دوفصلنامهٔ فلسفی شناخت، «ص۴۳-۶۵»
پژوهشنامهٔ علوم انسانی: شمارهٔ۱/۸۴
بهار و تابستان۱۴۰۰، *Knowledge, No.84/1*.

مساهمت بنیادی فیشته در زیبایی‌شناسی آلمانی

سیدمسعود حسینی[۱]

چکیده: فیشته در زیبایی‌شناسی/فلسفهٔ هنر آثاری به عظمت نقد قوهٔ حکم کانت یا درسگفتارهایی دربارهٔ زیبایی‌شناسی هگل پدید نیاورده است. درنتیجه، تا مدت‌ها عقیده بر این بود که او هیچ سهمی در زیبایی‌شناسی ایدئالیسم آلمانی نداشته است. با وجود این، آثار اندکی از او برجا مانده که در آن‌ها می‌توان مصالح لازم برای طرح و بسط یک فلسفهٔ هنر نوآورانه و بدیع را تشخیص داد. در این مقاله، این رأی را مطرح می‌کنیم که فیشته در عرصهٔ زیبایی‌شناسی دست‌کم دو اقدام اساسی انجام می‌دهد: (۱) نخست اینکه با انتقال ثقل بحث از زیبایی‌شناسی دریافت به فلسفهٔ آفرینش هنری، به تعبیری در حوزهٔ زیبایی‌شناسی انقلابی کوپرنیکی صورت می‌دهد و لذا زیبایی‌شناسی ذوق را به فلسفهٔ هنر مبتنی بر روح آفریننده مبدل می‌سازد. (۲) شأن زیبایی‌شناسی (درحقیقت، حس زیبایی‌شناسانه) را به مرتبهٔ «شرط امکان فلسفه» ارتقا می‌دهد.
کلمات کلیدی: زیبایی‌شناسی، داوری ذوقی، آفرینش هنری، روح، حس زیبایی‌شناسانه.

Fichte’s Substantial Contribution to German Aesthetics

masoud Hosseini

Abstract: In aesthetics / philosophy of art, Fichte did not produce works as great as Kant’s Critique of Judgment or Hegel’s Lectures on Aesthetics. As a result, it was long believed that he had no share in the aesthetics of German idealism. Nevertheless, there are a few works left by him in which the necessary materials for designing and developing an innovative art philosophy can be identified. In this article, we argue that Fichte takes at least two basic steps in the field of aesthetics: 1) by transferring the weight of the discussion from aesthetics to the philosophy of artistic creation, he makes, as it were, a Copernican revolution in the field of aesthetics and therefore transforms the aesthetics of taste into a philosophy of art based on the creative spirit; 2) raises the status of aesthetics (in fact, the aesthetic sense) to the level of “condition of the possibility of philosophy”.

Keywords: Aesthetics, judgment of taste, artistic creation, spirit, aesthetic sense

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۸/۰۴ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۱/۱۱
۱. فارغ التحصیل دکتری فلسفه از دانشگاه تهران آدرس الکترونیک: masoudhosseyni@yahoo.com

۱. مقدمه و تبیین مسئله

یوهان گوتلیب فیشته (۱۸۱٤–۱۷٦۲)، فیلسوف پساکانتی آلمانی، در شکل‌گیری جنبش ایدئالیسم آلمانی نقشی اساسی ایفا کرد. او اگرچه خود را همواره ادامه‌دهندهٔ تفکر نقدی کانت قلمداد می‌کرد، اما بسیاری از ایده‌های اساسی و بدیع فلسفهٔ ایدئالیستی آلمانی پس از کانت زادهٔ اندیشه‌های اوست.[۱] مهم‌ترین و تأثیرگذارترین ادای سهم فیشته در ایدئالیسم آلمانی این بود که ایدهٔ کانت را درخصوص ماهیت فعال «سوژه» به تحقق نسبتاً تام آن رساند و کوشید بر همین اساس شرایط امکان یک نظام یکپارچهٔ فلسفه را تبیین[۲] و چنین نظامی را (که آن را «آموزهٔ علم»[۳] می‌نامید) طرح و تنسیق کند.[٤] چنین نظامی، به عقیدهٔ فیشته، فقط می‌توانست بر «من»[٥] و فعالیت[٦] محض آن مبتنی شود، همان‌طور که در بنیاد کل آموزهٔ علم[۷] به سال‌های ۱۷۹٥–۱۷۹٤ بیان می‌کند، «ما باید اصلِ مطلقاً اولیهٔ مطلقاً نامشروطِ کلِ دانشِ بشری را بیابیم. [. .] این اصل می‌بایست [. .] نوعی کردوکار[۸] [یا فعل‌ـامرِواقع] را بیان کند».[۹] کردوکار نزد فیشته مبین ذاتِ سوژه است، زیرا به‌زعمِ او سوژه یا «من» اساساً «فعل»[۱۰] است، فعلی که خودش را فرامی‌نهد.[۱۱] اصل فلسفه و تمام علوم دیگر (ازجمله فلسفهٔ اخلاق، فلسفهٔ حق و غیره) تماماً بر افعالِ (کردوکارهای) گوناگون «من» مبتنی‌اند که هریک باید جداگانه محل بحث قرار گیرد و از «من» استنتاج شود.

فیشته در سال ۱۷۹٤ در رسالهٔ موجز و بسیار مهم در باب مفهوم آموزهٔ علم[۱۲] نظام خویش را دارای سه جزء توصیف می‌کند: بخش بنیادی، بخش نظری و بخش عملی.[۱۳] بخش بنیادی «می‌بایست کلِ

---

۱. از بابِ نمونه، بنگرید به Wood 2016: ix.

۲. فیشته در رسالهٔ در باب مفهوم آموزهٔ علم (GA I.2) به سال ۱۷۹٤ ویژگی‌های اساسی یک نظام فلسفه را، به‌تعبیر توماس زبوم، عبارت می‌داند از (۱) هر قضیهٔ آموزهٔ علم (یا فلسفه) باید با همهٔ گزاره‌های دیگر مرتبط باشد، (۲) نظام باید کامل باشَد؛ و (۳) نظام باید در انتها به آغازش بازگردد (Seebohm 1994: 23; GA I.2, 147-148).

3. Wissenschaftslehre

٤. فیشته هرگز صورتی نهایی از نظام خویش به‌دست نداد. با وجود این، در دورهٔ ینا (تقریباً از ۱۷۹٤ تا ۱۷۹۹) دست‌کم دو صورت‌بندی از شاکلهٔ کلِ نظام خوَیش فراهم کرد، یک بار درباب مفهوم آموزهٔ علم به سال ۱۷۹٤ و یک بار در آموزهٔ علم به‌روشی نو (GAIV.2) به سال‌های ۱۷۹٦–۱۷۹۹. نخستین تلاش فیشته برای ازکاردرآوردنِ بنیاد نظام‌اش، کتاب بنیاد کل آموزهٔ علم‌به سال‌های ۱۷۹٤–۱۷۹٥ بود (GA I.2؛ فیشته ۱۳۹٥).

5. Ich

6. Tätigkeit

7. *Grundlage der gesammten Wissenschaftslehre*, GA I.2.

8. Tathandlung

9. GA I.2, 255.

10. Akt

۱۱. setzt. «آنچه هستی‌اش (ذات‌اش) صرفاً عبارت از این است که خودش را به‌عنوان باشنده فرانهد همانا ‘من’ به‌عنوانِ سوژهٔ مطلق است. همین‌که خودش را فرامی‌نهد، هست؛ و همین‌که باشد، خودش را فرامی‌نهد» (GA I.2, 259-260).

12. *Ueber den Begriff der Wissenschaftslehre*

13. GA I.2, 150-152.

دانش بشری را بنیان‌گذاری کند».[1] در این بخش معلوم می‌شود که «منِ» مطلق خودش را همواره در هیئت «من» و «نامن»[2] متجلی می‌سازد. تنها دو نوع نسبتِ ممکن میان «من» و «نامن» قابل تصور است: یا «نامن» «من» را متعین می‌سازد یا «من» «نامن» را. فلسفهٔ نظری بر شق نخست و فلسفهٔ عملی بر شق دوم مبتنی است. به‌علاوه، اصل فلسفهٔ نظریْ «تصور»[3] و اصل فلسفهٔ عملیْ «کوشش»[4] است. در بخش عملی که «به‌مراتب مهم‌ترین بخش است [. .] نظریهٔ جدید و تماماً متعینی پایه‌گذاری می‌شود راجع‌به امرِ مطبوع، امرِ زیبا، و امرِ والا، قانونمندی طبیعت در وحدتش، الهیات،[5] آنچه به فهم بشری عام موسوم است، یا شمّ طبیعی حقیقت[جویی]،[6] و درنهایتْ نوعی [آموزهٔ] حق طبیعی و نوعی آموزهٔ اخلاق، که اصولشان نه‌تنها صوری بلکه مادی [نیز] هستند».[7] در این قطعه سه نکته حائزاهمیت است: (۱) فیشته، افزون بر آموزهٔ طبیعت و اخلاق و نظایر آن، قصد پروراندن نوعی زیبایی‌شناسی یا فلسفهٔ هنر را نیز دارد؛ (۲) اینکه فیشته بحث از موضوعات زیبایی‌شناسی را پیش از همهٔ علوم فرعی دیگر مطرح می‌کند؛ و (۳) اینکه زیبایی‌شناسی جزو بخش «عملی» نظام او خواهد بود.[8]

افزون بر این، فیشته، در سال‌های ۱۷۹٦–۱۷۹۹ که از نو برروی بنیادهای نظام خویش کار می‌کرد، تقسیم‌بندی تازه‌ای برای اجزای نظام خود در نظر گرفت.[9] طبق تقسیم‌بندی تازه، نظام فیشته شامل بخشی بنیادی، بخشی نظری، بخشی عملی و بخشی موسوم به فلسفهٔ اصول موضوعه[10] است. موضوع فلسفهٔ نظری عبارت است از جهان بدان‌گونه که یافته می‌شود. فلسفهٔ عملی که همان اخلاق است تعلیم می‌دهد که چگونه باید جهان را برمبنای ایدئالی که موجود متعقل[11] طرح افکنده است ساخت. فلسفهٔ اصول موضوعه نیز شامل آموزهٔ حق و آموزهٔ دین است. اما در این تقسیم‌بندی، افزون بر اجزای فوق، جزء دیگری نیز هست که فیشته آن را نیز نوعی «علم» و «جزو فلسفه»[12] محسوب می‌کند:زیبایی‌شناسی.[13]

بدین‌قرار، زیبایی‌شناسی/فلسفهٔ هنر از نظر فیشته نوعی «علم» است و، بنابراین، اصل آن باید در بخش بنیادی آموزهٔ علم استنتاج شود. با وجود این، فیشته به دلایل گوناگون[14] موفق نشد به نحوی نظام‌مند و مفصل به زیبایی‌شناسی بپردازد و از همین رو هیچ رساله‌ای در قدوقامت نقد قوهٔ

1. GA I.2, 150.
2. Nicht-Ich
3. Vorstellung
4. Streben
5. Gotteslehre
6. Wahrheitssinn
7. GA I.2, 151.
۸. بنگرید به Radrizzani 2001.
9. GA IV.2, 262-266.
10. Philosophie der Postulate
11. Vernunftwesen
12. GA IV.2, 265.
13. Aestetic [Ästhetik]
١٤. به‌طور مثال، بنگرید به Breazeal 2013 و Piché 2002، و نیز به مقدمهٔ مترجم در فیشته ١٣٩٨.

