The University of Tehran Press

FALSAFEH

Online ISSN: 2716-974X

https://jop.ut.ac.ir

The Contrast of Form with Aesthetic Ideas in the *Critique of Judgment*

Ali Salmani✉

Associate Professor, department of philosophy of art, faculty of art and architecture, Bu-Ali Sina university, Hamedan, Iran.
Email: salmani@basu.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Article

(111-131)

Article History:

Received:
29 September 2023

In Revised Form:
06 March 2024

Accepted:
05 May 2024

Published online:
16 March 2025

Abstract

Form is one of the challenging terms in the Kant's *Critique of Judgment*. In his *Critique of Pure Reason*, he discusses in the transcendental aesthetics of form in relation to a priori conditions of intuition, i.e. time and place. In fact, the temporal and spatial arrangement of sensory intuitions is called form. In *Critique of Judgment*, Kant considers form to be the most important beautifying factor in aesthetic judgment and introduces terms such as design and composition as its synonyms. It is quite clear that the form presented in the third minute is the same form presented in the transcendental aesthetics in the *Critique of Pure Reason*. On the other hand, in Kant's sudden turn under the discussion of genius and beautiful art, the content of artistic works or aesthetic ideas becomes more important. In this way, a kind of inconsistency can be seen in the issues raised in the *Critique of Judgment*. Some commentators believe that a kind of change of perspective is observed in Kant's aesthetics due to the failure to justify the universal validity of the aesthetic judgment. On the other hand, some other commentators believe that by presenting a new and comprehensive definition of form in Kant's aesthetics, it is possible to reconcile the two apparently incompatible parts of Kant's *Critique of Judgment*. After examining the commentaries, it was found that Alison's view is more justified compared to other views. According to Allison, the form is the arrangement of sensible data in such a way as to create a free harmony of imagination and understanding.

Keywords: Kant, Form, Aesthetic Ideas, Allison

Cite this article: Salmani, A. (2024-2025). The Contrast of Form with Aesthetic Ideas in the *Critique of Judgment*. *FALSAFEH*, Vol. 22, No. 2, Autumn-Winter-2024-2025, Serial No. 43 (111-131).

DOI: https://doi.org/ 10.22059/jop.2024.365813.1006801

CC BY NC

Publisher: The University of Tehran Press.

Introduction

The concept of form is particularly challenging in Kant's aesthetic theory because it occupies a pivotal role in both his earlier *Critique of Pure Reason* and the *Critique of Judgment*, yet it appears to undergo significant development and reinterpretation between the two works. The tension between Kant's conceptualization of form and his introduction of aesthetic ideas under the category of genius and fine art has led to various interpretative challenges, with scholars divided on whether Kant maintains a consistent aesthetic theory or whether he subtly shifts his perspective to account for the subjective universality of aesthetic judgments.

In the *Critique of Pure Reason*, Kant elaborates on the role of form within the framework of transcendental aesthetics. He defines form as an a priori condition of intuition, particularly in relation to space and time. Space and time, as pure forms of sensible intuition, structure all human experience and provide the necessary conditions for perceiving and organizing empirical reality. Within this framework, form is understood as the structural arrangement of sensory intuitions according to these fundamental conditions. The idea that form is preconditioned by the mind underscores Kant's commitment to transcendental idealism, in which the structure of experience is not derived from empirical reality itself but rather from the innate faculties of human cognition.

Main Body

When Kant turns to aesthetics in the *Critique of Judgment*, he reintroduces the notion of form in a different, though related, capacity. Here, form becomes the primary determinant of beauty in aesthetic judgment. Kant argues that form, understood in terms of design and composition, is the central feature that elicits a disinterested pleasure in the judgment of beauty. This pleasure arises not from the object's purpose, concept, or function, but from the free play of the faculties of imagination and understanding as they engage with the object's form. The appreciation of form in aesthetic judgment, therefore, does not depend on any conceptual or cognitive determination, which aligns with Kant's insistence that beauty is a matter of subjective universality.

However, a tension emerges when Kant shifts his focus to the role of aesthetic ideas and the function of genius in artistic creation. In this later section of the *Critique of Judgment*, Kant moves beyond a purely formalist account of beauty and introduces a deeper engagement with content. He argues that the highest form of artistic beauty is not merely formal but also involves the expression of aesthetic ideas - representations that suggest more than what can be conceptually determined. These aesthetic ideas are generated by the creative genius, who is capable of producing works that inspire thought beyond determinate cognition. Unlike natural beauty, which is judged solely by its form, artistic beauty is characterized by its capacity to convey a richness of meaning that transcends direct conceptual articulation.

This apparent shift from form to content introduces a potential inconsistency within Kant's aesthetic framework. While Kant initially prioritizes form as the essence of aesthetic judgment, his discussion of aesthetic ideas and artistic genius seems to elevate content as a central aspect of artistic appreciation. This has led some commentators to argue that Kant's aesthetic theory undergoes a change of perspective, possibly as a response to the difficulty of justifying the universal validity of aesthetic judgments. Since Kant's initial claim is that aesthetic judgment is based on a subjective yet universally communicable experience, the introduction of aesthetic ideas - whose interpretation may be more variable - poses a challenge to the coherence of his system.

Several scholars have attempted to reconcile this tension by proposing a more comprehensive understanding of form within Kant's aesthetics. Among these interpretations, Henry Allison's perspective is particularly compelling. Allison argues that form, rather than being a rigidly defined concept limited to spatial and temporal arrangement, should be understood as the organization of sensible data in a way that facilitates the free harmony of imagination and understanding. In this view, form is not merely an abstract or geometric structure but encompasses the dynamic interplay of perceptual and cognitive faculties that give rise to aesthetic appreciation. This broader definition

allows for a more seamless integration of Kant's discussions of natural beauty, artistic beauty, and aesthetic ideas.

By adopting Allison's interpretation, it becomes possible to see Kant's aesthetics as maintaining an underlying coherence. The formal qualities of an artwork or natural object provide the conditions for aesthetic appreciation by engaging the faculties in a harmonious interplay. However, in the case of artistic beauty, this formal engagement is further enriched by the presence of aesthetic ideas, which stimulate thought beyond mere formal recognition. Rather than representing a fundamental contradiction, Kant's shift from form to aesthetic ideas can be understood as an expansion of his initial theory to account for the unique dimensions of artistic expression. In this way, the *Critique of Judgment* maintains its central premise—that aesthetic judgment is rooted in the subjective play of cognitive faculties—while accommodating the depth and richness of artistic experience.

Moreover, this interpretation aligns with Kant's broader epistemological commitments. In the *Critique of Pure Reason*, Kant is primarily concerned with the conditions that make knowledge possible, and form is treated in strictly transcendental terms as a necessary condition for experience. In the *Critique of Judgment*, however, Kant shifts his focus to the subjective experience of beauty and the way in which aesthetic judgment operates independently of conceptual determination. By extending the notion of form to include the structuring of aesthetic experience, Kant provides a unified framework that accounts for both the immediacy of aesthetic pleasure and the deeper engagement evoked by artistic genius.

Ultimately, the contrast between form and aesthetic ideas in the *Critique of Judgment* should not be seen as a contradiction but rather as a dialectical development within Kant's aesthetic thought. The formalist emphasis in the first part of the *Critique of Judgment* establishes the foundation for aesthetic judgment, while the discussion of genius and aesthetic ideas expands this foundation to encompass the richness of artistic creativity. By interpreting form in a more comprehensive manner, as suggested by Allison, it becomes possible to reconcile these seemingly disparate aspects of Kant's theory and appreciate the *Critique of Judgment* as a cohesive and sophisticated exploration of aesthetic experience.

Conclusion

Kant's discussion of form in the *Critique of Judgment* presents a complex and evolving account of aesthetic experience. While form is initially treated as the primary determinant of beauty, the later introduction of aesthetic ideas and the role of genius in artistic creation suggests a broader, more nuanced understanding of aesthetic appreciation. The apparent inconsistency in Kant's aesthetic theory has been the subject of extensive scholarly debate, with some commentators viewing it as a shift in perspective and others attempting to reconcile the different aspects of his argument. Among these interpretations, Allison's perspective offers a particularly compelling resolution, proposing that form should be understood not merely as a static structure but as the dynamic organization of perceptual and cognitive faculties that enable aesthetic judgment. By adopting this broader definition, it becomes possible to integrate Kant's discussions of natural and artistic beauty into a unified framework, thereby preserving the coherence of the *Critique of Judgment* as a foundational work in aesthetic philosophy.

فلسفه

شاپای الکترونیکی: ۲۷۱۶-۹۷۴x

https://jop.ut.ac.ir

انتشارات دانشگاه تهران

تقابل فرم با ایده‌های زیباشناختی در *نقد قوهٔ حکم*

علی سلمانی✉

دانشیار گروه فلسفه هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران. رایانامه: salmani@basu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
پژوهشی
(۱۳۱-۱۱۱)

تاریخ دریافت:
۰۷ مهر ۱۴۰۲

تاریخ بازنگری:
۱۶ اسفند ۱۴۰۲

تاریخ پذیرش:
۱۶ اردیبهشت ۱۴۰۳

تاریخ انتشار:
۲۶ اسفند ۱۴۰۳

واژه‌های کلیدی:
کانت، فرم، ایده‌های زیباشناختی، آلیسون

چکیده

فرم یکی از اصطلاحات چالش برانگیز در *نقد قوهٔ حکم* کانت است. او در نقد عقل محض در بخش حسیات استعلایی فرم را در ارتباط با صور پیشین شهود یعنی زمان و مکان مورد بحث قرار می‌دهد. درواقع چینش زمانی و مکانیِ شهودات حسی، فرم نامیده می‌شود. کانت در *نقد قوهٔ حکم* و به طورخاص در دقیقهٔ سوم اصلی‌ترین عامل زیباساز در داوری زیباشناختی را فرم می‌داند و اصطلاحاتی چون طرح و ترکیب‌بندی را به‌عنوان مترادفِ آن معرفی می‌کند. به‌نظر می‌رسد که فرم مطرح شده در دقیقهٔ سوم همان فرم مطرح شده در بخش حسیات استعلایی *نقد عقل محض* است. از سوی دیگر کانت در چرخشی ناگهانی در ذیل بحث نبوغ و هنر زیبا، محتوای آثار هنری یا همان ایده‌های زیباشناختی از اهمیت بیشتری برخوردار می‌شود. بدین ترتیب نوعی ناسازگاری در مباحث مطرح شده در *نقد قوهٔ حکم* به‌چشم می‌خورد. برخی از شارحان معتقدند نوعی تغییر دیدگاه به دلیل شکست در توجیه اعتبار کلی حکم زیباشناختی، در زیباشناسیِ کانت مشاهده می‌شود. در مقابل برخی دیگراز شارحان معتقدند با ارائهٔ تعریف جدید و جامعی از فرم در زیباشناسیِ کانت، می‌توان دو بخشِ ظاهراً ناسازگار کانت را در *نقد قوهٔ حکم* با هم‌دیگر سازگار نمود. بعد از بررسی نظر شارحان مشخص شد که دیدگاه آلیسون در مقایسه با دیدگاه‌های دیگر موجه‌تر است. از نظر آلیسون فرم چینش داده‌های محسوس است به‌گونه‌ای که هماهنگی آزاد خیال و فاهمه را ایجاد کند.

استناد: سلمانی، علی (۱۴۰۳). تقابل فرم با ایده‌های زیباشناختی در *نقد قوهٔ حکم*. *فلسفه*، سال ۲۲، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان، پیاپی ۴۳ (۱۱۱-۱۳۱).

DOI: https://doi.org/ 10.22059/jop.2024.365813.1006801

CC BY NC

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران

۱. مقدمه

فرم یکی از مهم‌ترین مفاهیمی است که در دورهٔ نقدی کانت مطرح می‌شود. فرم اولین بار ذیل بحث حسیات استعلایی و در بحث شرایط پیشین شهود، به‌عنوان عامل وحدت بخشی که زمان و مکان برای داده‌های حسی ما به ارمغان می‌آورد ظاهر می‌شود. اما بخش اعظم مباحث کانت در خصوص فرم در سومین اثر نقدی خود یعنی *نقد قوهٔ حکم* ظاهر می‌شود. اولین بار در دقیقهٔ سوم از بحثِ تحلیل امر زیبا، مفهوم فرم مطرح می‌شود. کانت بعد از طرح کلیت حکم ذوقی و حالتِ ذهنیِ هماهنگیِ آزاد، در صددِ آن است تا ویژگی‌هایی از ابژه را مورد بررسی قرار دهد که هماهنگی آزاد را در ما ایجاد می‌کند (ویکس،۱۴۰۰: ۹۵). دقیقهٔ سوم متناظر با حالت ذهنی ایجاد شده در ما، به خصوصیت یا خصوصیاتی در ابژه می‌پردازد که سبب ایجاد حالت ذهنیِ انتقال‌پذیرِ هماهنگی آزاد در ما می‌شود. در ادامهٔ همین مباحثِ مطرح شده است که بحث از فرم ابتدا به‌صورت سلبی (با بررسی این‌که فرم چه چیزی نیست) و سپس به‌صورت ایجابی (با طرح معادل‌هایی چون طرح و ترکیب بندی) مطرح می‌شود. مطالب کانت در *نقدعقل محض* و نیز در دقیقهٔ سوم تحلیل امر زیبا نشان می‌دهد که کانت به‌نوعی فرمالیسم محدود معتقد است که اجازه‌ی دخالت به هیچ نوع محتوا در فرایندِ داوریِ زیباشناختی نمی‌دهد. منتقدان هنری چون راجر فرای[1] و کلایو بل[2] همین معنا از فرم کانتی را پذیرفته و تلاش نموده‌اند تا فرمالیسم را در عالم هنر توسعه دهند. از نظر آنها آن‌چه برای مثال در یک تصویر باید ارزیابی شود ویژگی‌های ترکیبی مانند خط، رنگ، فرم، بافت و سایر جنبه‌های ادراکیِ آن اثر است و نه پیام آن (Patron, 2023:2).

از سوی دیگر کانت در ذیلِ بحث نبوغ و هنرهای زیبا، مباحثی مطرح می‌کند که در آن محتوا مهم است و دیگر خبری از فرم نیست. بدین‌ترتیب نوعی ناسازگاری میانِ بخش تحلیل امر زیبا و بخش نبوغ و هنرهای زیبا به‌چشم می‌خورد. یا باید اولویت را به فرمالیسم محدود کانتی داد و بخش‌هایی را که از محتوا و مضمون صحبت می‌کنند، ناچیز تلقی کرد و یا باید معنای جدید برای فرم قائل شد، تا به‌گونه‌ای با توسل به آن، دو بخش ظاهراً ناسازگار، با هم‌دیگر منطبق شوند. برای بررسی این مسئله، ابتدا دیدگاه کانت در خصوصِ فرم در نقد عقل محض را بررسی می‌کنیم، سپس به بررسی تفصیلی دقیقهٔ سوم با محوریت فرم پرداخته و با طرح مطالبی که کانت در آن اولویت را به محتوای زیباشناختی می‌دهد، دیدگاه برخی از شارحانی را که در صدد سازگار نمودنِ دو بخشِ ظاهراً ناسازگار برآمده‌اند، طرح نموده و در نهایت به بررسی انتقادی آنها خواهیم پرداخت.

---

1. Fry, Roger (1866)
2. Bell, Clive (1881)

۲. مفهوم فرم از منظر کانت در *نقد عقل محض*

همان‌گونه که می‌دانیم کانت معتقد است شناخت حاصل همکاری شهودات کثیر حسی و مقولات فاهمه است. شهودات حسی نیز در قالب صورت‌های پیشین زمان و مکان برای ما حاصل می‌شوند. در واقع شهودات حسی همان نمود یا ماده هستند و آن‌چیزی که موجب می‌شود کثرت نمود در نسبت‌های معینی بتواند منظم شود، فرم نمود نامیده می‌شود. چیزی‌که فقط در آن احساس‌ها خودشان را منظم می‌کنند، و به‌صورت معین قرار بگیرند، خودش نمی‌تواند احساس باشد (کانت، ۱۳۹۴: ۱۰۳). بدین ترتیب فرم در نظر کانت؛ آن چیزی است که کثرت نمودها را در نسبت‌های مشخصی، منظم می‌کند (Pippin, 1982 :55-58). مادهٔ[1] اولیهٔ هر نمودی فقط به نحو پسینی به ما داده شده اس، اما فرم آن باید به نحو پیشینی برای احساس در ذهن حاضر باشد و به‌همین دلیل باید بتواند جدا از هر نوع احساس بررسی شود.

کانت، همهٔ تصورات یا بازنمایی‌هایی را که در آن‌ها چیزی که متعلق به احساس باشد، پیدا نشود، محض[2] می‌نامد. بنابراین، فرم محضِ شهود حسی به طور عام، که در آن کل کثرت نمودها در نسبت‌های معینی شهود شده‌اند، باید به‌نحو پیشین در ذهن وجود داشته باشد. این فرم محض حساسیت، خودش نیز شهود محض نامیده می‌شود. بدین ترتیب ملاحظه می‌شود که کانت درهمان ابتدای بخش حسیات استعلایی نقد عقل محض، با تمایز قائل شدن میان نمود و صورت‌های پیشینی که نمودها ذیلِ انها درک می‌شوند، مفهوم فرم را معرفی می‌کند. او صریحاً اعلام می‌کند که اگر از بازنماییِ یک جسم، هرآن‌چه فاهمه دربارهٔ آن می‌اندیشد مانند جوهر، نیرو، تقسیم‌پذیری و غیره را و نیز هرآن‌چه به احساس تعلق دارد مانند نفوذناپذیری، سفتی، رنگ و غیره را جدا کنیم، آن‌چه برای ما باقی می‌ماند امتداد و فرم است. این اجزاء متعلق به شهود محض (ناب)اند که به‌نحو پیشینی، حتی بدون یک ابژهٔ واقعی متعلق به حواس یا احساس، به شکل فرم محض حساسیت، در ذهن رخ می‌دهند (کانت،۱۳۹: ۱۰۳). گایر از مطالب بیان شده این نتیجه را می‌گیرد که فضا و زمان فرم‌های پیشین شهودند و ساختار زمانی و فضایی، جنبه‌های پیشینی و فرمال اعیان مورد تجربه تلقی می‌شوند (Guyer,1997: 221).

شهود بیرونی ما فقط ذیلِ مکان برای ما حاصل می‌شود. زمان هم فرم حس درونی ما محسوب می‌شود؛ یعنی فرم شهودِ خودمان و حالت درونی‌مان. زمان، شرط فرمالِ پیشینیِ همهٔ نمودها به طور عام است. مکان صرفاً فرم محض همهٔ شهودهای بیرونی است، اما در مقابل از آن‌جایی‌که همهٔ بازنمایی‌ها و تصورات به حالت درونی ما تعلق دارند، در نتیجه زمان به‌طور عام؛ شرط پیشینی و فرم محض همهٔ شهودهای درونی و بیرونی است. پس مکان و زمان فرم‌های

1. Matter
2. Pure

محض هستند، در این‌صورت، این فرم‌ها نه در اُبژهٔ فی‌نفسه بلکه در سوژه‌ای یافت می‌شوند که این اُبژه بر او آشکار شده است (کانت، ۱۴۰۰: ۱۰۴-۱۱۰). بدین ترتیب از نظر کانت شهودات کثیر حسی ما صرفاً ذیل زمان و مکان است که وحدت می‌یابند. بنابراین می‌توان چینش زمانی و مکانی این شهودات را همان فرم آنها نامید.

۳. فرم در *نقد قوهٔ حکم* (در بحث از تحلیل امر زیبا)

کانت در ذیل دقیقهٔ سوم به کیفیت یا کیفیات عینی می‌پردازد که سبب هماهنگی آزاد قوا در ما می‌شود. پس آن‌چه در دقیقهٔ سوم به آن می‌پردازیم این است که چه کیفیتی در یک عین یا اثر هنری سبب می‌شود که ما آن را زیبا داوری می‌کنیم. کانت در پاسخ به این سؤال اعلام می‌کند که زیبایی، فرم غایت‌مندی یک ابژه است، تا آنجا که این فرم در ابژه بدون تصور غایت ذهنی و یا عینی درک شود. به عبارت دیگر ما از بررسی آن‌چه بیان شد متوجه می‌شویم که برخی از ابژه‌ها یا آثار به‌دلیل آن‌که فرم آنها به‌نحوی غایت‌مند است، سبب می‌شوند قوای شناختی ما آزادانه با هم‌دیگر هماهنگ شوند و همین هماهنگی سبب لذت در ما می‌شود و نهایتاً بعد از این لذت می‌توان ادعا نمود آن ابژه زیباست. پس می‌توان گفت ابژهٔ زیبا باید فرم غایتمند داشته باشد اما مراد از این نوع غایت‌مندی، غایت عینی که معمولاً همهٔ افراد به یک شی نسبت می‌دهند نیست. در عین حال غایت‌مندی ابژه زیبا غایت‌مندی ذهنی‌ای که معمولا هر فردی ممکن است از یک ابژه انتظار داشته باشد نیست (برای مثال لذتی که یک شخص بدلایل شخصی و ذهنی خودش از یک ابژه انتظار دارد). پس اگر ما در ملاحظه یک ابژه هم از غایت عینی معمول آن ابژه و هم از غایت ذهنی‌ای که ممکن است یک شخص از آن انتظار داشته باشد، عزل نظر کنیم و در نهایت علی رغم کنار گذاشتن غایات عینی و ذهنی مذکور هم‌چنان آن ابژه را غایت‌مند بدانیم، می‌توانیم بگوییم آن ابژه دارای فرم غایت‌مند است و از همین رو هماهنگی آزاد قوای شناختی ما را سبب می‌شود و زیباست. با توجه به توضیحات فوق کانت نتیجه می‌گیرد که زیبایی، فرم غایت‌مندی یک اُبژه است؛ تا آنجاکه در اُبژه بدون تصور غایت ذهنی و یا عینی درک شود. غایت‌مندی فرم و فرم زیبای اُبژه از یک‌دیگر جدایی ناپذیرند (Pluhar,1987:70-71). کانت در بخش ۱۰ به معرفی نوعی غایت‌مندی می‌پردازد که می‌تواند مبنایی برای فهم شیوهٔ خاص غایت‌مندی مربوط به احکام ذوقی باشد. «غایت» به‌عنوان متعلق یک مفهوم است تا آن‌جایی‌که ما این مفهوم را علت ابژه تلقی کنیم (کانت،۱۳۸۱: ۱۲۲) . به‌عبارت دیگر، یک غایت در گسترده‌ترین معنایی ممکنش، محصول علیتی قصدی است، چیزی که از پیش مفهومی را از آن‌چه که آن چیز قرار است باشد، فرض می‌کند. در ادامه غایت‌مندی به‌عنوان خصوصیتِ یک مفهوم، به‌ویژه، داشتن علیت در رابطه با متعلق آن (هدف) لحاظ می‌شود. از قرار معلوم داشتن چنین علیتی به‌معنای داشتن فرم غایت‌مند است. در گام بعد کانت از نوعی غایت‌مندی صحبت می‌کند که

نمی‌توان برای آن غایتی تصور کرد. یک عین یا حالت ذهنی یا حتی یک عمل، را می‌توان غایت‌مند دانست گرچه امکانش بالضروره تصور غایتی را پیش فرض نگیرد صرفاً به این دلیل که امکانش را ما فقط تا جایی می‌توانیم تبیین و درک کنیم که علیتی موافق با غایات را یعنی موافق با اراده‌ای که آن را مطابق با تصور قاعده‌ای معین منظم کرده باشد، به‌عنوان مبنای آن بپذیریم. پس لااقل می‌توانیم یک غایتمندی از حیث فرم را مشاهده کنیم بی‌آن‌که آن را بر غایتی (به‌عنوان مادهٔ پیوند غایی) استوار کنیم و آن را در اعیان گرچه فقط از طریق تأمل، ملاحظه کنیم (همان: ۱۲۲-۱۲۳).

در بخش ۱۱ اعلام می‌شود که حکم ذوقی هیچ مبنایی ندارد جز ***فرم غایتمندیِ*** یک عین (یا فرمِ غایتمندیِ شیوهٔ تصور آن) (کانت، ۱۳۸۱: ۱۲۳). در واقع او بر آن است تا بحث از غایتمندی بدون غایت لذت بخش را با توصیفات ارائه شده از حکم ذوقی در دقیقهٔ دوم و سوم پیوند بزند. طبق معمول، استدلال کانت از طریق حذف پیش می‌رود؛ حذف هرگونه مبانیِ احتمالی برای رضایت[1] تأیید شده در یک حکم ذوقی. به‌تعبیر زوکرت کانت در اینجا فرایندِ توضیح فرم را با شناسایی آن‌چه که فرم نیست، پیش می‌برد (Zuckert, 2006: 602). ابتدا استدلال می‌شود که، رضایت بی‌علقه[2]، نمی‌تواند مبتنی بر «غایت ذهنی» باشد. گرچه کانت منظور خود را از این عبارت توضیح نمی‌دهد، اما احتمالاً ابژه‌ای را مد نظر دارد که ممکن است یک شخص به دلایل سوبژکتیو یا مبتنی بر میل، به آن علاقمند شود، یعنی چیزی که مطبوع است. سپس این ادعا مطرح می‌شود که رضایت ناشی از امر زیبا نمی‌تواند مبتنی بر تصورِ یک غایت عینی باشد. کانت غایت عینی را با مفهوم خیر می‌شناسد. امکان ابتنای رضایت زیباشناختی بر غایت عینی به دلیلِ ماهیت زیباشناختی حکم، که مانع از توسلِ آن به یک مفهوم می‌شود، منتفی است. بعد از رد گزینه‌های ممکن، کانت اعلام می‌کند که مبنای تعین بخشِ حکم ذوقی تنها غایت‌مندی سوبژکتیو در تصور یک ابژه است، بدون هیچ غایتی (اعم از عینی یا ذهنی)، و از این‌رو، تا آن‌جا که ما از آن آگاهیم، مبنای حکم ذوقی صرفاً فرمِ غایت‌مندی در تصوری است که توسط آن ابژه‌ای به ما داده می‌شود (کانت، ۱۳۸۱: ۱۲۳). مبنای حکم ذوقی نمی‌تواند غایت‌مندی عینی و **ذهنی** باشد؛ یعنی ما نباید یک عین را به‌خاطرِ غایتی ذهنی (لذت) و عینی (سودمندی و خیر) زیبا بدانیم اما با عزل نظر از این نوع غایت‌مندی‌ها عین مورد نظر اگر هم‌چنان **غایت‌مندِ ذهنی** به‌نظر رسید می‌توان آن را زیبا دانست. باید دقت داشت که غایت‌مندی ذهنی اول را با غایت ذهنی بعدی که اتفاقاً سبب زیبایی عین می‌شود متمایز نمود. مراد از غایت ذهنی مثبت، هم‌چنان غایتمند به‌نظر رسیدن عین است وقتی که از غایت عینی و ذهنیِ معمول عزل نظر می‌کنیم.

---

1. Liking
2. Disinterested

بخش ۱۲ به موضوع اصلی پیوندِ میانِ غایت‌مندی در حکم ذوقی و لذت اختصاص دارد. کانت لذت ذوقی را «همان آگاهی از یک غایت‌مندی صرفاً صوری در بازی قوای شناختی ذهن...» می‌داند (کانت،۱۳۸۱: ۱۲۵). بنابراین، لذت ذوقیِ به‌طور کلی انتقال‌پذیر، چیزی جز آگاهی عاطفی از این غایت‌مندی نیست، که بر قصدیت آن نیز اشاره می‌نماید (Allison,2001:130). لذت ذوقی و زیباشناختی به هیچ وجه مانند لذت حاصل از مبنای عارضه شناختی مطبوعیت یا لذت حاصل از مبنای عقلی خیر نیست. بلکه این نوع لذت حاوی علیتی است که عبارت است از حفظ همان حالت تصور و مشغلهٔ قوای شناختی بدون غرض دیگری. ما در مشاهدهٔ زیبا درنگ می‌کنیم زیرا این مشاهده خود را تقویت و تجدید تولید می‌کند (کانت،۱۳۸۱: ۱۲۶).

بعد از این‌که پیوندِ مفهوم غایت‌مندی سوبژکتیو یا همان فرم غایت‌مندی با لذت مطرح شد، در بخش‌های ۱۳ و ۱۴ مفهوم فرم و ارتباط آن را با حکم ذوقی توضیح داده می‌شود.

کانت در بخش ۱۳ حکم ذوقی محض را مستقل از جذابیت و عاطفه معرفی می‌کند. بحث از عاطفه تنها به‌طور خلاصه در انتهای بخش ۱۴ مطرح می‌شود. جذابیت به این دلیل رد می‌شود که رضایت از جذابیت در واقع رضایت از امر مطبوع است و بنابراین مبتنی بر علاقه بوده و نمی‌تواند اعتبار کلی داشته باشد.

