ابراهیم دادجو

زیباشناسی
" استتیک"

هنرمندی بدان معناست که کاملا بیدار باشیم و بنابراین درتمامی پهنه‌ی زندگی‌چیره‌دستانه عمل کنیم واین زیبایی است .[1]

گزارشی اززیباشناسی فلسفی ، ونه‌زیباشناسی هنر، فلسفه‌ی زیباشناسی، داوری‌زیباشناسانه .

[1] " کریشنامورتی"

" زیبامشکل است "، شیفته‌ی چشم اندازی ، چهره ای، طبیعت مطبوعی می شویم (زیبایی‌طبیعی). گفتاری ، عبارتی چنان ما راجلب می‌کندکه غافل از غیرمی‌گردیم و به صرف آن متلذّذ و متمحضیم (زیبایی کلام و متن) . از دیدن فیلم های جذاب ، لذت می بریم ، فیلم کمدی وحتی درام وتراژدی که مبتنی برتقلیداز انسانهاست ، مسرورمان می سازد، حتی آنگاه که

صحنه‌ای اسف بار یا هول انگیزاست ، باز از تماشای آن لذت‌وخوشی به ما دست می دهد(زیبایی هنر).

چرا این چنین هستیم ؟ آیا نوعی زیبایی و مطلوبیت یاوالایی را در آنها می یابیم که از برخورد با آنها خوشحالیم ؟ یا ..... ؟ و اصلا " زیبایی " چیست و " زیباشناسی " کدام است ؟

زیباشناسی موردتوجه باختر وخاور بوده‌است . این گزارش‌محدود به حوزه‌ی جهان غرب است و بیشتر توجه به جنبه‌ی تاریخی زیباشناسی فلسفی دارد و در مقام تبیین زیباشناسی هنر و نقادی‌و داوری زیبایی و چند وچون آن نیست .

منابع موجود در حوزه‌ی موردگزارش ، اندک است ، از " زیبا - شناسی " فیلیشین شاله و علینقی وزیری وچندی دیگر(که مراجع‌خوبی در خصوص موضوع این گزارش نبودند) و مراجع جسته وگریخته که بگذریم ، استناد این گزارش بیشتر به کتاب " کلیات زیباشناسی " بندتوکروچه (کروچر) و دو کتاب " حقیقت و زیبایی " بابک احمدی و " تاریخچه‌ی‌زیبایی‌شناسی نقد هنر (مترجم مقالات از دایره‌المعارف هنرجهان) " به ترجمه‌ی یعقوب آژند که هر دو کتاب در سال ۱۳۷۴ به چاپ اول رسیده اند، می باشد.

در این گزارش ، سعی شده است که هر گفتاری به مرجعی استناد داده شود و به ایجاز گزارش گردد .

" در زیباشناسی ، نخست زیبایی و شکوه دریافت می شودو داوری می‌گردد و ارزش یابی می شود، سپس از آن لذت برده می شود و ابتهاج و شادی دست می دهد، آنگاه نگرنده و یابنده بدان عشق

می ورزدو شیفته‌ی آن می گرددسپس با راه انداختن نیروی‌آفرینش‌هنری از آن محاکات می شودکه خود آن نوعی آفرینندگی است نه تقلید صرف " .[۲]

دیدگاه های گوناگون ، تقسیم تاریخی گوناگونی را می طلبد، ملاحظه‌ی دوره‌ی انتقاد و ماقبل انتقاد، گذر از ایدآلیسم و اساطیر به تجربه گرایی ، تقسیمی از زیباشناسی را اتخاذمی کندکه مخالف با دیدگاهی است که زیباشناسی را همزاد با متافیزیک می دادند .

در این گزارش از تقسیم بندی کروچه پیروی شده است علی‌رغم وقوف بر نظرگاه بیشتر معاصرین درمورد ظهور علم سیستماتیک زیباشناسی از " باومگارتن " و " ویکو " و از طرف دیگر، بر نظرگاه ـ هیدگر [۳] که زیباشناسی را همزادمتافیزیک دانسته و به‌دوران یونان باستان برمی گرداند.

زیباشناسی بعنوان حوزه‌ای از فلسفه ، مطابق دوره هایی[۴] که در ذیل ذکر می شود، مورد گزارش خواهدبود:

۱ ـ دوره‌ی ماقبل قرن هفده ؛ یعنی ، دوره‌ی ماقبل بر انتقادو فلسفه‌ی قرن هفدهم .

۲ ـ دوره‌ی تاریخی از قرن هفده تا به امروز ، که دارای چهار دوره‌ی فرعی است :

فصل اول : دوره‌ی زیباشناسی پیش از کانت

فصل دوم : دوره‌ی زیباشناسی کانت وپس از کانت

فصل سوم : دوره‌ی پوزیتیویسم و اصالت روان شناسی

فصل چهارم : دوره‌ی زیباشناسی معاصر

۱ ـ زیباشناسی ماقبل قرن هفده

تا قرن هفده تصور می شدکه امکان دادن پاسخی یگانه‌وهمگانی به پرسش ساده‌ی سقراط ؛ یعنی ، " زیبایی چیست ؟ " وجوددارد.

افلاطون . او ادراک و تعریف " زیبایی " را چنان معضل کلیدی می داندکه با گشوده شدن رازش امکان فهم نکته‌های بسیاری‌در گستره‌ی آفرینندگی و تولید انسانی فراهم خواهد شد.

او در " هیپیاس بزرگ (که در مورد زیبایی است)[۵]" امثله‌ای از چنگ ، ظروف ، مادیان ، دیگ سفالی، ... را بعنوان " زیبا " ذکر می کند، اینها زیباهستند اما " خو دزیبایی " چیست و کجاست ؟ ما امور را تقسیم به زیبا و زشت می کنیم و این ناشی از باورماست به وجود مبنایی برای " زیبایی " ، پس معیار داوری میان چیزهای زیبا چیست ؟

بنظر افلاطون ، معیارزیبایی : نه تناسب[۶] است ، چونکه تناسب ، سبب آن چیز زیباست و علت چیزی نمی تواند خود آن چیز باشد؛ و نه سودمندی[۷] است ، چونکه سودمندی و نیکی زاده‌ی زیبایی هستند نه خود زیبایی ؛ و نه لذت[۸] است ، چونکه ما تمامی لذت آفرین ها را زیبانمی نامیم .

در محاوره‌ی میهمانی (که موضوع آن عشق است) ، افلاطون، از فضایی دیگر به زیبایی می نگرد، در اینجا زیبایی نه علت بلکه معلول است ؛ در اینجا سخن از زیبایی طبیعی است و زیبایی مترادف با " عشق " است : " هدف عشق برخلاف آنچه تومی‌پنداری ، خود زیبایی نیست ... بارور ساختن زیبایی‌است "[۹]. در همین جا است

که سقراط ، زیبایی و بارورساختن آن را به جاودانگی مرتبط می کند، یعنی ، از زبان " دیوتیما " از " ایده " و " مثال " زیبایی یاد می کند .[۱۰] (بنظر نیچه و هیدگر[۱۱] ، خطای نخستین افلاطون اختراع " مثال " بود، با این اختراع ، حقیقت که موردی محسوس و قابل شناخت بود تبدیل به چیزی فرا حسی شد. البته سرچشمه‌ی خطا بنظر نیچه " مسیحیت " و بنظر هیدگر " متافیزیک افلاطون " است ؛ همچنان که بنظر دریدا " کلام محوری " است .[۱۲]) براین اساس هرچیز طبیعی یا مصنوع ، جلوه‌ای و تقلیدی از ایده و مثال است وهنر هم تقلیدی است از این تقلید که به این ترتیب دوبار از حقیقت‌دورافتاده است .

درمحاوره‌ی فایدرن ، سقراط می گوید: " بنظرمن چنین می آید که وقتی‌که‌چیزی زیباست‌یگانه‌علت زیبایی‌آن، این است که از " خود زیبایی " چیزی در آن است و به عبارت دیگر از خود زیبایی بهره‌ای دارد."[۱۳]

درهیپیاس بزرگ ، مفهوم" نسبیت "[۱۴] در زیبایی پیش کشیده می شودواین ناشی از قول به بهره‌مندی زیبا از " زیبایی کلی" است : زیباترین میمون در مقایسه با انسان ، زشت است.[۱۵] اما زیبای مطلق ، ازلا و ابدا زیبا است . مطابق این سخنان افلاطون که زیبایی را ربط به مافوق محسوس می دهد، ارائه‌ی تعریفی که جامع تمام مظاهر و جلوه‌های زیبایی باشد، بسیار دشوار است .[۱۶]

ارسطو او در فصل هفتم " پوئتیک (که بحث آن شعروتراژدی وحماسه‌است) " برای هر زیبایی ، خواه موجودی زنده وخواه‌موجودی

مرکب از اجزاء باشد، قائل به‌وجود نظم و ترتیب دربین اجزاء آن و- حد و اندازه‌ی معین در آن است ، چون که شرط زیبایی و جمال را ، داشتن اندازه‌ی معین و نظم می داند.[۱۷]

از آنجا که ارسطو در " مابعدالطبیعه " ، علوم ریاضی‌را بی ارتباط با زیبانمی داند، معلوم می شودکه او زیبارامتمایزاز مطبوع وخوش آیند (یعنی چیزی که حواس را به‌طوردلپذیرتحریک می کند) دانسته‌است.[۱۸] خیروزیبامتفاوتند؛ زیرا ، خیرهمیشه رفتار را به عنوان موضوع خود در بر دارددرحالیکه زیبادراشیاء بی حرکت نیز یافت می شود.[۱۹] به نظر او صور اصلی زیبایی ، نظم و همسازی و روشنی است .[۲۰] او هدف هنر زیبا را تقلید و محاکات طبیعت می داندواز آن حیث که تقلید و محاکات ، غریزی و طبیعی انسان است ، طبیعی است که از آن لذت ببرد؛ ما از مشاهده‌ی تصویرهای هنری حوادث دردناک ، لذت حاصل می‌کنیم[۲۱] (بنظر فونتنل، لذت و درد لزوما ضد یکدیگر نیستندبلکه افراط موجب درد و عدم آن موجب لذت است . هیوم به تبع ارسطو معتقداست که تراژدی ، تقلید کنش هایی در دنیای بیرون است و تقلید به دلیل فاصله با واقعیت ، همواره قابل تحمل و پذیرفتنی است .[۲۲] ارسطو لذت تراژیک را در بر انگیخته شدن دو احساس ترس و شفقت دانسته‌است).[۲۳]

ارسطو زیبایی را محدود به زندگی زمینی می داندواززیبایی آرمانی‌گریزان است ؛ او هنر را نتیجه و فراورده‌ی خود انسان از جهان واقع و محسوس می داند و لذا هنر رابی ارتباط با ایده‌ی‌زیبای افلاطونی می داند و بلکه مرتبط با زیبایی که در آینده شکل خواهد

گرفت می داند.[۲۴]

زیباشناسی جهان باستان ، قرون وسطی و رنسانس ، مبتنی بر تقلید بود.[۲۵] پس از افلاطون و ارسطو ، فیلسوفان باستان درزمینه‌ی زیباشناسی حرف جدیدی نداشتندوبلکه سطح پژوهش را حفظ نکردند گرچه متوجه به مسائل تخصصی بودند که بعدها درزیباشناسی اهمیت زیادی داشت .[۲۷] اپیکوریان هم به انگیزه‌ی لذت و عشرت طلبانه‌ی هنر تاکید داشتندچنانکه رواقیون هم متوجه به ارزش تربیتی هنر بودند.[۲۸]

فلوطین . او در مجموعه‌ی آثارش[۲۹] ، در انئاد اول (که درباره‌ی زیبایی است) بحث خود را باعقیده‌ی رواقیون که بادرنظر گرفتن زیبایی یک مجسمه ، شرط زیبایی را هماهنگی دانستند، آغاز می کند. " زیبایی هر چیز ، تناسب درونی اجزاء آن است نسبت به یکدیگر و نسبت به کل ؛ به‌اضافه‌ی رنگ های زیبا "[۳۰] ، اما لازمه ی حرفش را مرکب بودن زیبایی می داند و حال آنکه تک آوایی یا رنگی تک و ساده نیز می توانند زیبا باشندوهم چنین چهره‌ای گاه زیبا و گاه نازیباست بدون آنکه در تناسب آن تغییری داده شود. بدین‌ترتیب فلوطین تناسب را کنار می گذاردو در تبیین زیبایی راه مکاشفه‌راپیش می گیرد و زیبایی جسم زیبا را ناشی از بهره‌مندی از نیروی صورت بخش می داند که از صور خدایی است .[۳۱] او زیبایی معقول را هم که جزو حقایق واقعی هستند، درخشش عقل ؛ یعنی ، جوهر الهی‌می‌داند.[۳۲]

او در پاره‌ی ششم همین رساله ، زیبایی ونیکی را عین یکدیگر می داند.[۳۳] برای رسیدن به نیکی و زیبایی ، باید به زیبایی مطلق

توجه داشت و سالک درون خویش شدو از درون به جهان نگریست ؛ زیرا که روح آنگاه زیبایی را خواهد دیدکه خود را زیبا کند.[۳۴]

فلوطین احیاگر گرایش مابعدالطبیعی افلاطون بود ، طرح او تا حدی با ملزومات جهان مسیحیت سازگار بود؛ او همچنین طراح دوگانگی دو جهان حقیقت و آرمان افلاطونی بود و از سویی دیگر مفهوم ذاتی و درونی را که از ملزومات وحدت گرایی و اصالت وحدت بود، پیش کشید.[۳۵]

سنت اگوستین . او هم نظریه‌ی درون ذات زیبایی و هنررا مطرح ساخت ؛ درنظریه‌ی او ، خدا خارج از طبیعت قرار نداردوانسان تجلی کل آفرینش است . پس نظریه‌ی درون ذات او جایگزین نظریه ی تعالی شده‌است . بنظر او زیبایی ، " وحدت " است و جهان تاموقعی که واحد است و هماهنگی داردزیباست و معنای زندگی بازیبایی‌وهنر، زندگی برطبق هماهنگی الهی دریک تجربه‌ی زیبایی شناسانه بود که عرفانی نیز محسوب می شد. بدین ترتیب نظریه‌ی افلاطونی درنظریه‌ی نو افلاطونی وارد گردیدوبامسیحیت دمسازشدودرزیباشناسی هم خدای مسیحیت بالاخره جای ایده‌ی افلاطونی و نوافلاطونی راگرفت.[۳۶]

اسکولاستیکها (مدرسیان) بخصوص قدیس توماس آکوئینی به مضامین ارسطویی در کنار کل مساله‌ی تقلید، اهمیت داد؛ زیباشناسی انسان گرا و عصر رنسانس ، مضامین قاعده بندی شده درزیبایی‌شناسی افلاطون و ارسطو را درخود جذب کرد، در عصر رنسانس هنوز مساله‌ی بنیادی ، تقلید و تعریف درست آن بود، زیباشناسی همچنان اصول و قواعد افلاطون و ارسطو را در طی قرون وسطی و عصر انسان گرایی

و رنسانس حفظ کرده بود.[۳۷]

کروچه معتقداست که این دوره‌ی تاریخی از ادراک زیبایی ناتوان است و علم زیباشناسی به‌معنای واقعی کلمه‌وجود نداشته‌است؛ زیرا ، زیباشناسی فقط در ضمن قضاوت ها و در خلال امثال و آراء - جدا جدا ونامرتبط مطرح شده و یافت می شود و با مفهوم های‌فلسفی دیگر رابطه‌ی منظمی ندارد.[۳۸]

۲ - دوره‌ی تاریخی قرن هفده به بعد

فصل اول : دوره‌ی زیباشناسی پیش از کانت

" انقلاب مسیحی باعث تحولات شدیدی در تئوری زیباشناسی نشد... مسیحیت سنت متافیزیک باستان را اقتباس کرد... اصل مشارکت در یک حقیقت متعال ازایده‌ی افلاطونی به خدای مسیحیت تغییر جهت داد... آثار ارسطو و فلوطین قبل از اینکه در تفکر زیبا- شناسی دوران قرون وسطی و رنسانس اهمیت زیادی یابند، بطور بنیادی در انطباق و سازگاری آئین مسیحی با فلسفه‌ی کهن، عدم‌کارایی خود را به اثبات رسانده بودند."[۳۹]

" معهذا نیاز به یک عقیده‌ی جدیدزیباشناسی زمانی رخ نمود که مفهوم عینی حقیقت ، تسلیم مفهوم ذهنی آن شد... این تغییرو تحول بدون طرح آگاهانه و یا آگاهی صریح ، همساز با موج انسان - گرایی صورت گرفت و تا دوره‌ای که با نخستین صورت بندی های مسائل جدید و وجوه فلسفه ی جدید همراه بود، به تجدیدمضاعفی دست یافت .... اصل هنر بعنوان تقلیدبه‌اصل هنر بعنوان خلاقیت

تغییر یافت ... و جهان لاهوتی هرچه بیشتر انسانی و ناسوتی شد ... در زمینه‌ی زیبایی و در خصوص انتقال از الهام الهی به فعالیت خلاق انسانی ، یکی از برجسته‌ترین و فعالترین افراد از سال ۱۴۰۰ ـ میلادی به بعد " لئوناردوداوینچی " بود"[۴۰] که " در سرتاسردنیای رنسانس رخنه و نفوذ کرد" ." از ویژگیهای عمده‌ی عصر رنسانس ، نوسان مداوم بین شهود و تعالی و گرایش شدید به این نظریه ی ذوالوجهین بودکه هرگز قاعده بندی نشدبلکه بعدها بطور تلویحی بوسیله‌ی فلسفه‌ی تجربه گرایی و خودگرایی بررسی گشت و بالاخره هنگامی که حقیقت ذهنی و عینی غیرقابل تشخیص از یکدیگر شد ، در ایدآلیسم رمانتیک به اوج پختگی خود رسید".[۴۱]

مفهوم فلسفی واقعی از هنر به گونه‌ی خلاقیت ، نخستین بار در نوشته‌های ویکو(جامباتیستاویکوی ایتالیایی . ۱۷۴۴ ـ ۱۶۶۸ م) شروع شد[۴۲] واساس و پایه‌ی یک متافیزیک جدید گردیدکه زیبایی‌شناسی ذهنی دوران جدید با آن توانست خود رابه‌ثبوت برساندوهویتش را مشخص سازد.[۴۳]

در روزگار جدید باور ندارندکه بتوان به تعریفی جامع وقطعی از مورد زیبادست یافت ، تعریفی که همواره به‌گونه‌ای غیرنقادانه و غیر تاریخی درست باشد. اما فیلسوفانی که سئوالات این چنین را لزوما نادرست نمی دانستند در قیاس با فلسفه‌ی‌باستان پاسخ هایی دقیق تر به پرسش هایی چون " زیبایی چیست وکدام است ؟" فراهم آورده‌اند.

" " ادموندبرگ "[۴۴] میان نیروی خود ورزی و توان به‌کارگیری

عقل با سلیقه تفاوت می گذاردونتیجه می گیردکه : مهمترین نتیجه‌ی ادراک ذوقی ما لذت است ، که درست همچون خود ذوق وابسته به ادراک حسی است و بطور مستقیم مرتبط با نیروی فاهمه نیست . لذت و زیبایی که به هم پیوسته‌اند خود را در عشق نمایان‌می سازد . پس زیبایی موضوع عاطفه‌ای معرفی شده که ما آن را عشق می‌خوانیم و برگ آن را به جنسیت مرتبط می داند... بنظر او شماری‌ازعواطف ما سرچشمه‌ی فردی دارند و مهمترین آنها دردوترس است . اماشمار دیگری اجتماعی هستند همچون عشق به دیگری و کنش جنسی ،عشق لذتی مثبت است که موضوع آن زیبایی است .... برگ میان زیبایی و والایی تفاوت می گذاردو دومی را مرتبط به‌عشق نمی داند... امر والا را نتیجه‌ی جلوه‌ی احساس در انسان می دانستندکه ترکیبی است از شگفت زدگی و مرعوب عظمت شدن . اما برگ امروالا را نتیجه‌ی حس های متعددی می دانست ... او می گفت چیزهاوقتی‌سرچشمه‌ی ترس باشند والایند(خواهیم دید که برای کانت هم امروالا هراس‌آور است اما هرچیز هراس آوری والا نیست) ... مهمترین علت امروالا موارد مبهم است ، ابهام مخاطراتی ناشناخته را پیش می کشد که موضوع مبهم را والا می نمایاند... برگ در مورد زیبایی ، این همانی زیبایی و تناسب را ردّ می کند... و از سودمندی و این همانی کمال وزیبایی انتقادمی‌کند... او می گوید: زیبایی زاده‌ی خرد نیست، قرار نیست به ما بهره وسودی برساند، کیفیتی است در بدن ها، اجسام وکنش هاکه به‌گونه‌ای مکانیکی وبه دلیل دخالت حس های گوناگون در ذهن جای می گیرد(پس او زیبایی را کیفیتی ابژکتیو معرفی

می کند)... او در مغایرت زیبایی و والایی ، زیبایی را به ظرافت‌و شکنندگی ، و والایی را به قدرت و عظمت همانند دانسته‌است ."

فصل دوم : دوره‌ی زیباشناسی کانت و پس از کانت

قرن هجده ، قرن زیباشناسی کلاسیک و قرن فلسفه و انتقاد است ؛ زیباشناسی نظری ، از برداشت وابستگی و اتحادفلسفه‌وانتقاد برمی خیزد.[۴۵] عصر انتقاد ، عصر تنظیم و آرایش دیدگاه‌های متحد است درحوزه‌ی فلسفه و هنر . انتقاد در مقام آن است که آن‌حوزه‌ها را در پرتو دانش محض بدون آنکه دستی در ماهیت آنها ببرد روشن سازد. آگاهی از تقابل این حوزه و سعی در ترکیب معنوی آنها به پی ریزی زیباشناسی نظری در قرن هجده منجر شد.[۴۶]

در این قرن ، مساله‌ی زیباشناسی مدام رنگ عوض می کند‌و معنای مفاهیم اساسی برحسب گزینش مبداء حرکت و غلبه‌ی جنبه‌ی روان شناختی یا اخلاقی مدام در تغییر است .[۴۷]

مساله‌ی اساسی و مرکزی زیباشناسی کلاسیک ، مساله‌ی‌نسبت میان کلی و جزئی ، میان قاعده و استثناء است . زیباشناسی‌کلاسیک هیچ دریافتی از فرد نداردومی کوشد هرگونه حقیقت و زیبایی‌رادر کل نشان دهدوفرد و کل را در مفاهیم تجدیدی صرف حل کند.[۴۸]

کانت . از نظر کانت داوری ذوقی به شکل " این چیز زیباست " ، تایید لذتی است که از آن چیز نتیجه‌شده وبدون‌استفاده از مفاهیم و مقوله‌های شناختی ، اعتبار و امکان انتقال به دیگری را دارد. زیبایی به‌لذت و ادراک حسی وابسته‌است و نه به

مفهوم سازی وشناخت علمی.[۴۹] زیبا آن است که لذتی بیافریندرها از بهره و سود، بی مفهوم و همگانی ، که چون غایتی بی هدف باشد.[۵۰]

او در توضیح این تعریف می گوید: حکم به زیبایی چیـــزی ، داوری ذوقی است و داوری ذوقی به ذهن ؛ یعنی ، عنصر سوبژکتیـــو مرتبط است و این حکمی است متفاوت از احکام منطقی ، مفهومـی و عقلانی ، بلکه ناشی از تصور ماست که محصول ادراک حسی است.[۵۱] اگر گفتیم " این گل بنظر من زیباست " حکمی ذوقی دادهایم که زیبایـی شناسانه نیست چون که حکمی کلی و همگانی ندادهام ؛ اما اگرگفتیـم " این گل زیبایست " مقصود این است که این گل نه فقط از نظر مـن زیباست بلکه بنظر من باید نزد هرکسی زیبا باشدواین همداوری ذوقی وهم داوری زیباشناسانه است .[۵۲]

بنظرکانت ، در داوری زیباشناسانه ، نه لذت بلکه " اعتبـــار همگانی لذت "[۵۳] اصل و اساس کار است و با این حکم زیبایی‌شناسانه‌ام قاعده و قانون کلی ساختهام ولی باز بطور معقول نمی توانیـــمازآن دفاع کنم ؛ زیرا، راه بحث و استدلال منطقی درامور ذوقی بسته است؛ و اگر از این راه رفته شود شاید به تعریفی‌اززیبایی برسیم.

از نظر او ایدهی زیبا یا لحظههای زیبا، خارج از بحث زیبابـی شناسانه هستند. او با حضور با تجسد یا ابژکتیو شدن ایده ســرو کار داشت که موجب داوری زیبایی شناسانه می شود.[۵۴] زیبایی چیزی است هم طبیعی و هم انسانی ، اما هنر پدیدهای است یکسرانسانی.[۵۵]

کانت چهار بیان و تعریف از مفهوم لفظ " زیبا " ارائه‌می‌دهد و آن تعریف و بیان در مقولات " کـم ـکیف ـ نسبت ـ جهت "می‌باشد.

در تعریف به " کیف " [۵۶] می گوید: " ذوق نیروی داوری و - ستایش یک ابژه یا یک شیوه‌ی بیانگری است ، از راه لذت یاعدم لذتی که از هر منفعتی مستقل باشد. ما موضوع چنین لذتی را زیبا می خوانیم " . البته بنظر کانت امر زیبا هیچ ربطی به میل‌وخواست وشهوت ندارد، سرچشمه ی آن حس است و به همین دلیل ویژه ی موجودات زنده ، خردورز و حساس ؛ یعنی ، خاص انسان است .

در تعریف به " کم "[۵۷] می گوید: " زیبا آن است که لذتی کلی (همگانی) و مستقل از مفاهیم بیافریند". مقصود اینست که امری زیبا ، مثلِ اثر هنری یا چشم انداز جنگل ، برای همه‌زیباست.

در تعریف به " نسبت "[۵۸] می گوید: " زیبایی شکل هدف‌مندی (غائیت) دریک ابژه است ، تا آنجا که بدون بیان هدف (یاغائیتی) در آن ابژه وجود داشته باشد" ؛ یعنی ، غائیتی است که خودش‌فرجام خودش باشد، نظم و هماهنگی است که به‌کاری نمی آید جزجلب توجه به نظم خرد، بعبارت دیگر زیبایی شکل فرجامین یک ابژه است در حالیکه هیچ بیانگر هدف و فرجام نیست بلکه خود زیبایی هدف و غایت است .

و در تعریف به " جهت "[۵۹] می گوید: " زیبا آن است که بدون مفاهیم شناخته شود و موضوع یک لذت ناگزیر باشد"؛ یعنی ، لذت سوژه (شناسنده) یگانه داور زیبایی است .

کانت بین " زیبابی " و " والایی " فرق می گذارد:[۶۰] والا آن - است که بطور ناب و ساده عظیم باشد؛ درحالیکه امر زیبا به یک مورد محدودمی شود و چیزی است متعین و گرانمند، امروالانامحدود

است ؛ زیبا بطور ابژکتیو وجود دارد، اما نمی توان موردوالارانشان داد.

" زیباشناسی متعال " کانت ، نوعی تئوری خلاقیت بود ولی با هنر سروکار نداشت . این زیباشناسی من حیث المجموع فعالیت حسی را ارزیابی و بررسی می کرد. دراین زیبایی شناسی طبیعت به یک پدیده تبدیل شدو لذا به صورت یک حقیقت قابل درک انسانی درمی آمد.[۶۱]

شلینگ . از نظر شلینگ ، شهود زیبایی شناسانه نمایان گر حقیقت اساسی یگانگی (وجود) نا آگاه و آگاه و واقعی و مثالی است. اگر ما شهود زیبایی شناسانه را از دیدگاه یک هنرمندآفریننده، یعنی، نابغه ، بنگریم می بینیم که وی به معنای حقیقی می داندکه چه می کند ، چگونه است که ذهن ، خواه ذهن هنرمند و یا هر ذهن دیگری ،هنگام ژرف نگری در اثر هنری از احساس تمامیت (اینکه نه چیزی می باید افزود و نه کاست) لذت می برد. به گمان شلینگ ، پاسخ آن است که : اثر کامل هنری همانا عالیترین مرتبه‌ی عینیت بخشیدن‌عقل به خویش در برابر خویش است .[۶۲]

ماهیت دستگاه فلسفی شلینگ چنان بودکه یک علم مابعد ـ الطبیعه هنر را ایجاد کرد.[۶۳] او با تکیه بر تمیت متافیزیکی شهود زیبایی شناسانه[۶۴] به مفهوم ایده های خدایی پرداخت و برآن شد که اشیاء به سبب بهره مندی از این ایده هاست که زیباهستند.[۶۵]

در نظرگاه شلینگ ، شرط لازم ومادّه‌ی نخستین تمام هنر ، اساطیراست که جهان نمادین هستی شاعرانه را فراهم می آورد.[۶۶] لذا

به تفصیل به اساطیریونانی می پردازدواین نشان گر دلبستگی شلینگ به اساطیراست ؛ زیرا ، اسطوره ها را ساختارهای زاده‌ای پنـــــدار و کنایه ها یا فرانمودهایی از وجود خدایی می داند.[۶۷] بدین ســـــان فلسفه‌ی هنراوج سیستم ایده باوری برین است . او هنرهای خاص رابه هنرهایی که از آن عالم واقعی هستند، مثلِ نقاشی ، پیکر تراشـــی ، و هنرهایی که از آن عالم مثال هستند، مثلِ شعر، تقسیم می‌کند.[۶۸]

هگل . بنظر هگل ، تابش مطلق یا مثال ازپس حجاب جهـــان محسوسات ، " زیبایی " نام دارد.[۶۹] زیبایی درخشش مطلق از خـــلال واسطه‌ی حسی است .[۷۰] لازمه‌ی مفهوم زیبایی آن است که عین یـــا موضوع آن محسوس باشد، وجود حسی محض به‌خودی خود زیبانیســـت بلکه هنگامی زیبا می گردد که ذهن ، پرتو فروغ مثال را از خـــلال آن ببیند. مثال ، حقیقت مطلق است و چنین برمی آیدکه زیبایی‌وحقیقت هر دو یک چیزند، زیرا، هر دو مثالند.[۷۱]

او منکر این نیست که در طبیعت چیزی بنام زیبایی وجوددارد، اما تاکید می کند که زیبایی در هنر بسی برتر از آن است ؛ زیـــرا، زیبایی هنری آفریده ی بی میانجی روح است ؛ نمایشی است کـــه‌روح از خویش به خویش می دهد. هگل توجه خود را محدود به زیبایـــی‌در هنر کرد و به زیبایی طبیعی در مقام نمود الهی کم بها داد و ایـــن بر پایه‌ی ساختمان سیستم فلسفی اش بود چون که فلسفه‌ی طبیعت‌را پشت سرگذاشته‌وبه‌فلسفه‌ی روح روی آورده بود.[۷۲]

او از هنر " نمادین " ـ که عنصر حسی در آن بردرون مایـــه ی معنوی یا ایده آل چیره است ؛ مثلِ تندیس های مصر و هند- و هنر

" کلاسیک " ـ که در آن درون مایه‌ی معنوی یا ایده‌آل با عنصر حسی هماهنگ آمیخته است و روح به صورت مشخص همچون روح فردی خود آگاه انگاشته می شود؛ مثلِ پیکرتراش بزرگ ـ یونانیان ـ و هنر"

" رومانتیک " ـ که در آن روح که در مقام بیکران احساس می شود، گرایش بدان داردکه از تن آوردگی‌حسی خویش سرریزکندوحجاب های حس را کنار زند. در اینجاست که روح ، در هیچ تن آوردگی حسی کرانمندنمی گنجد؛ مثلِ نقاشی و موسیقی وشعر[۷۳] ـ حرف می زند. لیکن بنظر " هگل در اثر کامل هنری ، هماهنگی کاملی میان درون مایه‌ی ایده آل و صورت یا جسمانیت حس پذیرآن وجود دارد، اما همیشه به این ایده آل هنری نمی توان دست یافت.[۷۴] او هنرهای خاص ؛ مثلِ معماری ، پیکرتراشی ، نقاشی ، موسیقی ، شعر ، ... را درحوزه‌های نمادین و کلاسیک و رومانتیک بررسی می کند.[۷۵]

شوپنهاور . بنظر او دنیای ما ، بیان دنیای پنهان است ؛ دنیای ما جهان درندگی و وحشی گری است ؛ سرشار از فریاد و شیون ضعیف ترهایی است که دریده می شوندو نعره قویترهایی که‌می درند. خواست ، این انگیزه‌ی نهایی و اصلی ، راهی جز شقاوت و خشونت ، کشتن و شکنجه کردن باقی نمی گذارد؛ این آشکارا دنیای بدی است ؛ اگر این فقط جلوه‌ی دنیای پنهان باشد پس خود آن دنیا چه خواهد بود.[۷۶] من چیزهای این جهان را می خواهم ؛ یعنی ، با آنها از رهگذرخواست (انرژی ، فعل ، کنش) رابطه می یابم و نه از راهی دیگر ؛ هر چیز بیانی است از این خواست نهانی من . در مورد همه چیز ، وضع چنین است ، مگر دریک مورد؛ یک جا است که من از

شرخواست (اراده) ، بهره جویی ، سودطلبی، حقارت ، زور، درندگی و کشتار خلاص هستم و آن قلمرو هنر و زیبایی است . لحظه‌ی‌زیبایی شناسانه ، لحظه‌ی آزادی من است از خواست ، لحظه‌ای که بیان تمایل من به این دنیا نیست ، لحظه‌ی آزادی .[۷۷]

شوپنهاورهم ، زیبایی را از هرگونه سود و بهره جد می داند[۷۸] و لذا از هر وابستگی به خواست نیز رها می باشد. او هم مانند شلینگ و هگل ، هنرهای زیبای خاص را در سلسله های فرازنده طبقه‌بندی می کند. روش او برای طبقه بندی و ترتیب سلسله ها ، درجات عینیت یافتن " خواست " است ، برای مثال : معماری فرانماینده‌ی برخی ایده های پست اند همچون گرانی ، و همبستگی‌و استواری و سختی است ، یعنی ، صفات کلی سنگ . آبانه شناسی‌هنری، نشان دهنده‌ی ایده‌های مادی آبگونه‌است چنانکه در فواره ها و آبشارهای مصنوعی . پالیزکاری هنری یا گلشن آرایی نشان دهنده‌ی ایده های درجه‌ی عالیتری از زندگی گیاهی است . نگارگری‌وپیکرتراشی تاریخی فرانماینده‌ی ایده‌های انسان است . شعر می تواند تمام ایده‌ها را باز نماید، ولی هدف آصلی آن باز نمودن انسان است ، عالی ترین هنر شاعرانه ، تراژدی است و والاترین همه‌ی هنرها نه تراژدی بلکه موسیقی است .[۷۹]

نیچه : نیچه از پس شوپنهاورآمده‌است . می گفت‌شوپنهاور درست دانسته بودکه جان جهان خواست است ، اما او خود ازاین نیرو و انرژی بی پایانش به هراس افتاده بود. دیونوسوس(دیونیزوس) به ما آموزش می دهد که از خواست خود نه بهراسیم و نه شرم

داشته باشیم بلکه از آن به شور و شوق آییم ... جهان هراس آوراست اما تسلیم هراس نشدن یعنی به ندای جنگ دنیا پاسخ مثبت دادن‌ودر برابر قدرتش ، قدرت خویش را سامان دادن ... زندگی هراس آوروتیره است ، آپولون به روی چهره‌ی زندگی سیماچه‌ای زیباشناسانه‌می کشد و چون می کوشد تا زشتی را پنهان کند، نقابی که می سازد" اخلاقی" نیز هست.[۸۰] امانیچه می پذیردکه راه دیگر، یعنی ، هنر، حرف آخر است (خواهیم دید که هیدگرهم توان آشکارگی حقیقت را در وسع هنر و اثر هنری می داند). هنر سیمای هولناک زندگی را آشکارمی‌کند و بر آن نقاب نمی نهد.[۸۱] بنظر نیچه ، هنرمند بیانگر زندگی است درحالیکه مدرنیته زندگی را با هزاران ترفند پنهان می دارد.[۸۲]

فصل سوم : دوره‌ی پوزیتیویسم و اصالت روان شناسی :

این دوره تا آخر قرن نوزده ادامه داشت . هنر محدود به پیروی از طبیعت بود و در زیباشناسی گریزان از استدلال های ماوراء الطبیعه.[۸۳]

واکنش در مقابل رومانتی سیسم (نهضت رومانتیک ، الهام خود را از زیباشناسی کانت گرفته است)[۸۴] و ایده آلیسم با ظهور رشته‌های گوناگون رئالیسم در نیمه‌ی اول قرن نوزدهم ، بویژه‌باظهور مکتب " رئالیسم‌بسیارگانی " یهان هربارت (۱۸۴۱ ـ ۱۷۷۶م .) و فلسفه تحصلی اگوست کنت (۱۸۵۷ ـ ۱۷۹۸ م .) آغاز گشت. این برگشت ، یک واکنش ساده به معرفت جزیی یک ابژه که توسط سوژه (شناسنده) فرض شده ، می باشد. در این برگشت دیگر زیبایی‌درماده

نبود بلکه در رابطه‌ی رسمی رنگها ، خطوط ، ریتم ها ، احساس هاو اندیشه ها قرار داشت . احساس و اندیشه هم عناصری از اراد،واخلاق رادربرداشت. تقلیل هنر به یک امر مسلم ، بعضی ازهواداران‌فلسفه‌ی تحصلی را بر آن داشت تا به فعالیت زیبایی شناسانه ، هرچه‌بیشتر کم بها دهند؛ این فعالیت زیبایی شناسانه برای هربرت اسپنسر به صورت صرفا یک " بازی " در آمد و در عین حال این اصطلاح درنظر شیلر اهمیتی نداشت . اگوست کنت قائل به تمایز و فرق بین زیبایی شناسی روحانی و زیبایی شناسی علمی بود و به تقلید از تقابل روح زیبایی و روح هندسی پاسکال دریافت که " نبوغ تحلیلی‌و تجریدی مهم مشاهده‌ی علمی جهان خارج اساسا با نبوغ ذاتا ترکیبی و واقعی مشاهده‌ی زیبایی شناسانه که در تمام پدیدارهامنحصرا درپی تسلط برجنبه‌ی انسانی است ، فرق دارد. لیکن رئالیسم در تقابل با ایده آلیسم ، خواهان تقلیل اصل فعالیت فرهیخته یاخلاق هنر بودو یا اینکه می خواست دست کم در سطح و پهنه‌ی دیگری مطرح گردد . در این میان بازگشتی از اصل خلاقیت به اصل تقلیددیده می شدو نخستین هدف هنر جدید ، تقلید بود. این تقلید، تقلید از طبیعت، تقلید از امر عینی و واقعیت بود تا آنجا که اصطلاحات جدید " ناتورالیسم " ، " وریسم " و " رئالیسم " در زیبایی شناسی‌فلسفه‌ی تحصلی وارد شد.[۸۵]

" در فلسفه‌ی پوزیتیویسم و در فلسفه‌ی اصالت روان‌شناسی‌که جای این ایده آلیسم ماوراء الطبیعه را گرفته ودرنظراول مثل این بودکه همه‌ی فکر هنر را خفه و خاموش کرده باشند،میتوان یک

پیشرفتی برای زیبایی شناسی مشاهده نمود که هر چند بی شک پیشرفت غیرمستقیمی است ولی بی‌ارزش نیست، اما چون فلسفه‌ی اصالت طبیعت نوین غیر از فلسفه‌ی اصالت طبیعت کهن بود و به صورت مخالفت با ایدئالیسم جدید بوجود آمده بود اصولا متضمن یک حمله‌ای علیه باقی مانده‌های علم ماوراء الطبیعت و حکمت الهی دراین فلسفه‌ی ایدئالیسم بودکه این حمله غالبا شدیدولی نه مشروع ونه بکلی بی فایده بود. کار این فلسفه‌ی اصالت طبیعت نوین این بود که میدان را از آن باقی مانده ها خالی کند و استخراج علم زیباشناسی را به روش " قیاس " ناموجه تلقی کندوبرای زیباشناسی روش مخصوص علم وظایف الاعضاء و علم طبیعیات را تجویزنماید[۸۶]".

فصل چهارم : دوره‌ی زیباشناسی معاصر

واضع علم زیباشناسی " ویکو " بود،[۸۷] " باومگارتن " یکسیستم زیبایی شناسی بصورت یک " علم فلسفی " را بوجودآورد،[۸۸] درحالیکه خردورزی فلسفی در مورد زیبایی از آغاز رنسانس تانیمه‌ی سده هجدهم پیشرفتی نکرده بود،[۸۹] کروچه شهودی را که ویکو پیش نهاده بود منظم ساخته و زیبایی شناسی را به صورت یک علم وارد دوران معاصرکرد.[۹۰]

زیباشناسی معاصر (قرن هجده به بعد) از بقیه‌ی تاریخ زیباشناسی جداست نه فقط در تقابل آن با فلسفه، بلکه از طریق استقرار آن به صورت یک " علم فلسفی ".[۹۱]

فهم کلیت مباحث زیباشناسی امروز باروش تاریخی، یاسود

جستن از قیاس های تاریخی ؛ ممکن نیست[۹۲]، امروزه‌زیبایی‌شناسی با مباحثی روبروست که اصلا در زیباشناسی کلاسیک یا سده هجدهمی مطرح نبوده‌اند؛ سینما، عکاسی ، ویدئو ، رسانه‌های ارتباط جمعی و جدید از رادیو و تلویزیون تا محصولات " انقلاب انفورماتیک "، وحتی شیوه‌ی تبلیغ جدید کالاها و خدمات همانند دنیای آرایش ومدلباس ، از جمله‌ی این‌هنر های تازه‌اندکه تجربه‌های زیباشناسانه جدید را موجب شده‌اند.[۹۲] این مباحث بیشتر درحوزه‌ی هنروفلسفه‌ی هنر قرار دارد و حال آنکه من در این گزارش متوجه" زیباشناسی " هستم که موضوع آن داوری و ارائه‌ی حکم در باره‌ی زشت وزیباست ؛ در صورتی که قلمرو فلسفه‌ی هنر بسیار گسترده‌تر از مساله‌ی زیبایی است .

در زیباشناسی معاصر، دو جریان عمده و مجزی وجود دارد:

(۱) جریانی که در پی پژوهش در طبیعت و ماهیت زیبایی است .

(۲) جریانی که جهات تحلیل زبان شناسی را که واضع آن " لودویک ویتگنشتاین " بود، مدنظر قرارمی دهد. گرایش دومی از جریان های عمده و برجسته‌ی فلسفی در زیباشناسی معاصر است.[۹۴]

این دو جریان عمده جداگانه گزارش می شوند؛ گرچه جریان دوم با مختصر تفصیلی خواهد آمد.

بخش اول : زیباشناسی در طبیعت

دراین دوره ، زیباشناسی در طبیعت پا به پای زیباشناسی در هنر پیش می رود. بنیامین همگانی شدن هنر را مثبت می داند به این ادعا که با از میان رفتن ارزش آیینی هنر ، " سرآمدگرایی در هنر " از میان می رودومحصول نبوغ آفریننده‌ای خاص نمی شود.[۹۵] برشت در مقاله‌ی " بهترنیست زیبایی شناسی را نابود کنیم؟" آثار نمایشی جدید را نه ارضاء کننده بلکه نابود کننده‌ی زیباشناسی می داند. شیلر گذر از حس به خود را در زیبایی مطرح می کندو این نکته را در دل فلسفه ی هنرکانت نهفته می یابد.[۹۶] به فهم مارکوزه از نظرگاه کانت ، زیبایی ساحت تازه‌ای است میان حس و اخلاق ؛ یعنی ، میان دو قطب اصلی زندگی انسان ، و معیاری‌است برای فهم هریک از ایندو ؛ هر چند تجربه‌ی اصلی آن حسی است ونه مفهومی و حس زیبایی شناسانه اساسا شهودی است و نه مفهومی.[۹۷] پژوهش های کروچه در باره‌ی زبان او را به طرح مبانی زیبایی - شناسی کشید؛ او از " هنر همچون بیانگری " دفاع کرد[۹۸]، هر آنچه‌قابل کشف است ، توان بیانش را داریم ؛ از این رو بیانگری ، شهود هنری و زبان همراه با یکدیگرمی آیند.[۹۹] اما کروچه بعدا در گریز از این همانی هنر و زبان از مفهوم تازه‌ای سود می بردو آن را" شهود شاعرانه " می خواند.[۱۰۰] کالینگوود به اصل مهم زیباشناسی کلاسیک که زیبایی را فقط در تبلور مادی ؛ یعنی ، در تحقق خود، زیبایی هنری می دانست ، پشت می کند و ابراز می داردکه هنر جز همان تخیل یا شهود من نیست ؛ اثر هنری را چون شهودی در فکرهنرمند

می داند و ابزارمادی به کار رفته توسط هنرمند را صرفا " تحقق خارجی " آن می داند؛[۱۰۱] بنظر او " ما برای درک حس زیبایی‌شناسانه خود فقط یک راه در پیش داریم ؛ این که اثر (هنری) رانه بیان، یا شهود ، یا تخیل مولف ، بل ساختاری مستقل از مولف بدانیم واز راه بررسی اثر به افق معنایی آن پی ببریم " . از همین جا است که بحث در مورد خود اثر آغاز می شود و این یعنی بحث از شکل یا ساختار اثر .

نزد سوررآلیست ها ، مفهوم " لذت " نقطه‌ی مرکزی‌درزیبایی است[۱۰۲] و " شگفتی " نقطه‌ی کلیدی در زیباشناسی است[۱۰۳]؛ در بیانیه سور رآلیست ها آمده است : " شگفتی زیباست ، هرگونه شگفتی زیباست و شگفتی وجود نداردمگر اینکه زیبا باشد" . برتون درنازا می گوید: " زیبا باید تشنج باشد ، و گرنه هیچ نیست " ، و آنگاه نسبت تشنج و شگفتی ، " لذت " است .[۱۰۴] برتون زیبایی راگستره ی اروس می داند، قلمرو لذت و شهودت ؛ به گمان سور رآلیست ها زیبایی از " ذوق همگانی " ؛ یعنی ، بنیان زیبایی کلاسیک رها شده و به سوی لذت زیبایی شناسانه پیش می رود.[۱۰۵]

(در دوران معاصر ، حتی فیزیکدانان فیلسوف هم نیم نگاهی زیباشناسانه به قوانین و تئوری های علمی دارند. اینشتاین برای قوانین و تئوری های علوم طبیعی ، وصف " سادگی " و " زیبایی" را مطرح می کند؛ او درمورد " سادگی " قانون و نظریه ، ساده بودن مبانی منطقی را در نظر دارد[۱۰۶] و در مورد " زیبایی " تاکید روی سادگی ، تناسب ، نظم و ترتیب ، تقارن و غیره دارد؛ ستایش‌وپذیرش

او از یک نظریه ، نه برمبنای صحت و دقت آن بلکه برمبنای"زیبایی" آن است .[۱۰۷] بنظر اینشتاین زیبایی شالوده‌های ریاضی یک نظریه ، بسیار مهم تر از سازگاری نتایج آن با تجربه است .)[۱۰۸]

بخش دوم: زیباشناسی درتحلیل زبان شناسی

به گمان " ویتگنشتاین " شمار عظیمی از " دشواری های فلسفی " ناشی از بی دقتی به " شکل بازی واژگانی " است ؛ یعنی ، از ندانستن گستره و مرزهای کاربردی الفاظ ریشه می گیرد.[۱۰۹] بنظراو هر نشانه در خود مرده به نظر می رسدوکاربردآن است که‌آن را زنده می کند و کاربرد هم به‌شکل زندگی وابسته‌است و امکان تاویل را فراهم می آورد و از طرفی هم واژگان در زبان ، یک کاربرد منحصر به فرد ندارند.[۱۱۰]

به گمان موریس وایتس ، " زیبایی شناسی سنتی " به‌پرسش - های نادرست سرگرم بود و در گذشته کار زیباشناسان محدود به‌تعریف مفاهیم و جدل های بی پایان بر سر آنها بود.[۱۱۱]

تئودور آدورنو اثر هنری را محصول روح سوبژکتیو آفریننده و روح ابژکتیو جهان می داند؛ بنظر او اثر هنری موفق ، اثری است که علاوه بر نشان دادن و ارائه ی راه حل برای تضادهای ابژکتیو، تضادهای حل ناشدنی در ذات خودش را نیز نشان دهد ؛[۱۱۲] هنر مدرن در مقاهیرانی عادت های زیبایی شناسانه است و علیه زیبایی‌شناسی کلاسیک برخاسته و بدنبال طرح بنیان زیبایی شناسی منفی است ؛ از هنر توده‌ای و همگانی و یکسانی لذت زیبایی شناسانه گریزان

است (او همبستگی بین تماشاگران یک فیلم مردم پسند را یک همبستگی دروغینی می داند که در آن هرکس فکر کردن را به دیگری سپرده‌است که لازمه‌ی آن از بین رفتن انفراد فکر است که عنصر اصلی توجه به اثر هنری است)[۱۱۳]. هنر مدرن که سعادت را کشته است نمی تواند سرخوش و سعادتمند باشد، وعده شادمانی ایرادادە است که از هم پاشیده است[۱۱۴]. هنر مدرن در مقام جنگ باسلطه‌ی خرد باوری است و زیبایی طبیعت جز یک تصویر پندارگونه و قرار دادی نیست و برخلاف فهم عامیانه ، اساس هنر" عدم این همانی " است .[۱۱۵]

آدورنو خرد باوری مدرنیته را " خردابزاری " می داند واز مخاطرات آن می گوید ، او مصائب انسان مدرن را نتیجه‌ی‌مدرنیته دانسته و هنر مدرن را علیه این مصیبت ها و سرچشمه‌ی آنها می داند (یورگن ها برماس گرچه هنر مدرن را مدافع خرد ابزاری نمی داند اما معتقد به این است که مدرنیسم در بنیان خود مدافع گونه‌ای از خودباوری مدرنیته ؛ یعنی ، " خودارتباطی" است زیرابه هر حال هنر مدرن به‌مخاطب ارائه می شودو در موقعیت ارتباطی قرار دارد و هیچ تجربه‌ی زیبایی شناسانه‌ای نمی تواند از این موقعیت بگریزد.[۱۱۶] ولی می توان از هابرماس پرسیدکه آیا هنر مدرنیته است که در مدارارتباط های انسانی قرار دارد یا هنر مبتذلی که زاده‌ی صنعت ، فرهنگ و توجیه کننده‌ی مناسبات‌تولیدی واجتماعی مسلط است).[۱۱۷]

زیباشناسی در سده‌ی نوزدهم عمدتا متوجه " پیام مولف "

بودوحال آنکه نظریات زیباشناسی قرن بیستم متوجه خوداثر؛ یعنی ، " خود پیام " شد.[۱۱۸]

زیباشناسی متحقق در حوزه‌ی تحلیل زبان شناسی که‌باموا‌جهه به اثر هنری براساس شرایط تاریخی پیدایی و دریافت خود از سوی مخاطب ، تعریف و درک و تفسیرمی شد، متوجه به ادراک نیـــــت مولف (شلایرماخـر ـ ویلهلم دیلتای ـ اریک . دی . هرش)[۱۱۹] بود؛ با پیشرفت مباحث هرمنوتیک مدرن ، مساله‌ی تاویل متن در مرکـز مباحثات زیبایی شناسانه قرار گرفت ؛[۱۲۰] زیباشناسی تحلیـــــل زبان شناسی از توجه به ادراک نیت مولف روی گرداند وبه بررسـی ادراک و دریافت مخاطب (ویکتور شکلوفسکی ـ ای. ا. ریچاردز ـ رومن اینگاردن ـ موکاروفسکی ـ فلیکس ـ دیچکا ـ " گئورگ گادامـر " ـ " پل ریکور ") گردید.[۱۲۱] از همین نقادی های زبان شناسانه‌و متن شناسانه ، " زیباشناسی دریافت " بوجود آمد.

متون (دینی و غیر دینی) و آثار هنری که از گذشـــــتگان در دست داریم ، در شرایط و دورانی نوشته شده‌اندکه غیراز شرایـط و دوران ماست . موقعیت های فرهنگی ، اجتماعی ، فکری وتاثراتی که انسانها از اطراف خود می پذیرند، در طی دوران ها تغییریافته است ؛ در دوره‌ی معاصر که در مقام خواندن و دریافت آن متـــون هستیم ، فهم ما از آن متون چگونه‌است ؟ آیا معناداری متـــن ، متوقف بر ادراک نیت مولف است یا متوقف بر دریافت مخاطـب و یا اینکه اصلا هیچ متنی به خودی خود معنادارنیست(دریـدا) ؟

در ادامه ، این سه دیدگاه از منظر فیلسوفان هرمنونیســـت

مدرن ، به اجمال گزارش می شود(البته بایدمتوجه بودکه‌درهرمنوتیک، زبان در مرکز توجه قرار دارد؛ ولی هرمنوتیک ، زبان شناسی نیست بلکه تفهم است و زبان تفهم ، زمانی و سخن زمان است).[۱۲۲]

شلایرماخر . هرمنوتیک مدرن با ماخر آغاز می شود، اوتاویل متن را در خواندن و دریافت متون ماسبق لازم و ناگزیرمی داند. بنظر او شناخت یک متن از دو راه ممکن است : یا شناخت موقعیت های دستوری (فقه اللغه ـ قواعد دستوری ومشخصات گفتاری مشترک یک فرهنگ) و یاپی بردن به موقعیت خاص فکری مولف وزندگی او.[۱۲۳]

دیلتای . او تاویل را روش بررسی علوم انسانی و اجتماعی (و توصیف را روش بررسی علوم طبیعی) می داند؛ تاویل علاوه بر زبان و زمینه‌ی دلالت های متن به ذهنیت مولف هم وابسته است ؛ رسالت هرمنوتیک ، کشف معانی متون است که راه رابرادراک یا شناخت تجربه‌های انسانی هموارمی‌کند.[۱۲۴]

(سارتر . سارتر ، نیت مولف را مهم می داند؛ زیباشناسی دریافت سارتر از نسبت خواننده و نویسنده آغاز می‌شودوخواننده از رویارویی با این نیت ، حدود دریافت خود را معین می‌کند؛ سارتر از همین جا برای نویسنده و خواننده قائل به تعهد و التزام می شود؛ او التزام را به قلمرو نثر ادبی محدود می کندوشاعر رافارغ از تعهد می داند به این ادعا که شاعرواژه ها را در خدمت عقایدودلالت ها به کار نمی گیرد. اما پاسخی که به او می توان داد این است که: نویسنده هم ، مثل شاعر ، واژگان را در خدمت عقاید و دلالت ها به کار نمی گیردبلکه کار نویسنده، مثل شاعر ، خدمت به زبان است ؛

در زبان و با زبان زندگی می کند ؛ و اصلا باید گفت که آغازگـــاه زیباشناسی دریافت نه نسبت خواننده با نیت نویسنده بلکه نسبت خواننده با متن است.[۱۲۵]

هرش . او قائل است که : معنای گزاره ، سخن یا متن، ازنیت و مقصود آگاهانه‌ی به کار برنده یا مولف آنها نتیجه می شود؛ بـــه گمان او معنای یک اثر هنری از راه شناخت رخدادهای تاریخـــی و زندگینامه‌ای مولف قابل حصول است.[۱۲۶]

شکلوفسکی . او تکامل هنری را وابسته به شگردهامی دانـــدو مـی گوید: برداشت مخاطبان اثر کارکردشگردها راتعیین می کند.[۱۲۷]

ریچاردز . در نزد او احساسات مخاطب به برابری عواطـف ، هیجان ها ، شور و احساس مولف ، موثر در معناداری متن است.[۱۲۸]

اینگاردن . او می گوید: ما در جریان دریافت متن و خوانـــدن رمان ، مدام می سازیم ؛ یعنی ، مدام کنش ها و موقعیت ها رامشخص و انضمامی می کنیم چون همواره در کار درک اطلاعات تازه هستیموبه این اطلاعات تازه براساس دانش یا ساخته‌های قبلی شکل می‌دهیم.[۱۲۹]

موکاروفسکی . او از تفاوت ادراک یونانیان و مخاطبان امروز، از اثر که ناشی از رویکرد مخاطب به مناسبات میان نشانه هاســت (هر اثر دیداری ، مجموعه‌ای از نشانه‌های دیداری است آنگاه کـه در ارتباط با ذهن یک شخص ، ملاحظه شود ؛ اما اگر بی ارتبـــاط با ذهنیت فردی ملاحظه گردد، صرفا مجموعه‌ای است متشکل ازاجزایی)،[۱۳۰] بحث می کند.[۱۳۱]

دیچکا . او از تبدیل مخاطب ، متن را به حقیقت تاریخـــی،

سخن می گوید؛ یعنی ، هر لحظه ی متن وهر عنصرآن را تبدیل به " ارزش های ادبی " می کند و این ارزش ها را از" موقعیت های اجتماعی ـ تاریخی" بدست می آورد.[۱۳۲]

" هانس گئوریگ گادامر[۱۳۳] " .او هر متن را وابسته به افق فکری مخاطب می داند که این افق فکری (یا افق شناخت) تاریخی است؛ هر شناخت و موقعیت خاصی که انسان به آن دست می یابد صرفا براساس طرحی از پیش مفروض ممکن است ؛ متن در موقعیت های تاریخی گوناگون به شکل های جدیدی تاویل می شود؛ هرمنوتیک مدرن نشان می دهد که جهان تازه را نمی شود کشف کرد بلکه فقط توان ساخت آن را داریم ؛ میان شیوه‌ی دریافت یک باستانی‌با یک فرد امروزی تفاوت شناخت شناسانه‌ای وجود دارد اما این تفاوت‌نمی‌تواند و نباید مانع از ایجاد مکالمه و تلاش برای تفهیم و تفاهم شود؛ هر تاویلی در حکم انطباقی است و شناخت یعنی منطبق کردن‌موضوع شناخت با موقعیت و افق زندگی تاویل کننده ؛ در منطق مکالمه‌است که شکل های گوناگون انطباق را به گفتگوی باهم وامی داریم؛ درمکالمه طرفین با یکدیگر برابرندو باید بپذیرندکه حق بطور کامل در دست آنها نیست و بخشی از حقیقت هم در اختیار طرف مقابل است . هرمنوتیک مدرن دریافته است که زیبایی شناسی نمی تواند امیدی به تسخیر و شناخت اثر داشته باشد مگر اینکه ابژه ها (موضوع‌شناسایی) را در حضور هرمنوتیکی آنها بشناسد؛ یعنی ، موردی تاویل پذیرکند؛ هر اثر چشم انتظار تاویل است اما نکته‌ی مهم و باریک اینجاست‌که " هرچه بیشتراثری راتاویل می‌کنیم ، آن راکمترمی‌شناسیم ؛ اثر به

روی تاویل گشوده است ، اما معمای آن باقی خواهدماندچونکه حرف آخر بی معناست . " با این وصف بنظرمی رسدکه گویا گادامرتکلیف بشر را در آن وبا آن معین می داند"[۱۳۴].

(هانس روبرت یاس و ولفگانگ آیزر[۱۳۵] ، از بنیان گذاران زیباشناسی دریافت ، درک معنای تاویل مخاطب از متن رادر گرو جای دادن مخاطب وهم متن در افق دلالت های تاریخی دانسته اند؛ آنان اساس نظری کارخویش را ازمباحث فلسفه‌ی علم و بخصوص کتاب " ساختار انقلاب های علمی " توماس کوهن گرفتند(کوهن در این‌کتاب از بی ارزشی سرمشق های علمی هر دوره و ناتوانیشان در تفسیر رخدادهاومسائل جدید و اینکه به گونه‌ای غیرقابل تبیین صحنه را برای سرمشق های جدیدخالی می‌کند، سخن گفته‌است) اما به آن پشت کردند وبه سنت مارکسیستی گرویدند؛ مساله برای آن دو از راه بحث مارکسیست های اروپایی و بیشتر از راه آثار آدورنو و ازطرفی کتاب " حقیقت و روش " گادامر مطرح شده است . آیزر از متن مرده‌ای‌حرف می زندکه مخاطب زنده‌اش می کند، نزد او مخاطبان تازه ، متن را برحسب ادراک کلی " علمی ، فلسفی ، هنری ، حقوقی و...." تاویل می کنند، گرچه محدودیت کار مخاطب را افق معنایی متن تعیین‌می‌کند. یاس سه ساحت متفاوت ، اما به هم پیوسته‌ی " شناخت یا ادراک ـ توضیح یا تاویل ـ انطباق " را در دریافت متن موثر می داند.)

" پل ریکور[۱۳۶] " . او از " نماد " می گوید: " نمادعبارت است از هرگونه ساختار دلالت کننده‌ای که در آن معنای آغازین و صریح ، همراه خود معناهای دیگری را پیش می آورد و این معناها نامستقیم و

صوری هستندواهمیتی درجه‌ی دوم دارند و صرفا از راه معنای‌نخست شناخته می‌شوند". این تعریف نظرگاه ریکوراز تاویل راهم آشکار می سازد، بنظر ریکور تاویل ، کارکردروشن گری معانی ناپیدا به یاری معانی پیدا است و از این حیث ، خواندن ، یافتن معناهای تازه به یاری معانی موجود یامفروض است .

" ژاک دریدا "[۱۳۷] . او همانند نیچه ، کل خردباوری فلسفه‌ی‌غرب رامورد‌حمله‌قرار داده‌است ؛ او باور به " متافیزیک حضور (باور به حضور معنا درکلام و خرد) " را ردّ می کندو از بی معنایی یاپراکندگی معنا سخن می‌گوید. درمورد ارتباط زبانی هم ، متافیزیک حضوررادر مفهوم تقابل های دوتایی آن آشکارمی‌داند، بنظر او ، زبان ازتفاوت‌های میان نشانه‌های زبانی تشکیل شده‌واین نشانه‌هاکار دست یابی به معنا را مدام به تاخیر می اندازد زیرا که‌هرنشانه به‌نشانه‌ای دیگر وابسته است و بازی تا بی نهایت ادامه خواهد داشت . برخلاف ادعای متافیزیک غرب ی، معنا ، چه در گفتار وچه در نوشتار، حاضر نیست ؛ زیرا هیچ بیانی از راه هیچ نشانه‌ای نمی تواندمیان دو سویه‌ی نشانه همانندی ایجادکند، دال ، همواره موجب موردی تاویلی است نه معنا. معنای هر نشانه خود نشانه‌ای تازه است که معنای آن بازنشانه‌ای‌دیگر خواهد بودو این بازی تا ابد ادامه خواهد داشت .

محور مرکز حرف دریدا " ناخودآگاه متن " است ؛ و اینکه " ناخودآگاه متن " چیست ؟ وحدود پنهان گری متن کدام است؟ بنظر او ، متن ، " بافت پایان ناپذیرمعانی ناتمام است " و معناداری خاص یک متن و یکتایی اثرهنگامی است که اثر در چیزی شرکت کند، با

چیزی همراه شود،چیزی بیرون از خود ، متنی یا واقعیتی دیگر.

واپسین حرف دریدا در ادراک زیبایی شناسانه‌اش ، بی پایه دانستن ادعای سخن علمی و فلسفی در کشف حقیقت است چنانکه به همین میزان هم ، از ادعای هنرمندی که از ارائه‌ی حقیقت در اثرخود حرف می زند، گریزان است .

مارتین هیدگر[۱۳۸] هیدگر به‌کل فلسفه از منظرتازه‌ای که یکسراز نظرگاه‌های پیشین جدا بود، می نگریست ؛ زیباشناسی از سده های هجده (و حتی از آنگاه که افلاطون ایده راکشف کرد) به‌این طرف را مردود می دانست و از زاویه‌ای یگانه به مساله اثر هنری توجه داشت . بنظر او ، زیباشناسی ناتوان از پاسخ گویی به‌پرسش های بنیادینی است که اثر هنری برمی‌انگیزدودلیل آن وابستگی‌زیباشناسی است به سنت متافیزیک ، درحالیکه آثار هنری ربطی به آن سنت ندارند؛ در این آثار پرسش ها یکسر دگرگون می شوندوجایی برای‌قیاس با مسائل سنتی زیبایی شناسی باقی نمی ماند. او می گوید: میان زیباشناسی امروزه با متافیزیک ، نسبت نزدیکی وجوددارد‌زیراهردو به " خواست خواست " دچارند وهیچ یک نمی توانندبه‌گوهربیاندیشند . حقیقت در زبانی غیر گذاره‌ای و غیرمنطقی جا دارد؛ فلسفه در بند متافیزیک است ؛ یعنی ، از حقیقت دور مانده و راز هستی‌رادرنمی‌یابد؛ اماهنر به معنای آشکارگی ، دانایی ودیدن درکلی ترین معنای آن است. او سرچشمه‌ی حقیقت را نه در گذاره‌ها بلکه در آشکارگی واز حجاب بیرون شدگی خود چیزهامی داند (نفی ایده‌ی افلاطونی)؛ حقیقت ، ناپنهانی a-letheia است ؛ آشکارگی است ؛ حقیقت باگذاره های

منطقی دانسته و داوری نمی شود. او علم را " نهادی شدن دانایی " و انحراف از حقیقت می داند (در هرمنوتیک هیدگر و حتی گادامر، علاوه بر افاده‌ی فهم متن ، نشان داده می‌شودکه تبدیل فلسفه به‌روش وغلبه‌ی روش شناسی علوم ، فهم را به‌خطر انداخته‌است[۱۳۹]) ؛ علم ، شکل بیان نادرست و نا آشکار هستی رابه‌جای حقیقت انگاشتن است ؛ هرگونه‌تلاش برای به قاعده در آوردن روش مندانه‌ی شعر و اثر هنری ، فقط بدین معناست که از حقیقت شعر دور شده‌ایم . هیدگر سوژه(فاعل شناسنده) را همواره آگاه نمی داند بلکه بنظر او سوژه به جهان عادت می کند ؛ جهان که افق گشوده‌ی معناهاست ، در تقدیر تکنولوژیک روزگار نو حل شده است ؛ اینجا ابزار و فن نیز درجهان حل شده‌اند.

بنظر هیدگر ، نیروی اثر هنری آنجاست که می تواند ساختار معنایی یا " جهان خود " را بیافریند؛ تنها ، اثر هنری است که توان آشکارگی حقیقت را دارد و اجازه می دهد که چیزها مستقل از کاربرد خود باشند؛ و بدین ترتیب ، ساختار اثرهنری ، جهان را همچون رخداد می نمایاندوآنرا از ناآشکارگی به درآورده‌وبه‌روشنایی می کشاند.

مراجع

۱ ـ کریشنامورتی ، جیدو ، " ضرورت تغییر " ، ترجمه‌ی رضا ملک‌زاده، تهران ، چاپ دوم ، ۱۳۷۱ ، نشر دنیای نوو فردوس ،ص.۱۲۰.

۲ ـ دانش پژوه ، محمدتقی ، مقاله‌ی " پیوندزیباشناسی با منطق و اخلاق " ، فصل نامه‌ی " فلسفه " ، نشریه‌ی اختصاصی گروه‌آموزشی فلسفه‌ی دانشگاه تهران ، شماره ی ۴ ، پائیز ۱۳۵۶ ، ص.۱۰.

۳ ـ احمدی ، بابک ، " حقیقت وزیبایی " ، تهران ، چاپ‌اول، ۱۳۷۴، نشرمرکز ، ص.۵۳۳.

۴ ـ کروچه ، بندتو ، " کلیات زیباشناسی " ، ترجمه‌ی فواد روحانی ، تهران ، چاپ دوم ، ۱۳۵۸ ، بنگاه ترجمه ونشرکتاب ، صص.۲۱۲ و ۲۱۱.

۵ ـ افلاطون ، " دوره‌ی آثار " ، ترجمه‌ی محمدحسن لطفی، تهران، ۱۳۵۷ ، شرکت سهامی انتشارات خوارزمی، جلد۳(شومیز)، رساله‌ی هیپیاس بزرگ ، صص ۶۰۱ ـ ۵۶۷ .

۶ ـ همان ، ص.۵۸۵.

۷ ـ همان ، ص.۵۸۷.

۸ ـ همان ، ص.۵۹۱ .

۹ ـ همان ، " مهمانی" ، ص.۴۵۹ .

۱۰ ـ همان ، صص.۴۶۵ و ۴۶۴ .

۱۱ ـ احمدی ، بابک ، " حقیقت وزیبایی " ، ص.۵۷.

۱۲ ـ احمدی ، بابک ، " ساختار وتاویل متن " ، تهران ، چاپ دوم ، ۱۳۷۲ ، نشرمرکز، جلد۲ ، ص.۳۸۴ .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱۳ ـ افلاطون ، " دوره‌ی آثار " ، رساله‌ی " فایدون"، ص.۵۳۹.

۱۴ ـ کاپلستون ، فردریک ، " تاریخ فلسفه " ، ترجمه‌ی سیدجلال‌الدین مجتبوی ، تهران ، چاپ دوم ، ۱۳۶۸ ، انتشارات علمی‌وفرهنگی و سروش ، جلد ۱ ، ص. ۲۹۱.

۱۵ ـ همان ، صص. ۲۹۲ و ۲۹۱.

۱۶ ـ همان ، ص.۲۹۲.

۱۷ ـ ارسطو ، " فن شعر " ، ترجمه‌ی عبدالحسین زرین کوب، تهران، ۱۳۵۸ ، انتشارات امیرکبیر، صص.۳۸ و ۳۷ .

۱۸ ـ ۱۰۷۸ الف ۳۱ ـ ب ۶ . ر.ک . کاپلستون ، فردریک ، " تاریخ فلسفه " ، جلد۱ ، ص.۴۱۰ .

۱۹ ـ ۱۰۷۸ الف ۳۱ ـ ۳۲ . ر.ک. همان.

۲۰ ـ ۱۰۷۸ الف ۳۶ ب ۱ . ر.ک. همان ، ص.۴۱۱ .

۲۱ ـ ۱۴۴۸ ب ۱۰ ـ ۱۹ . ر.ک. همان ، ص.۴۱۲ .

۲۲ ـ احمدی ، بابک ، " حقیقت و زیبایی " ، ص.۳۹۰ .

۲۳ ـ همان ، ص.۳۹۴ .

۲۴ ـ همان ، ص. ۶۷ .

۲۵ ـ اتینگهاوزن ـ مایرز ـ نیولی ـ کابریلی ـ اسپرینو ـ جنتیلی ، "تاریخچه‌ی زیبایی شناسی و نقد هنر " ، ترجمه و تدوین یعقوب آژند ، تهران ، چاپ اول ، ۱۳۷۴ ، انتشارات مولی، ص.۱۵ .

۲۶ ـ همان ، ص.۲۹ .

۲۷ ـ همان ، ص.۳۵ .

۲۸ ـ همان .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۲۹ ـ فلوطین ، " دوره‌ی آثار " ، ترجمه‌ی محمدحسن لطفی ، تهران، ۱۳۶۶ ، انتشارات خوارزمی .

۳۰ ـ همان ، ص. ۱۲ . نیز ر.ک. فلوطین ، مقاله‌ی " زیبایی" ، ترجمه‌ی رضاسیدحسینی ، مجله‌ی معارف ، دوره‌ی چهارم ، شماره‌ی ۱ ، فروردین و تیر ۱۳۶۶ ، ص. ۱۲۴ .

۳۱ ـ همان ، ص ۱۱۴ . نیز ر.ک. همان ، صص. ۱۲۶ و ۱۲۵.

۳۲ ـ فلوطین ، مقاله‌ی " زیبایی " ، ص. ۱۲۸.

۳۳ ـ فلوطین ، " دوره‌ی آثار " ، ص. ۱۱۷ ، نیز ر.ک. فلوطین، مقاله‌ی " زیبایی " ، ص. ۱۲۹ .

۳۴ ـ همان ، ص ۱۲۱ . نیز ر.ک. همان ، صص. ۱۳۲ ـ ۱۳۰ .

۳۵ـ " تاریخچه‌ی زیبایی شناسی و نقدهنر " ، ص. ۳۱ .

۳۶ ـ همان ، صص. ۳۳ و ۳۲ .

۳۷ ـ همان ، صص. ۳۴ و ۳۳ .

۳۸ ـ کروچه ، بندتو ، " کلیات زیباشناسی " ، ص. ۱۸۴.

۳۹ ـ " تاریخچه‌ی زیبایی شناسی و نقدهنر " ، ص. ۳۶ .

۴۰ ـ همان ، ص. ۳۷ .

۴۱ ـ همان ، ص. ۳۹

۴۲ ـ همان ، ص. ۴۶ .

۴۳ ـ همان ، ص. ۴۷ .

۴۴ ـ احمدی ، بابک ، " حقیقت وزیبایی" ، صص. ۷۹ ـ ۷۷ .

۴۵ ـ کاسیرر، ارنست ، " فلسفه‌ی روشن اندیشی " ، ترجمه‌ی نجف دریابندری ، تهران ، چاپ اول ۱۳۷۲ ، شرکت سهامی‌انتشارات

خوارزمی ، ص.۳۴۴ .

۴۶ ـ همان

۴۷ ـ همان ، ص. ۳۴۵ .

۴۸ ـ همان ، ص. ۳۵۶ .

۴۹ ـ احمدی ، بابک ، " حقیقت و زیبایی " ، ص.۸۰ .

۵۰ـ همان ، ص.۸۱ .

۵۱ ـ همان .

۵۲ـ همان ، ص.۸۲ .

۵۳ ـ همان ، ص.۸۳ .

۵۴ ـ همان .

۵۵ ـ همان .

۵۶ ـ همان ، ص.۸۴ .

نیز ر.ک. کاپلستون ، فردریک . " تاریخ فلسفه" ، تهران، چاپ اول ، ۱۳۷۳ ، جلد ۶ ، ص.۳۶۲ .

ونیز ر.ک. کورنر ، اشتفان ، " فلسفه‌ی کانت " ، ترجمه‌ی عزت الله فولادوند، تهران ، چاپ اول ، ۱۳۶۷ ، شرکت سهامی انتشارات خوارزمی ، ص. ۳۴۵ .

۵۷ ـ همان ، ص.۸۵ . نیز ر.ک. همان ، ص. ۳۶۳ ونیزر.ک.همان،ص.۳۴۵.

۵۸ ـ همان، ص. ۸۶،نیزر.ک.همان،ص.۳۶۵، ونیزر.ک.همان،ص.۳۴۴.

۵۹ ـ همان ، ص. ۸۷،نیزر.ک.همان۳۶۶. ونیزر.ک.همان، ص. ۳۴۳.

۶۰ ـ همان ، ص.۹۰.

برای توضیح بیشتر ر.ک. کورنر، اشتفان ، " فلسفه‌ی کانت"،

صص. ۳۵۰ ـ ۳۴۶ .

۶۱ ـ " تاریخچه‌ی زیبایی شناسی و نقد هنر " ، ص.۴۸ .

۶۲ ـ کاپلستون ، فردریک ، " تاریخ فلسفه " ، تهران ، چاپ‌اول،۱۳۶۷ جلد ۷ ، انتشارات علمی وفرهنگی وسروش ، ص.۱۲۷۰.

۶۳ ـ همان ، ص.۱۲۹۰ .

۶۴ ـ همان ، ص. ۱۳۰ .

۶۵ ـ همان ، ص. ۱۲۸.

۶۶ ـ همان ، ص.۱۲۹ .

۶۷ ـ همان .

۶۸ ـ همان .

۶۹ ـ ستیس ، و . ت . ، " فلسفه‌ی هگل " ، ترجمه‌ی حمید عنایت ، تهران ، چاپ پنجم ، ۱۳۵۷ ، شرکت سهامی کتاب های جیبی ، جلد ۲ ، ص.۶۱۷ .

۷۰ ـ همان ، ص.۶۲۹ .

۷۱ ـ همان ، ص.۶۱۸.

۷۲ ـ کاپلستون ، فردریک ، " تاریخ فلسفه " ، جلد۷ ، ص.۲۲۹ .

۷۳ ـ همان ، صص.۲۳۱ و ۲۳۰ .

نیز ر.ک. گارودی ، روژه ، " در شناخت اندیشه‌ی هگل " .ترجمه‌ی باقر پرهام ، تهران ، چاپ اول ، ۱۳۶۲ ، موسسه‌ی انتشارات آگاه، صص.۲۱۰ و ۲۰۹ .

۷۴ ـ همان ، ص.۲۳۰.

۷۵ ـ برای پژوهش ر.ک. " فلسفه‌ی هگل" جلد۲ صص.۶۷۳ ـ ۶۵۱ .

۷۶ ـ احمدی ، بابک ، " حقیقت و زیبایی " ، ص. ۱۴۷ .

۷۷ ـ همان ، صص. ۱۴۸ و ۱۴۷ .

۷۸ ـ همان ، ص. ۱۴۸ .

۷۹ ـ کاپلستون ، فردریک ، " تاریخ فلسفه " ، جلد ۷ ، صص. ۲۷۷و۲۷۶.
نیز ر.ک . احمدی ، بابک ، " حقیقت وزیبایی" ، صص. ۱۵۰ و۱۴۹

۸۰ ـ احمدی ، بابک ، " حقیقت وزیبایی " ، ص. ۱۵۳ .

۸۱ ـ همان ، ص. ۱۵۴ .

۸۲ ـ همان ، ص. ۱۵۵ .

۸۳ ـ کروچه ، بندتو " کلیات زیبایی شناسی " ، ص. ۲۱۲ .

۸۴ ـ " تاریخچه‌ی زیبایی شناسی و نقدهنر " ، ص. ۵۳ .

۸۵ ـ همان ، صص ۶۲ ـ ۵۹ .

۸۶ ـ کروچه ، بندتو ، " کلیات زیبایی‌شناسی " ، صص. ۲۰۹ و ۲۰۸ .

۸۷ ـ " تاریخچه‌ی زیبایی‌شناسی ونقدهنر" ، ص. ۶۳ .

۸۸ ـ همان ، ص. ۶۳ .

۸۹ ـ احمدی ، بابک ، " حقیقت وزیبایی " ، ص. ۲۳ .

۹۰ ـ " تاریخچه‌ی زیبایی‌شناسی و نقدهنر" ، ص. ۶۵.

۹۱ ـ همان ، ص. ۷۶ .

۹۲ ـ احمدی ، بابک ، " حقیقت وزیبایی " ، ص. ۱۷ .

۹۳ ـ همان ، ص. ۱۹ .

۹۴ ـ " تاریخچه‌ی زیبایی شناسی ونقدهنر"، ص. ۸۴ .

۹۵ ـ احمدی ، بابک ، " حقثقت و زیبایی " ، ص. ۲۳۸ .

۹۶ ـ همان ، ص. ۲۵۰ .

۹۷ ـ همان .

۹۸ ـ همان ، ص.۲۵۹ .

۹۹ ـ همان ، ص.۲۶۱ .

۱۰۰ ـ همان .

۱۰۱ ـ همان ، ص.۲۶۳ .

۱۰۲ ـ همان ، ص.۳۷۷ .

۱۰۳ ـ همان ، ص.۳۷۸ .

۱۰۴ ـ همان .

۱۰۵ ـ همان ، ص. ۳۸۰ .

۱۰۶ ـ گلشنی ، مهدی ، " دیدگاه‌های فلسفی فیزیکدانان معاصر" ، تهران ، چاپ اول ، ۱۳۶۹ ، انتشارات امیرکبیر، ص.۱۲۳.

۱۰۷ ـ همان .

۱۰۸ ـ همان ، ص.۱۲۲ .

۱۰۹ ـ احمدی ، بابک ، " حقیقت و زیبایی " ، ص.۲۸۱ .

۱۱۰ ـ همان ، ص.۲۸۲ .

۱۱۱ ـ همان ، ص. ۲۷۸ .

۱۱۲ ـ همان ، ص. ۲۲۰ .

۱۱۳ ـ همان ، ص. ۲۲۵ .

۱۱۴ ـ همان ، ص.۲۲۷ .

۱۱۵ ـ همان ، ص. ۲۳۰ .

۱۱۶ ـ همان ،ص. ۳۵ .

۱۱۷ ـ همان ، صص ۳۶ و ۳۵ .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱۱۸ ـ احمدی ، بابک ، " از نشانه‌های تصویری تا متن " ، تهران ، چاپ اول ، ۱۳۷۱ ، نشر مرکز ، ص.۱۰ .

۱۱۹ ـ احمدی ، بابک ، " حقیقت و زیبایی " ، صص.۴۰۳ ـ ۴۰۱ .

۱۲۰ ـ احمدی ، بابک ، " از نشانه‌های تصویری تا متن " ، ص.۲۴ .

۱۲۱ ـ احمدی ، بابک ، " حقیقت وزیبایی " ، صص.۴۰۱ ـ ۳۹۶ .

۱۲۲ ـ داوری ، رضا ، مقاله‌ی " هرمنوتیک و فلسفه‌ی معاصر" ، فصل نامه‌ی " نامه‌ی فرهنگ " ، سال پنجم ، شماره‌ی دوم ، شماره‌ی مسلسل ۱۸ ، تابستان ۱۳۷۴ ، ص.۶۱ .

۱۲۳ ـ احمدی ، بابک ، " حقیقت و زیبایی" ، صص.۴۰۲ و ۴۰۱ .

برای آشنایی مختصر از دیدگاه‌های شلایرماخر ر.ک. ریکورپل ، مقاله‌ی " رسالت هرمنوتیک " ترجمه‌ی مرادفرهادپورویوسف اباذری ، فصل نامه‌ی " فرهنگ " ، کتاب چهارم و پنجم ، بهار و پائیز ۱۳۶۸ ، ص.۲۶۶ به بعد.

۱۲۴ ـ همان .

برای آشنایی مختصر ازدیدگاههای‌دیلتای ر.ک. همان ، ص.۲۶۹ به بعد.

۱۲۵ ـ همان ، ص. ۳۹۳ .

۱۲۶ ـ همان ، ص.۳۹۷ .

۱۲۷ ـ همان .

۱۲۸ ـ همان ، ص. ۳۹۸ .

۱۲۹ ـ همان ، ص.۳۹۹ .

۱۳۰ ـ احمدی، بابک ، " ازنشانه‌های تصویری تامتن " ، ص. ۱۷ .

۱۳۱ ـ احمدی ، بابک ، " حقیقت و زیبایی " ، ص. ۴۰۰ .

۱۳۲ ـ همان ، ص. ۴۰۱ .

۱۳۳ ـ همان ، صص. ۴۱۱ ـ ۴۰۷ .

۱۳۴ ـ برای مطالعه ی بیشتر درمورد دیدگاه گادامر ر.ک. کوزنزهوی، دیوید ، " حلقه‌ی انتقادی " ، ترجمه‌ی مراد فرهادپور، تهران ، چاپ اول ، ۱۳۷۱ ، انتشارات گیل با همکاری انتشارات روشنگران ص. ۱۲۳ به بعد.

نیز ر.ک. ریکور ، پل ، مقاله‌ی " رسالت هرمنوتیک " ص. ۳۷ به بعد.

۱۳۴ ـ داوری ، رضا ، مقاله‌ی " هرمنوتیک وفلسفه‌ی معاصر"، ص. ۵۵.

۱۳۵ ـ احمدی ، بابک ، " حقیقت وزیبایی " ، صص. ۴۳۱ ـ ۴۲۵.

۱۳۶ ـ همان ، ص. ۴۳۴ .

۱۳۷ ـ همان ، صص. ۴۸۸ ـ ۴۸۲ .

برای مطالعه ی بیشتر " بازی تا بی نهایت دریدا " ر.ک. کوزنزهوی ، دیوید، " حلقه‌ی انتقادی " ، ص. ۱۸۷ به بعد.

۱۳۸ ـ همان ، صص. ۵۲۹ ـ ۵۲۲ .

برای آشنایی مختصربادیدگاه هیدگر ر.ک. ریکور، پل ، مقاله‌ی رسالت هرمنوتیک " ، فصل نامه‌ی " فرهنگ " ، ص. ۲۷۷ به‌بعد.

۱۳۹ ـ داوری ، رضا ، مقاله‌ی " هرمنوتیک وفلسفه‌ی معاصر " ص. ۵۶.

کتابنامه

۱ ـ اتینگهاوزن ـ مایرز ـ تیولی ـ کابریلی ـ اسپرینو ـ جنتیلی ، " تاریخچه‌ی زیبایی شناسی و نقدهنر" ، ترجمه و تدوین یعقوب آژند ، تهران ، چاپ اول ، ۱۳۷۴ ، انتشارات مولی.

۲ ـ احمدی ، بابک ، " حقیقت و زیبایی " ، تهران ، چاپ اول ، ۱۳۷۴ نشرمرکز.

۳ ـ احمدی ، بابک ، " ساختاروتاویل متن" ، تهران ، چاپ دوم، ۱۳۷۲ دو جلد ، نشر مرکز.

۴ ـ احمدی ، بابک ، " از نشانه‌های تصویری تامتن " ، تهران ، چاپ اول ، ۱۳۷۱ ، نشر مرکز.

۵ ـ ارسطو ، " فن شعر " ، ترجمه‌ی عبدالحسین زرین کوب ، تهران، ۱۳۵۸ ، انتشارات امیرکبیر.

۶ ـ افلاطون ، " دوره‌ی آثار " ، ترجمه‌ی محمدحسن لطفی ، تهران، ۱۳۵۷ ، شرکت سهامی انتشارات خوارزمی .

۷ ـ دانش پژوه ، محمدتقی، مقاله‌ی " پیوندزیباشناسی بامنطق‌واخلاق" فصل نامه‌ی " فلسفه " ، نشریه‌ی اختصاصی گروه آموزشی فلسفه‌ی دانشگاه‌تهران ، شماره‌ی ۴ ، پائیز ۱۳۵۶ .

۸ ـ داوری ، رضا ، مقاله‌ی " هرمنوتیک و فلسفه‌ی معاصر" ، فصل نامه‌ی " نامه‌ی فرهنگ " ، سال پنجم ، شماره‌ی دوم ، شماره‌ی مسلسل ۱۸ ، تابستان ۱۳۷۴ .

۹ ـ ریکور ، پل ، مقاله‌ی " رسالت هرمنوتیک " ، ترجمه‌ی مراد فرهاد پور ویوسف اباذری ، فصل نامه‌ی " فرهنگ " ، کتاب چهارم و پنجم ، بهار و پائیز ۱۳۶۸ .

۱۰ ـ ستیس ، و ت . ، " فلسفه‌ی هگل " ، ترجمه‌ی حمید عنایت ، تهران ، چاپ پنجم ، ۱۳۵۷ ، دو جلد ، شرکت سهامی کتاب های جیبی .

۱۱ ـ فلوطین ، " دوره‌ی آثار " ، ترجمه‌ی محمدحسن لطفی ، تهران، ۱۳۶۶ ، انتشارات خوارزمی .

۱۲ ـ فلوطین ، مقاله‌ی " زیبایی " ، ترجمه‌ی رضا سیدحسینی ، مجله‌ی " معارف " ، دوره‌ی چهارم ، شماره ی ۱ ، فروردین و تیر۱۳۶۶ .

۱۳ ـ کاپلستون ، فردریک ، " تاریخ فلسفه " ، ترجمه‌ی سیدجلال‌الدین مجتبوی ، تهران ، چاپ دوم ۱۳۶۸ ، جلد ۱ ، انتشارات علمی و فرهنگی وسروش .

۱۴ ـ کاپلستون ، فردریک ، " تاریخ فلسفه " ، ترجمه‌ی اسماعیل‌سعادت ومنوچهر بزرگمهر، تهران ، چاپ اول ، ۱۳۷۳ ، جلد ۶ ، انتشارات علمی و فرهنگی و سروش .

۱۵ ـ کاپلستون ، فردریک ، " تاریخ فلسفه " ، ترجمه‌ی داریوش آشوری تهران ، چاپ اول ، ۱۳۶۷ ، جلد ۷ ، انتشارات علمی و فرهنگی‌و سروش .

۱۶ ـ کاسیرر، ارنست ، " فلسفه‌ی روشن اندیشی " ، ترجمه‌ی نجف دریابندری ، تهران ، چاپ اول ، ۱۳۷۲ ، شرکت سهامی انتشارات خوارزمی .

۱۷ ـ کروچه ، بندتو ، " کلیات زیباشناسی " ، ترجمه‌ی فوادروحانی ، تهران ، چاپ دوم ، ۱۳۵۸ ، بنگاه ترجمه ونشرکتاب .

۱۸ ـ کریشنامورتی ، جیدو ، " ضرورت تغییر" ، ترجمه‌ی رضاملکزاده تهران ، چاپ دوم ۱۳۷۱ ، نشردنیای نو و فردوس .

۱۹ ـ کورنر ، اشتفان ، " فلسفه‌ی کانت " ، ترجمه‌ی عزت الله فولاد وند ، تهران ، چاپ اول ، ۱۳۶۷ ، شرکت سهامی‌انتشارات خوارزمی .

۲۰ ـ کوزنزهوی ، دیوید، " حلقه‌ی انتقادی " ، ترجمه‌ی مرادفرهادپور، تهران ، چاپ اول ،۱۳۷۱ ، انتشارات گیل با همکاری انتشارات روشنگران .

۲۱ ـ گارودی ، روژه ، " در شناخت اندیشه‌ی هگل " ، ترجمه‌ی باقر پرهام ، تهران ، چاپ اول ، ۱۳۶۲ ، موسسه‌ی انتشارات آگاه .

۲۲ ـ گلشنی ، مهدی ، " دیدگاه های فلسفی فیزیکدانان معاصر"، تهران ، چاپ اول ، ۱۳۶۹ ، انتشارات امیرکبیر.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی