JPI
Journal of Philosophical Investigations

Journal of Philosophical Investigations
Print ISSN: 2251-7960 Online ISSN: 2423-4419
Homepage: https://philosophy.tabrizu.ac.ir

University of Tabriz

Subjectivity and Genius as Condition of Possibility and Possibility of Fine Art in Architectonic of System of Kant's Philosophy

Hadi Salari✉ [1] | **Ali Salmani**[2]

1. Corresponding Author, Ph.D. Candidate, Department of Philosophy of art, University of Bu Ali Sina, Hamedan, Iran. E-mail: salarihadisarv@gmail.com
2. Associate Professor, Department of Philosophy of Art, University of Bu Ali Sina, Hamedan, Iran. E-mail: salmani@basu.ac.ir

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received 22 Novamber 2021

Received in revised 22 Desamber 2021

Accepted 24 Desamber 2021

Published online 22 Septamber 2022

Keywords:

subjectivity, genius, fine art, originality

ABSTRACT

We argue in this paper on art as the fine art in architectonic of system of Kant's philosophy. Here be shown that Kant had unitary image from his architectonic of system of philosophy as unitary statue. He thought the unitary statue as a whole. Therefore, his critical thought is metaphysics. Kant passed traditional metaphysics and he disclosed subjectivity that is ground of critical metaphysics and it rises from critical reason. All of elements of his philosophy is based on the ground. on the other hand, in modern time art be realized as fine art; Since art before modern time includes sense of more general it. Thus, it had functional, educative, cognitive role and for understanding this attitude from philosophical view we need to back to Kant. Therefore, be shown that fine art as product of genius in modern time and in Kant's thought is based on subjectivity as its condition of possibility.

Cite this article: Salari, Hadi; Salmani, Ali. (2022). Subjectivity and Genius as Condition of Possibility and Possibility of Fine Art in Architectonic of System of Kant's Philosophy, *Journal of Philosophical Investigations*, 16(39): 610-625. DOI: http//doi.org/10.22034/JPIUT.2021.49089.3060

© The Author(s).
Publisher: University of Tabriz.
DOI: http//doi.org/10.22034/JPIUT.2021.49089.3060

Extended Abstract

Introduction

We know the process of philosophy changed by Kant from the 18th century.in modern time, Descartes's philosophy caused dualism the world and thought. the dualism caused a hidden form from skepticism that appeared in the long run in Hume's philosophy. Kant tried to consider reason in the correct direction. Kant tried to obtain the ground of metaphysics and thereby the ground all of elements of his philosophy. Subjectivity is the ground all of elements of his philosophy also art in Kant's philosophy is based on subjectivity. in this paper, my main problem is the ground of art in Kant's philosophy and modern time. The problem is caused we understand that why art turned to fine art because fine art is a modern attitude. Since art had already (before modern time) contained large meaning with different basis for explanation of art. In other words, in this paper, I seek relation between art and beauty in respect of Kant's philosophy.

Subjectivity as the ground of architectonic of a whole system

Usually, Kant is known as an epistemologist who his work is about foundations of empirical sciences but Kant's problem is related a system of the whole of science "the system is characterized by an "organized unity" which is the end to which the parts of the science relate, and in which they relate to each other"(Caygill, 1995: 84). For Kant Critique of Pure Reason has a strategic role. He affirms it in first introduction of Critique of the power of Judgment" if philosophy is the system of rational cognition through concepts, it is thereby already sufficiently distinguished from a Critique a Pure Reason, which, although it contains a philosophical investigation of the possibility of such cognition, does not belong to such a system as a part, but rather outlines and examines the very idea of it in the first place" (Kant, 2002: 3). Therefore, Critique of Pure Reason has a strategic role and it is not all of philosophy but it is only a part of Kant's philosophy unlike the current opinions Kant's philosophy is not only epistemology. Kant's problem is problem of metaphysics. Therefore, Kant deals with "idea of the whole" and philosophy as architectonic. But what is the ground of this philosophy as architectonic? Although Kant does not speak explicitly of subjectivity. But the ground of Kant's philosophy as the architectonic is subjectivity.

The role of reflecting power of judgment in transcendental system

Kant tries to complete his transcendental system with Critique of the power of judgment. Kant observes that there is a gap in his philosophy. On the one hand understanding is nomothetic of its realm namely nature on the other hand reason is nomothetic of its realm namely freedom. Kant wants to fill the gap with the principle of reflecting power of judgment namely the principle of purposiveness (zweckmässigkeit). The principle of purposiveness is important in Kant's system because it has the function of unify to the whole of Kant's philosophy. On the one hand it unifies to empirical laws and also it provides possibility of aesthetic and teleological comprehension on the other hand the principle of purposiveness provides possibility of passing from nature to freedom.

Imitation as the common basis of explanation of art before Kant

The semantic roots of art (techne, ars (die) kunst) before Kant are not related to beauty thus art has more large senses and roles than fine art. Almost all of philosophers before Kant explain art with the common basis of imitation. Even Charles Batteux and A.G Baumgarten are known as thinkers of aesthetic explain art with the basis of imitation.

Genius as possibility of fine art

Kant differs between fine art and handicrafts. According to Kant standard of fine art is reflecting power of judgment. Fine art is possible through genius. It is an innate talent originality is the main point of genius.

Conclusion

Genius as possibility of fine art in Kant's philosophy the architectonic of system of metaphysics is based on subjectivity and in the architectonic, genius is possible because humanity is understood as subject and it is linked to freedom. Therefor in Kant's philosophy art is changed to fine art.

پژوهش‌های فلسفی
شاپا چاپی: ۷۹۶۰-۲۲۵۱   شاپا الکترونیکی: ۴۴۱۹-۲۴۲۳
Homepage: https://philosophy.tabrizu.ac.ir

سوبژکتیویته و نبوغ به مثابه شرط امکان و امکان هنر زیبا در معماری (ساختار معمارانه) نظام فلسفه کانت

هادی سالاری ✉ [۱] | **علی سلمانی** [۲]

۱. نویسنده مسئول، دانشجوی دکتری فلسفه هنر، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران. رایانامه: salarihadisarv@gmail.com
۲. دانشیار، گروه فلسفه هنر، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران. رایانامه: salmani@basu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۹/۰۱
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۱۰/۰۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۰۳
تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۰۶/۳۱

چکیده

بحث این مقاله درباره هنر به مثابه هنر زیبا در معماری نظام کانت است. در اینجا نشان داده می‌شود که کانت در ابتدای کار خود تصور و تلقی واحدی از معماری نظام فلسفه خود همچون پیکره واحدی داشته است؛ پیکره واحدی که او به آن همچون یک کل می‌اندیشیده است. از این رو تفکر انتقادی او یک متافیزیک است. او با عبور از متافیزیک سنتی، بنیاد متافیزیک انتقادی برآمده از خرد انتقادی یعنی؛ سوبژکتیویته را آشکار کرد. همه عناصر فلسفه او بر بنیاد سوبژکتیویته شکل می‌گیرد. از سوی دیگر در دوره جدید هنر همچون هنر زیبا فهمیده می‌شود؛ چرا که هنر پیش از دوره مدرن معنای عام‌تری را در بر می‌گیرد. بنابراین نقش کارکردی، تربیتی و معرفتی و... داشته اما برای فهم رویکرد جدید به هنر از منظر فلسفه می‌بایست به کانت برگردیم. از این رو نشان داده می‌شود که هنر زیبا به مثابه محصول نبوغ در دوره جدید و در اندیشه کانت بر بنیاد سوبژکتیویته چونان شرط امکان آن بنا می‌شود.

کلیدواژه‌ها:
سوبژکتیویته، نبوغ، هنر زیبا، اصالت.

استناد: سالاری، هادی؛ سلمانی، علی. (۱۴۰۱). سوبژکتیویته و نبوغ به مثابه شرط امکان و امکان هنر زیبا در معماری (ساختار معمارانه) نظام فلسفه کانت، *پژوهش‌های فلسفی*، ۱۶ (۳۹): ۶۲۵-۶۱۰. DOI: http//doi.org/10.22034/JPIUT.2021.49089.3060

ناشر: دانشگاه تبریز.

© نویسندگان.

مقدمه

بارها و بارها بحث شده است و می‌دانیم که فلسفه در قرن هجدهم به واسطه کانت صورت دیگر به خود گرفت. در دوره جدید فرآیند شکاکانه‌ای که به نحو پنهان با سوبژکتیویسم دکارت آغاز شده بود و دوگانگی (دوئالیسم) برآمده از دوره جدید نیز در این سوبژکتیویسم دکارتی ریشه داشت، در قرن هجدهم صورت حادتری به خود گرفت و در نهایت صورت پنهان شکاکیت نهفته در سوبژکتیویسم دکارت به واسطه هیوم آشکار شد. در نظر کانت از طریق وارسی عقل در مسیر درست اش می‌توان بر وضعیت موجود یعنی شکاکیت آشکار شده، غلبه کرد در نظر او کار فیلسوف اساسا با عقل است. او تأکید می‌کند که

> «هرگونه فلسفه: یا شناخت بر پایه خرد ناب است یا شناخت خردی بر پایه اصل‌های آروینی. شناخت بر پایه خرد ناب، فلسفه ناب خوانده می‌شود، و شناخت بر پایه اصل‌های آروینی، فلسفه آروینی» (کانت، ۱۳۶۲: الف ۸۴۰/ب۸۶۸).

فرآیند شکاکانه‌ای که مطرح شد، اساسا در بطن شکل‌گیری تفکر دکارت پا گرفت و در تفکر هیوم آشکار شد. کار کانت نیز ناگزیر سامان دادن به وضعیت موجود بود چراکه ادامه چنین وضعی به معنای اجازه دادن به ظهور شکاکیت بود. در برابر این وضعیت، فلسفه نقادی کانت با ایده بنیادین سوبژکتیویته با صورت‌بندی خود از آن، قوام بخش تلاش برای عبور از این شکاکیت بود. از این رو هیچ وجهی از اندیشه او بی ارتباط با این ایده بنیادین اندیشه او نیست از جمله هنر. از سوی دیگر، قرن هجدهم آغاز تلاشی است تا هنر را در نسبتی جدید با فلسفه باز تعریف کند. در واقع مسأله اصلی این است که هنر چه نسبتی با زیبایی دارد؟ چرا که پیش از دوره جدید به نظر می‌رسد که هنر فقط شأن و کارکردی برای عرضه زیبایی نداشته است بلکه علاوه بر این که محل ظهور زیبایی هم می‌توانسته باشد، به نظر کارکردهای دیگری مقدم بر عرضه زیبایی داشته؛ بدین معنی که هنر در مقام یک فن، مهارت یا توانایی علاوه بر اینکه امور مختلفی را شامل می‌شود؛ کارکردهایی را در بطن زندگی عملی داشته، از جمله رفع نیازهای عملی زندگی و همچنین کارکردهای اخلاقی تربیتی و تهذیبی و معرفتی و... اما در دوره جدید کار و شأن هنر صرفا ظهور زیبایی است و هنر در این دوره جدا از علم و دیگر شئون معرفتی، به مثابه هنر زیبا مورد فهم قرار گرفته است. از این‌رو بر بستری که در دوره جدید آغاز شده است، کانت در چرخش انقلابی خود مبدأ و آغازگر محسوب می‌شود؛ چنانکه بدون فهم او فضای پس از وی تیره و مبهم جلوه می‌کند. این تأثیرگذاری و آغازگری و مبدأ بودن در همه عناصر فلسفه او هویدا است از جمله بحث و نظر او درباره هنر و زیبایی. پرسش مورد نظر در اینجا ناظر است به امکان و شرط امکان هنر به مثابه هنر زیبا در اندیشه کانت. بنابراین بررسی و تأمل این مقاله در باب هنر تلاشی است برای فهمیدن آن در چهارچوب معماری[۱] نظام فلسفه کانت. این مفهوم از جمله مفاهیمی است که او در مواردی چه مستقیم و چه غیرمستقیم به توضیح آن پرداخته است. از این‌رو آنچه در اینجا محل تأمل قرار گرفته است بحث از امکان (نبوغ) و شرط امکان هنر در معماری نظام فلسفی کانت است. بنابراین ابتدا بحثی درباره این مفهوم یعنی ایده معماری به مثابه ساخت نظام کل در مقام یکی از مفاهیم بنیادی اندیشه کانت صورت می‌گیرد و سپس ضمن نگاهی گذرا به جایگاه نقد قوه حکم در نظام استعلایی کانت به بحث در هنر و هنر زیبا و مفهوم بنیادی نبوغ به مثابه امکان هنر زیبا و نسبت آن با حکم ذوقی و مسائل و مباحث مرتبط با آن خواهیم پرداخت.

۱. سوبژکتیویته در مقام بنیاد معماری نظام کل

مسأله کانت در مقام فیلسوف دوره جدید لزوما و تنها این نبوده است که بنیادهای نظری و عینی علم را صورت‌بندی کند؛ چنانکه در برخی از بررسی‌های یک جانبه از فلسفه کانت تمام اندیشه او را در پرتو بخش‌هایی از نقد نخست یعنی نقد عقل محض جستجو و خلاصه می‌کنند. کانت در ابتدای مقدمه نخست نقد قوه حکم می‌گوید:

---

[۱] . در اینجا معماری برای واژه Architektonik به کار رفته که دکتر ادیب سلطانی آن را به مهرازیک [معماریت، ساختمان معمارانه] برگردانده است..

> «اگر فلسفه، نظام شناخت عقلی به واسطه مفاهیم است، بدین سان پیشاپیش از نقد عقل محض متمایز می‌شود که اگرچه آن پژوهش فلسفی امکان چنین شناختی را در بر می‌گیرد [اما] همچون یک بخش [جدا] به چنین نظامی تعلق ندارد بلکه تا حدودی در جایگاه نخست، خطوط کلی درست آن را ترسیم و بررسی می‌کند» (Kant, 2002: 3).

این تأکید کانت نشان از جایگاه نقد نخست برای وی دارد و نیز جایگاه و شأن قوام بخش مفاهیم نقد عقل محض در شکل‌گیری معرفت نظری و ابژکتیو. اما این تأکید نافی جستجو و پژوهش و صورت‌بندی فلسفه در معماری نظام کل از سوی او نیست و نقد نخست را با همه اهمیت و جایگاه راهبردی‌ای که برای آن قائل است نیز در این کل می‌بیند. به واقع این کل ناظر به تمام قوای شناخت نه فقط در پی فهم امکان متافیزیک بلکه برپایی نظام متافیزیک بر پایه تفکر انتقادی است؛ چرا که «اگر چنین نظامی باید روزی تحت نام عمومی متافیزیک تکمیل شود (که انجام آن کاملا ممکن و از هر حیث برای کاربرد عقل از اهمیتی والا برخوردار است)، زمین چنین بنایی باید به وسیله نقد تا همان ژرفایی که نخستین شالوده قوه اصول مستقل از تجربه قرار دارد کاویده شود تا هیچ جزء این بنا نشست نکند، زیرا ناگزیر به سقوط کل آن منجر خواهد شد» (کانت، ۱۳۸۸: ۶۷). البته قلمروهای این معماری نظام کل (عقل و فهم) ناظر به مرزها و حدودی که کانت برای آنها وضع کرده شئون متفاوتی می‌یابند. شئونی که هم بر اساس قلمرو هر کدام با توجه به سرحدات آن قلمرو و هم در قلمرو فلسفه به مثابه معماری نظام کل در دیدی فراخ قابل درک تر است. کانت در تلقی صریح خود از معماری نظام خود که از یک سو در مباحث بومگارتن و لمبرت نیز می‌توان ریشه ان را دید، تأکید می‌کند که «معماری هم به هنر ساختن یک نظام علم بر بنیاد ایده کل و هم به خود ایده [یعنی] طرح کلی یا خطوط کلی آن ارجاع دارد» (Caygill, 1995: 84)

کانت البته ایده نظام کل را در آموزه استعلایی روش مورد بحث قرار داده است. او می‌گوید: «نگریسته من از مهرازیک [=معماریت =ساختمان معمارانه]، عبارت است از هنر صنع دستگاه‌ها» (کانت، ۱۳۶۲: الف۸۳۲/ ب۸۶۰)[1]. همانطور که پیشتر گفته شد این نیز در جهت پی افکندن نظام متافیزیک مبتنی بر دانش نقد پیش از نقد سوم فرا دید آمده است. کانت همانجا تأکید می‌کند ساختن و بنا کردن چنین نظامی در مقام نظام کل به مثابه آموزه علمی بر بنیاد ایده عقلی همچون انبوه جمع شده از دانش نیست؛ بلکه در صورتی درونی و غایتمند مورد نظر است. از اینرو می‌گوید:

> «کل، عضوبندی شده [=متمفصل] است ([articulatiu]= تمفصل])، نه آنکه انبوه شده باشد = [coacervatio تجمع]. کل البته می‌تواند از درون [per intus] =susceptionem از راه عمل داخلی] رشد کند، ولی نه از بیرون [per appositionem = از راه نزد هم گذاری]. بدینسان کل مانند یک جسم جانوری می‌روید، که رویش آن، هیچ عضو تازه را نمی‌افزاید، بل همانا بدون دگرگون ساختن تناسب، هر یک از عضوها را برای هدف خویش قویتر و موثر تر می‌گرداند» (همان: الف۸۳۳/ ب۸۶۱).

کانت تبیین چنین شناختی به مثابه یک نظام را منوط به فهم معماری آن می‌داند که بیان وجوه آن متعلق و مربوط به روش‌شناسی است. او شکل‌گیری چنین نظامی از دانش را در وحدت و اتحاد طبیعی همه بخش‌های یک پیکره می‌داند. نظامی که «با وحدتی سازمان یافته مشخص می‌شود که غایتی است که بخش‌های علم با آن و در آن با یکدیگر مرتبط می‌شوند» (Caygill,1995: 84).

---

[1] . Ich verstehe unter einer Architektonik die Kunst der Systeme.

در این قسمت از متن آلمانی واژه die Kunst که همان معنای ساختن و صنعت کردن که در کانت حفظ شده است را می‌نمایاند. در ترجمه انگلیسی گایر و الن وود هم عبارت art به کار رفته است. دکتر ادیب سلطانی در پی نوشت ترجمه فارسی توضیح می‌دهد که به تبع میکل جان، مولر و کمپ سمپث که برای die Kunst از عبارت the art of constructingاستفاده کرده‌اند، ایشان نیز ترکیب اضافی هنر صنع را قرار داده‌اند. همانطور که اشاره شد آنچه اینجا مورد تأکید است مستتر بودن معنای ساختن و صنعت کردن در معنای واژه die Kunst و ترجمه انگلیسی آن art است چنانکه کانت این مفهوم را در شکلواره ساز ی بکار می‌برد. «در نقد عقل محض به شکلواره سازی همچون"هنری پنهان شده در ژرفای روح انسان" گفته می‌شود A141/B181)) آن یک مهارت یا فعالیت است که شکلواره‌ها را می‌سازد.(Caygill, 1995: 86)

نگاه غایتمندانه به فلسفه همچون یک کل در فلسفه آلمان در اندیشه ولف و پیروانش ریشه دارد که بر اساس آن فلسفه آلمانی از یکپارچگی علوم در برابر گسستگی علومی مثل علوم طبیعی نوظهور، یزدان‌شناسی و پزشکی دفاع می‌کند (Ibid: 85). اما اینجا ایده یک کل مبتنی بر فلسفه نقادی کانت در خود عقل انسان بنیاد دارد و از این‌رو بنیادگذاری وحدت طبیعی برای همه قوا امکانپذیر می‌شود. ناگفته پیداست که چنین امری یعنی وحدت همه قوا یا همه بخش‌های یک کل به نحو پیشین امکانپذیر است. کانت یک چنین شناختی را شناخت عقلی می‌داند در برابر شناخت تاریخی که برآمده از داده‌هاست. او این شناخت برآمده از داده‌های تاریخی آموخته شده را مبتنی بر عقل بیگانه می‌داند اما شناخت تعقلی که شناختش از آن خود است مبتنی است بر «سرچشمه‌های کلی خرد، -که همچنین سنجش و حتا همانا به دور افکندن آنچه آموخته شده است نیز از آنجا ناشی تواند شد،- یعنی از اصل‌ها، برآفریده شوند» (کانت، ۱۳۶۲: الف۸۳۷/ ب۸۶۵). همانطور که اشاره شد اگرچه به نظر می‌رسد این تلقی کانت برآمده از تلقی دانشنامه‌ای از فلسفه آلمانی باشد اما به واقع کانت می‌خواهد با بنیان‌گذاری ایده کل برآمده از عقل، به نحو پیشین از آنچه بوده گذر کند؛ چرا که در نظر او «تا اینجا، مفهوم فلسفه فقط یک مفهوم مدرسی بوده است، یعنی مفهومی از یک دستگاه شناخت، که فقط چونان دانش جستجو می‌شود، بی آنکه چیزی بیش از یگانگی دستگاه مندانه این دانستن، و در نتیجه کمال منطقی شناخت را به منزله هدف خود داشته باشد» (همان: الف۸۳۸/ ب۸۶۶). بنابراین کار فلسفه به مثابه ایده محض از دانش در مقام مفهومی جهانی[1] در بنیادش «عبارت است از: دانش رابطه هر گونه شناخت با هدف‌های گوهرین خرد آدمی [teleologia rationis humanae =غایت‌شناسی عقل انسانی] (همان: الف۸۳۹/ ب۸۶۷). از این رو کانت کار فیلسوف را مبتنی بر مفهوم جهانی که در بنیاد کارش قرار دارد قانون‌گذاری عقل می‌داند در تفاوت با صنعتگری عقل که او آن را کار طبیعت‌شناس و منطق‌دان و ریاضی‌دان می‌داند. می‌توان گفت که در واقع ساختن و صنعت کردن سطح رویین قانون‌گذاری است؛ به عبارت دیگر قوانین بنیادین و قانون‌گذاری است که نحوه ساختن و صنعت کردن را امکان‌پذیر می‌سازد. از این رو کار قانون‌گذاری «برای همه ایشان تکلیف‌هایی تعیین می‌کند و ایشان را چونان افزارها به کار می‌گیرد تا هدف‌های گوهرین خرد آدمی را به پیش برد»(همان). کانت این غایات ذاتی را به دو دسته غایت نهایی و غایات مادون [وابسته] تقسیم می‌کند و غایت نهایی چیزی جز تعین کامل انسان یا کل سرنوشت آدمی[2] نیست و فلسفه‌ای که این امر را بررسی می‌کند اخلاق است. در واقع «در متافیزیک اخلاق، پرورش[3] عقل انسان به تمامی، کمال[4] لازم‌اش را پیدا می‌کند» (KempSmith, 2003: 581). از این‌رو دو قلمرو قانون‌گذاری انسان مشخص شده است؛

> «قانون‌گذاری خرد آدمی (فلسفه)، دو برابر ایستا دارد: طبیعت، و آزادی؛ و بنابراین هم قانون طبیعی و هم قانون آیین‌های اخلاقی را، در آغاز در دو دستگاه فلسفی جداگانه ولی سرانجام در یک دستگاه فلسفی واحد و یگانه، در خود می‌گنجاند. فلسفه طبیعت به هر آن چیزی مربوط می‌شود که بر جا هست؛ فلسفه آیین‌های اخلاقی، فقط به چیزی که می‌بایستی بر جا باشد» (کانت، ۱۳۶۲: الف۸۴۰/ ب۸۶۸).

---

[1] کانت این مفهوم را در نقد عقل محض در پی نوشتی بدین گونه توضیح می‌دهد که «مفهوم جهانی در اینجا عبارت است از مفهومی که به چیزی مربوط شود که هر کس به ضرورت بدان علاقه دارد. حال آنکه اگر دانشی فقط چونان دانشی از مهارت‌هایی برای پاره‌ای هدف‌های دلخواه به نگر آورده شود، من آهنگ آن دانش را بر طبق مفهوم‌های مدرسی تعیین می‌کنم» (A840/B868). بنابراین یک چنین مفهومی به نحو پیشین در خرد انسان است.

[2] Der erstere ist kein anderer, als die ganze Bestimmung des Menschen, und die Philosophie über dieselbe heißt Moral.

دکتر ادیب سلطانی عبارت die ganze Bestimmung des Menschen را به صورت کل سرنوشت آدمی ترجمه کرده است البته Bestimmung معمولا به صورت تعین هم ترجمه می‌شود. این عبارت را می‌توان به تعین کامل انسان نیز ترجمه کرد؛ چرا که در اینجا بحث از اخلاق است و احتمالا می‌توان گفت تعین کامل [اراده] انسان. در ترجمه گایر و الن وود به صورت the entire vocation of human beings برگردانده شده است.

[3] kultur

[4] completion

بنابراین عمده نقد نخست به قانون‌گذاری طبیعت مربوط است و قانون‌گذاری در قلمرو آزادی در نقد دوم و کتاب‌های دیگر مثل بنیاد گذاری متافیزیک اخلاق مورد بررسی قرار می‌گیرد. بدین ترتیب راه به سوی نقد سوم هموار شده است. اینک مطلب آغاز این بخش یعنی مسئله ایده یک نظام کل روشن‌تر به نظر می‌رسد. بنابراین کانت از همان نقد نخست به ایده نظام کل توجه داشته است، نظامی جامع که در عقل و خرد انسان بنیاد دارد. آنچه در این بخش تلاش شد تا نشان داده شود، آشکار شدن بنیاد ایده کل است. بنابراین آنچه به نظامی مبتنی بر ایده کل اجازه تحقق می‌دهد بنا بر نظر کانت در عقل و خرد انسان ریشه دارد. به عبارت دیگر صراحتا می‌توان گفت که سوبژکتیویته است که این امر را ممکن می‌گرداند که قانون‌گذاری طبیعت به مثابه یک نظام و قانون‌گذاری اخلاق به مثابه نظام دیگر در یک نظام کل پیوند یابند. ناگفته پیداست که سوبژکتیویته در این معنا اعم از معنای امر سوبژکتیو در برابر امر ابژکتیو است. البته همانطور که در آغاز به نقد سوم اشارتی شد، کانت تلاش می‌کند صورت جامع این نظام کل را با توجه به نقش هنر و زیبایی و همچنین غایت‌شناسی مبتنی بر اصل استعلایی غایت‌مندی در مقام نقطه مرکزی قوه حکم تاملی نشان بدهد. از این‌رو در بخش بعد نگاهی اجمالی به این صورت‌بندی خواهیم داشت. همچنین باید اینجا اشاره کنیم که «نظام معمارانه بعد از کانت در نظام‌های فیشته (۱۷۹۴) شلینگ (۱۸۰۰) و هگل (۱۸۳۰) رشد یافت» (Caygill, 1995: 85). برای این که دریابیم چگونه نظام‌های ایدئالیستی ناظر به فلسفه کانت شکل گرفت نیازمند آن است که به بنیاد امکان فلسفه کانت یعنی سوبژکتیویته بیندیشیم که به واسطه او در مقام بنیاد دوره جدید آشکار شد. اگرچه فیلسوفان ایدئالیست پس از او با چون و چرا کردن در معماری نظام فلسفه کانت و حد ومرزهایی که او در نظام فلسفه‌اش مقرر کرد، تلاش کردند نظام معماری خود را جایگزین آن کنند اما همانطور که گفته شد، آشکار شدن بنیاد آن توسط کانت صورت گرفت.

۲. نقش قوه حکم تأملی[1] در نظام استعلایی

همانطور که پیشتر اشاره شد، کانت از نقد نخست در روش‌شناسی استعلایی به بحث درباره دو قلمرو قانون‌گذاری که یکی قلمرو طبیعت و دیگری قلمرو آزادی است می‌پردازد و اینکه این دو در یک نظام معماری واحد بر بنیاد یک ایده کل در عقل انسان بنیاد دارد. اما آنچه کانت را به سوی نقد سوم سوق داد، فقدان یک حلقه میانه یا نقطه عبور بود «بین فلسفه نظری‌اش (درباره جهان ضرورت نظری یا واقعیت محسوس) و فلسفه عملی‌اش (درباره جهان آزادی در واقعیت فوق محسوس[2]» (Healy, 1992: 271). از این رو کانت با شکاف عظیم به تعبیر خودش خلیجی پیمایش ناپذیر یا نامعلوم میان این دو قلمرو مواجه می‌شود. کانت تلاش می‌کند که این شکاف عظیم را به واسطه قوه حکم پر کند: «این همان قوه حاکمه است که درباره آن حق داریم بر سبیل تمثیل فرض کنیم که او نیز مجاز است در خودش، هرچند نه یک قانون‌گذاری مخصوص بلکه اصلی مخصوص خویش برای جستجوی قوانین داشته باشد» (کانت، ۱۳۸۸؛ ۶۹). آنچه اینجا مد نظر است یک قوه حکم تأملی است که کانت آن را در تمایز با قوه حکم تعینی[3] مطرح می‌کند. در واقع «قوه حاکمه تعینی فقط جزئیات را تحت قوانین کلی استعلایی داده شده توسط فهم قرار می‌دهد» (همان: ۷۲). یعنی قوانین و مفاهیم کلی وجود دارد و جزئی به واسطه قوه حکم تعینی ذیل آن قرار می‌گیرد اما قوه حکم تأملی «ناچار است از جزئی در طبیعت به کلی صعود کند» (همان: ۷۳). این یعنی جزئی وجود دارد اما باید کلی را برای آن بیابد. از این‌رو قوه حکم تأملی نیازمند آن است که دارای اصلی باشد که این وظیفه را به انجام برساند. این اصل، اصل غایت‌مندی[4] طبیعت است.

> «غایت‌مندی طبیعت یک مفهوم خاص پیشین است که منشأ آن فقط در قوه حاکمه تأملی قرار دارد» (همان:۷۴).

---

[1]. reflektierende Urteilskraft/ reflecting power of judgment

[2]. ubersinnlich/ supersensible

[3]. bestimmende Urteilskraft/determining power of judgment

[4]. Zweckmäßigkeit/ purposiveness or finality

از کارکردهای این اصل این است که امکان وحدت بخشی به قوانین تجربه جزئی را فراهم می‌کند البته با توجه به این امر که کارکرد چنین اصلی، کارکردی قوام بخش نیست بلکه کارکرد آن شأنی نظام‌بخش دارد این قوانین تجربه جزئی از نظر فاهمه انسان امری امکانی هستند و در نظر کانت «آنها در مقام قوانین باید همچون [امری] دارای منطق ضروری، فهمیده شوند» (Buchdahl,1992: 44). اگرچه فاهمه نتواند این ضرورت را بشناسد در نظر کانت چنین اصلی در قوه حکم ما که امکان این وحدت‌بخشی و نیز هماهنگی را فراهم می‌کند، اصل استعلایی غایت‌مندی طبیعت است. این نیاز فاهمه است که طبیعت را از نظر قوانین خاص‌اش ذیل یک اصل وحدت‌بخش، دریابد. در اینجا طبیعت برای قوه حکم به مثابه قلمرو قانون‌گذاری به نحو قوام‌بخش محسوب نمی‌شود بلکه قوه حکم «برای خودش (به مثابه قانون‌گذاری بر خویش) قانونی برای تأمل درباره طبیعت مقرر می‌دارد» (کانت، ۱۳۸۸: ۸۱). کار چنین اصلی حاصل کردن فهم یک نظم طبیعی یا نظم طبیعت در هماهنگی با قوانین کلی فاهمه است. چنین هماهنگی‌ای سبب لذت می‌شود اگرچه کانت می‌گوید دیگر ما چنین لذتی را احساس نمی‌کنیم اما زمانی چنین لذتی وجود داشته است و بر عکس آن عدم وحدت‌بخشی قوانین جزئی در هماهنگی با قوانین کلی فاهمه سبب انزجار ما می‌شود.

کانت فهم زیباشناختی و غایت‌شناختی را بر بنیاد اصل غایت‌مندی در می‌یابد. مواجهه ما با یک ابژه زیبا در هماهنگی بین خیال و فاهمه به واسطه اصل غایت‌مندی ایجاد لذت می‌کند. در واقع اگر در این مقایسه قوه متخیله (به عنوان قوه شهودهای پیشین) از طریق تصوری معین با فاهمه، به عنوان قوه مفاهیم، به طور غیر قصدی هماهنگ شود و بدین وسیله احساس لذتی بیدار شود، در این صورت، عین باید برای قوه حاکمه تأملی غایت‌مند لحاظ شود (همان: ۸۶).

چنین غایتمندی‌ای، غایت‌مندی سوبژکتیو است که مبتنی بر اصل پیشین غایت‌مندی است. کانت بر این اساس به نقد رویکردهایی می‌پردازد که اساس و بنیاد زیبایی را در غایت‌مندی بیرونی می‌دانند که نهایتا مبتنی بر خوشایندی و سودمندی هستند. او همچنین به تلقی بومگارتن از حکم زیباشناختی مبتنی بر یک غایت‌مندی ابژکتیو درونی انتقاد می‌کند که در نهایت به داوری درباره امر زیبا بر اساس کمال آن می‌پردازد (Caygill, 1995: 200). کانت حکم به زیبایی یک ابژه را حکم ذوقی می‌داند.

> «ذوق عبارت است از قوه داوری درباره زیبا. اما تحلیل داوری‌های ذوقی باید عیان سازد که چه چیزی لازم است تا یک شیء زیبا نامیده شود» (کانت، ۱۳۸۸: ۹۹).

به هر روی اصل غایت‌مندی چونان نقطه مرکزی قوه حکم تأملی که در چارچوب معماری نظام کل فلسفه کانت، نقش پیوند دهنده قلمروهای طبیعت و آزادی یا به عبارت دیگر فاهمه و عقل را دارد، مبنای امکان حکم ذوقی و هنر زیبا است و از این مسیر است که ما می‌توانیم به سمت بحث از هنر به مثابه هنر زیبا حرکت کنیم. از این رو ابتدا بحثی در باب هنر خواهیم داشت و سپس در باب امکان هنر زیبا به بحث خواهیم پرداخت.

۳. تقلید به مثابه مبنای مشترک توضیح هنر در ادوار پیش از کانت

عمدتا تأملات انسان در نسبت معنایی که از واژگان دارد، صورت‌های متفاوتی می‌گیرد بدین معنی که شئون مفاهیم در نسبتی که با نحوه زیست انسان دارد در مقاطع متفاوت، معانی متفاوتی را القا می‌کند. برخی واژگان ضمن بیان معنای قبلی خود در زیست جهانی دیگر دارای معانی دیگری نیز می‌شوند و اما گاهی معنای یک واژه چنان تغییر می‌کند که معنای پیشین آن دیگر در نظر نمی‌آید. آنچه اینجا مورد تأمل قرار گرفته است معنایی است که از هنر فهمیده می‌شود. البته می‌توانیم از مسیر زبان‌شناختی به بحث در باره آن بپردازیم اگرچه ممکن است به آن نیز نظر کنیم اما در اینجا مراد ما سیر معنایی آن است. هنر معادل art در زبان انگلیسی است همچنان‌که techne در یونانی معادل هنر است. پیش‌تر در زبان فارسی معادل فن به کار رفته است. art برگرفته از ars لاتین است. همانطور که معادل آلمانی آن (die)Kunst هنر، مهارت، صنعت از können (توانستن، توانا بودن) در اصل مثل techne یونانی ارتباط خاصی با زیبایی یا با آنچه در قرن هجدهم به عنوان هنرهای زیبا شناخته می‌شود، نداشته است (Inwood, 1992: 40).

۱–۳. افلاطون

افلاطون در آثاری که در باب هنر سخن می‌گوید مثل بسیاری از موضوعات دیگر در همه آثارش از موضعی ثابت سخن نمی‌گوید؛ در رساله ایون هنگامی که سقراط با ایون به بحث درباره چیستی کار او می‌پردازد آن را چنین توصیف می‌کند «این قریحه خوب سخن گفتن تو درباره هومر هنر نیست، آن قدرت خدایی است» (533d 1-2). در واقع همانطور که هنر شاعران به واسطه الهه شعر[1] به آنها الهام می‌شود بنظر می‌رسد افلاطون در اینجا به دو نحوه هنر قائل است یا به عبارت دیگر بین هنر (انسانی) و الهام الهی تمایز قایل می‌شود. او می‌گوید که «همه شاعران خوب کمالشان [ویژگی یا توانایی‌شان][2] را از هنر ندارند بلکه [آنان از این طریق که] الهام بخشیده می‌شوند [این کمال را] به دست آورده و بنابراین همه این اشعار ستودنی را بر زبان می‌آورند» (533e 5-7).

تلقی افلاطون در جمهوری از هنر در مفهوم تقلید یا محاکات نمایانده می‌شود. نقش هنرمند در نظر او نقش آیینه دار و مقلد است ناظر به نقش هنرمند است که در جمهوری گفته می‌شود که تو می‌توانی «انتخاب کنی، آیینه‌ای بگیری و آن را با خود به هر جایی ببری تو به سرعت، خورشید و همه چیزهای [موجود] در آسمان و زمین و خود را و حیوانات و ابزار دیگر و گیاهان و همه چیزهای که ما اکنون حرف زدیم، بسازی» (596d10-e 1-3). البته این بازنمایی و ساختن تنها به وجهی از ظاهر اشیا مرتبط است بنابراین در جمهوری کار هنر تقلید و شأن هنرمند مقلد بودن است.

۲-۳. ارسطو

ارسطو نیز هنگامی که در منطق در باب اصل‌ها و چگونگی شناخت آنها و نحوه به دست آوردن و فهمشان بحث می‌کند یعنی اصل‌های بی‌میانجی یا بی‌واسطه که مبنای برهان و استدلال قرار می‌گیرند، به این موضوع یعنی آرخه هنر پرداخته است. ارسطو بر این باور است که اصل‌ها نمی‌توانند نظری و پیشینی باشند؛ چرا که نقطه آغاز تمام شناخت را تجربه می‌داند و از اینرو ممکن نیست که اصل‌های بی میانجی خود به خود در ما شکل بگیرند. بنابراین «ضروری است که گونه‌ای توانش [نیرو= قوه = استعداد] داشته باشیم» (منطق، ۹۹ب: ۳۴) که همانادریافت حسی است که از آن طریق می‌توانیم آنها را بشناسیم. ارسطو این قوه یا توانش را مختص همه جانداران می‌داند با این تفاوت که در برخی این دریافت حسی ناپایدار و در برخی پایدار است. آن پایداری با تکرار دریافت حسی و سپس کار جداسانی آن شکل می‌گیرد و از این طریق حافظه تکرار شونده و سپس به واسطه آن، تجربه به وجود می‌آید. امر کلی بدین طریق در ذهن یا روان شکل می‌گیرد و در همه ابژه‌های جزئی حضور دارد. از این فرآیند تجربه که مبتنی بر دریافت حسی است «اصل تشنیک [فن=هنر=صناعت] و اصل دانش [=علم] بوجود می‌آید: اگر آروین پیرامون شَوِش [=تکوین] باشد، اصل تشنیک، و اگر پیرامون بوَدِش [=وجود و موجود] باشد، اصل دانش» (۱۰۰الف: ۱۰-۹). همانطور که بیان شد از قوه دریافت حسی در فرآیند تجربه اصل یا آرخه techne شکل می‌گیرد.

ارسطو در اخلاق نیکوماخوس نیز از قوای نفس سخن می‌گوید یعنی احساس، عقل و میل و این به جهت روشن شدن کارکرد دو جزء دارای عقل در نفس است که پیش تر مطرح کرده است. از این رو کار عقل در حکمت نظری شناخت از جهت تطابق با حقیقت [واقعیت] و یا عدم تطابق با آن است اما حکمت عملی هماهنگی تعقل و میل است که به انتخاب منجر می‌شود. این قوه انتخاب به عنوان مبدأ عمل ناظر به غایت خود است و اما توانایی عملی اگرچه ناظر به ساختن یا غایتی معین است اما غایت در اینجا به معنی مطلق نیست، در واقع «ساختن [ایجاد، تولید] غایتی بدون قید و شرط نیست بلکه تنها مربوط به چیزی و ابزار برای چیزی است»[3]

---

[1]. muse

[2]. excellence

[3] در ترجمه فارسی اینگونه آمده است: «به معنی مطلق نیست بلکه در ارتباط با چیزی و شکل بخشی به چیزی» (ارسطو، ۱۳۸۵: b1139) است. در واقع به جای ابزار برای چیزی شکل بخشی به چیزی آمده. اما می‌توان گفت که «دستورالعمل درخور فن و هنر، نه معطوف به غایت فن و هنر، بلکه معطوف به ابزار رسیدن به آن غایت است» (ریتر، ۱۳۸۹: ۸۹).

(Nicomachean Ethics II39b 2-3). ارسطو با تمایز قائل شدن بین «توانایی عملی (هنر، فن)[1] شناخت علمی[2]، حکمت عملی[3]، حکمت نظری (=فلسفه)[4] و عقل شهودی»[5] (اخلاق نیکوماخوس، ۱۱۳۹ب: ۲۳-۲۲) بر کارکرد جداگانه هر یک تأکید می‌کند. او از این وجوه نامبرده باز هم بر تمایز عمل[6] و ساختن[7] ذیل امور تغییر پذیر عقل تأکید می‌کند. از اینرو اندیشه حاکم بر عمل کردن با اندیشه حاکم بر ساختن متفاوت است «این سخن بدین معنی است که توانایی عملی (هنر یا فن) با حالت متوجه به ساختن که تحت راهنمایی تفکر درست قرار دارد، یکی است. همه هنرها (فنون) با ‘’به وجود آمدن‘‘ سر و کار دارند»(۱۱۴۰الف: ۱۲-۱۰).

ارسطو در متافیزیک نیز در موارد گوناگون به این وجه توانایی و ساختن نیز اشاره کرده است. با در نظر گرفتن این امر که صورت ساخته‌ها در سازنده آنها است «زیرا مبدأ چیزهای ساخته شده در خود سازنده است که یا عقل است یا هنر (فن) و یا گونه‌ای از توانمندی؛ مبدأ کرده‌ها در کننده است» (متافیزیک، اپسیلن، ۱۰۲۵ب: ۲۲-۲۱). این توانایی عملی و مهارت به منظور به وجود آوردن و ساختن چیزی است که از طریق کار هنر ممکن می‌شود. در واقع «به واسطه هنر چیزهایی پدید می‌آیند که صورت آنها در روح یا نفس است» (زتا، ۱۰۳۲ب: ۲-۱). ارسطو در نهایت از هنر همچون تقلید سخن می‌گوید.

۳-۳. فلوطین و قرون وسطی

جنبه‌های مشترک و متفاوت بحث افلاطون و ارسطو هر یک به نحوی بر تاریخ اندیشه بعد از خود و در اینجا بحث هنر تأثیر گذاشته است. «به طور خاص فلوطین، نخست هنرمند را با آفریننده جهان مقایسه می‌کند (به طور خاص صانع (دمیورژ) خدایی تیمائوس افلاطون که به ایده‌ها با ماده جسم می‌دهد) بنابراین هنرمند از تولیدات طبیعت تقلید نمی‌کند بلکه از فعالیت‌های تولیدی طبیعت [تقلید می‌کند]. او با کار هنر ایده را در [قالب] مادی محسوس تحقق می‌بخشد[8]» (Inwood, 1992: 41).

از این‌رو تفکر قرون وسطی نیز درباره هنر از طریق تفکر نوافلاطونی تحت تأثیر افلاطون و ارسطو قرار گرفت. مثلا بوئتیوس و آگوستین ذیل این تفکر قائلند که فن و هنر در اندیشه و عقل هنرمند برتر است از فن و هنر در اثر هنری و همچنین مفهوم تقلید از طبیعت مطرح شده در اندیشه افلاطون و ارسطو به تقلید از طرز عمل طبیعت برمی‌گردد (ریتر و دیگران، ۱۳۸۹: ۹۵). همچنین توماس آکویناس معتقد است که ایده اثر هنری در نفس هنرمند است و با تأکید بر تقلید کردن هنر از طبیعت قائل است که «عقل آدمی در تولید هنری متفرع بر عقل الهی است. با در نظر گرفتن بنیان ما تقدم فن و هنر، هنر فائق بر طبیعت است» (همان: ۹۷).

۴. دوره جدید

در آغاز دوره جدید نیز کسانی چون فیچینو در مسیر اندیشه‌های کوزانوس و متأثر از افکار نوافلاطونی هنر را همچون تقلید از صانع طبیعت می‌فهمند. به عبارت صریح‌تر «فیچینو اندیشه "تقلید" را به معنای مورد نظر سنت نوافلاطونی اخذ می‌کند» (همان: ۱۰۰)؛ اما از سوی دیگر به واسطه تلقی بیکن و صورت بندی‌های نخستین از ظهور دوره جدید و تقسیم‌بندی‌های فنون با تأکید بر وجهی از فنون به واسطه ماهیت دوره جدید، مفهوم هنرهای زیبا به تدریج آشکار می‌شود. از زمان یونانیان بین فنون و هنرها با قصدی تعلیمی و تربیتی تقسیماتی انجام شد مثل فنون آزاد که «ریشه در تلاش سوفسطاییان برای نظام‌مند کردن آموزش عالی دارد» (همان: ۷۹). این تقسیم بندی از یونانیان تا دوره‌های مختلف قرون وسطی پیگیری می‌شود و مورد بحث و جرح و تعدیل قرار می‌گیرد. در واقع این تقسیم بندی

---

[1] . skill

[2] . scientific knowledge

[3] . practical wisdom

[4] . wisdom

[5] . intellect

[6] . action

[7] . production

[8] . realize

که از یونانیان آغاز شده علاوه بر بحث در چیستی هنرها و فنون به قصد جدا سازی دسته‌ای از فنون آزاد انجام می‌شود در برابر فنونی که رتبه پایین‌تری دارند. کسانی که به این فنون دون می‌پردازند بردگانند. آنها «به صناعات دستی اشتغال دارند، یعنی همان صناعاتی که موجب می‌شود جسم، نفس و روح آزادگان، دیگر نتواند به کسب فضیلت بپردازند» (همان: ۷۹).

در دوره جدید و نگاه متفاوت انسان به طبیعت این روند متفاوت می‌شود. در روند جدید، فنون شأن دیگری می‌یابند مثلا در نظرهابز این امر به پیوند علم و قدرت گره می‌خورد یعنی «استقلال و خودمختاری فن و هنر در برابر طبیعت، گواهی بر اصل "وحدت میان علم و قدرت" است» (همان: ۱۰۰). این رویکرد بر بنیاد ایده تسلط به طبیعت، فن یا هنر در پیوند با قدرت قرار می‌گیرد که در نهایت در مقام تکنولوژی جدید آشکار می‌شود. یک چنین شأنی از فنون و هنرها، کارکردی ابزاری در خدمت مفهوم قوام بخش دوره جدید دارند.

> «این مفهوم هنر که مقوم تاریخ علم دوره جدید است، جهت خویش را از هنرهای زیبا بدان معنا که ما امروزه مراد می‌کنیم بر نمی‌گیرد، بلکه رویکردش به جانب نحوه عمل روش‌مند هنرهای مکانیکی است» (همان: ۱۰۱).

از این رو می‌توان گفت اگرچه مفهوم هنر زیبا در آغاز دوره جدید شکل گرفت اما نه در صورت‌بندی فلسفی بلکه در یک رها شدگی و تغییر رویکرد به سوی فنون همچون ابزار قدرت از جانب فیلسوفان نخستین دوره جدید؛ چرا که همانطور که مطرح شد از جانب بیکن فنون ذیل ایده تسلط بر طبیعت معنا می‌یابند و نیز در نظر دکارت بر اساس سوبژکتیویسمی که بنیاد نهاده بود، هنر مفهومی واضح و متمایز قلمداد نمی‌شد. در واقع اگرچه مفهوم هنر زیبا در آغاز دوره جدید در حال آشکار شدن بود، اما هنوز مفهوم افلاطونی–ارسطویی یعنی نوافلاطونی تقلید مبنای توضیح هنر زیبا بود؛ حال آنکه معنای طبیعت و هنر زیبا با آن در دوره جدید اساسا متفاوت با پارادایم و فهم و تلقی نوافلاطونی بود.

قصد ما در اینجا لزوما ارائه تاریخی از تلقی‌های فیلسوفان از هنر نیست بلکه؛ از طریق تمرکز کردن بر مفهوم کلیدی تقلید در مقام نقطه مرکزی بسط صورت‌بندی‌ها و تأملات در باب هنر، نحوه چرخش از این مفهوم آشکار می‌گردد. از این رو اگرچه خود مفهوم تقلید همانطور که به نحو بسیار مجمل اشارتی شد، معنای یکسانی ندارد اما در عین حال در مقام مفهوم وحدت بخش تحت نفوذ نگاه افلاطون و ارسطو و تلقی نوافلاطونی مبنای توضیح چگونگی تلقی‌ها و تأملات در باب هنر در تاریخی طولانی است.

اگرچه مفهوم هنر زیبا در مقام نظامی از هنرها با مصداق‌های مشخص به واسطه شارل باتو صورت‌بندی شد اما همچنان بر بنیاد اصلی شکل می‌گیرد که مبنای صورت‌بندی پارادایم‌های پیشین یعنی مفهوم تقلید از طبیعت است و آنچه هم از معنای ابداع مراد می‌شود بر همین اصل بنا می‌شود؛ یعنی نه به معنای آفرینش چیزی با قاعده‌ای جدید بلکه در اینجا «ابداع در هنرها منوط به آفریدن چیزها نیست بلکه کشف چگونگی چیزهایی است [که] هستند و آنچه آنها [به آن] شبیه هستند. بزرگترین نوابغ تنها آنچه را که پیشتر وجود داشته، کشف می‌کنند» (Charles Batteux, 215: 5). بنابراین مفهوم تقلید مبنای توضیح نظام هنرهای زیبا با مصداق‌های مشخص آن قرار می‌گیرد از این رو در نظر شارل باتو «شعر صرفا بر تقلید مبتنی است همین طور نقاشی، رقص و موسیقی [بر تقلید مبتنی] هستند» (Ibid: 10).

کارکرد توضیحیِ مفهوم تقلید در هنر در متفکران دیگر ادامه یافت. بر بنیاد همین تلقی بومگارتن کوشید علم زیباشناسی بر پا کند «برای اینکه مشکلاتی را که در قلمرو حساسیت و هنر که با نظام ولف پیدا شده بودند چاره کند. عقل‌گرایی ولف حساسیت را به ادراک مبهم از کمالی عقلی تقلیل داده بود و جایی برای برداشت فلسفی هنر باقی نگذاشته بود» (Caygill.1995: 53). اگرچه کانت امکان چنین علمی را منتفی می‌داند، اما به هر روی در نظر بومگارتن هنر در نسبت با زیباشناسی به مثابه یک علم در نظر گرفته می‌شود که مبتنی بر آن نظام علم زیباشناسی قواعد خود را داشته باشد. در واقع بومگارتن در پی بنیانگذاری علم زیباشناسی بود، البته با تصوری که از کمال حس داشت؛ مرتبه‌ای که همچنان ذیل صورت برتر شناخت با تلقی ولفی–لایب نیتسی از حقیقت قرار داشت.

۵. نبوغ به مثابه امکان هنر زیبا

کانت در تمایزی که هنر با طبیعت دارد آن را با مفهوم ساختن گره می‌زند و متمایز از عمل کردن از آن به مثابه یک اثر سخن می‌گوید. به عبارتی می‌توان گفت، کانت متأثر از ارسطو معنای «هنر همچون مهارت یا آمادگی تولید چیزها را دنبال می‌کند» (Ibid: 85). چنین تولیداتی را که هنر نامیده می‌شوند انسان از طریق آزادی به واسطه قوه انتخاب یا اراده باید انجام دهد در واقع فعالیتها یا عملکردهایی است که عقل مبنای آن است»[1](Kant, 1922: §43)؛ چرا که هنر با یک محصول طبیعی متفاوت است به واسطه اینکه «علت مولده آن غایتی را منظور داشته که شیء مزبور صورت خود را مدیون آن است» (کانت،۱۳۸۸؛ ۲۳۸) و این امر تنها مختص انسان است از آن جهت که انسان تنها موجود عقلانی است.

کانت هنر را همچون یک مهارت از علم همانطور که دانستن از توانستن و قوه عملی از قوه نظری متمایز می‌داند. او در جهت برجسته کردن هنرهای زیبا تمایز قایل می‌شود بین هنرهای زیبا با «صنایع دستی که بدون غایت [یا قصد] تولید می‌شوند و هنرهای مکانیکی که بطور کامل غایت [یا قصد] شان را تحقق می‌بخشند» (Caygill, 1995: 85). کانت برای اینکه منظور و قصدش از هنر را مشخص کند و منحصرا معنای مشخص هنر را به مثابه هنر زیبا بنمایاند به تمایزگذاری خود ادامه می‌دهد بدین معنی که هنر زیبا را از هنرهای مکانیکی و هنرهای مطبوع متمایز می‌کند. این امر یادآور ملاحظاتی است که او در باب حکم ذوقی مطرح کرد. بنابراین «اگر هنر، که با شناخت یک عین ممکن مطابق باشد، صرفا برای فعلیت بخشیدن به آن اعمال لازم را انجام دهد هنر مکانیکی است» (کانت، ۱۳۸۸: ۲۴۰). این یعنی اینکه هنر مکانیکی به واسطه به جا آوردن قصدی معین تنها برکوشش برای تحقق ان قصد و غایت مبتنی است. اما هنر زیبا احساس لذت را برمی‌انگیزد اما نه صرفا مبتنی بر یک تأثر حسی همچون هنرهای مطبوع بلکه «هنر زیبا نحوه تصوری است که فی نفسه غایت‌مند است و گرچه عاری از غایت [معینی] است، با این حال به پرورش قوای ذهنی برای ارتباط اجتماعی یاری می‌رساند» (همان: ۲۴۱). کانت در اینجا تأکید می‌کند که هنر زیبا از طریق پرورش قوای ذهنی در مقام عاملی مؤثر می‌تواند در ارتباطات اجتماعی ایفای نقش کند. اما نکته قابل بحث اینجا معیار و ملاک تصور غایت‌مند در هنر زیبا است که لذت حاصل از آن متمایز می‌شود از لذتی که از هنرهای مطبوع به واسطه تأثری حسی حاصل شده و از این رو بطور کلی هنر زیبا از هنر مطبوع متمایز می‌گردد و اینکه هنر زیبا می‌تواند عامل مؤثر در ارتباط اجتماعی باشد. کانت برای روشن کردن معنای معیار و ملاک چنین تمایزی و چنین شأنی از هنر به مثابه هنر زیبا که دارای تصوری غایت‌مند است و لذتی که از آن حاصل می‌شود می‌گوید «هنر زیباشناختی، به مثابه هنر زیبا، هنری است که معیارش قوه حاکمه تأملی است و نه تأثر حسی» (همان). بنابراین کانت به واسطه این مبنا و معیار مشترک یعنی قوه حکم تأملی، هنر زیبا را به حکم ذوقی پیوند می‌زند و از سوی دیگر؛ همچنین از طریق قوه حکم تأملی جایگاه هنر به مثابه هنر زیبا در معماری نظام کل فلسفه کانت آشکار می‌شود اما این به واسطه نبوغ امکانپذیر است یعنی هنر زیبا دیگر بر مبنای توضیحیِ تقلید مبتنی نیست. بنابراین هنر، ابداع است اما نه بر مبنای تقلید یا قواعد از پیش تعیین شده «بررسی این نوع از هنر سازنده به تئوری نبوغ کانت منجر می‌شود» (Caygill, 1995: 85).

در نظر کانت هنر همواره با قصدی خاص چیزی را ایجاد می‌کند اما طوری نمایان می‌شود که گویی محصولی از طبیعت است و همچون زیبایی طبیعی غایت‌مندی هنر زیبا غایت‌مندی‌ای بدون قصد و غایت چونان طبیعت به نظر می‌رسد، این امر به واسطه نبوغ امکان‌پذیر است که به هنر قاعده می‌بخشد و از این طریق چونان طبیعت نمایان می‌شود. در نظر کانت «نبوغ یک استعداد ذهنی فطری[2]

---

[1]. Von Rechts wegen sollte man nur die Hervorbringung durch Freiheit, d. i. durch eine Willkür, die ihren Handlungen Vernunft zum Grunde legt, Kunst nennen.

این بخشی از متن آلمانی نقد سوم است که بدان ارجاع داده شده است اما مسئله این است که برای واژه Willkür در ترجمه فارسی اراده آمده و در ترجمه گایر و متیوس Mattehews از ترکیب capacity for choice یعنی توانایی یا قوه انتخاب استفاده شده است، گرچه مسامحتا هر دو به یک معنا قابل پذیرش هستند اما شاید در ترجمه انگلیسی می‌خواهد به معنای ارسطویی آن اشاره کرده باشد که به نحوی با ساختن در ارسطو همراه شده است. البته لازم به ذکر است که به ترجمه مریدیث نگاه کردم که برای آن از ترکیب an act of will استفاده کرده است. باید گفت که در واقع Willkür به معنای مطلق اراده نیست؛ یعنی کنشی از اراده است که در اینجا مرتبط با ساختن است.

[2]. ingenium

است که طبیعت از طریق آن به هنر قاعده می‌بخشد» (کانت، ۱۳۸۸: ۲۴۳). هنرها معمولا بر پایه قواعدی به وجود می‌آیند یعنی از طریق قواعد اجازه می‌یابند که نمایان شوند. در این رویکرد هنر زیبا نمی‌تواند قاعده خود را وضع کند اما از آن جهت که هنر بی قاعده نمی‌تواند شکل بگیرد «طبیعت باید در فاعل [هنرمند] (از طریق هماهنگی قوای آن) به هنر قاعده بخشد، یعنی هنر زیبا فقط به مثابه محصول نبوغ ممکن است» (همان: ۲۴۴). در اینجا نبوغ از طریق هماهنگی قوا به هنر قاعده می‌بخشد. این آشکارا در صورت دیگر پیوند خوردن به بنیاد سوبژکتیو شرط امکانش را نشان می‌دهد. کانت همواره تقسیم بندی بین امر پیشین و پسین را حفظ می‌کند. او پیشتر تأکید کرده بود که حکم در باب زیبایی یک اثر هنری نمی‌تواند از طریق قاعده‌ای باشد که مبنای ایجاب آن یک مفهوم است بلکه به واسطه نبوغ بر بنیاد پیشین به مثابه شرط امکانش به وجود می‌آید. از این رو محصول نبوغ امری اصیل است. کانت اصالت را عنصر اصلی نبوغ می‌داند. برای او «اصالت دو جنبه دارد: نخست [جنبه] ایجاد غیرتقلیدی (§۳۰ A) دو دیگر [جنبه] کشف چیزی است که نمی‌تواند تعلیم داده شود یا آموخته شود» (AP.318, P.234). در اولی نبوغ نه از طبیعت تقلید می‌کند و نه از دست ساخته‌های دیگر. در [وجهه نظر] دوم نبوغ را همچون توانایی‌ای که نمی‌تواند تعلیم داده شود یا به نوعی دیگر منتقل شود برجسته می‌شود (Caygill, 1995: 213). در اینجا اصالت به معنی ظهور قاعده‌ای جدید است؛ چرا که نبوغ در مقام یک استعداد نمی‌تواند بر مبنا قاعده‌ای از پیش تعیین شده چیزی را بیافریند و همچنین نبوغ قادر به توضیح و بیان چگونگی شکل‌گیری و نحوه آفرینش هنری نیست. کانت تأکید می‌کند که شخص نابغه نمی‌داند که ایده‌هایش چگونه به وجود آمده و یا اینکه نمی‌تواند به میل خود آن را انتقال دهد؛ این آفرینش ضد تقلید است اما محصولات نبوغ می‌تواند همچون یک الگو در مقام معیاری برای داوری به کار روند «بنابراین نبوغ انسان اصالت الگویی [نمونه‌وار] استعدادش است» (Kant, 2006: 120). کانت با آشکار کردن بنیاد هنر زیبا و از طریق امکان آن یعنی نبوغ گذر از مبنای توضیحیِ تقلید را امکان‌پذیر می‌کند. او تأکید می‌کند که «همگان متفق‌اند که نبوغ تماما ضد روحیه تقلید است» (کانت، ۱۳۸۸: ۲۴۵). این تنها مختص هنر زیبا است بدین معنی که نبوغ تنها به هنر زیبا قاعده می‌بخشد و از اینرو به قلمرو علم مربوط نیست؛ چرا که آنچه به واسطه دانشمند کشف می‌شود قابلیت انتقال و یادگیری دارد و اما همانطور که اشاره شد در هنر زیبا اینطور نیست؛ چنانکه «نمی‌توانیم سرودن اشعار نغز را، هر اندازه هم که دستورالعمل‌های هنر شاعری گویا و الگوهای آن عالی باشند، بیاموزیم» (همان: ۲۴۵). این سخن کانت به معنای از میان رفتن معنای یادگیری نیست. چه اینکه بر یادگیری به عنوان عنصری برای تحقق هنر تحت عنوان عنصر مدرسی تأکید می‌کند اما قاعده‌ای که از طریق نبوغ در هنر زیبا نمایان می‌شود چونان یک الگو برای تقلید کردن نیست بلکه برای دیگر نوابغ نقشی همچون امری انگیزاننده را بازی می‌کند.

یکی دیگر از مفاهیم اصلی بحث کانت در باب نبوغ مفهوم روح است. در نظر او «روح، به معنای زیباشناختی، نامی است برای اصل برانگیزاننده در ذهن» (همان: ۲۵۲). این اصل به هنر سرزندگی و حیات می‌بخشد؛ به عبارت دیگر این اصل جان بخش و زندگی بخش است که از طریق ماده‌ای قوای ذهن را به نحو غایت‌مندی در یک بازی به حرکت درمی‌آورد. کانت «این ماده را با ایده‌های زیباشناختی یکی می‌داند، با پی‌گیری اینکه این ایده‌ها، منشأ (یا به اصطلاح ارسطو، علت مادی) لذت ذوقی هستند» (Allison,2001: 282). از اینرو او روح را در مقام اصلی برانگیزاننده، قوه‌ای برای نمایش ایده‌های زیباشناختی معرفی می‌کند. اما ایده‌های زیباشناختی دارای هیچ مفهوم معینی نیستند بلکه تنها تصورات قوه خیال هستند که اگرچه مفهوم معینی را نمی‌نمایانند یا به عبارت دیگر هیچ مفهوم معینی برای آنها کفایت نمی‌کند اما این ایده‌های زیباشناختی سبب شکل‌گیری اندیشه و مفاهیم زیادی می‌شوند. کانت در دیالکتیک قوه حکم زیباشناختی می‌گوید «یک ایده زیباشناختی نمی‌تواند به یک شناخت تبدیل شود زیرا شهودی (از قوه متخیله) است که هرگز مفهومی مطابق با آن نمی‌تواند یافت شود» (کانت، ۱۳۸۸: ۲۹۱). این بنظر می‌رسد در برابر مفاهیم یا ایده‌های عقلی باشد؛ ایده‌هایی که کانت قبلا از کارکرد آنها سخن گفته است؛ ایده‌هایی که بنظر می‌رسد در مقابل ایده‌های زیباشناختی مفاهیمی هستند که هیچ شهودی برای آنها کفایت نمی‌کند. اما هنگامی که مثلا یک شاعر از طریق قوه خیال بخواهد در جهت کارش از ایده‌های عقلی استفاده کند و بدین ترتیب صورتی محسوس به آنها بدهد ناگزیر است از محدوده‌های تجربه معمول فرا رود و از این‌رو از طریق تصورات ثانوی قوه خیال یعنی صفات زیباشناختی مربوط به یک ابژه به بیان آن مفهوم بپردازد. بر طبق مثال کانت «عقاب ژوپیتر با آذرخشی در چنگالهایش صفتی از سلطان نیرومند آسمانهاست و طاووس [صفتی] از شهبانوی با شکوه آسمان است» (همان: ۲۵۴). این

صفات ما را به مفهومی معین رهنمون نمی‌شوند بلکه «به قوه متخیله امکان می‌دهد خود را بر انبوهی از تصورات خویشاوند بگستراند، که اندیشه‌ای بیش از آنچه را که ممکن است در مفهومی معین شده به وسیله کلمات بیان شود برمی‌انگیزد» (همان). ایده‌های زیباشناختی از طریق صفات زیباشناختی جایگزین ایده‌های عقلی می‌شوند و سبب برانگیختن ذهن می‌شوند. قوه خیال به واسطه موادی که از طبیعت واقعی در اختیار دارند از طریق ایده‌های زیباشناختی طبیعت دیگر را به وجود می‌آورد. به عبارت دیگر می‌توان گفت که «صورت زیباشناختی به جای آنکه ایده را به طور غیر مستقیم در طبیعت نمایش دهد، آن را بطور ثانوی از طریق آفرینش تخیلی طبیعتی دیگر بیان می‌کند» (دلوز، ۱۳۹۲: ۹۹). البته می‌دانیم در این موضع کارکرد قوه خیال آزاد است بدین معنی که قوه خیال دیگر اینجا تحت سلطه فاهمه قرار نمی‌گیرد. پیشتر در اوایل مقاله اشاره شد که خیال در چارچوب تجربه کلی و در عین حال ابژکتیو چه کارکردی دارد اما هنگامی که از کارکرد آزاد سخن می‌گوییم به معنی بی‌قاعدگی محض نیست. به عبارتی می‌توان گفت «ایده‌های زیبا شناختی عرضه می‌شوند چنانکه گویی واقعیتی ابژکتیو هستند، از این رو [ما را] به اندیشیدن ترغیب می‌کنند» (Bruno, 2010;136). در اینجا نسبت چنانکه گویی و واقعیت ابژکتیو در طبیعت دوم معنا می‌یابد که به واسطه خیال و از طریق ایده‌های زیباشناختی شکل می‌گیرد.

بنابراین آنچه سبب هماهنگی خیال و فاهمه در یک بازی آزاد می‌شود، ایده‌های زیباشناختی هستند که از طریق نبوغ امکان این هماهنگی را فراهم می‌کنند و هنر زیبا به واسطه این هماهنگی بین خیال و فاهمه همچون صورتی غایت‌مند از طریق نبوغ امکان‌پذیر می‌شود؛ به عبارت دیگر می‌توان گفت «نبوغ بیانگر وحدت فوق محسوس همه قواست و آن را به عنوان وحدتی زنده نشان می‌دهد» (دلوز، ۱۳۹۲: ۱۰۰). همچنین کانت بر پیوند ذوق و نبوغ تأکید می‌کند. او در مواضعی بیان می‌کند که ممکن است در آزادی بی قاعده و قانون، خیال یا آثار خیال به مهملات بیانجامد. از این رو باید آن را تحت انضباط، پرورش و صیقل ذوق قرار داد. اگرچه هنر زیبا بر مبنای قوه حکم تأملی قرار دارد و از این رو ذوق و نبوغ بر بنیاد فوق محسوس پیشاپیش پیوند خورده‌اند. به هر روی در نظر کانت «برای هنر زیبا قوه متخیله، فاهمه، روح و ذوق لازم است» (کانت، ۱۳۸۸: ۲۶۱).

نتیجه

در نهایت می‌توان گفت که نبوغ به مثابه امکان هنر زیبا چونان مرتبه ای از معماری نظام فلسفه کانت قابل فهم و تبیین است؛ معماری‌ای که صورت‌بندی اندیشه کانت آن را به مثابه نظام متافیزیک مبتنی بر اندیشه انتقادی عرضه می‌کند و این نظام متافیزیک بر بنیاد اندیشه انسان و بودگی او در سوبژکتیویته شکل گرفته است؛ یعنی در مقام سوژه‌ای که بنیادش در آزادی اوست و طبیعت نیز در صورت کلی و ضروری آن نیز برآمده از سوژه است. این فهم سوبژکتیو سخن و وضع دوره جدید است و هنر به مثابه هنر زیبا نیز در مقام محصول نبوغ بر بنیاد این سوبژکتیویته در مقام شرط امکانش بنا شده است. بنابراین سوبژکتیویته بنیاد ایده کل و نسخه کانت برای گذر از شکاکیت آشکار شده در سوبژکتیویسم دوره جدید است و در مقام بنیاد همه امور و نقطه کانونی همه مسائل دوره جدید است،که همه عناصر فلسفه کانت نیز در نسبت آن فهمیده می‌شود از این رو فهم هنر به مثابه هنر زیبا بدون تأمل در بنیادش تنها امری صوری جلوه می‌کند. هنر بر این بنیادی که کانت به واسطه فلسفه‌اش آن را آشکار می‌کند، از مفهوم و مبنای توضیحیِ تقلید به عنوان نقطه اشتراک ادوار پیش از خود عبور می‌کند. و چونان هنر زیبا مورد فهم قرار می‌گیرد.

منابع

ارسطو. (۱۳۸۵). *اخلاق نیکوماخوس*، ترجمه محمدحسن لطفی، چاپ دوم، تهران: نشر طرح نو.

ارسطو. (۱۳۶۶). *متافیزیک (مابعدالطبیعه)*، ترجمه شرف‌الدین خراسانی شرف، چاپ اول، تهران: نشر گفتار.

ارسطو. (۱۳۹۰). *منطق ارسطو (ارگانون)*، ترجمه میرشمس‌الدین ادیب سلطانی، ویراست دوم، تهران: موسسه انتشارات نگاه.

دلوز، ژیل. (۱۳۹۲)، *فلسفه نقادی کانت (رابطه قوا)*، ترجمه اصغر واعظی، چاپ سوم، تهران: نشر نی.

ریتر، یوآخیم و دیگران. (۱۳۸۹)، *فرهنگنامه تاریخی مفاهیم فلسفه*، ترجمه محمدرضا بهشتی؛ بهمن پازوکی، تهران: مؤسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران و مؤسسه فرهنگی- پژوهشی نو ارغنون.

کانت، ایمانوئل. (۱۳۸۸)، *نقد قوه حکم*، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، چاپ پنجم، تهران: نشر نی.

کانت، ایمانوئل. (۱۳۶۲). ،*سنجش خرد ناب*، ترجمه میرشمس‌الدین ادیب سلطانی، چاپ اول، تهران: انتشارات امیرکبیر.

References

Allison, Henry E. (2001). *Kant's Theory of Taste*, Cambridge: Cambridge University Press.

Aristotle. (1987). *The Metaphysics*, translated by Shamseddin Khorasani-Sharaf, Tehran: Goftar Publishing. (in Persian)

Aristotle. (2006). *Nikomachean Ethics*, translated by Mohammadhassan Lotfi, Tehran: Tarhe No. (in Persian)

Aristotle. (2011). *Organon*, translated by Shamsoddin Adib-Soltani, Tehran: Negah Publishing House. (in persian)

Aristotle. (2004). *Nikomachean Ethics*, translated by Roger Crisp. Cambridge: Cambridge University Press.

Batteux Charles. (2015). *The Fine Arts Reduced to a Single Principle*, translated; introduction and noted by James O. Young. Oxford: Oxford University Press.

Bruno Paul W. (2010). *Kant's Concept of Genius: its origin and function in the third critique*, London: Continuum International Publishing Group.

Buchdahl, Gerd. (1992). The Relation between 'understanding' and 'Reason' in the Architectonic of Kant's philosophy. *Immanuel Kant Critical Assessment*.Vol. 4, London: Routledge.

Caygill, Haward. (1995). *A Kant Dictionary*, Oxford: Blackwell.

Deleuze, Gilles. (2007). *Kant's Critical Philosophy: The Doctorine of the Faculties*, translated by Asghar Vaezi, Tehran: Nashre Ney. (in persian)

Healy, Michael J. (1992). The Two-Fold Foundation of the 'Analytic of the Beautiful: Kant's Architectonic and ahauman Experience, *Immanuel Kant Critical Assessment*.Vol. 4, London: Routledge.

Inwood, Michael. (1992). *A Hegel Dictionary*, Oxford: Blackwell.

Kant, Immanuel. (2009). *Critique of the Power of Judgment*, translated by Abdolkarim Rashidian, Tehran: Nashre Ney. (in persian)

Kant, Immanuel. (2002). *Critique of the Power of Judgment*, translated by Paul Guyer; Eric Matthews, Cambridge: Cambridge University Press.

Kant, Immanuel. (2006). *Anthropology from a Pragmatic Point of View*, translated and edited by Robert B. Lounden and Manfered Kuehn, Cambridge: Cambridge University Press.

Kant, Immanuel. (1983). *Critique of Pure Reason*, Translated by Shameddin Adib-Soltani, Tehran: Amir Kabir. (in persian)

Kant, Immanuel. (1998). *Critique of Pure Reason*, Translated and Edited by Paul Guyer; Allen W. Wood, Cambridge: Cambridge University Press.

Kant, Immanuel. (1922). *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg: Felix Meiner Verlag.

Kemp Smith, Norman. (2003). *A commentary to Kant's 'Critique of Pure Reason'*, London: Palgrave Macmillian Press.

Plato. (1994). *Collected Dialogues*, edited by Edith Hamilton; Huntington Caims, USA: Princeton University Press.

Ritter Joachim; et al. (2010). *Historisches Wörterbuch der philosophie*, translated and edited by Mohammadreza Beheshti; Bahman Pazooki, Tehran: No Organon. (in persian)