سنت زیباشناسی آلمانی

سنت زیباشناسی آلمانی

کای‌هَمِرمایستر

مترجم
محمدرضاابوالقاسمی

نشرماهی
تهران
۱۳۹۹

Kai Hammermeister
The German Aesthetic Tradition
Cambridge University Press, 2002.

A Persian translation by:
Mohamadreza Abolghassemi

سرشناسه:	همرمایستر، کای، ۱۹۶۷ـ م. Hammermeister, Kai
عنوان و پدیدآور:	سنت زیباشناسی آلمانی؛ کای همرمایستر؛ مترجم محمدرضا ابوالقاسمی.
مشخصات نشر:	تهران، نشر ماهی، ۱۳۹۵.
مشخصات ظاهری:	۳۲۴ ص.
شابک:	ISBN 978-964-9971-33-9
یادداشت:	فهرست‌نویسی بر اساس اطلاعات فیپا (فهرست‌نویسی پیش از انتشار).
یادداشت:	عنوان اصلی: *The German Aesthetic Tradition*, 2002
موضوع:	زیباشناسی آلمانی.
شناسه‌ی افزوده:	ابوالقاسمی، محمدرضا، ۱۳۵۸ـ ، مترجم.
رده‌بندی کنگره:	۱۳۹۵ ۸هـ۷۳آ / BH۲۲۱
رده‌بندی دیویی:	۱۱۱/۸۵۰۹۴۳
شماره‌ی کتاب‌شناسی ملی:	۴۳۶۶۹۱۵

برای پدر و مادرم

مترجم

در ترجمه‌ی نقل قول‌های **نقد قوه‌ی حکم** (کانت) و **سرآغاز اثر هنری** (هایدگر) به ترتیب از ترجمه‌های عبدالکریم رشیدیان و پرویز ضیاء شهابی بهره گرفته‌ام، اما در مواردی به آن‌ها وفادار نبوده‌ام.

از دکتر مسعود علیا سپاسگزارم که بزرگوارانه دستنوشته‌ی مرا خواند و با پیشنهادهای سودمندش بر دقت ترجمه افزود. همچنین از مهدی نوری، ویراستار نشر ماهی، سپاسگزارم که ابهامات و اشکالات ترجمه را ساعیانه ویراست و پیراست. از سایر دوستانی نیز که به انحای گوناگون در انتشار این کتاب سهیم بودند سپاسگزارم. با این‌همه، یادآوری می‌کنم مسئولیت خطاها با من است.

محمدرضا ابوالقاسمی

اسفند ۱۳۹۸

سنت زیباشناسی آلمانی

نویسنده: کای هَبرمایستر
مترجم: محمدرضا ابوالقاسمی (هیئت علمی دانشگاه تهران)
ویراستار: مهدی نوری

چاپ اول: پاییز ۱۳۹۹
تیراژ: ۱۵۰۰ نسخه

مدیر هنری: حسین سجادی
ناظر چاپ: مصطفی حسینی
حروف‌نگار: سپیده
لیتوگرافی: آرمانسا
چاپ جلد: صنوبر
چاپ متن و صحافی: آرمانسا

شابک ۹ـ۳۳ـ۹۹۷۱ـ۹۶۴ـ۹۷۸
همه‌ی حقوق برای ناشر محفوظ است.

نشر ماهی

تهران، خیابان انقلاب، رویه‌روی سینما سپیده، شماره‌ی ۱۱۷۶، واحد ۴
تلفن و دورنگار: ۶۶۹۵۱۸۸۰
www.nashremahi.com

فهرست

دیباچه ۹

بخش اول: عصر الگووارەها

۱ باومگارتن، مندلسون ۱۹
۲ کانت ۴۱
۳ شیلر ۶۵
۴ شلینگ ۸۹
۵ هگل ۱۱۹

بخش دوم: چالش با الگووارەها

۶ شوپنهاور ۱۴۷
۷ کرکگور، نیچه ۱۶۷

بخش سوم: تجدید الگووارەها

۸ کاسیرر، لوکاچ ۱۹۷
۹ هایدگر، گادامر ۲۲۳
۱۰ آدورنو ۲۴۷

جمع‌بندی ۲۶۹

یادداشت‌ها ۲۷۳
کتابنامه ۲۹۹
نمایه ۳۱۱

دیباچه

پرسش‌های ناظر به هنر و زیبایی قدمتی همپای فلسفه دارند یا از آن کهن‌ترند، چرا که هومر، هزیود و پیندار [پیش از فیلسوفان] در باب نقش و استعدادهای ویژه‌ی شاعران اندیشیده بودند. با این‌همه، مدت‌های مدید هنر و زیبایی را عمدتاً از یکدیگر جدا می‌دانستند. این دو مفهوم عموماً معطوف بود به سایر مسائل فلسفی، که هنر و زیبایی صرفاً نقشی ثانویه در آن‌ها داشتند. از حیث فلسفی، اغلب اوقات از زیبایی ذیل متافیزیک بحث می‌شد و گواه آن نیز آثار افلاطون، فلوطین یا توماس آکوئینی است. از سوی دیگر، مفهوم هنر تحولاتی طولانی را از سر گذرانده است که همچنان هم ادامه دارد. سمت و سوی کلی این تحولات عبارت بود از تحدید گستره‌ی مفهوم هنر و مستثنی‌شدن بیش از پیش فعالیت‌ها و محصولات دیگر از این گستره. صنایع دستی، تجارت و مهارت‌ها همگی در آغاز ذیل مفهوم هنر، البته در معنای تِخنه[1] و فن[2]، جای می‌گرفت. یکسان‌شدن هنر با هنرهای زیبا تحولی است بسیار متأخر.

هیچ هنری، چه در مقام مهارتی عملی و چه در مقام عضوی از خانواده‌ی هنرهای زیبا، پیش از کانت مستقل و خودآیین نبود. هنر جزئی از برنامه‌های اجتماعی، آموزشی، الهیاتی یا صرفاً اقتصادی بود و همین‌ها به تولیدات هنری قرار و قاعده می‌بخشید. در قرن هجدهم بود که مسائل مربوط به ارزش

1. *τὲχνη* 2. ars

معرفت‌شناختی و عملی، نیز ماهیت اثر هنری و زیبایی، در قالب یک رشته‌ی نظام‌مند و مستقل فلسفی یکپارچه شد و زیباشناسی نام گرفت. پیش از این، اصطلاح aesthetics، برگرفته از واژه‌ی یونانی aisthesis به معنای درک، به نظریه‌ی فلسفی ادراک حسی دلالت داشت. باومگارتن و کانت هر دو این اصطلاح را به همین معنا به کار می‌بردند، هرچند کانت آن را در فاصله‌ی نگارش نقد اول و سوم، یعنی بین سال‌های ۱۷۸۱ و ۱۷۹۰، در معنای امروزی‌اش به کار گرفت. در اواسط قرن هجدهم، در آلمان رشته‌ی فلسفی نوینی پدید آمد مبتنی بر افکار و ایده‌هایی از بریتانیایی‌ها و فرانسوی‌ها ــ هاچیسن، شافتسبری، برک، دوبو و دیگران ــ و نیز متافیزیک عقل‌گرایانه. این کتاب روایتگر داستان تکوین و تحولات آتی فلسفه‌ی زیباشناسی در آلمان است.