کانت در بند دوم بخش ۱۳ تأیید می‌کند که زیبایی به‌درستی فقط به فرم مربوط می‌شود، در حالی که جذابیت به ماده مربوط می‌شود. بنابراین، حکم ذوقی مبتنی بر جذابیت، حکمی است که در آن «ماده‌ی رضایت جانشین فرم می‌شود» (کانت،۱۳۸۱: ۱۲۷). بر این اساس، در پاراگراف سوم، حکم ذوقی محض ابتدا به‌صورت سلبی و بعد به‌صورت ایجابی تعریف می‌شود: حکم ذوقی که جذابیت و عاطفه هیچ تاثیری در آن نداشته باشد (تعریف سلبی) و بنابراین مبنای ایجابی آن صرفاً **غایت‌مندی فرم** باشد (تعریف ایجابی)، حکم ذوقیِ محض است. کاملاً روشن است که در این عبارات، تغییر قابل توجهی اتفاق می‌افتد. **فرم غایت‌مندی** که قبلاً در عنوان بخش ۱۱ به‌عنوان مبنای حکم ذوقی معرفی شده بود جای خود را به مفهوم جدیدِ **غایت‌مندی فرم** می‌دهد؛ مفهومی که ظاهراً به‌عنوان تنها عامل تعین بخشِ ارزش زیباشناختی عمل می‌کند.

در بخش ۱۴، ماده به وضوح با دریافت حسی (یا آن‌چه در دریافت حسی داده می‌شود) و فرم ظاهراً با سامان‌دهیِ مکانی- زمانی برابر است (Allison, 2001: 133). فرم تنها عنصری است که به‌یقین قابلیت انتقال کلی دارد (کانت،۱۳۸۱: ۱۲۸). کانت خاطرنشان می‌سازد که حکم ذوقیِ محض صرفا به فرم مربوط است. در حالی‌که احکامِ تجربی، که به‌عنوان «احکامِ زیباشناختی مادی» نیز شناخته می‌شوند، قابل تقلیل به احکامی در مورد امر مطبوع‌اند. به‌طور طبیعی، احکام مبتنی بر جذابیت یا عاطفه متعلق به احکام زیباشناختیِ مادی‌اند (همان).

از نظر کانت اغلب مردم رنگی صرف، نظیر رنگ سبز چمنزار، نوایی صرف (متمایز از صدا یا سر و صدا) نظیرِ نوایِ یک ویولن را فی‌نفسه زیبا می‌خوانند. از آنجایی‌که شالودهٔ هردومثال صرفا ماده‌ی تصورات یا دریافت حسی است، بنابراین هر دو مطبوع نامیده می‌شوند (همان).

در ادامهٔ بخش ۱۴ بیان می‌شود که زیبایی به‌درستی فقط به فرم مربوط می‌شود و جذابیت در بهترین حالت رابطه‌ی ضعیفی با زیبایی دارد. البته جذابیت می‌تواند با برانگیختن علاقه نوعی نقش کمکی را ایفا کند، وقتی‌که ذوق هنوز پرورش نیافته است (همان: ۱۲۹). آن‌چه در این بخش قابل توجه است گفته‌های کانت درباره هنر است. او معتقد است در نقاشی، پیکر تراشی و کلیهٔ هنرهای تجسمی، در معماری، هنر باغبانی، تا جایی‌که هنرهای زیبا هستند، طرح عمده است که در آن نه چیزی که در دریافت حسی التذاذ می‌بخشد، بلکه چیزی که به‌واسطهٔ فرمش خوش‌آیند است، شرط بنیادی ذوق را تشکیل می‌دهند. رنگ‌هایی که طرح اولیه را روشن می‌کنند به جذابیت تعلق دارند، اما زیبا نیستند. علاوه بر این، کانت فرمِ اجسام محسوس (هم از حواس بیرونی و هم حواس درونی) را به‌شکل[1] یا بازی تقلیل می‌دهد. او با توجه به بازی، میانِ بازیِ اشکال در فضا (مانند آن‌چه در رقص و در هنر تقلیدی انجام می‌شود) و بازی صرف دریافت‌های حسی در زمان تمایز قائل می‌شود. در بازی اشکال در فضا، طرح و در بازی صرف دریافت‌های حسی، ترکیب بندی، به‌تنهایی موضوع مناسب حکم ذوقیِ محض است (همان، ۱۲۹–۱۳۰). گرچه کانت فرم را تعریف نمی‌کند، اما تأکید او بر طرح نشان می‌دهد که منظور او از آن پیکربندی فضایی است.

روشن است که کانت فرم را با سامان‌دهی مکانی یا زمانی ابژه‌ها، کنش‌ها، یا در مورد موسیقی، مجموعه‌ای از صداها برابر می‌داند. این برداشت از فرم در نقد قوهٔ حکم کاملاً منطبق با تصویری است که نقد عقل محض از فرم ترسیم نمود. همان‌گونه که قبلاً در بخش قبلی دیدیم، او نظم مکانی– زمانی و محتوای داده شده را در بخش حسیات استعلایی به‌ترتیب تحت عنوان فرم و ماده توصیف می‌کند. دقیقاً به‌همین ترتیب در بخش ۱۴ نقد قوهٔ حکم همین نظم و سامان‌دهی به‌عنوان خصوصیت زیباساز ابژه‌ها معرفی می‌شود و محتوای محسوس (مادهٔ تصورات دریافت شده به‌وسیلهٔ ادراک حسی) به‌عنوان ماده شناخته می‌شود. کانت در بخش ۱۵ نیز ادعای فرمالیستیِ خود را دنبال می‌کند اما با عبارت متفاوت‌تری. او دراین بخش اعلام می‌کند که وقتی یک اُبژه را زیبا ارزیابی می‌کنیم، از آن‌چه در تصور یک اُبژه فرمال و محسوس است، به‌عبارت دیگر؛ از هماهنگی کثرات آن اُبژه برای [ایجاد] یک وحدت، لذت می‌بریم (این وحدت کاملاً نامتعین است؛ در واقع این که چه باید باشد معیّن نیست) (همان: ۱۳۳). بدین‌ترتیب اصطلاح وحدتِ کثرات نیز کاملا به‌صورت فرمال و به‌معنایی که بیان شد، تلقی می‌شود. گایر معتقد است کانت دیدگاه کاملاً ادراکی خود از نقد عقل محض را به زیباشناسی

1. shape

خود وارد و فرض کرده است که حکم ذوقیِ مادی باید به‌وسیله‌ی ماده‌ی نمود وحکم ذوقی صوری تنها به‌وسیلهٔ فرم احساس ایجاد می‌شود (Guyer,1997: 201). در حوزهٔ نقد آثار هنری و ادبی منتقدان بزرگی چون راجر فرای، کلایو بل و گرین‌برگ همین معنای کانتی از فرم را برجسته نموده و رویکرد فرمالیستی را به‌عنوان رویکرد غالب درهنر مدرن، تأسیس نمودند (Hanfling, 1994: 155) (پوک و نیوال، ۱۳۹۸: ۸۷).

۳. ۱. کانت و تقابلِ فرم با ایده‌های زیباشناختی

کانت در ادامهٔ نقد قوه‌ی حکم در بخش‌هایی که از هنر زیبا صحبت می‌کند محتوای آثار هنری را ایده‌های زیباشناختی می‌داند. او معتقد است محتوای آثار هنری باید ایده‌های عقلی (اخلاقی) باشد. اما از آن‌جایی‌که ایده‌های عقلی، انتزاعی‌اند و نمی‌توان آنها را به‌صورت مستقیم نمایش داد باید به‌کمک ایده‌های زیباشناختی به آنها واقعیت بخشید. ایده‌های زیباشناختی تصوری از قوهٔ متخیله است که اندیشه‌های بسیاری را سبب می‌شود، بی‌آن‌که هیچ اندیشهٔ معینی، یعنی هیچ مفهومی بتواند آن را تکافو کند. در واقع ایده‌های زیباشناختی به‌صورت نمادین و غیر مستقیم ایده‌های عقلی را در آثار هنری بیان می‌کنند (کانت، ۱۳۸۱: ۲۵۲–۲۵۵). کانت در بخش ۵۱ ادعای گسترده‌تری را مطرح کرده و اعلام می‌کند که زیبایی (خواه زیبایی طبیعی خواه زیبایی هنری) را می‌توان به‌طور کلی بیان ایده‌های زیباشناختی نامید (همان: ۲۶۱). بدین ترتیب هم اعیان زیبای طبیعی و هم آثار هنری زیبا بیان‌گر ایده‌های زیباشناختی‌اند. کانت که تا پیش از بحث نبوغ و هنر صرفاً فرم را مسئول ایجاد زیبایی تلقی می‌کرد در چرخشی عجیب، محتوای اعیان طبیعی و آثار هنری زیبا را مهم‌تر از فرم می‌داند.

