

بررسی زمینه معرفی «زیبایی‌شناسی» در تأملات درباره شعر الکساندر گوتلیب باومگارتن

صبا غروری*

تاریخ دریافت: ۹۸/۵/۳

تاریخ پذیرش: ۹۸/۹/۲۷

چکیده

چنانکه مشهور است «زیبایی‌شناسی» نخستین بار توسط الکساندر گوتلیب باومگارتن (۱۷۱۴-۶۲) معرفی شد. متنی که نخستین بار باومگارتن در آن از زیبایی‌شناسی یا «استتیک» نام می‌برد، با عنوان تأملات فلسفی درباره موضوعات مرتبط با ماهیت شعر (۱۷۳۵) از جهات مختلف و امدار جریان‌هایی است که در نگاه اول ممکن است با یکدیگر نامرتبط به نظر آیند، اما در ساختار واحدی درهم آمیخته‌اند و فهم هر کدام از آن‌ها به فهم مقصود باومگارتن کمک می‌کند. مثلاً از حیث محتوا، این متن قرن هجدهمی آکنده از ارجاعات به هوراس (شاعر رومی سده یکم پیش از میلاد) در باب سرودن شعر، و به طور خاص بسیار و امدار رساله هنر شاعری او است، در حالی که این محتوا در قالب اصطلاحاتی با منشاء دکارتی ریخته شده که از خلال فلسفه لایبنیتس دگرگون شده و به دستگاه فکری باومگارتن راه یافته‌اند. روشی که باومگارتن در این متن پیش گرفته مستقیماً متأثر از مکتب کریستیان ولف، به شکل گزاره‌های منطقی مبتنی بر تعاریف اولیه است که هر کدام به شکل مقدمه‌ای بر گزاره‌های بعدی درمی‌آیند. علاوه بر همه این‌ها، اصطلاح «استتیک» پیشینه‌ای نسبتاً طولانی در متون مذهبی قرون قبل از باومگارتن، و معاصر با خود او در متون متعلق به جنبش «پیتیسیم» (شاخه‌ای از پروتستانتیسم) دارد که آن را به این واسطه واجد دلالت‌های اخلاقی نیز می‌کند. تلاش و هدف و مسئله نوشته حاضر نمایانند این شبکه درهم پیچیده در تصویری واحد است. چه عواملی باومگارتن را به معرفی زیبایی‌شناسی راهبر شدند؟ برای یافتن پاسخ، هر کدام از موارد پیش گفته از حیث ارتباطشان با متن باومگارتن مورد بررسی قرار می‌گیرند، تا با ورود به محتوای این رساله، تصویری از زیبایی‌شناسی در خاستگاه آن نزد خواننده ترسیم شود.

کلید واژه‌ها: زیبایی‌شناسی، استتیک، باومگارتن، پیتیسیم، لایبنیتس

مقدمه

باومگارتن در فلسفه آلمانی قرن هجدهم درون جریانی قرار می‌گیرد که مورخان آن را «عقل‌گرایی زیباشناختی» نامیده‌اند و مقصود از آن زیبایی‌شناسی این قرن تا پیش از کانت است. این دوره پیش از این با رویکردهای مختلفی مورد مطالعه قرار گرفته است: برخی آن را فقط دوره‌گذاری به سوی زیبایی‌شناسی پیچیده‌تر کانت می‌دانند و دیگران آن را بدون این مقصد کانتی به خودی خود شایسته پژوهش شمرده‌اند. مثلاً پل گایر در شرحی که بر این دوره دارد عموماً هر متفکر را برحسب فاصله ایده‌هایش از «بازی متخیله و فاهمه» کانت ارزیابی می‌کند، در حالی که فردریک بایزر هر متفکر را به طور مستقل بررسی کرده و در انتها اصلاً به کانت فصلی اختصاص نداده است.^۱ همچنین در مطالعه دیگری توسط سیمون گروت اصولاً شکوفایی زیبایی‌شناسی در این قرن (نه فقط در آلمان) معلول مباحثات درباره‌ی زیربنای اخلاق دانسته شده و پیش‌زمینه لایبنیتیسی بحث باومگارتن نقش بالنسبه کمرنگ‌تری به عهده گرفته است.^۲ ما در این جا نه به کل عقل‌گرایی زیباشناختی بلکه تنها به باومگارتن و از میان آثار او هم به نخستین آن‌ها، تأملات فلسفی درباره‌ی موضوعات مرتبط با ماهیت شعر^۳ (۱۷۳۵) می‌پردازیم که نخستین بار «استتیک» در آن معرفی شده و با بررسی خود آن بهتر می‌توان نیروهای دست‌اندر کار در شکل‌گیری را شناخت. استفاده از اصطلاح «زیبایی‌شناسی» در گفتار و نوشتار فارسی امر رایجی است اما معمولاً چندان از ابهام خالی نیست. اگر برای فهم آن به محل بروز رجوع کنیم با عبارات زیر مواجه می‌شویم:

«فیلسوفان یونانی و آباء کلیسا پیش از این به دقت میان حسیات [ایستتا]^۴ و معقولات [نوئتا]^۵ تمایز نهاده‌اند ... معقولات به وسیله‌ی قوه‌ی عالی و به عنوان متعلق منطقی شناخته می‌شود و حسیات [توسط قوه‌ی نازل شناخته می‌شود و] موضوع علم ادراک حسی یا استتیک است» (116§).

این جملات در بندهای پایانی اثر باومگارتن و در ادامه توضیحات او درباره‌ی «آنچه به کمال شعر می‌افزاید» آمده است و بر کمال شعر به گفته‌ی او هنگامی افزوده

می‌شود که بر «وضوح توسیعی» آن اضافه شود و در برشمردن آن چه بر وضوح توسیعی می‌افزاید ارجاعات فراوان به رساله «هنر شاعری» اثر هوراس از قرن یکم ق.م. داده شده است. به علاوه باومگارتن کتاب خود را به شکل گزاره‌هایی منطقی نوشته و کار خود را با تعاریف آغاز کرده و سپس از ارجاع به این تعاریف در بندهای بعد نتایجی گرفته و تا انتها کار را به همین منوال پیش برده است. اما چرا معرفی شاخه‌ای با عنوان «علم ادراک حسی» باید در رساله‌ای درباره‌ی «کمال شعر» صورت بپذیرد؟ و از طرفی چرا متنی درباره‌ی سرودن شعر با تأکیدی که بر تخیل و به کار گرفتن عواطف و با ارجاعاتی که به هوراس دارد باید با روش ریاضی به شکل بندهای مبتنی بر تعاریف درآید؟ و در نهایت اصلاً این موارد تعریف باومگارتن از استتیک را به چه سویی خواهد برد؟ برای پاسخ به این سوالات منشاء اصطلاحات او را نزد لایبنیتس (و پیشتر از او دکارت) می‌بینیم و هنر شاعری هوراس را از حیث اشتراکاتی که با این متن دارد، بررسی می‌کنیم به علاوه تأثیر کریستیان ولف در روش باومگارتن را از نظر می‌گذرانیم و با ملاحظه‌ی خود متن رساله به پیشینه اصطلاح «استتیک» و تأثیر پیتیسیم در تأکید باومگارتن بر عواطف می‌پردازیم.

۱. باومگارتن و مکتب لایبنیتس و ولف

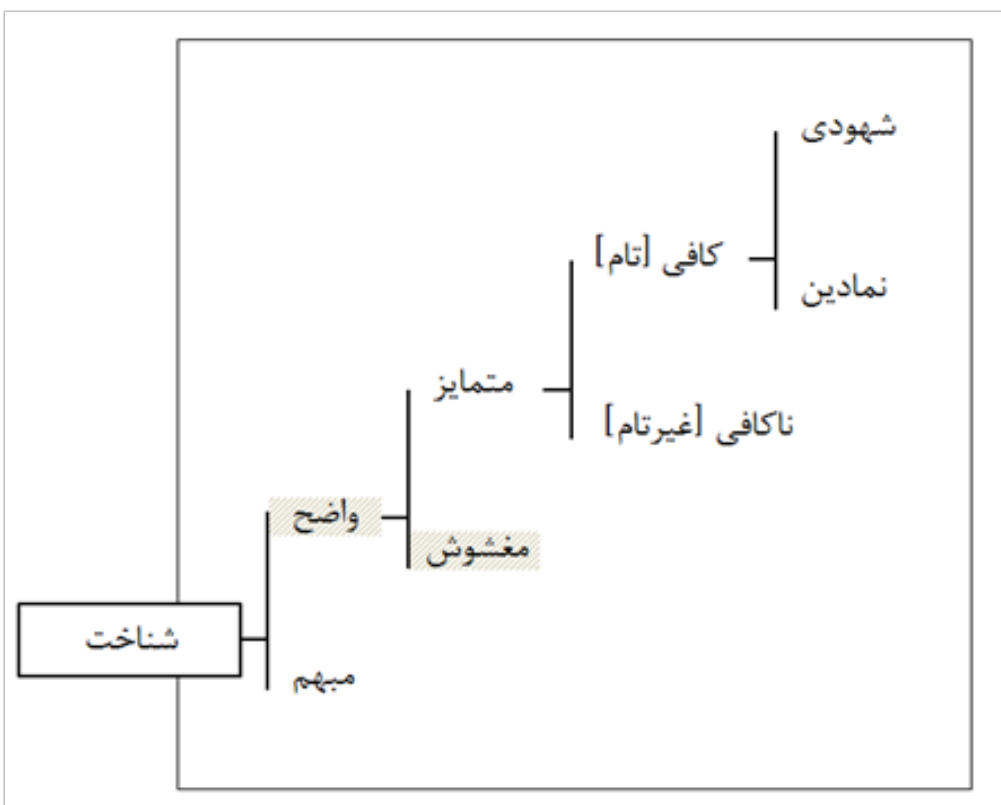
۱.۱. مراتب شناخت نزد لایبنیتس و دگرگونی آن نسبت به دکارت

«اصل پیوستگی» بخش‌های مختلف فلسفه لایبنیتس را به هم مرتبط می‌کند و شناخت هم از این قاعده مستثنی نیست. این اصل که لایبنیتس سخت به آن باور داشت عبارت بود از اینکه در عالم هیچ تغییری ناگهانی نمی‌تواند وجود داشته باشد. اگر الف بخواهد به ب تغییر یابد، بی‌شمار رابط میان الف و ب با تغییراتی ناچیز آن را ممکن می‌کنند. بر این مبنا اگر شناخت واضح و متمایزی از چیزی داشته باشیم، نمی‌تواند ناگهان از هیچ پدیدار شده باشد، یا ناگهان به شناخت مبهم بدل شود و یا بالعکس. «مرز»هایی را هم که لایبنیتس برای درجات شناخت قائل شده است با اغماض باید پذیرفت زیرا میان شناخت مبهم و واضح نیز

نامتمایز یا مغشوش کماکان شناخت بخش است، هر چند نسبت به شناخت حاصل از ادراکات متمایز فروتر است، اما نزد لایب‌نیتس به رسمیت شناخته شده است، حال آنکه نزد دکارت صدق ادراکات به شرط «وضوح و تمایز» آن‌ها معلوم است و نمی‌توان به صدق ادراکات حسی، که واضح اما نامتمایزند، یقین داشت. دکارت در *اصول فلسفه* بیان می‌کند که ادراک واضح آن است که نزد ذهن حاضر و بارز باشد و هنگامی متمایز است که چنان از هر چیز دیگر مجزا و دارای حدود مشخص باشد که جز آن چه کاملاً واضح است چیزی را در بر نگیرد (Descartes, 1982: 20). لایب‌نیتس بنابراین سعی می‌کند صورت‌بندی کامل‌تری از ادراکات «واضح و متمایز» و «واضح و مغشوش» دکارت را با بنیادهای فلسفه خود، از جمله مونادهای پیوسته‌ای که همه واجد باز نموداند، سازگار کند. به علاوه وجه اشتراک تمام آنچه دکارت تحت عنوان «فکر» جای می‌دهد این است که ما همواره از محتوای فکر خود آگاهیم در حالی که به زعم لایب‌نیتس ادراکات همواره آگاهانه نیستند. به بیان

بی‌شمار حالت می‌تواند موجود باشد.^۶ نزد لایب‌نیتس شناخت یا مبهم^۷ است و یا واضح،^۸ شناخت واضح یا مغشوش^۹ است و یا متمایز،^{۱۰} شناخت متمایز یا ناکافی^{۱۱} است و یا کافی و نیز یا نمادین^{۱۲} است و یا شهودی.^{۱۳} «یک مفهوم هنگامی مبهم است که برای تشخیص آنچه بازمی‌نماید کافی^{۱۴} نباشد؛ مانند وقتی که من صرفاً گلی یا حیوانی را که زمانی دیده‌ام به یاد می‌آورم اما نه چنان خوب که آن را هنگامی که پیش رویم قرار بگیرد باز بشناسم ... شناخت واضح است از آن رو که تشخیص آنچه باز نموده شده را برای من ممکن می‌سازد. شناخت واضح به نوبه خود یا مغشوش است یا متمایز. مغشوش است هنگامی که نمی‌توانم یک به یک نشانه‌هایی را که برای تشخیص یک چیز از دیگران کافی است برشمرم، حتی اگر آن چیز به واقع چنان نشانه‌ها و چنان حدود ذاتی داشته باشد که مفهومی بتواند به آنها تجزیه شود» (Leibniz, 1969: 291).

این مراتب نوعاً متفاوت نیستند؛ بلکه تفاوت آنها در درجه وضوح آنها است. این بدین معناست که ادراک



مراتب شناخت نزد لایب‌نیتس

دیگر فکر و خودآگاهی نزد دکارت قرین‌اند در حالی که نزد لایبنیتس باز نمود ناآگاهانه کماکان حاصل فعالیت ذهن است. مرز قوی میان مفاهیم واضح و متمایز و دیگر مفاهیم در دکارت به او اجازه نمی‌دهد ارزش چندانی برای ادراک مغشوش قائل شود. اما قائل شدن به مراتب پیوسته ادراک، به ادراک واضح و مغشوش در چهارچوب فلسفه لایبنیتس ارزشی میبخشد که در نگاه به این ادراکات به عنوان فریبی که باید در آن شک کرد وجود ندارد. به عبارت دیگر ادراک واضح و مغشوش نزد لایبنیتس با اینکه کماکان نوع فروتری از ادراک است، برخلاف عقیده دکارت، شناخت‌بخش است. از طرفی نزد لایبنیتس شناخت، کمال، نظم، زیبایی و لذت با هم نسبتی مستقیم دارند؛ به این معنا که لذت عالی به شناخت عالی وابسته است و بالعکس. بر این مبنا نمی‌توان توجیه آورد که چیزی غیر قابل شناخت بتواند واجد کمال و زیبایی دانسته شود و لذت ببخشد، در حالی که خود لایبنیتس اذعان می‌کند که چنین لذتی وجود دارد: «همواره مشاهده نمی‌کنیم که کمال چیزهای لذتبخش در کجا نهفته است ... با این حال احساساتمان آن را درمی‌یابد، گرچه به فهممان در نیاید. ما غالباً می‌گوییم «چیزی هست، نمیدانم چه،^{۱۵} که در این مورد خرسندم می‌کند» ... اما آنان که جوینده علل هستند، اساسی برای آن می‌یابند و می‌دانند که چیزی در بن مسئله وجود دارد که هرچند نامحسوس، ما را خوش می‌آید» (Leibniz, 1969: 425) یعنی لایبنیتس این جا به لذتی اشاره می‌کند که علت آن بر سوژه نامعلوم است و سوژه تنها می‌تواند بداند که علت و نظمی باید در بن آن موجود بوده باشد اما شناخت واضح و متمایزی از آن علت ندارد. به علاوه اگر هر مرتبه‌ای از ادراک مغشوش قابل ارتقاء به مراتب بالاتر باشد، به نحوی می‌توان آن را جایگزین کرد و با وضوح بیشتری شرح داد، در حالی که لایبنیتس خود اذعان دارد پدیده‌هایی هستند که چیزی نمی‌تواند جایگزین تجربه بی‌واسطه آن‌ها شود: «چنین است که ما رنگ‌ها، بوها، طعم‌ها و دیگر متعلقات ویژه حواس را با وضوح کافی می‌شناسیم و آنها را از یکدیگر تمیز می‌دهیم، اما تنها به گواهی ساده حواسمان و نه با علائمی که بتوان به

روشنی بیان کرد. لذا نمی‌توانیم به مردی نابینا توضیح دهیم که قرمز چیست؛ و ایضاً نمی‌توانیم کیفیتی از این سنخ را به دیگران توضیح دهیم مگر آن که آنان را به حضور آن چیز بیاوریم تا خود ببینند، ببینند و بچشند، یا لااقل با یادآوری تجربه‌ای مشابه که در گذشته داشته‌اند» (Ibid: 291). باومگارتن در قدم بعد از این راه گشوده بهره می‌برد تا بیان کند ادراکات مغشوش کمال و وضوحی از آن خود دارند که نه فروتر بلکه از سنخی دیگر است.

۱.۲. کریستیان ولف و روش باومگارتن

کریستیان ولف (۱۶۷۹-۱۷۵۴) شاگرد لایبنیتس و به واسطه انبوه کتاب‌هایی که نگاشت استاد باومگارتن بود. او را معمولاً سازمان‌دهنده افکار لایبنیتس می‌دانند با اینکه در بنیان با لایبنیتس اختلافاتی هر چند جزئی داشت. مانند لایبنیتس، ولف هم ریاضیدان بود و دستاوردهای بزرگ ریاضیات در این عصر او را قانع ساخته بود که فلسفه باید بتواند با روشی مشابه به اطمینان و یقینی که در ریاضیات وجود دارد دست یابد (Cott, 1972: 326). ریاضیدانان بر مبنای اصول اولیه یقینی و مورد توافق همگان به روشی که در هر مرحله به روشنی می‌تواند پی گرفته شود نتایجی را استخراج می‌کنند. ولف به این ترتیب در کتاب‌های خود گزاره‌هایی را بنیان قرار می‌دهد و می‌کوشد بر مبنای آن‌ها مرحله به مرحله بحث را پیش ببرد.^{۱۶} سه نوع از قضایا در این روش به کار گرفته می‌شوند: تعاریفی^{۱۷} که معنای اصطلاحات درون متن را روشن می‌کنند؛ قضایای بدیهی^{۱۸} که از مقدمات دیگری حاصل نشده‌اند؛ و قضایایی^{۱۹} که از دو گروه دیگر نتیجه می‌شوند. نزد باومگارتن هم مثلاً در این رساله درباره شعر کار از معرفی «بازنمود حسی» یا همان بازنمود مغشوش آغاز می‌شود و سپس از اینکه شعر چیست تعریفی ارائه می‌شود و تا انتهای متن هر بند تازه به عنوان یک نتیجه به مقدمات خود ارجاع می‌دهد. اینکه این روش روشنی و وضوح مورد نظر را حاصل می‌کند یا نه مسئله مورد بحثی است چرا که تمام فیلسوفانی که در طول تاریخ این روش را به کار بسته‌اند در بنیان نه با عبارات ریاضی

بلکه با واحدهای زبان که به خودی خود دچار ابهامند درگیر بوده‌اند. اما به هر حال باومگارتن نیز درون مکتب ولفی از همین روش استفاده می‌کند.

۱.۳. باومگارتن و شکل تازه «وضوح»

باومگارتن در مقدمه تأملات بیان می‌کند که موضوعی را برای پژوهش برگزیده است که شاید به چشم فیلسوف، پیش‌پاافتاده بیاید اما در ادامه با شرح برنامه خود در رساله اضافه می‌کند که در بخشی از آن قصد دارد به تبیین نوعی شناخت حاصل از شعر بپردازد (Baumgarten, 1954: 36). بحث باومگارتن با تعاریف آغاز می‌شود. شعر «گفتار حسی کامل» است (9§). یعنی بازنمودهای حسی که به واسطه رابطه‌ای که با هم دارند وحدت یافته‌اند. پس شعر ساخته شده است از بازنمودهای حسی، رابطه میان آن‌ها، و کلماتی که ظرف آن‌ها قرار می‌گیرند. بازنمودها با توجه به آن چه درباره لایب‌نیتس توضیح دادیم می‌توانند طیفی از ابهام کامل تا وضوح کامل را پوشش دهند. مسئله باومگارتن این است که «ماده شعر» کدام یک از این بازنمودها باید باشند؟ و پاسخ می‌دهد خطا می‌کنند کسانی که می‌پندارند هرچه در اثر خود ابهام بیشتری ایجاد کنند آن را شاعرانه‌تر کرده‌اند، چرا که بازنمودهای «مبهم» از برقراری ارتباط بازمی‌مانند. در عین حال وقتی بازنمودهای کاملاً «واضح و متمایز» به قالب صوری شعر ریخته می‌شوند، دیگر با منطق تفاوتی ندارند. اما شعر در واقع محمل بازنمودهای «واضح» و «مغشوش» است، که میان این دو جای دارند. حال دو بازنمود واضح و مغشوش را در نظر بگیرید که یکی نسبت به دیگری یا وضوح بیشتر و یا تعداد اجزای بیشتری دارد، در این صورت باومگارتن می‌گوید که دارای «وضوح توسیعی» بیشتری است (16§). بازنمودهای دارای وضوح توسیعی خاص شعرند. شاید وضوح توسیعی^{۲۰} را در تقابل با وضوح اشتدادی^{۲۱} نزد باومگارتن با ذکر مثالی بتوان توضیح داد: وقتی چیزی را به قصد شناخت واضح و متمایز بررسی می‌کنیم، از جنبه خاصی بر آن متمرکز می‌شویم و آن را از زمینه خود خارج و از هر نوع بار ارزشی و عاطفی یا غیر مرتبط

با آن جنبه خاص تهی می‌کنیم، به علاوه بند بند آن را از هم جدا کرده و میان اجزایش مرزها و حدودی مشخص تعیین می‌کنیم. حال آن که مقصود از وضوح توسیعی در نظر گرفتن آن چیز همراه با جزئیات و ویژگی‌های اجزا و زمینه آن در یک کلیت منسجم واجد بار عاطفی و اخلاقی و به گفته باومگارتن «شاعرانه» است. ابتکار باومگارتن در بحث‌های لایب‌نیتس بیان این بود که شناختی که به این شیوه حاصل می‌شود متفاوت است اما فروتر نیست. وقتی وضوح متمرکز را دنبال می‌کنیم تصویر پیش روی ما جزئی‌تر می‌شود اما وقتی وضوح توسیعی را مد نظر داریم تصویر پیش روی ما غنی‌تر می‌شود.

تلاش باومگارتن سپس معطوف به این است که این وضوح توسیعی را چه عواملی بهبود می‌بخشند و افزایش می‌دهند یا به آن لطمه می‌زنند و در برشمردن این عوامل است که از هوراس یاری می‌گیرد.

۲. باومگارتن، هنر شاعری و معرفتی «استتیک»

هنر شاعری اثر هوراس از متونی است که از هنگام پدیدار شدنش در قرن یکم پیش از میلاد تا امروز پیوسته مورد شرح و مطالعه قرار گرفته است. در زمانه باومگارتن هم شروح بسیاری بر آن نگاشته شد و همراه با فن شعر ارسطو مورد توجه ادیبان عصر بود. بیشتر اشارات هوراس خطاب به شاعر معطوف به اصل وحدت و درباره قوانینی است که به شاعر کمک می‌کنند اثری یکپارچه بیافریند که اجزای آن بنا به ضرورت کنار هم قرار گرفته باشند و در خدمت تأثیرگذاری بیشتر شعر باشند و آن اجزای تازه‌ای که از تخیل و نوآوری شاعر نشأت می‌گیرند در آن به شکلی به قوانین کلی شعر گردن بنهند که چیزی باورناپذیر و ناهماهنگ پدید نیآورند. تناسب میان تمام اجزای شعر ضروری است: شاعران می‌توانند برای خلق تصاویر تازه تخیل خود را به کار ببندند اما تا جایی که نتیجه مضحکی به بار نیاید. همان‌طور که اگر نقاش بخواهد منظره یا پیکره‌ای را خلق کند، کافی نیست که تنها کشیدن جزئی از تصویر را آموخته باشد، شاعر باید در نظر داشته باشد که هرچه می‌سراید بناست در نهایت اثری منسجم و واحد پدید

باب سرودن شعر بناست نتیجه بگیرد که علم تازه‌ای به نام «استتیک» تأسیس کرده است؟ هوراس و باومگارتن به طور کلی همانطور که پیداست متفق‌اند که برای آفرینش و ارزیابی شعر قوانینی وجود دارند. پذیرش این موضوع که شعر از حیث محتوا و ارتباطی که برقرار می‌کند قابل ارزیابی است، به این معناست که نوعی «علم شناخت حسی» باید وجود داشته باشد که به آن پرداخته نشده است. به بیان دیگر، شعر واجد وضوح علمی یا فلسفی نیست و شاعر در اثر خود حتی گاهی پایبند قیود زبان هم نمی‌ماند. پس دریافت ما از شعر و این واقعیت که آن را فهم می‌کنیم نتیجه چیست؟ خالق شعر اگر از بازنمودهای واضح و متمایز کمک نمی‌گیرد، بازنمودهای واضح و مغشوش را هم تصادفی به کار نمی‌بندد، بلکه قوه شناختی برای دریافت آن‌ها و قوانینی برای هدایت آن‌ها به حد نهایی کمالشان وجود دارد. به عبارت دیگر اگر ارتباطی حقیقی به واسطه شعر برقرار می‌شود که عدم وجود احتمالی‌اش را می‌توان نشان داد، باید به موازات منطق شاخه‌ای هم برای هدایت آن وجود داشته باشد، که باومگارتن آن را «استتیک» می‌نامد. این لازمه و پیش‌فرض مطرح کردن هر نوع قانون برای خلق شعر، و اگر شعر را نماینده هنرها در نظر بگیریم، برای خلق هنر است.

این موضوع که استتیک در خود مفهومی از قانون برای هدایت و تمیز دادن، همانطور که باومگارتن اشاره می‌کند به موازات منطق، دارد وقتی بهتر آشکار می‌شود که پیشینه این بحث را در جهت دیگری پی بگیریم یعنی ارتباط آن با پیتیسیم و متون مسیحی.

۳. «استتیک»، «آیستسیس» و جنبش پیتیسیم
شهر تحصیل و محل فعالیت باومگارتن «هاله» علاوه بر این که مقری برای روشنگری آلمانی بود، یکی از مراکز ثقل «پیتیسیم» محسوب می‌شد: جریانی در اواخر قرن هفدهم و اوایل قرن هجدهم میلادی که پس از جنگ‌های مذهبی سی ساله از دل پروتستانتیسم برآمد و به جای تصدیق نظری، بر احساس قلبی تأکید می‌نهاد. سردمداران پیتیسیم از جمله اسپنسر^{۲۷} و فرانکه^{۲۸} نوعی

آورد (Horace, 19BC: §§1-20)، امور خارق عادت و شگفت در شعر مجازند به شرطی که لطمه‌ای به داستان وارد نیاورند و ضرورت آن‌ها قابل توجیه باشد (190§). به علاوه تناسب و زیبایی شعر کافی نیست بلکه شعر باید لذت ببخشد و بر عواطف شنونده اثر کند (99§). باومگارتن موارد مورد اشاره هوراس را می‌گیرد و با گسترش آن‌ها در قالب عوامل مؤید وضوح توسیعی شرحشان می‌دهد: استفاده از تصاویر و ابداعات خیالی که باومگارتن آن‌ها را ذیل اصطلاح Phantasmata جای می‌دهد (28§: Baungarten, 1954) و رؤیایها را هم در برمی‌گیرند بر کمال شعر می‌افزاید. اما این بازنمودهای خیالی نباید از چهارچوب اصل امتناع تناقض^{۲۲} خارج شوند به این معنا که لازم نیست در جهان واقع باشند، بلکه در جهان ممکن شعر، باید با هم سازگار باشند. به گفته او «بازنمودهای خیالی در دنیای واقعی یا ممکن‌اند^{۲۳} یا غیرممکن^{۲۴} خیالات غیرممکن یا تنها در این جهان غیرممکن‌اند^{۲۵} یا در تمام جهان‌ها مطلقاً ناممکن‌اند.^{۲۶} بازنمودهای خیالی ممکن در این جهان یا در دیگر جهان‌ها شاعرانه‌اند» (53-51§§) (به این معنا که به همراه دیگر اجزای آن جهان ممکن تصور کلیتی منسجم برای آن‌ها ممکن است اما بازنمودهای مطلقاً ناممکن با خود ناسازگارند مثل بازنمود خدایان زناکار). استفاده از عنصر «شگفتی» نیز به کمال شعر می‌افزاید. چیزی شگفت است که بازنمود مبهمی با آن آمیخته باشد و استفاده از ابهام در شعر در حالت کلی مطلوب نیست اما هنگامی که امری آشنا با آن آمیخته گردد وضوح توسیعی را افزایش می‌دهد (49-43§§). به علاوه شگفتی و تخیل در واقع در خدمت برانگیختن عواطف هستند که تأکید باومگارتن بر آن اهمیت بسیار دارد: انسان آن چیزی را با وضوح بیشتر در می‌یابد که با عواطف قوی‌تری آمیخته باشد (27-25§§) و برانگیختن عواطف از طریق بازنمودن چیزی به عنوان بسیار نیک یا بسیار بد ممکن می‌گردد یا به عبارتی بار کاملاً اخلاقی دارد. در ادامه دوباره به این کارکرد اخلاقی عواطف برمی‌گردیم اما در این جا این سوال مهم مطرح می‌شود که این موارد با «علم ادراک حسی» چه ارتباطی دارد یا باومگارتن از چه راه استدلالی بعد از پند دادن شاعر در

تجدید حیات اخلاقی را در جامعه نابسامان پس از جنگ تبلیغ می‌کردند و معتقد بودند برای تحقق بخشیدن به هدف لوتر در بدنه کلیسای پروتستان هم به اصلاحاتی نیاز است. پیتیسیم جنبشی یکسره اصیل نبود و رد پای آموزه‌های آن را می‌توان تا قرون اولیه مسیحیت به ویژه در مسیحیت شرقی نزد کسانی چون «ماکاریوس»،^{۲۹} در قرن چهارم میلادی پی گرفت (Golitzin, 1999, 129). تأکید پیتیست‌ها بر تجربه شخصی مذهبی و مطالعه کتاب مقدس، نه فقط در خلال برنامه رسمی مذهبی و از سوی روحانیت، بل که توسط فرد فرد مردم برای ایجاد ارتباطی بی واسطه با متن مقدس، عناصری از عرفان مسیحی سده‌های گذشته در خود دارند. در این میان بعید است که باومگارتن که سال‌ها در دانشگاه هاله به تحصیل و تدریس مشغول بود،^{۳۰} بی‌خبر از سنت پیشین علم مورد نظر خود را تصادفاً «استتیک» نامیده باشد چرا که دلالت‌های این واژه هم نزد پیتیست‌ها و هم پیش‌تر از آن‌ها نادیده‌گرفته‌نیست.

واژه «آیستیسیم»،^{۳۱} اسم و گرفته شده از فعل ایستانومای [aisthanomai] به معنی حس کردن، دریافتن، آگاه شدن است که در معنی خاص اشاره به کاربست نوعی «بینش» درونی برای تشخیص اخلاقی از راهی غیر از استدلال منطقی و نوعی شهود عاطفی دارد. مثلاً در خود کتاب مقدس،^{۳۲} در عهد جدید در رساله پولس به فیلیپیان می‌خوانیم: «و برای این دعا می‌کنم تا محبت شما در معرفت و کمال فهم [paesei aisthe-sei] بسیار افزون‌تر شود تا چیزهای بهتر را برگزینید و در روز مسیح بی‌غش و بی‌لغزش باشید» (۱:۹، ۱۰). هم‌چنین در رساله به عبرانیان: «...زیرا که هرچند با این طول زمان، شما را می‌باید [که] معلمان باشید، باز محتاجید که کسی اصول و مبادی الهامات خدا را به شما بیاموزد و محتاج شیر شدید نه غذای قوی... اما غذای قوی از آن بالغان است که حواس [laistheterial] خود را به موجب عادت ریاضت داده‌اند تا تمیز نیک و بد را بکنند»^{۳۳} (۵:۱۲، ۱۴).

در هر مسئله‌ای با غیاب روش روشن، تشخیص اگر نه ناممکن لاف‌لاشوار می‌شود؛ سالکان مسیحی که در مسیر خود دچار دریافت یا کشفی می‌شدند، راهی

می‌جستند تا بدانند منشاء دریافتشان خیر است یا شر یا به عبارتی در راه صحیح قدم برمی‌دارند یا در تاریکی اوهام خود گمان نادرستی برده‌اند. ماکاریوس این‌گونه به این سوال پاسخ می‌دهد: «...حتی اگر ابلیس به قصد فریب روح، خود را به اشکال خیره‌کننده‌ای درآورد ... توان ندارد که عشق به خدا یا به برادرانت را در تو برانگیزد بی آن که بلافاصله تکبر و خودبینی در پی آورد ... این‌چنین از فعالیت آن در درون توست که می‌توان دانست، نوری که تابش آن را در روح خود ادراک کرده‌ای از آن ابلیس است یا از آن خداوند» (یعنی به وسیله کارکرد درونی عواطف) و این تجربه با «ادراک روحانی» یا «آیستیسیم» حاصل می‌شود که کشف را از وهم جدا کند، همانطور که ذائقه بلافاصله شراب را از ماده مشابهش تشخیص می‌دهد (cited in: Golitzin, 1999, 136). پرسشی مشابه، الهی‌دانان را در خصوص تشخیص تفسیر صحیح از کتاب مقدس به خود مشغول کرده بود. آگوست هرمان فرانکه، استاد دانشگاه هاله در کتاب خود راهنمای مطالعه متون مقدس^{۳۴} روش‌های فهم لفظ و بطن متن مقدس را از هم متمایز می‌کند و یکی از روش‌هایی که برای فهم معنای بطنی متن پیش رو می‌گذارد، درک عواطف نویسنده از خلال متن است. برای اثبات اهمیت عواطف او شرح می‌دهد که اولاً خود نویسندگان متن مقدس در جای‌جای آن عواطف خود را ابراز کرده‌اند و این منافاتی با ناب بودن الهاماتشان ندارد، ثانیاً حتی آزمون زبان روزمره هم آشکار می‌کند که الفاظ یکسان در پرتو عواطف مختلف معنایی دگرگون دارند و متن مقدس نیز بدون تجربه عواطفی که روح نویسندگان را متأثر ساخته بود به درستی فهمیده یا تفسیر یا عملی نخواهد شد. با وجود این، تنها کسی می‌تواند به این مرحله وارد شود که مراحل پیشین زبانی و منطقی را گذرانده باشد. در دریافت این عواطف از متن باید عناصری نیز مورد توجه قرار گیرند که در بررسی منطقی اهمیتی نداشتند مثلاً اصوات بدون معنا یا اصوات طبیعی در متن. اما عواطف نیز می‌توانند روحانی یا جسمانی باشند و «آن کس که حیات تازه روحانی نیافته است، جز از احساسات طبیعی و مادی درکی ندارد. او چنان از عواطف روحانی سخن می‌گوید که مرد

کور از تماشای رنگ‌ها» (Francke, 1819: 162). تشخیص و تجربه این عواطف احتیاج به «ادراک درونی» یا «آیستسیس» دارد (Ibid:163). به بیان دیگر عواطف را در فهم و تجربه و تفسیر متن مقدس نمی‌توان نادیده گرفت اما نسبت دادن آن‌ها به متن امری تصادفی نیست. باید خود متن مورد توجه دقیق قرار گیرد و نیز مفسر حساسیت لازم را نسبت به آن‌ها داشته باشد تا تفسیر صحیح را به واسطه ادراک درونی تشخیص دهد. بدون آن، هر اندازه متن از لحاظ منطقی و زبانی و تاریخی مورد موشکافی قرار گیرد نتیجه جز تفسیری بی‌روح نخواهد بود.

عواطف از این جهت هم اهمیت دارند که با تجربه متن، ما در درون خود عواطف نویسندگان آن را «تقلید» می‌کنیم و به این واسطه سعی می‌کنیم کژی روح خود را اصلاح کنیم. سعی می‌کنیم عواطف این قدیسان را بر روح خود بار کنیم و اجازه دهیم درون ما جریان یافته و نه از سر بلکه از راه دل ما را تعالی دهند (Ibid:185) به این ترتیب تجربه عواطف درون متن عملی است برای اعتلای اخلاقی از طریق ادراک درونی.

خلاصه اینکه این پیشینه هم اشاره باومگارتن به مطرح شدن این موضوع از سوی متفکران قبلی را روشن می‌کند و هم این را که استتیک به چه معنا می‌تواند به موازات منطق عمل کند. در متن باومگارتن اتصال میان بخش نخست درباره آفرینش شعر و بخش معرفی استتیک با یکی دو بند کوتاه صورت گرفته و بدون دانستن این پیشینه شاید فهم منظور او آسان نباشد. نکته دیگر این که نه در متون نامبرده و نه در این رساله باومگارتن در جایی سخنی از زیبایی به میان نمی‌آید. در متون بالا آیستسیس پیش شرط تشخیص خوب و بد، و نزد باومگارتن در تأملات، استتیک بیشتر همبسته وضوح توسیعی و «کمال شعر» بود تا زیبایی.

نتیجه

در بستر تاریخی معرفی آنچه که امروز با اصطلاح «زیبایی‌شناسی» می‌شناسیم نیروهای مختلفی دست‌انداکارند: در یک طرف عقل‌گرایی لایبنیتیسی و ولفی با ابتنای بر سیستم پیوسته ادراکات متمایز، واضح

و معشوش (و نازل شمردن ادراک حسی) و از طرف دیگر مکتب سنت تفسیر پیتیستی با تأکیدش بر عواطف و ادراک درونی یا آیستسیس. معمولاً این موضوع از یک سو مورد بررسی قرار می‌گیرد چرا که اگر باومگارتن را پیرو فیلسوف عقل‌گرایی مثل ولف بدانیم، دشوار می‌شود توجیه کرد که عواطف بتوانند کارکردی اخلاقی به عهده بگیرند، و اگر او را بالکل متأثر از پیتیستی‌ها بدانیم این سوال مطرح می‌شود که برای مثال چرا باومگارتن در متنی که استتیک را در آن معرفی کرده است، به جای اشاره به یک منبع مذهبی اغلب هوراس را مورد ارجاع قرار داده و بحث خود را معطوف به شعر کرده است؟ اما با توضیحاتی که داده شد باید روشن شده باشد که ترسیم زمینه معرفتی استتیک بدون هر یک از این دو سو ناقص است. این آمیزش به ظاهر ناهمگون مد نظر باومگارتن چه به هدف خود رسیده باشد چه نه، ما هنگام به کار بردن «استتیک» باید لافل از دو جهت معنای اولیه آن را هنگام ظهورش در تأملات درباره شعر نظر داشته باشیم.

– استتیک به عنوان راه حلی برای حل تنش میان فلسفه و شعر به وسیله «قانون»

از نظر فیلسوف چیزی یا به روشنی می‌تواند بیان شود و بر اساس معیار صدق و کذب مورد داوری قرار گیرد یا در لفاف ابهام پوشیده شده و قابل فهم نیست. شاعران از چگونگی الهام به خود و خلق آثارشان آگاه نیستند و حتی کمتر از آن می‌توان تأثیری را بررسی کرد که در مخاطبان خود پدید می‌آورند. استتیک حاصل نگاهی میانه به این دو قطب است، (که در واقع به واسطه دستگاه فکری لایبنیتیسی ممکن شده است) با گفتن این که این واقعیت که از طریق شعر (یا هنر) ارتباطاتی برقرار می‌شود که در ابهام و وضوح باهم قابل مقایسه‌اند، نشان می‌دهد که راهی برای هدایت شعر یا به عبارتی «قانونی» برای حصول وضوح بیشتر وجود دارد. حتی اگر شاعر دچار «جذبه الهی» باشد، در چگونگی خلق و وضوح و «کمال» حاصل آن، به عقیده باومگارتن می‌توان چون و چرا کرد و این حیطة «استتیک» است.