زیباشناسی فلسفی نه‌تنها در آلمان زاده شد، بلکه تحول این رشته نیز بنا به دو دلیل مشخص عمدتاً به دست آلمانی‌ها صورت پذیرفت. اولاً، سنت زیباشناسی آلمانی به شکلی غریب در برابر تأثیرات خارجی بسیار مقاوم بود. نویسندگانی که جزئی از این سنت بودند در مباحثه با یکدیگر از ایده‌های رایج در مباحثات سایر زبان‌ها بهره نمی‌گرفتند، البته به‌جز ارجاعات معمول به فلسفه‌ی باستان. ثانیاً، گرچه سنت زیباشناسی فلسفی آلمانی خودبسنده است، فیلسوفانی بیرون از این گفتمان به مفاهیم آلمانی واکنش نشان می‌دادند، بی‌آن‌که خود تأثیر چشمگیری در شکل‌گیری این سنت داشته باشند. بدین ترتیب، دیویی، سارتر، کروچه، سانتایانا، دانتو، لانگر و ریکور از جمله فیلسوفان بی‌شماری‌اند که همگی مفاهیم پرورش‌یافته در زیباشناسی آلمانی را به کار می‌گرفتند. فلسفه‌ی هنری که طی قرون نوزدهم و بیستم در بریتانیا، فرانسه، ایتالیا، ایالات متحد و سایر مناطق خلق می‌شد بر سنت آلمانی مبتنی و متکی بود. خلاصه آن‌که «رشته»ی زیباشناسی فلسفی یکسره در تفکر آلمانی شکل گرفت و بنابراین بدون شناخت دقیق این سنت فهمیده نخواهد شد.

این کتاب، بدان سبب که داستان سنت زیباشناسی آلمانی را روایت می‌کند، به عنوان خود وفادار است. با این‌همه، عنوان کتاب کاملاً با موضوعش همخوان نیست. درست‌تر آن می‌بود که این کتاب را سنت زیباشناسی آلمانی‌مآب می‌نامیدیم. همان‌گونه که با نگاهی اجمالی به فهرست مطالب می‌بینیم، تمام نویسندگانی که

در این‌جا درباره‌شان بحث کرده‌ایم آلمانی نیستند. در واقع، حتی برخی‌شان اصلاً به زبان آلمانی هم ننوشته‌اند. در سه مورد، گسترش دامنه‌ی بحث از آلمانی به آلمانی‌مآب مخصوصاً به‌جا بوده است. نخست، فیلسوف دانمارکی، سورن کرکگور، که کتاب‌هایش را به زبان دانمارکی می‌نوشت. علاوه بر این‌که دانمارکی از خانواده‌ی زبان‌های ژرمنی است، با توجه به سایر مشخصات آثار کرکگور، ادغام او در سنت زیباشناسی آلمانی نه‌تنها موجه، بلکه حتی ضروری است. تفکر کرکگور در تقابل با سنت ایدئالیسم آلمانی و بیش از همه ایدئالیسم عینی هگل بسط یافت. بخش اعظم نوشته‌های کرکگور در حکم مقابله‌ای است با فلسفه‌ی نظام‌مند متفکر شهیر برلین. این تقابل در زیباشناسی او نیز به چشم می‌آید، چرا که برداشت کرکگور از این رشته‌ی فلسفی چالشی است مستقیم با موضع هگل. با غفلت از سهم ویژه‌ی کرکگور در زیباشناسی ــ و اهمیت آتی آن برای هایدگر، آدورنو و لوکاچ ــ داستان سنت زیباشناسی آلمانی کامل نمی‌شد.

نفر دوم گئورگ لوکاچ است که شهروند مجارستان بود و هم به آلمانی می‌نوشت و هم به مجاری. گرچه لوکاچ نخستین رسالات زیباشناختی خود را به مجاری نوشت، نباید از یاد برد که در آلمان تحصیل کرده و زیسته بود و در چارچوب فلسفه‌ی کلاسیک آلمانی می‌اندیشید و می‌نوشت.

من دانمارکی و مجاری نمی‌دانم و به ترجمه‌های انگلیسی آثار کرکگور و لوکاچ اتکا کرده‌ام. سایر ترجمه‌ها از زبان‌های دیگر را خودم انجام داده‌ام؛ نوشته‌های باومگارتن را خودم از لاتین به انگلیسی ترجمه کرده‌ام و در موارد مقتضی ترجمه‌ی آلمانی را نیز در نظر داشته‌ام.

سرانجام نوبت می‌رسد به ارنست کاسیرر و هربرت مارکوزه که هر دو اصالتاً آلمانی بودند. مارکوزه شهروند امریکا شد و شمار بسیاری از کتاب‌ها و مقالاتش را به انگلیسی نوشت. با این حال، آثار او با مکتب فرانکفورت پیوند خورده و از سنت‌های ایدئالیسم آلمانی، مارکسیسم و روانکاوی فروید تأثیر پذیرفته است. در مواردی که آثارش مستقیماً به زبان انگلیسی منتشر شده، طبعاً از همان‌ها نقل قول آورده‌ام. آن‌جا که مارکوزه یا همسرش آثار اصلی آلمانی را به انگلیسی ترجمه و بعضاً ویرایش کرده‌اند، همین‌ها را مبنا قرار داده و از آن‌ها نقل کرده‌ام. کاسیرر بخش عمده‌ی فلسفه‌ی زیباشناسی خود را اواخر عمر و در سال‌های

مهاجرت نوشت. لذا برخی از مهم‌ترین تأملات او در این زمینه به انگلیسی است، خواه برای معرفی فلسفه‌اش به خوانندگان انگلیسی‌زبان یا برای درسگفتارهای دانشگاهی.

کتاب حاضر اهداف گوناگونی دارد. اولاً، مواضع اصلی در زیباشناسی فلسفی آلمانی را معرفی می‌کند و از روابط متقابل آن‌ها و تلاششان برای غلبه بر مواضع پیشین یا احیای آن‌ها می‌گوید. ثانیاً، مهم‌ترین چهره‌های این سنت را معرفی می‌کند، آن هم نه تک‌افتاده و جدا از هم، بلکه در بستر روایتی تاریخی. با این‌همه، تجمیع متفکران منفرد ذیل فصول عصر الگوواره‌ها[1]، چالش با الگوواره‌ها و تجدید الگوواره‌ها نشانه‌ای است از تعلق آنان به جنبش‌های بزرگ‌تر تاریخی. ثالثاً، این کتاب بیانگر باوری است مبنی بر این‌که تاریخ فلسفه را نمی‌توان از فلسفه‌ی نظام‌مند جدا کرد. تاریخ تنها زمانی اهمیت پیدا می‌کند که پرسش‌هایی در باب مسائل، دلمشغولی‌ها و علایق فلسفی پیش آیند و طبیعتاً عصر خود ما نیز بدان‌ها علاقه‌مند باشد. این اصل هرمنوتیکی دیگر نمی‌گذارد ادعا کنیم در روایت ما چیزی ناگفته نمی‌ماند. هیچ روایت واحدی نمی‌تواند به چنین هدفی دست یابد. از سوی دیگر، همین مبنای هرمنوتیکی اقتضا می‌کند رویارویی ما با متون تاریخی فلسفه بر پرسش‌هایی متمرکز باشد که امروز برای ما نیز مطرح‌اند. آنچه صرفاً جذابیتی تاریخی دارد در واقع هیچ جذابیتی ندارد.