اکنون چگونه می‌توان دیدگاه فرمالیستی کانت را با دیدگاه او در مورد ایده‌های زیباشناختی سازگار نمود. مسلم است که اگر دیدگاه اول و آخر کانت را در زیباشناسی همان فرمالیسم بدانیم، دیگر نمی‌توانیم زیبایی را برحسب محتوای آثار هنری توضیح دهیم. در مواجهه با این ناسازگاری مشهود، شارحان دیدگاه‌های مختلفی را ابراز نموده‌اند: **الف**. برخی از آنها معتقدند کانت به فرمالیسم محدود معتقد است و گریزی از آن ندارد. بدیهی است که این‌دسته از متفکران باید مطالب کانت در خصوص محتوای آثار هنری را به‌گونه‌ای مورد توجه قرار دهند که در تضاد با فرمالیسم محدود کانتی نباشد. از جملهٔ شارحان مذکور می‌توان به موجلا کاپلن و داگلاس برنهایم اشاره کرد (برنهایم، ۱۳۹۸: ۸۹) (Kuplen, 2021: 93-107). راشل زوکرت در مقاله‌ی معروفش پل کروتر و کارل آمریک را نیز از این دسته از شارحان قلمداد می‌کند (Zuckert, 2006: 599). **ب.** برخی دیگر از شارحان علی‌رغم پذیرش فرمالیسم کانتی در *نقد عقل محض* و تحلیل امر زیبا، معتقدند که او در بحث نبوغ و هنر زیبا در *نقد قوهٔ حکم* به دلیل شکست در بحث

استنتاج از دیدگاه اولیه‌اش برمی‌گردد و رویکر متفاوتی را انتخاب می‌کند. گایر بخش اول *نقد قوهٔ* حکم را که مبتنی بر فرم است، زیباشناسیِ بازی می‌نامد و بخش دوم را که از پایان بخش استنتاج شروع می‌شود و به مباحث مربوط به نبوغ، هنر و ایده‌ی زیباشناختی می‌پردازد، زیباشناسی حقیقت می‌نامد (Guyer, 1997: 438). برخی از شارحان دیگر معتقدند می‌توان با توجه به برخی شواهد موجود در اندیشهٔ کانتی و نیز کلیت زیباشناسیِ او، معنای جدید و در عین حال گسترده و جامعی برای فرم قائل شد. این تعریف جامع نه تنها تعریف اولیهٔ کانتی از فرم را در بر می‌گیرد، بلکه مشارکتِ محتوای آثار هنری و طبیعی را نیز پوشش می‌دهد. از آن‌جایی‌که دغدغهٔ نوشتار حاضر بررسی امکان سازگاری و انطباق دیدگاه کانت در مورد فرمالیسم و مباحث او در خصوص ایده‌های زیباشناختی به‌عنوان محتوای آثار هنری است، لذا در ادامه تنها به دیدگاه دستهٔ سوم از شارحان خواهیم پرداخت.

۳. ۲. فرم در کلیت زیباشناسی کانت از نظر شارحان

هنری آلیسون، کنت راجرسون و راشل زوکرت از جمله شارحانی‌اند که تلاش نموده‌اند به معنایی از فرم در اندیشهٔ کانتی اشاره کنند که از طریق آن می‌توان تصویر منسجم و سازگاری میانِ بخش‌های مختلف نقد قوهٔ حکم ارائه نمود.

آلیسون: از نظر او آن‌چه که در بحث از معنای فرم در زیباشناسی کانت باید به آن توجه داشت حالت هماهنگی آزاد خیال و فاهمه است که در دقیقهٔ دوم مطرح می‌شود. در مواجهه با امر زیبا این حالت باید در ما اتفاق بیفتد تا در پسِ آن لذتی را احساس کنیم که حکایت از زیبایی ابژهٔ داوری شده دارد. دقیقهٔ سوم در ابتدا فرم غایت‌مندی و بعداً غایت‌مندی فرم را عاملی می‌داند که می‌تواند این حالت را در ما ایجاد کند. می‌توان گفت فرم دقیقاً برای توجیهِ این هماهنگی وارد داستان شده باشد. از نظر کانت آن‌چه لازم است صرفاً نوعی کثرت است که خیال باید آن را در دریافتش وحدت بخشیده و برای تامل فراهم بسازد. در واقع می‌توان مدعی شد که فرم برای کانت به‌عنوان چینشِ مواد محسوسی است که خیال در دریافتِ ابژه عهده‌دار آن است. بدیهی است که هر نوع چینش یا نظم و نظامی را نمی‌توان فرم (فرم غایت‌مندی یا غایت‌مندی فرم) نامید. فرم به این معنا بی‌اهمیت نیست، زیرا هر ابژه‌ای نمی‌تواند به این شرایط نائل شود. شاهدی که این تفسیرِ از فرم را تأیید می‌کند، بخشِ ۶۷ انسان‌شناسیِ کانت است:

اما در ذوق. . . یعنی در حکم زیباشناختی آن‌چیزی که لذت را در ابژه ایجاد می‌کند، دریافت حسی بی‌واسطه نیست (عنصر مادی در تصور ما از ابژه). بلکه این عاملِ لذت بخش، بیشتر شیوه‌ای است که در آن خیال آزاد (مولد) ماده را خلاقانه نظم می‌بخشد – این فرم است (Anthro 7:240–1; 108 108 quoted in Allison,137).

مشخص است که کانت در اینجا فرم را صریحاً نظم و نظامِ مواد محسوسی می‌داند که خیال ایجاد می‌کند به جای این‌که آن را ویژگی ساختاری یا همان چینشِ زمانی – مکانی ابژهٔ دریافت شده بداند. در این‌جا هیچ رد و نشانی از فرم به‌معنای پیکربندی فضایی و زمانی نیست. آن‌چیزی که سبب توجیه اعتبار کلی حکم ذوقی می‌شود صرفاً حالت ذهنیِ هماهنگی آزاد خیال و فاهمه است که در مواجهه با فرم ایجاد می‌شود. در واقع فرم تصور یک ابژه می‌تواند مبنای این هماهنگی باشد. بدین ترتیب می‌توان ادعا نمود هر نوع ترتیب و چینشِ داده‌های محسوس دریافت‌شده که قادر به ایجاد و تداوم تامل باشد، به‌عنوان «فرم» شناخته می‌شود (Allison,2001,138).

آلیسون معتقد است اگر به این معنا از فرم ملزم باشیم می‌توانیم ابژه‌ای که هماهنگی آزاد را ایجاد می‌کند هم ذیل مفهوم فرم غایت‌مندی (در بخش ۱۱) توصیف کنیم تا آن‌جایی‌که آن به عنوان باعث و بانیِ این هماهنگی آزاد معرفی می‌شود و هم ذیل مفهوم غایت‌مندی فرم (در بخش‌های ۱۳ و ۱۴)، وقتی می‌آموزیم که ابژه به دلیل فرم غایت‌مندی‌اش به این شیوه عمل می‌کند. از نظر آلیسون تنها در صورت پذیرش مفهوم گسترده از فرم می‌توان حرکت کانت از اصطلاح فرم غایت‌مندی به غایت‌مندی فرم را توجیه نماییم (Ibid).

کنت راجرسون: او نیز معتقد است فرم در زیباشناسی کانت معنای خاص خود را دارد. او با تأکید بر هماهنگی آزاد خیال به‌عنوان حالت ذهنی ناشی از تامل بر روی ابژه، معتقد است برای کانت آن چیزی از اهمیت بسیار زیادی برخوردار است که بتواند این هماهنگی آزاد را در فرد ایجاد نماید. راجرسون ضمن اشاره به این موضوع که احکام زیباشناختی با اینکه سوبژکتیوند اما مدعی اعتبار کلی‌اند، اعلام می‌کند که کلی بودن اعتبار احکام زیباشناختی تنها در صورتی می‌تواند توجیه شود که اعیان خاص لذتی را در ما ایجاد کند که منشاء آن حالت ذهنی هماهنگی آزاد است. هماهنگی آزاد نوعی تشخیص نظم در داخلِ کثرتی حسی است. پس می‌توان نتیجه گرفت که ارزش زیباشناختی ابژه به فرم آن است– یعنی نحوه‌ی نظم یافتن کثرت آن. از نظر راجرسون دیدگاه حقیقی کانت در مورد ارزش زیباشناختی همان فرمالیسم است (راجرسون،۱۳۹۴: ۴۲). همان‌گونه که قبلاً هم بیان شد ایده‌های زیباشناختی تصوری از قوهٔ متخیله است که اندیشه‌های بسیاری را ایجاد می‌کند، بی‌آن‌که هیچ اندیشهٔ معینی، یعنی هیچ مفهومی بتواند با آن تکافو کند. ایدهٔ زیباشناختی در مقابل ایدهٔ عقلی قرار دارد که هیچ شهودی (تصوری از قوهٔ متخیله) نمی‌توان با آن تکافو کند. در واقع ایده‌های زیباشناختی به‌نوعی ایده‌های عقلی را به‌صورت غیر مستقیم و نمادین بیان می‌کنند و از این طریق اندیشه‌های مختلفی را در افراد ایجاد می‌کند بدون این‌که صرفاً اندیشهٔ معینی را به بار بیاورد. کانت معتقد است آثار هنری و البته مطابق با ادعای کانت در بخش ۵۱ اعیان طبیعی نیز می‌توانند ایده‌هایی از اعیان یا حالات امور ورای تجربهٔ

محسوس را از طریق ارائهٔ سمبولیک یا تمثیل بیان کنند. بیان ایدهٔ زیباشناختی سبب می‌شود خیال خود را در کثرتی از تصورات مربوطه منتشر ساخته و به شخص این امکان را می‌دهد که بیشتر از چیزی که با مفهوم معین می‌تواند بیان کند، فکر کند. ایده کاملاً متفاوت از مفهوم است. ایده متعلق عقل است و نمی‌توان آن را به‌طور مستقیم بیان نمود، در حالی‌که مفهوم یا متخذ از تجربه است یا محصول فاهمه. از نظر کانت هم مفاهیم پیشینی و هم مفاهیم پسینی از ایده‌ها متمایزند. در *نقد اول* او نوعی تصور را فرض می‌کند که متمایز از مفاهیم به‌کارگرفته شده در اعیان هستند و بر ورای محدوده‌های شهود حسی اشاره می‌کند. تصور عقلانی یا ایده‌های عقلانی آن سوی تصدیق حسی قرار دارد (همان،۴۴). پس می‌توان ادعا نمود که ابژهٔ زیباشناختی هیچ مفهومی را بیان نمی‌کند اما ایده‌ای از ایده‌های عقلی که کاملاً انتزاعی‌اند را به‌صوت نمادین و غیر مستقیم نشان می‌دهد. کانت مطالب مشابهی را در مورد طبیعت نیز بیان می‌کند، وقتی ادعا می‌کند که می‌توان به‌درستی آواز یک پرنده را بیان‌گر سرمستی و خرسندی از وجود دانست یا می‌توان با دیدن زیبایی درختان، آنها را مجلل و با شکوه توصیف کرد یا می‌توان رمز را که طبیعت از مجرای آن با ما سخن می‌گوید در اشکال زیبای آن مشاهده کرد (کانت، ۱۳۸۱،۲۳۶). البته ممکن است اعتراض شود که نمی‌توان اعیان طبیعی را همانند اعیان هنری محصول قصدی آگاهانه تلقی کرد. راجرسون با توسل به تعریف نبوغ از نظر کانت که بر اساس آن نبوغ عطیه‌ای است که طبیعت به ما داده است، تمامی فرایند خلق اثر هنری از نظر کانت را به شیوهٔرمانتیک‌ها، فرایندی کاملا ناخودآگاه می‌داند. پس از نظر راجرسون محصولات هنری زیبا همانند اعیان طبیعی زیبا چندان قصدی نیستند (راجرسون، ۱۳۹۴: ۴۹-۵۱).

