

ابراهیم دادجو

زیباشناسی

" استتیک "

هنرمندی بدان معناست که کاملاً بیدار باشیم
و بنابراین در تمامی پهنه‌ی زندگی چیره‌دستانه
عمل کنیم و این زیبایی است.^۱

گزارشی از زیباشناسی فلسفی ، و نه زیباشناسی
هنر، فلسفه‌ی زیباشناسی، داوری زیباشناسانه .

^۱ " کریشنا مورتی "

" زیبا مشکل است "؛ شیفته‌ی چشم اندازی ، چه سره ای،
طبیعت مطبوعی می شویم (زیبایی طبیعی). گفتاری ، عبارتی
چنان ما را جلب می‌کند که غافل از غیر می‌گردیم و به صرف آن
متلذذ و متمحضیم (زیبایی کلام و متن) . از دیدن فیلم های
جذاب ، لذت می بریم ، فیلم کمدی و حتی درام و تراژدی که مبتنی
بر تقلید از انسانهاست ، مسرورمان می سازد، حتی آنگاه که

صحنه‌ای اسف بار یا هول انگیز است ، باز از تماشای آن لذت و خوشی به ما دست می دهد (زیبایی هنر).

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

زیباشناسی مورد توجه باختر و خاور بوده است . این گزارش محدود به حوزه‌ی جهان غرب است و بیشتر توجه به جنبه‌ی تاریخی زیباشناسی فلسفی دارد و در مقام تبیین زیباشناسی هنر و نقادای و داوری زیبایی و چند و چون آن نیست .

منابع موجود در حوزه‌ی مورد گزارش ، اندک است ، از " زیبا - شناسی " فیلیشین شاله و علینقی وزیری و چندی دیگر (که مراجع خوبی در خصوص موضوع این گزارش نبودند) و مراجع جسته و گریخته که بگذریم ، استناد این گزارش بیشتر به کتاب " کلیات زیباشناسی " بندتوکروچه (کروچر) و دو کتاب " حقیقت و زیبایی " بابک احمدی و " تاریخچه‌ی زیبایی‌شناسی 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 شود و 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 ورزد و شیفته‌ی آن می گردد سپس با راه انداختن نیروی آفرینش هنری از آن محاکات می شود که 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 تجربه‌ی گرای ، تقسیمی از زیباشناسی را اتخاذ می کند که مخالف با دیدگاهی است که زیباشناسی را همزاد با متافیزیک می داند .

در این گزارش از تقسیم بندی کروجی پیروی شده است علی‌رغم وقوف بر نظرگاه بیشتر معاصرین در مورد ظهور علم سیستماتیک زیباشناسی از " باومگارتن " و " وبکو " و از طرف دیگر ، بر نظرگاه - هیدگر^۳ که زیباشناسی را همزادمتافیزیک دانسته و به‌دوران یونان باستان برمی گرداند .

زیباشناسی بعنوان حوزه‌ای از فلسفه ، مطابق دوره‌هایی که در ذیل ذکر می شود ، مورد گزارش خواهد بود :

۱ - دوره‌ی ماقبل قرن هفده ؛ یعنی ، دوره‌ی ماقبل بر انتقاد و فلسفه‌ی قرن هفدهم .

۲ - 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 و پس از کانت

فصل سوم : دوره‌ی پوزیتیویسم و اصالت روان شناسی

فصل چهارم : دوره‌ی زیباشناسی معاصر

۱ - زیباشناسی ماقبل قرن هفده

تا قرن هفده تصور می شد که امکان دادن پاسخی یگانه و همگانی به پرسش ساده سقراط ؛ یعنی ، " زیبایی چیست ؟ " وجود دارد.

افلاطون . او ادراک و تعریف " زیبایی " را چنان معضـل کلیدی می داند که با گشوده شدن رازش امکان فهم نکته های بسیاری در گستره ی آفرینندگی و تولید انسانی فراهم خواهد شد.

او در " هیپیا س بزرگ (که در مورد زیبایی است)^۵ " امثله ای از چنگ ، ظروف ، مادیان ، دیگ سفالی ، ... را بعنوان " زیبا " ذکر می کند، اینها زیبا هستند اما " خود زیبایی " چیست و کجاست ؟ ما امور را تقسیم به زیبا و زشت می کنیم و این ناشی از باور ماست به وجود مبنایی برای " زیبایی " ، پس معیار داوری میان چیزهای زیبا چیست ؟

بنظر افلاطون ، معیار زیبایی : 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 زاده ی زیبایی هستند نه خود زیبایی ؛ و نه لذت^۸ است ، چونکه ما تمامی لذت آفرین ها را زیبانی نامیم .

در محاوره ی 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 تومی پنداری ، خود زیبایی نیست ... بارور ساختن زیبایی است "^۹ . در همین جا است

که سقراط ، زیبایی و بارور ساختن آن را به جاودانگی مرتبط می کند ، یعنی ، از زبان " دیوتیما " از " ایده " و " مثال " زیبایی ییاد 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}) برای اساس هرچیز طبیعی یا مصنوع ، جلوه‌ای و تقلیدی از ایده و مثال است و هنر هم تقلیدی است از این تقلید که به این ترتیب دوبار از حقیقت دور افتاده است .

در محاوره‌ی فایدرن ، سقراط می گوید: " بنظر من چنین می آید که وقتی که چیزی زیباست ، یگانه علت زیبایی آن ، این است که از " خود زیبایی " چیزی در آن است و به عبارت دیگر از خود زیبایی بهره‌ای دارد ."^{۱۳}

در هیپاس بزرگ ، مفهوم " نسبت "^{۱۴} در زیبایی پیش کشیده می شود این ناشی از قول به بهره‌مندی زیبا از " زیبایی کلی " است : زیباترین میمون در مقایسه با انسان ، زشت است .^{۱۵} اما زیبای مطلق ، ازلا و ابداً 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 شعرو تراژدی و حماسه است) " برای هر زیبایی ، خواه موجودی زنده و خواه موجودی

مرکب از اجزاء باشد، قائل به وجود نظم و ترتیب در بین اجزاء آن و - حد و اندازه‌ی معین در آن است، چون که شرط زیبایی و جمال را، داشتن اندازه‌ی معین و نظم می‌داند.^{۱۷}

از آنجا که ارسطو در " مابعدالطبیعه "، علوم ریاضی را بی ارتباط با زیبایی می‌داند، معلوم می‌شود که او زیبارا متمایز از مطبوع و خوش آیند (یعنی چیزی که حواس را به طور دلپذیر تحریک می‌کند) دانسته است.^{۱۸} خیر و زیبارا متفاوتند؛ زیرا، خیر همیشه رفتار را به عنوان موضوع خود در بر دارد در حالیکه زیبارا شیء بی حرکت نیز یافت می‌شود.^{۱۹} به نظر او صور اصلی زیبایی، نظم و همسازی و روشنی است.^{۲۰} او هدف هنر زیبا را تقلید و محاکات طبیعت می‌داند و 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 لزوماً ضد یکدیگر نیستند بلکه افراط موجب درد و عدم آن موجب لذت است. هیوم به تبع ارسطو معتقد است که تراژدی، تقلید کنش‌هایی در دنیای بیرون است و تقلید به دلیل فاصله با واقعیت، همواره قابل تحمل و پذیرفتنی است.^{۲۲} ارسطو لذت تراژیک را در بر انگیزنده شدن دو احساس ترس و شفقت دانسته است.)^{۲۳}

ارسطو زیبایی را محدود به زندگی زمینی می‌داند و از زیبایی آرمانی‌گریزان است؛ او هنر را نتیجه و فراورده‌ی خود انسان از جهان واقع و محسوس می‌داند و لذا هنر را بی ارتباط با ایده‌ی زیبای افلاطونی می‌داند 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 نداشتند و بلکه 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 داشتند چنانکه رواقیون هم متوجه به ارزش تربیتی هنر بودند.^{۲۸}

فلوطین . او در مجموعهی آثارش^{۲۹} ، در انثاد اول (کسه دربارهی زیبایی است) بحث خود را با عقیدهی رواقیون که بادر نظر 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 ؛ به اضافهی 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 باشند و هم چنین چهره ای گاه زیبا و گاه نازیباست بدون آنکه در تناسب آن تغییری داده شود. بدین ترتیب فلوطین تناسب را کنار می گذارد و در تبیین زیبایی راه مکاشفه راپیش می گیرد و زیبایی جسم زیبا را ناشی از بهره مندی 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 الهی می داند.^{۳۲}

او در پاره ی ششم همین رساله ، زیبایی ونیکی را عین یکدیگر می داند.^{۳۳} برای رسیدن به نیکوی 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 دید که خود را زیبا کند.^{۳۴}

فلو طین 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 هنر را
 مطرح ساخت ؛ در نظریه‌ی او ، خدا خارج از طبیعت قرار ندارد و انسان
 تجلی کل آفرینش است . پس نظریه‌ی درون ذات او جایگزین نظریه‌ی
 تعالی شده است . بنظر او زیبایی ، " وحدت " است و جهان تاموقعی
 که واحد است و هماهنگی دارد زیباست و معنای زندگی با زیبایی و هنر ،
 زندگی برطبق هماهنگی الهی دریک تجربه‌ی زیبایی شناسانه بود که
 عرفانی نیز محسوب می شد. بدین ترتیب نظریه‌ی افلاطونی در نظریه‌ی
 نو افلاطونی وارد گردید و با مسیحیت دمساز شد و در زیباشناسی هم خدای
 مسیحیت بالاخره جای ایده‌ی افلاطونی و نو افلاطونی را گرفت.^{۳۶}

اسکولاستیکها (مدرسیان) بخصوص قدیس توماس آکوئینی به
 مضامین ارسطویی در کنار کل مسأله‌ی تقلید؛ اهمیت داد؛ زیباشناسی
 انسان گرا و عصر رنسانس ، مضامین قاعده بندی شده در زیبایی شناسی
 افلاطون و ارسطو را درخود جذب کرد؛ در عصر رنسانس هنوز مسأله‌ی
 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 معتقد است که این دوره‌ی تاریخی از ادراک زیباییاتی ناتوان است و علم زیباشناسی به معنای واقعی کلمه وجود نداشته است؛ زیرا، زیباشناسی فقط در ضمن قضاوت‌ها و در خلال امثال و آراء - جدا جدا و نامرتب مطرح شده و یافت می‌شود و با مفهوم‌های فلسفی 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 از ایده‌ی 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، عدم کارایی خود را به اثبات رسانده بودند."^{۳۹}

" معه‌ذا نیاز به یک عقیده‌ی جدید زیباشناسی 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 - گرایبی صورت گرفت و تا دوره‌ای که با نخستین صورت بندی‌های مسائل جدید و وجوه فلسفه‌ی جدید همراه بود، به تجدیدمضاعفستی دست یافت... اصل هنر بعنوان تقلید به اصل 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 - میلادی به بعد " لئوناردو داوینچی " بود^{۴۰} که " در سرتاسردنیای رنسانس رخنه و نفوذ کرد ".^{۴۰} از ویژگیهای عمده‌ی عصر رنسانس ، نوسان مداوم بین شهود و تعالی و گرایش شدید به این نظریه‌ی ذوالوجهین بود که هرگز قاعده بندی نشد بلکه 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 (جامباتیستا ویکو ایتالیایی . ۱۷۴۴ - ۱۶۶۸ م) شروع شد^{۴۲} و اساس و پایه‌ی یک متافیزیک جدید گردید که زیبایی‌شناسی ذهنی دوران جدید با آن توانست خود را به ثبوت برساند و هویتش را مشخص سازد.^{۴۳}

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

" " ادموند برگ " ^{۴۴} میان نیروی خود ورزی و توان به کارگیری

عقل با سلیقه تفاوت می گذارد و نتیجه می گیرد که : 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 نمایان می سازد . پس زیبایی موضوع عاطفه‌ای معرفی شده که ما آن را عشق می‌خوانیم و برگ آن را به جنسیت مرتبط می‌داند... بنظر او شماری از عواطف ما سرچشمه‌ی فردی دارند و مهمترین آنها درد ترس است . اما شمار 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 گذارد و دومی را مرتبط به عشق نمی‌داند... امر والا را نتیجه‌ی جلوه‌ی احساس در انسان می‌دانستند که ترکیبی است از شگفت زدگی و مرعوب عظمت شدن . اما برگ امر والا را نتیجه‌ی حس های متعددی می‌دانست ... او می‌گفت چیزها وقتی سرچشمه‌ی ترس باشند و الیند (خواهیم دید که برای کانت هم امر والا هراس آور است اما هر چیز هراس آوری والا نیست) ... مهمترین علت امر والا موارد مبهم است ، ابهام مخاطراتی ناشناخته را پیش می‌کشد که موضوع مبهم را والا می‌نمایاند... برگ در مورد زیبایی ، این همانی زیبایی و تناسب را رد می‌کند... و از سودمندی و این همانی کمال و زیبایی انتقادی کند... او می‌گوید: زیبایی زاده‌ی خرد نیست، قرار نیست به ما بهره‌ی سودی برساند، کیفیتی است در بدن ها، اجسام و کنش ها که به گونه‌ای مکانیکی و به دلیل دخالت حس های گوناگون در ذهن جای می‌گیرد (پس او زیبایی را کیفیتی ابژکتیو معرفی

می کند) ... او در مغایرت زیبایی و والایی ، زیبایی را به ظرافت و شکنندگی ، و والایی را به قدرت و عظمت همانند دانسته است ."

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 اتحاد فلسفه و انتقاد برمی خیزد.^{۴۵} عصر انتقاد ، عصر تنظیم و آرایش دیدگاه‌های متحد است در حوزه‌ی فلسفه و هنر . انتقاد در مقام آن است که آن حوزه‌ها 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 بسه پی ریزی زیباشناسی نظری در قرن هجده منجر شد.^{۴۶}

در این قرن ، مساله‌ی زیباشناسی مدام رنگ عوض می کند و 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 ، مساله‌ی نسبت میان کلی و جزئی ، میان قاعده و استثناء است . زیباشناسی کلاسیک هیچ دریافتی از فرد ندارد و می کوشد هرگونه حقیقت و زیبایی را در کل نشان دهد و فرد و کل را در مفاهیم تجدیدی صرف حل کند.^{۴۸}

کانت . از نظر کانت داوری ذوقی به شکل " این چیست زیباست " ، تایید لذتی است که از آن چیز نتیجه شده و بدون استفاده از مفاهیم و مقوله‌های شناختی ، اعتبار و امکان انتقال به دیگری را دارد. زیبایی به لذت و ادراک حسی وابسته است و نه ———

مفهوم سازی و شناخت 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 چیزی ، داوری ذوقی است و داوری ذوقی به ذهن ؛ یعنی ، عنصر سوپژکتیو مرتبط است و این حکمی است متفاوت از احکام منطقی ، مفهومی و عقلانی ، بلکه ناشی از تصور ماست که محصول ادراک حسی است.^{۵۱} اگر گفتیم " این گل بنظر من زیباست " حکمی ذوقی داده ایم که زیبایی شناسانه نیست چون که حکمی کلی و همگانی نداده ام ؛ اما اگر گفتیم " این گل زیباست " مقصود این است که این گل نه فقط از نظر من زیباست بلکه بنظر من باید نزد هرکسی زیبا باشد و این همداوری ذوقی وهم داوری زیباشناسانه است .^{۵۲}

بنظرکانت ، در داوری زیباشناسانه ، نه لذت بلکه " اعتبار همگانی لذت "^{۵۳} اصل و اساس کار است و با این حکم زیبایی شناسانه ام قاعده و قانون کلی ساخته ام ولی باز بطور معقول نمی توانیم از آن دفاع کنم ؛ زیرا ، راه بحث و استدلال منطقی در امور ذوقی بسته است ؛ و اگر از این راه رفته شود شاید به تعریفی از زیبایی برسیم .

از نظر او ایده ی زیبا یا لحظه های زیبا ، خارج از بحث زیبایی شناسانه هستند. او با حضور با تجسد یا ابژکتیو شدن ایده سرو کار داشت که موجب داوری زیبایی شناسانه می شود.^{۵۴} زیبایی چیزی است هم طبیعی و هم انسانی ، اما هنر پدیده ای است یکرانسانی.^{۵۵}

کانت چهار بیان و تعریف از مفهوم لفظ " زیبا " ارائه می دهد و آن تعریف و بیان در مقولات " کم - کیف - نسبت - جهت " می باشد.

در تعریف به "کیف" ^{۵۶} می گوید: "ذوق نیروی داوری و - ستایش یک ابژه یا یک شیوهی بیانگری است، از راه لذت یا عدم لذتی که از هر منفعتی مستقل باشد. ما موضوع چنین لذتی را زیبا می خوانیم". البته بنظر کانت امر زیبا هیچ ربطی به میل و خواست و شهوت ندارد، سرچشمه ی آن حس است و به همین دلیل ویژگی 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، مثل اثر هنری یا چشم انداز جنگل، برای همه زیباست.

در تعریف به "نسبت" ^{۵۸} می گوید: "زیبایی شکل هدف مندی (غائیت) دریک ابژه است، تا آنجا که بدون بیان هدف (یا غائیتی) در آن ابژه وجود داشته باشد"؛ یعنی، غائیتی است که خودش فرجام خودش باشد، نظم و هماهنگی است که به کاری نمی آید جز جلب 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 سوز (شناسنده) یگانه داور زیبایی است.