این کتاب همچنین مدعی است که روایتش از منطقی درونی بهره می‌برد. مواضع زیباشناسی فلسفیِ محل بحث ما صرفاً از پی هم نمی‌آیند، بلکه بخش‌هایی از الگویی بزرگ‌ترند که با نگاهی پس‌نگرانه خودش را هویدا می‌کند. خلاصه آن‌که، بنا به نظریه‌ی این کتاب، مواضع الگووارِ فلسفه‌ی زیباشناسی در دوره‌ی ایدئالیسم آلمانی و رمانتیسیسم شکل گرفت و نویسندگان قرن نوزدهم متعاقباً این مواضع الگووار را به پرسش کشیدند و سپس در قرن بیستم تمامی آن‌ها دقیقاً طبق همان روالی که در ابتدا ظهور کرده بودند دوباره احیا شدند. این واقعیت اخیر، که من آن را مسجّل می‌دانم، نتایجی نیز به همراه دارد. این نتایج را می‌توان به شکل طیفی بین دو موضع متقابل در نظر گرفت: در یک سو، ضعیف‌ترین تقریر این

1. paradigms

موضع قرار دارد که بر اساس آن می‌توان از یک همزمانی صرف در الگوی تاریخی دفاع و ادعا کرد مواضع ایدئالیسم و رمانتیسیسم چنان غنی و متنوع‌اند که پس از یک دوره چالش و کشمکش برای اضمحلالشان دوباره توجهات را به خود جلب می‌کنند. با این حال، ای بسا تجدید مواضع الگووار با هگل آغاز شده و سپس به سوی کانت رفته و از آن‌جا به شلینگ رسیده باشد. پس رعایت ترتیب اولیه‌ی کانت-شیلر-شلینگ-هگل در احیای این متفکران در قرن بیستم کم و بیش الگویی برای سادگی و راحتی کار است تا خصوصیتی ذاتی و اساسی. در سوی دیگر طیف، موضع محکمی را می‌یابیم که می‌توان هسته‌ی مرکزی هگل‌مآبی نامیدش. بر این اساس، مواضع ایدئالیستی صرفاً به قصد اصلاح و اعتلا به سطحی بالاتر به چالش کشیده می‌شوند. این نگرش که به الگوی دیالکتیکی وفادار است، روند تاریخ را نه یک تقارن صرف، بلکه تجلی منطق و ضرورت تاریخ می‌داند.

هر دو موضع پذیرفتنی است، ولو این‌که می‌توان استدلال‌های جانداری نیز علیه‌شان مطرح کرد. پذیرفتن هر یک از این مواضع آن‌قدر اهمیت ندارد که اذعان به وجود یک روند مسلّم تاریخی. تلاش برای تبیین این روند ما را به حوزه‌ی فلسفه‌ی تاریخ خواهد کشاند و لذا بیش از آنچه باید از موضوع بحثمان دور خواهیم افتاد. ما قصد نداریم به این رشته‌ی فلسفی وارد شویم، چه رسد به فلسفه‌ی اولیٰ[1] یا متافیزیک که آن هم یقیناً پایش به این بحث باز خواهد شد. اما نگارش تاریخ تفکر به معنای روایت یک داستان است و لذا نیازمند درنظرگرفتن آغاز و میانه و پایان. تجمیع واقعیات یا به‌تصویرکشیدن چهره‌ی تعدادی از متفکران صرفاً مقدمه‌ای برای تاریخ‌نگاری است و نه حاقّ آن. بسنده‌کردن به همین مقدمه یعنی پذیرفتن شکست در مقام یک مورخ فلسفه.

در بحث حاضر ضرورتی ندارد که از موضوعمان، یعنی گفتمان زیباشناسی، فاصله بگیریم تا بتوانیم به بررسی الگوهای فراگیر جنبش‌های فکری بپردازیم. در واقع باید بگذاریم این موضوع خود به سخن درآید. من این کتاب را با درنظرداشتن یک نظریه‌ی بخصوص تاریخی ننوشته‌ام و قصدم این نبوده است که محتوای بحثم را با نظریه تطبیق دهم، بلکه در پی خوانش و بازخوانی‌ام از متون

1. prima philosophia

فلسفی بر اساس تسلسلی تاریخیْ الگویی پدیدار خواهد شد. تمام آنچه اکنون از خواننده می‌خواهم این است که توجهش را معطوف کند به توازی‌های شگفت‌آور تاریخی و تکرار پرسش‌ها و رویکردها در دوره‌های مختلف. گرچه نظریه‌ام در این کتاب ــ پیشرفت زیباشناسی آلمانی‌مآب بر اساس الگویی مشخص ــ با حال و هوای زمانه‌ی ما همخوانی چندانی ندارد و احتمالاً خلاف جهت آن پیش می‌رود، کتاب را می‌توان بدون درنظرداشتن چنین روایتی مطالعه کرد. پیش از آن‌که تأثیرات و تشابهات تاریخی را مطرح کنم، هر متفکر را مستقلاً و طبق معیارهای خودش به بحث می‌گذارم. بخش اصلی هر فصل اختصاص دارد به بحثی مفصل درباره‌ی نظریه‌ی زیباشناسی یک یا چند فیلسوف. با این‌همه، هر فصل را می‌توان مستقل، از آخر به اول یا بنا بر انتخاب، مطالعه کرد. اما بار دیگر تکرار می‌کنم که آنچه متن حاضر را به کتاب مبدل می‌کند روایت تاریخی است، نه معرفی مجموعه‌ای از چهره‌های سرشناس.

چه‌بسا بر روایت ما از منطق درونی تاریخ تفکر زیباشناسی آلمانی اِشکال کنند و بگویند این روایت به بهای حذف آن افاداتی به زیباشناسی تمام شده که در این طرح کلی از قلم افتاده است. اما به نظرم این اِشکال وارد نیست. قطعاً کسانی از روایت من برکنار مانده‌اند؛ مثلاً به نوشته‌های متفکرانی مانند مارکس و انگلس و فروید و زیباشناسی هنرمندانی مانند گوته، ژان پل، ریشارد واگنر، واسیلی کاندینسکی و پل کله کم پرداخته یا اصلاً نپرداخته‌ام. با این حال، معتقدم حتی افزودن این بزرگان نیز روند تاریخی را چندان تغییر نمی‌داد. از اینان چشم پوشیده‌ام، نه بدان سبب که نوشته‌هایشان روایت عرضه‌شده را مختل یا منقلب می‌کند، بلکه بنا بر دو دلیل متفاوت دیگر. اولاً این نویسندگان خودشان را در چارچوب سنت زیباشناسی فلسفی آلمانی جای نمی‌دادند. اصولاً پیوستن به گفتمانی فلسفی، دست‌کم در سنت قاره‌ای، یعنی رجوع به آثار سایر فیلسوفان و تداوم استفاده از مصطلحاتی مشخص یا بازنگری در آن‌ها به قصد یافتن پاسخ برای مسائلی حل‌ناشده یا به منظور تأمل بیش‌تر بر آن‌ها. میل پیوستن به گفتمان زیباشناسی فلسفی نزد هریک از این نویسندگان محذوف را به‌ندرت می‌بینیم. دومین دلیلِ نادیده گرفتن این متفکران این است که نوشته‌هایشان در باب هنر عموماً موضعی را پیش نمی‌نهد که به پرسش‌ها و دغدغه‌های بنیادین سنت زیباشناسی

پاسخ بگوید، بلکه در آن‌ها صرفاً از یک جنبه به هنر نگریسته شده و این تنها سهم نویسنده در این بحث به شمار می‌آید. این بدین معنا نیست که در تحقیق فلسفی‌مان در باب مسائل هنر، زیبایی، زشتی و مانند آن می‌توان این متون را نادیده گرفت. برعکس، مباحث بدیعی در این کتاب‌ها و مقالات یافت می‌شود. با این‌همه، هیچ‌یک از آن‌ها پاسخی برای دغدغه‌های محوری زیباشناسی فلسفی عرضه نمی‌کنند، از جمله استدلال‌های موافق و مخالف در ارزش عملی و معرفتی هنر، الحاق طبیعت به زیباشناسی فلسفی یا حذف آن، و رابطه‌ی زیباشناسی با سایر رشته‌های فلسفی. در نهایت، این حذف و گزینش از آنِ من نیست. سنت زیباشناسی فلسفی خودش انتخاب می‌کند که چه‌کسانی عضوش باشند. در این روند، رأی کسانی که از این سنت کناره می‌گیرند بیش‌ترین اهمیت را دارد.