راجرسون در بحث از تعریف فرم اعلام می‌کند که متأسفانه لحن کانت در بحث از فرم به‌ویژه در بخش ۱۴ نوعی معنای محدود از «فرم ادراکی» را پشتیبانی می‌کند. اما در واقع کانت نمی‌خواهد هماهنگی آزاد را تنها محدود به هماهنگی آزادِ ناشی از عناصر ادراکی نماید. هماهنگی آزاد به شیوهٔ سامان‌دهی کثرت اشاره می‌کند (همان،۵۳-۵۴). لازم نیست تعیین کنیم که چه نوع عناصری کثرت را فرم می‌دهند. این عناصر ممکن است ادراکی (فرمالیسم ادراکی)، عقلانی (تداعی‌های اندیشه) و حتی گزینهٔ دیگر باشد. مثال‌های خود کانت نشان می‌دهد که او به هیچ وجه صرفاً به عناصر ادراکی یا به‌تعبیر دیگر فرمالیسم ادراکی که فرم را ساختار مکانی-زمانی ابژه (ساختار ادراکی) می‌داند، اکتفا نکرده است. وقتی عقاب ژوپیتری که دارای پنجه‌های درخشان است ایدهٔ پادشاه قدرتمند ملکوت را ایجاد می‌کند، بیان به چیزی کاملاً متفاوت از فرم ادراکی نیاز دارد. کانت در برخی از مثال‌هایش به این امر اشاره می‌کند که برخی از فرم‌های ادراکی (چینش مکانی - زمانی) بیانگرایده‌ی زیباشناختی نیز می‌باشند. برای مثال او در بخش ۵۱ مثالی از موسیقی ارائه می‌دهد که طبق معمول در آن درک فرم ادراکی مهم است اما در بخش ۵۳ اعلام می‌کند که

فرم این تأثرات حسی (هماهنگی و ملودی موسیقی) به بیان ایدهٔ زیباشناختی کمک می‌کند. از همین روی راجرسون معتقد است وقتی کانت از فرم به‌معنای فرم ادراکی یا چینش مکانی- زمانی صحبت می‌کند هم‌چنان بیان ایده‌ی زیباشناختی محتوای این فرم است. اما کانت با مثال‌های دیگری که در بحث از ایده‌های زیباشناختی به آنها اشاره می‌کند، به‌صورت ضمنی اعلام می‌کند که تنها فرم‌های ادراکی، مستعدِ بیان ایده‌های زیباشناختی نیستند، بلکه هر نوع چینش ونظم جزییات کثیر که هماهنگی آزاد خیال و فاهمه را ایجاد نماید و ایده‌ای زیباشناختی را بیان کند، می‌تواند فرم زیبا تلقی شود (همان: ۵۳-۵۵).

راشل زوکرت: او همانند آلیسون و راجرسون معتقد است کانت در نقد عقل محض و بخش تحلیل امر زیبا (بویژه دقیقهٔ سوم) معتقد است فرم همان چینش زمانی و مکانی پدیدارهاست. از نظر او این تصویر از فرمالیسم کانتی مشکل‌دار است و ارتباط میان زیبایی ابژه‌ها، کارکردهای بیولوژیکی، و شناخت تجربی جنبه‌های محتمل طبیعت را نادیده می‌گیرد و نوعی زیباشناسی خشک و ریاضیاتی را تجویز می‌کند (Zuckert,2006: 608). برای اجتناب از چنین نتیجه‌ای باید توجه کنیم که برای کانت، فرم زیبا غایت‌مندیِ بدون غایت است. اگر ابژه‌ای را غایتمند بدون غایت بدانیم، آن را به‌گونه‌ای داوری می‌کنیم که گویی عامدانه و برای هدفی طراحی شده است بدون این‌که بتوانیم غایت مورد نظر از این طراحی را مشخص کنیم. نوع غایتمندی اشاره شده در اینجا غایتمندی «چنان‌که‌گویی» است (Ibid: 605). وجود طرح غایتمند در اعیان زیبا، آنها را تا حدودی شبیه ارگانیسم‌ها جلوه می‌دهد. کانت وحدت ارگانیک و فرم زیبا را در *نقد قوهٔ حکم* از طریق «غایتمندی» به هم مرتبط می‌کند. زیبایی یک شیء در شکل غایتمند آن نهفته است، او ادعا می‌کند که اشیاء زیبا با یک وحدت ارگانیک مشخص می‌شوند (Ibid: 610). ارگانیسم‌ها را باید به‌عنوان اجزایی که به‌صورت غایت‌مند به یک‌دیگر مرتبط‌اند درک کرد، گویی هر بخشی به‌طورخاص به‌عنوان وسیله‌ای برای هدف کل ارگانیسم و نیز متقابلاً برای یک‌دیگر طراحی شده‌اند. با این‌که هم ارگانیسم‌ها و هم اعیان زیبا غایت‌مندند. اما غایت‌مندی ارگانیسم‌ها غایت‌مندی عینی است و غایت‌مندی اعیان زیبا بدون غایت. ما عین زیبا را به‌عنوان تصور «تکین» تحسین می‌کنیم. «تکینگی» اعیانِ زیبا به این معناست که ما عین را به‌عنوان عینِ تکین و فردی تحسین می‌کنیم. دقیقاً به این دلیل که ویژگی‌های یک شیء زیبا از نظر زیباشناختی فقط در چارچوب همین شیء ارزشمند است، ما آن شی را به‌عنوان یک وحدت فردی – به‌ویژه، وحدت کثرت تجربه می‌کنیم. نه به این دلیل که بخشی از یک طبقه یا نوع یا دسته است (دقیقاً برخلافِ فرایندِ داوری ارگانیسم‌ها). اجزای یک چنین وحدت متقابلِ غایت‌مند (در این‌جا ویژگی‌های محسوس و تجربی) صرفاً به‌خاطر نقشی که در کل ایفا می‌کنند زیبا هستند. البته

کانت به این دلیل که حکمِ تأملی در بحث از ارگانیسم‌ها همواره درصدد یافتن مفاهیمِ نوع و جنس و طبقه‌بندی آنها با جنس اعلی است، غایت‌مندی دخیل در ارگانیسم‌ها را غایت‌مندی عینی می‌نامد و آن را از غایت‌مندی سوبژکتیو حکم ذوقی (غایت‌مندی بدون غایت) متفاوت می‌داند (Ibid: 611-612).

پس زوکرت معتقد است ارتباط متقابل ویژگی‌های محسوس با هم‌دیگر فرم ابژه یا پدیدار را تشکیل می‌دهند. این ویژگی‌ها و روابط متقابل آنها با هم‌دیگر منحصر به این ابژه یا پدیدار هستند و نمی‌توان آن را به ابژهٔ مشابهِ دیگر نسبت داد و از این طریق دستهٔ خاصی از اعیان را زیبا داوری کرد. پس فرم نوعی چینش داده‌های محسوس است که حاکی از نوعی وحدت امور کثیر است (البته بدون این‌که به مفهوم خاصی اشاره نماید) و به‌واسطهٔ ماهیت غایت‌مندی بدون غایتش، هماهنگی آزاد را در ما ایجاد می‌کند. بر اساس این نگاه فرم دیگر معنای محدود (چینشِ زمانی و مکانی پدیدار) ندارد و می‌تواند هر نوع چینش داده‌های محسوسی که به‌واسطهٔ غایت‌مندی بدون غایتش توانایی ایجاد هماهنگی آزاد و به‌تبعِ آن لذت را دارد، شامل شود. این معنا از فرم، چینش زمانی و مکانی پدیدار و حتی مشارکت محتوای محسوس درکنار فرم به‌معنای محدود را نیز در بر می‌گیرد.

زوکرت معتقد است کانت از طریق غایت‌مندی و شباهت اعیان زیبا و ارگانیسم‌ها در غایت‌مند بودنشان، حکم زیباشناختی را با دغدغه‌های گسترده‌تر خود در *نقد قوهٔ* حکم مرتبط می‌کند. زیرا کانت قصد دارد غایت‌مندیِ *نقد قوهٔ* حکم را در راستای پروژه‌ی شناختی مطرح شده در *نقد عقل محض* به‌کار بگیرد. او در مقدمهٔ *نقد قوهٔ* حکم، این اصل (اصل غایت‌مندی) را اصلی استعلایی معرفی می‌کند که باید برای به‌دست آوردن شناخت تجربیِ ضروری از طبیعت، بر اساس آن حکم کنیم. او قبلاً در *نقد عقل محض* ثابت کرده بود که ما دانش ضروری و کلی از طبیعت داریم: اصول مقوله‌ای (مثلاً هر رویدادی علتی دارد) قوانین کلی هستند که بر همهٔ طبیعت حاکم هستند. اما این قوانین شرایط کافی برای امکان تجربه، به‌ویژه، برای حکم تجربی دربارهٔ اشیاء نیستند (Ibid:605-606). گرچه ما از طریق مقولات و اصول پیشینیی آنها می‌توانیم شناخت تجربی به‌دست بیاوریم اما تنوع و گوناگونیِ جنبه‌های تجربی و محتملِ طبیعت می‌تواند آن‌قدر زیاد باشد که ما نتوانیم همه‌ی مفاهیم یا قوانین تجربی حاکم بر همهٔ پدیدارها را مشخص کنیم. از همین روی اگر در بحث از شناخت صرفاً به مقولات و اصول پیشینی آنها تکیه کنیم، نتایج حاصل شده صرفاً نتایجِ محتمل خواهند بود. به‌همین دلیل کانت در نقد قوهٔ حکم اعلام می‌کند برای این‌که بتوانیم با استفاده از تحقیق علمی تجربی که عمدتاً مبتنی بر استدلال‌های تمثیلی و استقرایی‌اند، قوانین ضروری طبیعت را دریابیم، باید اصل استعلایی غایت‌مندی طبیعت را از پیش فرض نماییم. بر اساس این اصل استعلایی مشخص می‌شود که عالم نظام‌مند است و به این دلیل که گویی غایت‌مند با حکم است، قوای شناختی ما می‌توانند این نظام‌مندی را درک

و دریافت نمایند[۱] (Ginsborg, 2015: 26-28) زوکرت معتقد است بحث از زیبایی و فرم غایت‌مندی به‌عنوان اصلی‌ترین عنصر در داوری زیباشناختی را باید در راستای همین هدف کانت در نظر گرفت. گرچه غایت‌مندی بحث شده در مقدمه غایت‌مندی طبیعت است و غایت‌مندی بحث شده در دقیقهٔ سوم و بحث از فرم، غایت‌مندی بدون غایت است، اما از نظر او این دو غایت‌مندی با هم منطبق‌اند، زیرا غایت‌مندی فرم نیز از همان نوع غایت‌مندی است که ما (به‌طور تأملی) به طبیعت نسبت می‌دهیم، بدون این‌که ادعایی در مورد علت عمدی آن، قواعد یا اهداف آن داشته باشیم .(Zuckert,2006: 622)

ما با پرداختن به اعیان زیبا و داوریِ آنها با نوعی وحدت منحصر به‌فردِ غیرمفهومی حاکم بر تصورات تجربی در برخی اعیانِ خاص مواجه می‌شویم تا از این طریق نظم در طبیعت را فراتر از آن‌چه توسط مقولات قانون‌گذاری شده است درک کنیم. فرم غایت‌مند یک شیء زیبا مجموعه‌ای محدود از ویژگی‌های صوری نیست، بلکه آرایشی از ویژگی‌های محسوس است که به ما امکان می‌دهد تجربه غنی‌تری از آن‌چه که در حکم شناختی به‌دست می‌آوریم، داشته باشیم. بنابراین تجربهٔ زیباشناختی نمونه‌ای از یافتن نظم یا وحدت در میان کثرت موجود در طبیعت تجربی خاص است و ما را به شناخت نظم تجربی موجود در عالم امیدوار می‌سازد.

۴. نقد و بررسی و نتیجه‌گیری

هر سه تفسیری که از معنای فرم کانت با توجه به کلیت *نقد قوهٔ* حکم بیان شد، در تعریف فرم با هم‌دیگر هم‌داستان هستند. همهٔ دیدگاه‌های مذکور معتقد بودند که تعریف فرم به چینش زمانی مکانی پدیدارها، یک تعریف محدود است. گرچه کانت در بحث تحلیل امر زیبا و دقیقهٔ سوم به این تعریف وفادار است، اما کلیت اندیشهٔ او در *نقد قوهٔ* حکم، تعریف دیگری از فرم را به ذهن متبادر می‌کند که هم با سایر مطالب بیان شده در *نقد قوهٔ* حکم سازگار است و هم معنای محدود فرم را نیز شامل می‌شود. بر اساس تعریف جدید، فرم در اندیشهٔ کانتی عبارت است از ترتیب و

---

۱. در *نقد قوهٔ* حکم عملکرد قوه حکم تأملی وحدت بخشی به قوانین تجربی (احکام استقرایی) فراوانی است که توسط فاهمه ساخته شده‌اند، فاهمه بر اساس اصل و مقوله پیشینی علیت، قانون‌های تجربی فراوانی ساخته است. جهت تنسیق تجربه لازم است قوانین (گزاره‌ها) تجربی ساخته شده (علیت‌های تجربی) در نظمی ارگانیک وحدت یابند، وحدت مذکور بر اساس علت غایی و در نظامی غایت‌مندانه به‌دست می‌آید. در این جریان، جزیی‌ها (قانون‌های متکثر فاهمه) داده شده‌اند و تلاش می‌شود کلی‌ها یافت شوند. برای این کار قوه حکم تاملی با قرار دادن احکام استقرایی ساخته شده تحت یک‌دیگر، وحدت کلیه اصول تجربی تحت اصول تجربی عالی و بنابراین ایجاد امکان تبعیت منتظم آنها را برقرار می‌سازد (شاقول/ ماحوزی، استقرا، ۶۱). پس صرفاً در پرتو اصل استعلایی غایت‌مندی طبیعت، می‌توان از شناخت ضروری و کلی (و نه صرفاً شناخت احتمالی) عالم صحبت نمود.

چینش میان داده‌های محسوس به‌گونه‌ای که غایت‌مند بدون غایت به‌نظر می‌رسد و سبب ایجاد هماهنگی آزاد قوای شناختی در ما می‌شود.

تفاوت بین تفسیرهای ارائه شده بعد از ارائه تعریف جدیدِ فرم، خود را نشان می‌دهد. آلیسون معتقد است که کانت با تعریف فرم به‌شکلی که بیان شد می‌تواند توجه به محتوای اثر هنری و اهمیت آن را نیز در ذیل فرم جمع نماید. در واقع از نظر آلیسون برای کانت فرم در معنای محدودش تنها یکی از انواع نظم و چینش (طرح)هایی است که می‌تواند در برخی از اعیان یا آثار هنری سبب هماهنگیِ آزاد قوای شناختی در مخاطب شود. پس گاهی چینش زمانی و مکانی پدیدارها و گاهی چینش برخی داده‌های محسوس و گاهی نیز در برخی اعیان چینش زمانی و مکانی پدیدارها در کنار محتوا و مضمونی که در قالب داده‌های حسی بیان می‌شود با هم‌دیگر فرم و طرحی را ایجاد می‌کند که سبب هماهنگی آزاد خیال و فاهمه در ما می‌شود. راجرسون نیز ضمن پذیرش دیدگاه آلیسون معتقد است که داده‌های محسوس صرفاً داده‌هایی است که ایدهٔ زیباشناختی را بیان می‌کند و این ایدهٔ زیباشناختی همان صورت محسوس و ملموس ایدهٔ اخلاقی است. از نظر راجرسون صرفاً بیان ایدهٔ اخلاقی در قالبِ ایدهٔ زیباشناختی می‌تواند هماهنگی آزاد را در مخاطب ایجاد نماید. دیدگاه زوکرت اما کمی متفاوت‌تر است. با این‌که زوکرت همانند آلیسون و راجرسون فرم را چینش و ترتیب داده‌های محسوسی می‌داند که سبب هماهنگی آزاد خیال و فاهمه می‌شود اما با تأکید بیشتر بر غایت‌مندی اعیان زیبا و شباهت انها با ارگانیسم‌ها معتقد است که اعیان زیبا قرار نیست در صدد بیان ایده‌های زیباشناختی و مفاهیم اخلاقی باشند، بلکه آنها صرفاً با نمایش نوعی وحدتِ امور کثیری که به هیچ مفهوم معینی اشاره نمی‌کند، غایت‌مندی استعلاییِ حاکم برعالم را به ما نشان می‌دهد و ما را به شناخت نظم موجود در عالم و به‌تبعِ آن به شناخت قوانینِ ضروریِ عالم امیدوار می‌سازد. آن‌چه سبب می‌شود زوکرت مواجهه با غایت‌مندی بدون غایتِ اعیان زیبا را در راستای غایت‌مندی عالم بداند و از تجربه‌ی فرم زیباشناختی به شناختِ ضروری قوانین تجربیِ عالم برسد، این است که او غایت‌مندی طبیعت را که در مقدمهٔ *نقد قوهٔ* حکم مطرح می‌شود با غایت‌مندی بدونِ غایت در حکم زیباشناختی که در دقیقهٔ سومِ تحلیلِ امر زیبا به آن اشاره شده است، یکی می‌داند. البته او برای این نوع تلقی خویش استدلالی را مطرح نمی‌کند. لذا باید اذعان کرد که اعتقاد به نتایج زوکرتی مستلزمِ آن است که او در گام اول یکسان بودنِ این دو نوع غایت‌مندی را اثبات نماید. لازم به ذکراست که دیدگاه شارحان در این خصوص متفاوت است.[۱]

۱. برای مثال آلیسون این دو نوع غایت‌مندی را متفاوت اما مرتبط با هم می‌داند. در مقابل هانا گینسبورگ، آندریو رت، باربارا هرمن این دو غایت‌مندی را یک نوع غایت‌مندی می‌دانند (Zuckert,2006,608).

به نظر می‌رسد راجرسون در تفسیر خود از فرم، تأکید مضاعفی بر بحث ایده‌های زیباشناختی به‌عنوان بیان محسوس ایده‌های اخلاقی می‌نماید. شاید بتوان گفت یکی از مضامین آثار هنری می‌تواند ایده‌های اخلاقی باشد، اما منحصر نمودن محتوای آثار هنری و حتی اعیان طبیعی به بیان محسوس و نمادین مفاهیم اخلاقی، ما را از مشاهدهٔ بسیاری از آثار هنری که ممکن است به‌لحاظ اخلاقی خنثی باشد، محروم می‌سازد. ضمن این‌که باید توجه داشت هدف اصلی و اولیهٔ شارحانی چون راجرسون ارائهٔ معنای جدیدی از فرم است تا به‌واسطهٔ آن میان بخش‌های ظاهراً ناسازگارِ نقد قوهٔ حکم، نوعی هماهنگی و انسجام ایجاد شود. تأکید بر چینش عناصر بصری در کنار محتوای صرفاً اخلاقی برای ایجاد هماهنگی آزاد قوای شناختی، بسیاری از اعیان و آثاری که کانت در بخش تحلیل امر زیبا به‌عنوان زیبا معرفی می‌کند، از دایرهٔ ارزیابی زیباشناختی خارج می‌سازد. برای مثال کانت در دقیقهٔ سوم (بخش ۱۶) اعیانی چون نقوش یونانی، شاخ و برگ‌های تزیینی حاشیه‌ها یا کاغذهای دیواری و آثار موسیقی فانتزی را از جمله مصادیقِ زیبایی آزاد می‌داند. گرچه راجرسون تلاش می‌کند با بیان این‌که حتی نقوش یونانی و موسیقی فانتزی نیز باید بیان‌گر ایده‌ها باشند، از نقد مذکور رهایی بیابد. اما به هیچ وجه توضیح نمی‌دهد که چگونه چنین آثاری یا آثار هنری کاملاً انتزاعی می‌توانند بیان‌گر باشند.

از سوی دیگر باید توجه نمود که اگر قرار است اثر هنری و حتی اعیان طبیعی به‌خاطر بیان ایده‌های اخلاقی زیبا تلقی شوند، تجربهٔ بی‌علقهٔ زیباشناختی خدشه‌دار می‌شود. همان‌گونه که می‌دانیم، کانت در دقیقهٔ اول معتقد است هر نوع علاقه‌ای اعم از اخلاقی یا وابسته به مطبوع، مانع از تحقق ارزیابی محض زیباشناختی می‌شود. ممکن است راجرسون ادعا نماید بحث ایده‌های زیباشناختی یا همان اخلاقی ناظر به بحث خلق هنری است و باید میان خلق و داوری تمایز گذاشت. در فرایندِ خلق است که هنرمند ایدهٔ اخلاقی را در اثر خود بیان می‌کند و این هیچ ارتباطی با داوری ذوقی محض در قالب تجربهٔ بی‌علقه ندارد. ما بعد از این‌که اثر هنری را ارزیابی محض کردیم متوجه ایدهٔ اخلاقیِ آن می‌شویم. در مقابل چنین دیدگاهی می‌توان گفت توسل راجرسون به ایده‌های زیباشناختی به‌دلیلِ توانایی این ایده‌ها در ایجاد حالت ذهنی هماهنگیِ آزاد خیال و فاهمه است و این حالت ذهنی در فرایند خلق برای مخاطب ایجاد می‌شود. از سوی دیگر خود راجرسون صریحاً معتقد است که در پرتوِ توجه به ایده‌های اخلاقی در آثار هنری و حتی اعیان طبیعی می‌توان به دست‌یابی به اعتبار کلی امیدوار بود. بدیهی است که با محوریت بخشیدن به ایدهٔ اخلاقی در داوری اثر هنری به‌خاطر حصول اعتبار کلی، تجربهٔ بی‌علقهٔ زیباشناختی از دست می‌رود.

دیدگاه زوکرت درخصوص فرم مبتنی بر یکی بودن اصل غایت‌مندیِ طبیعت (که در مقدمه مطرح می‌شود) با اصل غایت‌مندی بدون غایتِ (دقیقهٔ سوم) است. همان‌گونه که می‌دانیم این دو نوع

غایت‌مندی بسیار متفاوت هستند. در بحث غایت‌مندی طبیعت ما نه با یک عین که با مجموعه اعیانی مواجهیم که با هم‌دیگر در ارتباطند اما در غایت‌مندی بدون غایت ما تنها با اجزایِ یک عین مواجهیم. از سوی دیگر اصل غایت‌مندی منطقی یا صوری طبیت به‌عنوان یک اصل احکام شناختی شناخته می‌شود که خود این احکام، هیچ ربطی به احساس ندارند، اما اصل غایت‌مندی بودن غایت در نهایت به یک احساس بی‌علقه می‌انجامد.

به‌طور کلی باید گفت دغدغهٔ کانت در بحث از غایت‌مندی طبیعت، شناخت تجربی یقینی است. ما با قبول اصل استعلایی غایت‌مندی عالم می‌فهمیم که عالم غایت‌مند برای حکم است؛ یعنی ما می‌فهمیم که عالم نظام‌مند است و قوای شناختی ما کاملاً توانایی درک و تشخیص این نظام مندی را بر مبنای مفاهیم و طبقه‌بندی اجناس و انواع را دارد. پس می‌توانیم به‌یقین درخصوص موارد تجربه نشده بر مبنای نظام‌مندی و غایت‌مندی حکم صادر کنیم و پیش‌بینی کنیم. اما غایت‌مندی بدون غایت که درتجربهٔ مواجه با یک اثر یا عین زیبا حاصل می‌شود از یک‌طرف مخصوص فقط این اثر یا عینِ خاص است پس نمی‌توان اعیان مشابه دیگر را نیز زیبا ارزیابی کرد و از سوی دیگر هیچ مفهومی نیز در فرایند ارزیابی ما دخیل نیست. گرچه زوکرت معنای وسیع و در عین حال معقول و موجه از فرم در زیباشناسی کانت را تشخیص می‌دهد اما با تکیه بر مقدمات اثبات نشده، به نتایج غریب و غیر موجه می‌رسد.

در مقابل تفاسیر مذکور، تفسیر آلیسون از این امتیاز برخوردار است که بخش‌های ناسازگار *نقد قوه‌ی* حکم را هماهنگ می‌کند و تمامی مصادیقِ زیبایی ذکر شده از سوی کانت در نقد قوهٔ حکم را شامل می‌شود. از سوی دیگر بخش‌های دیگر *نقد قوهٔ* حکم را دست نخورده باقی می‌گذارد و از این جهت به اصل متن و مبانی کانتی مقید است. آلیسون ضمن پذیرش تفاوت غایت‌مندی طبیعت با غایت‌مندی بدون غایتِ دخیل در داوری زیباشناختی، دیدگاهی در مورد متعلق ارزیابی زیباشناختی ارائه می‌دهد که طیف وسیعی از اعیان مختلف اما زیبا را (اعم از آثاری چون موسیقی فانتزی، نقاشی‌های انتزاعی مدرن، آثار بازنمایانهٔ کلاسیک و آثاری با مضمون اخلاقی و...) را شامل می‌شود.

منابع

برنهایم، داگلاس (۱۳۹۸). *درآمدی برنقد قوهٔ حکم*. ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: نی.

پوک، گرانت و نیوئیل، داینا (۱۳۹۸). *مبانی تاریخ هنر*. ترجمه: مجید پروانه‌پور، تهران: ققنوس.

کانت، ایمانوئل (۱۳۸۱). *نقد قوهٔ حکم*. ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان، تهران: نی.

--------- (۱۴۰۰). *نقد عقل محض*. ترجمهٔ بهروز نظری، ققنوس.

راجرسون، کنت (۱۳۹۴). *هماهنگی آزاد خیال و فاهمه*. ترجمهٔ علی سلمانی، تهران: حکمت.

سلمانی، علی (۱۳۹۵). "*نقد و بررسی دیدگاه پیش‌شناختی و چندشناختی در بحث از هماهنگی آزاد خیال و فاهمه*". متافیزیک، سال نهم، شماره ۲۳ ، بهار و تابستان. صص.۳۶-۵۰

شاقول، یوسف و ماحوزی، رضا (۱۳۸۷). "*زیبایی و استقرا در فلسفه نقادی کانت*". نامه حکمت، شماره ۱۱، صص.۵۳-۶۸

ویکس، رابرت (۱۴۰۰). *راهنمای کامل نقد قوهٔ حکم*. ترجمه: داود میرزایی، تهران: فرهنگ معاصر.

References

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

Burnham, Douglas (2019). *An Introduction to the Critique of Judgment*, translated by Mohammad-Reza Abolghasemi, Tehran: Ney. (In Persian)

Ginsborg, Hana (2015). *Why Must We Presuppose the Systematicity of Nature?* Cambridge.

Guyer, Paul (1997). *Kant and Claims of Taste*, Cambridge.

Hanfling, Oswald (1994). *Philosophical Aesthetics: An Introduction*, London: Wiley-Blackwell.

Kant, Immanuel (1987). *Critique of Judgment*, translated by Werner Pluhar, Hackett Company.

---------- (2002). *Critique of Judgment*, translated by Rashidian, Abdolkarim, Tehran: Ney. (In Persian)

---------- (2021). *Critique of Pure Reason*, translated by Nazari,Behrouz Ghoghnoos. (In Persian)

Kemal, Salim. (1986). "*Kant and Fine Art*", Oxford: Clarendon Press.

Kuplen, Mojca (2022). "*Immanuel Kant and the Emancipation of the Image*", in The Palgrave Handbook of Image Studies, edited by Krešimir Purgar, pp. 93-107 (Cham: Springer International Publishing).

Pippin, Robert B. (1982). "*Kant's Theory of Form: An Essay on the Critique of Pure Reason*", Yale University Press.

Patron, Ernesto (2023). "*The Judgment of Taste and the Formalism Undertaking in the Arts*", Athens Journal of Humanities & Arts, 10: 1-24.

Pook, Grant and Newell, Diana (2019). *Foundations of Art History*, translated by Majid Parvaneh-Pour, Tehran: Ghoghnoos. (In Persian)

Rogerson, Kent (2015). *The Harmony of Free Imagination and Understanding*, translated by Ali Salmani, Tehran: Hikmat. (In Persian)

Salmani, Ali (2016). "*Critique and Review of the Pre-Conceptual and Multi-Conceptual Views on the Harmony of Free Imagination and Understanding*," Metaphysics, Vol. 9, No. 23, Spring and Summer, pp. 36-50. (In Persian)

Shaghoul, Youssef and Mahouzi, Reza (2008). "*Beauty and Induction in Kant's Critique Philosophy*," Letter of Wisdom, No. 11, pp. 53-68. (In Persian)

Wicks, Robert (2021). *Complete Guide to the Critique of Judgment*, translated by Davood Mirzaei, Tehran: Farhang Moaser. (In Persian)