دانشنامهٔ فلسفهٔ استنفورد

زیبایی‌شناسی آلمانی

این کتاب ترجمه‌ای است از:

18th Century German Aesthetics

Paul Guyer, Mar 3, 2014

Kant's Aesthetics and Teleology

Hannah Ginsborg, Feb 13, 2013

Hegel's Aesthetics

Stephen Houlgate, 2009

Heidegger's Aesthetics

Ian Thomson, Jun 26, 2015

Gadamer's Aesthetics

Nicholas Davey, Jun 13, 2007

The Stanford Encyclopedia of Philosophy

این مجموعه با کسب اجازه از گردانندگان دانشنامهٔ فلسفهٔ استنفورد (SEP) منتشر می‌شود.

عنوان و نام پدیدآور: زیبایی‌شناسی آلمانی/ سرپرست و ویراستار مجموعه مسعود علیا؛ نویسندگان پل گایر ... [و دیگران]؛ مترجمان سید مسعود حسینی ... [و دیگران]؛ ویرایش، آماده‌سازی و امور فنی تحریریهٔ انتشارات ققنوس.
مشخصات نشر: تهران: ققنوس، ۱۳۹۹.
مشخصات ظاهری: ۵۳۶ ص.
شابک: ۶-۰۳۴۵-۰۴-۶۲۲-۹۷۸
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: نویسندگان پل گایر، هانا گینزبورگ، استیون هولگیت، انین تامسون، نیکولاس دیوی.
یادداشت: مترجمان سید مسعود حسینی، داود میرزایی، گلنار نریمانی، وحید غلامی‌پورفرد.
یادداشت: کتاب حاضر ترجمهٔ مقالات گوناگون از کتاب «دانشنامهٔ فلسفهٔ استنفورد =The Stanford Encyclopedia of Philosophy» است.
یادداشت: کتابنامه.
یادداشت: نمایه.
عنوان دیگر: دانشنامهٔ فلسفهٔ استنفورد.
موضوع: زیبایی‌شناسی آلمانی
موضوع: Aesthetics, German
شناسهٔ افزوده: گایر، پل
شناسهٔ افزوده: Guyer, Paul
شناسهٔ افزوده: علیا، مسعود، ۱۳۵۴ -
شناسهٔ افزوده: حسینی، سید مسعود، ۱۳۶۶ -، مترجم
رده‌بندی کنگره: BH۲۲۱
رده‌بندی دیویی: ۱۱۱/۸۵۰۹۴۳
شمارهٔ کتاب‌شناسی ملی: ۷۳۰۸۹۸۰

دانشنامهٔ فلسفهٔ استنفورد

زیبایی‌شناسی آلمانی

سرپرست و ویراستار مجموعه:
مسعود علیا

نویسندگان:
پل گایر، هانا گینزبورگ، استیون هولگِیت،
ایئن تامسون و نیکولاس دیوی

مترجمان:
سید مسعود حسینی، داود میرزایی،
گلنار نریمانی و وحید غلامی‌پورفرد

انتشارات ققنوس
تهران، خیابان انقلاب، خیابان شهدای ژاندارمری،
شمارهٔ ۱۱۱، تلفن ۶۶ ۴۰ ۸۶ ۴۰
ویرایش، آماده‌سازی و امور فنی:
تحریریهٔ انتشارات ققنوس
* * *
دانشنامهٔ فلسفهٔ استنفورد
سرپرست و ویراستار مجموعه:
مسعود علیا

زیبایی‌شناسی آلمانی
نویسندگان: پل گایر، هاناگینزبورگ،
استیون هولگیت، ایئن تامسون و نیکولاس دیوی
مترجمان: سید مسعود حسینی، داود میرزایی،
گلنار نریمانی و وحید غلامی‌پورفرد
چاپ اول
۷۷۰ نسخه
پاییز ۱۳۹۹
چاپ رسام
حق چاپ محفوظ است
شابک: ۶ ـ ۰۳۴۵ ـ ۰۴ ـ ۶۲۲ ـ ۹۷۸
ISBN: 978 - 622 - 04 - 0345 - 6
www.qoqnoos.ir
Printed in Iran
۹۵۰۰۰ تومان

فهرست

زیبایی‌شناسی آلمانی در قرن هجدهم
پل گایر / سید مسعود حسینی

[درآمد] ۱۱
۱. لایب‌نیتس و ولف: کمال و حقیقت ۱۵
۲. گوتشت و منتقدانش: حقیقت و تخیل ۲۷
۳. باومگارتن و مایر: استتیک / زیبایی‌شناسی به منزلهٔ نظیر شناخت عقلی ... ۳۷
۴. مندلسون، وینکلمان و لسینگ: عواطف آمیخته ۵۳
۵. هردر، زولتسر و هرتس: توان، کردوکار و حقیقت ۸۷
۶. موریتس: هنر به منزلهٔ آنچه فی‌نفسه کامل است ۱۱۷
۷. کانت: بازی با حقیقت ۱۲۵
۸. واکنش شیلر به زیبایی‌شناسی کانت: وقار، ارجمندی و تربیت زیبایی‌شناسانه ۱۴۱
۹. نقد هردر بر کانت: توافقی میان دو رهیافت؟ ۱۵۷

کتابنامه ۱۷۱

زیبایی‌شناسی و غایت‌شناسی کانت
هانا گینزبورگ / داود میرزایی

[درآمد] ۱۸۹

۱. قوهٔ حکم ۱۹۳
۲. زیبایی‌شناسی ۱۹۹
۳. غایت‌شناسی ۲۳۷

کتابنامه ۲۶۱

زیبایی‌شناسی هگل

استیون هولگیت /گلنار نریمانی

[درآمد] ۲۷۵
۱. دانش هگل دربارهٔ هنر ۲۷۷
۲. متون و درسگفتارهای هگل دربارهٔ زیبایی‌شناسی ۲۸۱
۳. هنر، دین و فلسفه در نظام هگل ۲۸۵
۴. کانت، شیلر و هگل: زیبایی و آزادی ۲۸۹
۵. هنر و آرمانی‌سازی ۲۹۳
۶. زیبایی‌شناسی نظام‌مند یا فلسفهٔ هنر هگل ۲۹۵
۷. نتیجه‌گیری ۳۳۷

کتابنامه ۳۳۹

زیبایی‌شناسی هایدگر

ایئن تامسون / سید مسعود حسینی

[درآمد] ۳۴۷
۱. مقدمه‌ای بر «زیبایی‌شناسی هایدگر»: برگذشتن از ناسازواری ۳۴۹
۲. نقد فلسفی هایدگر بر زیبایی‌شناسی: مقدمه ۳۵۷
۳. دفاع هایدگر از هنر، مقدمه: سه رکن دریافت هایدگر از هنر ۳۸۳
۴. نتیجه‌گیری: حل و فصل مناقشه در باب تفسیر هایدگر از ون‌گوگ ۴۲۷