حکم کانت یا فلسفهٔ هنر شلینگ یا درسگفتارهایی دربارهٔ زیبایی‌شناسی هگل بر جای نگذاشت.[۱] از همین رو، تا مدت‌ها عقیده بر این بود که فیشته هیچ مساهمتی در زیبایی‌شناسی نداشته یا دست‌کم مساهمتی که تأثیری بر سایر اندیشمندان گذاشته باشد در کار نبوده است.[۲] بازتاب این باور رایج را می‌توان در آثار عمده‌ای که پس از فیشته راجع‌به زیبایی‌شناسی و فلسفهٔ هنر نوشته شده‌اند مشاهده کرد. شلینگ در اثر برجستهٔ خود راجع‌به فلسفهٔ هنر[۳] (تقریباً) نامی از فیشته به میان نمی‌آورد. هگل نیز در درسگفتارهای زیبایی‌شناسی خویش چندان یادی از فیشته نمی‌کند. حتی امروزه نیز، به‌رغم اینکه مقالات مهمی راجع‌به نقش فیشته در زیبایی‌شناسی ایدئالیسم آلمانی نوشته شده است،[٤] در تواریخ زیبایی‌شناسی به‌ندرت ذکری از فیشته به میان می‌آید.[٥]

بر این اساس، مسئلهٔ نوشتار پیش رو را می‌توان این‌گونه صورت‌بندی کرد: با توجه به اینکه فیشته، چنان‌که در بالا اشاره شد، در دو موضع از آثار خویش راجع‌به جایگاه زیبایی‌شناسی در نظام خویش سخن می‌گوید و درواقع زیبایی‌شناسی را نوعی «علم» تلقی می‌کند و حتی ادعا می‌کند که نظریه‌ای «جدید» راجع‌به «امر مطبوع، امر زیبا و امر والا» ارائه خواهد کرد، آیا می‌توان براساسِ آثاری که او راجع‌به زیبایی‌شناسی پدید آورده و تنها برخی از آن‌ها را منتشر کرده چهارچوب اصلی دیدگاه‌های او را در این خصوص بازسازی کرد؟ هدف این نوشتار این است که نشان دهد اندیشه‌های فیشته دربارهٔ زیبایی‌شناسی، اگرچه هرگز در کتاب یا رساله‌ای مستقل مطرح نشده‌اند، اما متضمن «نوآوری»هایی در قیاس با زیبایی‌شناسی کانت و، به‌تعبیری، آشکارکنندهٔ نوعی «پیشرفت» نسبت به آن هستند.[٦] به تعبیر روشن‌تر، با وام‌گیری از تعابیر یکی از شارحان فیشته،[۷] می‌توان نشان داد که (۱) زیبایی‌شناسی در اندیشهٔ فیشته مبدل به فلسفهٔ هنر می‌شود یا، به تعبیر دیگر، فیشته ثقل بحث را از «زیبایی‌شناسی دریافت[۸] / زیبایی‌شناسی مبتنی بر داوری ذوقی» به «زیبایی‌شناسی آفرینش هنری[۹] / زیبایی‌شناسی مبتنی بر تخیل آفریننده» منتقل می‌کند و، بدین طریق، زیبایی‌شناسی نیمه‌خودآیینِ کانت را به فلسفهٔ هنرِ کاملاً خودآیین بدل می‌سازد و، به‌علاوه، (۲) زیبایی‌شناسی را از مرتبهٔ ابزاری‌ـتربیتی (چنان‌که نزد

---

۱. در ادامه به فهرست آثار به‌جای مانده از فیشته که راجع به زیبایی‌شناسی و فلسفهٔ هنرند اشاره خواهد شد.
۲. الکسی فیلوننکو (Alexis Philonenko) نخستین بار در دههٔ ۱۹٦۰ این رأی را بیان کرد. بنگرید به Radrizzani 2001.
3. *Philosophie der Kunst*
٤. از باب نمونه، بنگرید به مجلد ٤۱ از فیشته‌ـشتودین با عنوان فیشته و هنر (Radrizzani (ed.) (2014).
٥. به‌طور مثال، پل گایر در کتاب سه‌جلدی خود با عنوان تاریخ زیبایی‌شناسی مدرن (Guyer 2014) بعد از کانت یکراست به شیلر و شلگل و شلینگ و هگل می‌پردازد و بحث چندانی راجع به زیبایی‌شناسی فیشته پیش نمی‌کشد.
٦. در این نوشتار در پی آن نیستیم که بحث زیبایی‌شناختی فیشته را به‌طور مفصل با بحث کانت مقایسه کنیم، گو این‌که به‌ناگزیر مقایسه‌هایی میان آن‌ها، به‌ویژه در خصوص تلقی آن‌ها از «روح» و «احساس» و «قوهٔ تخیل»، انجام خواهیم داد.
7. Radrizzani 2001.
8. Rezeptionsästhetik
9. Kunstproduktionsästhetik

کانت و شیلر شاهدیم) به مرتبهٔ «شرط امکانِ فلسفه» ارتقا می‌دهد، بدون آنکه شأن ابزاری‌ـتربیتی آن را نفی کند. اما پیش از پرداختن به این دو بحث، ضروری است که بحثی راجع‌به مطالبی که فیشته، در جای‌جای آثارش، دربارهٔ زیبایی‌شناسی/فلسفهٔ هنر آورده است مطرح شود. سپس، در دو بخش بعدی می‌کوشیم دو مدعای فوق را حتی‌المقدور به اثبات برسانیم. نتیجه‌ای که این مقاله در پی اخذ آن است این است که فیشته در تاریخ زیبایی‌شناسی آلمانی تحولی اساسی را رقم زده است که تأثیری اساسی بر فیلسوفان پس از خود (هگل و شلینگ) گذاشته است.

۲. آثار فیشته راجع‌به زیبایی‌شناسی/فلسفهٔ هنر

فیشته حوالی سال ۱۷۹۰ مطالعهٔ آثار نقدی کانت را آغاز کرد و بی‌درنگ به آن گروید.[۱] بااینکه فیشته بیش از هر چیز تحت‌تأثیر نقد عقل محض و نقد عقل عملی قرار گرفت، فقط خلاصه‌ای از نقد قوهٔ حکم تهیه کرد، که این خود نشان‌دهندهٔ میزان توجه او به زیبایی‌شناسی است. این خلاصه، که فیشته ظاهراً آن را برای خود تهیه کرده بوده و قصد انتشار آن را نداشته، با عنوان تلاش برای [ارائهٔ] خلاصه‌ای تبیین‌گرانه از نقد قوهٔ حکم کانت[۲] در مجموعهٔ آثار او منتشر شده است و مربوط به سال‌های ۱۷۹۰–۱۷۹۱ است و شرحی را بر شانزده بخش نخست (§§۱۶–۱) نقد قوهٔ حکم در بر می‌گیرد.

عنوان نوشتار منتشرنشدهٔ دیگری که فیشته در آن به‌طورِ نسبتاً مبسوط به موضوعات زیبایی‌شناسی/فلسفهٔ هنر پرداخته است دست‌نوشته‌ای است تحت عنوانِ فلسفهٔ عملی[۳] مربوط به سال ۱۷۹٤. رسالهٔ دیگری که برای بحث از زیبایی‌شناسی/فلسفهٔ هنر فیشته حائز اهمیت فراوان است رسالهٔ دربابِ روح و لفظ در فلسفه[٤] است که به‌رغمِ عنوانش بیش از همه راجع‌به زیبایی‌شناسی/فلسفهٔ هنر بحث می‌کند.[٥] این رساله که قرار بود بخشِ نخستِ پروژه‌ای پردامنه‌تر باشد[٦] دراصل برای انتشار در مجله‌ای به نامِ هورِن[۷] به سردبیریِ فریدریش شیلر نوشته شد. اما، در کمالِ تعجبِ فیشته، شیلر آن را رد کرد و

---

۱. فیشته در نامه‌ای به یکی از دوستان‌اش نوشته است: «از زمان مطالعهٔ نقد عقل عملی در جهان تازه‌ای زیسته‌ام. گزاره‌هایی که گمان می‌کردم هرگز تغییر نمی‌کنند برای من تغییر کرده‌اند. چیزهایی برای‌ام اثبات شده‌اند که گمان می‌کردم هرگز امکان ندارد اثبات شوند ــ به‌طور مثال، مفهوم آزادی مطلق، مفهوم تکلیف و نظایر آن‌ها. » (به نقل از بریزیل ۱۳۹۵: ۲۱۸).