به منظور تسهیل مقایسه‌ی نویسندگان متعدد و متفاوت در سنت زیباشناسی آلمانی، ما افادات آن‌ها را از سه جنبه‌ی خاص بررسی خواهیم کرد، هرچند بحثمان به‌هیچ‌وجه به این جنبه‌ها محدود نخواهد شد. نخستین جنبه بحث هستی‌شناختی فیلسوف در باب هنر، دوم نقش شناختی منسوب به هنر و زیبایی و سرانجام کارکرد عملی آثار هنری از منظر این فیلسوفان است. البته که جنبه‌های فراوان دیگری از زیباشناسی نیز مد نظر ما هست، اما این سه مؤلفه مبنای خوبی برای مقایسه به ما می‌دهد. مسلماً انتخاب این معیارها به این معنا نیست که کل فلسفه‌ی زیباشناسی باید به این پرسش‌ها پاسخ بگوید، بلکه من صرفاً آن مباحثی را در تاریخ فلسفه‌ی هنر و زیبایی برگزیده‌ام که متفکران بارها بدان پرداخته‌اند. همه‌ی فیلسوفان به همه‌ی این پرسش‌ها توجه نداشته‌اند و این واقعیت که فیلسوف یا فیلسوفانی تمامی آن‌ها را به بحث گذاشته‌اند اصلاً به معنای عرضه‌ی یک فلسفه‌ی زیباشناسی بهتر یا کامل‌تر نیست. با این‌همه، اگر بر تعداد مشخصی از مؤلفه‌های شاخص تمرکز کنیم، مقایسه‌ی رویکردهای متنوع به یک رشته‌ی واحد بسی آسان‌تر خواهد شد. چه‌بسا این روش کم‌وبیش تصنعی بنماید، اما امیدوارم فهم فرایند تاریخی زیباشناسی را تسهیل کند، فرایندی که در آن پرسش‌هایی مشابه پاسخ‌هایی مشابه یا یکسره متفاوت می‌گیرند یا برخی پرسش‌ها طرد، فراموش یا نادیده گرفته می‌شوند. تاریخ‌نگاری به مقایسه وابسته است و مقایسه مبتنی است بر تشخیص عناصری که نه تغییرناپذیرند و نه به کلی ناپایدار.

دوستان و همکارانم وقت گذاشتند و دستنوشته یا بخش‌هایی از آن را خواندند و همگی نظرات مفیدی دادند، منتها من نمی‌توانستم تک‌تکشان را به کار گیرم. در میان کسانی که با آن‌ها درباره‌ی کل یا بخش‌هایی از دستنوشته‌ام مباحثه کردم، بخصوص مایلم از برند فیشر، جان دیویدسن و پل ریتر تشکر کنم. دانشجویم بنجامین بی‌بی در ویرایش واپسین نسخه‌ی کتاب بسیار کمکم کرد. خواننده‌ی بی‌نام و نشان انتشارات دانشگاه کمبریج پیشنهادهای مفیدی داد. مثل همیشه نخستین خواننده‌ام مَت کرازبی بود. حضور او مهم‌ترین تذکار است برای من که هنر، به‌رغم غنای پایان‌ناپذیرش، نمی‌تواند برای کل زندگی کفایت کند. کتاب را به او تقدیم می‌کنم.

این پژوهش در کلومبوس، اوهایو، سیاه‌جنگل و نیویورک نوشته شد. اقامت در این مکان‌ها و مطالعه‌ی بزرگ‌ترین متون سنت زیباشناسی آلمانی یک‌بار دیگر اهمیت زیباشناسی فلسفی در فهم زیبایی هنر و طبیعت و زشتی آوارشده بر هنر مدرن و مناظر شهری منهتن را نمایان کرد. با این‌همه، مزیت زیستن در شهرهای بزرگ این است که فرصتی فراهم می‌آورد برای مواجهه با طیف وسیعی از هنر بزرگ، هنری که زیباشناسی فلسفی را به پس‌زمینه می‌راند و جایگاه صرفاً ثانویه‌ی آن را به ما یادآور می‌شود. آنچه پیش و بیش از همه اهمیت دارد خودِ آثار هنری است.

فوریه‌ی ۲۰۰۲

بخش اول

عصر الگووارەها

۱
باومگارتن، مندلسون

الکساندر باومگارتن

عظمت خیره‌کننده‌ی ایمانوئل کانت (۱۷۲۴ـ۱۸۰۴) در پایان قرن هجدهم و سایه‌ی پررنگ او بر تاریخِ پیش از خودش اندیشمندان کم‌بهره‌تر از قدرت و اصالت را تحت‌الشعاع قرار داد. زیباشناسی فلسفی نیز از این قاعده مستثنا نبود. **نقد قوه‌ی حکم** (۱۷۹۰) ــ برخلاف **نقد عقل محض** (۱۷۸۱) که تا پیش از نگارش **نامه‌هایی در باب فلسفه‌ی کانت** (۱۷۸۶ـ۱۷۸۷)[۱] به قلم راینهولت شهرت چندانی نداشت ــ غوغایی در عالم فلسفه برپا کرد، البته با کمی تأخیر. با این‌همه، این کتاب ناگهان و بی‌مقدمه از آسمان به زمین نیامد. کانت پیش از نگارش این اثر نیز به تلاش‌های مختصر اسلافش برای طرح‌افکنی زیباشناسی فلسفی واکنش نشان داده بود. این تلاش‌ها نهایتاً به تأسیس الگوواره‌ای زیباشناختی نینجامید و نقطه‌ی شروعی در اختیار نسل‌های بعدی نگذاشت تا آنان بتوانند بر اساس آن نظامی برپا کنند یا در برابرش موضعی بگیرند.

زیباشناسی‌های فلسفی پیشاکانتی پیرو نظام فلسفی مسلط لایب‌نیتس و ولف بودند. گرچه این زیباشناسی‌ها نظام فلسفی یادشده را گسترش دادند، خواه‌ناخواه تیشه به ریشه‌ی آن هم زدند.[۲] وقتی الکساندر باومگارتن (۱۷۱۴ـ۱۷۶۲) رشته‌ی فلسفی جدید زیباشناسی را طرح ریخت و همین نام را برایش برگزید، قصدش این بود که دامنه‌ی متافیزیک عقل‌گرای سنتی را گسترش دهد و به قوّت و قدرت آن بیفزاید. با این‌همه، مساعی باومگارتن برای تحکیم عقل‌گرایی در نهایت به

تلاشی انتقادی بدل شد. زیباشناسی، که قرار بود بسط جهان‌بینی عقل‌گرایانه باشد، بیش از پیش استقلال یافت و وقتی سرانجام متافیزیک عقل‌گرایانه از اعتبار افتاد، زیباشناسی برجا ماند و همچنان به حیاتش ادامه داد. بنابراین، برای فهم طرح و برنامه‌های باومگارتن و مندلسون لازم است به بررسی مختصر نظامی فلسفی بپردازیم که این دو بدان تعلق داشتند و می‌خواستند با نوشته‌هایشان درباره‌ی زیباشناسی اصلاحش کنند.

الکساندر باومگارتن در ایام جوانی **تأملاتی فلسفی در باب برخی ضروریات شعر** (۱۷۳۵) را مثل اغلب آثارش به زبان لاتین نوشت و در آن نظریه‌ای را در باب حساسیت[1] مطرح کرد و آن را زیباشناسی نامید و گفت جای این نظریه تا به حال خالی بوده است. این جاست که نخستین بار در تاریخ فلسفه با مفهوم مستقل فلسفی زیباشناسی روبه‌رو می‌شویم. اما معنای این اصطلاح با فهم امروزین ما از زیباشناسی در مقام پژوهشی فلسفی درباره‌ی هنر و نظریه‌ی زیبایی و زشتی هیچ نسبتی ندارد. نظریه‌ی حساسیت در زیباشناسی باومگارتن قوه‌ای معرفت‌شناختی[2] است و به نوع بخصوصی از شناخت می‌انجامد. زیباشناسی به معنای تحت‌اللفظی مدافع اهمیت ادراک حسی است. زیباشناسی فلسفی در اصل برای دفاع از حساسیت پدید آمد و ربطی به نظریه‌ی هنر نداشت. اما بدون ارزشگذاری مثبت حواس و محسوسات، هنر نمی‌توانست منزلت فلسفی پیدا کند و در همان جایگاه هستی‌شناختی نازلی می‌ماند که متافیزیک، در قیاس با جایگاه عالی عقلانیت، برایش در نظر گرفته بود.

زیباشناسی باومگارتن و مندلسون را می‌توان تلاشی برای دفاع از اهمیت معرفت‌شناختی ادراک حسی دانست. این البته کار کوچکی نبود، زیرا دکارت (۱۵۹۶ـ۱۶۵۰) تحقیر افلاطون‌مآبانه‌ی محسوسات را مجدداً باب کرده بود و از عقلانیتی مبرا و منزه از حساسیت دفاع می‌کرد.(۳) ریاضیاتی‌شدن و عقلانی‌شدن شناخت در تفکر دکارت فقیرشدن واقعیت را به دنبال داشت، زیرا فلسفه‌ی او بداهت ادراک حسی را منکر می‌شد و شرح می‌داد که این ادراک آن‌قدر اعتبار ندارد که به یک اصل کلی مبدل شود. دکارت اعتقاد داشت شناخت حسی از سنخ

1. sensibility 2. gnoseological faculty

داوری‌های ارزشی[1] است و از روش پیروی نمی‌کند و کاملاً سوبژکتیو است و لذا باید کلاً قیدش را زد. از آن پس، همه‌جا به تأسی از دکارت قوّت و قدرت معرفت‌شناختیِ حساسیت را نازل می‌دانستند، هرچند لایب‌نیتس (۱۶۴۶ـ۱۷۱۶) نخستین بار از شناخت ریاضیاتی محض فاصله گرفت. به‌علاوه، آن بخش از سنت مسیحی که بدن را نکوهش می‌کرد همچنان به قوّت خود باقی بود و حتی در قرن هجدهم و تحت لوای پاک‌دینی پروتستان جان تازه‌ای گرفت.

لایب‌نیتس منظومه‌ی فلسفی خود را بر مبنایی الهیاتی تأسیس کرده بود و محور تفکراتش این بود که عالَم مخلوق خداوند[2] است. بنابراین، عالَم چیزی نمی‌تواند باشد مگر وحدت منظومی که در آن بنیان واقعیت با قوانین عقلی این‌همان است و این این‌همانی عمدتاً در منطق و فیزیک و ریاضیات متجلی می‌شود. این به‌اصطلاح مساوات منطقی‌ـهستی‌شناختی صرفاً به معنای انعکاس واقعیت در شناخت نبود، بلکه لایب‌نیتس به سطوح مختلف شناخت اعتقاد داشت و می‌گفت شناخت از ادراکات کاملاً ناخودآگاه آغاز و به ادراک مطلق ختم می‌شود. او این انواع مختلف شناخت را در بسیاری از نوشته‌های خود به بحث گذاشت و همین آثار بود که بستر مساعدی برای مساعی زیباشناختی باومگارتن و مندلسون فراهم آورد.(۴) لایب‌نیتس، در نخستین سطح، شناخت مبهم[3] را از شناخت واضح تفکیک می‌کرد. شناخت‌های مبهم کاملاً به آگاهی درنمی‌آیند، لذا ما از آن‌ها هیچ مفهومی نداریم. این به‌اصطلاح «خُرده‌ادراک‌ها»[4] آن‌قدر مبهمند که نمی‌توان به‌واسطه‌ی آن‌ها از موضوع ادراک شناخت حاصل کرد. لایب‌نیتس صدای امواج اقیانوس را مثال می‌زند و می‌گوید نمی‌توان صدای کل اقیانوس را به فروشکستن تک‌تک امواج نسبت داد.[5] اما شناخت واضحْ آگاهانه است و به تشخیص و تمیزِ متعلَّق شناخت منتهی می‌شود. البته شناخت واضح طیف وسیعی از دستاوردهای شناختی را شامل می‌شود که خودشان نیز درجاتی دارند و کامل‌تر می‌شوند.

1. value judgments 2. creatio Dei 3. obscure 4. petites perceptions

۵. لایب‌نیتس می‌نویسد: «به منظور عرضه‌ی ایده‌ی روشن‌تری از این ادراکات جزئی که نمی‌توانیم از ازدحام (foule) جدایشان کنیم، معمولاً از صدای غرش دریا مثال می‌زنم که وقتی کنار ساحل ایستاده‌ایم بر ما تأثیر می‌گذارد. برای شنیدن این صدا آن‌چنان که معمول است، ما باید صدای اجزای سازنده‌ی کل یعنی اصوات تک‌تک امواج را بشنویم، درحالی‌که هر یک از این اصوات خُرد صرفاً در ترکیبی مبهم با سایر اصوات به گوش ما می‌رسد» (رساله‌ی جدید در باب فاهمه‌ی بشر). م.

نازل‌ترین سطح شناختِ واضح به دو شِق بینش شناختی مغشوش و متمایز[1] تقسیم می‌شود. شناختی را واضح و مغشوش می‌نامیم که در آن مُدرَک مؤلفه‌های (محسوس) متعددی داشته باشد و ما نتوانیم آن‌ها را از یکدیگر متمایز کنیم؛ یعنی می‌دانیم این مؤلفه‌ها وجود دارند، اما نمی‌توانیم آن‌ها را یک‌به‌یک برشماریم. در مقابل، برشمردن تمامی مؤلفه‌های عین و تعریف کامل آن‌ها در شناخت واضح و متمایز امکان‌پذیر می‌شود. لایب‌نیتس بار دیگر شناخت متمایز را به دو دسته‌ی تام و غیرتام[2] و نمادین و شهودی تقسیم می‌کند. صورت ساده‌ی حرف او این است که این سطوح عالی شناخت مطلقاً عقلانی‌اند و دستیابی به بسیاری از آن‌ها به‌ندرت برای انسان اتفاق می‌افتد و عالی‌ترین سطح شناخت، یعنی معرفت تام و شهودی، صرفاً مختص ذات حضرت باری است، چرا که خداوند نسبت به تمامی مؤلفه‌های عینْ معرفتی کامل و بی‌واسطه دارد.

آنچه در این‌جا به بحث ما مربوط می‌شود شناخت واضح و مغشوش است. هرچند متناقض به نظر می‌رسد، اما لازم است یادآوری کنیم که شناخت واضح صرفاً به تشخیص و تمیز عین می‌انجامد، اما تمامی عناصر آن را تک‌به‌تک تحلیل و استخراج نمی‌کند. در این سطح از شناخت، ما از پیچیدگی عین آگاهیم اما نمی‌توانیم عناصرش را تفکیک کنیم و یک‌به‌یک برشماریم. چنین شناختی غنی و چندوجهی و زنده و حتی دارای بار عاطفی است و برانگیزنده‌ی واکنش‌هایی نظیر علاقه و بی‌علاقگی. لایب‌نیتس هنر و زیبایی را در این سطح از شناخت جای می‌دهد. اما داوری‌های زیباشناختی ضرورتاً باید از سنخ گزاره‌های توجیه‌ناپذیرِ واکنش عاطفی باشند. لایب‌نیتس در اظهار نظر معروفی درباره‌ی هنر می‌گوید: «گاه به‌وضوح و بی‌هیچ تردیدی می‌توان دریافت که فلان شعر یا تصویر خوب خلق شده است یا نه، زیرا یک "نمی‌دانم چه"[3]ای هست که یا ما را جذب می‌کند یا دفع.»(۵) گفتنی است که تعبیر فرانسوی «نمی‌دانم چه» در زیباشناسی انگلیسی قرن هجدهم اهمیت فراوانی یافت و نمونه‌اش را می‌توان بارها در **تحلیل زیبایی**، اثر ویلیام هوگارث، ملاحظه کرد.(۶) باری، نه‌تنها این نمی‌دانم چه‌ی مبهم عامل علاقه یا بی‌علاقگی ما به اثر هنری است، بلکه زیبایی به رسم معمول صرفاً متعلَّق شناخت

1. confused and distinct cognitive insight 2. adequate and inadequate
3. je ne sais quoi

ناکامل انسان واقع می‌شود. در واقع، شرط مقدماتی ارزشگذاری زیبایی یک شیء داشتن تصوری مغشوش از آن است، به نحوی که نتوان شیء را به یک تصور واضح ذهنی تبدیل کرد. بنابراین، زیبایی محصول فرعی شناخت ناقص بشری است. زیبایی در ذهن خدا غایب است، زیرا شناخت خدا بی‌واسطه و لذا از عناصر حسی منزه و مبراست و در نتیجه مقوله‌ی زیبایی در آن جایی ندارد. این همان نکته‌ای بود که باومگارتن را به تجدید نظر [در آرای لایب‌نیتس] واداشت. او می‌خواست ما را متقاعد کند که نه‌تنها ادراک مغشوش یکسره منفی و سلبی نیست، بلکه نحوه‌ی شناخت منحصربه‌فردی است که غنا و پیچیدگی و ضرورت خاص خودش را دارد.

همان‌گونه که دیدیم، باومگارتن در میانه‌ی قرن هجدهم رشته‌ی فلسفی زیباشناسی را بنیان گذاشت و همین نام را برایش برگزید و این رشته خیلی زود به یک حوزه‌ی مستقل پژوهشی مبدل شد. باومگارتن، پس از آن‌که رساله‌ی **در باب ضروریات شعر** را با طرح ضرورت زیباشناسی به پایان برد، به تهیه‌ی مقدماتی برای انتشار افکار زیباشناختی خود طی دهه‌ی ۱۷۵۰ مشغول شد. او در کتابی که به سال ۱۷۳۹ درباره‌ی متافیزیک منتشر کرد، بخش قابل توجهی را به آنچه شناخت حسی یا زیباشناختی می‌نامید اختصاص داد و همین موضوع را در رشته‌نامه‌هایی به بحث گذاشت که تحت عنوان **دوستدار حقیقت** منتشر شد. باومگارتن در ۱۷۴۲ نخستین مدرس فلسفه بود که به تدریس زیباشناسی پرداخت و بر اساس همین درسگفتارهای دانشگاهی در ۱۷۵۰ و ۱۷۵۸ دو جلد **زیباشناسی** را مدون و منتشر کرد. تأثیر مستقیم او بر فلسفه و نظریه‌ی ادبی معاصرش وسعت چندانی نیافت و علتش آن بود که او این کتاب‌ها را با اسلوبی غامض به زبان لاتین نوشته بود. با این‌همه، افکارش با واسطه اما سریع توجهات را به خود جلب کرد. عامل این توجه هم انتشار کتاب یکی از شاگردان باومگارتن به نام گئورگ فریدریش مایر بود که در ۱۷۴۸ رساله‌ای منتشر کرد تحت عنوان **مبانی تمامی هنرهای آزاد** که در واقع متنی بود مبتنی بر درسگفتارهای استادش و بی‌درنگ افکار باومگارتن را در دسترس همگان گذاشت.

الکساندر باومگارتن در نخستین بند زیباشناسی این علم را چنین تعریف می‌کند: «زیباشناسی (نظریه‌ی هنرهای آزاد، شناخت دانی، فن زیبااندیشیدن و فن اندیشیدنِ مماثل با عقل) علم شناخت حسی است.»(۷) او در این تعریف چندین

نکته را ذکر می‌کند و باقی کتاب را به شرح و بسط اجزای مختلف این تعریفِ آغازین اختصاص می‌دهد. مهم‌ترین نکته‌ای که نباید از نظر دور بماند این است که زیباشناسی او دو وجه دارد، یعنی هم علم شناخت حسی است و هم نظریه‌ی هنر. هدف کلی باومگارتن این بود که نظریه‌ی هنر را از طریق علم شناخت حسی تأسیس و تحکیم کند، هرچند رابطه‌ی این دو جزء، برخلاف تصور باومگارتن، روشن و شفاف نبود. همچنین باید خاطرنشان کنیم که زیباشناسی، هم از لحاظ اصطلاحات و هم از جنبه‌ی ساختاری، به نظام سنتی بلاغی پایبند است و گرچه این نظام را بارها به پرسش می‌کشد، آن را افق مشترک مؤلف و مخاطبان در نظر می‌گیرد؛ به این معنا که مباحث باومگارتن در خصوص مراتب و عناصر حقیقت زیباشناختی مبتنی است بر مراتب و مراحلی که رسالات بلاغی برای خطابه عرضه می‌کردند(ابداع، تنظیم، سبک)[1]. منتها این الگوی بلاغی، که منتقدان ادبی سوئیسی از جمله بودمِر، برایتینگر و دیگران در همان دوران احیایش کرده بودند، از دید باومگارتن محتاج توسیع و تکمیل بود، چرا که صرفاً به هنرهای کلامی منحصر می‌شد و به آهنگسازان و نقاشان مددی نمی‌رساند.(۸)

به‌رغم تأکید زیباشناسی باومگارتن بر حواس و ارزش شناختی آن‌ها، نباید زیباشناسی او را گسستی عامدانه از متافیزیک عقل‌گرای لایب‌نیتس و ولف یا حتی نقد آگاهانه‌ی آن دانست. نیت اصلی او تحکیم و تقویت فلسفه‌ی عقل‌گرا بود و به همین منظور می‌کوشید عناصر فراموش‌شده‌ای را بدان بیفزاید که در نهایت به تکمیل شناخت عقلانی بینجامد. باومگارتن استدلال می‌کرد که شناخت حسی برای شناخت عقلانی اهمیت اساسی دارد: «وجود قوای اصلی دانی شناخت، یعنی آن قوایی که به شکل طبیعی رشد یافته‌اند، برای زیبااندیشیدن ضروری است. نه‌تنها وجود همزمان این قوا در کنار قوای عالی طبیعی ممکن است، بلکه وجودشان پیش‌شرط (مطلقاً ضروری) این قوای عالی است.» (زیباشناسی، §۴۱) یکی از دانشجویان حاضر در این درسگفتارها در یادداشتش نوشته است باومگارتن خاطرنشان می‌کند که زیباشناسی باید برای پرورش بیش‌تر عقل به یاری منطق بیاید.(۹) باومگارتن نیز همچون لایب‌نیتس می‌پذیرد که برخی از شناخت‌های

1. inventio, dispositio, elocutio

انسان مبهم است و برخی دیگر متمایز، به این معنا که شناخت در یک سر طیف کلاً فاقد مفاهیم و در نتیجه فاقد توجیه عقلانی است، حال آن‌که در سر دیگر بر شناخت کامل مفهومی مبتنی است. بین این دو صورت شناخت، انواع دیگری از شناخت هم باید وجود داشته باشد، زیرا بین خُرده‌ادراک‌های مبهم و ناخودآگاه و شناخت عقلی راه مستقیمی وجود ندارد. به اعتقاد باومگارتن، ربط بین این دو نوع شناخت را باید در شناخت مغشوش حسی بازجست:

> [گفته می‌شود][1] اغتشاش[2] مادر خطاست. من چنین پاسخ می‌دهم: اغتشاش شرط لازم کشف حقیقت است، زیرا طبیعت از تفکر مبهم به تفکر متمایز برنمی‌جهد.[3] در انتهای شب، نخست سپیده برمی‌دمد و آن‌گاه روز آغاز می‌شود. التفات ما به شناخت مغشوش باید از آن رو باشد که حتی‌المقدور و حتی‌الامکان از خطا اجتناب کنیم و به راه کسانی نرویم که چشم بر آن فرومی‌بندند. ما آفرین‌گوی اغتشاش نیستیم، بلکه هدفمان تصحیح شناخت است، چرا که ضرورتاً عناصری از شناخت مغشوش با آن درآمیخته. (زیباشناسی، §۷)

نخستین هدف علمِ شناختِ حسی یاری‌رساندن به قوای شناخت منطقی است. به همین منظور، تحقیق در شیوه‌های منحصربه‌فرد شناخت حسی ضرورت پیدا می‌کند. اما دشوار می‌توان این ادعا را ثابت کرد که ادراک حسی یکی از عناصر جدایی‌ناپذیر تمامی فرایندهای شناختی است. خوارشماری حسّانیت[4] سرتاسر تاریخ فلسفه‌ی غرب از افلاطون بدین سو را درنوردیده و به وجه غالب متافیزیک عقل‌گرای لایب‌نیتس مبدل شده بود. لذا باومگارتن نه‌تنها باید علیه این خوارشماری مبارزه می‌کرد، بلکه ناگزیر بود علیه باد مخالف دین هم بایستد. در دوران حیات باومگارتن، پاک‌دینی پروتستان بیش از پیش نفوذ یافته بود و گسست از سنت قرون وسطایی کاتولیک را تبلیغ می‌کرد، سنتی که طبق آموزه‌های آن شکوه عالَم تجلی جلال کبریایی خداست. از منظر پاک‌دینی، انسان و خدا ارتباطی کاملاً

۱. افزوده‌ی نویسنده. م.

2. confusion 3. ubi natura non facit saltum ex obscuritate in distinctionem

4. sensuality

درونی و غیرحسی با یکدیگر دارند. اما در علم جدیدی که بامگارتن برای شناخت حسی پیشنهاد می‌کرد، داده‌های حسی صرفاً محرک فرایندهای عالی‌تر و پیشرفته‌تر شناخت نبود، بلکه این علم داده‌های حسی را مستقل از خودِ شناخت در نظر می‌گرفت.

در واقع، از دید باومگارتن، منطق‌دانی که عناصر حسی را نادیده بگیرد فیلسوفی ناقص و انسانی ناکامل است که از غنای وجود بهره‌ای نبرده. باومگارتن (و حتی بیش از او شاگردش مایر)، در برابر منطق‌دان بی‌روح، از زیباشناس خرسند[1] سخن گفتند که عشق و علاقه به عالَم محسوس را با قوه‌ی شناخت عقلی تلفیق و ترکیب می‌کند.

شناخت حسی را نباید شناخت عقلی معیوب یا ناقص دانست، بلکه باید آن را قوه‌ای مستقل در نظر گرفت. به اعتقاد باومگارتن، فهم مغشوش و مختل و مبهم یک شیء نه‌تنها نقص به حساب نمی‌آید، بلکه به خودی خود دستاورد و ویژه‌ی روح است. (**متافیزیک**، §۵۲۰) از دید او، اگر تصوری متمایز نباشد، پس صرفاً می‌تواند حسی باشد. بنابراین، شناخت دانیْ وجه حسی شناخت[2] است. (**متافیزیک**، §۵۲۱) منتها اگرچه این شناخت فی حدذاته عقلانی نیست، از آن‌جا که یکی از قوای شناختی به شمار می‌آید، به رویّه‌های عقلی شبیه است. به این ترتیب، باومگارتن زیباشناسی را فن اندیشیدنِ مماثل با عقل[3] می‌نامد. این نحوه‌ی شناخت میراث غریزی انسان و به معنای دقیق کلمه وجه اشتراک انسان و حیوان است. اما بسط و گسترش توانایی‌های بالقوه‌ی این به‌اصطلاح زیباشناسیِ طبیعی محتاج تمرین و تکرار است. اگر زیباشناسی طبیعی به‌خوبی پرورش یابد، می‌تواند به فن زیباندیشیدن مبدل شود. (**زیباشناسی**، §۴۷) ما به این تعبیر بازخواهیم گشت. تعلیم زیباشناس خرسند نیز محتاج تمرین‌های مکرر است ــ چنان‌که نظام آموزشی فن بلاغت نیز همین توصیه را داشت ــ و هم نیازمند آشنایی با نظریه‌ی زیباشناسی. باومگارتن نتیجه می‌گیرد که تمرین‌های عملی باید با نظریه تکمیل شود و، در عوض، نظریه هم باید از طریق تمرین به عرصه‌ی عمل درآید. (**زیباشناسی**، §۶۲)

1. felix aestheticus 2. sensual mode of cognition 3. ars analogi rationis

شناخت دانی از عقلانیت بهره نمی‌بَرد، اما این بدان معنا نیست که از حقیقت نیز بهره‌ای ندارد. باومگارتن حتی متهورانه می‌گوید زیباشناسی به‌واقع حقیقت مختص خودش را دارد. به اعتقاد او، حقیقت دارای سطوح متعددی است که با سطوح شناخت انطباق پیدا می‌کند. حقیقت متافیزیکی معادل شناخت شهودی و تام و البته صرفاً مختص ذات حضرت باری است. درباره‌ی انسان باید گفت بینش‌های عقلانی آدمی حقیقتی را پدید می‌آورد که باومگارتن آن را حقیقت منطقی می‌نامد. سومین نوع حقیقت یا همان حقیقت زیباشناختی ثمره‌ی شناخت مغشوش است. (**زیباشناسی**، §۴۲۳) باومگارتن حقیقت زیباشناختی را مابین خطا و یقین جای می‌دهد و می‌گوید این یقین از راه استفاده‌ی صحیح از قوای عقلانی به دست می‌آید. از دید باومگارتن، حقیقت زیباشناختی بیش‌تر با مفهوم بلاغی حقیقت یا همان احتمال[1] قرابت دارد. در سنت بلاغی، استدلالی حقیقی بود که مُقنع و محتمل یا نسبت به سایر استدلال‌های رقیب به حقیقت نزدیک‌تر می‌بود. اما برخلاف فلسفه که حقیقت را مطابقت با واقع[2] می‌دانست، لازم نبود حقیقت بلاغی با ذات موضوع مطابقت داشته باشد. استدلالی را می‌توان محتمل دانست که بدون دراختیارداشتن هیچ‌گونه حجت منطقی باز هم بتوان آن را حقیقی فرض کرد. باومگارتن می‌نویسد متعلَّق حقیقت زیباشناختی «نه متقن است و نه حقیقتی است که به نورِ کامل درک شده باشد». (**زیباشناسی**، §۴۸۳) این نوع از حقیقت راه خوبی است برای فاصله‌گرفتن از مفهوم سنتیِ فلسفی حقیقت به معنای تطابق ذهن و واقعیت؛ همان مفهومی که نظام فلسفی لایب‌نیتس بر آن پای می‌فشرد و باومگارتن در آغاز بدان پایبند بود.

گرچه حقیقت منطقی، و فقط حقیقت منطقی، می‌تواند ما را به یقین برساند، بهایی که باید برای آن پرداخت بس گزاف است. باومگارتن نیز همچون نیچه حقیقت منطقی را نوعی تجرید بی‌مایه می‌دانست و معتقد بود این حقیقت در حکم عزیمت از مثال‌های عینی و ملموس به سوی مفهومی کلی است. تعدد و تکثر تجارب ملموس حسی حامل حس سرشاری و تحرک و سرزندگی است و این‌همه در فرایند تجرید از کف می‌رود. بنابراین، باومگارتن با تعبیری مشهور نتیجه

1. probability 2. adaequatio

می‌گیرد که «تجرید اگر خسران نیست، پس چیست؟» (زیباشناسی، §۵۶۰) به این ترتیب، حقیقت تجریدی منطقی را باید در قیاس با احتمالی که قوه‌ی زیباشناختی در اختیار ما می‌گذارد رنگ‌باخته و کم و بیش بی‌روح بدانیم. در مقابل، حقیقت زیباشناختی «غنا و آشفتگی و ماده را ارج می‌نهد». (زیباشناسی، §۵۶۴) با این‌همه، اصطلاح آشفتگی بدان معنا نیست که باومگارتن حقیقت زیباشناختی را ازهم‌گسیخته و فاقد عناصر مقوّم یا بدون شروط لازم می‌داند. برعکس، او معیارهای سه‌گانه‌ای را مطرح می‌کند که کمال واحد شناخت حسی را صرفاً بر اساس آن‌ها می‌توان سنجید. نخستین معیارْ غنای تخیل است، یعنی هرچه عناصر منفرد ایده‌ی زیباشناختی بیش‌تر باشد، آن ایده کامل‌تر است. لذا پیچیدگی محتوا به یکی از ویژگی‌های کمال زیباشناختی بدل می‌شود. شناخت مغشوش در فلسفه‌ی لایب‌نیتس ارزش چندانی نداشت، اما این شناخت در تفکر باومگارتن چنان پیچیدگی و غنایی دارد که لذت ما را برمی‌انگیزد. با این‌همه، ضرورتی ندارد که ایده‌ی زیباشناختی حتماً پیچیده باشد تا به مرتبه‌ی کمال دست یابد. باومگارتن دومین ویژگی کمال زیباشناختی را وسعت تخیل می‌داند. در این حالت، پیچیدگی حسی صرف با مفهوم تنوع موضوعی و به این ترتیب با شکلی از داوری که دیگر صرفاً حسی نیست پیوند می‌خورد. باومگارتن به رسم معمول می‌گوید ایده‌های زیباشناختی زمانی رضایت خاطر ما را بهتر فراهم می‌آورند که طیف وسیعی از موضوعات مرتبط را در بر بگیرند، مثل وقتی که داستان ــ به جای روایت قصه‌ی حیوانات ــ از سرنوشت انسان‌های بی‌شماری سخن می‌گوید یا وقتی تابلوهای نقاشی ــ به جای به‌تصویرکشیدن گل‌ها ــ صحنه‌های تاریخی را مصور می‌کنند. سومین و آخرین عنصر در فهرست باومگارتن وضوح در عرضه است که این نیز یک آرمان سنتی بلاغی است.

مسلماً جذاب‌ترینِ این ویژگی‌ها غنای تخیل است. غنای تخیل یعنی ادراک زیباشناختی و حقیقت زیباشناختی عبارت است از رؤیت همواره نوشونده‌ی اجزاء و عناصر کثیر عین زیباشناختی، بی‌آن‌که بتوانیم یا بخواهیم آن‌ها را ذیل یک مفهوم یکپارچه کنیم. هرآنچه مغشوش است غنی هم هست. باومگارتن، با توسل به این غنای مغشوش، عملاً راه را برای کانت و مفهوم مهم ایده‌ی زیباشناختی هموار کرد.

همان‌گونه که گفتیم، از دید باومگارتن هدف نظریه‌ی زیباشناسی کمک به کمال شناخت حسی است. کمال شناخت حسی نیز یعنی زیبایی. در مقابل، نقص شناخت زیباشناختی یعنی زشتی. بنابراین، از آن‌جا که هنر تجلی زیبایی است، هدفی ندارد مگر بازنمایی وحدت و هماهنگی هدفمند عالَم. باومگارتن در این‌جا به نظریه‌ی سنتی زیبایی[1] پایبند می‌ماند که طبق آن جهانْ زیبا خلق شده و هر شیء زیبا جهان صغیری است که جهان کبیر را منعکس می‌کند. این تصور انعکاسی را باومگارتن از مونادولوژی لایب‌نیتس گرفته بود که خود بر پیوستگی و ارتباط ذهن و عین یا مساوات منطقی و هستی‌شناختی استوار بود. در ادامه خواهیم دید که ایده‌ی موناد زیباشناختی در نوشته‌های آدورنو نیز پدیدار می‌شود. باومگارتن تصور زیباشناختیِ وحدت کلی‌تر در شیء زیبا را «زیبااندیشیدن»[2] می‌نامد.

با این تعریف، چرخه کامل می‌شود و ما بار دیگر خود را در نقطه‌ی شروع تحلیل، یعنی بند نخست زیباشناسی، بازمی‌یابیم. همان‌گونه که گفتیم، باومگارتن زیباشناسی را علم شناخت حسی، نظریه‌ی هنرهای آزاد، شناخت دانی، فن زیبااندیشیدن و فن اندیشیدنِ مماثل با عقل تعریف می‌کرد. به این ترتیب، جمله‌ی آغازین زیباشناسی خلاصه‌ای است از استدلال‌هایی که طی صدها بند بعدی کتاب تشریح و تبیین می‌شوند. همان‌گونه که توضیح دادیم، برخی از تعاریف وامدار نظام سنتی بلاغت و متافیزیک عقل‌گرای لایب‌نیتس و ولف است، حال آن‌که برخی دیگر به این سنت‌ها پشت می‌کنند و برای طرح و برنامه‌ی فلسفی زیباشناسی راه‌های جدید پژوهشی می‌گشایند.

دیدیم که زیباشناسی باومگارتن نسبت به موضوع بحثش رویکردی دووجهی دارد، یعنی زیباشناسی هم نظریه‌ی ادراک حسی است و هم فلسفه‌ی هنر. با این‌همه، فلسفه‌ی هنر را باید فراتر از معنای معمولش فهمید که در بحث باومگارتن نظریه‌ی آفرینش هنری را نیز شامل می‌شد؛ باومگارتن این عناصر را از فن شعر و فن بلاغت گرفت و در قالب زیباشناسی گنجاند. هنر حقیقی، یعنی هنر خوب، منوط است به کاربست اصولی که علم هنر و زیبایی آن‌ها را تعیین می‌کند. باومگارتن با این اظهار نظر تا حدی بر «بوطیقای قواعد»[3] قرن هجدهم، که پیرو

1. pulchrum 2. pulchre cogitare 3. Regelpoetiken