یادداشت‌ها ۴۴۱
کتابنامه ۴۶۹
سپاسگزاری ۴۷۵

زیبایی‌شناسی گادامر

نیکولاس دیوی / وحید غلامی‌پورفرد

[درآمد] ۴۷۹
۱. هنر در مقام طرف مکالمه ۴۸۳
۲. «جوهر» انفسی‌بودگیِ زیبایی‌شناختی ۴۸۹
۳. امر معاصر و تجربهٔ هنر ۴۹۱
۴. بازی ۴۹۳
۵. عید ۴۹۷
۶. نماد ۵۰۱
۷. عرضه‌داشت، بازنمایی و نمود ۵۰۳
۸. موضوع ۵۰۷
۹. هنر و زبان ۵۱۱
۱۰. سنت ۵۱۵
۱۱. متناقض‌نمای امرِ بینابین ۵۱۹
کتابنامه ۵۲۳
نمایه ۵۲۵

زیبایی‌شناسی آلمانی
در قرن هجدهم

پل گایر

ترجمهٔ سید مسعود حسینی

[درآمد]

رشتهٔ فلسفی زیبایی‌شناسی تا سال ۱۷۳۵ نامی نداشت. در این زمان بود که آلکساندر گوتلیب باومگارتن[1] در بیست و یک‌سالگی در رسالهٔ استادی خود در دانشگاه هاله، تعبیر استتیک/زیبایی‌شناسی را به معنای epistêmê aisthetikê یا دانش ناظر به امور محسوس و متخیّل باب کرد (Baumgarten, *Meditationes* §§ CXVI, pp. 86 – 7). اما نام‌گذاری باومگارتن روی این حوزه، به تعبیری، غسل تعمیدی دیرهنگام بود: از آن زمان که افلاطون در جمهور ارزش تعلیمیِ صور متعددی از هنر را زیر سؤال برد[2] و ارسطو در پاره‌های به‌جامانده از بوطیقای خویش اجمالاً از آن‌ها دفاع کرد، زیبایی‌شناسی بی‌آن‌که نامی داشته باشد بخشی از فلسفه بود. به بیان مشخص، افلاطون زبان به اعتراض گشوده بود که هنرها از حیث شناختی بی‌مصرف‌اند و جز بده‌بستان تصاویر خشک و خالیِ امور جزئی، به جای حقایق کلی، کاری نمی‌کنند؛ اما ارسطو از هنرها در برابر اتهام افلاطون دفاع کرد؛ استدلال کرد که دقیقاً هنر، یا دست‌کم شعر، است که حقایقی کلی را به‌آسانی و به صورتی فهم‌پذیر بیان می‌کند، برخلافِ، مثلاً، تاریخ که سر و کارش با واقعیات جزئی است و بس (Aristotle, *Poetics*, chapter 9, 1451a37–1451b10). از طرف دیگر، اگر تجربهٔ هنرها بتواند پرده از برخی حقایق اخلاقی مهم بردارد، در پرورش اخلاق نیز، که دیگر محور تردیدهای افلاطون بود، نقش مهمی می‌تواند داشته باشد. شکلی از این واکنش به افلاطون در قسمت عمده‌ای از تاریخ لاحق

---

1. Alexander Gottlieb Baumgarten

۲. بنگرید به جمهور، ۵۹۷ ـ ۵۹۹ ـ م.

فلسفه، هستهٔ زیبایی‌شناسی را تشکیل می‌داد، و در واقع در بخش زیادی از قرن بیستم نیز همچنان عنصری کانونی در زیبایی‌شناسی بود. با این حال، در قرن هجدهم دو پاسخ دیگر به افلاطون داده شد. یکی از آن‌ها را می‌توان پی‌گرفتن این ایدهٔ ارسطو در بوطیقادانست که «کاتارسیس» ــ پالایش یا تزکیهٔ ــ عواطف ترس و شفقت، بخش ارزشمندی از واکنش ما به تراژدی است؛ این امر منجر به تأکید بر تأثیر عاطفی تجربهٔ زیبایی‌شناسانه شد که در سنت شناخت‌گرایانه دست‌کم گرفته می‌شد. چنین طرز فکری مورد تأکید ژان‌ـباتیست دو بوس[1] در کتابش با عنوان تأملاتی نقادانه دربارهٔ شعر، نقاشی و موسیقی[2] قرار گرفت که در سال ۱۷۱۹ در فرانسه منتشر شد و حتی پیش از آن‌که به زبان‌هایی دیگر ترجمه شود در سرتاسر اروپا بسیار مشهور بود. نوآوری دیگر این ایده بود که واکنش ما در قبال زیبایی، خواه در حیطهٔ طبیعت خواه در حوزهٔ هنر، بازیِ آزادانهٔ قوای ذهنی ماست که ذاتاً لذت‌بخش است و لذا، نیازی به هیچ‌گونه توجیه معرفت‌شناسانه یا اخلاقی ندارد، ولو آن‌که به‌واقع فواید معرفت‌شناسانه و اخلاقی داشته باشد. این اندیشه را در انگلستان جوزف ادیسون[3] در سال ۱۷۱۲ در مقالاتش در باب «لذایذ تخیل» در اسپکتیتور[4] مطرح کرد، و سپس برخی نویسندگان اسکاتلندی از جمله فرانسیس هاچیسون،[5] هنری هوم (لُرد کِیمز)،[6] و الکساندر جرارد[7] آن را پروراندند. در آلمان اندیشهٔ مزبور را به‌کندی پذیرفتند؛ موزس مندلسون[8] در اواخر دههٔ ۱۷۵۰ اشاره‌ای به آن کرد. او همچنین تأکید دو بوس بر تأثیر عاطفی تجربهٔ زیبایی‌شناسانه را از سر

---

1. Jean-Baptiste Du Bos 2. *Critical Reflections on Poetry, Painting, and Music*

۳. Joseph Addison: شاعر، نمایشنامه‌نویس و سیاستمدار انگلیسی (۱۶۷۲ـ۱۷۱۹). ــم.

4. *Spectator*

۵. Francis Hutcheson: فیلسوف ایرلندی (۱۶۹۴ـ۱۷۴۶) که بیشتر به موجب آثارش در زیبایی‌شناسی و اخلاق شهرت دارد. ــم.

۶. Henry Home (Lord Kames): فیلسوف اسکاتلندی (۱۶۹۶ـ۱۷۸۲) و از سردمداران جنبش روشنگری در اسکاتلند. ــم.

۷. Alexander Gerard: فیلسوف اسکاتلندی (۱۷۲۸ـ۱۷۹۵) که اهم آرای زیبایی‌شناسانه‌اش واکنشی است به نظریات فرانسیس هاچیسون و دیوید هیوم. ــم.

8. Moses Mendelssohn

گرفت. اما اندیشهٔ مورد بحث در تأکید بر لذتِ کردوکارِ بی‌مانعِ قوای بازنمایی ما در برخی مدخل‌های نظریهٔ عام هنرهای زیبا[1] (۱۷۷۱ـ۱۷۷۴) اثر یوهان گئورگ زولتسر[2] ــ از باب نمونه، مدخل‌های «زیبایی» و «ذوق» ــ نخستین بار به طرزی پایدار رخ نمود (Sulzer, *Allgemeine Theorie,* vol. II, pp. 371–85, at p. 371, and «Schöne (Schön Künste)», vol. IV, pp. 305–19, at p. 307). چنین اندیشه‌ای عنصر کانونی نظریات زیبایی‌شناسانهٔ کانت در نقد قوهٔ حکم[3] (۱۷۹۰) و شیلر در نامه‌هایی دربارهٔ تربیت زیبایی‌شناختی انسان[4] (۱۷۹۵) شد. در این مدخل به شرح تاریخچهٔ تعامل میان نظریهٔ سنتی تجربهٔ زیبایی‌شناسانه همچون صورت خاصی از شناخت حقیقت، و نظریه‌های متأخر تجربهٔ زیبایی‌شناسانه همچون بازی آزادانهٔ قوای شناختی (و گاه سایر قوای ذهنی) و همچون نوعی تجربهٔ غیرمستقیم عواطف در آلمانِ قرن هجدهم می‌پردازم.