2. *Versuch eines erklärenden Auszugs aus Kants Kritik der Urteilskraft*; GA II.1, 319-373.
3. *Practische Philosophie*; GA II.3, 179-266.
4. *Ueber Geist und Buchstab in der Philosophie*

۵. GA I.6, 313-361؛ فیشته ۱۳۹۸.

6. Breazeale 2013: 26.
7. *Die Horen*

از انتشارِ آن سر باز زد.[۱] فیشته رسالهٔ دیگری نیز، با عنوانی کمابیش مشابه، یعنی درباب تفاوتِ روح و لفظ در فلسفه،[۲] نوشته است که مستقیماً به زیبایی‌شناسی نمی‌پردازد، اما مباحثی که در آن مطرح شده است برای فهم زیبایی‌شناسی فیشته ضروری‌اند. این دو رسالهٔ اخیر بخشی از مجموعه درسگفتارهایی عمومی با عنوان «اخلاق برای دانشوران» بوده‌اند که فیشته طی نخستین نیمسال تدریسش در دانشگاه ینا ایراد کرده و پنج درسگفتارِ نخستِ آن را با عنوانِ درسگفتارهایی درخصوصِ رسالتِ دانشور[۳] در سالِ ۱۷۹۴ منتشر ساخته است. افزون بر این نوشتارها و دو رسالهٔ در باب مفهوم آموزهٔ علم (۱۷۹۴) و آموزهٔ علم به روشی نو (۱۷۹۹–۱۷۹۶)، که پیش‌تر به آن‌ها اشاره شد، باید از یک اثر دیگر نیز یاد کرد که فیشته چندین صفحه از آن را به مباحثی درخصوصِ زیبایی‌شناسی و نقش هنرمند در جامعه اختصاص داده: نظام آموزهٔ اخلاق.[۴]

آثاری که به آن‌ها اشاره شد همگی مربوط به دورهٔ اولیهٔ فعالیت فلسفی فیشته موسوم به دورهٔ ینا هستند. با وجود این، پس از این دوره، فیشته در درسگفتارها و آثاری دیگر نیز اشاراتی به زیبایی‌شناسی داشته است.[۵] در این مقاله بر آثار دورهٔ ینا تمرکز خواهیم کرد و بحث از دورهٔ مابعد ینا را به مجالی دیگر موکول می‌کنیم.

۳. انقلاب کوپرنیکی فیشته در زیبایی‌شناسی: از زیبایی‌شناسی دریافت به زیبایی‌شناسی آفرینش

۳ـ۱. زیبایی‌شناسی کانت

از نظر کانت، در حکم «x زیباست» میانِ قوهٔ تخیل و فاهمه رابطه‌ای خاص (غیر از رابطه‌ای که در نقد نخست شرح داده شده) برقرار می‌شود:

> اگر ادراک صِرفِ (apprehensio) صورتِ یک متعلق شهود، بدون نسبتی با یک مفهوم برای شناختی معین، قرین با لذت باشد، در این صورت تصور از این طریق نه با عین بلکه فقط با ذهن نسبت دارد و لذت نمی‌تواند حاکی از چیز دیگری باشد جز هماهنگی عین مزبور با قوای شناختی که در قوهٔ حاکمهٔ تأملی در بازی هستند، و تا جایی که در بازی هستند [. .]. حال اگر [. .] قوهٔ متخیله (به‌عنوانِ قوهٔ شهودهای پیشین) از طریق

---

۱. در خصوص دلایلِ شیلر برای ردِ آن و پاسخِ فیشته به او، بنگرید به Breazeale 2013: 38.

2. *Über den Unterschied des Geistes und Buchstabens in der Philosophie; GA II.3, 313-342.*

3. *Einige Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten*

۴. GA I.5؛ فیشته ۱۳۹۶.

۵. بنگرید به Radrizzani 2001.

تصـوری معیـن بـا فاهمه [. .] هماهنگ شـود و بدین‌وسـیله احسـاس لذتی بیدار شـود، در ایـن صـورت عیـن بایـد برای قـوهٔ حاکمهٔ تأملـی غایتمند لحاظ شـود. چنیـن حکمی یک حکـم زیبایی‌شـناختی دربـارهٔ غایتمندی عین اسـت کـه بر هیچ مفهـوم موجـودی از عین اتـکا نمی‌کنـد و چنین مفهومـی از آن را نیـز فراهم نمی‌کند. درموردِ عینـی که صورتش (نه مـادهٔ تصـور آن یـا دریافت حسـی) به‌هنگامِ تأمـلِ صِرف دربـارهٔ آن (بدون قصد اکتسـاب مفهومـی از ایـن عیـن) مبنای لذتی از تصورِ این عین داوری شـود، این لـذت ضرورتاً قرین بـا تصـور عین مزبور دانسـته می‌شـود [. .]. در ایـن صورت، عین مزبور زیبا نامیده می‌شـود و قـوهٔ حکم‌کـردن توسـط چنین لذتـی [. .] ذوق خوانده می‌شـود.[1]

بحث کانت در بهرهٔ نخست نقدِ قوهٔ حکم («تحلیل قوهٔ حکم زیبایی‌شناختی») راجع‌به کارکرد خاصی از قوهٔ حکم (قوهٔ حکم تأملی) است که آن را «ذوق» می‌نامد و این‌چنین تعریفش می‌کند: «ذوق قوهٔ داوری دربارهٔ یک عین یا یک شیوهٔ تصورِ آن از طریق رضایت یا عدم رضایت، بدون هر علاقه‌ای، است»،[2] و مرادش از «عین یا شیوهٔ تصورِ آن» تصوری به نام «زیبا»ست که برای تشخیصش باید آن را «نه به کمک فاهمه برای شناخت، بلکه به کمک قوهٔ متخیله (شاید متحد با فاهمه) به ذهن و احساس لذت و الم آن نسبت دهیم».[3] با توجه به مقصود این نوشتار، ذکر نکاتی درخصوصِ ماهیت سه قوهٔ ذوق، فاهمه و تخیل در زیبایی‌شناسی کانت ضروری است.

اولاً، ذوق طبق تعریف کانت قوهٔ داوری دربارهٔ لذتِ برآمده از تصوری زیباست. بنابراین، بحث کانت در زیبایی‌شناسی حول محور داوری یا دریافت تصور زیبایی‌شناسانه می‌گردد و نه آفرینش تمام‌وکمال تصور زیبایی‌شناسانه. به عبارت دیگر، موضع کانت در زیبایی‌شناسی بیشتر موضع «منتقد هنری» است تا موضع «آفرینش‌گر هنری». ثانیاً، به‌رغم تعبیر «بازی آزاد قوای شناختی»، سوژه در داوری زیبایی‌شناختی تماماً آزاد و خودانگیخته نیست، بلکه تابع تصوری است که از عین (از راه شهود حسی) دریافت می‌کند. ذوق قوه‌ای است فعال (داوری‌کننده)، اما موضوع داوریِ ذوق (تصور عین زیبا) از آن مستقل است.

ثالثاً، فاهمه در زیبایی‌شناسی نقش آفرینش‌گرانه ندارد. برای روشن‌شدن این مطلب باید به سازوکار بازی آزاد قوا توجه کرد. بازی آزاد قوا نزد کانت باید «در نسبت قوای مصورهٔ ما با یکدیگر یافت شود، تاجایی‌که این قوا تصوری معین [داده‌شده] را با شناخت به‌طورِ کلی مرتبط می‌سازند».[4] شناخت همواره عبارت است از اندراج شهودهایی داده‌شده ذیلِ یک مفهوم. در بحث شناخت، قوه‌ای که این

---

۱. کانت ۱۳۸۶: ۸۶–۸۷.
۲. کانت ۱۳۸۶: ۱۰۹.
۳. کانت ۱۳۸۶: ۹۹.
۴. کانت ۱۳۸۶: ۱۱۸.

اندراج را انجام می‌دهد قوهٔ حکم تعینی (یا تعین‌بخش) است. اما در بحث زیبایی‌شناسی با شناخت سروکار نداریم. مقصود از اندراج جزئی ذیل کلی، در زیبایی‌شناسی کانت، اندراج «قوهٔ شهودها یا تصورات (یعنی قوهٔ متخیله) تحتِ قوهٔ مفاهیم (قوهٔ فاهمه)» است «تاجایی‌که اولی در آزادی‌اش با دومی در قانونمندی‌اش هماهنگ است».[۱] فاهمه در این فرایند صرفاً نوعی چشم‌انداز در اختیار قوهٔ حکم تأملی قرار می‌دهد (یعنی چشم‌انداز قانونمندی) تا آزادیِ تخیل را تحت آن مشاهده کند. درنتیجه، فاهمه آفرینش‌گر نیست.

نقشی که کانت در بحث زیبایی‌شناسی برای تخیل در نظر می‌گیرد، از نظر مقصود این نوشتار، اهمیتی اساسی دارد و، ازاین‌رو، لازم است در این خصوص تأمل کنیم که کدام کارکرد تخیل در اینجا مدنظر کانت است. اولاً، امکان ندارد که در اینجا کارکرد استعلایی قوهٔ تخیل مورد نظر باشد. زیرا، از یک سو، بحث قوهٔ تخیل استعلایی با بحث تقوم ابژه گره خورده است، که در زیبایی‌شناسی کانت با آن سروکار نداریم، و، از سوی دیگر، قوهٔ تخیل استعلایی نمی‌تواند در مقابل فاهمه بایستد، زیرا کانت، در نقد نخست، قوهٔ تخیل استعلایی را «نخستین تطبیق آن [فاهمه] [. .] بر برابرایستاهای سهش [شهود] توانستیِ [ممکنِ] ما» (B ۱۵۲) توصیف می‌کند،[۲] درحالی‌که در بازی آزاد قوای شناختی، تخیل شأنی از شئون فاهمه نیست و کارکرد مستقلی دارد. ثانیاً، منظور کانت نمی‌تواند کارکرد بازفرآورنده‌ـتجربی[۳] آن باشد، زیرا تخیل در این کارکردِ خود آزاد نیست، بلکه تحت تسلط تداعی‌های روان‌شناسانه است، درحالی‌که در بازیِ آزادانهٔ قوا بر آزادی تخیل تأکید می‌شود. بنابراین، مقصود کانت باید کارکرد فرآورنده[۴] و پیشینی ولی غیراستعلایی تخیل باشد. از نظر کانت، فعالیت نخست و اساسی قوهٔ تخیل در زیبایی‌شناسی «ادراک صِرف (apprehensio) صورتِ یک متعلق شهود» است، آن هم به وجهی که قوهٔ تخیل در این دریافت بتواند همتایی آزاد برای قوهٔ فاهمه باشد. مراد از دریافت در اینجا یکی از امکان‌های طرح‌افکنی است که قوهٔ تخیل فرآورنده بدان تواناست. علت آزاد بودن قوهٔ تخیل در اینجا این است که خودش را در دریافت صورتِ عین آزاد می‌انگارد و مقید به صورتِ دریافت‌شده تلقی نمی‌کند. کانت قوهٔ تخیل را «خالق صور دلخواه شهودهای ممکن» توصیف می‌کند.[۵] با وجود این، قوهٔ تخیل در خودِ دریافتِ یک برابرایستا یا ابژه فاقدِ آزادی است («در ادراک سادهٔ یک متعلق حس، به صورت متعینی از این عینْ وابسته است و تا همان اندازه بدونِ بازیِ آزاد است»[۶])، بلکه آن خالق بودن مربوط به زمانی است که با فاهمه وارد بازی آزاد می‌شود و، در این حال، صورت

---

۱. کانت ۱۳۸۶: ۲۱۶؛ با اندکی تغییر.
۲. کانت ۱۳۸۷: ۲۳۱.
3. reproduktiv-empirisch
4. produktiv
۵. کانت ۱۳۸۶: ۱۵۱.
۶. همان.