ادراکی به ادراک دیگر) که مبانی تحولات آن هستند» (Leibniz, 1989: 207) و هر موند از نظرگاه خود عالمی را که ادراک می‌کند «باز می‌نماید». این تغییرات در درجات ادراک و شوق نه در اختیار موندانها و نه بر اثر کنش میان آنهاست، بلکه «هماهنگی پیشین بنیاد» میان آنهاست که آنها را پیوسته به پیش می‌برد به طوری که با وجود اینکه تغییر می‌پذیرند، هرگز با هم همسان نمی‌شوند. با این توضیحات می‌توان درک کرد که مراتب پیوسته شناخت از مبهم تا تام، به انضمام «خرده ادراکاتی» که این درجات را به هم پیوند می‌دهند، در سیستم فلسفی لایبنیتس چه نقشی دارند. در عالمی که او ترسیم می‌کند اجسام هم واجد بازنمودهایی مبهم هستند (موضوعی که از سوی فیلسوفانی مثل راسل و کانت به قصه‌های پریان و دنیایی سحرآمیز و خیالی مانند شده است).

7. obscure
8. clear
9. confused
10. distinct
11. inadequate
12. adequate
13. symbolic
14. intuitive



۱۵. اصطلاح «نمی‌دانم چه» یا «je-ne-sais-quoi» که در نیمه نخست قرن هفدهم در فرانسه به عنوان تعبیری تثبیت شده در زبان رواج یافت، اشاره به امری توضیح ناپذیر، علتی رازآمیز و عاطفه و همدلی یا جاذبه و دافعه‌ای غیرقابل توجه نسبت به چیزی دارد که بنا به ذات و همان گونه هم که از خود عبارت برمی‌آید مبهم باقی می‌ماند. «نمی‌دانم چه چیزی، کیفیتی، رویداد یا نیرویی است که متعلق تجربه سوژه مدرک قرار می‌گیرد و غیرقابل توضیح است. برای توضیح چیستی یا چگونگی رخدادنش تلاش‌هایی را برمی‌انگیزد اما تمام آنها را دچار بحران می‌کند. سوژه نمی‌دانم چه را تنها از تجربه اثرات آن می‌فهمد. این اثرات که قابل توصیف‌اند، اغلب با نیروی حیاتی همدلی (یا بیزاری) قیاس می‌شوند که سوژه را به سوی شخصی، چیزی، ایده‌ای می‌کشاند یا از آن دورش می‌کند. نمی‌دانم چه در شدیدترین حالت خود با آثار ناگهانی و منقلب‌کننده فاجعه بر سوژه رخ می‌دهد» (Scholar, 2002, 74) می‌توان توجیه آورد که نمی‌دانم چه‌ای که لایبنیتس به کار می‌برد، با اغماض، درجه‌ای از ادراک خرد و مغشوش است و لذت حاصل از آن گرچه کاملاً نادیده گرفتنی

– استتیک به عنوان دفاع از کارکرد اخلاقی شعر به وسیله «عواطف»

فیلسوف به دلیل ابهام شعر، و به این دلیل که شناخت خوب و بد مستلزم وضوح منطقی است، به هرگونه کارکرد اخلاقی شعر یا هنر به چشم سوء ظن می‌نگرد. اما نزد باومگارتن اگر در اصل وضوحی (و متعاقباً قانونی، و کمالی) برای شعر متصور باشیم، عواطف در حصول آن وضوح نقشی کلیدی دارند. هنر را «با روح» می‌کنند و تجربه آن‌ها، در واقع تقلید از آن‌ها، به واسطه ادراک درونی است و (همان گونه که در روش تفسیر پیتیتس‌ها در متون مقدس دیدیم) هراندازه تفسیر، برای روشن کردن معنای شعر، بدون این ادراک درونی بی‌روح و ناسودمند است. شعر به این طریق کارکردی اخلاقی دارد و هرچه با وضوح بیشتری همراه باشد این کارکرد قوت بیشتری خواهد داشت و وجود این نوع از وضوح پیش‌فرض وجود «استتیک» است.

پی‌نوشت‌ها

۱. ن.ک: پل گایر، ۱۳۹۴، زیبایی‌شناسی آلمانی در قرن هجدهم، ترجمه سید مسعود حسینی، انتشارات ققنوس، تهران و
- Frederick C.Beiser (2009), *Diotima's Children: German Aesthetic Rationalism from Leibniz to Lessing*, Oxford University Press, New York.
۲. ن.ک:
- Simon Grote. (2017), *The Emergence of Modern Aesthetic Theory*, Cambridge University Press.
3. *Meditationes philosophicae de nonnullis adpoemata pertinentibus*
4. things perceived
5. things known
۶. این موضوع سازگار با تبیین لایبنیتس از جوهر است چرا که به عقیده او زیربنای عالم را جوهرهایی غیرمادی، بی‌شمار و بسیط (موند) تشکیل داده‌اند و دو موند یکسان نمی‌توانند وجود داشته باشند. به گفته او «موند، فی‌نفسه و در یک آن، از موند دیگری تنها به واسطه کیفیات و رخدادهای درونی‌اش متمایز می‌شود، که چیزی نیستند جز ادراکات (یعنی بازنمودهای درون موند از امر مرکب، یا آن چه بیرونی است) و شوق (یعنی میل موند برای گذشتن از

امری است ممکن» (لایب‌نیتس به نقل از لئا، ۱۳۸۴، ۹۱).

23. true fictions

24. fictions

25. heterocosmic fictions

26. utopian fictions

۲۷. فیلیپ یاکوب اسپنسر (۱۶۳۵-۱۷۰۵) از نخستین سردمداران پیتیسیم، نظریات خود درباب اصلاحات لازم میان مردم و درون بدنه پروتستانتیسم را در اثر مشهور خود Pia Desideria شرح داده است.

۲۸. آگوست هرمان فرانکه (۱۶۶۳-۱۷۲۷) الهی‌دان پیتیسیت و استاد دانشگاه هاله، محل تحصیل باومگارتن بود.

۲۹. ماکاریوس مصری، راهب قبطی در قرن چهارم می‌زیست. برخی از متون عرفانی که در زمان خود مورد مخالفت دستگاه مذهبی حاکم بوده‌اند برای مصون ماندن از نابودی به ماکاریوس منسوب شده‌اند در حالی که امروز با اطمینان گفته می‌شود که از آن او نیستند و نگارنده حقیقی آن‌ها نیز گمنام است. متن نقل شده در این تحقیق نیز از همین دسته است.

۳۰. باومگارتن در کودکی پدر خود را از دست داد و همراه با برادر خود زیگموند یاکوب باومگارتن در نوجوانی به هاله نقل مکان کرد و در دانشگاه هاله مشغول به تحصیل شد. هردو برادر بعدها به تدریس در همین دانشگاه مشغول شدند.

۳۱. $\alpha\iota\sigma\theta\eta\tau\iota\kappa\acute{o}\varsigma$ (aisthesis) $\alpha\iota\sigma\theta\acute{\eta}\sigma\epsilon\iota\varsigma$ اسم، هم ریشه با $\alpha\iota\sigma\theta\eta\tau\iota\kappa\acute{o}\varsigma$ (aisthetikos) و گرفته شده از فعل $\alpha\iota\sigma\theta\acute{\alpha}\nu\omicron\mu\alpha\iota$ (aisthanomai) به معنی احساس کردن و دریافتن است. برای مطالعه کامل‌تر واژه نگاه کنید به:

Columba Stewart. (1991), *Working The Earth of The Heart*, Clarendon Press, Oxford, P. 116

۳۲. نسخه چاپی کتاب مقدس در دسترس نگارنده به ترجمه قدیم شهرت دارد و نسخه آنلاین آن از این آدرس قابل بازیابی است:

<https://www.stepbible.org/version.jsp?version=-FarsiOPV>

۳۳. همچنین نگاه کنید به انجیل لوقا باب نهم آیه ۴۵

34. *Manuductio ad lectionem scripturae sacrae* (Guide to the reading of holy scriptures) (1693)

نیست، به هیچ وجه قابل مقایسه نیست با لذتی که از کمال بیشتر، یعنی هماهنگی بیشتر، یعنی ادراکات متمایز تر و کثیری که در یک جوهر وحدت یافته‌اند، حاصل می‌شود. ارتباط «خرده ادراکات» و «نمی‌دانم چه» در مقدمه جستارهای نو در باب فهم بشری به این شکل عیان شده است: «برای آنکه مثال روشن‌تری از این ادراکات خرد که قادر نیستیم از ازدحامشان جدایشان کنیم بزنم، مایلم از مثال دریای خروشان بهره برم که چون در ساحل ایستاده باشیم تأثیر خود را بر ما می‌گذارد. برای شنیدن این صدا لازم است پاره‌هایی که کل آن را ساخته‌اند، یعنی صدای هر موج را بشنویم، اگرچه هر یک از این صداهای اندک خود را زمانی نشان می‌دهد که به شکلی مغشوش با دیگران آمیخته باشد و به تنهایی قابل ملاحظه نیست. می‌بایست ما از حرکت این موج اندک تأثیری پذیرفته و نوعی ادراک از هر یک از این اصوات، هر قدر هم که ضعیف باشند داشته باشیم وگرنه ادراکی از صدها هزار موج نخواهیم داشت چراکه از صدها هزار هیچ چیزی حاصل نمی‌شود ... این ادراکات خرد بنا بر این در نتایج خود بیش از آن که بر ما دانسته است اثر گذارند.» (نمی‌دانم چه» در شمول آن‌هاست» (Leibniz, 1996, §54).

۱۶. جز دکارت و لایب‌نیتس متفکران متعدد دیگری در سوق دادن ولف به سوی روش ریاضی سیستماتیک نقش داشتند. برای جزئیات بیشتر ن.ک:

Neveu, Sébastien. (2018), "Secondary Authors' Influence on the Formation of the Wolfan "System Of Truths"", in: *Handbuch Christian Wolff*, edited by Robert Theis and Alexander Aichele, Springer VS, Wiesbaden.

17. definitions

18. axioms

19. theorems

20. extensive clarity

21. intensive clarity

۲۲. مطابق اصل امتناع تناقض اثر هنری می‌تواند لزوماً با واقعیت موجود انطباق نیابد، تا جایی که درون خود تناقضی نداشته باشد. مثلاً لایب‌نیتس درباره داستانی به نام «حکایت آسترنا» با وقایع و شخصیت‌های تخیلی می‌گوید که «ممکن است؛ زیرا متضمن هیچ تناقضی نیست لیکن برای آنکه وجود بالفعل یابد می‌بایست باقی جهان کاملاً غیر از آن می‌بود که اکنون است و بودن آن به صورتی دیگر

Chelsea, London.

Golitzin, Alexander. (1999), "A Testimony to Christianity as Transfiguration: The Macarian Homilies and Orthodox Spirituality" in: *Orthodox and Wesleyan Spirituality*, 2002, ed. S. T. Kimbrough, Crestwood NY, 129-156.

Grote, Simon. (2017), *The Emergence of Modern Aesthetic Theory*, Cambridge University Press.

Horace. (19B.C.), "Ars Poetica", in: Ross Kilpatrick. (1990), *The Poetry of Criticism*, The University of Alberta Press.

Leibniz, Gottfried Wilhelm. (1969), *Philosophical Papers and Letters*, translated and edited by Leroy E. Loemker, D.Reidel publishing company, Dordrecht-Holland.

———. (1989), *Philosophical Essays*, translated by Roger Ariew and Daniel Garber, Hackett Publishing Company, Indianapolis and Cambridge.

———. (1996), *New Essays on Human Understanding*(*Cambridge texts in the history of philosophy*), translated and edited by Peter Remnant and Jonathan Bennett, Cambridge University Press, Glasgow.

Scholar, Richard "The 'Je-Ne-Sais-Quoi: The Word and It's Pre-history 1580-1680", Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy, University of Oxford, 2002.

کتابنامه

کتاب مقدس (عهد قدیم و جدید)، چاپ ۱۹۷۷ [عکس برداشته از نسخه ۱۹۰۴]، انجمن پخش کتب مقدسه در میان ملل. گایر، پل. (۱۳۹۴)، *زیبایی‌شناسی آلمانی در قرن هجدهم* (دانشنامه فلسفه استنفورد: ۳۰)، ترجمه سید مسعود حسینی، انتشارات ققنوس، تهران.

لتا، رابرت. (۱۳۸۴)، *فلسفه لایبنیتس*، ترجمه فاطمه مینایی، تهران: نشر هرمس.

Baumgarten, Alexander Gottlieb. (1954), *Reflections on poetry (Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus)*, translated by Karl Aschenbrenner and William B. Holther, Berkeley and Los Angeles: University of California press.

Beiser, Frederick C. (2009), *Diotima's Children: German Aesthetic Rationalism from Leibniz to Lessing*, Oxford University Press, New York.

Corr, Charles A. (1972), "Christian Wolff's Treatment of Scientific Discovery", *Journal of the History of Philosophy*, John Hopkins University Press, Volume 10, No.3, pp. 323-334.

Descartes, Rene. (1982), *Principles of Philosophy*, translated by Valentine Rodger Miller and Reese P. Miller, D.Reidel publishing company, Dordrecht-Holland.

Francke, August Hermann. (1819), *A Guide to The Reading and Study of The Scriptures*, Translated by William Jaques, Published by D. Jaques