1. *Allgemeine Theorie der schönen Künste*
2. Johann Georg Sulzer
3. *Critique of the Power of Judgment*
4. *Letters on the Aesthetic Education of Mankind*

۱
لایب‌نیتس و ولف: کمال و حقیقت

این ایدهٔ سنتی که هنر واسطهٔ خاصی برای بیان حقایقی مهم است مبنای کار فیلسوفی است که چهارچوب اندیشهٔ آلمانی را در بخش عظیمی از قرن هجدهم تعیین کرد، یعنی کریستیان ولف[1] (۱۶۷۹ـ۱۷۵۴). ولف هرگز کتاب کاملی را به زیبایی‌شناسی اختصاص نداد، اما بسیاری از ایده‌هایی که بر نظریهٔ لاحق زیبایی‌شناسی مؤثر افتادند در اثر او زیر عنوان اندیشه‌هایی عقلانی در باب خدا، جهان و نفس بشر[2] یا «مابعدالطبیعهٔ آلمانی»،[3] که اول بار در سال ۱۷۱۹ منتشر شد، مندرج‌اند.

ولف که در ابتدا به تدریس ریاضیات در دانشگاه هاله گمارده شد ــ دانشگاهی که آیین تورع بر حال و هوای آن غالب بود[4] ــ چه در ریاضیات و چه در فلسفه از نبوغ گوتفریت ویلهلم لایب‌نیتس[5] (۱۶۴۶ـ۱۷۱۶) متأثر بود، اما بیان منظومه‌وار فراخ‌دامنه‌ای از فلسفه‌ای منتشر کرد که تا اندازه‌ای، ولو نه به طور کامل، مطابق خطوط اندیشه‌های لایب‌نیتس طرح و تنسیق شده بود، لیکن به گونه‌ای که خود لایب‌نیتس هیچ‌گاه چنان نکرده بود. مجموعهٔ آثار ولف (بالغ بر سی جلد به زبان آلمانی و چهل جلد به زبان لاتین) مشتمل است بر نسخه‌هایی آلمانی از منطق، مابعدالطبیعه، اخلاق، فلسفهٔ سیاسی و یزدان‌شناسی او و به همراه دایرةالمعارفی چهارجلدی دربارهٔ ریاضیات. به‌علاوه، در میان آثار او نسخه‌های لاتین مبسوطی از منطق، شاخه‌های مابعدالطبیعه از جمله هستی‌شناسی، کیهان‌شناسی عقلی، روان‌شناسی تجربی، روان‌شناسی عقلی و روان‌شناسی طبیعی، به همراه ملخص

---

1. Christian Wolff 2. *Rational Thoughts on God, the World, and the Soul of Man*
3. German Metaphysics 4. Pietist-dominated
۵. Gottfried Wilhelm Leibniz: فیلسوف عقل‌گرای آلمانی. ــ م.

چهارجلدی دیگری دربارهٔ ریاضیات، مجموعه‌ای هفت‌جلدی دربارهٔ اخلاق، و مجموعه‌ای دوازده‌جلدی دربارهٔ فلسفهٔ سیاسی و اقتصاد دیده می‌شود. در میان این آثار انبوه، از قرار معلوم یگانه اثری که ممکن است به طرزی ویژه رنگ و بوی اثری زیبایی‌شناسانه را داشته باشد رساله‌ای است دربارهٔ معماری که در دایرةالمعارف ریاضیات او مندرج است. خود اندراج موضوع معماری در دایرةالمعارف ریاضیات حاکی از آن است که ولف مبحث معماری را بخشی از نظریهٔ دانش تلقی می‌کرد؛ از سوی دیگر، ولف در گفتار مقدماتی دربارهٔ فلسفه به وجه عام،[1] که دیباچهٔ بازگفت لاتین نظام اوست، به بیانی کلی‌تر اظهار می‌دارد که نوعی «فلسفهٔ هنرها» امکان‌پذیر است، لیکن صرفاً به عنوان بخشی از «علم فنون یا فن‌شناسی»، یعنی در قالب «دانش هنرها و آثار هنری» (Wolff, *Preliminary Discourse*, §71, p. 38). ولف در این سیاق، اصطلاح «هنر» (ars) را به معنای باستانیِ تخنه[2] به کار می‌برد، یعنی هر صورتی از مهارت [یا صناعت][3] که هم مستلزم استعداد باشد هم مستلزم تمرین، و نه به معنای مشخصاً مدرنِ «هنر زیبا».[4] ولف در آثار آلمانی خود از اصطلاح Kunst [هنر] به همان معنای موسع بهره می‌برد. با این حال، حتی در خصوص چیزی که بیشتر با هنرهای زیبا قرابت دارد، می‌گوید: «نوعی فلسفهٔ هنرهای آزاد[5] نیز وجود تواند داشت، به شرط آن‌که به قالب نوعی دانش احاله شوند ... . می‌توان از فلسفهٔ بلاغی، فلسفهٔ شعری و نظایر آن‌ها سخن گفت» (ibid., §72, p. 39). بی‌گمان مراد ولف ایدهٔ هنرهای زیبا به منزلهٔ حوزه‌ای از فرآوری و واکنش[6] بشری نیست که از جهتی بنیادی با کلیهٔ صور دیگر فرآوری و واکنش بشری متفاوت است؛ بنابراین، مراد وی ایدهٔ زیبایی‌شناسی به منزلهٔ رشته‌ای نیست که بر وجه اختلاف هنرهای زیبا و واکنش ما در قبال آن‌ها با سایر امور متمرکز باشد. با وجود این، او در آثارش ایده‌هایی هم دربارهٔ هنرهای زیبا و هم دربارهٔ واکنش ما در قبال آن‌ها پیش می‌کشد که برای اندیشهٔ آلمانی در نیمهٔ دوم قرن هجدهم اهمیت محوری می‌یابند.

---

1. *Preliminary Discourse on Philosophy in General* 2. techne 3. craft
4. fine art 5. liberal arts 6. production and response

۱.۱. لایب‌نیتس

دو ایدهٔ مهمی که ولف از لایب‌نیتس اخذ می‌کند یکی توصیف ادراک حسی به صورت ادراکی واضح ولی مغشوش، و نه متمایز، از چیزهایی است که، دست‌کم علی‌الاصول، می‌توان با عقل آن‌ها را به وضوح و تمایز شناخت؛ و دیگری توصیف لذت به صورت ادراک حسی و لذا، واضح ولی مغشوشِ کمال چیزهاست. لایب‌نیتس برداشت خویش از ادراک حسی را در مقاله‌ای به سال ۱۶۸۴ زیر عنوان «تأملاتی در باب شناخت، حقیقت و تصورات»[1] به دست داد. وی در این مقاله اظهار داشت که «شناخت به شرطی واضح است ... که بازشناسیِ شیء بازنموده را برایم امکان‌پذیر سازد»، اما «اگر نتوانم یکایک نشانه‌های کافی برای تمیز شیء مزبور از سایر اشیا را برشمرم، ولو آن‌که شیء مزبور در حقیقت واجد چنان نشانه‌ها و مقوماتی باشد که مفهومش را بتوان به آن‌ها احاله کرد، شناخت مغشوش است». بالعکس، شناخت به شرطی هم واضح و هم متمایز است که نه‌تنها بتوان به‌وضوح متعلَق آن را از سایر متعلقات تمیز داد، بلکه علاوه بر آن بتوان آن «نشانه‌ها» یا صفات متعلَق را برشمرد که مبنای تمایز مذکورند. لایب‌نیتس سپس می‌گوید ادراک حسی شناختی واضح ولی نامتمایز یا مغشوش است، و رأی عام خویش را دربارهٔ ادراک حسی با ملاحظه‌ای دربارهٔ ادراک هنر و حکم هنری[2] روشن می‌سازد: «به همین قیاس، گهگاه می‌بینیم که نقاشان و سایر هنرمندان در این باره که کاری به‌نیکی یا به‌بدی انجام شده است به‌درستی حکم می‌کنند؛ مع‌هذا، غالباً نمی‌توانند دلیلی در تأیید حکمشان به دست دهند، بلکه به پرسشگر می‌گویند کاری که خوشایندشان نیست فاقدِ 'چیزی است، منتها نمی‌دانم آن چیز چیست'» (Leibniz, «Meditations on Knowledge, Truth, and Ideas», p. 291). این توضیح در نظر ولف و همهٔ کسانی که از او متأثر شدند بدل به توضیحی تعیین‌کننده شد.

دومین ایده‌ای که ولف از لایب‌نیتس اخذ کرد این ایده است که لذت خودْ عبارت است از ادراک حسیِ کمال موجود در شیء. طبق موقف لایب‌نیتس و همهٔ

1. «Meditations on Knowledge, Truth, and Ideas»

2. perception and judgment of art

پیروانش، کلیهٔ صفات اشیایی را که به‌واقع موجودند به یک معنا می‌توان تعبیر به کمال کرد، زیرا ایشان بر آن‌اند که خداوند جهان فعلی را دقیقاً از آن روی از میان همهٔ جهان‌های ممکن برگزید که از همه کامل‌تر بود؛ بنابراین، یکایک اشیا و همهٔ صفاتشان می‌باید از جهتی در کمال بیشینهٔ جهان فعلی سهیم باشند. اما آن‌ها مفهوم کمال را به معنایی متعارف‌تر نیز به کار می‌بردند، که طبق آن برخی اشیای بالفعل واجد کمالات خاصی هستند که سایر اشیا از آن‌ها بی‌بهره‌اند. لایب‌نیتس همین معنای کمال را در نظر دارد آن‌جا که می‌گوید:

> لذت همانا احساس نوعی کمال یا سرآمدی است، خواه در خودمان خواه در چیزی دیگر. زیرا کمال سایر موجودات نیز دلپذیر است، از جمله فهم، شجاعت و به‌ویژه زیبایی در انسانی دیگر، یا در جانوری یا حتی در مخلوقی بی‌جان، نیز در تابلویی یا در اثری استادانه.

لایب‌نیتس همچنین می‌گوید کمالی که در سایر اشیا ادراک می‌کنیم، به اعتباری، به خودمان منتقل می‌شود، اگرچه نمی‌گوید لذتی که از ادراک کمال حاصل می‌کنیم به‌واقع معطوف به آن استکمال نفسی است که بدین وسیله حاصل می‌شود. اما در این‌جا بی‌گمان دیدگاهی به این مضمون متولد می‌شود که ادراک زیبایی در حیطهٔ هنر، ولو نه صرفاً در حیطهٔ هنر، هم بالذات لذت‌بخش است و هم ابزاری است ارزشمند، زیرا به بهبود نفس رهنمون می‌شود.

۲.۱. ولف

اشارات خود ولف به موضوع زیبایی‌شناسی از این بستر برخاست. او مفاهیم و اصول عمدهٔ هستی‌شناسی خویش را در فصل دوم مابعدالطبیعهٔ آلمانی‌اش، که ناظر است به «مبادی اولیهٔ شناخت ما و کلیهٔ امور به وجه عام»، پیش می‌کشد (*German Metaphysics*, p. 66). ولف پس از تشریح اصول صوری‌ای که مبنای کلیهٔ حقایق‌اند، یعنی اصل عدم تناقض و اصل جهت کافی، مفهومی را معرفی می‌کند که مبنای محتوایی هستی‌شناسی وی است، یعنی مفهوم کمال. او کمال را «هماهنگی» یا «همسازی» (Zusammenstimmung) کثرات یا انبوهی از اشیا یا

اجزای اشیا ــ یا طبق تعبیر خود وی به زبان لاتین، perfectio est consensus in varietate (Wolff, *Ontologia*, §503, p. 390) ــ تعریف می‌کند، و این تعریف انتزاعی را با آوردن مثالی دربارهٔ اثری فنی توضیح می‌دهد:

> از باب نمونه، دربارهٔ کمال ساعت از روی نمایش صحیح ساعت‌ها و دقیقه‌ها حکم می‌کنیم. با این حال، ساعت متشکل از اجزای فراوانی است، و هدف این اجزا و ترکیبشان نمایش صحیح ساعت‌ها و دقیقه‌هاست. بنابراین، در هر ساعتی اشیای کثیری پیدا می‌شوند، که جملگی با یکدیگر هماهنگ‌اند (Wolff, *German Metaphysics*, §152, p. 152).

ولف در این‌جا کمال را هم به وجه صوری و هم به وجه محتوایی تعریف می‌کند: کمال از حیث صوری، صرفاً نظم یا هماهنگی اجزاست در یک کل؛ اما از حیث محتوایی، مناسبت این نظم یا هماهنگیِ اجزاست برای تحقق هدفی که از کل انتظار می‌رود، از قبیل نمایش دقیق زمان در مثال ساعت.

وقتی به برداشت‌های ولف از کمالات آن صور جزئی هنر که برمی‌شمارد نظر می‌اندازیم، مشاهده می‌کنیم که او همواره کمالات صوری و محتواییِ هر هنر جزئی را با هم مد نظر دارد. در این‌جا این نکته را نیز می‌باید در نظر داشته باشیم که ولف نظم چیزها را با حقیقت یکی می‌گیرد. می‌گوید:

> از آن‌جا که هر چیزی جهت کافی هستی خود را دارد، همواره می‌باید جهتی کافی برای این امر نیز وجود داشته باشد که چرا دگرگونی‌ها در اشیای بسیط یکی پس از دیگری دقیقاً با فلان ترتیب خاص صورت می‌گیرند نه با ترتیبی دیگر، و چرا اجزای اشیای مرکب دقیقاً با فلان ترتیب کنار هم قرار گرفته‌اند نه با ترتیبی دیگر، و همچنین چرا دگرگونی‌های آن‌ها یکی پس از دیگری دقیقاً با فلان ترتیب خاص صورت می‌گیرند نه با ترتیبی دیگر.

او این نظم را در مقابل بی‌نظمی‌ای قرار می‌دهد که بر رؤیاها حاکم است، و سپس می‌گوید:

> بالنتیجه، حقیقت چیزی جز نظم دگرگونی‌های اشیا نیست، حال آن‌که رؤیا همانا بی‌نظمی در دگرگونی اشیاست (*German Metaphysics*, §142, pp. 146–8).

ولف در سال ۱۷۲۹ در درسگفتاری در باب «التذاذی که آدمی می‌تواند از شناخت

حقیقت حاصل کند»، حقیقت را در وهلهٔ نخست نه به عنوان مطابقتِ معنایی میان نوعی بازنمایی زبانی و عین [یا ابژهٔ] بازنموده، یا نسبتی معرفتی میان بازنمودی ذهنی و واقعیتی خارجی، بلکه خاصیتی عینی تلقی می‌کند که عبارت است از انسجام در درون خود اشیا، و این دقیقاً همان چیزی است که کمال را نیز تشکیل می‌دهد. با وجود این، زیبایی‌شناسی ولف به طرزی چشمگیر قالبی شناختی دارد.

ولف سپس وضوح و تمایز و عدم‌تمایز را در حوزهٔ شناخت تعریف می‌کند. افکار به شرطی واضح‌اند که «آنچه را می‌اندیشیم به‌خوبی بشناسیم و بتوانیم از سایر چیزها تمیز دهیم»؛ افکار زمانی مبهم‌اند که حتی نتوانیم متعلَقات آن‌ها را از سایر متعلَقات تمیز دهیم (*German Metaphysics*, §§198–9, p. 188). افکار واضح زمانی متمایز نیز هستند که نه‌تنها بدانیم به چه متعلَقاتی می‌اندیشیم، بلکه «افکارمان بالنسبه به اجزایشان یا کثراتی که باید در آن‌ها یافت نیز واضح باشند» (*German Metaphysics*, §207, p. 194)؛ در غیر این صورت، نامتمایز یا مغشوش‌اند. ولف سپس احساسات[1] (Empfindungen) را این‌چنین تعریف می‌کند: افکاری «که بنیادشان دردگرگونی‌های اعضای بدنمان نهفته است و مولود اشیای جسمانیِ خارج از ما هستند». همچنین، «توانایی داشتن ادراکات» را «تعبیر به حواس[2]» می‌کند (*German Metaphysics,* §220, p. 202). در گام بعدی، این رأیِ لایب‌نیتس را اتخاذ می‌کند که احساسات یا ادراکات حسی[3] نوعاً واضح ولی نامتمایز یا مغشوش‌اند (*German Metaphysics*, §214, p. 198). ولف، برخلاف لایب‌نیتس، اندیشه‌ای نظام‌مند دارد؛ لذا، اظهار می‌دارد که احساسات با درجات متفاوتی از وضوح روی می‌دهند (*German Metaphysics*, §224, p. 206)؛ با وجود این، جملگی تا اندازه‌ای نامتمایزند. این بدان معناست که هر بازنمود[4] صرفاً عقلی یا مفهومی در قیاس با بازنمود حسی، دست‌کم علی‌الاصول، همواره منبع بهتری برای شناخت متعلَق بازنمود است.

این نیز حاکی از آن است که ادراک زیبایی‌شناسانهٔ هرگونه کمال هیچ‌گاه به پای شناخت مطلوب آن کمال نمی‌رسد، زیرا ولف که ادراک حسی یا شناخت حسی را

1. sensations 2. *senses* 3. sensory perceptions 4. representation

واضح ولی نامتمایز یا مغشوش توصیف می‌کند، در گام بعدی لذت را شناخت حسی یا «شهودیِ»[1] کمال تعریف می‌کند. در مابعدالطبیعهٔ آلمانی‌اش می‌نویسد: «تا بدان‌جا که کمال را شهود می‌کنیم، لذت در ما حاصل می‌شود. لذا، همچنان‌که دکارت پیش‌تر اظهار داشته است، لذت جز شهودی از کمال نیست» (*German Metaphysics*, §404, p. 344). اخلاف ولف کوشیدند از آن‌محدودسازی‌های دلالتِ شناختیِ واکنش زیبایی‌شناسانه که نتیجهٔ تعریف او از لذت به صورت نوعی ادراک حسی است، و از محدودیت‌هایی که ولف بر دلالت شناختیِ ادراک حسی تحمیل کرد بپرهیزند.

شرح بنیادی ولف از لذت شرحی مشکل‌آفرین است، لیکن او از زیبایی شرحی سرراست به دست می‌دهد. ولف زیبایی را این‌گونه توصیف می‌کند: کمال عین از آن حیث که می‌توانیم آن را مقرون به احساس[2] لذت و از راه احساس لذت ادراک کنیم: «زیبایی یعنی کمال شیء، از آن حیث که برای ایجاد لذت در ما مناسب است» (*Psychologia Empirica*, §544, p. 420). در این تعریف، موضع روشنی دربارهٔ شأن هستی‌شناسانهٔ[3] زیبایی، که در قرن هجدهم غالباً اذهان را به خود مشغول می‌دارد، به بیان درمی‌آید. زیبایی خاصه‌ای عینی است که بر کمال چیزها مبتنی است، اما در ضمن خاصه‌ای نسبی است نه ذاتی، زیرا تنها از آن حیث به کمال منسوب می‌شود که سوژه‌هایی همچون ما وجود دارند که می‌توانند آن را به طرز حسی ادراک کنند. زیبایی، با فرض مدرِک‌هایی چون ما، با کمال همگستره [یا مساوق][4] است یا از کمال برمی‌آید،[5] اما کمال در جهانی خالی از چنین مدرِک‌هایی ممکن نیست با زیبایی برابر باشد.

تا این‌جا تنها به بررسی انتزاعی‌ترین تعریف ولف از کمال و لذا، زیبایی پرداخته‌ایم، و آن این‌که کمال یا زیبایی همانا [وحدت در کثرت یا] انسجام کثرات است تا جایی که می‌توانیم آن را از طریق احساس لذت ادراک کنیم. ولف هرگاه ذکری از هنرهای خاص به میان می‌آورد یا بحثی دربارهٔ آن‌ها پیش می‌کشد، به برداشت‌های خاص‌تری از کمال و لذا، زیبایی‌های این هنرها استناد می‌کند. وی در بحث راجع به هنرهای تجسمیِ نقاشی و مجسمه‌سازی، کمال این هنرها را در

1. intuitive 2. feeling 3. ontological 4. coextensive 5. emergent

تقلید[1] یا بازنمایی واقع‌نما[2] می‌یابد، حال آن‌که کمال سایر هنرها را در تحقق کاربردهای مطلوب [آن‌ها] می‌بینند. در مابعدالطبیعهٔ آلمانی از مثال‌های نقاشی و معماری برای توضیح این مدعای خویش سود می‌برد که لذت حاصلِ شهودِ کمال است. بنابراین،

> کمال هر نقاشی عبارت است از همانندی آن. چه، از آن‌جا که هر نقاشی‌ای چیزی نیست جز بازنماییِ عینی مشخص که روی میز یا سطحی صاف قرار گرفته است، هر چیزی در آن هماهنگ است، به شرط آن‌که نتوان چیزی در آن یافت که در خودِ شیء نیز ادراک نشود.

و

> اگر خبرگان معماری به ساختمانی نظر کنند که مطابق با قواعد معماری ساخته شده است، از این راه کمال آن را می‌شناسند (*German Metaphysics*, §404, p. 344).

ولف مکرر در مکرر می‌گوید که کمال نقاشی یا مجسمه‌سازی عبارت است از بازنمایی دقیق بدون تفصیل بیشتر («On the Enjoyment That Can Be Derived from the Cognition of Truth», §7, p. 257, & *Psychologia Empirica*, §512, pp. 389–90, & §544, pp. 420–1)؛ او صرفاً از چیزی بهره می‌برد که از آن به واقعیتی غیرمناقشه‌انگیز دربارهٔ نقاشی تعبیر می‌کند، تا پیوند لذت با شهود کمال را تصدیق کند. با این حال، در بحث مبسوط خویش دربارهٔ معماری برداشت ظریف‌تری از کمالات و لذا، از «قواعد» معماری به دست می‌دهد. بحث ولف دربارهٔ معماری روشن می‌سازد که برای این‌که ساختمانی را زیبا ادراک کنیم، آن ساختمان باید هم مظهر کمال صوریِ انسجام باشد هم مظهر کمال محتواییِ تناسب، یعنی مناسب بودن برای کاربرد مطلوب آن.

ولف رسالهٔ خود را دربارهٔ مبانی معماری با این مدعا آغاز می‌کند که «معماری علمی است ناظر به ساختن ساختمان، به طوری که ساختمان با مقاصد معمار کمالِ مطابقت را داشته باشد» (Wolff, *Principles of Architecture*, §1, p. 305). طبق این مدعا، هماهنگی یا مطابقتی که کمال همواره عبارت از آن است در نسبت میان

1. imitation 2. veridical representation

مقاصد معمار و ساختمانی که حاصل طرح‌ها و نظارت اوست جای دارد. با این حال، ولف در ادامه روشن می‌سازد که مقصود معمار همواره ایجاد ساختاری است که هم از حیث صوری زیبا باشد و هم سودمند و مناسب باشد؛ لذا، کمالی که در نسبت میان مقصود و نتیجه نهفته است در واقع عبارت است از کمال صورت و سودمندی[1] در خود ساختمان. بدین قرار، ولف، از یک سو، استدلال می‌کند که «ساختمان فضایی است که هنر آن را محصور می‌سازد بدین منظور که کارکردهایی معین به نحوی ایمن و بدون مانع و رادع حاصل شوند» (*Architecture*, §4, p. 306)، و این‌که «ساختمان به شرطی مناسب [یا راحت] است که کلیهٔ کارکردهای ضروری بدون مانع و تقلا در آن محقق شوند» (*Architecture*, §7, p. 307). این تعاریف مبنای یکی از شروط کمال را که سودمندی ساختمان است فراهم می‌کنند. اما ولف، از سوی دیگر، تعریف متعارف خود از زیبایی را به دست می‌دهد، یعنی این‌که «زیبایی کمال یا نمود ضروری آن است، تا آن‌جا که کمال یا نمود ضروری آن ادراک می‌شوند و لذتی در ما پدید می‌آورند» (*Architecture*, §8, p. 307)، و سپس اظهار می‌دارد که «ساختمان باید به‌زیبایی و با ظاهری آراسته[2] ساخته شود» (*Architecture*, §18, p. 309). مبنای شرط کمال صوری، و نه سودمندانه، در هر ساختمانی چنین چیزی است. در باقی این رساله هر دو برداشت از کمال در کارند. ولف این تحلیل پیچیده از کمال را صریحاً به هنرهای دیگر تسری نمی‌دهد، اگرچه تصور این‌که این تسری چه صورتی ممکن است داشته باشد دشوار نیست: در مواجهه با نقاشی احتمالاً هم به ویژگی‌های صوری ترکیب‌بندی[3] واکنش نشان می‌دهیم هم به دقت ترسیم، و در مواجهه با مجسمه احتمالاً هم به زیبایی ذاتی سنگ مرمر یا برنز واکنش نشان می‌دهیم هم به دقت تراش‌خوردگی، و قس علی هذا.

در پایان این بخش باید به استلزامات اخلاقی و دینی مساهمت‌های ولف در زیبایی‌شناسی بپردازیم. همچنان‌که دیدیم، او کمال را که در کلیهٔ زمینه‌ها از جمله زمینه‌هایی که بعدها نام زیبایی‌شناسی بر آن‌ها نهادند متعلَق لذت است، با درک عینی حقیقت یکسان تلقی می‌کند. با این حال، ولف، برخلاف زیبایی‌شناسان

1. utility 2. decoratively 3. composition

آلمانی‌ای که طی چند نسل بعد از وی از وجوهی دیگر عمیقاً از او تأثیر پذیرفتند، دربارهٔ هنرهایی که نوعاً الگوهایی برای کسانی هستند که زیبایی‌شناسی خود را نه بر مفهوم بازی بلکه بر مفهوم حقیقت مبتنی می‌سازند ــ یعنی ادبیات، به‌ویژه شعر و نمایشنامه ــ حرفی برای گفتن ندارد. لذا، ولف نه پارادوکس تراژدی را مد نظر قرار می‌دهد ــ پارادوکسی که دو بوس آن را صورت‌بندی کرد و سپس تقریباً هر نویسندهٔ دیگری در قرن هجدهم که به ادبیات می‌پرداخت آن را مورد بحث قرار داد ــ نه بر مزایای اخلاقی ادبیات تعالی‌بخش[1] تأکید می‌ورزد، آن‌چنان‌که بسیاری دیگر تأکید می‌ورزیدند. در واقع او نه بحث صریحی دربارهٔ مزایای اخلاقی تجربهٔ زیبایی‌شناسانه مطرح می‌کند و نه دلالت و اهمیت دینی چنین تجربه‌ای را در هیچ‌یک از بحث‌هایش دربارهٔ آن مستقیماً مطمح نظر قرار می‌دهد. با وجود این، روشن است که تجربهٔ زیبایی‌شناسانه نزد ولف اهمیت و دلالتی دینی دارد، زیرا اوج فلسفهٔ او نوعی غایت‌شناسی دینی است. به نزد ولف، وجودِ کامل‌ترین و لذا، منظم‌ترین جهانِ ممکن جهتی دارد، و آن انعکاس کمال خداوند است، و وجودِ موجودات مدرِک و شناسنده‌ای چون ما نیز جهتی دارد، و آن بازشناسی و ستایش کمال خداوند است که در کمال اشیای جهان و کمال کل جهان منعکس شده است. کمالی که هنرمندیِ بشر به جهان طبیعی می‌افزاید نیز بخشی از کمال جهان است که از کمال خداوند سرچشمه می‌گیرد و در عین حال کمال خداوند را منعکس می‌کند. بنابراین، ما با ستایش کمال هنر بخشی از رسالت عظیم‌ترمان را در جهان به انجام می‌رسانیم، که همانا ستایش کمال خداوند است. ولف مقدمهٔ غایت‌شناسی خود را به طرزی کاملاً واضح در اثری بیان می‌دارد که یکسره مصروف این موضوع است، یعنی اندیشه‌هایی عقلانی در باب غایات اشیای طبیعی یا «غایت‌شناسی آلمانی».[2] وی در آن‌جا تصریح می‌کند که

> هدف اصلی [خداوند از آفرینش] جهان این است که ما کمال خداوند را با نظر به آن بشناسیم. اما خداوند اگر خواسته باشد به این هدف برسد، باید جهان را طوری سامان

1. uplifting literature

2. *Rational Thoughts on the Aims of Natural Things*, or «German Teleology»

بخشیده باشد که موجودی متعقل بتواند با ژرف‌اندیشی در آن، دلایلی بیابد که بتواند صفات خداوند و آنچه را دربارهٔ او می‌توان دانست به طور قطع و یقین استنتاج کند (*Rational Thoughts on the Aims of Natural Things*, §8, p. 6).

ولف، چند بخش جلوتر، از استعارهٔ آینه برای توصیف نسبت میان خدا، جهان و ما که به آینه نظر می‌کنیم بهره می‌برد:

و اما اگر جهان می‌باید آینهٔ حکمت الهی باشد، لازم می‌آید که ما غایات الهی را در آن ببینیم و وسایلی را که از طریق آن‌ها به این غایات نایل می‌آید ادراک کنیم ... . و، بنابراین، ارتباط اشیا با یکدیگر در جهان، آن را به آینهٔ حکمت [الهی][1] بدل می‌کند (ibid., §14, pp. 18–19؛ همچنین، بنگرید به *German Metaphysics*, §1045, p. 802).

ولف در مقام یک سخنگوی جنبش روشنگری[2] قلم می‌زند، و با تأکید اظهار می‌دارد که خداوند حکمت و قدرت خود را با مداخله در روند جهان از راه معجزات آشکار نمی‌سازد؛ به‌عکس، او کلیهٔ امور را در جهان طوری طراحی کرده است که گویی آن‌ها سراسر ماشین‌هایی هستند با کارکردی روان که می‌توانند غایات وی را بدون مداخلهٔ بیشتر تأمین کنند (بنگرید به *German Metaphysics*, §1037, p. 796). چه‌بسا به نظر رسد که این تبیین به هیچ روی مجالی برای آفرینش هنری بشر باقی نمی‌گذارد، آفرینشی که در نظر همهٔ نویسندگان قرن هجدهم فرآورده‌ای برخاسته از نبوغ است که از هر جهت با هر چیز ماشینی در تضاد است. اما به نزد ولف، توانایی ما در آفرینش آثار هنری تجلی دیگری از کمال جهان ــ که ما جزئی از آنیم ــ و کمال خداوند است. ولف میان آثار هنری بشر، که موضوع «دانش هنر»ند، و آثار طبیعت تمیز نمی‌نهد، و، بنابراین، میان آثار هنری بشر که موضوع «دانش هنر»ند و آن دسته از آفرینش‌های بشری که موضوعات «آموزهٔ اخلاق وکشورداری[3]» هستند نیز تمایزی قائل نمی‌شود: این‌ها سراسر صوَری از کمال‌اند که، در هرگونه الهیات طبیعی غایت‌شناسانه، جملگی در نهایت کمال خداوند را منعکس می‌کنند. بی‌تردید ولف ضرورتی نمی‌دید که مزایای اخلاقی این‌گونه بازشناسی را برشمارد.

---

۱. افزودهٔ نویسنده. ــ م.

2. Enlightenment 3. statecraft

۲

گوتشت و منتقدانش: حقیقت و تخیل

کریستیان ولف تجربهٔ زیبایی را «شناخت حسیِ کمال» توصیف می‌کند. در این توصیف، شناختْ بالطبع معرفت به حقیقت تلقی می‌شود. بنابراین، قاعدهٔ ولف در وهلهٔ نخست بدان معناست که تجربهٔ زیبایی همانا معرفت به حقیقت از راه حواس است. با این حال، برداشت ولف از کمال چندان فراخ‌دامنه است که سازگاری موفقیت‌آمیز با هدفی مطلوب را شامل می‌شود و لذا، وی در تحلیل خویش دربارهٔ تجربهٔ ما از معماری هم بر درک ما از سودمندیِ ساختارها تأکید می‌ورزد هم بر واکنشی حسی به آن نوع صورت انتزاعی که می‌توان متعلَقی از متعلَقات شناخت تلقی کرد. اما آن ایده‌ای که بر عام‌ترین اظهارات ولف حاکم است این است که تجربهٔ زیبایی‌شناسانه دریافتی حسی از حقیقت است. فلسفهٔ ولف پس از سال ۱۷۲۰ تأثیری بر غالب نواحی آلمان گذاشت که شبیه تأثیری بود که فلسفهٔ لاک[۱] در آن روزگار بر غالب نواحی انگلستان و، از یکی ـ دو دهه بعد، بر فرانسه نهاد. بدین قرار، تاریخ زیبایی‌شناسی آلمانی پس از ولف، تاریخ کوششی است جهت یافتن شرح کامل‌تری از تجربهٔ زیبایی‌شناسانه در چهارچوبی که ایدهٔ شناخت را برتری می‌داد، و تنها به‌تدریج مجالی برای این ایده فراهم شد که بازی آزادانهٔ قوای ذهنی ما ــ مشتمل بر تخیل و نیز، دست‌کم نزد برخی نویسندگان، شامل عاطفه ــ به همان اندازه می‌تواند اهمیت داشته باشد. مرحلهٔ نخست این نزاع، مناقشه‌ای بود که از اواخر دههٔ ۱۷۲۰ تا دههٔ ۱۷۴۰ میان ادیب لایپزیکی، یوهان کریستف گوتشِت،[۲]

---

۱. John Locke: فیلسوف تجربه‌باور انگلیسی (۱۶۳۲ـ۱۷۰۴). ــ م.

2. Johann Christoph Gottsched

و منتقدان زوریخی، یوهان یاکوب بودمر[1] و یوهان یاکوب برایتینگر،[2] درگرفت؛ در این مناقشه مسئله به‌واقع آن بود که در نظریه‌ای در باب شعر بر پایهٔ این ایده که شعر تقلیدی وفادارانه از طبیعت است، عرصهٔ آزادی تخیل تا کجا می‌تواند گسترش یابد؟ این مناقشه را می‌توان صورت اولیه‌ای از مناقشه بر سر این مطلب دانست که مجال بازی آزادانهٔ تخیل در تجربهٔ زیبایی‌شناسانه تا کجاست.

از فاصله‌ای قریب به سیصد سال، اختلافات میان «بوطیقای نقادانهٔ» (critische Dichtkunst) یوهان کریستف گوتشت و منتقدانش ممکن است ناچیز و حتی بی‌اهمیت بنماید، زیرا در نظر ما جملهٔ آنان آشکارا در چهارچوبی قلم می‌زنند که ولف برپا کرد. با وجود این، مناقشهٔ آنان در دهه‌های ۱۷۳۰ و ۱۷۴۰ پرشور و پرحرارت بود، نه‌تنها به این دلیل که گوتشت مناقشه‌گری خودستا بود که آشکارا از این‌که در کانون توجهات باشد لذت می‌بُرد، بلکه علاوه بر آن به این دلیل که مناقشهٔ آنان دربارهٔ قلمرو درخور و قدرت تخیل، هم از حیث نظری جذابیت داشت هم حاکی از تغییری بنیادی در ذوق آلمانی بود. این تغییر را نه در آن کلاسیک‌گرایی که راسین[3] و کورنی[4] نمایندگانش بودند می‌یابیم، نه در صور آزادترِ کلاسیک‌گرایی نزد میلتون[5] و شکسپیر، که خود منتهی به رمانتیسم اواخر قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم شد که خواستار اتحاد کلیهٔ ملت‌های اروپایی بود.

۱.۲.گوتشت

یوهان کریستف گوتشت (۱۷۰۰ـ۱۷۶۶) در کونیگسبرگ [کونیشسبرگ][6] متولد شد و در آن‌جا فلسفه خواند. در سال ۱۷۲۳ در همین شهر تدریس فلسفه را آغاز کرد، اما سال بعد از اعزام به خدمت نظام در پروس گریخت و در ساکسونیِ لایپزیک اقامت گزید، شهری که لایب‌نیتس پیش‌تر در آن‌جا تحصیل کرده بود.

---

1. Johann Jacob Bodmer 2. Johann Jacob Breitinger

۳. [Jean] Racine: نمایشنامه‌نویس فرانسوی (۱۶۳۹ـ۱۶۹۹). ــم.

۴. [Pierre] Corneille: نمایشنامه‌نویس فرانسوی (۱۶۰۶ـ۱۶۸۴). ــم.

۵. [John] Milton: نویسنده و شاعر انگلیسی (۱۶۰۸ـ۱۶۷۴). ــم.

6. Königsberg

لایپزیک تنها سی کیلومتر با هاله[1] فاصله داشت، همان شهر پروس که ولف دو دهه در آن‌جا به تدریس پرداخته بود؛ اما ولف خود در سال ۱۷۲۲ از هاله رانده شده بود ــ و این در نتیجهٔ واکنش به استدلال او بود مبنی بر این‌که چینی‌های «ملحد» با استفاده از صِرف عقل بشر می‌توانند به همان حقایق اخلاقی دست یابند که اروپاییان مسیحی به آن‌ها رسیده‌اند. بنابراین، ممکن است که گوتشت هیچ‌گاه با ولف دیدار نکرده باشد. با وجود این، گوتشت پیش‌تر درکونیگسبرگ با فلسفهٔ ولفی مواجه شده بود و کتاب دوجلدی‌اش با عنوان مبادی اولیهٔ کل فلسفه[2] (۱۷۳۳ـ۱۷۳۴)، که مشتمل بر نقد و بررسی جامع علم طبیعی و نیز منطق و مابعدالطبیعه و اخلاق است، بدل به مقبول‌ترین کتاب درسی فلسفهٔ ولفی شد. با این حال، گوتشت اگرچه عاقبت در لایپزیک به درجهٔ استادی منطق و مابعدالطبیعه نایل آمد، استاد شعر نیز بود، و به‌مراتب بخش اعظم نیروی بی‌پایانش را مصروف ادبیات و فقه‌اللغه[3] کرد. شهرتش در تاریخ زیبایی‌شناسی مرهون کتاب اوست با عنوان جستاری در بوطیقای نقادانه برای آلمانیان[4] که در سال ۱۷۳۰ انتشار یافت و ویراست‌های بعدی آن در سال‌های ۱۷۳۷، ۱۷۴۲ و ۱۷۵۱ منتشر شد.

هدف عملی بوطیقای نقادانه آن بود که با ترویج الگوی تئاتر کلاسیک فرانسوی نزد راسین و کورنی حال و هوای تئاتر عامه‌پسند آلمانی را ارتقا بخشد و زیاده‌روی‌های باروکیِ تئاتر طبقهٔ اعیان را تعدیل کند. مبنای نظری این اثر اصلی ولفی بود مبنی بر این‌که هدف تئاتر و سایر صور شعر (گوتشت مطلب دندان‌گیری دربارهٔ رسانهٔ در حال ظهور رمان نگفت) باید این باشد که حقایق اخلاقی مهم را از طریق تصاویر منتقل کند، تصاویری که این حقایق را برای مخاطبان پرشماری دسترس‌پذیر و جذاب می‌کنند. گوتشت یک سال پیش از انتشار بوطیقای نقادانه دیدگاه خود را در سخنرانی‌ای با عنوان افلاطون‌ستیزانهٔ «طرد نمایش‌ها و به‌ویژه

---

1. Halle
2. *Erste Gründe der gesamten Weltweisheit / First Principles of All Philosophy*
3. philology
4. *Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen / Essay Toward a Critical Poetics for the Germans*

تراژدی‌ها از جمهوری نیک‌سامان جایز نیست»[1] اظهار داشت؛ وی در آن‌جا تراژدی را چنین تعریف کرد:

> نوعی شعر اخلاقی آموزنده که عملی مهم در اشخاص برجسته را مورد تقلید قرار می‌دهد و روی صحنه به تصویر می‌کشد (Gottsched, *Schriften*, p. 5).

او مقدمهٔ بنیادی و نهفتهٔ استدلال خود را در این عبارت آشکار ساخت:

> بهبود دل آدمی کاری نیست که یک‌ساعته بتوان انجام داد. چنین چیزی مستلزم هزاران تمهید و هزاران شرط و انبوهی از معرفت و عقیده و تجربه و مثال و تشویق است... (*Schriften*, p. 9).

این امر مضمونی کانونی در زیبایی‌شناسی روشنگری آلمانی شد که هنرها می‌توانند حقایق عام اخلاق را برای مردم ملموس و سرزنده و مؤثر سازند آن هم به نحوی که هیچ‌چیز دیگری قادر به این کار نیست، ولو آن‌که مردم این حقایق را به طریقی انتزاعی بدانند. بوطیقای نقادانه با تاریخچهٔ مختصری در باب شعر آغاز می‌شود نه با بیان مبادی نظری، اما فصل نخست آن با پیشنهادی مشابه به پایان می‌رسد به این مضمون که هدف شعر آن است که حقایق اخلاقی را سرزنده سازد از این راه که آن‌ها را به صورتی دسترس‌پذیر برای حواس ما عرضه کند: «برانگیختن تأثرات[2]» در تراژدی و کمدی، در قیاس با هر چیز دیگر،

> مقرون به سرزندگی بیشتری است، زیرا بازنماییِ مشهود اشخاص، از حیث حسی بسیار مؤثرتر از بهترین توصیف است. شیوهٔ نگارش، به‌ویژه در تراژدی، فاخر و والاست و بیشتر مقرون به فزونی بیانات آموزنده است تا فقدان آن‌ها. حتی کمدی نیز تماشاگر را تعلیم و آموزش می‌دهد، هرچند موجب خنده می‌شود (*Schriften*, p. 33).

جزئیات دیدگاه گوتشت را در فصول بعدی [بوطیقای نقادانه]، یعنی «منش شاعر» و «در باب خوش‌ذوقی شاعر»، می‌توان یافت.

گوتشت در فصل «منش شاعر» شاعر را آفرینندهٔ تقلیدهایی از طبیعت تعریف می‌کند:

---

1. «Plays and Especially Tragedies Are Not to Be Banished from a Well-Ordered Republic» 2. affects