کانت بین "زیبایی" و "والایی" فرق می گذارد: ^{۶۰} والا آن - است که بطور ناب و ساده عظیم باشد؛ در حالیکه امر زیبا به یک مورد محدود می شود و چیزی است متعین و گرانمند، امر والا محدود

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

" زیباشناسی متعال " کانت ، نوعی تئوری خلاقیت بود ولسی با هنر سروکار نداشت . این زیباشناسی من حیث المجموع فعالیت حسی را ارزیابی و بررسی می کرده . 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 بخشیدن عقل به خویش در برابر خویش است .^{۶۲}

ماهیت دستگاه فلسفی شلینگ چنان بودکه یک علم مابعد - الطبیعه هنر را ایجاد کرد .^{۶۳} او با تکیه بر سمیت متافیزیکی شهود زیبایی شناسانه^{۶۴} به مفهوم ایده های خدایی پرداخت و برآن شد که اشیا به سبب بهره مندی از این ایده هاست که زیبا هستند .^{۶۵}

در نظرگاه شلینگ ، شرط لازم ومادهی نخستین تمام هنسسر ، اساطیراست که جهان نمادین هستی شاعرانه را فراهم می آورد .^{۶۶} لذا

به تفصیل به اساطیریونانی می پردازد و این نشان گر دلبستگی شلینگ به اساطیر است؛ زیرا، اسطوره ها را ساختارهای زاده ای پندار و کنایه ها یا فرانموده‌هایی از وجود خدایی می داند.^{۶۷} بدین سان فلسفه هنراوج سیستم ایده باوری برین است. او هنرهای خاص را به هنرهایی که از آن عالم واقعی هستند؛ مثل نقاشی، پیکر تراشی، و هنرهایی که از آن عالم مثال هستند؛ مثل شعر، تقسیم می‌کند.^{۶۸}

هگل. بنظر هگل، تابش مطلق یا مثال از پس حجاب جهان محسوسات، "زیبایی" نام دارد.^{۶۹} زیبایی درخشش مطلق از خلال واسطه‌ی حسی است.^{۷۰} لازمه‌ی مفهوم زیبایی آن است که عین یسا موضوع آن محسوس باشد؛ وجود حسی محض به خودی خود زیباییست بلکه هنگامی زیبا می‌گردد که ذهن، پرتو فروغ مثال را از خلال آن ببیند. مثال، حقیقت مطلق است و چنین برمی‌آید که زیبایی و حقیقت هر دو یک چیزند؛ زیرا، هر دو مثالند.^{۷۱}

او منکر این نیست که در طبیعت چیزی بنام زیبایی وجود دارد، اما تاکید می‌کند که زیبایی در هنر بسی برتر از آن است؛ زیرا، زیبایی هنری آفریده‌ی بی میانجی روح است؛ نمایی است که روح از خویش به خویش می‌دهد. هگل توجه خود را محدود به زیبایی‌ساز هنر کرد و به زیبایی طبیعی در مقام نمود الهی کم بها داد و این بر پایه‌ی ساختمان سیستم فلسفی اش بود چون که فلسفه‌ی طبیعت را پشت سر گذاشته به فلسفه‌ی روح روی آورده بود.^{۷۲}

او از هنر "نمادین" - که عنصر حسی در آن بردرون مایه‌ی معنوی یا ایده آل چیره است؛ مثل تندیس‌های مصر و هند- و هنر

" کلاسیک " - 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 می‌شود؛ مثل پیکرتراش بزرگ - یونانیان - و هنر " رومانتیک " - که در آن روح که در مقام بیکران احساس می‌شود، گرایش بدان دارد که از تن آوردگی حسی خویش سرریز کند و حجاب های حس را کنار زند. در اینجا است که روح ، در هیچ تن آوردگی حسی کرانمندی گنجد؛ مثل نقاشی و موسیقی و شعر ^{۷۳} - حرف می‌زند. لیکن بنظر " هگل در اثر کامل هنری ، هماهنگی کاملی میان درون مایه‌ی ایده‌آل و صورت یا جسمانیت حس پذیر آن وجود دارد، اما همیشه به این ایده‌آل هنری نمی‌توان دست یافت. ^{۷۴} او هنرهای خاص ؛ مثل معماری ، پیکرتراشی ، نقاشی ، موسیقی ، شعر ، ... را در حوزة‌های نمادین و کلاسیک و رومانتیک بررسی می‌کند. ^{۷۵}

شوپنهاور . بنظر او دنیای ما ، بیان دنیای پنهان است ؛ دنیای ما جهان درندگی و وحشی‌گری است ؛ سرشار از فریاد و شیون ضعیف ترهایی است که دریده می‌شوند و نعره قویترهایی که می‌درند. خواست ، این انگیزه‌ی نهایی و اصلی ، راهی جز شقاوت و خشونت ، کشتن و شکنجه کردن باقی نمی‌گذارد؛ 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 می‌خواهم ؛ یعنی ، با آنها از رهگذرخواست (انرژی ، فعل ، کنش) رابطه می‌یابم و نه از راهی دیگر ؛ هر چیز بیانی است از این خواست نهانی من . در مورد همه چیز ، وضع چنین است ، مگر در یک 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 . لحظه‌ی زیبایی شناسانه ؛ لحظه‌ی آزادی من است از خواست ، لحظه‌ای که بیان تمایل من به این دنیا نیست ؛ لحظه‌ی آزادی .^{۷۷}

شوپنهاور هم ، زیبایی را از هرگونه سود و بهره جد می‌داند^{۷۸} و لذا از هر وابستگی به خواست نیز رها می‌باشد. او هم مانند شلینگ و هگل ، هنرهای زیبای خاص را در سلسله‌های فرازنسده طبقه‌بندی می‌کند. روش او برای طبقه‌بندی و ترتیب سلسله‌ها ، درجات عینیت یافتن "خواست" است ؛ برای مثال : معماری فراماینده‌ی برخی ایده‌های پست اند همچون گرانی ، و همبستگی و استواری و سختی است ؛ یعنی ، صفات کلی سنگ . آبانه شناسی‌هنری، نشان دهنده‌ی ایده‌های مادی آبگونه‌است چنانکه در فواره‌ها و آبشارهای مصنوعی . پالیزکاری هنری یا گلشن‌آرایی نشان دهنده‌ی ایده‌های درجه‌ی عالیت‌تری از زندگی گیاهی است . نگارگری و پیکرتراشی تاریخی فراماینده‌ی ایده‌های انسان است . شعر می‌تواند تمام ایده‌ها را باز نماید، ولی هدف اصلی آن باز نمودن انسان است ؛ عالی‌ترین هنر شاعرانه ، تراژدی است و والاترین همه‌ی هنرها نسه تراژدی بلکه موسیقی است .^{۷۹}

نیچه : نیچه از پس شوپنهاور آمده‌است . می‌گفت شوپنهاور درست دانسته بود که جان جهان خواست است ، اما او خود از این نیرو و انرژی بی‌پایانش به هراس افتاده بود. دیونوسوس (دیونیزوس) به ما آموزش می‌دهد که از خواست خود نه بهراسیم و نه شسرم

داشته باشیم بلکه از آن به شور و شوق آییم ... جهان هراس آورااست اما تسلیم هراس نشدن یعنی به ندای جنگ دنیا پاسخ مثبت دادن و در برابر قدرتش ، قدرت خویش را سامان دادن ... زندگی هراس آورو تیره است ، آپولون به روی چهره‌ی زندگی سیماچه‌ای زیباشناسانه می کشد و چون می‌کوشد تا زشتی را پنهان کند، نقابی که می‌سازد " اخلاقی" نیز هست.^{۸۰} امانیچه می‌پذیرد که راه دیگر؛ یعنی ، هنر، حرف آخر است (خواهیم دید که هیدگرهم توان آشکارگی حقیقت را در وسع هنر و اثر هنری می‌داند). هنر سیمای هولناک زندگی را آشکار می‌کند و بر آن نقاب نمی‌نهد.^{۸۱} بنظر نیچه ، هنرمند بیانگر زندگی است درحالیکه مدرنیته زندگی را با هزاران ترفند پنهان می‌دارد.^{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 هسای مارواء 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 ، بویژه با ظهور مکتب " رئالیسم پسارگانی " بهان هربارت (۱۸۴۱ - ۱۷۷۶ م .) و فلسفه تحلیلی اگوست کنت (۱۸۵۷ - ۱۷۹۸ م .) آغاز گشت. ایمن برگشت ، یک واکنش ساده به معرفت جزیی یک ابژه که توسط سوژه (شناسنده) فرض شده ، می باشد. در این برگشت دیگر زیبایی در ماده

نبود بلکه در رابطه‌ی رسمی رنگها ، خطوط ، ریتم ها ، احساس ها و اندیشه ها قرار داشت . احساس و اندیشه هم عناصری از اراده و اخلاق را در برداشت. تقلیل هنر به یک امر مسلم ، بعضی از هواداران فلسفه‌ی تحمیلی را بر آن داشت تا به فعالیت زیبایی شناسانه ، هر چه بیشتر کم بها دهند؛ این فعالیت زیبایی شناسانه برای هربرت اسپنسر به صورت صرفاً یک " بازی " در آمد و در عین حال این اصطلاح در نظر شیلر اهمیتی نداشت . اگوست کنت قائل به تمایز و فرق بین زیبایی شناسی روحانی و زیبایی شناسی علمی بود و به تقلیل از تقابل روح زیبایی و روح هندسی پاسکال دریافت که " نبوغ تحلیلی و تجربیدی مهم مشاهده‌ی علمی جهان خارج اساسا با نبوغ ذاتا ترکیبی و واقعی مشاهده‌ی زیبایی شناسانه که در تمام پدیدارها منحصرا در پی تسلط برجسته‌ی انسانی است ، فرق دارد. لیکن رئالیسم در تقابل با ایده آلیسم ، خواهان تقلیل اصل فعالیت فرهیخته یا اخلاق هنر بود و یا اینکه می خواست دست کم در سطح و پهنه‌ی دیگری مطرح گردد . در این میان بازگشتی از اصل خلاقیت به اصل تقلید دیده می شد و 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 شناسی فلسفه‌ی تحمیلی وارد شد.^{۸۵}

" در فلسفه‌ی پوزیتیویسم و در فلسفه‌ی اصالت روان‌شناسی که جای این ایده آلیسم ماوراء الطبیعه را گرفته و در نظراول مثل این بوده که همه‌ی فکر هنر را خفه و خاموش کرده باشند، میتوان یسک

پیشرفتی برای زیبایی شناسی مشاهده نمود که هر چند بی شکی پیشرفت غیرمستقیمی است ولی بی ارزش نیست، اما چون فلسفه‌ی اصالت طبیعت نوین غیر از فلسفه‌ی اصالت طبیعت کهن بود و به صورت مخالفت با ایدئالیسم جدید بوجود آمده بود اصولاً متضمن یک حمله‌ای علیه باقی مانده‌های علم ماوراء الطبیعت و حکمت الهی در این فلسفه‌ی ایدئالیسم بود که این حمله غالباً شدیدولی نه مشروع و نه بکلی بی فایده بود. کار این فلسفه‌ی اصالت طبیعت نوین این بود که میدان را از آن باقی مانده‌ها خالی کند و استخراج علم زیباشناسی را به روش "قیاس" ناموجه تلقی کند و برای زیباشناسی روش مخصوص علم وظایف الاعضاء و علم طبیعیات را تجویز نماید.^{۸۶}

فصل چهارم : دوره‌ی زیباشناسی معاصر

واضع علم زیباشناسی "ویکو" ^{۸۷} بود، "باومگارتن" یک سیستم زیبایی شناسی بصورت یک "علم فلسفی" را بوجود آورد؛^{۸۸} درحالیکه خردورزی فلسفی در مورد زیبایی از آغاز رنسانس تا نیمه‌ی 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 معاصر کرد.^{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، پاسود

جستن از قیاس های تاریخی ؛ ممکن نیست ،^{۹۲} امروزه زیبایی شناسی با مباحثی روبروست که اصلا در زیباشناسی کلاسیک یا سده هجدهمی مطرح نبوده اند؛ سینما، عکاسی ، ویدئو ، رسانه های ارتباط جمعی و جدید از رادیو و تلویزیون تا محصولات " انقلاب انفورماتیک "، و حتی شیوه ی تبلیغ جدید کالاها و خدمات همانند دنیای آرایشی و مدلباس ، از جمله ی این هنرهای تازه اند که تجربه های زیباشناسانه جدید را موجب شده اند.^{۹۲} این مباحث بیشتر در حوزه ی هنر و فلسفه ی هنر قرار دارد و حال آنکه من در این گزارش منوجه " زیباشناسی " هستم که موضوع آن داوری و ارائه ی حکم در باره ی زشت و زیباست ؛ در صورتی که قلمرو فلسفه ی هنر بسیار گسترده تر از مساله ی 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 قرار می دهد. گرایش دومسی از

جریان های عمده و برجسته ی 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

در این 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 رود و محصول نبوغ آفریننده‌ای خاص نمی شود.^{۹۵}

برشت در مقاله‌ی " بهترین‌ست 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 کند و این نکته را در دل فلسفه‌ی هنرکانت نهفته می یابد.^{۹۶} به فهم مارکوزه از نظرها کانت ، زیبایی ساحت تازه‌ای است میان حس و اخلاق ؛ یعنی ، میان دو قطب اصلی زندگی انسان ، و معیاری است برای فهم هریک از این دو ؛ هر چند تجربه‌ی اصلی آن حسی است و نه مفهومی و حس زیبایی شناسانه اساساً شهودی است و نه مفهومی.^{۹۷}

پژوهش‌های کروچه در باره‌ی زبان او را به طرح مبانی زیبایی - شناسی کشید؛ او از " هنر همچون بیانگری " دفاع کرد،^{۹۸} هر آنچه قابل کشف است ، توان بیانش را داریم ؛ از این رو بیانگری ، شهود هنری و زبان همراه با یکدیگر می آیند.^{۹۹} اما کروچه بعداً در گریز از این همانی هنر و زبان از مفهوم تازه‌ای سود می برد و 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 دارد که هنر جز همان تخیل یا شهود من نیست ؛ اثر هنری را چون شهودی در فکر هنرمند

می داند و ابزارمادی به کار رفته توسط هنرمند را صرفاً " تحقق خارجی " آن می داند؛^{۱۰۱} بنظر او " ما برای درک حس زیبایی شناسانه خود فقط یک راه در پیش داریم ؛ این که اثر (هنری) رانه بیان، یا شهود ، یا تخیل مولف ، بل ساختاری مستقل از مولف بدانیم و از 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 سوررالیست ها ، مفهوم " لذت " نقطه‌ی مرکزی در زیبایی است^{۱۰۲} و " شگفتی " نقطه‌ی کلیدی در زیباشناسی است؛ در بیانیه سوررالیست ها آمده است : " شگفتی زیباست ، هرگونه شگفتی زیباست و شگفتی وجود ندارد مگر 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 را گستره‌ی اروس می داند، قلمرو لذت و شهودت ؛ به گمان سوررالیست 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 در مورد " 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؛ ستایش‌پذیرش

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 در تحلیل 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} بنظر او هر نشانه در خود مرده به نظر می رسد و کاربرد آن است که آن را زنده می کند و کاربرد هم به شکل زندگی وابسته است و امکان تاویسل 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 " به پرسش - های نادرست سرگرم بود و در گذشته کار زیباشناسان محدود به تعریف مفاهیم و جدل های بی پایان بر سر آنها بود.^{۱۱۱}

تئودور آدورنو اثر هنری را محصول روح سوژکتیو 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 مقام‌پورانی عادت های زیبایی شناسانه است و علیه زیبایی شناسی کلاسیک برخاسته و بدنبال طرح بنیان زیبایی شناسی منفی است ؛ از هنر توده‌ای و همگانی و یکسانی لذت زیبایی شناسانه گریسزان

است (او همبستگی بین تماشاگران یک فیلم مردم پسند را یک همبستگی دروغینی می داند که در آن هرکس فکر کردن را به دیگری سپرده است که لازمی 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 ایراداده است که از هم پاشیده است .^{۱۱۴} هنر مدرن در مقام جنگ باسلطه ی خرد باوری است و زیبایی طبیعت جز یک تصویر پندارگونسسه و قرار دادی نیست و برخلاف فهم عامیانه ، اساس هنر " عدم ایمن همانی " است .^{۱۱۵}

آدورنو خرد باوری مدرنیته را " خردابزاری " می داند واز مخاطرات آن می گوید ؛ او مصائب انسان مدرن را نتیجه ی مدرنیته دانسته و هنر مدرن را علیه این مصیبت ها و سرچشمه ی 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 گونه ای از خودباوری مدرنیته ؛ یعنی ، " خودارتباطی " است زیرا به هر حال هنر مدرن به مخاطب ارائه می شود و در موقعیت ارتباطی قرار دارد و هیچ تجربه ی زیبایی شناسانه ای نمی تواند از ایمن موقعیت بگریزد .^{۱۱۶} ولی می توان از ها برماس پرسید که آیا هنر مدرنیته است که در مدارارتباط های انسانی قرار دارد یا هنر مبتدلی که زاده ی صنعت ، فرهنگ و توجه کننده ی مناسبات تولیدی و اجتماعی مسلط است) .^{۱۱۷}

زیباشناسی در سده ی نوزدهم عمدتا متوجه " پیام مولف "

بود و حال آنکه نظریات زیباشناسی قرن بیستم متوجه خوداثر؛ یعنی ،
 " خود پیام " شد. ^{۱۱۸}

زیباشناسی متحقق در حوزه‌ی تحلیل زبان شناسی که با مواجهه
 به اثر هنری بر اساس شرایط تاریخی پیدایی و دریافت خود از سوی
 مخاطب ، تعریف و درک و تفسیر می شد، متوجه به ادراک نیست
 مولف (شلایرماخر - ویلهلم دیلتای - اریک . دی . هرش) ^{۱۱۹} بود؛
 با پیشرفت مباحث هرمنوتیک مدرن ، مساله‌ی تاویل متن در مرکز
 مباحثات زیبایی شناسانه قرار گرفت ؛ ^{۱۲۰} زیباشناسی تحلیلی
 زبان شناسی از توجه به ادراک نیت مولف روی گرداند و به بررسی
 ادراک و دریافت مخاطب (ویکتور شک洛夫سکی - ای . ا . ریچاردز -
 رومن اینگاردن - موکاروفسکی - فلیکس - دیچکا - " گئورگ گادامر "
 - " پل ریکور ") ^{۱۲۱} گردید. از همین نقادی های زبان شناسانه و متن
 شناسانه ، " زیباشناسی دریافت " بوجود آمد.

متون (دینی و غیر دینی) و آثار هنری که از گذشتگان
 در دست داریم ، در شرایط و دورانی نوشته شده اند که غیر از شرایط
 و دوران ماست . موقعیت های فرهنگی ، اجتماعی ، فکری و تائثراتی
 که انسانها از اطراف خود می پذیرند، در طی دوران ها تغییر یافته
 است ؛ در دوره‌ی معاصر که در مقام خواندن و دریافت آن متون
 هستیم ، فهم ما از آن متون چگونه است ؟ آیا معناداری منسن ،
 متوقف بر ادراک نیت مولف است یا متوقف بر دریافت مخاطب
 و یا اینکه اصلا هیچ متنی به خودی خود معنادار نیست (دریدا) ؟
 در ادامه ، این سه دیدگاه از منظر فیلسوفان هرمنوتیست

مدرن ، به اجمال گزارش می شود(البته باید متوجه بود که در هرمنوتیک ، 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 ناگزیر می داند. بنظر او شناخت یک متن از دو راه ممکن است : یا شناخت موقعیت های دستوری (فقه اللغه - قواعد دستوری و مشخصات گفتاری مشترک یک فرهنگ) و یابی بردن به موقعیت خاص فکری مولف و زندگی 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 زمینه دلالت های متن به ذهنیت مولف هم وابسته است؛ رسالت هرمنوتیک ، کشف معانی متون است که راه رابرداراک یسا شناخت تجربه های انسانی هموار می کند.^{۱۲۴}

(سارتر . سارتر ، نیت مولف را مهم می داند؛ زیباشناسی

دریافت سارتر از نسبت خواننده و نویسنده آغاز می شود و خواننده از رویارویی با این نیت ، حدود دریافت خود را معین می کند؛ سارتر از همین جا برای نویسنده و خواننده قائل به تعهد و التزام می شود؛ او التزام را به قلمرو نثر ادبی محدود می کند و شاعر را فارغ از تعهد می داند به این ادعا که شاعر واژه ها را در خدمت عقاید و دلالت 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 گیرد بلکه کار نویسنده، مثل شاعر ، خدمت به زبان است ؛

در زبان و با زبان زندگی می کند ؛ و اصلا باید گفت که آغازگاه 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، از نیت و مقصود آگاهانه‌ی به کار برنده یا مولف آنها نتیجه می شود؛ بسه گمان او معنای یک اثر هنری از راه شناخت رخدادهای تاریخی و زندگی‌نامه‌ی مولف قابل حصول است .^{۱۲۶}

شکلوفسکی . او تکامل هنری را وابسته به شگردهای دانندو می گوید: برداشت مخاطبان اثر کارکردشگردها را تعیین می کند.^{۱۲۷}

ریچاردز . در نزد او احساسات مخاطب به برابری عواطف ، هیجان ها ، شور و احساس مولف ، موثر در معناداری متن است .^{۱۲۸}

اینگاردن . او می گوید: ما در جریان دریافت متن و خواندن رمان ، مدام می سازیم ؛ یعنی ، مدام کنش ها و موقعیت ها را مشخص و انضمامی می کنیم چون همواره در کار درک اطلاعات تازه هستیم و به این اطلاعات تازه براساس دانش یا ساخته‌های قبلی شکل می دهیم.^{۱۲۹}

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

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

سخن می گوید؛ یعنی ، هر لحظه ی متن وهر عنصرآن را تبدیل بسسه
 " ارزش های ادبی " می کند و این ارزش ها را از " موقعیت های
 اجتماعی - 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 صرفاً
 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 باستانی با یک فرد
 امروزی تفاوت شناخت شناسانه ای وجود دارد اما این تفاوت نمی تواند
 و نباید مانع از ایجاد مکالمه و تلاش برای تفهیم و تفاهم شود؛
 هر تاویلی در حکم انطباقی است و شناخت یعنی منطبق کردن موضوع
 شناخت با موقعیت و افق زندگی تاویل کننده ؛ در منطق مکالمه است
 که شکل های گوناگون انطباق را به گفتگوی باهم وامی داریم؛ در مکالمه
 طرفین با یکدیگر برابرند و باید بپذیرند که 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 (موضوع شناسایی)
 را در حضور هرمنوتیکی آنها بشناسد؛ یعنی ، موردی تاویل پذیرکند؛
 هر اثر چشم انتظار تاویل است اما نکته ی مهم و باریک اینجاست که
 " هرچه بیشتر اثری را تاویل می کنیم ، آن را کمتر می شناسیم ؛ اثر به

روی تاویل گشوده است ، اما معمای آن باقی خواهدماند چونکه حرف
آخر بی معناست . " با این وصف بنظرمی رسد که گویا گادامرتکلیف
بشر را در آن وبا آن معین می داند^{۱۳۴} .

(هانس روبرت یاس و ولفگانگ آیزر ، از بنیان گذاران

زیباشناسی دریافت ، درک معنای تاویل مخاطب از متن رادر گسرو
جای دادن مخاطب وهم متن در افق دلالت های تاریخی دانسته اند؛
آنان اساس نظری کارخویش را از مباحث فلسفه ی علم و بخصوص کتاب
" ساختار انقلاب های علمی " توماس کوهن گرفتند (کوهن در این کتاب
از بی ارزی سرمشق های علمی هر دوره و ناتوانیشان در تفسیر
رخدادها و مسائل جدید و اینکه به گونه های غیرقابل تبیین صحنه را برای
سرمشق های جدید خالی می کند، سخن گفته است) اما به آن پشت کردند
وبه سنت مارکسیستی گرویدند؛ مساله برای آن دو از راه بحسب
مارکسیست های اروپایی و بیشتر از راه آثار آدورنو و از طرفی کتاب
" حقیقت و روش " گادامر مطرح شده است . آیزر از متن مرده ای حرف
می زند که مخاطب زنده اش می کند؛ نزد او مخاطبان تازه ، متسن را
بر حسب ادراک کلی " علمی ، فلسفی ، هنری ، حقوقی و.... " تاویل
می کنند، گرچه محدودیت کار مخاطب را افق معنایی متن تعیین می کند.
یاس سه ساحت متفاوت ، اما به هم پیوسته ی " شناخت یسا ادراک -

توضیح یا تاویل - انطباق " را در دریافت متن موثر می داند.

" پل ریکور^{۱۳۶} " . او از " نماد " می گوید: " نماد عبارت است

از هرگونه ساختار دلالت کننده ای که در آن معنای آغازین و صریح ،
همراه خود معناهای دیگری را پیش می آورد و این معناها نامستقیم و

صوری هستند و اهمیتی درجه‌ی دوم دارند و صرفاً از راه معنای نخست شناخته می‌شوند". این تعریف نظرگاه ریکوراز تاویل را هم آشکار می‌سازد؛ بنظر ریکور تاویل، کارکرد روشن‌گری معنای ناپیدا به یاری معنای پیدا است و از این حیث، خواندن، یافتن معناهای تازه به یاری معنای موجود یا مفروض است.

"ژاک دریدا"^{۱۳۷}. او همانند نیچه، کل خردباوری فلسفه‌ی غرب را مورد حمله قرار داده است؛ او باور به "متافیزیک حضور (باور به حضور معنا در کلام و خرد)" را رد می‌کند و از بی‌معنایی یا پراکندگی معنا سخن می‌گوید. در مورد ارتباط زبانی هم، متافیزیک حضور را در مفهوم تقابل‌های دوتایی آن آشکار می‌داند؛ بنظر او، زبان از تفاوت‌های میان نشانه‌های زبانی تشکیل شده و این نشانه‌ها کار دست‌یابی به معنا را مدام به تاخیر می‌اندازد زیرا که هر نشانه به نشانه‌ای دیگر وابسته است و بازی تا بی‌نهایت ادامه خواهد داشت. برخلاف ادعای متافیزیک غربی، معنا، چه در گفتار و چه در نوشتار، حاضر نیست؛ زیرا هیچ بیانی از راه هیچ نشانه‌ای نمی‌تواند میان دو سویه‌ی نشانه همانندی ایجاد کند؛ دال، همواره موجب موردی تاویلی است نه معنا. معنای هر نشانه خود نشانه‌ای تازه است که معنای آن باز نشانه‌ای دیگر خواهد بود و این بازی تا ابد ادامه خواهد داشت.

محور مرکز حرف دریدا "ناخودآگاه متن" است؛ و اینکسه "ناخودآگاه متن" چیست؟ و حدود پنهان‌گری متن کدام است؟ بنظر او، متن، "بافت پایان‌ناپذیر معنایی ناتمام است" و معناداری خاص یک متن و یکتایی اثرنگامی 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 اثر خود حرف می‌زند، گریزان است.

مارتین هیتزر ^{۱۳۸} هیدگر به‌کل فلسفه از منظر تازه‌ای که یکسراز نظرگاه‌های پیشین جدا بود، می‌نگریست؛ زیباشناسی از سده‌های هجده (و حتی از آنگاه که افلاطون ایده را کشف کرد) به‌این طرف را مردود می‌دانست و از زاویه‌های یگانه به مساله اثر هنری توجه داشت. بنظر او، زیباشناسی ناتوان از پاسخ‌گویی به پرسش‌های بنیادینی است که اثر هنری برمی‌انگیزد و دلیل آن وابستگی زیباشناسی است به سنت متافیزیک، درحالیکه آثار هنری ربطی به آن سنت ندارند؛ در این آثار پرسش‌ها یکسر دگرگون می‌شوند و جایی برای قیاس با مسائل سنتی زیبایی‌شناسی باقی نمی‌ماند. او می‌گوید: میسسان زیباشناسی امروزه با متافیزیک، نسبت نزدیکی وجود دارد زیرا هر دو به "خواست خواست" دچارند و هیچ یک نمی‌توانند به‌گوهر بیان‌دیشند. حقیقت در زبانی غیر گزاره‌ای و غیرمنطقی جا دارد؛ فلسفه در بند متافیزیک است؛ یعنی، از حقیقت دور مانده و راز هستی را در نمی‌یابد؛ اما هنر به معنای آشکارگی، دانایی و دیدن در کلی‌ترین معنای آن است. او سرچشمه‌ی حقیقت را نه در گزاره‌ها بلکه در آشکارگی و از حجاب بیرون‌شدگی خود چیزهایی داند (نفی ایده‌ی افلاطونی)؛ حقیقت، ناپنهانی *a-letheia* است؛ آشکارگی است؛ حقیقت با گزاره‌های

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 می شود که تبدیل فلسفه به روش و غلبه‌ی روش شناسی علوم، فهم را به خطر انداخته است)^{۱۳۹}؛ علم، شکل بیان نادرست و نا آشکار هستی را به جای حقیقت انگاشتن است؛ هرگونه تلاش برای به قاعده در آوردن روش مندانه‌ی شعر و اثر هنری، فقط بدین معناست که از حقیقت شعر دور شده ایم. 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 در جهان 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 اثر هنری، جهان را همچون رخداد می نمایاند و آنرا از نا آشکارگی به درآورده و به روشنایی می کشاند.

مراجع

- ۱ - کریشنامورتی ، چیدو ، " ضرورت تغییر " ، ترجمه‌ی رضاملکزاده ، تهران ، چاپ دوم ، ۱۳۷۱ ، نشر دنیای نوو فردوس ، ص. ۱۲۵ .
- ۲ - دانش پژوه ، محمدتقی ، مقاله‌ی " پیوندزیباشناسی بامنطق و اخلاق " ، فصل نامه‌ی " فلسفه " ، نشریه‌ی اختصاصی گروه آموزشی فلسفه‌ی دانشگاه تهران ، شماره ی ۴ ، پائیز ۱۳۵۶ ، ص. ۱۵ .
- ۳ - احمدی ، بابک ، " حقیقت وزیبایی " ، تهران ، چاپ اول ، ۱۳۷۴ ، نشرمرکز ، ص. ۵۳۳ .
- ۴ - کروجی ، بندتو ، " کلیات زیباشناسی " ، ترجمه‌ی فواد روحانی ، تهران ، چاپ دوم ، ۱۳۵۸ ، بنگاه ترجمه ونشرکتاب ، ص. ۲۱۲ و ۲۱۱ .
- ۵ - افلاطون ، " دوره‌ی آثار " ، ترجمه‌ی محمدحسن لطفی، تهران، ۱۳۵۷ ، شرکت سهامی انتشارات خوارزمی، جلد ۳ (شومیز)، رساله‌ی هیپاس بزرگ ، صص ۶۰۱ - ۵۶۷ .
- ۶ - همان ، ص. ۵۸۵ .
- ۷ - همان ، ص. ۵۸۷ .
- ۸ - همان ، ص. ۵۹۱ .
- ۹ - همان ، " مهمانی " ، ص. ۴۵۹ .
- ۱۰ - همان ، صص. ۴۶۵ و ۴۶۴ .
- ۱۱ - احمدی ، بابک ، " حقیقت وزیبایی " ، ص. ۵۷ .
- ۱۲ - احمدی ، بابک ، " ساختار وتاویل متن " ، تهران ، چاپ دوم ، ۱۳۷۲ ، نشرمرکز، جلد ۲ ، ص. ۳۸۴ .

- ۱۲ - افلاطون ، " دوره‌ی آثار " ، رساله‌ی " فایدون " ، ص. ۵۳۹.
- ۱۴ - کاپلستون ، فردریک ، " تاریخ فلسفه " ، ترجمه‌ی سیدجلال‌الدین مجتبوی ، تهران ، چاپ دوم ، ۱۳۶۸ ، انتشارات علمی و فرهنگی و سروش ، جلد ۱ ، ص. ۲۹۱.
- ۱۵ - همان ، صص. ۲۹۲ و ۲۹۱.
- ۱۶ - همان ، ص. ۲۹۲.
- ۱۷ - ارسطو ، " فن شعر " ، ترجمه‌ی عبدالحسین زرین کوب ، تهران ، ۱۳۵۸ ، انتشارات امیرکبیر ، صص. ۳۸ و ۳۷ .
- ۱۸ - ۱۰۷۸ الف ۳۱ - ب ۶ . رک . کاپلستون ، فردریک ، " تاریخ فلسفه " ، جلد ۱ ، ص. ۴۱۰ .
- ۱۹ - ۱۰۷۸ الف ۳۱ - ۳۲ . رک . همان .
- ۲۰ - ۱۰۷۸ الف ۳۶ ب ۱ . رک . همان ، ص. ۴۱۱ .
- ۲۱ - ۱۴۴۸ ب ۱۰ - ۱۹ . رک . همان ، ص. ۴۱۲ .
- ۲۲ - احمدی ، بابک ، " حقیقت و زیبایی " ، ص. ۳۹۰ .
- ۲۳ - همان ، ص. ۳۹۴ .
- ۲۴ - همان ، ص. ۶۷ .
- ۲۵ - اتینگهاوزن - مایرز - نیولی - کابریلی - اسپرینو - جنتیلیسی ، " تاریخچه‌ی زیبایی شناسی و نقد هنر " ، ترجمه و تدوین یعقوب آژند ، تهران ، چاپ اول ، ۱۳۷۴ ، انتشارات مولی ، ص. ۱۵ .
- ۲۶ - همان ، ص. ۲۹ .
- ۲۷ - همان ، ص. ۳۰ .
- ۲۸ - همان .

- ۲۹ - فلوطین ، " دوره‌ی آثار " ، ترجمه‌ی محمدحسن لطفی ، تهران ، ۱۳۶۶ ، انتشارات خوارزمی .
- ۳۰ - همان ، ص. ۱۲ . نیز ر.ک. فلوطین ، مقاله‌ی " زیبایی " ، ترجمه‌ی رضاسیدحسینی ، مجله‌ی معارف ، دوره‌ی چهارم ، شماره‌ی ۱ ، فروردین و تیر ۱۳۶۶ ، ص. ۱۲۴ .
- ۳۱ - همان ، ص ۱۱۴ . نیز ر.ک. همان ، صص. ۱۲۶ و ۱۲۵ .
- ۳۲ - فلوطین ، مقاله‌ی " زیبایی " ، ص. ۱۲۸ .
- ۳۳ - فلوطین ، " دوره‌ی آثار " ، ص. ۱۱۷ ، نیز ر.ک. فلوطین ، مقاله‌ی " زیبایی " ، ص. ۱۲۹ .
- ۳۴ - همان ، ص ۱۲۱ . نیز ر.ک. همان ، صص. ۱۳۲ - ۱۳۰ .
- ۳۵ - " تاریخچه‌ی زیبایی شناسی و نقدهنر " ، ص. ۳۱ .
- ۳۶ - همان ، صص. ۳۲ و ۳۳ .
- ۳۷ - همان ، صص. ۳۳ و ۳۴ .
- ۳۸ - کروجه ، بندتو ، " کلیات زیباشناسی " ، ص. ۱۸۴ .
- ۳۹ - " تاریخچه‌ی زیبایی شناسی و نقدهنر " ، ص. ۳۶ .
- ۴۰ - همان ، ص. ۳۷ .
- ۴۱ - همان ، ص. ۳۹ .
- ۴۲ - همان ، ص. ۴۶ .
- ۴۳ - همان ، ص. ۴۷ .
- ۴۴ - احمدی ، بابک ، " حقیقت و زیبایی " ، صص. ۷۹ - ۷۷ .
- ۴۵ - کاسیرر ، ارنست ، " فلسفه‌ی روشن اندیشی " ، ترجمه‌ی نجف دریابندری ، تهران ، چاپ اول ۱۳۷۲ ، شرکت سهامی انتشارات

خوارزمی ، ص. ۳۴۴ .

۴۶ - همان

۴۷ - همان ، ص. ۳۴۵ .

۴۸ - همان ، ص. ۳۵۶ .

۳۹ - احمدی ، بابک ، " حقیقت و زیبایی " ، ص. ۸۰ .

۵۰ - همان ، ص. ۸۱ .

۵۱ - همان .

۵۲ - همان ، ص. ۸۲ .

۵۳ - همان ، ص. ۸۳ .

۵۴ - همان .

۵۵ - همان .

۵۶ - همان ، ص. ۸۴ .

نیز ر.ک. گاپلستون ، فردریک . " تاریخ فلسفه " ، تهران، چاپ

اول ، ۱۳۷۳ ، جلد ۶ ، ص. ۳۶۲ .

و نیز ر.ک. کورنر ، اشتفان ، " فلسفه‌ی کانت " ، ترجمه‌ی

عزت الله فولادوند، تهران ، چاپ اول ، ۱۳۶۷ ، شرکت سهامی

انتشارات خوارزمی ، ص. ۳۴۵ .

۵۷ - همان ، ص. ۸۵ . نیز ر.ک. همان ، ص. ۳۶۳ و نیز ر.ک. همان، ص. ۳۴۵ .

۵۸ - همان، ص. ۸۶ و نیز ر.ک. همان، ص. ۳۶۵ ، و نیز ر.ک. همان، ص. ۳۴۴ .

۵۹ - همان ، ص. ۸۷ و نیز ر.ک. همان ۳۶۶ . و نیز ر.ک. همان، ص. ۳۴۳ .

۶۰ - همان ، ص. ۹۰ .

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

صص. ۳۵۰ - ۳۴۶ .

- ۶۱ - " تاریخچه‌ی زیبایی‌شناسی و نقد هنر " ، ص. ۴۸ .
- ۶۲ - کاپلستون ، فردریک ، " تاریخ فلسفه " ، تهران ، چاپ اول، ۱۳۶۷ ،
جلد ۷ ، انتشارات علمی و فرهنگی و سروش ، ص. ۱۲۷ .
- ۶۳ - همان ، ص. ۱۲۹ .
- ۶۴ - همان ، ص. ۱۳۰ .
- ۶۵ - همان ، ص. ۱۲۸ .
- ۶۶ - همان ، ص. ۱۲۹ .
- ۶۷ - همان .
- ۶۸ - همان .
- ۶۹ - ستیس ، و . ت . ، " فلسفه‌ی هگل " ، ترجمه‌ی حمید عنایت ،
تهران ، چاپ پنجم ، ۱۳۵۷ ، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی ،
جلد ۲ ، ص. ۶۱۷ .
- ۷۰ - همان ، ص. ۶۲۹ .
- ۷۱ - همان ، ص. ۶۱۸ .
- ۷۲ - کاپلستون ، فردریک ، " تاریخ فلسفه " ، جلد ۷ ، ص. ۲۲۹ .
- ۷۳ - 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 - همان ، ص. ۲۳۰ .
- ۷۵ - برای پژوهش ر.ک. " فلسفه‌ی هگل " جلد ۲ صص. ۶۷۳ - ۶۵۱ .

- ۷۶ - احمدی ، بابک ، " حقیقت و زیبایی " ، ص. ۱۴۷ .
- ۷۷ - همان ، صص. ۱۴۸ و ۱۴۷ .
- ۷۸ - همان ، ص. ۱۴۸ .
- ۷۹ - کاپلستون ، فردریک ، " تاریخ فلسفه " ، جلد ۷ ، صص. ۲۷۷ و ۲۷۶ .
- نیز رک . احمدی ، بابک ، " حقیقت و زیبایی " ، صص. ۱۵۰ و ۱۴۹ .
- ۸۵ - احمدی ، بابک ، " حقیقت و زیبایی " ، ص. ۱۵۳ .
- ۸۱ - همان ، ص. ۱۵۴ .
- ۸۲ - همان ، ص. ۱۵۵ .
- ۸۳ - کروچه ، بندتو " کلیات زیبایی شناسی " ، ص. ۲۱۲ .
- ۸۴ - " تاریخچه‌ی زیبایی شناسی و نقدهنر " ، ص. ۵۳ .
- ۸۵ - همان ، صص ۶۲ - ۵۹ .
- ۸۶ - کروچه ، بندتو ، " کلیات زیبایی شناسی " ، صص. ۲۵۹ و ۲۵۸ .
- ۸۷ - " تاریخچه‌ی زیبایی شناسی و نقدهنر " ، ص. ۶۳ .
- ۸۸ - همان ، ص. ۶۳ .
- ۸۹ - احمدی ، بابک ، " حقیقت و زیبایی " ، ص. ۲۳ .
- ۹۰ - " تاریخچه‌ی زیبایی شناسی و نقدهنر " ، ص. ۶۵ .
- ۹۱ - همان ، ص. ۷۶ .
- ۹۲ - احمدی ، بابک ، " حقیقت و زیبایی " ، ص. ۱۷ .
- ۹۳ - همان ، ص. ۱۹ .
- ۹۴ - " تاریخچه‌ی زیبایی شناسی و نقدهنر " ، ص. ۸۴ .
- ۹۵ - احمدی ، بابک ، " حقیقت و زیبایی " ، ص. ۲۳۸ .
- ۹۶ - همان ، ص. ۲۵۵ .

- ۹۷ - همان .
- ۹۸ - همان ، ص. ۲۵۹ .
- ۹۹ - همان ، ص. ۲۶۱ .
- ۱۰۰ - همان .
- ۱۰۱ - همان ، ص. ۲۶۳ .
- ۱۰۲ - همان ، ص. ۳۷۷ .
- ۱۰۳ - همان ، ص. ۳۷۸ .
- ۱۰۴ - همان .
- ۱۰۵ - همان ، ص. ۳۸۰ .
- ۱۰۶ - گلشنی ، مهدی ، " دیدگاه‌های فلسفی فیزیکدانان معاصر " ،
تهران ، چاپ اول ، ۱۳۶۹ ، انتشارات امیرکبیر ، ص. ۱۲۳ .
- ۱۰۷ - همان .
- ۱۰۸ - همان ، ص. ۱۲۲ .
- ۱۰۹ - احمدی ، بابک ، " حقیقت و زیبایی " ، ص. ۲۸۱ .
- ۱۱۰ - همان ، ص. ۲۸۲ .
- ۱۱۱ - همان ، ص. ۲۷۸ .
- ۱۱۲ - همان ، ص. ۲۲۰ .
- ۱۱۳ - همان ، ص. ۲۲۵ .
- ۱۱۴ - همان ، ص. ۲۲۷ .
- ۱۱۵ - همان ، ص. ۲۳۰ .
- ۱۱۶ - همان ، ص. ۳۵ .
- ۱۱۷ - همان ، صص. ۳۶ و ۳۵ .

- ۱۱۸ - احمدی ، بابک ، " از نشانه‌های تصویری تا متن " ، تهران ، چاپ اول ، ۱۳۷۱ ، نشر مرکز ، ص. ۱۰ .
- ۱۱۹ - احمدی ، بابک ، " حقیقت و زیبایی " ، صص. ۴۰۳ - ۴۰۱ .
- ۱۲۰ - احمدی ، بابک ، " از نشانه‌های تصویری تا متن " ، ص. ۲۴ .
- ۱۲۱ - احمدی ، بابک ، " حقیقت و زیبایی " ، صص. ۴۰۱ - ۳۹۶ .
- ۱۲۲ - داوری ، رضا ، مقاله‌ی " هرمنوتیک و فلسفه‌ی معاصر " ، فصل نامه‌ی " نامه‌ی فرهنگ " ، سال پنجم ، شماره‌ی دوم ، شماره‌ی مسلسل ۱۸ ، تابستان ۱۳۷۴ ، ص. ۶۱ .
- ۱۲۳ - احمدی ، بابک ، " حقیقت و زیبایی " ، صص. ۴۰۲ و ۴۰۱ .
برای آشنایی مختصر از دیدگاه‌های شلاپرماخر ر.ک. ریکور، پیل ، مقاله‌ی " رسالت هرمنوتیک " ترجمه‌ی مرادفرهادپورویوسف اباذری ، فصل نامه‌ی " فرهنگ " ، کتاب چهارم و پنجم ، بهار و پاییز ۱۳۶۸ ، ص. ۲۶۶ به بعد .
- ۱۲۴ - همان .
برای آشنایی مختصر از دیدگاه‌های دیلتای ر.ک. همان ، ص. ۲۶۹ به بعد .
- ۱۲۵ - همان ، ص. ۳۹۳ .
- ۱۲۶ - همان ، ص. ۳۹۷ .
- ۱۲۷ - همان .
- ۱۲۸ - همان ، ص. ۳۹۸ .
- ۱۲۹ - همان ، ص. ۳۹۹ .
- ۱۳۰ - احمدی ، بابک ، " از نشانه‌های تصویری تا متن " ، ص. ۱۷ .

- ۱۳۱ - احمدی ، بابک ، " حقیقت و زیبایی " ، ص. ۴۰۰ .
- ۱۳۲ - همان ، ص. ۴۰۱ .
- ۱۳۳ - همان ، صص. ۴۱۱ - ۴۰۷ .
- ۱۳۴ برای مطالعه ی بیشتر درمورد دیدگاه گادامر ر.ک. کوزنزهوی ، دیوید ، " حلقه ی انتقادی " ، ترجمه ی مراد فرهادپور ، تهران ، چاپ اول ، ۱۳۷۱ ، انتشارات گیل با همکاری انتشارات روشنگران ص. ۱۲۳ به بعد.
- نیز ر.ک. ریکور ، پل ، مقاله ی " رسالت هرمنوتیک " ص. ۳۷ به بعد.
- ۱۳۴ - داوری ، رضا ، مقاله ی " هرمنوتیک و فلسفه ی معاصر " ، ص. ۵۵ .
- ۱۳۵ - احمدی ، بابک ، " حقیقت و زیبایی " ، صص. ۴۳۱ - ۴۲۵ .
- ۱۳۶ - همان ، ص. ۴۳۴ .
- ۱۳۷ - همان ، صص. ۴۸۸ - ۴۸۲ .
- برای مطالعه ی بیشتر " بازی تا بی نهایت دریدا " ر.ک. کوزنزهوی ، دیوید ، " حلقه ی انتقادی " ، ص. ۱۸۷ به بعد.
- ۱۳۸ - همان ، صص. ۵۲۹ - ۵۲۲ .
- برای آشنایی مختصر بادیگاه هیدگر ر.ک. ریکور ، پل ، مقاله ی رسالت هرمنوتیک " ، فصل نامه ی " فرهنگ " ، ص. ۲۷۷ به بعد.
- ۱۳۹ - داوری ، رضا ، مقاله ی " هرمنوتیک و فلسفه ی معاصر " ص. ۵۶ .

کتابنامه

- ۱ - اتینگهاوزن - مایرز - تیولی - کابریلی - اسپرینو - جنتیلی -
 " تاریخچه‌ی زیبایی شناسی و نقدهنر " ، ترجمه و تدوین یعقوب
 آژند ، تهران ، چاپ اول ، ۱۳۷۴ ، انتشارات مولی .
- ۲ - احمدی ، بابک ، " حقیقت و زیبایی " ، تهران ، چاپ اول ، ۱۳۷۴
 نشر مرکز .
- ۳ - احمدی ، بابک ، " ساختار و تاویل متن " ، تهران ، چاپ دوم ، ۱۳۷۲
 دو جلد ، نشر مرکز .
- ۴ - احمدی ، بابک ، " از نشانه‌های تصویری تا متن " ، تهران ، چاپ
 اول ، ۱۳۷۱ ، نشر مرکز .
- ۵ - ارسطو ، " فن شعر " ، ترجمه‌ی عبدالحسین زرین کوب ، تهران ،
 ۱۳۵۸ ، انتشارات امیرکبیر .
- ۶ - افلاطون ، " دوره‌ی آثار " ، ترجمه‌ی محمدحسن لطفی ، تهران ،
 ۱۳۵۷ ، شرکت سهامی انتشارات خوارزمی .
- ۷ - دانش پژوه ، محمدتقی ، مقاله‌ی " پیوند زیباشناسی با منطق و اخلاق "
 فصل نامه‌ی " فلسفه " ، نشریه‌ی اختصاصی گروه آموزشی فلسفه‌ی
 دانشگاه تهران ، شماره‌ی ۴ ، پائیز ۱۳۵۶ .
- ۸ - داوری ، رضا ، مقاله‌ی " هرمنوتیک و فلسفه‌ی معاصر " ، فصل
 نامه‌ی " نامه‌ی فرهنگ " ، سال پنجم ، شماره‌ی دوم ، شماره‌ی
 مسلسل ۱۸ ، تابستان ۱۳۷۴ .

- ۹ - ریکور ، پل ، مقاله‌ی " رسالت هرمنوتیک " ، ترجمه‌ی مراد-
فرهاد پور ویوسف اباذری ، فصل نامه‌ی " فرهنگ " ، کتاب چهارم
و پنجم ، بهار و پاییز ۱۳۶۸ .
- ۱۰ - ستیس ، و . ت . ، " فلسفه‌ی هگل " ، ترجمه‌ی حمید عنایت ،
تهران ، چاپ پنجم ، ۱۳۵۷ ، دو جلد ، شرکت سهامی کتاب های
جیبی .
- ۱۱ - فلوطین ، " دوره‌ی آثار " ، ترجمه‌ی محمدحسن لطفی ، تهران ،
۱۳۶۶ ، انتشارات خوارزمی .
- ۱۲ - فلوطین ، مقاله‌ی " زیبایی " ، ترجمه‌ی رضا سیدحسینی ، مجله‌ی
" معارف " ، دوره‌ی چهارم ، شماره‌ی ۱ ، فروردین و تیر ۱۳۶۶ .
- ۱۳ - کاپلستون ، فردریک ، " تاریخ فلسفه " ، ترجمه‌ی سیدجلال‌الدین
مجتبوی ، تهران ، چاپ دوم ۱۳۶۸ ، جلد ۱ ، انتشارات علمی و
فرهنگی و سروش .
- ۱۴ - کاپلستون ، فردریک ، " تاریخ فلسفه " ، ترجمه‌ی اسماعیل سعادت
ومنوچهر بزرگمهر ، تهران ، چاپ اول ، ۱۳۷۳ ، جلد ۶ ، انتشارات
علمی و فرهنگی و سروش .
- ۱۵ - کاپلستون ، فردریک ، " تاریخ فلسفه " ، ترجمه‌ی داریوش آشوری
تهران ، چاپ اول ، ۱۳۶۷ ، جلد ۷ ، انتشارات علمی و فرهنگی و
سروش .
- ۱۶ - کاسیرر ، ارنست ، " فلسفه‌ی روشن اندیشی " ، ترجمه‌ی نجف
دریابندری ، تهران ، چاپ اول ، ۱۳۷۲ ، شرکت سهامی انتشارات
خوارزمی .

- ۱۷ - کروجه ، بندتو ، " کلیات زیباشناسی " ، ترجمه‌ی فوادروحانی ، تهران ، چاپ دوم ، ۱۳۵۸ ، بنگاه ترجمه و نشرکتاب .
- ۱۸ - کریشنامورتی ، جیدو ، " ضرورت تغییر " ، ترجمه‌ی رضاملکزاده تهران ، چاپ دوم ۱۳۷۱ ، نشردنیای نو و فردوس .
- ۱۹ - کورنر ، اشتفان ، " فلسفه‌ی کانت " ، ترجمه‌ی عزت‌الله فولادوند ، تهران ، چاپ اول ، ۱۳۶۷ ، شرکت سهامی انتشارات خوارزمی .
- ۲۰ - کوزنزهوی ، دیوید ، " حلقه‌ی انتقادی " ، ترجمه‌ی مرادفرهادپور ، تهران ، چاپ اول ، ۱۳۷۱ ، انتشارات گیل با همکاری انتشارات روشنگران .
- ۲۱ - کارودی ، روزبه ، " در شناخت اندیشه‌ی هگل " ، ترجمه‌ی باقر پرهام ، تهران ، چاپ اول ، ۱۳۶۲ ، موسسه‌ی انتشارات آگاه .
- ۲۲ - گلشنی ، مهدی ، " دیدگاه های فلسفی فیزیکدانان معاصر " ، تهران ، چاپ اول ، ۱۳۶۹ ، انتشارات امیرکبیر .