دریافت‌شدهٔ برابرایستا یا ابژه را مورد یا مصداقی از طرح‌های ممکن فراوان خویش در نظر می‌گیرد.[۱] درنتیجه، قوهٔ تخیل در بازی آزاد قوا به نحوی از انحا به صورتِ داده‌شده در شهود وابسته است و این بدان معناست که تخیل نیز کاملاً آزاد و آفریننده نیست.

تخیل، از نظر کانت، در آفرینش هنری نیز دخیل است، آفرینشی که کانت آن را تماماً به مفهوم «نبوغ/نابغه»[۲] احاله می‌دهد که «قریحه‌ای (موهبتی طبیعی) است که به هنر قاعده می‌بخشد».[۳] نابغه باید از «اصالت» برخوردار باشد، زیرا «مهملات اصیل»[۴] نیز وجود دارند که ممکن است داعیهٔ هنر بودن داشته باشند.[۵] بنابراین، قوهٔ ذوق هنرمند باید فوق‌العاده نیرومند باشد تا بتواند طرح‌افکنی‌های خویش را بررسی کند و ببیند که آیا به‌واقع فراتر از این «مهملات اصیل»اند یا خیر. افزون بر نبوغ و ذوق، هنرمند نیازمند قوهٔ دیگری نیز هست که کانت آن را «روح»[۶] می‌نامد و آن را «قوهٔ نمایش ایده‌های زیبایی‌شناختی»[۷] می‌نامد. روح، از نظر کانت، صرفاً قوهٔ «نمایش» است و از جانب خود چیزی بدیع نمی‌آفریند. ایدهٔ زیبایی‌شناختی نیز «آن تصوری از قوهٔ متخیله است که اندیشه‌های بسیاری را سبب می‌شود، بی‌آنکه هیچ اندیشهٔ معینی، یعنی هیچ مفهومی، بتواند با آن تکافو کند و، درنتیجه، هیچ زبانی بتواند آن را به‌طورِ کامل برساند یا مفهوم کند».[۸] بنابراین، ایدهٔ زیبایی‌شناختی دال بر عدم امکانِ ارائهٔ یک تفسیر مفهومی تمام‌وکمال از اثر هنری و بی‌پایان بودن آن است.[۹] به‌علاوه، کانت ایدهٔ زیبایی‌شناختی را در برابر ایدهٔ عقلی قرار می‌دهد که «برعکس، مفهومی است که هیچ شهودی (تصوری از متخیله) نمی‌تواند با آن تکافو کند».[۱۰] بنابراین، ایدهٔ زیبایی‌شناختی «تصوری» متعلق به تخیل است که هیچ مفهومی آن را سراسر پوشش نمی‌دهد، درحالی‌که ایدهٔ عقلی (طبق تعریف نقد نخست از آن، «مفهوم ضروری خِرد [یا عقل] [است . .] که هیچ برابرایستای متناظر با آن در حس‌ها داده نتواند شد»[۱۱] (A327/B383)) «مفهومی» متعلق به عقل است که هیچ تصوری از تخیل متناظر با آن نمی‌تواند داده شود. اگرچه می‌توان گفت ایدهٔ عقلی مولود عقل است و برگرفته از طبیعت نیست، اما باید گفت که ایدهٔ زیبایی‌شناختیْ مولود تخیل است و، بنابراین، باید نوعی شهود باشد.[۱۲] به عبارت دیگر، قوهٔ تخیل اگرچه «قوهٔ شناخت مولد [فرآورنده]»[۱۳] است، اما آزادی و خودانگیختگی‌اش محدود است به

1. Kubik 2009: 10-13.
2. Genie
۳. کانت ۱۳۸۶: ۲۴۳.
4. originaler Unsinn
۵. کانت ۱۳۸۶: ۲۴۴.
6. Geist
۷. کانت ۱۳۸۶: ۲۵۲.
۸. همان.
9. Kubik 2009: 13.
۱۰. کانت ۱۳۸۶: ۲۵۲.
۱۱. کانت ۱۳۸۷: ۴۴۵.
12. Kubik 2009: 13.
۱۳. کانت ۱۳۸۶: ۲۵۲.

«آفرینش طبیعتی دیگر بر پایهٔ موادی که طبیعت واقعی به او اعطا می‌کند»[۱] (تأکید از نگارنده است).

بدین‌قرار، سوژه در نسبت با امرِ زیبا همواره به نحوی از انحا تخته‌بند شهود حسی است. تصور زیبا در وهلهٔ نخست و اساساً از جانب طبیعت، از طریق شهود و به‌واسطهٔ تخیل، در اختیار قوهٔ ذوق و روح قرار می‌گیرد. تخیل و روح (به‌ترتیب، نزد ناظر زیبایی و نزد هنرمند)، در این فرایند، از یک جنبه منفعل عمل می‌کنند. زیبا از نظر کانت در وهلهٔ نخست صفت اعیان طبیعی است و تنها در وهلهٔ دوم صفت آثار هنری است. حتی «هنرهای زیبا تنها تا جایی هنرند که شبیه طبیعت جلوه کنند».[۲] نبوغ هنرمند نیز متکی به طبیعت است و در ذات خود او ریشه ندارد: «قریحه، به‌مثابهٔ قوهٔ خلاقهٔ فطری هنرمند، خود به طبیعت تعلق دارد[. .]»[۳] بنابراین، ذوق، تخیل، نبوغ، و روح همگی تخته‌بند طبیعت‌اند.

۳ـ۲. فلسفهٔ هنر فیشته

چنان‌که پیش‌تر گفتیم، یگانه اثر منتشرشده‌ای که در آن فیشته دیدگاه‌های خود را دربارهٔ زیبایی‌شناسی بیان کرده است کتاب در باب روح و لفظ در فلسفه است. فیشته این بحث را در امتداد بحثی از کانت در نقد قوهٔ حکم مطرح می‌کند. کانت در این کتاب می‌نویسد: «دربارهٔ بعضی محصولات که متوقعیم خود را، لااقل تاحدودی، به‌عنوانِ هنر زیبا نشان دهند می‌گوییم: بی‌روح‌اند؛[۴] [. .] یک شعر ممکن است کاملاً پاکیزه و فاخر اما بی‌روح باشد. یک داستان ممکن است دقیق و منظم ولی بی‌روح باشد. [. .] پس منظور از روح چیست؟ روح به معنای زیبایی‌شناختی نامی است برای اصلِ برانگیزاننده در ذهن. [. .] لیکن من قائلم که این اصل چیزی جز قوهٔ نمایش ایده‌های زیبایی‌شناختی نیست».[۵] فیشته نیز نقطهٔ عزیمت خویش را در کتاب در باب روح و لفظ در فلسفه مفهوم روح و تفاوت آن با لفظ یا نص قرار می‌دهد: «روحِ فلسفه و روح در فلسفه به چه معناست و چگونه روح از لفظ و لفظِ صرف متمایز می‌شود».[۶] تعریفی که او در این اثر از روح ارائه می‌دهد چنین است: «نیروی زندگی‌بخش[۷] در فرآورده‌ای هنری».[۸] اما پیش از آنکه به بحث روح در هنر بپردازیم، باید به رسالهٔ در باب تفاوت روح و لفظ در فلسفه مراجعه کنیم، زیرا در این اثر است که فیشته بحث مبسوط خویش را دربارهٔ روح مطرح می‌کند.

فیشته در وهلهٔ نخست روح را «ویژگیِ موجودِ به‌طورِ عقلانیْ حسی[۹]»[۱۰] تعریف می‌کند و در ادامه

---

۱. کانت ۱۳۸۶: ۲۵۲.
۲. کانت ۱۳۸۶: ۲۴۲.
۳. کانت ۱۳۸۶: ۲۴۳.
4. ohne Geist
۵. کانت ۱۳۸۶: ۲۵۲.
۶. فیشته ۱۳۹۸: ۲۴.
7. belebende Kraft
۸. فیشته ۱۳۹۸: ۲۸.
9. Eigenschaft eines vernünftig sinnlichen Wesens
10. GA II.3, 316.

آن را با «تخیلِ فرآورنده»[1] یکی می‌گیرد. تخیل فرآورنده را باید از تخیل بازفرآورنده[2] متمایز کرد، زیرا این دومی صرفاً «آن چیزی را که پیش‌تر در آگاهیِ تجربی بوده است تجدید می‌کند»، یعنی به آنچه در آگاهی تجربی هست آرایش تازه‌ای می‌بخشد، حال‌آنکه «تخیلِ فرآورنده [چیزی را] تجدید نمی‌کند: [بلکه،] دستِ‌کم برای آگاهیِ تجربی، کاملاً آفریننده[3] و آفریننده از هیچ» است.[4] تخیل فرآورنده «مصالح»[5] آگاهی تجربی را ایجاد می‌کند و «یگانه سازندهٔ چیزی است که در آگاهی تجربی ما واقع می‌شود».[6] تخیل فرآورنده حتی موجد خود آگاهی تجربی نیز هست. با وجود این، تخیلِ فرآورنده صرفاً قوه‌ای از قوای «منِ» مطلق است، به نحوی که اگرچه در قیاس با آگاهی تجربیْ آفریننده است، اما در قیاس با «منِ» مطلق صرفاً شکل‌دهنده[7] است، زیرا فرآورندهٔ حقیقی و یگانه همانا «خودکوشی[8] مطلق» در نهادِ آدمی است.[9]

حال، چنانچه تخیل فرآورنده در نسبت با «من» صرفاً شکل‌دهنده باشد، پرسش این است که این قوه به چه چیزی شکل می‌دهد. مصالح کار قوهٔ تخیل فرآورنده چیست؟ «احساس[10] [. .] مصالحِ هرگونه تصورکردن است» و، بنابراین، روح یا قوهٔ تخیل فرآورنده را می‌توان «قوهٔ برکشیدن احساسِ به [مرتبهٔ] آگاهی» تعریف کرد.[11] به‌زعمِ فیشته، هر موجودی که از «تصور»[12] بهره‌مند باشد از روح یا قوهٔ تخیل فرآورنده نیز برخوردار است. به تعبیر دیگر، داشتنِ روح همان داشتنِ آگاهی است و هر دوی این‌ها به معنای زندگی[13] است. از این نظر، هیچ تفاوتی میان انسان‌ها نیست، زیرا همهٔ انسان‌ها تا جایی که آگاهی دارند از روح، تخیل و زندگی نیز بهره‌مندند. با وجود این، چنین نیست که هر انسان یا هر اثر هنری را باروح بنامیم، بلکه، به‌عکس، همان‌طور که فیشته می‌گوید، «یکی ما را سرد و بی‌علاقه وامی‌گذارد، یا حتی توی ذوقمان می‌زند؛ [حال‌آنکه] دیگری جذبمان می‌کند، از ما دعوت می‌کند که مدتی به مشاهده [یا تأمل] بنشینیم و خود را در آن فراموش کنیم».[14]

اگر بخواهیم قوهٔ روح و تخیل را نزد فیشته و کانت مقایسه کنیم، باید بگوییم که هر دو فیلسوف بر این عقیده‌اند که روح و تخیل، هیچ‌یک، به معنای واقعی کلمه «آفریننده» نیستند، بلکه برروی مصالحی که از منبعی دیگر دریافت می‌کنند کار می‌کنند. بااین‌حال، درحالی‌که مصالح روح یا تخیل از نظر کانت

1. produktive Einbildungskraft
2. reproductive Einbildungskraft
3. Schöpferin
4. GA II.3, 316.
5. Stoff
6. GA II.3, 316.
7. Bilderin
8. Selbsttätigkeit
9. فیشته ۱۳۹۸: ۲۷.
10. Gefühl
11. GA II.3, 317.
12. Vorstellung
13. Leben
14. فیشته ۱۳۹۸: ۲۶.

برآمده از طبیعت است، فیشته بر این عقیده است که مصالح روح یا تخیل برآمده از «احساس» است. ولی آیا «احساس» نزد فیشته همان شهودهای حسی نزد کانت است؟

به‌زعم فیشته، در همهٔ انسان‌ها احساس‌هایی وجود دارند و به‌دستِ روح یا تخیل فرآورنده به آگاهی آورده می‌شوند. اما چنین نیست که آنچه به‌دستِ روح یا تخیل به آگاهی آورده می‌شود، یعنی احساس، همواره از یک جنس باشد. به تعبیر دیگر، میان احساس‌ها تفاوتی اساسی وجود دارد. چنان‌که فیشته بیان می‌دارد،

> در میان خود این احساس‌ها تفاوتی هست. بعضی از آن‌ها به زندگیِ صرفاً حیوانیِ[1] انسان مربوط‌اند. این‌ها در جایی چندان عمیق [از نهاد انسان] جای ندارند و به سهل‌ترین و متیقن‌ترین و ضروری‌ترین وجه [. .] در مقام شماری تصور به آگاهی برکشیده می‌شوند. اما در بنیادِ این احساس‌هایی که به تصوراتِ صِرفِ جهانی از نمودها، جهانی حسی و تابع قوانین طبیعی، مربوط‌اند، احساس‌های دیگری وجود دارد که نه به زندگیِ صرفاً حیوانیِ انسان، بلکه به زندگیِ عقلانی و روحانی مربوط‌اند.[2]

برخلافِ تلقی کانت، این احساس‌ها «نه به نظم محض نمودها تحت قوانین طبیعی، بلکه به نظم زیرین آن‌ها و به همهٔ ارواح عقلانی [که] تحت قوانین نظم اخلاقی [به سر می‌برند] مربوط‌اند».[3] جایگاه این احساس‌ها در «منطقه‌ای عمیق از روح ما»[4] است.

فیشته اضافه می‌کند که از احساس‌های حیوانیْ مفاهیم برمی‌خیزند، حال‌آنکه از احساس‌های روحانیْ ایده‌ها و ایدئل‌ها. به‌علاوه، نکتهٔ مهم این است که اگرچه همگان از روح به معنای نخست (قوهٔ برکشیدن احساس‌های حیوانی به مرتبهٔ آگاهی مفهومی) بهره‌مندند، اما بهره‌مندی از روح به معنای دوم (قوهٔ برکشیدن احساس‌ها به مرتبهٔ آگاهی از ایده‌ها) مستلزم عبور از مرتبهٔ «حسانیت»[5] است، آن‌گونه که فیشته در رسالهٔ در باب روح و لفظ در فلسفه شرح داده است.[6] بدین‌ترتیب، فیشته تعریف کامل روح را به‌دست می‌دهد: «روح [. .] عبارت است از برکشیدنِ احساس‌ها به آگاهی، [اما آن] احساس‌هایی که در ژرفنا[ی نهاد آدمی] قرار دارند و مبنای آن احساس‌های ما را که به جهانِ حسی مربوط‌اند تشکیل می‌دهند و [خود] به نوعی نظم فراحسی اشیا مربوط‌اند.»[7] اما نکته‌ای که باید بلافاصله اضافه کرد این است که این نظم فراحسی اشیا به‌هیچ‌وجه شیئی فی‌نفسه در بیرون از سوژه

1. animalisch
2. GA II.3, 317-318.
3. GA II.3, 318.
4. Ibid.
5. Sinnlichkeit
٦. بنگرید به فیشته ١٣٩٨: ٤٦–٥٣.
7. GA II.3, 323.

یا بیرون از «من» نیست، زیرا «یگانه شیءِ فی‌نفسه‌ای که بی‌واسطه به ما داده شده است» همانا «من» است.[1] به این ترتیب، تمام ایده‌ها و ایدئال‌های بشری برآمده از بطنِ هستی خود سوژه‌اند و نه برآمده از هیچ منشأ بیگانه‌ای.

نکتهٔ مهمی که در اینجا باید متذکر شد این است که اگرچه بحث «روح» در فلسفهٔ کانت در بستر زیبایی‌شناسی مطرح می‌شود، اما فیشته بر آن است که این بحث محدود به حوزهٔ زیبایی‌شناسی نیست و اصولاً سازوکار کل آگاهی بشری و کل نظام تصورات بشر بر همین مبنا شکل می‌گیرد: «در هنرهای زیبا، در فن شعر، نقاشی، موسیقی و نظایرِ آن، چه بسا به روح نیاز باشد. اما از روح در فلسفه چه کاری ساخته است؟ [به‌زعمِ کسانی که چنین پرسشی طرح می‌کنند] «فلسفه باید با سردی، جدیت صادقانه، برحسبِ گام‌هایی سنجیده به پژوهش بپردازد: تخیل باید از قلمرو فلسفه به‌دقت دور نگاه داشته شود: قوهٔ تخیل در فلسفه چیزی به‌جز موهوماتِ تهی به‌دست نمی‌دهد[. .]».»[2] با وجود این، فیشته این نوع تخیل را «تخیلِ بی‌قاعده» می‌نامد و ادعا می‌کند که نه‌تنها در فلسفه، بلکه حتی در هنرها نیز نباید به این تخیل بها داد و براساسِ آن عمل کرد. تخیلی که فیشته از آن سخن می‌گوید، چنان‌که پیش‌تر گفتیم، قوه‌ای است برای برکشیدن احساس‌های ژرف و فراحسی به حوزهٔ آگاهی. چنین قوه‌ای به‌هیچ‌وجه قرابتی با آن قوهٔ بازفرآورنده‌ای که موجد موهومات است و احساس‌های حیوانی را مبنای فعالیت خود می‌سازد ندارد.

درنتیجه، فیشته در دو گام از زیبایی‌شناسی کانت فراتر می‌رود. نخست اینکه، چیزی به نام «احساس ژرف» را مبنای ایده‌ها (ازجمله ایده‌های زیبایی‌شناسانه) معرفی می‌کند و آن احساسی را که مبنای کار روح و قوهٔ تخیل نزد کانت است به احساس‌های حیوانی مربوط می‌سازد. دوم اینکه، روح یا تخیل را، در نسبت با دو نوع احساس، به دو نوع متفاوت تقسیم می‌کند، به طوری که آن تخیل یا روحی که کانت از آن سخن می‌گوید نزد فیشته صرفاً روح یا تخیلِ نازل و مشترک میان تمام انسان‌هاست که براساسِ آن نمی‌توان تفاوت میان هنرمند و انسانِ معمولی را تبیین کرد. بدیهی است که روح یا تخیل عالی را فقط کسانی در اختیار دارند که به ژرفنای نهاد آدمی، به جایگاه احساس‌های برآمده از نظم فراحسی اشیا، دسترسی دارند. درنتیجه، فقط چنین کسانی، که هنرمند راستین یک نمونه از آن‌هاست، قادرند در اثر خویش نشانی از آن احساس‌ها به ودیعه بگذارند تا هر انسانِ بهره‌مند از روح نیز بتواند، برحسبِ بهره‌مندی خویش از روح عالی، با نظارهٔ تجسم فیزیکی آن احساس‌های ژرف در اثر هنری، به نظم فراحسی اشیا منتقل شود. به این ترتیب، آن تعریف دیگر فیشته از روح که پیش از این آوردیم روشن‌تر می‌شود: «نیروی زندگی‌بخش در فرآوردهٔ هنری».[3] این نیرو درواقع نیرویی است که روح

1. GA II.3, 316.
2. GA II.3, 323-324.
۳. فیشته ۱۳۹۸: ۲۸.

هنرمند آن را در اثر هنری بر جای نهاده است و تنها از جانب کسانی قابل درک است که خود از روح به معنای عالی آن بهره‌مند باشند.

نتیجهٔ دیگری که می‌توان از این بحث اخذ کرد این است که درحالی‌که کانت در زیبایی‌شناسی خود عمدتاً به دریافت یا داوری اثر هنری معطوف بود، فیشته ثقل بحث را به خلق یا آفرینش ایدهٔ هنری منتقل می‌کند (که در ادامه به‌طورِ مفصل‌تری از آن بحث خواهد شد). به عبارت دیگر، بحث فیشته اولاً و بالذات ناظر به آفرینش و روحِ آفریننده است، حال‌آنکه بحث کانت اولاً و بالذات ناظر به داوری و ذوقِ داوری‌کننده است. فیشته، در تعریفی دیگر، روح را «قوهٔ آفرینش آزاد» قلمداد می‌کند و می‌افزاید: «ذوق دربارهٔ امر داده‌شده قضاوت می‌کند، [حال‌آنکه] روح می‌آفریند. ذوقْ مکمل آزادی است، روحْ مکمل ذوق. می‌توان ذوق داشت بدون روح، اما نمی‌توان روح داشت بدون ذوق. از طریق روح، سپهر ذوق، که فی‌نفسه در مرزهای طبیعت محصور است، وسعت می‌یابد. فرآورده‌های روح از طریق هنر برابرایستاهای جدیدی برای ذوق می‌آفرینند و ذوق را بیشتر می‌پرورانند».[1]

به این ترتیب، مراد از گذار فیشته از زیبایی‌شناسی به فلسفهٔ هنر روشن می‌شود: فیشته اساس زیبایی‌شناسی را فلسفهٔ هنر/آفرینش هنری می‌داند، به طوری که آنچه برای ذوق فراهم می‌شود تا ذوق راجع‌به آن داوری کند، در وهلهٔ نخست، فرآوردهٔ هنر و روح هنرمند است. در زیبایی‌شناسی کانت، زیباییِ عمده و اساسیْ زیبایی طبیعت است، حال‌آنکه در فلسفهٔ هنر فیشته زیباییِ اساسی مربوط به زیباییِ ایده‌ای است که هنرمندِ بهره‌مند از روح عالیْ آن را از ژرفناهای نهاد آدمی، دلِ آدمی، به مرتبهٔ آگاهی برمی‌کشد. مراد از انقلاب کوپرنیکی فیشته در زیبایی‌شناسی نیز همین است.

فیشته در نامهٔ دوم از رسالهٔ در باب روح و لفظ در فلسفه بحث خود راجع‌به فلسفهٔ هنر را برحسبِ مفهوم «رانه»[2] مطرح می‌کند. چنان‌که پیش‌تر متذکر شدیم، فیشته فلسفهٔ هنر خویش را در بخش «عملیِ» فلسفه‌اش قرار می‌دهد. رانه نیز تعبیر دیگری از کوشش عملی است. به تعبیر فیشته، رانه «عالی‌ترین و یگانه اصل خودکوشی در ماست و فقط همین رانه است که ما را موجوداتی خودایستا، مشاهده‌گر و کنش‌گر می‌سازد».[3] «انسان به‌طورکلی از طریق رانه‌اش انسان است».[4] بنابراین، رانه همان شأنی را در این رساله دارد که روح یا قوهٔ تخیل در رسالهٔ در باب تفاوت روح و لفظ در فلسفه دارد. درحالی‌که، در این رسالهٔ اخیرالذکر، روح یا تخیل است که انسان را از «تصورات» بهره‌مند می‌سازد، در رسالهٔ در باب روح و لفظ در فلسفه رانه است که از طریق آنْ «انسان موجودی تصورکننده است».[5]

---

۱. فیشته ۱۳۹۸: ۵۲.

2. Trieb

۳. فیشته ۱۳۹۸: ۳٤.

٤. فیشته ۱۳۹۸: ۳۵.

۵. همان.

در آن رساله، روح یا تخیل برحسبِ نسبت‌هایش با دو نوع احساس (احساس حسی و احساس فراحسی) به دو نوع روح یا تخیل تقسیم می‌شود. در این رساله، رانه برحسبِ نوع نسبتش با «تصور» به سه نوع رانه تقسیم می‌شود: رانهٔ شناخت، رانهٔ عملی، رانهٔ زیبایی‌شناسانه. می‌توان گفت در رسالهٔ در باب تفاوت، رانهٔ شناخت همان روح یا تخیلی است که برحسبِ احساس‌های حیوانی عمل می‌کند، حال‌آنکه رانهٔ عملی و زیبایی‌شناسانه آن روح یا تخیلی است که برحسبِ احساس‌های روحانی عمل می‌کند. به همین ترتیب، در رسالهٔ در باب روح و لفظ، رانهٔ شناخت آن رانه‌ای است که در فعالیتِ خویش تخته‌بند طبیعت یا ابژه است، اما رانه‌های عملی و زیبایی‌شناسانه تماماً به طبیعت وابسته نیستند، هرچند از حیث نسبتشان با طبیعت تفاوتی میان رانه‌های عملی و زیبایی‌شناسانه وجود دارد.

چنان‌که فیشته می‌نویسد:

> هدف رانهٔ شناخت شناخت بماهو شناخت و به‌خاطرِ شناخت است. [. در اینجا] شیئی پیش‌فرض گرفته می‌شود که از طریق خودش و بدون دخالت ما متعین است و رانه[ی شناخت] می‌کوشد آن را با همین تعین‌ها [. .] بازسازی کند. [درموردِ رانهٔ عملی] یک تصور، که نه‌تنها از حیث وجودش، بلکه همچنین از حیث محتوایش از طریق خودکوشی آزادانه در جان پدید آمده است، در بنیان قرار دارد و رانه[ی عملی] در پی آن است که فرآورده‌ای مطابق با این تصور در جهان حسی پدید آورد. [. اما هدف رانهٔ زیبایی‌شناسانه] یک تصور [. .] منحصراً به‌خاطرِ تعینِ آن و به‌خاطرِ تعین آن در مقام تصور محض است. در قلمرو این رانه تصور غایت خودش است.[1]

بنابراین، رانه قادر است سه نوع نسبت با تصور برقرار کند: (۱) تصور را با جهان خارج مطابق سازد؛ (۲) جهان خارج را با تصورْ مطابق سازد؛ و (۳) تصور بماهو تصور را غایت خویش سازد. نسبت نخست مربوط به فلسفهٔ نظری، نسبت دوم مربوط به فلسفهٔ عملی و نسبت سوم مربوط به فلسفهٔ هنر است.

اما نکتهٔ مهم این است که از میان این سه رانه، رانهٔ زیبایی‌شناسانه از همه بنیادی‌تر است. زیرا چنانچه سوژه قادر نمی‌بود تصور را به‌خاطرِ خود تصورْ غایت خویش سازد، هرگز قادر نمی‌بود تصوری را مطابق با جهان خارج یا جهان خارج را مطابق با یک تصور بسازد. به عبارت دیگر، «هدف رانه نمی‌توانست تصور شیء باشد، بدون آنکه اساساً هدفش تصور به‌خاطرِ خود تصور باشد و همان‌قدر غیرممکن می‌بود که رانه‌ای براساسِ تصوری که ورای هرگونه تجربه و ورای هرگونه تجربهٔ ممکن است برویِ خود شیء کار کند و آن را تغییر دهد، اگر هیچ رانه یا قوه‌ای برای طرح‌ریزی تصورات به طرزی مستقل از کیفیت واقعی اشیا وجود نمی‌داشت».[2] چنین می‌نماید که در بنیاد اندیشهٔ

---

۱. فیشته ۱۳۹۸: ۳۷–۳۸.
۲. فیشته ۱۳۹۸: ۴۰.

فیشته نه‌تنها نوعی گرایشِ اخلاقی عمیق وجود دارد (زیرا عنصر عملی بر عنصر شناختی می‌چربد)، بلکه یک عنصر هنری بسیار ژرف نیز وجود دارد (زیرا امکان ایجاد تصور هنریْ شرط امکان تصور عملی و شناختی است) و، بنابراین، شاید بتوان بر همین اساس علت گرایش رمانتیک‌هایی چون برادران شلگل و شلینگ را به او تبیین کرد.

نکتهٔ اساسی دیگر که ذکر آن ضروری است این است که اگر تصور زیبایی‌شناسانه متعلق اساسی رانهٔ زیبایی‌شناسانه باشد، تجسم فیزیکی آن (اثر هنری مجسم)، از حیث اهمیت، در درجهٔ دوم خواهد بود. به عبارت دیگر، مشغلهٔ رانهٔ زیبایی‌شناسانه «به صِرفِ طرح‌ریزی تصویر در جان کاملاً به پایان می‌رسد».[1] نمایش تصور زیبایی‌شناسانه در جهان طبیعی (یعنی اثر هنری فیزیکی) اصولاً کار رانهٔ زیبایی‌شناسانه نیست، بلکه وظیفهٔ رانهٔ عملی است. فیشته ضروری نبودن تجسم فیزیکی تصور زیبایی‌شناسانه را به طرزی شیوا این‌چنین بیان می‌کند:

> تحتِ ایـن مشـاهدهٔ آرام و بی‌غرض برابرایسـتاها، کـه در حینِ آن روحمان مطمئن اسـت و خـود را نمی‌پایـد، شـمّ زیبایی‌شناسـانهٔ مـا با راهنمایـی واقعیت و بـدون هرگونه دخالت از جانـب خـود مـا پـرورش می‌یابـد. اما پـس از آنکه ایـن دو مسـافتی از راه را بـا هم طی کردند، شـمّ زیبایی‌شناسـانهٔ ما در تقاطع راه‌ها از واقعیت جدا می‌شـود و مسـتقل از واقعیت و بـدون همراهـی آن بـه راهـش ادامـه می‌دهـد. بدین‌گونـه، چشـمتان در این ناحیـه رو به غـرب سـکونت‌گاهِ روسـتایی‌تان اغلـب آرام گرفتـه اسـت. اگر ایـن را نه بـرای آنکه ببینید چگونـه می‌توانیـد از حمله‌هـای شـبانهٔ اوباش راهـزن بگریزید، بلکه بـدونِ هرگونه غرض مشـاهده می‌کردید، نه‌تنها بذرِ سـبز را و، پشـتِ آن، انواع مختلفِ شـبدر را و، پشـتِ این‌ها، ذرتِ بلنـد را بازمی‌شـناختید و آنچـه آنجا بـود در حافظه ثبت می‌کردید، بلکه مشـاهده‌تان بـا لـذت بر سـبزیِ تـازهٔ اولی درنگ می‌کرد و شـکوفه‌های متعـددِ دومـی را فرامی‌گرفت و بـرروی امـواج درهم‌پیچیـدهٔ سـومی به بلندی‌هـا فرامی‌لغزیـد. در آن صـورت می‌گفتید که بایـد آنجـا بر آن بلندی دهکدهٔ کوچکی زیرِ تعدادی درخت یا شـاید یک بیشـه باشـد. میل نمی‌داشـتید در اولی سـکونت داشـته باشـید یا در سـایهٔ دومی پیاده‌روی کنید. برایتان فرقی نمی‌داشـت اگـر کسـی، بدونِ آنکـه بدانید، از طریق شـعبده‌ای نوری صرفاً ظاهـرِ آن چیزی را کـه آرزویش را داشـته‌اید برایتان پدید مـی‌آورْد.[2]

٤. تجربهٔ زیبایی‌شناسانه به‌مثابهٔ تمهید اخلاق و حس زیبایی‌شناسانه به‌مثابهٔ شرط امکان فلسفه

کانت در دیباچهٔ نقد قوهٔ حکم می‌گوید که «مفهوم اختیار [یا آزادی، که علیت ارادهٔ اخلاقی را ایجاب

۱. فیشته ۱۳۹۸: ۳۹.
۲. فیشته ۱۳۹۸: ۵۰–۵۱.

می‌کند] باید غایتی را که توسط قوانینش طرح می‌شود در جهان محسوس فعلیت بخشد و درنتیجه طبیعت باید به گونه‌ای اندیشیده شود که قانونمند بودن صورتش لااقل با امکان فعلیت یافتن این غایات در آن موافق با قوانین اختیار هماهنگ باشد».[۱] و در بخش ۵۹ می‌نویسد که «ذوق، گذار از جاذبهٔ حسی به علاقهٔ اخلاقی معمولی را، بدون جهشی شدید، میسر می‌سازد، زیرا قوهٔ متخیله را [. .] قابل ایجاب غایتمندانه برای فاهمه متصور می‌سازد [. .]».[۲] به عبارت دیگر، از طریقِ قوهٔ حکم تأملی و اصلِ غایتمندی طبیعت (هم در زیبایی و والایی طبیعت و هم در غایت‌شناسی طبیعی) این امکان فراهم می‌شود که قوانین تجربی جزئی طبیعت را به‌گونه‌ای لحاظ کنیم که «گویی فاهمه‌ای (گرچه نه فاهمهٔ خود ما) آن‌ها را به قوای شناختی ما عرضه کرده است تا نظامی از تجربه بر طبق قوانین جزئی طبیعت را ممکن سازد».[۳] به وجهی باز هم روشن‌تر، مراد کانت این است که از طریق ذوق یا قوهٔ حکم تأملی و درواقع از طریق داوری دربارهٔ زیبایی طبیعت و هنر قادر می‌شویم طبیعت را به‌گونه‌ای تصور کنیم که گویی مخلوق یک عقل الهی است و، از همین رو، با عقلِ بشری و غایت اخلاقی‌اش نوعی هم‌خویشی و هماهنگی دارد، به طوری که امید به تحقق غایت اخلاقی بشر در طبیعتی که از جنبه‌ای دیگر محکومِ ضرورت طبیعی است افزایش می‌یابد. به بیانی دیگر، اشتغال انسان به زیبایی طبیعت یا هنر زمینه را برای عمل اخلاقی میسر می‌سازد و به همین معنا بود که کانت ادعا می‌کرد نقد سوم پلی خواهد ساخت میان نقد اول (ضرورت) و نقد دوم (آزادی اخلاقی).

فیشته نیز همچون کانت برای زیبایی‌شناسی و هنر نقشی اساسی در نظام خویش قائل است. در کتاب نظام آموزهٔ اخلاق می‌نویسد: «هنر زیبا نظرگاه استعلایی را مبدل به نظرگاه معمولی می‌سازد».[۴] نظرگاه استعلایی نظرگاهی است متعلق به فیلسوف. در این نظرگاه، فیلسوف به این آگاهی رسیده است که جهان چیزی نیست که با آگاهی در تقابل و بیگانه باشد بلکه «چیزی است برساخته»[۵] به‌دستِ سوژه. فیلسوف در ابتدای کتاب بنیاد کل آموزهٔ علم در نظرگاه استعلایی قرار دارد، زیرا به این واقعیت وقوف یافته است که اصل و بنیاد تجربه (سرتاسر آگاهی، جهان) را باید از «من» استنتاج کرد. در مقابل، نظرگاه معمولی نظرگاه فرد عادی است که تصور می‌کند جهان «چیزی است داده و مقرر».[۶] به عبارت دیگر، در نظرگاه معمولی تصور بر این است که جهان چیزی است در تقابل و بیگانه با آگاهی انسان. بدیهی است که چنین تصوری از جهان امکان عمل اخلاقی را در هاله‌ای از ابهام باقی می‌گذارد، زیرا در جهانی که با انسان و قوام ذاتی او بیگانه باشد تصور عمل اخلاقی چندان پایه و اساسی ندارد.

---

۱. کانت ۱۳۸۶: ۶۸.
۲. کانت ۱۳۸۶: ۳۰۷.
۳. کانت ۱۳۸۶: ۷۴.
۴. فیشته ۱۳۹۶: ۴۷۲.
۵. فیشته ۱۳۹۶: ۴۷۳.
۶. فیشته ۱۳۹۶: ۴۷۳.

به‌علاوه، نظرگاه معمولی و نظرگاه استعلایی به وجهی چنان اساسی با یکدیگر تفاوت دارند که جز با پیش‌کشیدن حد وسطی که امکان گذار را از یکی به دیگری فراهم سازد تصور گذار از اولی به دومی غیرممکن به نظر می‌رسد. نظرگاه زیبایی‌شناسانه یا هنری دقیقاً عبارت از همین حد وسط است: «از منظر زیبایی‌شناسانه، جهان داده و مقرر است، ولی صرفاً از منظر نحوهٔ ساخته‌شدنش.»[1] این عبارت ما را بی‌درنگ به مراد و مقصود فیشته هدایت نمی‌کند. اما توضیحی که وی در ادامهٔ همین جمله می‌آورد بحث را تاحدودی روشن‌تر می‌سازد. به‌زعم فیشته، این جهانِ داده و مقرر را، که نامش طبیعت است، از دو منظر می‌توان نگریست: می‌توان آن را مَحصول محدودیت خود ما دانست (فیشته این دیدگاه را نظرگاه معمولی می‌نامد). همچنین می‌توان آن را محصول فعالیت ایدئال ما دانست. «جهان به‌منزلهٔ فرآورده‌ای از محدودیت ما خود از هر جهت محدود است. به‌عنوان فرآورده‌ای از کنش‌گری آزادانهٔ ما خود از هر جهت آزاد است. نحوهٔ نگرش نخست به جهان نحوهٔ معمولی است. دومی نحوهٔ نگرش زیبایی‌شناسانه است».[2] این بیان نیز خالی از ابهام نیست، لذا فیشته مراد خویش را با مثالی بیان می‌کند. طبق بیان او، اگر جسمی واقع در مکان را در نظر بگیریم، محدودیت آن، شکل آن، را می‌توانیم از دو منظر مورد ملاحظه قرار دهیم. از یک منظر، محدودیت و شکل جسم را می‌توان نتیجهٔ فشار جسم مجاور دانست؛ از منظر دیگر، می‌توان آن را تجلی نیروی درونی خود شیء دانست. در نگاه اول، شیء را مرده تلقی می‌کنیم، اما در نگاه دوم آن را زنده و اثرگذار می‌نگریم. در حالت نخست «زشتی» را می‌بینیم، اما در حالت دوم «زیبایی» را.[3] بنابراین، نگاه زیبایی‌شناسانه داشتن به جهان بدین معناست که جهان را چیزی زنده بدانیم که خودش به خودش چنین شکل و صورتی بخشیده است. «روح زیبا همه‌چیز را از منظر زیبایی می‌نگرد؛ همه‌چیز را آزاد و زنده می‌بیند».[4]

همان‌طور که نگاه زیبایی‌شناسانه موجب می‌شود که جهان را واجد نیرویی درونی بدانیم، موجب می‌شود که خودمان را نیز دارای آزادی و زندگی بنگریم. روح زیبا نه‌تنها جهان را، بلکه خویشتن را نیز آزاد و زنده می‌نگرد. بدین معنا که چیستی و شکل و صورت خود را نه معلول فشار اشیای مجاور، بلکه تجلی نیروی زنده و آزاد خویش می‌نگرد. به بیان فیشته، «هنر زیبا انسان را به درون خویش راهبر می‌شود و ترتیبی می‌دهد که او در آنجا احساس کند در موطن خویش است. هنر زیبا او را از طبیعت، به‌منزلهٔ چیزی داده و مقرر، می‌رهاند و او را به‌منزلهٔ موجودی خودایستا و موجودی که صرفاً برای خویش وجود دارد مجسم می‌سازد».[5]

---

۱. همان.
۲. همان.
۳. همان.
٤. فیشته ١٣٩٦: ٤٧٤.
۵ همان.

از جهت اخلاقی، نگرش زیبایی‌شناسانه به‌موجبِ اینکه انسان را از قید طبیعت می‌رهاند «تمهیدی برای فضیلت است. زیرا هنگامی که اخلاق به میدان می‌آید درمی‌یابد که نیمی از کار ـ رهایی از قیدوبندِ حسانیت ـ پیشاپیش انجام گرفته است».[1] اما داشتن حس زیبایی‌شناسانه غیر از داشتن فضیلت اخلاقی است. درحالی‌که «قانون اخلاقْ خودایستایی را مطابق با مفاهیم اقتضا می‌کند [. .] حس زیبایی‌شناسانه [. .] بدون هرگونه مفهوم جلوه‌گر می‌شود».[2] مطابق سخن فیشته در رسالهٔ در باب روح و لفظ، «هنرمندِ الهام‌یافته به‌هیچ‌وجه به آزادی ما نمی‌پردازد. حسابی که او روی آزادی باز می‌کند به‌قدری اندک است که، به‌عکس، جادوی او تازه پس از آنکه ما آزادی‌مان را از دست دادیم آغاز می‌شود. [بااین‌حال،] او از طریق هنرش ما را بدون دخالت خودمان برای یک لحظه به سپهری عالی‌تر برمی‌کشد. ما برای هیچ چیزی بهتر نمی‌شویم، اما سرزمین‌های شخم‌نخوردهٔ ذهنمان گشوده می‌شوند و اگر روزی به دلایلی دیگر با آزادی تصمیم بگیریم که آن‌ها را تصاحب کنیم، نیمی از مقاومت را ازمیان‌رفته و نیمی از کار را انجام‌شده می‌یابیم».[3] مقاومتی که باید از میان برود مقاومت حسانیت است که مانع اصلی در برابر عمل اخلاقی است.

از جهت دوم یا فلسفی، می‌توان گفت تجربهٔ هنری ما را مستعد ورود به نظرگاه استعلایی می‌کند، نظرگاهی که در آن به آزادی مطلقِ خویش پی می‌بریم. زیرا به‌موجبِ تجربهٔ هنری است که نگاه ما از جهان به درون خودمان بازمی‌گردد و، به‌درجه‌ای، ولو اندک، به زنده بودن و آزادی خودمان پی می‌بریم. تجربهٔ هنری، به وجهی کمابیش افلاطونی، این کار را جادویی و دفعی، گویی در نوعی جهش، انجام می‌دهد: هنرمند «کسانی را که تأثیر او را پذیرا می‌شوند به [آستانهٔ] همین نظرگاهِ [استعلایی] برمی‌کشد و این کار را درست به همان نامشهودی و نامحسوسی انجام می‌دهد، به طوری که آن‌ها از گذار حتی آگاه هم نمی‌شوند».[4]

نقش وساطت‌گرانهٔ زیبایی‌شناسی در فلسفهٔ فیشته در کتاب آموزهٔ علم به روشی نو، به وجهی متقاعدکننده‌تر، مطرح شده است. در اینجا نیز فیشته میان نظرگاه استعلایی و نظرگاه معمولی فرق می‌گذارد، به طوری که «"من" پژوهنده از نظرگاه استعلایی به "منِ" موردِ پژوهش، که در نظرگاه واقعی [یا معمولی] است، می‌نگرد».[5] اما طبق دیدگاه فیشته در اینجا تناقضی مطرح می‌شود: «فلسفه در نظرگاه استعلایی واقع است و انسانی را که در نظرگاه واقعی [یا معمولی] واقع است می‌نگرد. اما فیلسوف هم انسان است. او نیز در مقام انسان در نظرگاه واقعی قرار دارد. پس چگونه خودش را به نظرگاه استعلایی برمی‌کشد؟»[6] فیشته بر آن است که فیلسوف نمی‌تواند در مقام انسان معمولی خودش را به

---

۱. همان.
۲. همان.
۳. فیشته ۱۳۹۸: ٦٧.
٤. فیشته ١٣٩٦: ٤٧٣.
5. GA IV.2, 265.
6. Ibid.

این نظرگاه ارتقا دهد و در آنجا نگاه دارد، بلکه لازم است به‌منزلهٔ فردِ نظرورز، به‌منزلهٔ کسی که به علم نظرورزانه اشتغال دارد، دست به این کار بزند. نظرگاه معمولی و استعلایی با یکدیگر در تضادند، و «اگر یک حلقهٔ میانی بین این دو نباشد، هیچ گذاری از یکی به آن دیگری امکان‌پذیر نیست».[1] این حلقهٔ میانی همان نظرگاه زیبایی‌شناسانه است. دلیل اینکه این نظرگاه حلقهٔ میانی را میان دو نظرگاه دیگر تشکیل می‌دهد این است که جهان در نظرگاه معمولیْ داده و مقرر به نظر می‌رسد. در نظرگاه زیبایی‌شناسانه داده و مقرر به نظر می‌رسد به‌گونه‌ای که گویی ما آن را ساخته‌ایم یا به‌گونه‌ای که اگر مخیر می‌بودیم آن‌گونه می‌ساختیم که اکنون داده و مقرر است. و در نظرگاه استعلایی به‌گونه‌ای به نظر می‌رسد که گویی ما آن را ساخته‌ایم. بنابراین، وجه اشتراک و تمایز نظرگاه زیبایی‌شناسانه و معمولی، به‌ترتیب، این است که در هر دو نظرگاه جهان به‌مثابهٔ چیزی داده و مقرر جلوه‌گر می‌شود، با این تفاوت که در نظرگاه زیبایی‌شناختیْ جهان به‌گونه‌ای داده می‌شود که ما هم اگر بودیم آن را همان‌گونه می‌ساختیم که اکنون داده و مقرر است، حال‌آنکه در نظرگاه معمولی چنین نگرشی نسبت به جهان نداریم. از طرف دیگر، وجه اشتراک و تمایز نظرگاه زیبایی‌شناسانه و استعلایی، به‌ترتیب، این است که در هر دو مورد جهان به‌گونه‌ای جلوه‌گر می‌شود که گویی ما آن را ساخته‌ایم، با این تفاوت که در نظرگاه استعلاییْ جهانْ دیگر چیزی داده و مقرر جلوه‌گر نمی‌شود.

واپسین نکته‌ای که فیشته در آموزهٔ علم به روشی نو متذکر می‌شود این است که حس زیبایی‌شناسانه[2] «شرطِ امکان فلسفه» است. «ازآنجاکه نظرگاه زیبایی‌شناسانه آن نظرگاهی است که انسان از طریقِ آن خودش را به نظرگاه استعلایی برمی‌کشد، پس فیلسوف باید حسِ زیبایی‌شناسانه یا روح داشته باشد، [زیرا] بدون این [حس یا روح] موفق نمی‌شود خودش را به نظرگاه استعلایی برکشد». با وجود این، داشتن حس زیبایی‌شناسانه اگرچه شرط امکان فیلسوف شدن است، اما لازم نیست که فیلسوف یک روح زیبا[3] یا هنرمند آفریننده باشد، بلکه «کافی است همان روحی که او از طریق پروراندنِ آن می‌توانست روحی زیبا باشد به فیلسوفان نیز جان ببخشد».[4]

۵. نتیجه‌گیری

در این نوشتار این رأی را مطرح کردیم که فیشته در زیبایی‌شناسی از کانت عبور کرده و زیبایی‌شناسی را به فلسفهٔ هنر مبدل ساخته است. این اقدام فیشته را برحسبِ تلقی متفاوت او از «احساس» و روح و نقش آفرینش‌گرانهٔ «منِ» مطلق در آفریدنِ ایده‌ها (ازجمله ایده یا تصور زیبایی‌شناسانه) به اثبات رساندیم. به‌علاوه، نشان دادیم که تجربهٔ هنری زمینه را برای عمل اخلاقی و فضیلتمندانه مهیا می‌کند،

1. GA IV.2, 266.
2. astetischer Sinn
3. schöner Geist
4. GA IV.2, 266.

حسینی

به این ترتیب که مهم‌ترین موانع (ازجمله حسانیت) را از میان برمی‌دارد. افزون بر این، بر این نکته تأکید کردیم که شرط امکان گذار از نظرگاه معمولی به نظرگاه استعلایی چیزی است به نام نظرگاه زیبایی‌شناسانه که حلقهٔ میانی بین آن دو نظرگاه قبلی است. گذشته از این، نشان دادیم که چگونه داشتنِ حس زیبایی‌شناسانه (که از حیث ذات با همان روح زیبایی‌شناسانه‌ای که هنرمند را به خلق اثر هنری توانا می‌سازد هم‌خویشی دارد) شرط امکان فیلسوفِ نظرورز شدن یا شرط امکان خود فلسفه است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

بریزیل، دنیل (۱۳۹۵)، «فیشته و شلینگ: دورهٔ ینا»، در عصر ایدئالیسم آلمانی (تاریخ فلسفهٔ غرب: جلد ٦)، ویراستار رابرت سی. سالمن و کتلین ام. هیگینز، ترجمهٔ سیدمسعود حسینی، (تهران: حکمت).

فیشته، یوهان گوتلیب (۱۳۹۵)، نظام آموزهٔ فراگیر دانش، ترجمهٔ سید مسعود حسینی، (تهران: حکمت).

فیشته، یوهان گوتلیب، (۱۳۹٦)، نظامِ آموزهٔ اخلاق بر اساسِ اصولِ آموزهٔ دانش، ترجمهٔ سید مسعود حسینی، (تهران: مرکز).

فیشته، یوهان گوتلیب، (۱۳۹۸)، در بابِ روح و لفظ در فلسفه [رساله‌ای در زیبایی‌شناسی]، ترجمهٔ سید مسعود حسینی، (تهران: شب‌خیز).

کانت، ایمانوئل، (۱۳۸۵)، نقدِ قوهٔ حکم، ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان، (تهران: نی).

کانت، ایمانوئل، (۱۳۸۷)، سنجش خرد ناب، ترجمهٔ میر شمس‌الدین ادیب‌سلطانی، (تهران: امیرکبیر).

Breazeale, Daniel, (2013), "Against Art? Fichte on Aesthetic Experience and Fine Art," *Journal of the Faculty of Letters, The University of Tokyo, Aesthetics, Vol. 38.*

Fichte, J. G., *Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, herausgegeben von Erich Fuchs, Reinhard Lauth, Hans Jacobs, und Hans Gliwitzky (Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann, 1964-2011).

(این ویراست در چهار مجموعه ــ مشتمل بر آثار منتشرشده طی حیات مؤلف (I)، آثار برجای‌مانده که طی حیات مؤلف منتشر نشده‌اند (II)، نامه‌ها (III)، و آثار به‌جای مانده در قالب تقریرهای دانشجویی و کلاسی (IV) ــ به چاپ رسیده است. ارجاع بر اساس مجموعه، جلد و صفحه خواهد بود. مثلاً منظور از GA III ,۲.۲۳ صفحهٔ ۲۳ از جلد دوم از مجموعهٔ سوم است.)

Guyer, Paul, (2014), *A History of Modern Aesthetics*, 3 vols., (Cambridge: Cambridge University Press).

Kubik, Andreas, (2009), "Auf dem Weg zu Fichtes früher Ästhetik-Die Rolle der Einbildungskraft in der »Kritik der Urteilskraft«," in *Fichte-Studien* 33, (Amsterdam: Rodopi).

Piché, Claude, (2002), "The Place of Aesthetics in Fichte's Eraly System," in

New Essays on Fichte's later Jena Wissenschaftslehre, ed. by Daniel Breazeale and Tom Rockmore, (Evanston, Illinois: Northwestern University Press).

Radrizzani, Ives, (2001), "Von der Ästhetik der Urteilskraft zur Asthetik der Einbildungskraft, oder von der kopernicanischen Revolution in der Ästhetik bei Fichte", In: Fuchs, E., Ivaldo, M., Moretto, G. (eds.) *Der transzendental philosophische Zugang zur Wirklichkeit*, (Stuttgart/Bad Cannstatt: Fromman/ Holzboog).

Radrizzani, Ives, und Faustino Oncina Coves (ed), (2014), *Fichte und Kunst, Fichte-Studien* Bd. 41, (Amsterdam: Rodopi).

Wood, Allen W. (2016), *Fichte's Ethical Thought*, (Oxford: Oxford University Press).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی