Metaphysics
University of Isfahan E-ISSN: 2476-3276
Vol. 17, Issue 2, No. 40, Autumn and Winter 2026

(Research Paper)

How is it possible to propose an artistic critique based on Kant's critique of judgment?

Tahereh betyar
MA of Art Studies, Faculty of Art, Semnan University, Semnan, Iran
tahere.betyar@semnan.ac.ir
Farideh Afarin *
Associate professor, art studies, faculty of art, semnan university, semnan, Iran
f.afarin@semnan.ac.ir

Abstract
It is common for the Critique of Judgment to focus more on natural beauty and less on artistic beauty. Some even think there is less discussion about the philosophy of art and even less about art criticism. Of course, this perception is directly influenced by the references Kant provides in the prefaces of his numbered sections; there is no specific discussion titled "Art Critique," but evidence suggests that artistic or aesthetic critique can be derived from the Critique of Judgment. The Critique of Judgment can be centered on the shoulders of discussions regarding aesthetic ideas and genius. One can view the artwork through the lens of the intertwined discussions of aesthetic ideas. For example, taste (the pure reception of beautiful form), genre (the concept of the work as an end), subjectmatter (the rational idea as the content of thought), and spirit (the aesthetic idea) can be considered aspects of critique. The method of research is descriptive-analytic, based on Douglas Burnham's ideas. In this research, aesthetic value has been chosen. In Kant's critique of art, it is understood that we can progress from the stage of taste, in a sense of free beauty reliant on beautiful form, to determining the content and genre of the work, the stage of expressing the aesthetic idea of the work, and defining its spiritual essence. The idea behind intuition can connect with higher realms of moral concepts and ideas of reason through symbolic images or attributes.

Keywords: Aesthetics, critique of judgment, artistic criticism, Kant, aesthetic idea.

* Corresponding Author

This is an open access article under the CC-BY-NC-ND 4.0 License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

10.22108/mph.2025.142729.1589

دوفصلنامه علمی متافیزیک

دوره ۱۷، شماره دوم (پیاپی ۴۰)، پاییز و زمستان ۱۴۰۴ ص ۹۸-۷۹

تاریخ وصول: ۱۴۰۳/۶/۱۷ ، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۱/۲۳

(مقالهٔ پژوهشی)

چگونه طرح نقد هنری از *نقد قوهٔ حکم* کانت ممکن است؟[۱]

طاهره بتیار، کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران

tahere.betyar@semnan.ac.ir

فریده آفرین*، دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران

f.afarin@semnan.ac.ir

چکیده

می‌گویند *نقد قوهٔ حکم* بیشتر دربارهٔ زیبایی طبیعی و کمتر دربارهٔ زیبایی هنری است. حتی برخی می‌اندیشند کمتر دربارهٔ فلسفه هنر است و کمتر و کمتر دربارهٔ نقد هنر. نشان‌هایی که کانت از طریق سرنوشتارهای نقد سوم مستقیم به ما می‌دهد همین تلقی را به وجود می‌آورد؛ مطلبی با عنوان نقد هنر وجود ندارد. در این پژوهش، با روش توصیفی ـ تحلیلی با اتکا به آرای برنهام نشان می‌دهیم نوع خاصی از نقد هنری را می‌توان از این اثر کانت بیرون کشید. نقد سوم را روی شانه‌های بحث ایده‌های زیباشناختی و نبوغ می‌توان نشاند. اثر هنری را از دریچهٔ ارتباط با مباحث تاخوردهٔ درون ایده‌های زیباشناختی می‌توان نگریست. مباحثی همچون ذوق به معنی صرفاً صورت زیبا را دریافت کردن، ژانر به معنی مفهوم اثر را غایت پنداشتن، مضمون یعنی ایدهٔ عقلانی را محتوای اندیشیدنی در نظر داشتن، روح اثر را بر مبنای ایدهٔ زیباشناختی سنجیدن و نمادگرایی و استعاره را در نقد هنری گنجاندن، می‌توان مدنظر قرار داد. نقد باید بر ارزشی واحد استوار باشد. به نظر می‌رسد در صورت تمرکز بر قابلیت‌ها و ظرفیت‌های متنوع ایده‌های زیباشناختی و اتکا به ارزش زیباشناختی، می‌توان نقد زیباشناختی برای هنر در نظر گرفت و برای جنبهٔ ارزشیابی کلی اثر هنری در نهایت از روح‌داری یا بی‌روحی اثر پرسید.

واژگان کلیدی: زیباشناسی، نقد قوهٔ حکم، نقد هنری، کانت، ایدهٔ زیباشناختی.

[۱] این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد طاهره بتیار، با عنوان: «نقد هنری در زیباشناسی کانت با تأکید بر نماد و استعاره و کاربست آن در آثار نقاشی معاصر ایران (۱۴۰۰-۱۳۶۰ هش)» در رشته پژوهش هنر دانشکده هنر سمنان به راهنمایی فریده آفرین است.

* نویسنده مسئول

This is an open access article under the CC-BY-NC-ND 4.0 License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

10.22108/mph.2025.142729.1589

۱- مقدمه

نزد کانت در *نقد قوهٔ حکم*، هر هنری با توجه به رابطه‌ای که با مؤلفه‌هایی همچون ذوق به معنی صرفاً صورت زیبا را دریافت کردن، ژانر به معنی مفهوم اثر را غایت پنداشتن، مضمون یعنی ایدهٔ عقلانی را محتوای اندیشیدنی پنداشتن و روح اثر را بر مبنای ایدهٔ زیباشناختی سنجیدن و نمادگرایی برقرار می‌کند، با هنرهای دیگر تفاوت‌هایی می‌یابد. برنهام در این ملاحظات به چهار وجه روی کرده است. به نظر می‌رسد این چهار وجه برای بررسی و ارزشیابی هر اثری مناسب است، حتی مهملات باروح. این چهار وجه را بر شانه‌های بحث ایده‌های زیباشناختی می‌توان نشاند و آن‌ها را به پیشگاه آزمونگریِ هر اثری حتی کتابی فلسفی می‌توان برد. البته نتایج آزمونگری یا نقد یک کتاب فلسفی با اثر هنری زیبا و باروح؛ متفاوت خواهد شد. این پژوهش می‌کوشد با محوریت ایدهٔ زیباشناختی، قسمت‌های به‌ظاهر گسستهٔ نقد سوم را به هم بپیوندد و فاصله‌ها و شکاف‌ها را پرکند تا از آن‌ها به منزلهٔ آجرچین‌های وهله‌های نقد یاد کند؛ در نتیجه، هرجا نیاز به آرای موافق با جهت پژوهش باشد با بیان نام مفسر تشریح شده است. بر این مبنا، می‌توان پرسید چگونه و بر چه اساس، وهله‌هایی سنجنده از نقد سوم را برای ارزیابی آثار هنری در نظر می‌توان گرفت؟

۲- پیشینهٔ پژوهش

در میان منابع فارسی و غیرفارسی عنوان مشابه پژوهش یافت نشد؛ با این حال، پژوهش‌های مشابه از نظر نزدیکی اهداف با پژوهش حاضر عبارت‌اند از:

فارستر[1] (۲۰۰۸) در بخش سوم رسالهٔ دکتری خود با عنوان «نظریهٔ استعارهٔ کانت» در سال ۲۰۰۸ در دانشگاه روچستر، با توجه به مقالهٔ استعارهٔ تصویری نوئل کارول[2] که استعارهٔ تصویری موجود در آثار رنه مگریت و پیکاسو را بررسی کرده است، در باب مسئلهٔ استعاره در زیباشناسی کانت بحث می‌کند. در پژوهش پیش‌رو، تأکید بر بحث ایدهٔ زیباشناختی و نمادگرایی در نقد سوم از اشتراکات این دو است؛ تفاوت اینکه در این پژوهش نمادگرایی در وهله‌ای از شش مرحلهٔ نقد کانتی مطرح می‌شود. معرفی شش وهلهٔ نقد هنری برگرفته از نقد سوم بحث متمایز این پژوهش است.

تونا[3] (۲۰۱۶) در مقالهٔ «نظریهٔ هیبریدی نقد هنری کانتی» در باب گزارش ترکیبی از نقد هنری بحث می‌کند که شامل مدل عینی نوئل کارول است و ارزیابی‌های او را در خدمت ارزیابی ارزش دریافت قرار می‌دهد. او استدلال می‌کند این نظریهٔ هیبریدی توسط نظریهٔ ذوق کانت پشتیبانی می‌شود. مطالعهٔ مباحث تونا هنگام بحثِ ارزش‌ها اهمیت می‌یابد. شش وهلهٔ نقد هنری برگرفته از نقد سوم بحث متمایز این پژوهش است.

آفرین (۱۳۹۸الف) در مقالهٔ «واکاوی و شرح نقش نماد در فلسفه و زیباشناسی کانت» چیستی عملکرد و جایگاه نماد در مکانیسم شناخت کانت را مطالعه و بررسی کرده است. در پژوهش پیش‌رو، مشابه این مقاله، بر ایدهٔ زیباشناختی تمرکز شده است؛ تفاوت اینکه در این پژوهش نمادگرایی در وهله‌ای از شش مرحلهٔ نقد کانتی مطرح شده است.

آفرین (۱۳۹۸ب) در مقالهٔ «نگرش زیباشناختی به موتیف اسلیمی در هنر اسلامی با توجه به زیبایی آزاد و وابستهٔ کانت» رویکرد زیباشناختی کانت را با تمرکز بر موتیف اسلیمی بررسی کرده است. او این رویکرد را با رویکردهای مختلف از جمله رویکرد سنت‌گرا، عرفانی و نمادین، رویکرد تاریخی و بستر اجتماعی و رویکرد زیباشناختی مقایسه می‌کند. در پژوهش پیش‌رو، با تمرکز بر ایدهٔ زیباشناختی، رویکرد زیبایی مقید و نمادگرایی در وهله‌ای از شش مرحلهٔ نقد کانتی مطرح می‌شود.

قاسمی و آفرین (۱۴۰۱) در کتاب *فرمالیسم متوسط زیباشناختی* دیدگاه‌های متفکران معاصر زیباشناسی مانند

[1] Forrester

[2] Noel Carroll, “Visual Metaphor”, in Jaakko Hintika (ed.), Aspects of Metaphor, Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1994.

[3] Tuna

نیک زنگویل[1] با تمرکز اصلی بر زیبایی آزاد و مقید را بررسی کرده‌اند. در پژوهش پیش‌رو، بر ایدهٔ زیباشناختی تمرکز شده است. از بحث‌های زنگویل در فرمالیسم متوسط زیباشناختی برای بازکردن ابعاد نظریهٔ زیباشناختی کانت سود جسته شده است. ضمن کارآیندی هر یک از منابع، می‌توان گفت پژوهش حاضر برای طرح نقد هنری از نقد سوم کانت نگاهی ژرف‌تر به همهٔ قسمت‌های این کتاب انداخته و با بیرون کشیدن وهله‌های نقد هنری در نقد سوم کانت دیدگاه راهیاب خود را ارائه داده است.

۳- روش پژوهش

پژوهش بر اساس هدف توسعه‌ای است. نوع پژوهش نظری است. روش گردآوری مطالب کتابخانه‌ای و اسنادی است. روش مطالعهٔ داده‌ها تحلیل کیفی است؛ به این شرح که نقد سوم با تأکید بر آرای برنهام از زاویهٔ چهار مؤلفهٔ ذوق، ژانر، مضمون و روح اثر نگریسته شده است. افزون بر این، هرجا نیاز به شرح آرای موافق با جهت پژوهش بوده، با بیان نام مفسر مطالبی تحلیل شده است. در این پژوهش، رابطهٔ نقد و ارزش‌ها توضیح داده شده و در نهایت، وهله‌های نقد کانتی در شش گام معرفی شده است. در هر قسمت که به تحلیل یا توضیح و نمونه‌ای نیاز بوده، با استنباط شخصی نگاشته شده است.

٤- ذوق در مواجههٔ فرم و زیبایی یک اثر

ذوق از قرن هجدهم یکی از مهم‌ترین مفاهیم زیباشناختی محسوب می‌شد. برای گشودن پای کارکرد ذوق به قضاوت‌های اجتماعی، معیارهایی نیاز بود؛ از این رو، برای تعیین این معیارها پژوهش‌هایی نگاشته شدند. یکی از این پژوهش‌های ژرف را امانوئل کانت نگاشت. ذوق نزد کانت از سطح قوه‌ای برای چشیدن به قوه‌ای برای قضاوت و ارزیابی تبدیل شد؛ به همین دلیل، آن را حکم یا قضاوت ذوقی نامید. ذوق ناظر به صورت است. کانت در دقیقهٔ اول نقد سوم ذوق را توانایی ارزیابی خوشایندی و ناخوشایندی یک موضوع یا چگونگی یک تصور خوانده است؛ تصوری که نه بر اساس شناخت منطقی و نه زیر مفاهیم فاهمه، بلکه بر اساس بازی آزاد و هماهنگ خیال و فاهمه شکل می‌گیرد؛ بنابراین، حکم ذوقی زیباشناختی[2] بر بنیادی سوبژکتیو است (نقیب‌زاده، ۱۳۷۴، صص. ۳۴۹-۳۴۸). حس خوشایندی و ناخوشایندی است که سوبژکتیو است و بر ابژکتیویته یا عینیتی همچون حس مشترک استوار است. حس مشترک واکنشی یکسان در مخاطبان برمی‌انگیزد. حکم یا قضاوت ذوقی ممکن است ناب یا غیرناب باشد. نوع ناب آن بر لذت ناشی از هیجان، حس‌های تجربی و مفهومی خاص استوار نیست، بلکه صرفاً بر فرم و ویژگی‌های فرمی (صوری) مبتنی است. البته، بحث بر سر اینکه فرم چیست، چه ویژگی‌هایی فرمال هستند و چگونه از ویژگی‌های غیرفرمال متمایز می‌شوند، پیچیدگی‌هایی دارد که متفکران معاصر مانند نیک زنگویل بر توضیح آن تأمل کرده‌اند. در اینجا از آن می‌گذریم، اما در جای مناسب آن را بررسی می‌کنیم (بنگرید به جدول ۱) با ترسیم یک دوگانهٔ دیگر، یعنی زیبایی آزاد و مقید، به جایی می‌توان رسید که بحث ارتباط ذوق و فرم روشن‌تر می‌شود.

کانت در پارهٔ شمارهٔ ۱۶ نقد سوم، زیبایی آزاد را از زیبایی مقید متمایز کرده است و به طور قطع زیبایی آزاد را مقدم و ارزشمندتر می‌پندارد. طبق تعریف کانت، زیبایی مقید مبتنی بر مفهومی از ماهیت شیء است و این در حالتی است که زیبایی آزاد برعکس است. به تصور برخی، تمایز زیبایی آزاد و مقید به نوعی تمایز میان زیبایی بیان‌گرانه و نابیان‌گرانه است و اگر این پنداشت درست باشد، نتیجه اینکه در تفکر کانت، زیبایی به عنوان بیان ایده عملاً تاثیرگذار نیست و در نتیجه، این نوع از زیبایی به‌عنوان زیبایی مقید در برابر زیبایی آزاد، اهمیت کمی دارد (راجرسون، ۱۳۹۴، صص. ۵۱-۵۰). به نظر، زیبایی آزاد را به درخشش چشمان ذوق در برابر فرم و ترکیب‌بندی یا فرم شهودی تأملی پیوند می‌توان داد. «در همهٔ هنرهای زیبا چیزی ذاتی همچون فرم وجود دارد که در ازای مادهٔ حس، یعنی جذابیت و عاطفه، برای مشاهده

[1] Nick Zangwill (1957-.)

[2] Aesthetic

و قضاوت ما غایتمند است» (Kant, 1987, p.195). از فرم غایتمند لذت می‌بریم. فرم یا صورت غایتمند را باید به مفهوم صورت دارای کمال غایتمند دانست. بخشی از مفهوم کمال، انسجام و هماهنگی اجزا یا وحدت در کثرتِ مربوط به عین است و مفهوم ضعیف کمال را می‌سازد. بخشی دیگر به معنای سهم سوژه، ادراک و دانش او در درک کمال است. مفهوم قوی کمال، غایتمندی درونی است که هنجار یا ایده‌ای از غایت ابژه را هم در بردارد (بیزر، ۱۴۰۱: ۲۲۵). کانت با توجه به مفهوم بی‌علاقگی یعنی بدون در نگر آوردن وجود عین، منظور از فرم غایتمند را در زیبایی آزاد، مشروط به درک بی‌غرض سوژه از غایت‌مندی بی‌غایت می‌داند. در نتیجه کمال را می‌توان غایتمندی درونی دانست که دربردارنده غایتی از ابژه یا مفهوم آن نیست. در زیبایی مقید به هرترتیبی غایتمندی درونی هنجار یا ایده‌ای از غایت ابژه را در برمی‌گیرد.

جداسازی فرم (صورت) و ماده در نگر کانت تمایزی مهم است. ماده پا در حواس دارد و حسی و عاطفی است؛ ولی زیباشناختی نیست. ماده می‌تواند جذابیت داشته باشد و عاطفه را برانگیزد؛ اما تصور زیبایی و حکم ما دربارهٔ آن را حمایت نمی‌کند. صدا، شکل و رنگ دروازه‌های روح ما هستند؛ اما زیبا و در درجه‌ای بالاتر روح‌دار نیستند. کانت می‌نویسد فرم (صورت) برای همه کس توسط حس مشترک پذیرفتنی است. فرم موجب اشتراک بین الاذهان است؛ اما مادهٔ خصوصی است. به هنگامهٔ حکم هم دربارهٔ صورت و جنبه‌هایی در مرکز توجه همگان، داد سخن سر می‌دهیم. در واقع، آنچه موضوع حکم واقع می‌شود کلِ مقرون به غایت می‌تواند بود. کل مقرون به غایت هم موضوع هر حکم غایت‌شناختی و هم زیباشناختی قرار می‌گیرد. برای نمونه، یورتمه رفتن اسب می‌تواند با توجه به هماهنگی اعضای اسب تماشا شود؛ هدفی که همانا بقای جانور را رقم می‌زند و در عین حال، ستایشِ ناظر را بر می‌انگیزند. مبنا قرار گرفتن هماهنگی منتهی به بقای جانور اساس احکام غایت‌شناسی است. اگر همین هماهنگی ورای هر نوع غایت و هدفی تحسین سوژه را برانگیزد، حکم صرفاً جنبه‌ای زیباشناختی به خود می‌گیرد (ن. ک.: کورنر، ۱۳۹۹، صص. ۳۴۰-۳۴۶). اگر همین توازن در خدمت برنده شدن اسب در مسابقه و نیز با هدف جابه‌جایی انسان باشد، در این صورت، زیبایی غیرناب و مقید حاصل شده است. دربارهٔ اثر هنری هم به همین صورت است؛ اگر صرفاً فرم مقرون به غاییت درونی نگریسته شود، زیبایی آزاد است؛ اما اگر ناظر به کارکرد باشد، رویکرد مقید در نظر گرفته شده است. همچنین، اگر به کارکردهای اثر هنری مانند عمارت، قصر یا کلیسا علاوه بر فرم زیبا بر اساس ساختار آن توجه شود، در این صورت، مفهوم کارکردی آن در نظر گرفته شده است. شاید این تفسیر، یعنی در نظر گرفتن غایت و فهم ژانر اثر، گره‌گشا باشد. مطابق ژانر بودن یعنی زیبایی مقید داشتن. برای نمونه، زیبایی مقید در گرو و در راستای مفهوم یا کارکرد یک عمارت است. اما نهایتاً زیبایی مقید شرط و تضمین روح‌دار بودن اثر نیست. این شرط به طریق دیگری برآورده می‌شود که در بخشی دیگر آن را توضیح می‌دهیم.

نکته اینکه به دلیل تأکید کانت بر بی‌علاقگی، زمانی که خودِ عین زیبایی آزاد را رقم بزند، این جنبه از نظر کردن به زیبایی آزاد خود را در نوع حکم نشان می‌دهد. حکم دربارهٔ زیبایی مقید به ناظرِ ارائه‌دهندهٔ آن حکم هم بستگی دارد. ونزل می‌نویسد اگر مشاهده‌گر اطلاعات کمتری نسبت به کارکردهای یک عین داشته باشد و حواس او کمتر درگیر غایات شود، زیبایی آزاد مبنای حکم است و خلاف این، اگر به کارکردها بنگرد و بر اساس دانشی که دارد حکم بدهد، به زیبایی انسان، کلیسا، زرادخانه و ... حکم غیرناب صادر کرده است (ونزل، ۱۳۹۵، صص. ۱۵۲-۹۹). نکتهٔ مسئله‌ساز در این باره اینکه آنچه کانت زیبایی مقید می‌نامد نوعی از زیبایی است که نسبت به زیبایی آزاد فرعی به نظر می‌رسد (دیکی، ۱۳۹۶، ص. ۲۳۱). از جوشش ذوق ناب در برابر زیبایی آزاد به فرم تأملی شهود (حاصل سنتز دریافت و بازتولید) و بالاترین درجهٔ اهمیت داشتنِ فرم می‌رسیم. به هر حال، به گفتهٔ دیکی، زیبایی آزاد و مقید با هم رقابت نمی‌توانند

کرد. دیگر مفسران مانند گینزبورگ هم از تأکید کانت روی زیبایی آزاد به نتایجی چنین رسیدند که طرح کاغذ دیواری ارزش بیشتری نسبت به نقاشی‌های سقف نمازخانهٔ سیستین دارد (گینزبورگ، ۱۳۹۵، ص. ۵۹). به نظر می‌رسد بهتر است طرح کاغذ دیواری را با سقف نمازخانهٔ سیستین مقایسه نکنیم. در نقش انتزاعی یا هنر نابازنمودی می‌توان از نقوش سفالینه‌ها یاد کرد و آن را با نقاشی نمازخانهٔ سیستن مقایسه کرد تا هر دو دست‌کم در یک دسته نگریسته و سنجیده شوند. نتیجه اینکه در هنر آزاد بیشتر با زیبایی فرم تأملی شهود مواجه هستیم که ذوق را درگیر می‌کند؛ به همین دلیل، ذوق مبنای قضاوت می‌شود. مراحل نگریستن به زیبایی آزاد و زیبایی مقید را اگر همچون جزیره‌های جدا و دورافتاده از هم تفکیک کنیم، به نقد هنری نمی‌رسیم. خود کانت زیبایی آزاد در هنر غیربازنما و مقید را به هنر بازنمایانه مرتبط می‌کند. در یک اثر هنری مانند برخی از آثار کوپکا[1] یا نقاشی‌های ویلم دکوننیگ[2] یا برخی از نقاشی‌های روتکو[3] و حتی بعضی از آثار کاندینسکی[4] و مالوویچ[5]، ممکن است جنبه‌های بازنمایانه و غیربازنمایانه هر دو وجود داشته باشند؛ پس تکلیف چیست؟ می‌توان این دو را با رویکرد وجه نگریستن و منظرِ نگر، در معیت هم برای نقد یک اثر هنری به کاربست. می‌توانیم با وجه نگریستن، نظر کردن و نظرورزی آثار دورگه را از منظر زیبایی آزاد یا مقید نقد کنیم یا حتی مسائل بیشتری را بکاویم. در برابر پدیده یا شیء یا شخص یا اثر هنری زیبا به این صورت یا آن صورت به این وجه یا آن وجه می‌توان نگریست. وجه نگریستن مهم است؛ زیرا دیدن، نظر کردن و تئوریا به هم مرتبط هستند؛ بنابراین، از این دیدن و نظر کردن است که می‌توانیم نظریه را به میدان تماشای نقد دعوت کنیم؛ به همین دلیل، معادل تئوریا در فارسی نظریه خوانده شده است. نگریستن و نظر در تئوریا وجود دارد؛ زیرا تئوریا به معنای یونانی خود، به گروهی از افراد اشاره دارد (هر کدام نام تئوروس[6] را با خود دارند) که کارکرد آن‌ها در زمان‌های بسیار مهم این بود که «نگاه کنند و حرف بزنند»: «آن‌ها فراخوانده می‌شدند تا رخ دادن برخی رویدادها را شهادت دهند، تا اتفاق افتادنِ آن‌ها را شاهد باشند، و سپس به صورت کلامی بر روی دادنشان گواهی دهند.» بنابراین، مبنایی مطمئن برای به پاکردن مناقشهٔ بعدی با توجه به موضوع فراهم می‌کردند (Ulmer, 1994, p. 86). اینجا نظر قطعی و مطمئن از سوی فردی دیده‌ور و نظرورز است که دیگران را با خود همراه می‌کند؛ از این‌رو، به زیبایی مرغ بهشتی، صدف دریایی یا زیبایی یک اثر هنری مانند کلیسا با روی آزاد یا مقید می‌توان نگریست، چنین یا چنان نظر می‌توان کرد و نظر ورزید. آشکار است که هر آنچه دربارهٔ وجه نظر به زیبایی آزاد و مقید مطرح می‌شود، دربارهٔ درک و دریافت مخاطب خاص در تعامل با ابژهٔ پیش‌رویش است. بر این اساس، زیبایی ناب و غیرناب ساخته می‌شود؛ به این معنا، نظر کردن بر اشیاء و پدیده‌های زیبا نگرِ مخاطب ذوق‌ورز و دیده‌ور است. وجه نظر به زیبایی‌ها دربارهٔ پایگاه هنرمند، اهداف و نیت او نیست. در مجموع، زیبایی اثر یا عین زیبا نمایش[7] یا بیان حالت یا اکسپرسیونِ ایده‌های زیباشناختی است. تجربهٔ زیبایی را شاید بتوان ایده‌آگاهیِ زیباشناختی دانست؛ یعنی آگاهی در سطح همین تجربه و از طرف شهود از ایده‌های زیباشناختی اما بدیل آگاهی عقلی. کارآیندی ایدهٔ زیباشناختی در نزدیک کردن و بالا کشیدن فرم‌های محسوس تا ایده‌های عقلی است. این دیدگاه از نوع بیان‌گرایانه نسبت به ایده‌های زیباشناختی متناقض با دیدگاه فرمالیستی در آرای کانت به نظر می‌آید (گینزبورگ، ۱۳۹۵، صص. ۶۴–۶۵)؛ اما آیا این دوگانهٔ آتش‌افروز دو دیدگاه متناقض یا مانع‌الجمع هستند. در بخشی دیگر به این بحث دوباره برمی‌گردیم.

[1] František Kupka (1871-1957)
[2] Willem de Kooning (1904-1997)
[3] Mark Rothko (1903-1970)
[4] Wassily Wassilyevich Kandinsky (1866-1944)
[5] Kazimir Severinovich Malevich (1879-1935)

[6] Θεωρία = Theoros
[7] darstellung= exhibition

۵- مفهوم ژانر (مفهوم اثر به مثابهٔ غایت)

مفهوم یعنی چیزی چه هست و آن چیز چه کاری صورت می‌دهد یا قرار است صورت دهد. برخی از تعریف‌ها، جنس، نوع و فصل یک چیز را معین می‌کنند و برخی دربارهٔ کاربرد چیزها هستند؛ بنابراین، غایت یعنی یک شیء مناسب حین شرح پاسخ به چیستی‌اش مشخص می‌شود. سرپیچی کردن از چیستی (جنس، نوع و فصل) در این وادی این چیز را از جرگهٔ مفهوم بیرون می‌اندازد. سکهٔ غایت روی دیگری هم دارد؛ اینکه مفهوم دلالت می‌کند بر اینکه چیز چه کاری انجام می‌دهد؛ چقدر برای انجام آن مناسب است. این مطلب طنین سقراطی دارد. سقراط زرهی را توصیف می‌کرد که برازندهٔ سینه‌ای جنگنده است. هم‌هنگام پهنای سینهٔ جنگنده‌ای دیگر را به تنگی می‌فشرد و می‌آزرد. تعریفی که کانت از چیستی مفهوم و غایت می‌کند برای درک کردن بحث ژانر[1] کارگشا است: مفهوم به عنوان علتِ متعلق در نظر گرفته می‌شود. متعلقِ مفهوم، غایت است. عموماً یک غایت، قصد یا خواستی را پیش‌فرض می‌گیرد. نمونهٔ همان غایت می‌تواند سقفِ یک بنا باشد که قصد از ساخت آن این است که ساکنانش را از گزند سرما و بوران حفاظت کند. در اینجا، قصد شخصی بر ساختن سقف، حالت پیشین دارد. نیازمندی شخص به محفوظ ماندن ساخت سقف را توجیه می‌کند. به دیگر سخن، مفهوم یک سقف که به معنای کاربردی سرپناه است، به منزلهٔ یک علت به نظر می‌آید. هنگامهٔ اندیشیدن به غایت، قاعدتاً باید به چیزی یا کسی برای برآورده کردن آن غایت اندیشیده شود؛ از این رو، طبق تعریف، کانت مطلبی دربارهٔ ارتباط علّی میان مفهوم و متعلق آن نمی‌گوید. کانت، در این تعریف، در ذهن داشتن یک مفهوم برای نمونهٔ اندیشیدن به سرپناه یا سقف و اراده‌ای برای محقق کردن آن، یعنی ساختن سقف یا بنا را ضروری نمی‌داند. او در اینجا صرفاً به تصور معلول می‌اندیشد. برای نمونه، ابتدا تصور خانه‌ای وجود دارد و سپس طبق تصور، بنا ساخته می‌شود. در جریان تأمل بین عین و تصور، قوای تخیل و فاهمه تحریک می‌شوند که کانت آن را «علیت درونی» نام می‌نهد؛ زیرا در ذهن رخ می‌دهد و فرد از طریق احساس لذت بر آن آگاهی می‌یابد (ونزل، ۱۳۹۵، صص. ۱۲۵-۱۲۲).

گفتیم نزد کانت دو نوع زیبایی آزاد و مقید وجود دارند: اولی را به هیچ مفهومی دال بر چیستی عین نیازی نیست، دومی چنین مفهومی و کمال عین موافق با آن مفهوم را مفروض می‌دارد (کانت، ۱۳۸۸، ص. ۱۳۵). یک وجه نظر کانت نگریستن به زیبایی مقید است که مفهوم یک عین و کمال عین موافق با آن مفهوم را پیش‌فرض می‌گیرد. اینجا بهتر است روی تعریف مفهوم و بعد ارتباط آن با اثر تأمل و درنگ کنیم. در اصل نیز نگر کانت دربارهٔ زیبایی آزاد است که گاهی از سوی برخی نسخه‌ای واضح از ظهور و بروز فرمالیسم زیباشناختی معرفی شده است. این رویکرد نشان می‌دهد این طرح و ترکیب‌بندی به فرم معنای کلیت می‌دهد. می‌دانیم به صورت کلی سه تعریف از فرم وجود دارند که عبارت‌اند از: اشکال از میان عناصر بصری، فرم که بر اساس عناصر بصری و اصول ترکیب‌بندی ظاهر ویژهٔ نقاشی را به آن می‌بخشد، فرمی از نقاشی مانند آبرنگ (جنسن، ۱۳۹۳، ص. ۲۰). در تفکر کانت، زمانی که فرم در سوژه شکل می‌گیرد فرم شهود تأملی است و موجب تصور زیبایی می‌شود و به معنی دوم، یعنی ترکیبی از عناصر یا اجزا یا نماها از عین در هم کشیده می‌شود. مخالف این نوع از فرمالیسم زیباشناختی، زیبایی یک فرم را به کیفیات غیرفرمالی وابسته می‌داند که مشتمل است بر مادهٔ اثر مانند رنگ و اشکال، قصد هنرمند، زمینهٔ اجتماعی، محتوای بازنمایی و از جنبهٔ غیرهنری، برخی از مفاهیم از جمله هدف ایدئولوژیک یا عملکردی ابژهٔ مدنظر که دوباره به این مطلب بازخواهیم گشت.

روشن کردن تکلیف ژانر برای هنر زیبای آزاد و مقید اندکی پیچیده می‌نماید. در ابتدای بحث باید دانست صورت‌بندی احکام زیباشناختی آزاد نزد کانت مفهومی نیست. این حذف مفهوم به منظور حفظ خصوصیت همگانی چنین داوری‌هایی، مانند تمایز آن‌ها از شناخت ناب نسبت به مطلوبیت (مقبولیت) سوبژکتیو مورد نیاز است (Dowling, 2010, p. 91). در پی اثبات ژانرخواهی

[1] Genre

کانت، شواهدی از کاربرد این اصطلاح در پاره‌های شمارهٔ ۵۱ و ۵۳ وجود دارد. در پاره‌های شمارهٔ ۴۷، ۴۸ و ۵۱، بین نمونهٔ کامل و بی‌نقص از چیزی و نمونهٔ زیباشناختی آن تمایز قائل می‌شود و همین تفاوت، مفهوم ژانر را روشن می‌کند. یکی دو پاره را در ادامه بررسی می‌کنیم. زمانی که کانت دربارهٔ هنرهای زیبا در پارهٔ شمارهٔ ۴۸ می‌نویسد: «عین قرار است چه نوع چیزی از آب در بیاید» (برنهام، ۱۳۹۸، ص. ۱۷۶)، به مفهوم غایت اشاره دارد که نقب می‌زند به بحث ژانر. در همین پاره در باب حکم دربارهٔ زیبایی طبیعی (ناب) می‌نویسد: این نوع زیبایی به از پیش موجود بودنِ مفهومی در باب چگونگی آن چیز نیازی ندارد؛ یعنی شناسایی هدفِ مادی لازم نیست. بدون شناسایی هدف یا غایت، این صورت صرف است که متعلق داوری قرار می‌گیرد و همین صورت است که برای داوری خوشایند است؛ اما اگر عین به منزلهٔ محصولی از هنر باشد و به این اعتبار باید زیبا خوانده شود، در این حالت، از آنجا که همواره هنر هدف یا غایتی را در علت و علیتش مفروض می‌دارد، باید پیش‌تر مفهومی از چیستی شیء در بُن آن وجود داشته باشد (ن. ک.: کانت، ۱۳۸۸، ص. ۲۴۹). انواع غایت در اثر هنری را می‌توان برشمرد. غایتمند بی‌غایت یعنی صورت آن غایتمند است و بررسی آن کار ذوق است. در این حالت، این غایتمندی همچون تکنیک است، بدون اینکه هدفی مشخص داشته باشد. اصول حاکم بر چنین هنری منطبق با اصول تکنیکی طبیعت است. غایت تکنیکی طبق الگوی عمل تکنیکی و عمل انسانی تعیین می‌شود. در این صورت، هنر یا هنرهای زیبا بر مبنای الگوی طبیعت تبیین خواهند شد (اسکوبا، ۱۴۰۲، ص. ۸۵). غایت اثر هنری مانند یک کلیسا یا مسجد این است که متناسب با کارکردش باشد. در این صورت، اثری قصدمند بر اساس هدفی معین تولید می‌شود. هنر مکانیکی متناسب با غایات بیرونی (مطابق الگوی مکانیکی علیت که جنبه‌ای علمی یا شیوهٔ اثر) است. هنر زیبا محصول نبوغ به هنر آکادمیک نزدیک می‌شود. غایت هنر آکادمیک انتظارات را مطابق ژانر اثر برآورده می‌کند. در پارهٔ شمارهٔ ۴۷ نقد سوم بحثی به میان آمده است که نشان می‌دهد مفهوم نوع یا ژانر یعنی هماهنگی با آنچه یک اثر باید باشد (سبک عام) و هم‌ساز با بحث کانت دربارهٔ قواعد و انطباق با معیارهای آکادمیک یا هنری مکتبی است. مفاهیم مبتنی بر ژانر (نوع)[1] انتظاراتی هم با خود همراه دارند، مانند تأثیری که توقع می‌رود بر بیننده یا خواننده بگذارد (برنهام، ۱۳۹۸، ص. ۱۷۶). مفهومی معین از محصول به عنوان غایت، مفهوم ژانر را القا می‌کند. تصور (شهود) یا تصویر غایتمندی است؛ در نتیجه، هنر به صورت کلی بی‌غایت نمی‌تواند بود و با یکی از این غایت‌ها تنظیم می‌شود. در هنر نبوغ درجاتی از غایات وجود دارد که در بخش نبوغ توضیح می‌دهیم.

۶- مضمون (ایدهٔ عقلانی به‌مثابهٔ محتوای اندیشیدنی)

به نظر می‌رسد شاه‌راه مهمی که ما را به درک بحث مضمون در آثار هنری می‌رساند توضیح بیشتر دربارهٔ ایده‌های زیباشناختی[2] است. ایدهٔ زیباشناختی را می‌توان نمایش خیالی تشدیدشده یا تصور یا بازنمودی تشدیدیافته خواند (ویکس، ۱۴۰۱، صص. ۲۳۴ و ۲۴۴). چیزی خیالی یا ایده‌آل که اثر بدان ارجاع می‌دهد؛ از همین رو، می‌توان گفت فلان اثر دربارهٔ خیرخواهی است یا بهمان اثر دربارهٔ نیک‌پنداری است. مضمون جذابیت‌های فکری دارد، حتی اگر از منظر زیباشناختی پیش پاافتاده باشد (برنهام، ۱۳۹۸، ص. ۱۷۶). مضمون زیر سیطرهٔ ایده‌های عقلی یا مفاهیم اخلاقی قرار می‌گیرد.

کانت بر تفاوت میان مفاهیم و ایده‌ها در *نقد عقل محض* (نقد اول) تأکید می‌کند. او مفاهیم را تصورات متعین انضمامی می‌داند که با اتکا بر آن‌ها چیزهایی را می‌توان توصیف کرد که مابه‌ازای تجربی دارند. ایده‌ها تصوراتی مربوط به اموری فراتر از تجربهٔ محسوس هستند. در نقد اول صرفاً سه ایدهٔ عقلانی وحدت‌بخش توسط کانت معرفی می‌شوند (راجرسون، ۱۳۹۴، صص. ۴۴-۴۲). ایده‌های عقل همچون خدا، جهان و نفس از آنجا که مصداق و حدودی ندارند، کانت آن‌ها را به عنوان چیزهایی

[1] Genre
[2] Aesthetic Idea

تجربه‌نشدنی در نظر می‌گیرد. ایده‌ها وحدت‌بخش هستند و به مجموعهٔ تجارب کثیر ما وحدت می‌دهند.

عقل با اصولی کار می‌کند که وحدت مطلق به وجود می‌آورد. عقلِ محض عبارت است از قوهٔ دربردارندهٔ اصول که بتواند به صورت پیشین آن‌ها را بشناسد، قوه به منزلهٔ گره‌ای است گسسته از غیرخویش و البته به‌هم‌پیوسته در خودش (امید و حسن‌پور، ۱۳۹۱، ص. ۱۹۷). عقل قوه‌ای استنتاج‌گر است. استنتاج، استدلالی استعلایی برای نشان دادن اعتبار یک اصل در نسبت با نوعی تجربه به کار می‌آید و معمولاً نشان می‌دهد اصل ضروری است یا شرط مقوم آن تجربه (برنهام، ۱۳۹۸، ص. ۲۷۸). ایده‌های عقلانی هماورد ایده‌های زیباشناختی هستند. به هر حال، از آنجا که این دو را رابطه‌ای است، مضمون اثر از همین رابطه تأمین می‌شود. ایده‌های زیباشناختی ایده‌های پشت شهود هستند و مضمونی را زیر سیطرهٔ ایده‌های عقلی وحدت‌بخش برای اثر فراهم می‌کنند.

ایده‌های زیباشناختی فراتر از تجربه هستند. آن‌ها محتوای عقلانی همهٔ امور در تجربهٔ ما را حمایت می‌کنند. ایده‌های زیباشناختی بدیل ایده‌های عقل یا بازتاب ایده‌های کامل است؛ با این توصیف، ایده‌های عقلی محتوای اندیشیدنی برای آثار هنری فراهم می‌کنند یا مضمون آن‌ها هستند (همان، ص. ۱۷۶). ظاهراً ایده‌های زیباشناختی در پی تصور شهودی از چنین ایده‌های عقلی یا ایده‌های کامل برکشیده می‌شوند. تخیل هنرمند ایده‌ی زیباشناختی می‌تواند بیافریند که اندیشه را به دنبال خودش بکشاند. صرفاً این ایدهٔ زیباشناختی است که هم ایده‌های عقلی را دنبال می‌تواند کرد و هم از طرف دیگر، متعلق به نمایش مفهوم کاملاً معمول غایت حسی است. در هنرِ زیبایِ باروح، به واسطهٔ ایدهٔ زیباشناختی حالت ذهنی به وجود می‌آید که منتقل می‌شود. ایدهٔ زیباشناختی متخیله و فاهمه را هماهنگ می‌کند. ایدهٔ زیباشناختی مانند امر زیبا نوعی مشابه از فعالیت غایتمند خودبسنده و قائم به ذات را می‌آفریند (همان، ص. ۱۷۹). ایدهٔ زیباشناختی می‌تواند تصوری کاملاً بی‌نقص یا به طرزی باورناپذیر کامل باشد. این تصور کامل و بی‌نقص طریق جست‌وجویِ معانی توسط آثار هنری را نشان می‌دهد. اصل مهم در تفسیر محتوا این است که اثر هنری نوع خاصی از موضوع و مضمون دارد (Chignell, 2007, p. 419). در ادامه، دربارهٔ ایدهٔ زیباشناختی بیشتر توضیح می‌دهیم.

۷- روح اثر (ایدهٔ زیباشناختی) و نماد

ایده‌های زیباشناختی روح اثر هستند؛ آن را نه فقط به اثری هنری، که به اثری زیباشناختی تبدیل می‌کنند. کانت در *نقد قوهٔ حکم* در پارهٔ شمارهٔ ۴۹، از روح به معنای اصل برانگیزاننده[1] در ذهن یاد کرده و نبوغ را قوهٔ نمایش ایده‌های زیباشناختی معرفی می‌کند. در ادامه، ایده‌های زیباشناختی را این‌گونه تعریف می‌کند: تصوری از قوهٔ مخیله که اندیشهٔ بسیاری برمی‌نگیزد، در حالی که هیچ اندیشهٔ معینی نمی‌تواند با آن رقابت کند و هم‌کفو شود؛ بنابراین، زبان مناسب مفاهیم و اندیشه‌های معین به کار آن نمی‌آید. زبان به تعبیر بهتر، زبان عقل محض، یعنی فلسفه، از عهدهٔ بیان آن‌ها برنمی‌آید. زبان هنر را کار آید (اسکوبا،۱۴۰۲، ص. ۹۰). ایدهٔ زیباشناختی و عقلی نقطهٔ مقابل هم هستند و در تقابل با هم قرار می‌گیرند (کانت، ۱۳۸۸، ص. ۲۵۲).

کانت میان ایده‌های زیباشناختی و ایده‌های عقلی رابطه‌ای تقابلی برقرار می‌کند. مفسران آن را به انحای مختلف تعبیر کرده‌اند. برخی نوشته‌اند ایده‌های زیباشناختی بدیل یا بازتاب ایده‌های عقلی هستند (برنهام، ۱۳۹۸، ص. ۱۷۵)، منتها در تخیل. به باور برخی این دو ایده متضاد هم نیستند، بلکه دو صورت‌بندی متفاوت از یک چیز هستند (Deleuze, 2004, p. 67).

دو سو برای ایدهٔ زیباشناختی یا ایدهٔ پشت شهود یا اندیشهٔ آن وجود دارد: از یک سو و با یک وجه نظر، آن را بدیل یا تصوری از ایدهٔ عقلی بخوانیم؛ ایدهٔ زیباشناختی، به کار محسوس کردن ایده‌های عقلی همچون امر بیان‌ناپذیر در تخیل می‌آید. از سوی دیگر، اینکه آن را تصوری کامل از تجربهٔ تجربی بدانیم. از این سو، به طور کلی، ایده‌ها از طرف شهود بر اساس اصل

[1] animating principle

ذهنی حاکم بر هماهنگی قوای شناختی (متخیله و فاهمه) ایدهٔ زیباشناختی نامیده می‌شوند و امر توضیح‌ناپذیر را بیان می‌کنند. زمانی که از پایین به بالا حرکت صورت می‌گیرد، یعنی از طرف شهود تخیل روی فرم یا صورت شهود تأمل می‌کند، بر اساس فرم تأملی شهود، زیبایی درک می‌شود. شهودی که تخیل بر فرم آن تأمل می‌کند، ایده‌ای در آن شهود است که با مقوله‌های فاهمه توضیح داده نمی‌شود؛ از این رو، توضیح‌ناپذیر است. این ایده، بدون دست یافتن به مفهوم و منجر شدن به شناخت، مانند تصور و بیانی ثانی پدیدار می‌شود و بسته به مسیر درپیش‌گرفته، می‌توان نمادگرایی را بر آن اساس استوار کرد. در این صورت، گویی ایده‌های زیباشناختی (شهودهای محض) به توانی بیشتر می‌رسند.

مخاطب با ذوق زیبایی فرم دریافت یا صورت مکانی ـ زمانی چیزها را درک می‌کند[1] و اگر آنجا هم ایده‌ای داشته باشد با تخیل روح‌داری آن یا صرفاً بی‌روحی آن را درمی‌یابد. بیانگری به بیان عواطف هنرمند در اثر هم بستگی دارد و بر مخاطب اثر می‌گذارد. به نظر می‌رسد زمانی که از بیانگری بحث می‌کنیم باید روشن کنیم در حال بحث کردن از کدام جنبه هستیم. اینجا در حال بحث کردن از فرم شهودی تأملی هستیم؛ فرمی که تخیل بر فرم آن تأمل می‌کند. آن فرم بیانگر هم است؛ یعنی بر عواطف مخاطب مستقیم اثرگذار هم هست و درون مخاطبی که با آن رویارو شده فشار می‌آورد. این فشار گویای همان توضیح‌ناپذیری ایده بر اساس مفهوم شناختی است که باعث رفتن تخیل به مرحله‌ای بالاتر می‌شود. فرم تأملی تخیلی دارای ایده‌ای است که تخیل با تأمل در شهود درونی آن را می‌یابد. این ایدهٔ زیباشناختی توضیح‌ناپذیر، از زیبایی گذشته، می‌تواند نشانگرِ روح‌داری اثر باشد. همین ایده، به طور غیرمستقیم، از طریق نماد می‌تواند برای مفهومی دیگر معنازایی کند. یا اینکه با ساحت دیگر، برای نمونه با مفاهیم اخلاقی، می‌تواند ارتباط بگیرد؛ زیرا زمانی که کانت می‌نویسد زیبا نماد اخلاق است، می‌توان ایدهٔ زیباشناختی را در این ارتباط نمادین مفروض داشت (Alison, 2001, p. 261). در نهایت، در این ارتباط می‌توان دربارهٔ کافی بودن یا لازم بودن یکی برای دیگری[2] سخن گفت. هرچند در مقابل مفسرانی هم هستند (مانند سونگ) که اعتقاد دارند نباید بین دیدگاه‌های متمایز و متضاد کانت، رابطه‌ای دید؛ اما به هر حال، این پژوهش از این ارتباط‌های مفروض استفاده می‌کند و از آرای موافقانی همچون آلیسون و اسکوبا[3] نفع می‌جوید. حال می‌توان اثری را متصور شد که زیباست، اما روح‌دار نیست. زیباست، ایدهٔ زیباشناختی ندارد، تحت سیطرهٔ ایده‌های عقلی نیست، مضمون غنی ارائه نمی‌دهد، نماد نمی‌سازد و به حیطه‌ای بالاتر هم ره نمی‌برد. اینجا این زیبا نماد اخلاق هم نمی‌تواند باشد، بلکه یک زیبایی فرمال است.

گفتیم برخی مانند آلیسون معتقد هستند بین زیبایی نماد اخلاق است و زیبایی بیان ایده‌های زیباشناختی می‌توان پیوند برقرار کرد. توضیح بیشتر این مسیر اینکه نماد بر قاعدهٔ تأمل استوار است. روی تعین زمانی ـ مکانی یا شاکلهٔ یک مفهوم تأمل می‌شود. نظر این پژوهش این است که وقتی از بالا، یعنی از سمت مفهوم یا تعین مفهومی (حتی مفهومی تجربی) به سمت پایین حرکت صورت می‌گیرد، به تعبیر دیگر، از مفهومی مانند دایره و تمرکز روی گِرد یا حلقه بودن آن به منزلهٔ قاعدهٔ ساخت یا قاعدهٔ تولید، یعنی شاکلهٔ دایره، به زمان دوار می‌رسیم.

---

[1] راجر فرای فرمالیست انگلیسی از فرم ناب در آثار هنری بحث می‌کند که می‌تواند مشابه همین مرحله فرم ادراکی کانت باشد. فرمی که ناب است و بیانگر. یعنی بیانگر عواطف تجسمی است عواطفی که صرفا در رهمکنش عناصر تجسمی مثل جرم، ضرباهنگ، نور و سایه، فضا، رنگ ساخته می‌شود. بیان تجسمی است که بر مخاطب تأثیر می‌گذارد. این بیان تجسمی نزد کلنت به ایده زیباشناختی تعبیر می‌شود.

[2] شرط لازم یعنی ب شرط لازم برای الف هست، در این صورت از درستی الف می‌توان درست بودن ب را هم در نظر گرفت. ممکن نیست الف درست باشد و ب نادرست (اخلاق شرط لازم زیبایی است. از درستی زیبایی درستی اخلاق نتیجه می‌شود). اگر الف شرط کافی برای ب باشد از درستی الف درستی ب نتیجه گرفته می‌شود (زیبایی شرط کافی اخلاق است. در صورت نازیبا بودن به نااخلاقی بودن نمی‌توان رسید). در صورت نادرستی الف، نمی‌توان به نادرستی ب رسید. الف شرط لازم و کافی برای ب است (زیبایی شرط لازم و کافی اخلاق است.) اگر بتوان از درستی الف، درستی ب را نتیجه گرفت و برعکس. (شرط لازم و کافی در منطق به‌صورت رابطهٔ منطقی اگر و تنها اگر بین مقدم و تالی بیان می‌شود.)

[3] Eliane Escoubas(1937-.)

تأمل بر این گِرد یا حلقه مفهومی دیگر همچون زمان دوار را فرامی‌خواند. زمانِ دوار با حرکت یعنی چرخهٔ جاودان حرکت معنی می‌یابد، از نقطه‌ای شروع و به همان نقطه ختم می‌شود و با نمادی همچون اژدها یا ماری که دم خود را گاز می‌گیرد، محسوس می‌شود (ن. ک.: میت‌فورد، ۱۳۸۸، ص. ۱۱۲؛ هال، ۱۳۸۰، ص. ۹۵). برای همان تعیّن زمانی ـ مکانی، یعنی شاکله که گاهی هم پویایی‌های زمانی ـ مکانی یک مفهوم است، مفهومی دیگر یافت می‌شود. مفهوم قبلی و فعلی از حیث این قاعدهٔ صوری یا شاکله یا روند مشترک هستند. در مثال دیگر برای خورشید با تأمل بر پویایی زمانی ـ مکانی آن مانند طلوع و غروب که یک قاعدهٔ صوری به دست می‌دهد، نماد ساخته می‌شود. در این حالت، یک مفهوم دیگر برای یک قاعدهٔ صوری یا شاکله یا پویایی زمانی ـ مکانیِ طلوع و غروب ساخته می‌شود (دلوز، ۱۳۹۶، ص. ۱۴۲) و مفهوم مرگ به میان کشیده می‌شود. اصولاً با شهودِ مرگ برای این مفهوم می‌توان یک نماد محسوس ارائه داد؛ برای مثال، نمادهایی همچون داس، ساعت شنی، اسکلت، اسکلتِ داس بر یک دست و ساعت شنی به دست دیگر، ساعت ازکارافتاده و جمجمه. در همین حد، دگرمفهوم‌یابی بر اساس قاعده‌ای مشترک انجام می‌شود؛ به باور این پژوهش، معنایِ مفهوم اول در سایهٔ مفهوم دیگر گسترش می‌یابد؛ برای نمونه، با اسکلتِ داس به دست می‌توان به دروگرِ عمر اشاره کرد؛ زیرا داس مانند مرگ محصول عمر را درو می‌کند. ساعت شنی نشانی است از تجسم مرگ (هال، ۱۳۸۰، صص. ۱۴۵ و ۱۴۰)، ساعت ازکارافتاده نشانی است از کار افتادن ثانیه‌شمار عمر و ازکارافتادگی انسان همچون ساعتی که حرکت می‌کرد. با جمجمه سرانجام انسان این است: پارهٔ استخوانی که می‌ماند. ابعاد معنای مفهوم اول، یعنی غروب کردن، از طریق مفهوم دوم به واسطهٔ نمادها افزایش یافت. کانت می‌نویسد نمادها امر محسوس را معنوی می‌کنند؛ یعنی معنای آن را افزایش می‌دهند؛ اما به باور ویکس، این معنازایی برای مفهوم اول اتفاق نمی‌افتد و فقط یک نماد خشک با روشی تصنعی ساخته می‌شود. از نظر او، فقط در هنر و در استعاره‌سازی برای ایده‌های زیباشناختی است که معنازایی اتفاق می‌افتد. تخیل آنجا درگیر است. او خط تمایز را این‌گونه ترسیم می‌کند: نماد ایفاگر نقش هنری بیان ایده‌های اخلاقی است. استعاره نقش هنری ایده‌های زیباشناختی است. ایده‌های زیباشناختی از طریق استعاره معنا را پایان‌ناپذیر می‌کنند یا فزونی می‌بخشند؛ در حالی که نماد معنازایی نمی‌کند (ن. ک.: ویکس، ۱۴۰۱، ص. ۲۴۸). اما به باور این پژوهش، ایدهٔ زیباشناختی ایدهٔ پشت شهود است که تخیل در حرکت از پایین به بالا از طرف شهود یا تعین زمانی ـ مکانی به سمت تعین مفهومی آن را تشخیص می‌دهد و با نماد آن را به مفاهیم اخلاقی و ایده‌های عقلی مرتبط می‌کند. نمادها که ساخته می‌شوند به ساحت دیگر می‌رویم. در این میان، غیر از آلیسون، الیان اسکوبا نیز موافق با نظر پژوهش است.

با ویکس موافق نمی‌توان بود که نمادها در هنر وجود ندارند، یا اینکه چون نمادها خشک و تصنعی هستند، از عهدهٔ معنازایی برنمی‌آیند. همچنین، می‌توان گفت نمادها همچون مثال‌های نام‌برده، در طول تاریخ معنای مفهوم را بسط می‌دهند. استفاده از نماد بیرون از هنر و درون هنر نام آن را متفاوت می‌کند. در هنر، می‌توان گفت نماد همان استعاره است. کار معنازایی را تخیل انجام می‌دهد. در هنرِ زیبا به منزلهٔ محصول نبوغ، ایدهٔ زیباشناختی می‌تواند یک مضمون کامل در نوع خود باشد یا ممکن است پیش‌فرض ایدهٔ زیباشناختی به هنری نمادگرا یا تولید استعاره و معنازایی منجر شود. برای مثال، در اثر شام آخر داوینچی[1]، با وجود اینکه بسیار واقع‌گرایانه نقاشی شده است، نمادگرایی هم بر اساس عدد سه به عنوان مبنای دسته‌بندی ۱۲ حواری و تثلیث موج می‌زند (وایلدر، ۱۳۹۵، ص. ۱۷۸) و باز به ابعاد معنای اثر می‌افزاید. اثر رقص دراویش (تصویر ۱) با وجود اینکه واقع‌گرایانه حالات رقص عرفانی را نشان داده است، عاری از نماد نیست؛ دایره‌ای که روی آن می‌رقصند، ممکن است نماد بی‌نهایت، در کف داشتن

[1] The Last Supper by Leonardo da Vinci (1495-1498))

زمین و زمان و رسیدن به کمال باشد.

سبیل نمادسازی بر اصل قیاس یا تشبیه است. منظور از قیاس شباهت کامل نسبت‌های میان دو چیز کاملاً متفاوت است (اسکوبا، ۱۴۰۲، ص. ۸۹). برای مثال، از مشابهت رویهٔ اجرای (همان پویایی زمانی ـ مکانی) حکومت مونارشیِ بد اجراشده با مفهوم دوم خرد کردن ارتباط بیابیم و شهود مفهوم دوم یعنی خرد کردن، محسوسِ آسیاب دستی را به عنوان نماد برجسته کند. این نماد در هنر هم استفاده می‌شود. دادگستری، برای خدا به عنوان ایدهٔ عقلی، با تکیه بر شیوهٔ اجرای عدالت یا شیوهٔ اجرای حساب و کتاب اعمال، نماد محسوب می‌شود. این ایده یعنی خدا بدون شهود است، اما نماد دادگستری به کار محسوس‌سازی آن می‌آید. در باب زیبایی در این نقل از کانت، معصوم، متواضع و ملایم مضامین اخلاقی هستند که او برای آن‌ها مقام تشابه با زیبایی‌های طبیعی را در نظر گرفته است؛ زیرا در مقام تشابه (قیاس یا تمثیل)[1] است که زیبایی طبیعت و زیبایی هنری را با نام‌هایی می‌خوانیم که در حکم اخلاقی به کار می‌آیند. برای نمونه، رنگ‌ها را معصوم، متواضع و ملایم می‌خوانیم؛ زیرا احساس حاصل از آگاهی ذهنیِ انسان در برابر آن‌ها مشابه احکام اخلاقی است؛ از این رو، همین مشابهت به ذوق اجازه می‌دهد تا از جاذبهٔ حسی به غرض اخلاقی عبور کند. (کانت، ۱۳۸۸، ص. ۳۰۷). اگر بر اساس شهود مفهوم معصوم بخواهیم نماد بسازیم، ویژگی سفیدی که کمتر لکه‌ها و تیرگی‌ها را می‌پذیرد، شهودی برای مفهوم معصومیت فرامی‌خواند، در ادامه، گل زنبق سفید را نماد معصومیت می‌نشاند؛ بنابراین، می‌توان گفت نمادها در بیرون از هنر هم ساخته می‌شوند و تصویری از آن‌ها را در هنر می‌سازیم. افزون بر این، مباحث مشترک دیگری هم وجود دارند، مانند بی‌واسطگی، کلیت، بی‌علقگی و آزادی مشترک که رابطهٔ نمادین اخلاق و زیبایی را در زیبا نماد اخلاق است، محکم می‌کنند (ویکس، ۱۴۰۱، ص. ۲۴۵).

تمایز بین انتقال مستقیم و غیرمستقیم به واسطهٔ بیان آنقدر مهم است که کانت همهٔ هنرهای زیبا را بر اساس قیاسی با کیفیات بیانگری در سخن طبقه‌بندی می‌کند (برنهام، ۱۳۹۸، ص. ۱۸۱). نماد واسطی غیرمستقیم است که بر اساس ایدهٔ زیباشناختی رابط فرمالیسم و بیانگری می‌شود. کارآیندی ایدهٔ زیباشناختی ممکن است در تبدیل کردن پدیده‌ای طبیعی به رویدادی معنوی باشد. صورت زیباشناختی به‌جای آنکه ایده را در طبیعت به صورت غیرمستقیم نشان دهد، آن را به طرز ثانوی با آفرینش تخیلی طبیعی دیگر در هنر بیان می‌کند (نیکیان و آفرین، ۱۴۰۱، ص. ۸۷). ایدهٔ زیباشناختی، از آنجا که تأملی است و به صورت ثانوی آفرینش تخیلی طبیعی دیگری را رقم می‌زند، با نمادگرایی در طبیعت در رای کانت قابل تبیین است. گویی آلیسون حق دارد بین این ایدهٔ زیباشناختی و نماد رابطه‌ای مفروض ببیند. این ایده اندیشه و افکاری را فراتر از تجربه محسوس مد نظر می‌دارد و، به روایت تمثیلی یا نمادین آثار هنری تن می‌دهد. البته می‌دانیم همه آثار هنری همیشه جنبه تمثیلی و نمادین ندارند. ممکن است اثری درباره مجموعه‌ای از احساسات انسانی و رفتار بیرونیِ نشان‌دهنده آن باشد (راجرسون، ۱۳۹۴، ص. ۴۶)، مانند آثار اولیه مایکل اندروز[2] در مدرسه اسلید[3]. در این دسته از آثار بحث‌کردن از نمادها نه غیرممکن که دشوارتر است. بنابراین صرفا تا همان مرحله فرم تأملی شهود پیش می‌توان رفت و اندیشه پشت شهود یا مضامین را تا کشف نمادها به عبارت بهتر استعاره‌ها غنای چندانی نمی‌توان بخشید.

[1] Analogon
هم‌ریشه با آنالوژی است که ارسطو در منطق به منزلهٔ تمثیل از آن یاد می‌کرد. قیاس هم ترجمه می‌شود که به وجه شبه نیاز دارد. قیاس دو قسمت است: نسبت و تناسب.

[2] Michael Andrews (1928-1995)

[3] Slade School of Fine Art

تصویر ۱. رقص دراویش، موزهٔ هنرهای متروپلیتن، راجرز فاوند، ۱۹۱۷، .۱۷.۸۱.۴

(منبع: https://dailymeditationswithmatthewfox.org)

۸- نبوغ، ایدهٔ زیباشناختی و هنر زیبا

نبوغ قوهٔ ایده‌های زیباشناختی است (کانت، ۱۳۸۸، ص. ۲۹۳). نبوغ قریحهٔ هنری است که محصول هنری خلق‌شده در آن، نیازمند مفهومی است از محصول (آنچه باید باشد) به منزلهٔ غایت. همچنین، تصوری از کارماده یعنی از شهود[1] توسط تخیل برای نمایش آن ساخته می‌شود. نبوغ قریحه‌ای است که برای هنر قاعدهٔ تولید فراهم می‌کند؛ ولی هیچ قاعدهٔ معینی برای آن به دست نمی‌توان داد. نبوغ موهبت طبیعی شخص یا هنرمند آفریننده است (آفرین، ۱۴۰۲، ص. ۱۳). نبوغ کارماده برای هنر فراهم می‌کند. نابغه به چیزی روح یا جان می‌دمد که بدون نبوغ بی‌روح است (برنهام، ۱۳۹۸، ص. ۱۷۵). هنر زیبای باروح و بی‌روح وجود دارد. «هنر نبوغ فقط از حیث فرم تأمل‌برانگیز نیست، ایده‌های زیباشناختی مضامین اثر هنری را فراهم می‌کند» (آفرین، ۱۴۰۲، ص.

[1] Intuition

۱۵). اگر معنی باروح را بـه ایـده و مضـمون اثـر مـرتبط بدانیم، بر سطح فهم ما در تفکیک هنرهـا اثـر مـی‌گـذارد. خود این تفکیک می‌تواند یک مؤلفه یا معیار در نقد باشد. باروح بودن مانند نجیب بودن اسـت یـا فـردی کـه دارای شخصیت اخلاقی است. به نظر ارسطو، به این معناست که با روح چیزی را زنـده کنـی و از مادیـت صـرف فاصـله بگیری. هنر زیبای بی‌روح اثری اسـت کـه اگرچـه کامـل است، چنگی به دل نمی‌زند. نبوغ است که بـه اثـر هنـری روح و جان مـی‌بخشـد. ایـن جـان و روح دادن حاصـل پیوندی است که اثر هنری را به ایـدهٔ زیباشـناختی وصـل می‌کند. «طبیعتِ» [شـخص] بهواسـطهٔ همـاهنگی قـوا در هنرمند، به هنر قاعده می‌بخشد، هنر زیبـا صـرفاً بـه مثابـهٔ محصول نبوغ ممکن می‌شود (کانت، ۱۳۸۸، صص. ۲۴۳–۲۴۴). کانت وظیفه‌ای را در زیباشناسی برای هنـر در نظـر گرفت و آن کشف اصلی بود که در هنر عمـل مـی‌کـرد و مشابه اصل امر زیبا در طبیعت بـود. ایـن اصـل، انضـباط نبوغ[1] نام داشت (آفرین، ۱۴۰۲، ص. ۱۲) که تحت تنسیق و تنظیم ذوق قرار داشت. در صورت عدم دخالت ذوق و اصل انضباط‌بخش، آن جنون در کمین هنر قرار می‌گرفت. هرچند کانت در برتری‌بخشیِ زیبـایی در طبیعـت و هنـر نوسان فکـری داشـت، او در آن نوسـان تـا جـایی پـیش می‌رود که هنر زیبا از طبیعت برتری بیابد. آنجا که کانـت در پارهٔ شمارهٔ ۴۸، مشابه ارسطو، برک و بوالو می‌نویسـد: «هنر زیبا زشتی‌ها، بیماری‌ها، ویرانـی‌هـا و نـاگواری‌هـای طبیعت را به چیزی زیبا تبـدیل مـی‌کنـد» (کانـت، ۱۳۸۸، ص. ۲۵۰). در نهایت، نبوغ قاعده‌ای را فراهم می‌آورد کـه توسط آن می‌توان محصولات زیبا در طبیعت را به زیبا در هنر گسـترش داد و از الگـوی احسـاس منطبـق بـر درک طبیعت زیبا در ادراک آن سود جست.

بـه گفتـهٔ کانـت، بـرای فعلیـت بخشـیدن بـه غایـت، قواعدی مشخص نیاز است که شخص از آن عدول نتواند کرد (کانت، ۱۳۸۸، ص. ۲۴۷)؛ در نتیجه، هنر نبـوغ دارای درجاتی از غایات و تا حدودی قواعد هست، تا حـدودی جنبهٔ علمی و مکانیکی دارد که به آن اثر بتوانیم گفت، تـا حدی قواعد آکادمیک دارد که در قالـب سـبک عـام یـک مکتب لجام نگسلد، تا حد قواعـدی کـه مخـتص تکنیـک یک اثـر اسـت و از آن بـه منزلـهٔ نتیجـهٔ عمـل اسـتخراج می‌شود، مانند سبک شخصی. هنـر نبـوغ غایـت تخیـل را مدنظر قرار می‌دهد. غایتمنـدی تخیـل ایـن اسـت کـه در رهایی از هر راهنمایی قواعد، با قانون‌مندی فاهمه به کلی هماهنگ می‌شود. تخیل با فاهمه و به تعبیر بهتر، با فاهمـه به منزلهٔ قوهٔ قواعد به کلی هماهنگ می‌شود. این هم یـک غایتمندی است؛ در نتیجه، هنر به صورت کلی بـی‌غایـت نمی‌تواند بود و با یکی از این غایت‌ها تنظیم می‌شـود. در نهایت، بعد از برشـماری غایـت‌هـا، چیـزی در اثـر نبـوغ ناگفتنی و بیان‌نشدنی باقی مـی‌مانـد کـه نابغـه هـم از آن نمی‌تواند سخن گوید. چنانکه پاره‌هـای شـمارهٔ ۴۷ و ۴۹ نشان می‌دهند، هنر نبوغ در نظر کانت به معنای رهـایی از بند قواعد آکادمیک[2] نیست (کانت، ۱۳۸۸، صـص. ۲۴۷ و ۲۵۹). قضاوت دربارهٔ میزان وابستگی به قواعـد آکادمیـک بیانگر حد برآورده کردن انتظارات ما از ژانر و غایـتِ اثـر است. اثر هنری خوب وابسته به قواعد آکادمیک است؛ اما این امر تضمینی برای زیبا بودن اثر نیست. اثر هنـری زیبـا برخاسته از نبوغ طبیعی هـم بـه قواعـد آکادمیـک وابسـته است؛ اما تا حدی که روح‌دار باشد. اگر افتادن در دام‌چالهٔ قواعـد موجـب بـی‌روحـی شـود، ایـده یـا ایـده‌هـای زیباشناختی[3] در نطفه خفه مـی‌شـوند؛ بنـابراین، مـی‌تـوان گفت اگر اثر هنری زیبا از ایدهٔ زیباشـناختی تولیدشـده از طریق نبوغ طبیعی الهام نمی‌گرفت یا جنبـهٔ مسـلط اثـر را این غایت تخیل فراهم نمی‌کرد، آنگاه مفهومِ غـایتی جلـو می‌افتاد که هنرمند بر اساس آن اثرش را خلق کـرده بـود. در این صورت، غایت، کلیت اثر هنری را رقـم مـی‌زد. در این حالت، اثر شاید اثری اصولی و قاعده‌مند باشد، ممکن است اثری زیبا باشد اما روح‌دار نباشد.

منتقد این پرسش که آیا اثر زیباست یا نیست، بـاروح است یا بی‌روح، پاسخ می‌دهد. از آنجا کـه ممکـن اسـت اثری زیبا اما خشک و تصنعی، یعنی بی‌روح باشد و موقع

[1] Genie

2 Scholastic

این اصطلاح را دکتر رشیدیان مَدرسی و جناب ابوالقاسمی آکادمیک و مترجم کانت دکتر میرزایی مکتبی معادل فارسی گذاشته‌اند. در برداشت از متن کانت به‌جای مدرسی از معادل آکادمیک استفاده کردیم.

3 Aesthetic idea

ارزیابی با اتکا به این معیار، جایگاه اثر رنگ می‌بازد. اثر باید بتواند ایده‌های زیباشناختی را بیان کند. باید اندیشه‌ای در خود بیافریند که عقل از عهدهٔ تولید آن برنیاید و البته زیر سیطرهٔ آن باشد. ایدهٔ زیباشناختی از طرف شهود بر اساس یک اصل ذهنی حاکم بر هماهنگی قوای شناختی (متخیله و فاهمه) عمل می‌کند. کانت مدعی است منتقد هماهنگی قوا را تحت قواعد قرار می‌دهد (Zuckert, 2010, p. 344). نبوغ ناظر به توانایی‌های قواست و ویژگی‌هایی مشابه این غایت دارد: ماده را غنا می‌دهد، به ایده‌ها تجسم می‌بخشد، عقل را وامی‌دارد که مولود خودش باشد، تخیل را آزاد می‌کند و فاهمه را گسترش می‌دهد. نابغه همهٔ این قوا را ابتدا و معمولاً از منظرِ خلق اثر هنری به کار می‌گیرد (Deleuze, 2004, p. 71). آثار هنری نبوغ به منزلهٔ نمونهٔ اصیل صرفاً یک فرم کامل و مناسب را ارائه نمی‌دهند که ذوق در دریافت آن کافی باشد. بُعد اندیشهٔ آن هم فعال است؛ بنابراین، قوای دیگری نیاز است تا به فهم استعاره‌های جدید درون آثار بیایند. «استعاره‌های جدید در دل سنت‌هایی به فهم درمی‌آیند که از آن سربرآورده‌اند؛ ولی تداعی‌های از پیش نامتصوری را نیز به آن‌ها می‌افزایند» (ویکس، ۱۴۰۱، ص. ۱۸۵)؛ از این رو، نمونه‌ای که نابغه می‌آفریند، می‌تواند میراث‌دار سنت و تاریخ باشد.

۹- ارزش‌ها در نقد زیباشناختی کانت

توجه به ارزش‌هایی که یک اثر بر مبنای آن‌ها نقد می‌شود در معرفی نقد کانتی اهمیت دارد. در اینجا، صرفاً ارزش زیباشناختی را بررسی خواهیم کرد. ارزش زیباشناختی معمولاً دربارهٔ تجربه‌ها یا چیزهای زیباست. تجربهٔ زیباشناختی یک قطب عینی دارد و یک قطب ذهنی. فرد مدرن راهی به شناخت واقعیت عینی ندارد و فقط می‌تواند از تجربهٔ آن واقعیت بحث کند (تاونزند، ۱۳۹۳، صص. ۷۴-۷۶)؛ در نتیجه، کیفیات عینی آثار هنری ویژگی‌های ذهنی را رقم می‌زنند (دیکی، ۱۳۹۳، ص. ۱۰۲). ارزش زیباشناختی می‌تواند با ویژگی‌های زیباشناختی به منزلهٔ متعلق تجربه تبیین شود. بحث اصلی این است که چه ویژگی‌های زیباشناختی در اثر وجود دارند و چگونه به ویژگی‌های نازیباشناختی وابسته هستند.

ارزیابی زیباشناختی، آن‌گونه که کانت دریافت، از هیچ اصلی شبیه اصل علمی تبعیت نمی‌کرد، ویژگی‌های اشیاء را توضیح نمی‌داد و دلیلی به دست نمی‌داد که به کار توضیح پدید آمدن لذت (بهجت)[1] زیباشناختی توسط اشیاء بیاید. هیچ معیار ذوقی برای توجیه آن وجود نداشت (نهاماس، ۱۴۰۰، ص. ۸۲)؛ اما با وجود این، نقد پیشنهادی او بر ارزش زیباشناختی استوار بود، تا جایی که با هر ارزشی به ویژه ارزش زیباشناختی و ارزیابی زیباشناسانه می‌توان متصور شد: «هیچ قاعده‌ای نمی‌تواند ما را قانع کند چیزی را زیبا تلقی کنیم» (همان، ص. ۸۴). ظاهراً از آنجا که در نگر کانت قاعده‌ای از فاهمه وجود ندارد، حس مشترک بر هماهنگی و بازی بین قوای فاهمهٔ نامعین و مخیلهٔ آزاد مبتنی می‌شود که به باور او همواره در مواجهه با زیبایی به جریان می‌افتد؛ اما نهاماس که زیاد وارد این شرح نمی‌شود، با غایت و مقصد کانت، یعنی توافق همگانی بر مبنای صدور حکم همراه نیست.

می‌توان گفت صورت زیبا به ویژگی‌های نازیباشناختی در اثر وابسته است. مشابه فرمالیسم متوسطِ زیباشناختی، این دو را دارای رابطهٔ تعین‌بخش می‌توان دید. بدون شناسایی ویژگی‌های نازیباشناختی یا توصیف‌های نازیباشناختی مانند آبی و مربع و قرمز و خیس .... نمی‌توانیم به اصطلاحات زیباشناسانهٔ کلی مانند آراسته، ظریف و پرزرق‌وبرق برسیم که با ارزش زیباشناختی مرتبط هستند. باید بدانیم اصطلاحات منشأ اختلاف نظر هستند؛ زیرا همهٔ افراد از درجه‌ای مناسب از ذوق برخوردار نیستند و ذوق خوب و بد داریم (همان، ص. ۸۵). بعد از این قضاوت زیباشناختی می‌رسیم به احکام زیباشناختی کلی دربارهٔ یک اثر، مانند اینکه این اثر درخشان روح‌دار و پرعظمت است. چنین حکمی از نظر کانت به این معناست که دیگری با ما بر اساس حس مشترک حتماً همراهی خواهد کرد؛ اما نهاماس بدون در نظر گرفتن این فرض، می‌نویسد ممکن است دیگران با ما در حکممان همراهی نکنند و این حکم گشوده بماند و صرفاً حکمی باشد برای تشویق تماشاگری دیگر تا اثر را خودش درک کند، سپس آن حکم را تأیید یا تکذیب

[1] Delight

نماید. به هر حال، تفاوتی نمی‌کند بتوانیم دیگری را با خودمان همراه کنیم یا نه. مهم این است که بدانیم حکم ما هیچ تضمینی برای لذت بردن دیگری فراهم نمی‌کند؛ در حالی که کانت بر اساس حس مشترک خلاف این را ادعا کرده بود. همان حسی که گاهی قوهٔ حکم زیباشناختی است، گاهی نقش قوهٔ ذوق را بازی می‌کند (اسکوبا، ۱۴۰۲، ص. ۸۵) و واکنشی یکسان و مشترک از مخاطبان را رویاوری چیزی زیبا برمی‌انگیزد. ادعای نهاماس این است که حکم دیگری می‌تواند یا ممکن است ما را تحریک کند. ضرورتاً با آن هم‌آوا نمی‌شویم؛ ما را به دیدن اثری دعوت می‌کند و کنجکاوی‌مان را برمی‌انگیزد تا شخصاً آن را بررسی کنیم. تجربهٔ دیگران موتور محرک است. امید می‌رود با انتظارات فرد حکم‌کننده همراه باشیم، اما اطمینان و قطعیتی ایجاد نمی‌کند (نهاماس، ۱۴۰۰، صص. ۹۰-۹۲).

ویژگی‌های زیباشناختی بیان‌شده در قالب اصطلاحات زیباشناختی با ارزش ارتباط دارند. اصطلاحات زیباشناختی کاربست زبان‌شناختی چیزی هستند که با تفسیر و از این رو، با ارزش زیباشناختی اعیان و آثار مرتبط است (همان، صص. ۹۰ و ۸۶). افزون بر این، مفسران دیگری مانند زنگویل تأیید می‌کنند امروز رایج شده است که از وابستگی ویژگی‌های زیباشناختی به نازیباشناختی بحث شود. زنگویل آن را صورت دیگری از رابطهٔ زیبایی آزاد و مقید منظور می‌کرد. شروع از عناصری مانند مربع، قرمز و خیس... آغاز کار است. شکل، رنگ و صدا و برخی از توصیفات کارماده‌ای نازیباشناختی هستند که به ویژگی‌های زیباشناختی منجر یا ختم می‌شوند (ن.ک. به جدول ۱). نتیجهٔ آن کاربست اصطلاحات زیباشناختی در احکام است.

به بیانی مختلف، این رابطه بین ویژگی‌های زیباشناختی و نازیباشناختی تأیید می‌شود. اگر برخی از چیزها ویژگی زیباشناختی داشته باشند، پس آن‌ها ارتباط‌هایی با ویژگی‌های نازیباشناختی دارند که مسئول این ویژگی‌های زیباشناختی هستند. موجودیتِ چنین ویژگی‌های زیباشناختی‌ای وابسته و درگروِ ویژگی‌های نازیباشناختی است. سیبلی[1] رابطه‌ای را که میان ویژگی‌های زیباشناختی و نازیباشناختی هست از نوع توضیحی می‌داند. از نظر او، ویژگی‌های نازیباشناختی می‌توانند برای توضیح حضور یک ویژگی زیباشناختی مشهود مؤثر باشند؛ ولی مجاز نیستیم از حضور ویژگی نازیباشناختی استنتاج کنیم که ویژگی‌های زیباشناختی معینی باید حاضر باشند. موضوع اثبات‌شدنی اینکه کدام یک از این ویژگی‌های نازیباشناختی، ویژگی‌های زیباشناختی را مشخص می‌کنند (دلاوریان و شایگان‌فر، ۱۳۹۷، صص. ۱۲۸-۱۳۵). سوای وابستگی ویژگی‌های زیباشناختی به نازیباشناختی، ارزش‌های زیباشناختی با سایر ارزش‌ها مانند فرمال و ارزش هنری رابطهٔ مجموعه و زیر مجموعه دارند؛ بنابراین، روشن کردن ارزش زیباشناختی به این ترتیب می‌تواند تکلیف ارزش‌های فرمال و هنری را روشن کند.

زنگویل دربارهٔ این «باید» رابطهٔ ویژگی‌های زیباشناختی و نازیباشناختی می‌نویسد: ویژگی‌های فرمال که مستقیم درک می‌شوند کاملاً با اتکا به ویژگی‌های نازیباشناختی محدود یا خصیصه‌های حسی، فیزیکی و واکنش‌محور متمایز می‌شوند، در صورتی که تعیین ویژگی‌های زیباشناختی نافرمال از نوع زمینه‌مند، حدوداً به واسطهٔ ویژگی‌های نازیباشناختی مبسوط و گسترده، مانند تاریخچهٔ اثر، انجام می‌شود (Zangwill, 1999, p. 611) (ن.ک. به جدول ۱). بحث یک فرمالیست متوسط مانند زنگویل با توجه به تعیین وابستگی دو نوع ویژگی به هم، به نظر برای نقد عملی، کارآیندتر است.

چشم سنجندهٔ معاصران با نگرورزی عمیق این‌گونه آشکار می‌کند که بهتر است جنبه‌ای عینی و نازیباشناختی برای شروع به صورت جزء به جزء نگریسته شود. سپس رویکرد ذهنی نسبت به آن جنبه‌های عینی در قالب یک کلیت تأملی لحاظ شود. سپس حکم را دربارهٔ آن کلیت با اصطلاحات زیباشناختی بیان کرد. کانت دست‌کم در بادی امر بدون بیان وابستگی ویژگی‌های زیباشناختی به نازیباشناختی از مادهٔ شهود می‌آغازد. معاصران باور دارند نقد زیباشناختی یا فرمالیسم متوسط زیباشناختی را از این وابستگی گریزی نیست. کانت عناصر نازیباشناختی مانند صدا، شکل و رنگ، یعنی مادهٔ شهود را زیادی مادی می‌داند، دخالت آن‌ها را در امر زیباشناختی جایز

[1] Frank Sibly (1896-1973)

نمی‌شمارد و آن‌ها را کارماده‌ای برای جذابیت و عاطفه می‌شمارد؛ هرچند می‌داند همین کارمادهٔ مادی و نازیباشناختی باید باشد تا شهود و سپس تجربهٔ زیباشناختی اتفاق افتد. مفسران معاصر در باب تمایز ظریف مرزهای نازیباشناختی و زیباشناختی در همین جهت حرکت می‌کنند، برخی از آن تمایز به وابستگی یاد می‌کنند؛ اما در نگر کانت، مستقیم از این وابستگی سراغ نمی‌توان گرفت. به نظر کانت، چیزی نامادی و منفک از وجود مادی ابژه به تجربهٔ زیباشناختی منجر می‌شود. انکار نمی‌توان کرد که همین صدا، شکل و رنگ بسیار مادی و منشأ جذابیت و عاطفه، به هر حال ماده‌ای برای شهود فراهم می‌کند و از آنجا به زیبایی رهی نموده می‌شود.

جدول ۱. انواع ویژگی‌های موجود و مؤثر در اثر هنری (منبع: نگارندگان با استفاده از: قاسمی و آفرین، ۱۴۰۱، ص. ۱۳۲)

انواع ویژگی‌ها در یک اثر هنری	نمونه‌ها
ویژگی‌های زیباشناختی ارزیابانه	ویژگی‌های زیباشناختی مبتنی بر ویژگی‌های ارزیابانه هستند، مانند زیبایی، زشتی، شایستگی[1] زیباشناختی یا ناشایستگی[2] زیباشناختی
۱-ویژگی‌های نازیباشناختی ۲-ویژگی‌های نازیباشناختی گسترده	۱-زمینه‌مندی، اصالت داشتن و غیره ۲-تاریخچه
ویژگی‌های فرمال	تعادل، ترکیب رنگ‌ها، توازن، تضاد، حرکت، شرح و بسط و...
۱-ویژگی‌های غیرفرمال ۲-ویژگی‌های زیباشناختی غیرفرمال	۱-بازنمایی، قصد هنرمند و... ۲-زمینه‌مندی اثر هنری
ویژگی‌های مشاهده‌شدنی	قرمز بودن، مربع بودن، سکون، وقار، طراوت و...
ویژگی‌های مشاهده‌نشدنی	قصد هنرمند، سلامت روانی، زندگی عاطفی هنرمند و...
ویژگی‌های زیباشناختی ذاتی	درخشش، ظرافت، لطافت، شکوه، حساسیت صلابت و.. همچنین، ویژگی‌های بنیادی‌تری مانند: خوش‌اندامی، قدرت، توازن و... این رده را شامل می‌شوند.

ارزیابی[3] یعنی با معیاری[4] سنجیده و سنجنده بر تن و جان اثر ذره‌بین می‌اندازیم تا با دیدی ره‌یاب به روح‌داری یا بی‌روحی اثر پی‌ببریم و دربارهٔ آن حکم ارائه دهیم؛ در نتیجه، ارزش‌های زیباشناختی ارزیابانه به صورت کلی زیبایی و زشتی یا شایستگی و ناشایستگی و از نظر این پژوهش، روح‌داری یا بی‌روحی یک اثر هستند. خود این تفکیک آخر می‌تواند یک مؤلفه یا معیار تمایزبخش در نقد باشد. بعد از دقت‌ورزی در مباحث کانت، آن‌ها را همچون وهله‌هایی روشمند برای نقد هنری ترتیب می‌توان داد. این نقد را با توجه به ارزش زیباشناختی، نقد زیباشناختی می‌توان نامید. ظرفیت خود اثر هنری به منتقد نشان می‌دهد تا کدام وهله می‌توان پیش رفت. وهله‌های آن بر اساس مشروحات متن و تقسیم‌بندی مضمونی پژوهش عبارت‌اند از:

جدول ۲. نقد زیباشناختی کانت برگرفته از نقد سوم (منبع: نگارندگان)

بسط وهله‌های نقد زیباشناختی کانتی بر اساس ارزش زیباشناختی	
وهلهٔ اول صورت: درک و دریافت صورت و ذوق مربوط به آن	توصیف ویژگی‌های نازیباشناختی مانند خط، رنگ، بُعد، فرم و شکل (مربع، دایره، مثلث و مستطیل)، یعنی مادهٔ شهود برای رسیدن به فرم کلی و اطلاق ویژگی زیباشناختی به آن را در بر می‌گیرد.
وهلهٔ دوم ژانر: غایت و کمال اثر	دسته‌بندی و طبقه‌بندی بر اساس مفهوم اثر (مجسمه، آنچه مجسمه را آنی می‌کند که هست، نقاشی آنچه نقاشی را آنی می‌کند که هست و...)، طبقه‌بندی اثر هنری تحت مقوله‌های هنری صورت می‌گیرد.
وهلهٔ سوم بحث تکمیلی ژانر	بحث از تطابق با معیارهای آکادمیک یا مکتبی یا میزان فاصلهٔ آن برای تکمیل بحث ژانر و تعیین نوع هنرمند به کار می‌آید.
وهلهٔ چهارم مضمون و ایدهٔ زیباشناختی	به واسطهٔ ایدهٔ زیباشناختی با نگرورزی عمیق‌تر ایده‌های پشت شهود یا فرم تأملی شهود دریافت‌شده، راهی به دریافت معنا به واسطهٔ نماد (ایده، واسطهٔ

[1] Merit
2 Demerit
3 Evaluation

4 Criterion

	فرمالیسم و بیانگری در اثر هنری) و معنازایی به واسطهٔ استعاره در اثر هنری است. همچنین، روشنکنندهٔ موضوعی بی‌حضورِ نماد، برای مثال دربارهٔ احساسات است.
وهلهٔ پنجم بسط مضمون	ارتباط مضمون اثر با ایده‌های عقلانی (اثر از طریق ایده‌های زیباشناختی مضامین خود را می‌یابد) و بسط مفاهیم اخلاقی مانند خیر و شر، آزادی، عدالت و غیره مضمون را گسترش می‌دهد.
وهلهٔ ششم زیبا یا زشت، شایسته یا ناشایسته، روح‌دار یا بی‌روح	ارزیابی، روح‌دار بودن اثر به واسطهٔ ایده زیباشناختی یا بی‌روح بودن آن است. همچنین، اطلاق اصطلاح زیباشناختی مناسب اثر و به‌کارگیری در محمول حکم زیباشناختی را در بر می‌گیرد.

۱۰- نتیجه‌گیری

در نتیجهٔ این پژوهش، نقد هنری برگرفته از نقد سوم کانت نقد زیباشناختی معرفی می‌شود؛ زیرا به ارزیابی فرم، اجرای دقیق آثار یا جنبهٔ بازنمایانه آن‌ها به معنی نقد فرمالیستی رضایت نمی‌دهد. این سنخ از نقد هنری به شناسایی ژانر و دسته‌بندی آثار و نیز میزان توافق با مقوله‌های هنری ضرورتاً محدود نمی‌ماند، بلکه تا مضمون و بسط آن پیش می‌رود. ایدهٔ زیباشناختی مضمون پشت شهود است که تصوری از تخیل را برمی‌انگیزد و موجب اندیشه‌هایی نه از جنس مفاهیم فاهمه، بلکه با خلق تصوری ثانی یا با وجه نگریستن از طریق نماد به حوزه‌های ایده‌های عقلی یا مفهومی اخلاقی نزدیک و هماورد آن می‌شود. پس، با بحث نماد به حوزه‌های بالاتر مانند مفاهیم و ایده‌های عقلانی می‌توان رفت؛ این مسیر راهی به معنا می‌جوید. اگر منتقد تا مرحلهٔ بیان ایده‌های زیباشناختی، یعنی ایده یا اندیشهٔ پشت شهود و مضمون و بسط آن پیش آید، تکیه به ارزش زیباشناختی کافی است. اگر قصد فراتر رفتن باشد، در این صورت، ارتباط آن با معانی مبسوط‌ترِ مفاهیم اخلاقی و ایده‌های عقلی سودمند است و نمادشناسی از طریق ایده‌های زیباشناختی یارا خواهد بود. اگر اثری ظرفیت پردازش نمادهای تصویری را داشت، بیشتر در پی ارزش دریافت می‌توان بود؛ به این ترتیب، بحث از لایه‌های معنا به واسطهٔ معنازایی نمادها برای مخاطب ممکن می‌شود.

منابع

اسکوبا، الیان (۱۴۰۲). *زیباشناسی* (محمدرضا ابوالقاسمی، مترجم). تهران: چشمه: گیلگمش.

امید، مسعود، و حسن‌پور، بهزاد (۱۳۹۱). *فرهنگ اصطلاحات فلسفی کانت*. تهران: علم.

آفرین، فریده (۱۳۹۸الف). واکاوی و شرح نقش نماد در فلسفه و زیباشناسی کانت. *پژوهش‌های فلسفی*، *۱۳*(۲۶)، ۱-۲۴.
https://philosophy.tabrizu.ac.ir/article_8457.html

آفرین، فریده (۱۳۹۸ب). نگرش زیبایی‌شناختی به موتیف اسلیمی در هنر اسلامی با توجه به زیبایی آزاد و وابسته کانت. *متافیزیک*، *۱۱*(۲۸)، ۹۷-۱۱۶.
https://mph.ui.ac.ir/article_24335.html

آفرین، فریده (۱۴۰۲). مطالعهٔ نظریهٔ نبوغ کانت در نقد سوم بر اساس معانی اصطلاح بیلدونگ. *غرب‌شناسی بنیادی*، *۱۴*(۱)، ۱-۲۷.
https://occidentstudy.ihcs.ac.ir/article_8925.html?lang=fa

برنهام، داگلاس (۱۳۹۸). *درآمدی بر نقد قوهٔ حکم کانت* (محمدرضا ابوالقاسمی، مترجم). تهران: نی.

بیزر، فردریک (۱۴۰۱). *فرزندان دیوتیما، عقل‌باوری زیباشناختی آلمانی از لایب‌نیتس تا لسینگ* (داوود میرزایی، مترجم). تهران: فرهنگ معاصر.

تاونزند، دبنی (۱۳۹۳). *فرهنگنامهٔ تاریخی زیبایی‌شناسی* (فریبرز مجیدی، مترجم). تهران: فرهنگستان هنر.

جنسن، چارلز (۱۳۹۳). *تجزیه و تحلیل آثار هنرهای تجسمی* (بتی آواکیان، مترجم). تهران: سمت.

دیکی، جورج (۱۳۹۳). *هنر و ارزش* (مهدی مقیسه، مترجم). تهران: فرهنگستان هنر.

دیکی، جرج (۱۳۹۶). *قرن ذوق* (داوود میرزایی و مانیا

نوریان، مترجمان). تهران: حکمت.

راجرسون، کنت (۱۳۹۴). *زیباشناسی کانت* (علی سلطانی، مترجم). تهران: حکمت.

دلاوریان، هانیه، و شایگان‌فر، نادر (۱۳۹۷). تبیین کیفیات و احکام زیباشناختی در گفتمان انتقادی نزد فرانک سیبلی. *شناخت*، *۱۱*(۱)، ۱۲۷-۱۶۶.
https://kj.sbu.ac.ir/article_97994.html

دلوز، ژیل (۱۳۹۶). *انسان و زمان‌آگاهیِ مدرن، درس گفتارهای ژیل دلوز درباره کانت* (اصغر واعظی، مترجم). تهران: هرمس.

قاسمی، معصومه، و آفرین، فریده (۱۴۰۱). *فرمالیسم متوسط زیباشناختی*. تهران: نگاه معاصر.

کانت، امانوئل (۱۳۸۸). *نقد قوهٔ حکم* (عبدالکریم رشیدیان، مترجم). تهران: نی.

کورنر، اشتفان (۱۳۹۹). *فلسفه کانت* (عزت‌الله فولادوند، مترجم). تهران: خوارزمی.

گینزبورگ، هانا (۱۳۹۵). *زیبایی‌شناسی و غایت‌شناسی کانت* (داوود میرزایی، مترجم). تهران: انتشارات ققنوس.

میت‌فورد، میراندا بروس (۱۳۸۸). *نمادها و نشانه‌ها در جهان* (ابوالقاسم دادور و زهرا تاران، مترجمان). تهران: کلهر.

نقیب‌زاده، میرعبدالحسین (۱۳۷۴). *فلسفهٔ کانت: بیداری از خواب دگماتیسم: بر زمینه سیر فلسفه دوران نو*. تهران: آگاه.

نهاماس، الکساندر (۱۴۰۰). *جایگاه زیبایی در هنر* (مسعود حسینی، مترجم). تهران: ققنوس.

نیکیان، ساجده، و آفرین، فریده (۱۴۰۱). مطالعهٔ تطبیقی نمادها در نشان‌های ملّی دورهٔ اول پهلوی ایران و جمهوری چین. *جلوهٔ هنر*، *۱۴*(۴)، ۸۴-۱۰۰.
https://doi.org/10.22051/jjh.2022.40577.1802

هال، جیمز (۱۳۸۰). *فرهنگ نگارهای نمادها در هنر شرق و غرب* (رقیه بهزادی، مترجم). تهران: فرهنگ معاصر.

وایلدر، جسی برایانت (۱۳۹۵). *تاریخ هنر* (صفورا برومند، مترجم). تهران: آوند دانش.

ونزل، کریستین هلموت (۱۳۹۵). *مسائل و مفاهیم زیباشناسی کانت* (داوود میرزایی و مانیا نوریان، مترجمان). تهران: انتشارات حکمت.

ویکس، رابرت (۱۴۰۱). *راهنمای کامل نقد قوهٔ حکم کانت* (داود میرزایی، مترجم). تهران: فرهنگ معاصر.

References

Afarin, F. (2019). Unpacking and Explaining the Role of Symbol in Kant's Philosophy & Aesthetics. *Journal of Philosophical Investigations*, *13*(26), 1-24. https://philosophy.tabrizu.ac.ir/article_8457.html [In Persian]

Afarin, F. (2019). Aesthetic Attitude to the Arabesque in Islamic Art, according to Free and Dependent Beauty in Kant`s Aesthetics. *Metaphysics*, *11*(28), 97-116. https://mph.ui.ac.ir/article_24335.html [In Persian]

Afarin, F. (2023). A study on the theory of genius in Kant's third critique based on the meanings of Bildung. *Occidental Studies*, *14*(1), 1-27. https://occidentstudy.ihcs.ac.ir/article_8925.html?lang=fa [In Persian]

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

Beiser, F. (2022). *Diotima`s Children: German Aesthetic Rationalism from Leibniz to Lessing* (D. Mirzaei, Trans.). Tehran: Farhangmoaserpub. [In Persian]

Burnham, D. (2019). *An Introduction to Kant's Critique of Judgment* (translated by Mohammadreza Abolghassemi). Tehran: Ney. [In Persian]

Chignell, A. (2007). Kant on the normativity of taste: The role of aesthetic ideas. *Australasian Journal of Philosophy*, *85*(3), 415-433. https://doi.org/10.1080/00048400701571677

Deleuze, G. (2004). The idea of genesis in Kant`s aesthetics. In M. Taormina (Trans.) and D. Lapoujade (Ed.), Desert Island and Other texts. New York, Foreign Agents.

Deleuze, G. (2017). *Man and Modern Time Consciousness, Lectures of Gilles Deleuze on Kant* (translated by Asghar Vaezi). Tehran: Hermes pub. [In Persian]

Delavarian, H. and Shayganfar, N.,(2018). (2018).

The Statement of Aesthetic Qualities and Judgments Based on Frank Sibley's Critical Discourse. *Shinakht (A Persian Word Means Knowledge)*, *11*(1), 127-166. https://kj.sbu.ac.ir/article_97994.html [In Persian]

Dickey, G. (2014). *Art and Value* (translated by Mahdi Moghiseh). Tehran: Farhanstane Hoanar. [In Persian]

Dickey, G. (2017). *The Century of Taste: The philosophical Odyssey of Taste in Eighteenth Century*. [In Persian]

Dowling, C. (2010). Zangwill, Moderate Formalism, and Another Look at Kant's Aesthetic. *Kantian Review*, *15*(2), 90-117. https://doi.org/10.1017/S1369415400002454

Escuobas, E. (2023). *l`Esthetique* (M. R. Abolghassemi, Trans.). Tehran: Cheshmeh: Gilgamesh. [In Persian]

Forrester, S. (2008). *Kant's Theory of Metaphor* (Chap. 3) [Ph.D. Thesis, University of Rochester. Dept. of Philosophy].

Ghassemi, M., & Afarin, F. (2022). *Feasible Aesthetic Formalism*. Tehran: Negahe Moaser. [In Persian]

Janson, Ch. (2014). *Analysis of Visual Arts* (B. Awakian, Trans.). Tehran: Samt. [In Persian]

Ginzburg, H. (2016). *Kant's Aesthetics and Teleology* (D. Mirzaei, Trans.). Tehran: Qoqnoos Publications. [In Persian]

Hall, J. (2001). *The Culture of Symbolic Representations in Eastern and Western Art* (R. Behzadi, Trans.). Tehran: Farhangemoaser pub. [In Persian]

Kant, I. (1987). *Critique of Judgement* (W. S. Pluhar, Trans.). Cambridge: Hackett Publishing Company.

Kant, I. (2009). *Critique of Judgment* (A. Rashidian, Trans.). Tehran: Ney. [In Persian]

Körner, S. (2020). *Kant* (E. Fooladvand, Trans.). Tehran: Kharazmi pub. [In Persian]

Mitford, M. B. (2009). *Symbols and Signs in the World* (A. Dadvar & Z. Taran, Trans.). Tehran: Kalhor & Alzahra University. [In Persian]

Naghibzadeh, M. A. (1995). *Kant's Philosophy: Awakening from the Sleep of Dogmatism: On Context of the Evolution of Modern Philosophy*. Tehran: Agah. [In Persian]

Nehamas, A. (2021). *Only a Promise of Happiness: The Place of Beauty in a World of Art*, (M. Hosseini, Trans.). Tehran: Qoqnoos. [In Persian]

Nikian, S. and Afarin, F. (2023). Comparative Study of the Symbols in the National Emblems of the First Pahlavi in Iran and the Republic of China. *Glory of Art (Jelve-y Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal*, *14*(4), 84-100. doi: 10.22051/jjh.2022.40577.1802. [In Persian]

Omid, M. & Hassanpour, B. (2012). *The Dictionary of Kantian Philosophical Terms*. Tehran: Elm. [In Persian]

Rogerson, K. (2015). *Kant's Aesthetics* (A. Salmani, Trans.). Tehran: Hekmat pub. [In Persian]

Townsend, D. (2014). *Historical Dictionary of Aesthetics* (F. Majidi, Trans.). Tehran: Farhangestae Honar. [In Persian]

Tuna, E.H. (2016). A Kantian Hybrid Theory of Art Criticism: A Particularist Appeal to the Generalists. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, *74*(4), 397-411. https://doi.org/10.1111/jaac.12322

Ulmer, G. (1994). The heuretics of deconstruction. In P. Brunette & D. Wills (Eds.), *Deconstruction & The Visual Arts.* Cambridge: Cambridge University Press.
https://archive.org/details/deconstructionvi0000unse/page/316/mode/2up

Wenzel, Ch. H. (2016). *Issues and Concepts in Kantian Aesthetics* (D. Mirzaei & M. Nourian, Trans.). Tehran: Hekmat Publications. [In Persian]

Wilder, J. B. (2016). *The History of Art* (S. Baromand, Trans,). Tehran: Avande Danesh. [In Persian]

Wicks, R., (2022). *Routledge Philosophy guidebook to Kant on judgment* (D. Mirzaei, Trans.). Tehran: Farhang Moaser pub. [In Persian]

Zangwill, N. (1999). Feasible Aesthetic Formalism. *Noûs*, *33*(4), 610–629. http://www.jstor.org/stable/2671957

Zuckert, R. (2010). Is there Kantian Art Criticism?. *Kant und die Philosophie in weltbürgerlicher Absicht. Akten des XI. Kant-Kongresses*, *4*, 343-58.
https://doi.org/10.1515/9783110246490.3231