است که مانع می‌شود که اختلاف‌های موجود در داورهای زیباشناختی از حد و اندازه درگذرند. نوع انسان نه به‌معنای مفهوم منطقی کلی و نه به‌معنای یک ایده‌آل اخلاقی-زیبایی‌شناختی، بلکه به‌معنای یک نوع زیست‌شناختی، این اختلاف‌ها را محدود می‌کند. اگرچه داور هر فرد با فرد دیگر فرق دارد در

عین حال با یکدیگر توافق نیز دارند و این توافق نسبی داوری‌های زیباشناختی را می‌توان به‌عنوان امر واقع محض مورد تأیید قرار داد. اگرچه استقرار هنجار مطلق ممکن نیست، از نظم و ترتیب تجربه‌گرایی نوعی میانگین به دست می‌آید. این توافق را که ذوق به‌منزله‌ی حس مشترک نشان می‌دهد نمی‌توان استنتاج یا اثبات کرد بلکه در عمل نمایان می‌شود.

کانت نیز مانند هیوم در تبیین ماهیت زیبایی ذهنی‌گراست. او نیز می‌گوید هنر در «من انسان» است و هم اوست که به وجودش می‌آورد. اگر «من انسان» نباشد نه هنر هست و نه زیبایی؛ البته با این تفاوت که کانت ملاک دیگری غیر از ملاک هیوم ارائه می‌دهد. هیوم مشارکت و فهم عمومی را ملاک زیبایی می‌داند، اما کانت این ملاک را «دستوری» می‌داند. یعنی وقتی من چیزی را زیبا می‌شمارم انتظار دارم که دیگران نیز آن را زیبا بدانند، و اگر کسی مثل من چنین حکم نکند او را به بی‌ذوقی متهم می‌کنم! در واقع کانت مانند هیوم معتقد است که انتساب‌های زیبایی از حد سلیقه‌های شخصی درمی‌گذرد و دیگران را در بر می‌گیرد. در نظر هیوم آنها مشاهدات کلی‌اند که بر تجربه‌ی گذشته درمورد آن چیز استوارند، اما کانت آنها را «دستوری» می‌انگارد نه تجربی؛ یعنی این‌گونه نیست که گوینده موافقت دیگران را براساس تجربه‌ی گذشته به حساب آورد بلکه توقع دارد آنها موافق باشند و اگر به‌گونه‌ای دیگر ببیندیشان آنها را به قصور متهم می‌کند.

ادموند برک نیز بر این باور بود که ما «احساسی» از زیبایی داریم و چیزی را زیبا می‌خوانیم که ایده و احساس معینی را که همان عشق نامقرون به علاقه باشد در ما بیدار کند. او این مطلب را در چارچوب اندیشه‌های روان‌شناسی زمان خودش توضیح داد. او این نظر را که زیبایی همان تناسب است رد می‌کند و نیز دیدگاه‌هایی را که براساس آنها «زیبایی باید سودمند باشد»، یا «زیبایی همان کمال است» به باد انتقاد می‌گیرد. او می‌گوید: زیبایی زاده‌ی خرد نیست و قرار نیست به ما بهره و سودی برساند؛ زیبایی کیفیتی است در بدن‌ها، اجسام و کنش‌ها که به‌گونه‌ای مکانیکی و به‌دلیل دخالت حس‌های گوناگون در ذهن جای می‌گیرد. اگر از این نکته که او زیبایی را کیفیتی ابژکتیو معرفی می‌کند بگذریم، می‌توان برخی از مهم‌ترین نکته‌های زیبایی‌شناسی کانت را در این تعریف یافت. او نیز به همین نکته اشاره کرد و افزود که کاستی بحث زیبایی‌شناسی برک نتیجه‌ی بی‌دقتی او به «سوژه‌ی استعلایی» است. او بحث چندانی درباره‌ی صفاتی از اعیان که برانگیزنده‌ی ایده‌ی زیبایی باشد به عمل نیاورد، در باب معیار زیبایی نیز قائل بود که ذوق در همه‌ی انسان‌ها یکسان است (کانت رساله‌ی برک را بیش از آن که واجد ارزش فلسفی بداند واجد ارزش روان‌شناختی می‌دانست).

تحلیل تجربه‌گرایان از زیبایی با تکیه بر نوعی «حس» یا «احساس» همراه است با نفی زیبایی به‌عنوان صفتی از خود اشیاء، گرچه بر خصلت ذهنی احکام ذوقی تأکید می‌کند. اما ایراد کانت به نظریه‌ی آنها این است که کلیت و ضرورت احکام زیباشناختی نمی‌تواند دلیل موافقت همگانی با این قبیل احکام و نهایتاً پیشین بودن‌شان را تبیین کند. از این رو او معتقد تحلیل تجربه‌گرایان قادر نیست که احکام ذوقی [زیباشناختی] را از احکامی که صرفاً درباره‌ی امر مطبوع هستند (یعنی

احکامی که گرچه ذهنی اند اما متضمن کلیت نیستند) متمایز کند.

با توجه به مطالبی که بیان شد می‌توان گفت که کانت با دو رویکرد اصلی زیبایی‌شناسی کلاسیک مخالفت کرد: او از یک طرف هنر را گونه‌ای شناخت مبهم از واقعیت ندانست، و از طرف دیگر دیدگاه حس‌گرایی مطلق هیوم و هابسن را نیز رد کرد و نپذیرفت که تجربه‌ی زیبایی‌شناسی تنها به توانایی حسی روان آدمی وابسته است بلکه آن را بیش از هر چیز تجربه‌ی لذتی خاص معرفی کرد. زمانی که درباره‌ی ابژه‌ای تعمق می‌کنیم از تعادل و هماهنگی میان خیال و فاهمه لذت می‌بریم که لذتی زیباشناسانه است. این تجربه با مفاهیم همراه نیست و یکی از انواع یا وجوه دانایی هم محسوب نمی‌شود، نوعی از ارضاء هم نیست که به نیازها و خواست‌های بالقوه نامرتبط باشد (چون تجربه‌ی حس‌گرایان)؛ چنین لذتی از تصاحب ابژه نیز نتیجه نمی‌شود و محصول بهره‌مند شدن از چیزی هم نیست، بلکه فراورده‌ی بازی خیال و فاهمه است. باید گفت که داوری زیباشناسانه هم سوبرکتیو است و هم همگانی (یعنی پیشاتجربی است). غیرمفهومی بودن زیبایی ما را متوجه این امر می‌کند که در تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه، ما با یک ابژه روبه‌رو نیستیم یا بهتر بگوییم رویارویی با ابژه اهمیتی ندارد بلکه با بیان آن ابژه در ذهن روبه‌رو هستیم.

در واقع کانت برخلاف اندیشمندان روشنگری آلمان - به‌ویژه برخلاف کریستین ولف و یوهان کریستف گوتشود - اعلام کرد که این جدایی از مفهوم‌سازی، با استقلال هنر و با این نکته که زیبایی چون غایتی بی‌فرجام وجود دارد هم‌بسته است. سوژه، ابژه را در زمان و مکان قرار می‌دهد تا بتواند آن را بشناسد. ابژه در خود شناختنی نیست و به مفهوم در نمی‌آید، زیبایی نیز که چیزی در خود است نه بازشناختنی است و نه به مفهوم در می‌آید. پس ایده‌ی هنری از ایده‌ی عقلانی جداست و به یکدیگر ترجمه یا تبدیل نمی‌شوند؛ ابژه همچون تمامیتی محسوس که از راه حس دریافت می‌شود در ما احساس زیبایی می‌آفریند. از این رو باید گفت که داوری ذوقی یک داوری شناختی یا منطقی نیست، بلکه زیباشناسانه است و بنیان تعیین‌کننده‌ی آن «سوبرکتیو» است، یعنی به تأثیرهای سوبرکتیو ابژه در آگاهی مربوط می‌شود و ابژه تنها در ارتباطی که با ذهن می‌باید مطرح می‌شود. از یک سو زیبایی یا ابژه‌ی زیبایی‌شناسانه به‌گونه‌ای جهان‌شمول وجود دارد و از سوی دیگر مفهومی خاص و تعریف‌پذیر نیست بلکه همواره بر مفهومی نامعین استوار است. پس وقتی که کانت می‌گوید ابژه‌های زیباشناسانه به‌طور سوبرکتیو وجود دارند، اصل مهمی را در فلسفه‌ی هنر بیان می‌کند.

بسیاری از اندیشمندان به این رهایی تحلیلی زیبایی از مفهوم معترض شدند و بحث شناخت‌شناسانه‌ی کانت را در رساله‌ی داوری ذوقی بحثی نامتین ارزیابی کردند.^{۱۴} به نظر آنها تلاش کانت در شناخت قاعده‌ای که برای همگان معتبر باشد اما از اصل شناختی و مفهومی نیز سودی نجوید، نمی‌تواند به شناخت بنیان‌نیروی داوری ذوقی همگانی منتهی شود و همراه آن این پرسش بی‌پاسخ می‌ماند که چرا همگان باید به یک ابژه‌ی خاص واکنشی یکسان نشان دهند؟ چرا باید لذتی همانند در همه‌ی ما ایجاد شود؟ و ...

کانت در تعریف زیبا چنین می‌گوید: «زیبا آن است که لذتی بیافریند رها از بهره و سود، بی‌مفهوم

و همگانی، که چون غایتی بی‌هدف باشد». ارزش این تعریف او در زیبایی‌شناسی مدرن، با ارزش فرمول مشهوری که در فیزیک معاصر نسبت میان انرژی با سرعت و جرم را بیان می‌کند یکسان است. وی در بررسی حکم زیباشناختی به سیاق منطق سنتی، خصوصیات این حکم را با توجه به مقولات چهارگانه‌ی کیفیت، کمیت، نسبت و جهت تحلیل می‌کند؛ نتیجه‌ی کار هم قدرت استدلال او، و هم چهار تعریف «جزئی» از زیبایی را به دست می‌دهد که همراه با هم تعریفی کلی از آن را ارائه می‌کنند.

۱. حکم درباره‌ی زیبایی از حیث کیفیت خود فاقد علاقه است، یعنی به هیچ علاقه‌ی خاصی وابستگی ندارد.

۲. این حکم از حیث کمیت موجد رضایتی کلی و همگانی است، گرچه بر هیچ مفهوم معینی اتکا ندارد.

کلیت این حکم ذهنی، اما موجود است. برای تصمیم‌گیری در مورد این که چیزی زیبا است یا نه! ما تصور را نه توسط فاهمه به عین جهت شناخت آن، بلکه توسط متخیله (شاید در پیوند با فاهمه) به سوژه و احساس لذت یا الم آن نسبت می‌دهیم.

به عقیده‌ی کانت اگر کسی بگوید «فلان خوراک مطبوع است» می‌توانیم سخن او را تصحیح کنیم و بگوییم «فلان خوراک برای من مطبوع است». زیرا هرکسی نسبت به امر مطبوع ذوق حسی مخصوص خود را دارد. و این صرفاً حکمی ذوقی (نه زیباشناسانه) است که کلیتی در بر ندارد. اما وقتی می‌گوییم فلان چیز زیبا است دیگر منظور این نیست که برای من زیباست، زیرا از آن به گونه‌ای سخن می‌گوییم که گویی زیبایی صفتی از عین مزبور است و همگان باید چون من به زیبایی آن حکم کنند، یعنی این حکم مدعی و طالب توافق همگانی است؛ به بیانی دیگر این حکم هم ذوقی و هم زیباشناسانه است. این شکل «همگانی رضایت» پیش‌فرض داوری زیبایی‌شناسی است و در واقع مستقل از مفاهیم است. اما از آنجا که زیبایی کیفیت عینی یا ابژکتیو چیزها نیست و درک آن ذهنی است، باز من نمی‌توانم کسی را که می‌گوید این گل زیبا نیست قانع و با خود هم‌نظر کنم. برخلاف این مورد مثلاً وقتی می‌گوییم «این گل زرد است» داوری مفهومی و شناختی کرده‌ام، و ادعای شناخت جنبه‌ای از آن گل را داشته‌ام و آماده‌ام تا در مورد درستی حکم خود بحث منطقی کنم و دیگری را با خود هم‌نظر سازم. در حالی که در حکم «این گل زیباست» مفهومی به گل نیفزودم یا به جنبه‌ای از آن شناخت ندارم بلکه این حکم فقط از واکنش حسی من نسبت به گل خبر می‌دهد. اما وقتی که من این مورد خاص را به موردی عام بدل می‌کنم و ادعا می‌کنم این گل برای هرکس دیگری هم زیبا خواهد بود. من در واقع از تماشای گلی که از آن لذت برده‌ام و در پی بهره‌ی خاصی هم از آن نبوده‌ام حکمی کلی داده‌ام که این کل باید به نظر هرکس زیبا بیاید، یعنی نزد هر آدمی موجب لذت زیباشناسانه خواهد شد. در داوری زیباشناسانه نه لذت بلکه «اعتبار همگانی لذت» اصل و اساس کار است. کانت می‌گوید لذت زیباشناسانه به «خود ابژه» — بیرون از دلالت‌هایش — بازمی‌گردد. در اینجا مسئله‌ی آگاهی زیباشناختی به میان می‌آید:

کانت معتقد است که این آگاهی یا «حس مشترک» زیباشناختی باعث می‌شود که یک انتقال‌پذیری کلی مستقیم از سوژه به سوژه وجود داشته باشد که لازم نیست با واسطه‌ی عینیت مفاهیم انتقال یابد. در پدیده‌ی زیبا هر سوژه در تأمل زیبایی غرق در خویش است و در حالت درونی خود باقی می‌ماند و در عین حال از هرگونه ویژگی عرضی رها بوده و خودش را همچون حامل احساسی کلی (که دیگر متعلق به سوژه‌ی خاصی نیست) می‌یابد. اصطلاح «کلیت ذهنی» را که او صفت متمایز حکم زیباشناختی می‌داند، باید به این معنا فهمید که صفت ذهنی محدودکننده‌ی ادعای اعتبار حکم مزبور نیست بلکه به‌عکس، توسیعی در قلمرو اعتبار آن محسوب می‌شود. فردیت سوژه محل کلیت نیست زیرا سوژه‌ها همان‌طور که می‌توانند بازی آزاد قوای مصوره را در خویش برانگیزند، می‌توانند در چنین فعالیتی نیز ایفاگر نقش بنیادی واحدی باشند. هر سوژه در این عملکرد در آغاز به‌درستی «خود» (ego) را به «خود» تبدیل می‌کند. هر «آگو» مشابه آگوی دیگر است و از این رو نقش مزبور می‌تواند در هر خود دیگر فرض گرفته شود. احساس هنری احساسی از خود باقی می‌ماند اما دقیقاً به‌همین اعتبار احساسی کلی از حیات و جهان را تشکیل می‌دهد. «خود» هنگامی که با ساختن تخیلات زیباشناختی به خودش عینیت می‌بخشد از خویشتن جدا می‌شود. انگیزه‌ی فردی منحصر به فردش در این عمل ناپود نمی‌شود بلکه با قدرت باقی می‌ماند و به همه‌ی کسانی که قدرت درک آن را دارند منتقل می‌شود. بدین‌گونه سوژه در محیطی کلی قرار می‌گیرد و خود را وابسته به دیگران می‌یابد. آگاهی زیباشناختی می‌کوشد مسئله‌ی پارادوکسیکال معرفی یک کلی را که مغایر با فردی نیست بلکه متضایف محض آن است (زیرا تحقق خود را فقط در آن می‌یابد) حل کند. ۳. از حیث نسبت، خصلت چیزی که زیبا خوانده می‌شود این است که غایت‌مندی بدون غایت معین را به نمایش بگذارد. داوری زیباشناسانه رها از هر نیت و غرض است؛ زیرا هر نیت و غرضی در آخر به سود و بهره یا تصور و پندار بهره منتهی می‌شود. وقتی که حکم به زیبایی چیزی می‌کنیم در واقع زیبایی را هدف نهایی و قطعی معرفی می‌کنیم. پس می‌توان گفت زیبایی غایتی بدون فرجام است. اگر زیبایی را در خدمت هدفی متصور شویم و یا آن را ابزار رسیدن به غایتی قرار دهیم، آنگاه حکم فرجام‌شناسانه داده‌ایم؛ چه باید مورد زیبا را در خود و برای خود زیبا بدانیم، یعنی خود زیبایی هدف و غایت باشد.

کاسیرر درباره‌ی مفهوم «غایت‌مندی بی‌غایت» کانت که مفهومی کلیدی در زیبایی‌شناسی او به شمار می‌رود، هر حکمی را برای کانت نه یک عمل انفعال‌پذیر بلکه فعالیتی خودانگیز می‌داند. به‌عبارت دیگر این که کانت بر قطع نظر از هر علاقه‌ای در حکم زیباشناختی تأکید می‌کند، نفی‌کننده‌ی فعالیت همه‌جانبه‌ی قوه‌ی متخیله نیست، بلکه تنها فعالیت اراده و میل حسی را از آستان این حکم طرد می‌کند. از این رو به‌عقیده‌ی کاسیرر زیبایی‌شناسی کانت با زیبایی‌شناسی «فعال» و «انرژیک» قرن هیجدهم تعارض ندارد. اما باید گفت که تفاوت اساسی میان کانت و زیباشناسان قرن هیجدهم این است که کانت قواعد زیباشناختی را از اعیان موجود، نمونه‌ها و الگوها استخراج نمی‌کند بلکه در قانون‌مندی‌های بنیادی خودآگاهی پژوهش می‌کند؛ یعنی خود شروط

امکان آفرینش و خلاقیت را جست‌وجو و بررسی می‌کند. این شروط عمدتاً می‌توانند به‌طور سلبی حصر شوند، زیرا به‌وسیله‌ی آنها ما بیشتر معین می‌کنیم که این شروط چه نیستند تا این که چه هستند.^{۱۵}

آگاهی زیباشناختی فی‌نفسه حاوی آن صورت از تحقق است که در همان انفعال موقتی‌اش عنصری از معنای غیر زمان‌مند را در بر می‌گیرد و به تعبیر کانت در «تأمل صرف» خوشایند واقع می‌شوند و همه‌ی تعینات حکم زیباشناختی از آن قابل استنتاج است. قوه‌ی احساس تنها در حالتی که فاقد علاقه و آزاد باشد می‌تواند برتر باشد، تصویری که در داوری زیباشناختی موجد لذت برتر است نه وابسته به ماده بلکه تصویری از صورت محض است. پس تصور متأملانه‌ی صورت در حکم زیباشناختی علت لذت برتر زیبا است.

قوه‌ی احساس در این حالت برتر خود نشان‌گر تفاوت‌هایی با قوای دیگر است: اولاً برخلاف قوای دیگر هیچ‌گونه علاقه‌ی عقلی ابراز نمی‌کند؛ یعنی لذت زیباشناختی مستقل از هرگونه علاقه‌ی نظری و عملی است. ثانیاً این قوه تحت صورت برتر خود قانون‌گذار نیست، زیرا هرگونه قانون‌گذاری مستلزم اعیانی است که تابع این قانون‌گذاری باشد، در حالی که حکم زیباشناختی نه‌تنها همیشه جزئی است مانند «این گل سرخ زیبا است» [حکم «گل‌های سرخ به‌کلی زیبا هستند» محتاج مقایسه و بنابراین حکمی منطقی است] بلکه حتی بر عین متعلق خود نیز قانون‌گذاری نمی‌کند، زیرا به وجود آن کاملاً بی‌علاقه است. از این رو کانت از به کار بردن اصطلاح «اتونومی» برای این قوه تحت صورت برتر آن اجتناب می‌کند؛ او این قوه را هتوتونوم می‌نامد، یعنی فقط بر خود قانون‌گذاری می‌کند. این قوه برخلاف قوای دیگر قلمرویی برای قانون‌گذاری ندارد بلکه فقط شروط ذهنی اطلاق قوا را بیان می‌کند.

۴. یک حکم زیباشناختی از حیث جهت ضروری است. یعنی رضایت حاصل از نظاره‌ی یک عین زیبا رضایتی ضروری است اما این ضرورتی نظری یا عملی نیست بلکه ضرورتی است که کانت آن را نمونه‌وار یا الگووار می‌خواند؛ یعنی ما رضایت خویش از تصویری زیبا را به الگو یا نمونه‌ای برای پیروی دیگران تبدیل می‌کنیم. از این زاویه، زیبایی مستقل از مفاهیم است.

اما پیش‌شرط امکان انتقال رضایت از شخصی به شخص دیگر، وجود حسی مشترک میان آدمیان است. به عقیده‌ی کانت وقتی ما چیزی را زیبا می‌خوانیم حکم ما نوعی ضرورت و کلیت را در بر دارد، همان‌طور که شناخت قابل انتقال به دیگران است احساس نسبت به زیبا نیز چنین است. اما ضرورت و کلیت در حکم زیباشناختی صرفاً معطوف به لذت است. لذت در واقع قابل انتقال و دارای اعتبار همگانی است و هرکس باید آن را احساس کند. این فرض یک اصل موضوع نیست زیرا هر مفهوم معینی را نفی می‌کند. با این حال بدون هرگونه دخالت فاهمه هم غیرممکن است، زیرا این جلوه‌ای از هماهنگی آزاد میان قوای مختلف ماست. هماهنگی میان متخیله و فاهمه به‌طرز عقلی قابل شناخت نیست بلکه فقط احساس می‌شود. پس فرض «انتقال‌پذیری احساس» (بدون دخالت مفاهیم) مبتنی است بر ایده‌ی هماهنگی ذهنی قوا به‌گونه‌ای که این توافق و هماهنگی حس

مشترکی را به وجود آورد که این حس مشترک بدون ملاحظات روان‌شناختی و صرفاً به‌عنوان شرط ضروری انتقال‌پذیری کلی معرفت پذیرفته می‌شود. اما باید توجه داشت که این حس مشترک زیباشناختی مکمل حس مشترک منطقی و اخلاقی که در آنها به‌ترتیب فاهمه و عقل قانون‌گذارند نیست، زیرا قوه‌ی احساس قوه‌ی قانون‌گذار نیست. حس مشترک زیباشناختی ناظر بر هماهنگی عینی قوا نیست بلکه ناظر بر یک هماهنگی ذهنی محض است که در آن متخیله و فاهمه هریک برای خود عمل می‌کند؛ به‌طور کلی هماهنگی قبلی قوا شرط قانون‌گذار بودن و تعیین‌کنندگی هر قوه‌ی جداگانه است.

همچنین کانت در سنجش نیروی داوری دو نوع داوری زیباشناسانه را از هم جدا می‌کند. ابتدا «زیبایی آزاد» را عرضه می‌دارد که رها از هرگونه قیاس است، مانند: «شعر ویرژیل زیباست». دوم «ارزیابی قیاسی» را معرفی می‌کند، مانند: «این شعر ویرژیل زیباترین شعر اوست». این داوری به اصلی منطقی که قیاس را ممکن می‌سازد استوار است. اما گونه‌ی نخست خودبسنده است و شکل ناب داوری ذوقی اعلام زیبایی است، نه هیچ چیز دیگر. اما گونه‌ی دوم همواره از راه مفهوم یا مفاهیم شکل می‌گیرد و مشروط است و باید از دیدگاهی غایت‌شناسانه بدان توجه شود.

ب) درباره‌ی والا

در شکل‌گیری نظریه‌ی کانت درباره‌ی والا می‌توان تأثیر دو زمینه را ملاحظه کرد. یکی زمینه‌ی علم زیبایی‌شناسی در قرن هجدهم و دیگری زمینه‌ی عمومی فلسفه‌ی کانت. بررسی نظری مفهوم والا از اثر لونگینوس به‌نام رساله‌ی در باب والا آغاز می‌شود، که در آن ما با دو گرایش مخالف روبه‌رو شویم: در بخش اعظم اثر که به صنایع ادبی برای حصول کلام «فاخر» می‌پردازد فرض اساسی بر این است که والا‌یی امری است مربوط به کاربرد وسیله‌ای به‌طریق معین. اما او گاه در این اثر برخلاف این عقیده، تمایلات رمانتیک خود را که منادی علم زیبایی‌شناسی ایده‌آلیستی جدید به شمار می‌رود آشکار می‌کند. در میان «پنج سرچشمه‌ی سبک عالی» پیش از همه «قوه‌ی درک مفاهیم بزرگ» و سپس «حضور هیجان نیرومند و شدید» را ذکر می‌کند و توضیح می‌دهد که این دو جزء مفهوم والا‌یی در اغلب موارد فطری‌اند، در حالی که بقیه توسط اکتساب حاصل می‌شوند. تأثیر این دو معیار در نظریه‌ی زیباشناختی قرن هفدهم و هجدهم قابل توجه بود. این دو معیار بر محتوا – در مقابل شکل صنایع هنری – تأکید داشته‌اند معیار اول محتوا را به‌گونه‌ای عقلی‌گرایانه و معیار دوم آن را به‌گونه‌ای عاطفی و حسی تعبیر می‌کند. لونگینوس درباره‌ی والا می‌نویسد «والا‌یی نغمه‌ای است که از ذهنی بزرگ برمی‌خیزد. از این رو چیزی است که بدون کلام و به‌گونه‌ی مفهومی عربان و بی‌تکیه‌گاه اغلب شگفتی ما را برمی‌انگیزد، زیرا خود همان اندیشه‌ی بزرگ است... کلمات بزرگ فقط می‌توانند از کسانی برخیزند که اندیشه‌هایشان سنگین‌اند. پس کلماتی با عظمت نایاب فقط بر لبان مردانی با روح متعالی یافت می‌شود... روح در اثر والا‌یی حقیقی رفت می‌یابد، گامی مفتخرانه به بالا برمی‌دارد، آن‌گونه که گویی خود او آنچه را که شنیده خلق کرده است».^{۱۶}

همان تأکید لونگینوس بر محتوای اندیشه و ارزش‌زدایی از صنایع ادبی بود که خوانندگان و مفسران رنسانس و نئوکلاسیسم را به سوی او جلب کرد. بوالو مترجم فرانسوی اثر لونگینوس نیز اعلام کرد که اوج والایی زمانی حاصل می‌شود که بزرگ‌ترین اندیشه به ساده‌ترین زبان بیان شود (همچون نخستین آیه‌ی سفر تکوین)؛ زیرا در این صورت والا مستقیماً و بی‌واسطه ذهن را تحت تأثیر قرار می‌دهد. سیلون نیز با شدت بیشتری بر جدایی اندیشه‌ی والا از صناعت ادبی تأکید کرد و عظمت گفتار و سخن را نتیجه‌ی عظمت روح دانست، و پیش از کانت اعلام کرد که در تجربه‌ی امر والا، روح از اعتلای خویش آگاه می‌شود. در آلمان، هررد بر جدایی والایی از رنج و نفرت تأکید کرد؛ از نظر او تجربه‌ی والا تجربه‌ی مستقیم از انرژی‌های کلی است که هیچ رنج و نفرتی را واسطه قرار نمی‌دهد. دیدگاه هررد در نقطه‌ی اوج تأکید بر «محتوای» روحی و معنوی است. اگر او یکسره ماده را انکار می‌کرد، برک حس‌گرایی انگلیسی چیزی جز آن نمی‌دید. باید گفت به‌طور کلی از میانه‌ی سده‌ی هجدهم «تحلیل والایی» به‌شکل مشخص‌تر و واضح‌تری به همان سطح «تحلیل زیبایی» ارتقاء یافت.

اما کوشش در ایجاد رابطه‌ی متوازن تا حدود زیادی با کانت آغاز شد. کانت در بحث والا به تحلیلی عمیق می‌پردازد و بسیاری چون شوپنهاور این بخش «از نقد سوم» را بهترین بخش آن می‌دانند. البته باید یادآور شد که کانت شماری از نتایج بحث‌های خود در مورد والایی را مدیون نوشته‌های ادموند برک بود و شماری دیگر در مورد زیبایی را وام‌دار فلسفه‌ی روشنگری. در واقع یکی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین نوشته‌های قرن هجدهم در باب زیبایی، رساله‌ی تحقیق درباره‌ی سرچشمه‌ی نظریات ما در مورد والایی و زیبایی اثر ادموند برک است.^{۱۷} او در فصل دوم این اثر میان زیبایی و والایی تفاوت می‌گذارد و دومی را مرتبط به عشق نمی‌داند. بحث از والایی موضوع بسیار مهمی در فلسفه‌ی روزگار برک محسوب می‌شد. بوالو، جان دنیس، و لونگینوس امر والا را نتیجه‌ی جلوه‌ی احساسی در انسان می‌دانستند که ترکیبی از شگفت‌زدگی مرعوب عظمت شدن است. برک برخلاف این باور روزگارش امر والا را نتیجه‌ی حس‌های متعددی می‌دانست. از شگفتی‌های طبیعی تا موارد شگرف ساخته‌ی آدمی، چیزها وقتی سرچشمه‌ی ترس باشند والایند. برای کانت نیز امر والا هراس‌آور است اما هرچیز هراس‌آوری والا نیست. به‌عقیده‌ی برک مهم‌ترین علت امر والا موارد مبهم است. ابهام مخاطراتی ناشناخته را پیش می‌کشد که موضوع مبهم را والا می‌نمایاند. همچنین فصل چهارم این رساله که بحث دقیقی است از جدایی زیبایی و والایی، به نظر بسیاری از ناقدان تأثیر زیادی بر کانت داشته است به‌طوری که کانت نیز در پی برک نشان داد که والایی بیان زیبایی نیست بلکه در امر بی‌پایان و نامحدود شکل می‌گیرد، و با آن که حکم اصلی آن درست می‌نماید به‌گونه‌ای دقیق معرفی و اثبات نشده است. برک زیبایی را با ظرافت و شکنندگی، و والایی را با قدرت و عظمت همانند دانسته و همین امر باعث شده تا بسیاری از نویسندگان مردسالار معاصرش دیدگاه او درباره‌ی زیبایی را نتیجه‌ی توجه او به آرمان زیبایی زنانه بدانند!

نزد برک احساس امر والا تشدید لذت یا حظ نیست، بلکه در تقابل با آنهاست. این احساس را

نمی‌توان به‌سادگی به‌منزله‌ی لذت توصیف کرد بلکه بیان عاطفه‌ای متفاوت است؛ یعنی نوعی حظ ویژه است که مستلزم احساس ترس و هول و دربرگیرنده آن است. «نوعی حظ آکنده از وحشت است، نوعی آسایش توأم با ترس»^{۱۸}؛ نه تنها آزادی درونی انسان در برابر اشیاء طبیعت و قدرت سرنوشت در احساس امر والا تجلی می‌کند بلکه فرد را از هر قید و بندی که به‌عنوان یک عضو جامعه بر پای او پیچیده و از هزاران قید اجتماعی و نظم مدنی که او را مطیع ساخته نیز خلاص می‌کند.

برک نشان می‌دهد که همواره دو انگیزه‌ی اساسی در انسان وجود دارد: یکی او را به صیانت نفس و دیگری او را به زندگی در اجتماع راهبری می‌کند. یکی به انسان فرم‌های مناسب روابط اجتماعی و الایش اخلاق را می‌آموزد و از این طریق او را متمدن می‌کند، دیگری به اعماق وجود انسان نفوذ می‌کند. هیچ تجربه‌ی زیبایی‌شناختی دیگری مانند تجربه‌ی والا نیست که به بشر این همه اعتماد به نفس ببخشد و او را شجاع کند تا «نوآور» باشد. بدین‌سان سده‌ی که همواره بر سر راه تحول زیبایی‌شناسی کلاسیک احساس می‌شد، فرو می‌ریزد.

لذتی که با هراس می‌آمیزد شکل‌دهنده‌ی بنیان مثال‌های کانت در مورد الایی است؛ عظمت ستیغ پر برف کوهستان، دریای طوفانی و ... تصاویر آشنای سخن کانت هستند که از برک وام گرفته شده‌اند. البته کانت از این مرحله پیش‌تر می‌رود و می‌پذیرد که ما در برابر طبیعت باعظمت و هراس آور ترسیده و بی‌دفاعیم اما از آنجا که از طبیعت مستقل هستیم، ذهن ما از نیروی خود باخبر است. از همین رو، به‌قول کانت حس حقارت جای خود را به برتری فکری یا اخلاقی می‌دهد.

یکی از زنده‌ترین و امروزی‌ترین مباحث کانت در زیبایی‌شناسی که نخست از کتاب درباره‌ی الایی لونگینوس رومی، و در گام بعد از ادموند برک برگرفته بود این بود که میان زیبایی و الایی تفاوت وجود دارد^{۱۹} و یکی پنداشتن آنها (هرچند که نسبتی نزدیک با یکدیگر دارند) از فقدان دید فلسفی نسبت به هر دو ناشی می‌شود. نظر او با دیدگاه فیلسوفان انگلیسی پیش از برک اندکی تفاوت دارد. آنان می‌گفتند که ما از امر والا به شگفت می‌آییم ولی کانت می‌گوید: «والا آن است که به‌طور ناب و ساده عظیم باشد»^{۲۰}.

در حالی که امر زیبا به یک مورد محدود می‌شود و چیزی است متعین و گران‌مند، امر والا نامحدود است. زیبا به‌طور ابزکتیو وجود دارد اما نمی‌توان مورد والا را نشان داد. والا چیزی است فراتر و برتر از هرگونه قیاس؛ الایی احساسی ناب است که نه به خارج از ما بلکه به موقعیتی ذهنی بازمی‌گردد.

آنچه در بحث کانت از الایی امری تازه است، تمایزی است که او میان دو گونه احساس الایی – الایی ریاضی، الایی پویا – قائل می‌شود، موردی که در ذهن ما موجب علو ریاضی می‌شود مطلقاً عظیم است و به تصور ما از بی‌نهایت بازمی‌گردد؛ موردی که چیزی است محدود و در لحظه و حالت خاصی نامحدود می‌نماید و موجب احساس هراس و بی‌پناهی در ما می‌شود مانند چشم‌انداز ستیغ کوه‌ها و یا تنهایی در دل کویر. این حالت نتیجه‌ی کنش و واکنش میان خیال و شناخت ماست. الایی پویا نیروی بالاتر از موانع سر راهش است، چون طوفان عظیم در دریا که هم موردی است

محدود که نامحدود می‌نماید و هم مانعی در راهش نمی‌شناسد. این احساس از کنش و واکنش میان خیال و میل ایجاد می‌شود. نامحدود نمایان شدن امر محدود، که در میان هر دو گونه‌ی والایی مشترک است نکته‌ی مهمی است، زیرا ما را به مسئله‌ی اخلاق بازمی‌گرداند. این که کسی مستقل و جدا از نیت و اغراض نفسانی، برخلاف منافع فوری خود، قانون اخلاقی را رعایت کند، این امری است والا. کانت می‌گوید ما در برخورد با دهشت‌بارترین نیروهای طبیعی، آنگاه که آنها را والا می‌شناسیم باز در دل خویش، خود را از آنها بالاتر و والاتر احساس می‌کنیم. این نسبت میان اخلاق و والایی را نباید نادیده گرفت. همین‌طور نسبتی میان زیبایی و اخلاق وجود دارد، این که مردم چیزهای زیبا را با صفاتی وصف می‌کنند که در گوهر خود اخلاقی‌اند؛ مانند این که چشم‌اندازی را شریف یا رنگ‌هایی را ملایم و ... می‌خوانند.

این که احکام ما در مورد والا خصوصیتی مشابه و در عین حال متفاوت با احکام درباره‌ی زیبایی دارند، در حکم درباره‌ی والا قوه‌ی متخیله به فعالیت کاملاً متفاوت از تأمل در صورت می‌پردازد. برعکس، احساس والایی احساسی است که در مقابل امر فاقد صورت یا صورت دگرگون شده به وجود می‌آید، نظیر حالتی که در مقابل بی‌کرانگی یا قدرت خارق‌العاده بر ما عارض می‌شود. در داوری زیباشناختی درباره‌ی زیبا ذهن در حالت نظاره‌ی آرام است اما در مورد والا ذهن به جنبش و حرکت درمی‌آید؛ این حرکت خوشایند باید حاوی نوعی غایت‌مندی و هماهنگی قوای ذهنی باشد، که این غایت‌مندی می‌تواند در نسبت با قوه‌ی شناخت یا قوه‌ی میل باشد. کانت بر همین اساس والا را به دو گونه - والای ریاضی و والای پویا - تقسیم می‌کند که اولی به بی‌کرانگی و عظمت و دومی به قدرت راجع می‌شود.

والایی فقط خصوصیتی از ذهن است تا آنجا که آگاه شویم که از طبیعت درون خودمان و نتیجتاً از طبیعت بیرون از خودمان برتریم. اگر زیبایی ناب و حقیقی فقط در زیبایی صورت نهفته باشد، ایده‌ی والایی بیشتر به واسطه‌ی آن اعیانی برمی‌خیزد که فاقد صورت یا ناقض غایت‌مندی‌اند. این‌گونه اعیان طبیعت بیشتر احساسی از هراس در ما برمی‌انگیزند، اما این ترس نباید ترسی بالفعل باشد بلکه فرد باید از نقطه‌ای امن به نظاره‌ی آنها بپردازد.

پس در والا، رابطه‌ی میان قوای مختلف رابطه‌ی ذهنی است و والا در خود طبیعت وجود ندارد بلکه از طریق فراقکتی ذهن بر چیزهای فاقد صورت یا تغییر صورت یافته در طبیعت ایجاد می‌شود. در زیبا هم این رابطه ذهنی است اما به مناسبت صورت‌های عینی که در طبیعت یافت می‌شود ایجاد می‌شود. کانت معتقد است که گرچه لذت مربوط به زیبا به وجود عین کاری ندارد و یکسره فاقد علاقه است و متعلق علاقه‌ای عقلی هم نیست، اما می‌تواند با چنین علاقه‌ای قرین و متحد شود. کانت در چگونگی تکوین احساس زیبا بحث نمادگرایی (سمبولیسم) طبیعت را پیش می‌کشد. مواد آزاد طبیعت از فاهمه فراتر می‌روند و عناصری بیش از آنچه در مفاهیم است برای تفکر به دست می‌دهند. مثلاً رنگ‌ها و صداها علاوه بر این که با مفاهیم فاهمه مرتبط‌اند در عین حال با مفاهیم دیگری نیز می‌توانند قرین شوند که گرچه فاقد محتوای شهودی‌اند، متعلق خود را از طریق

تمثیل با اعیان شهود وضع می‌کنند. این مفهوم یک ایده‌ی عقلی است. بدین‌گونه لاله‌ی سفید دیگر مفاهیم گل و رنگ را افاده نمی‌کند بلکه ایده‌ی معصومیت را از طریق تمثیل القا می‌کند. از این رو، ایده‌های عقلی موضوع یک نمایش غیرمستقیم حسی در مواد آزاد طبیعت قرار می‌گیرند. نتیجه این که از یک سو با بسط مفاهیم فاهمه به‌طور نامحدود و از سوی دیگر با آزادی قوه‌ی متخیله از اجبار فاهمه روبه‌رو هستیم. علاقه به زیبا شاهدهی است بر وحدت فوق محسوس کلیه‌ی قوای ذهنی ما. پس وقتی کانت می‌گوید زیبا نماد خیر است و علاقه‌ی بی‌واسطه به زیبایی طبیعی همیشه نشان یک روح نیک است، بدان معنی است که میان زیبا و خیر رابطه‌ای تألیفی وجود دارد که به‌واسطه‌ی آن علاقه به زیبا ما را مستعد اخلاقی بودن و اخلاقیت می‌کند. ذوق به‌تعبیری پدیدار اخلاقی است. زیبایی در نزد کانت به زیبایی طبیعی خلاصه نمی‌شود. گرچه او در ستایش زیبایی از موزه روی برمی‌تابد و به زیبایی‌های طبیعی رو می‌آورد، زیبایی هنری نیز جایی را در فلسفه‌ی ذوق کانت اشغال کرد. در زیبایی هنری، طبیعت فقط از طریق استعدادی فطری در سوژه که «نبوغ» نامیده می‌شود سخن می‌گوید. نظریه‌ی نابغه به‌طور فشرده با نظریه‌ی والا هم‌بسته است و هر دو از ثمرات عصری واحدند و بیان‌گر یک نوع اندیشه بوده و به نتایج واحدی نیز منجر می‌شوند. در نظریه‌ی نبوغ نیز با همان دو‌گرایشی که در آغاز بحث والا به آن اشاره شد روبه‌رو هستیم: از یک سو تأکید معنوی و مثالی و از سوی دیگر تأکید مادی و حسی.

در بررسی نظریه‌ی «نبوغ» در نزد کانت، بد نیست به شافتنسبری نیز اشاره‌ای داشته باشیم و در روند نگرش به نظریه‌ی «نبوغ» و چگونگی آن، آن را لحاظ کنیم: به‌اعتقاد شافتنسبری^{۲۱} هنر به‌هیچ وجه تقلید - به‌معنایی که با سطح اشیاء و ظاهر محض آنها خرسند باشد - نیست و نمی‌کوشد تا ظاهر اشیاء را حتی‌الامکان به‌طور کامل کپی کند. هنر نه صرفاً از «آفریده‌ی» محض بلکه از عمل آفرینش، و نه از آنچه به وجود آمده است بلکه از فراگرد شدن تقلید می‌کند. فقط با غرق شدن در این شدن محض، و درک شهودی آن است که طبیعت واقعی و راز نبوغ آشکار می‌شود. به این ترتیب برای نخستین بار «نبوغ» به‌عنوان مسئله‌ی اساسی زیبایی‌شناسی مطرح می‌شود. با تحلیل منطقی یا مشاهده‌ی تجربی نمی‌توان موضوع نبوغ را بررسی کرد، بلکه فقط از طریق «زیبایی‌شناسی شهودی» می‌توان به این موضوع وزن و محتوای لازم را بخشید. شافتنسبری واژه‌ی «نبوغ» را جعل نکرد بلکه آن را از اصطلاحات مشهور و متداول زیبایی‌شناسی که مدت‌ها به کار می‌رفت اقتباس کرد. او نخستین کسی بود که این اصطلاح را بدون آشفتگی و ابهامی که پیش‌تر دچار آن بود به کار برد و معنای فلسفی پربار و خاصی بدان بخشید. در زیبایی‌شناسی کلاسیک بر خویشاوندی واژه‌ی «نبوغ» با واژه‌ی لاتین «ingenium» یعنی «خوی طبیعی» تأیید و تأکید می‌شد و «خوی طبیعی» با واژه‌ی «خرد» - به‌عنوان نیروی مسلط بر همه‌ی قوای ذهن و فعالیت‌های عقلی - مترادف بود. نبوغ عالی‌ترین و الایش خرد است و عصاره‌ی همه‌ی قوا و توانایی‌های آن است. «نبوغ اعتلایی خرد است».

اما مقصود شافتنسبری از نبوغ با این مفاهیم [نبوغ به‌معنای والا] خرد یا تجلی نبوغ در

«ظرافت» بیگانه است. او آگاهانه و به روشنی مفهوم نبوغ را از قلمرو حسی محض، قوه‌ی داورى، ارزیابی صرف، قلمرو تناسب، ظرافت و احساسات آزاد می‌سازد و در قلمرو نیروهای خلاق و فرم‌دهنده و آفریننده استوار می‌کند. پس از وی بنیان‌گذاران زیبایی‌شناسی نظام‌مند پی‌گیرانه راه او را دنبال کردند. از همین جا مستقیماً به مسائل اساسی تاریخ علوم عقلی آلمان در سده‌ی هیجدهم - یعنی در امانه‌ی هامبورگ اثر لسینگ، نقد قوه‌ی داورى اثر کانت - راه پیدا می‌کنیم. نظریه‌های شاف‌تسبری درباره‌ی «شوق» و «علاقه‌ی بی‌چشم‌داشت»، «نبوغ در انسان» که با «نبوغ در جهان» خویشاوندی دارد ولی زبردست و پایین‌تر از آن نیست، در بردارنده‌ی نخستین بذره‌های دریافت اساسی قوه‌ی درباره‌ی نبوغ است که بعداً به دست لسینگ، هررد و کانت تحول یافت و به‌طور نظام‌مند توجیه شد و استقرار یافت.

به عقیده‌ی شاف‌تسبری نابعه قانون خویش را نه از بیرون بلکه از درون خویش دریافت می‌کند و آن را طبق فرم اولیه‌اش می‌آفریند. این فرم که از طبیعت گرفته نشده باز هم در هماهنگی کامل با طبیعت است؛ نه در تقابل با فرم اساسی طبیعت بلکه بیشتر به دنبال کشف و تأیید آن است. نابعه نیازی ندارد که طبیعت یا حقیقت را بیرون از خود بجوید بلکه این دو را در درون خود دارد و اگر با خود صادق باشد بارها با طبیعت و حقیقت دیدار خواهد کرد. به این ترتیب در مقابله با فرم تقلید طبیعت که زیبایی‌شناسی کلاسیک درخواست می‌کرد، اصل «ذهنیت» شناخته و مستقر می‌شود. اما معنای این ذهنیت با معنای ذهنیت در نظام‌های تجربه‌گرایی روان‌شناسی کاملاً متفاوت است، زیرا در آنجا «من» سرانجام به «بسته‌ای از ادراکات حسی» تجزیه می‌شود اما در نزد شاف‌تسبری، «من» یک کل اصیل و واحدی تجزیه‌ناپذیری است و این کل یگانه درون ماست که بصیرت بی‌واسطه‌ای در مورد فرم اساسی و معنی کیهان به دست می‌آورد. در پرتو همین یگانگی «من» است که «نبوغ کیهانی» را از طریق شهود و همدلی درک می‌کنیم. دریافت شاف‌تسبری از حقیقت بیشتر همین «طبیعت در من» است، نه در عینیت محض اشیاء و امور واقع تجربی. او همین طبیعت را هنجار زیبایی قرار می‌دهد. کانت در نقد قوه‌ی داورى، نبوغ را استعداد (یا موهبتی طبیعی) تعریف می‌کند که به هنر قاعده می‌دهد. او راه خود را در استقرار مفهوم فراباش نبوغ دنبال کرد. اما تعریف او از حیث محتوا در توافق کامل با تعریف شاف‌تسبری و اصول و پیش‌فرض‌های «زیبایی‌شناسی شهودی» او است.

در واقع تئوری نبوغ و «نابعه‌ی اصیل» از نخستین گام‌هایی است که ناقدان رنسانس و مترجمان آثار افلاطون برداشتند و تا نقطه‌ی اوج آن نزد پرک [«روح مقدس در انسان»]، به‌طور کلی بر این نکته تأکید دارد که الهام نابعه با دنباله‌روی از قواعد سازگار نیست، این که نابعه دنباله‌رو نیست و آفرینش او یگانه است، این دیدگاه به نقش وسیله‌ی بیان چندان توجهی نداشت، مع‌هذا قواعد و واسطه‌ها و وسایل بیان هنری نیز امکانات و خصوصیاتى دارند که باید رعایت شوند. کانت در اینجا نیز می‌کوشد دیدگاه‌های متخاصم را سازش دهد: او معتقد بود که نبوغ همان قریحه‌ای است که طبیعت توسط آن برای هنر قاعده‌ای برای تألیف و یک ماده‌ی غنی فراهم می‌کند. او نبوغ را قوه‌ی

ایده‌های زیباشناختی می‌نامد که از این ایده‌های عقلی متمایزند: ایده‌ی عقلی مفهومی است که هیچ شهودی (نگرشی) با آن تکافو نمی‌کند، ایده‌ی زیباشناختی شهودی از قوه‌ی متخیله است که هیچ مفهومی برای آن کفایت نمی‌کند، اما در میان این دو شباهت‌هایی نیز موجود است. ایده‌ی عقلی از تجربه فراتر می‌رود، خواه از این جهت که مصداق و متعلق مطابق با خود در طبیعت ندارد خواه از این جهت که یک پدیده‌ی صرفاً طبیعی را به رویدادی معنوی تبدیل می‌کند (مرگ و عشق و ...); پس ایده‌ی عقلی حاوی چیزی بیان‌نشدنی است. اما ایده‌ی زیباشناختی هم از مفهوم فراتر می‌رود زیرا شهودی خلق می‌کند با طبیعتی متفاوت از طبیعتی که به ما داده شده است. طبیعت متفاوتی که پدیده‌هایش رویدادهای روحی و معنوی‌اند و این رویدادها تعینات طبیعی بی‌واسطه‌اند. ایده‌ی زیباشناختی چیزی برای اندیشیدن فراهم می‌کند و به تفکر وادار می‌سازد که همانند ایده‌ی عقلی چیزی بیان‌نشدنی است. از این رو همچون تصویری «ثانوی» و بیانی ثانی پدیدار می‌شود و از این بابت بسیار به نمادگرایی نزدیک می‌شود، اما به‌جای این که ایده را به‌طور غیرمستقیم در طبیعت نمایش دهد آن را به‌طور ثانوی از طریق آفرینش تخیلی طبیعی دیگر بیان می‌کند.

نبوغ با دادن روح و ماده به ذوق آن را در هنرها برمی‌انگیزد. توافق متخیله و فاهمه در هنرها تنها توسط نبوغ حاصل می‌شود و بدون آن غیرقابل انتقال باقی می‌ماند. نبوغ وحدت زنده فوق محسوس کلیه‌ی قوا است که فراهم‌کننده‌ی قاعده‌ای است که توسط آن نتایج «زیبا در طبیعت» به «زیبا در هنر» بسط می‌یابد. پس نه‌تنها زیبا در طبیعت بلکه زیبا در هنر نیز نماد خیر اخلاقی است. به‌طور خلاصه نمایش ایده‌های عقلی نزد کانت در طبیعت محسوس صور گوناگونی به خود می‌گیرد: ۱. در نمایش مستقیم ولی منفی است و از طریق فراقکتی خصوصیتی از ذهن بر طبیعت صورت می‌گیرد؛ ۲. در نمادگرایی طبیعی یا علاقه زیبا نمایش مثبت اما غیرمستقیم و از طریق تأمل صورت می‌گیرد؛ ۳. در نبوغ یا نمادگرایی هنری نمایش مثبت اما ثانوی است و از طریق خلق یک طبیعت دیگر صورت می‌گیرد؛ ۴. این شیوه‌ی نمایش ایده‌ی عقلی که از همه کامل‌تر است در طبیعت لحاظ‌شده همچون نظامی از غایت صورت می‌گیرد.^{۲۲}

درباره‌ی شیوه‌ی تبیین کانت از پدیده‌ی زیباشناختی، گفتنی است که او در زمینه‌ی اولاً روند اخلاقی که در آن از یک سو زیبایی طبیعی و از سوی دیگر زیبایی هنری خلق می‌شود و ثانیاً پاسخ خلاقانه‌ی انسان به هر دو نوع زیبایی سه شیوه‌ی مختلف تبیین به کار می‌گیرد: ۱. شیوه‌ی تبیین مکانیکی و فیزیولوژیکی؛ کانت می‌گوید همه‌ی اندیشه‌های ما به‌نحو هماهنگ در حرکت اندام‌های بدن ترکیب می‌شوند و موافقت خود را با آپیکور در این باره اعلام می‌کند [البته او این شیوه‌ی تبیین را در هیچ جایی از «نقد سوم» بسط نمی‌دهد]. می‌توان تصور کرد که زیبایی طبیعی با انتساب آن به طبیعت و قوه‌ی آن، در خلق صوری که از نظر زیباشناختی غایت‌مند باشند برحسب قوانین مکانیکی تبیین شوند؛ ۲. شیوه‌ای که تا حدودی روان‌شناختی و تا حدودی استعلایی است؛ همان شیوه‌ای که کانت مکرراً و با اطمینان بسیار به آن استناد می‌کند. این شیوه‌ی تبیین بیشتر برای پاسخ زیباشناختی انسان در داوری ذوقی به کار می‌رود و با شروطی بر روند خلاقیت هنری نیز قابل اطلاق

است. او در اینجا بدون این که قوه‌ی جدیدی خلق کند پاسخ زیباشناختی را ناشی از ارتقاء و اشتداد ادراک حسی معمولی می‌داند. رضایت زیباشناختی در اثر هماهنگی غیر متعارف بازی تخیل و فهم به‌هنگام صدور حکم زیباشناختی حاصل می‌شود. جنبه‌ی استعلایی این تبیین نیز آن است که برای این حکم ذوقی کلیت و ضرورت را مطرح می‌کند. ۳. تبیین نهایی کانت دارای خصلتی متافیزیکی است که هم به زیبایی طبیعی و هنری و هم به پاسخ زیبایی‌شناسی انسان مربوط می‌شود. در نقد اول و به‌خصوص در نقد دوم سؤال از چگونگی ایجاد وحدت در قلمروهای جداگانه‌ی طبیعت و اختیار در میان بود. در نقد سوم، کانت با استمداد از مفهوم «فرولایه‌ی فوق محسوس» برای این دو قلمرو با صبغه‌ای متافیزیکی برای حل مسئله تلاش می‌کند. در تبیین این مسائل در باب زیبایی، آموزه‌ی او به‌شکل اصلی «تنظیمی» مدعی است که یک قلمرو عینی از ارزش‌ها که مستقیماً توسط ضمیر اخلاقی قابل شهود است به‌گونه‌ای مرموز در حوزه‌ی عینی در قلمرو طبیعت برای خلق زیبایی طبیعی، و در حوزه‌ی ذهنی در تلاش خلاقانه‌ی نابغه‌ی اصیل و نیز در پاسخ کلی زیباشناختی انسان – هم به زیبایی طبیعی و هم به زیبایی هنری – فعالیت می‌کند. این «فرولایه» به گمان او هسته‌ی مرکزی هنجارگذار عالم غایت‌شناختی را که جهان مکانی - زمانی پدیدار آن است تشکیل می‌دهد.^{۲۳}

در ادامه لازم به ذکر است که چون نقد قوه‌ی د اوری غایت‌شناختی – بخش دوم از «نقد سوم» – از حوزه‌ی بحث ما خارج است به آن نمی‌پردازیم، و در تفاوت حکم زیباشناختی و حکم غایت‌شناسی فقط می‌توان مختصراً گفت: حکم زیبایی‌شناسی یک غایت‌مندی ذهنی، صوری، و طارد هرگونه غایت ذهنی یا عینی را به نمایش می‌گذارد؛ در این حکم توافق امکانی طبیعت و قوای ما نسبت به توافق و هماهنگی میان خود قوای ما امری خارجی باقی می‌ماند و طبیعت فقط موقعیتی بیرونی برای ما فراهم می‌کند تا غایت‌مندی درونی رابطه‌ی قوای ذهنی خودمان را درک کنیم. به تعبیر کانت این ما هستیم که طبیعت را با علاقه درک می‌کنیم در حالی که طبیعت علاقه‌ای به ما نشان نمی‌دهد. اما در حکم غایت‌شناسی، با یک غایت‌مندی عینی، مادی و مقرون به غایات روبه‌رو هستیم و با مفهوم غایات طبیعی سروکار داریم که بیان تجربی وحدت‌گایی چیزهای کثیر است. پس اگر در حکم زیباشناختی با تأمل در صورت عین بدون مفهوم روبه‌رو هستیم، در حکم غایت‌شناختی با مفهوم تأمل درباره‌ی ماده‌ی عین روبه‌رو هستیم. در این حالت برخلاف حالت اول، توافق آزادانه و هماهنگ قوای ذهنی ما در توافق امکانی طبیعت و خود قوا مندرج است، که موجب لذتی غایت‌شناختی برای ماست؛ اما این لذت با شناخت آمیخته می‌شود که مبین یک حالت برتر و ناب قوه‌ی احساس نیست بلکه نشان از تأثیر قوه‌ی شناخت بر قوه‌ی احساس دارد. حکم غایت‌شناختی دارای یک اصل پیشین مختص به خود نیست بلکه توسط حکم زیباشناختی تدارک می‌شود، که بدون این تدارک درک‌ناشدنی باقی می‌ماند.

غایت‌مندی صوری و بی‌غایت زیباشناختی ما را مهبای تشکیل مفهوم غایت می‌کند و این مفهوم به اصل غایت‌مندی اضافه می‌شود و با تکمیل آن، آن را بر طبیعت اطلاق می‌کند. در واقع به بیان کانت همان تأمل بی‌مفهوم است که ما را مهبای مفهوم تأمل می‌کند. یک حس مشترک

غایت‌شناسی نیز وجود ندارد، و مسئله‌ی تکوین آن هم در بین نیست بلکه این مفهوم از جهت علاقه و منفعت نظریه‌پردازانه‌ی عقل اختیار می‌شود و جزئی از حس مشترک منطقی است اما به‌گونه‌ای توسط حس مشترک زیباشناختی آغاز و مهیا می‌شود.

به‌قول گوته، کانت عنصری از طنز را با روش جدید آمیخته است، زیرا گاه به نظر می‌رسد مایل است قوای شناخت ما را تا حد ممکن محدود کند و گاه گویی به تلمیح به فراسوی مرزهایی که خود ترسیم کرده اشاره می‌کند. البته باید توجه داشت که کانت بارها به چنین وحدتی اشاره می‌کند، اما هرگز نمی‌گوید که خود او آن را شناخته و به درک آن نائل شده بلکه برعکس نیل به آن را اصولاً از ظرفیت انسان خارج می‌داند.

پی‌نوشت‌ها:

۱. به نقل از: کانت. نقد قوه‌ی داوری، ترجمه‌ی دکتر رشیدیان، نشر نی، چاپ اول، ص. ۱۱، (۱۳۷۷).
 ۲. همان، ص. ۵۱.
 ۳. همان، ص. ۱۳.
 ۴. کریستین ولف (۱۶۷۹-۱۷۵۴) نخستین فیلسوفی بود که به‌زبان آلمانی سیستم فلسفه نوشت و برای ساختن واژه‌های فلسفی به‌زبان آلمانی کوشش‌هایی کرده که باید او را بنیان‌گذار زبان فلسفی آلمان دانست. تأثیر او در آلمان به قدری بود که بیشتر کرسی‌های فلسفه‌ی دانشگاه‌های آن کشور به شاگردان او داده شده بود. او یکی از استادان کانت نیز بود و *متافیزیک* او کتابی بود که کانت از روی آن تدریس می‌کرد.
 ۵. واژه‌ی یونانی *aisthetikos* به معنای ادراک حسی بود و واژه‌ی *aistheta* به معنای چیز محسوس. این واژه از تبار اصطلاح *esthetique* است که امروز در زبان‌های اروپایی به کار می‌رود. واژه‌ی «استتیک» را نخستین بار الکساندر گوتلیب باوم‌گارتن در مورد زیبایی‌شناسی، در کتابی به همین نام به کار برد. در این اثر، او میان آگاهی زیباشناسانه‌ی انسان و ادراک حسی او از زیبایی نسبتی قائل شد.
 ۶. باوم‌گارتن سودای پایه‌گذاری علمی جدید را در سر داشت که «استتیک» می‌خواند و معتقد بود با این علم اعتبار آگاهی هنری بیشتر دانسته می‌شود، که در آن شکاف عمیقی میان علم طبیعی و شناخت از زیبایی را به‌شیوه‌ی روشن‌گران مورد تأکید قرار می‌داد.
 ۷. باوم‌گارتن در سرآغاز اثر خود درباره‌ی زیبایی‌شناسی، زیبایی‌شناسی را «هنر مشابه خرد» تعریف می‌کند. ن.ک.: Prolegomena p & 1
 ۸. برای تمایز میان این دو وضوح، ن.ک.:
- Preumgaten: Meditations de nonnullis ad poema petinentibus & 13ff .
۹. او در آغاز کتاب خود زیبایی‌شناسی می‌گوید: این اثر می‌کوشد صرفاً راه را برای عملی نو هموار کند، اما نمی‌خواهد آن را به کمال نظام‌مند برساند.
 10. Francis Hutcheson. *An Iquirty into the Origin of our Ideas of Beauty and Virtue* (1725).
 ۱۱. هاجسن از شافسبری معنای «حس درونی» را گرفت.
 12. *Of the Standard of Taste* (1757), Bobbs Merril, 1965, (b), pp. 8, 7.
 ۱۳. کاسیرر، ارنست. فلسفه‌ی روشنگری، ترجمه‌ی ی. موقن، تهران: انتشارات نیلوفر، صص. ۴۱۱-۴۰۸، (۱۳۷۰).

۱۴. مثلاً دریدا معتقد است که کانت در بحث عقلانی خود از زیبایی بنیان غیرمفهومی بودن زیبایی را است می‌کند، زیرا برای او زیبایی در آن واحد هم با مفهوم همراه است و هم از مفهوم رهاست؛ در واقع او بی مفهوم را با مفهوم یکی دانسته است.

۱۵. کاسیرر، همان.

16. Longinus. "On the sublime", tr. by A. O. Prickard (Oxford, 1930).

به نقل از امانوئل کانت، نقد قوهی داوری، ترجمه‌ی دکتر رشیدیان، تهران: نشر نی، ص. ۲۹ (۱۳۷۷).

17. Burke, E. *A philosophical enquiry in to the origin of our ideas the sablim and beautiful*. ed. J.T. (London, Bolton, 1990), p. VIII.

۱۸. برای تمایزی که میان «لذت و حظ» قائل است. ن. ک.:

Folkierski, *Enter he classicisme et le romanitisms*, pp. 59 ff

۱۹. یک صحنه‌ی واحد هم می‌تواند زیبا باشد و هم والا، اما به‌دلیلی تقابلی که در چندتا از شرایط آنها وجود دارد این صحنه در صورتی که هر دو باشد نمی‌تواند به‌صورت بسیار قوی یکی از آن دو باشد.

۲۰. به نقل از: احمدی، بابک. حقیقت و زیبایی، تهران: نشر مرکز، چاپ پنجم، ص. ۸۸ (۱۳۸۰).

۲۱. زیبایی‌شناسی پیش از آن که برای شافتمبری موضوعی صرفاً نظری باشد مدت طولانی مسئله‌ای معنوی بود. برنهاد اساسی فلسفه و زیبایی‌شناسی او این است «تمامی زیبایی حقیقت است». به این معنا که رابطه‌ی بین زیبایی و حقیقت یک رابطه‌ی جوهری است نه رابطه‌ی علی. منظور او از حقیقت مجموعه‌ی شناخت نظری یا گزاره‌ها و داوری‌هایی نیست که بتوان آنها را به قواعد محکم منطقی یا اصول و مفاهیم اساسی تحویل کرد، بلکه «حقیقت» به‌معنای انسجام درونی و عقلی کیهان است که این انسجام را نمی‌توان در قالب مفاهیم نظری یا از طریق استقراء، یعنی انباشت یک‌ایک تجربه‌ها درک کرد بلکه آن را تنها به‌طور بی‌واسطه می‌توان تجربه، یا به‌طور شهودی درک کرد. این تجربه و تفهیم مستقیم و درونی فقط از تأمل در زیبایی به دست می‌آید. در اینجا تفاوت میان جهان «درون» و جهان «برون» برمی‌آفتد و بر هر دو جهان یک قانون حاکم است که در هر یک از این دو جهان شیوه‌ی خاص خود متجلی می‌شود.

او اساس اخلاق رواقی یعنی «زندگی بر طبق طبیعت» را می‌پذیرد و به آن از حوزه‌ی اخلاق به قلمرو زیبایی‌شناسی می‌آورد. هماهنگی کامل میان انسان و جهان تنها به میانجی زیبایی صورت می‌گیرد. او در کنار خرد و تجربه، نیروی سوم را که سر می‌کشد و از دوتای دیگر قوی‌تر می‌داند «فهم شهودی» می‌خواند، که ژرفای واقعی جهان زیباشناختی را برای ما آشکار می‌کند. این «فهم شهودی» از کل آغاز می‌کند و به اجزاء می‌رسد.

۲۲. دلوز، ژیل. فلسفه‌ی نقدی، ص. ۸۳ (به نقل از امانوئل کانت، نقد قوهی داوری، ترجمه‌ی عبدالکریم رشیدیان، تهران: نشر نی، ۱۳۷۷، ص. ۴۷).

۲۳. همان، ص. ۳۸.



شروېشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی