# زیبایی

مقدمه‌ای کوتاه

راجر اسکروتن

**ترجمه و تألیف**

**دکتر احمد شهشهانی**

این کتاب با افزودن مثال‌هایی از فرهنگ و هنر ایران عمدتاً ترجمه‌ای است از:

BEAUTY, A Very Short Introduction
Roger Scruton
OXFORD University Press Inc.
New York, NY, USA
2011


مترجم و مؤلف: احمد شهشهانی
عنوان: زیبایی، مقدمه‌ای کوتاه
موضوع: زیبایی، زیباشناسی، زیبایی هنری، زیبایی طبیعی، زیبایی انسانی، زیبایی روزمره
شابك: ۹۷۸-۱۶۳۶۲۵۳۲۰-۶
مشخصات: ۱۶۰ صفحه، ۶ در ۹ اینچ
طرح جلد: فرزین پزشکی
چاپ اول: اردیبهشت ۱۴۰۰
بها: ۱۵ دلار

ISBN: 978-163625320-6

چاپخانه:

Superfast Copying and Binding Systems Inc.
2358 Pico Boulevard
Santa Monica, CA 90405
USA

برای رامینای عزیزم
که عشق به زیبایی را
در من شعله‌ور کرد.

# فهرست

**سخنی با خوانندگان**


**۱. پیشگفتار** ..... ۹
**۲. قضاوت زیبایی** ..... ۱۱
**۳. زیبایی انسانی** ..... ۳۳
**٤. زیبایی طبیعی** ..... ۵۰
**۵. زیبایی هنری** ..... ۶۷
**۶. زیبایی روز مره** ..... ۷۸
**۷. سلیقه و نظم** ..... ۱۰۴
**۸. هنر و میل جنسی** ..... ۱۱۵
**۹. گریز از زیبایی** ..... ۱۲۷
**۱۰. گفتار پایانی** ..... ۱۴۸

**منابع** ..... ۱۵۰
**نمایه اسامی** ..... ۱۵۷

# سخنی با خوانندگان

سال‌ها در این اندیشه بودم که بعد از چند دهه فعالیت در تدریس و تحقیق در علوم اجتماعی و اقتصادی به موضوعی انتزاعی و فلسفی مانند زیبایی، حقیقت یا عدالت بپردازم. از این جهت شروع به گردآوری و مطالعه کتاب‌هایی در باره موضوع شگفت‌انگیز زیبایی نمودم. غالب این منابع، موضوع زیبایی یا زیباشناسی را از دیدگاه خاصی مانند تاریخی، هنری یا معماری مورد مطالعه قرار می‌دهند، و یا در موارد دیگری متون بزرگ فلسفی گذشته با گرایش‌هایی خاص می‌باشند. کتاب حاضر را به دلیل روش تحلیلی، اختصار و تنوع مطالب آن در خصوص زیبایی و همچنین تشریح لحظات مهم بینش و فراست در زندگی برگزیدم.

زیبایی یکی از هیجان انگیزترین مفاهیم فلسفی مانند کمال یا معرفت است. زیبایی مفهومی مجرد، پیچیده، و به تعبیری به معنی جذابیت، دل پذیری، لذّت بخشی و نویدی به خوشبختی است. اما چرا زیبایی در ما اشتیاق بر می‌انگیزد؟ و اهمیت، فریبندگی، سرّ زیبایی و نیروی آن در چیست و از کجاست؟

کتاب حاضر پاسخ به این پرسش‌ها را از دیدگاهی فلسفی مورد بررسی قرار می‌دهد، و از طریق مباحثه، سنجش عقاید و تفکر در باره دلایل زیبایی به موارد متعددی مانند زیبایی انسانی، زیبایی طبیعی، زیبایی هنری و زیبایی زندگی روزمره گسترش می‌دهد. در عین حال این بررسی به آثار فلاسفه بزرگ، از جمله افلاطون و کانت استناد کرده، و به نمونه‌های زیادی از شاهکارهای ادبی، هنری، معماری، موسیقی و سایر آثار تمدن بشری در طول تاریخ جهان به عنوان شاهد مثال اشاره می‌کند.

نویسندهٔ کتاب، راجر اسکروتن، اندیشمند بریتانیایی و صاحب آثار بسیار زیادی در زمینه‌های زیباشناسی، هنر، موسیقی، فلسفه سیاسی و معماری است. وی استاد و محقق علوم روانشناسی با تخصص زیباشناسی در رشته‌های موسیقی و معماری و نویسنده ده‌ها کتاب در حوزه‌های هنر، اخلاق و سیاست است. او در این کتاب کوشیده است تا دیدگاه‌های خود را با مراجعه مستقیم به منابع تاریخی، فلسفی و هنری بیان کند، و برای تأیید نظرات خود آنها را با تصاویر و نمونه‌های برگزیده‌ای از شاهکارهای زیبایی همراه نماید.

نمونه‌های ارائه شده در این کتاب مانند اغلب منابع در این زمینه از تمدن یونان آغاز می‌شوند و غالباً به جز مواردی محدود بر فرهنگ اروپا و امریکا تکیه می‌کنند. به این دلیل در این ترجمه کوشش کرده‌ام تا در حد ممکن مثال‌هایی از فرهنگ و هنر غنی ایران از شعر و ادب گرفته تا نقاشی و موسیقی و معماری به متن کتاب بیفزایم. با این امید که درک مطلب برای علاقه‌مندان زیبایی ساده‌تر و جالب‌تر گردد. امیدوارم این کوشش به تفهیم بیشتر موضوع شگفت‌انگیز زیبایی به خوانندگان عزیز کمك نماید.

احمد شهشهانی

اردیبهشت ۱۴۰۰

# پیشگفتار

زیبایی می‌تواند آرامش بخش، نگران کننده، مقدس یا حاکی از بی‌حرمتی باشد. زیبایی همچنین می تواند هیجان انگیز، جذاب، الهام بخش یا مایه دلسردی و نومیدی شود. زیبایی می‌تواند از طرق گوناگون و نامحدود بر ما تأثیر بگذارد. با این وصف، هرگز نمی‌توان به زیبایی با بی‌تفاوتی برخورد کرد: زیبایی می‌خواهد که مورد توجه ما قرار گیرد؛ زیبایی مانند صدای دوست نزدیکی بی‌درنگ با ما سخن می‌گوید. اگر افرادی باشند که نسبت به زیبایی بی‌تفاوت باشند، مطمئناً این افراد زیبایی را درک نمی‌کنند.

اما قضاوت نسبت به زیبایی به سلیقه مربوط می‌شود، و شاید سلیقه اصولاً مبنای منطقی ندارد. اگر چنین باشد، چگونه ما می‌توانیم جایگاه والای زیبایی را در زندگی خود توجیه کنیم؟ و اگر این حقیقت باشد که زیبایی در شرف رخت بربستن از دنیای ما است، چرا باید ما از این جهت در اندوه باشیم؟ و آیا درست است، همان گونه که بسیاری از اندیشمندان مانند نیچه اشاره کرده اند، که زیبایی و خوبی ممکن است از هم وگرا (متباعد) باشند، به طوری که چیزی دقیقاً به لحاظ غیراخلاقی بودنش بتواند زیبا باشد؟

به علاوه از آن جا که کیفیت سلیقه‌ها طوری است که از فردی به فرد دیگر تغییر می‌کند، چگونه می‌توان معیاری را که بر اساس سلیقهُ یك شخص تعیین شده برای قضاوت نسبت به شخصی دیگر به کار برد؟ به عنوان مثال، چگونه می‌توان وانمود کرد که یك نوع موسیقی نسبت به نوع دیگر آن بهتر یا بدتر است، وقتی قضاوت‌های نسبی فقط سلیقهُ فرد قضاوت کننده را منعکس می‌کند؟

این نسبی بودن قضاوت موجب شده تا بعضی افراد قضاوت زیبایی را صرفاً به دلیل "ذهنی" بودن آن رد کنند. این افراد استدلال می‌کنند که هیچ سلیقه‌ای قابل انتقاد نیست، زیرا انتقاد از یک سلیقه صرفاً به معنی حمایت از سلیقهُ دیگر است؛ به این ترتیب هیچ مطلب قابل تصوری برای یاد گرفتن یا یاد دادن وجود ندارد که شایستهُ واژه "نقد" یا سنجش ادبی و هنری باشد. این نگرش بسیاری از رشته های سنتی در علوم انسانی را زیر سوال برده است. مطالعات هنری اعم از موسیقی، ادبیات و معماری به نظر می‌رسد که از حیطهُ قضاوت زیبایی خارج شده، و بنیان محکمی در سنّت و اصول فنی ندارند، بنیانی که پیشینیان ما را قادر ساخت تا از این موضوعات به عنوان مواد اصلی درسی استفاده کنند. بنابراین با وجود "بحران فعلی در علوم انسانی": وقتی قضاوت نسبت به زیبایی میراث

هنری و فرهنگی ما هیچ زمینهٔ منطقی ندارد، آیا مطالعهٔ این میراث حائز اهمیت است؟ یا اگر ما به این مطالعه هم بپردازیم، آیا این مطالعه نباید با یک روحیه شکّ و تردید همراه باشد؟ نباید ادعای آن در مورد اقتدار و واقع بینی مورد سؤال قرار گیرد، و جایگاه والای زیبایی بازسازی شود؟

زمانی که همه ساله جایزه ترنر[1] به یادبود نقاش انگلیسی به گروهی از چهره های زودگذر اهدا می‌شود، آیا این ثابت نمی‌کند که معیاری در کار نیست، آیا نشان نمی‌دهد که مد به تنهایی دیکته می‌کند که چه کسی جایزه خواهد گرفت، و چه کسی نخواهد گرفت، و گشتن به دنبال اصول واقعی سلیقه یا یک مفهوم عمومی از زیبایی امری بی معنی است؟ پاسخ افراد زیادی به این پرسش‌ها مثبت است، و در نتیجه از تلاش برای انتقاد از سلیقه یا انگیزه‌های داوران این جایزه منصرف می‌شوند.

پیشنهاد کتاب حاضر بر این است که چنین عقاید مبتنی بر شکّ و تردید دربارهٔ زیبایی قابل توجیه نیستند. اعتقاد ما بر این است که زیبایی یک ارزش واقعی و جهانی، و مفهومی است که در طبیعت منطقی ما انسان‌ها جای دارد، و احساس زیبایی سهمی عمده و نقشی اساسی در شکل دادن به جهان بشری بازی می‌کند. روش ما در موضوع زیبایی نه تنها یک روش تاریخی نیست، بلکه در ارتباط با توضیحات روانشناسی و حتی تکاملی در مورد معنی زیبایی هم نیست. روش مطالعه ما فلسفی است، و منابع عمدهٔ بررسی ما بیشتر آثار فلاسفه اند. هدف این کتاب طرح کردن مباحثی برای آشنایی با پرسش‌های فلسفی، و تشویق خواننده به پاسخ دادن به این پرسش‌ها است.

راجر اسکروتن
می ۲۰۰۸

۱. Turner Prize.

فصل ۱

# قضاوت زیبایی

زیبایی را می‌توانیم در اشیاء سخت و افکار انتزاعی، در آثار طبیعی و هنری، در موجودات، حیوانات و آدم‌ها، و در کیفیات و اعمال انسان‌ها مشاهده کنیم. با طولانی شدن هر چه بیشتر این لیست و دربرگرفتن تقریباً همهٔ پدیده‌های عالم هستی (اعم از سخنان زیبا و همچنین دنیاهای زیبا، دلایل زیبا و آبزیان زیبا، حتی مرگ‌های زیبا)، روشن می‌شود که ما در صدد توصیف یک ویژگی مانند شکل، اندازه یا رنگ نیستیم که بدون تردید در همه چیزهای موجود در دنیای فیزیکی باشد. از این گذشته، چگونه امکان دارد که یک ویژگی واحد را انواع زیادی از موجودات مختلف دارا باشند؟

اما چرا نه؟ مگر چنین نیست که ما بعضی از آهنگ‌ها، مناظر طبیعی، خلق و خوها، عطر و بوها، و روحیه‌ها را افسرده و غم انگیز[۱] توصیف می‌کنیم؟ آیا این نشان نمی‌دهد که یک ویژگی واحد می‌تواند در موارد بسیار زیادی مصداق داشته باشد؟ نه، پاسخ منفی است. زیرا هر چند به تعبیری تمام موارد بالا ممکن است تیره و تار و محزون باشند، اما نمی‌توانند مانند کت آبی تیره رنگ من بی نشاط و بی روح باشند. با اشاره کردن به موارد زیادی که غم انگیز و دلگیرند و همچنین رنگ آبی تیره، ما در واقع از یک استعاره استفاده کرده‌ایم که برای فهم درست آن نیاز به یک جهش در قدرت تخیل داریم. استعارات روابطی را برقرار می‌کنند که در نفس واقعیت موجود نیست، اما به کمک قوهٔ تخیل ما ساخته می‌شود. سؤال مهم در مورد استعاره این نیست که استعاره نماد کدام ویژگی است، بلکه مهم این است که چه تجربه‌ای را مطرح می‌سازد.

اما واژهٔ "زیبا" در هیچ یک از کاربردهای معمول آن یک استعاره نیست، حتی اگر مانند بسیاری از استعاره‌ها در مورد انواع زیادی از اشیاء به کار برده شود. بنابراین چرا ما بعضی چیزها را زیبا توصیف می‌کنیم؟ چه نکاتی مورد توجه ما است؟ و قضاوت ما بیانگر کدام حالت ذهنی است؟

---

۱. blue.

# حقیقی، خوب و زیبا

اندیشهٔ جالبی دربارهٔ زیبایی وجود دارد که به افلاطون[۱] فیلسوف یونانی باز می‌گردد، و به طرق متفاوتی در ادیان مذهبی و الهیات نیز وارد شده است. بر اساس این اندیشه، زیبایی یک ارزش نهایی است ـ چیزی است که به خاطر خودش به دنبال آن هستیم، و برای دستیابی به آن به هیچ دلیلی نیاز نداریم. بنابراین زیبایی را باید با حقیقت و خوبی مقایسه کرد. زیبایی در واقع یکی از آحاد این ارزش‌های نهایی سه‌گانه است که گرایش منطقی ما را به آن توجیه می‌کند. چرا باید مطلبی را باور می‌کنیم؟ زیرا حقیقت است. چرا چیزی را می‌خواهیم؟ چون خوب است. چرا به چیزی یا کسی نگاه می‌کنیم؟ چون زیباست. فلاسفه به گونه‌ای استدلال کرده‌اند که این پاسخ‌ها با یکدیگر برابرند: هر یک از این سه ارزش با برقرار کردن ارتباط با چیزی که در سرشت ما به عنوان موجودات عاقل وجود دارد، یک حالت ذهنی را به محدودهٔ عقلی ما می‌آورد تا به دنبال آن برویم. اما اگر کسی بپرسد: "چرا مطلبی را که حقیقت است، باور می‌کنیم؟" یا "چرا چیزی را که خوب است، می‌خواهیم؟" مسلماً معنی استدلال کردن را نفهمیده است. چنین کسی متوجه نیست که اگر بخواهیم باورها و خواسته‌های خود را توجیه کنیم، باید دلایل ما مبتنی بر حقیقت و خوبی باشند.

آیا این توجیه برای زیبایی هم صادق است؟ اگر کسی از شما بپرسد: "چرا به این چیز یا این شخص علاقه دارید؟" "برای این که زیبا است" پاسخ نهایی است ـ پاسخی که مانند "زیرا حقیقت است،" یا " چون خوب است،" نیاز به دلیل دیگری ندارد. اما پاسخی فقط در این حد، در واقع نادیده گرفتن طبیعت ویرانگر زیبایی است. زیرا کسی که مثلاً شیفته یک افسانه می‌شود، ممکن است وسوسه شود که آن را باور کند، و در این صورت زیبایی دشمن حقیقت می‌شود. مردی که مجذوب و مفتون زنی می‌شود، ممکن است وسوسه شود تا بدی‌های آن زن را تمجید کند، و در این صورت زیبایی دشمن خوبی می‌شود. فرض بر این است که حقیقت و خوبی هرگز با هم رقابت نمی‌کنند، و جستجوی یکی از این دو همیشه با احترام مناسب برای دیگری همراه است. اما جستجوی زیبایی جای سؤال بیشتر دارد. بسیاری از متفکران از کی‌یرکگور[۲] فیلسوف دانمارکی گرفته تا اسکار وایلد[۳] نویسنده ایرلندی معتقدند آن سبک زندگی که دنبال زیبایی به عنوان بالاترین ارزش باشد، با زندگی مبتنی بر فضائل اخلاقی در تعارض است. کما این که عشق به اساطیر، به افسانه‌ها و مراسم مذهبی، نیاز به تسلی و آرامش، و میل مفرط به نظم، تماماً مردم را به سمت اعتقادات مذهبی کشیده‌اند، قطع نظر از این که این اعتقادات حقیقت داشته باشند. نوشتجات فلوبر[۴] نویسنده فرانسوی، ادبیات استعاری بودلر[۵] شاعر فرانسوی، یا آهنگ‌های واگنر[۶]

---

۱. Plato (۴۲۷-۳۴۷ قبل از میلاد).
۲. Soren Kierkegaard (۱۸۱۳-۱۸۵۵).
۳. Oscar Wilde (۱۸۵۴-۱۹۰۰).
۴. Gustave Flaubert (۱۸۲۱-۱۸۸۰).
۵. Charles Bauderlaire (۱۸۲۱-۱۸۶۷).
۶. Richard Wagner (۱۸۱۳-۱۸۸۳).

موسیقی‌دان آلمانی، همه و همه متهم به غیراخلاقی بودن توسط کسانی شده‌اند که معتقدند این هنرمندان شرارت را با رنگ‌های دلفریب ظاهرآرایی کرده‌اند.

اما آشنایی ما با چنین قضاوت‌هایی به معنی موافقت با این نقطه نظرها نیست. جایگاه زیبایی به عنوان یک ارزش نهایی جای سوال دارد، در حالی که جایگاه حقیقت و خوبی از این نظر چنین نیست. حداقل باید گفت که این روش خاص برای درک زیبایی به آسانی در اختیار یک اندیشمند مدرن نیست. اطمینانی که فلاسفه از جمله توماس آکویناس[1] حکیم ایتالیایی زمانی به این روش داشتند به علت فرضی بود که قبلاً در کتاب نه‌گانه یا تاسوعات[2] فلوطین[3] فیلسوف یونانی به صراحت بیان شده بود. بر اساس این فرض، حقیقت، زیبایی، و خوبی صفات الهی هستند، صفاتی که وحدت الهی از طریق آنها خود را در روح انسان متجلی می‌سازد. این دیدگاه معنوی در نوشتجات بسیاری از ادیان منعکس است، در مسیحیت از طریق آکویناس تدوین گشته، و در استدلالات دقیق و جامع فلسفی این متفکر نیز موجود می‌باشد. اما این دیدگاهی نیست که ما بخواهیم در پیش گیریم، و در حال حاضر پیشنهاد ما این است که این دیدگاه را کنار بگذاریم، و مفهوم زیبایی را بدون هیچ وابستگی به علوم الهی بررسی کنیم.

به هر تقدیر، دیدگاه آکویناس در این خصوص شایان توجه است، زیرا نظر او به مشکل عمیقی در فلسفهٔ زیبایی اشاره می‌کند. آکویناس حقیقت، خوبی، و وحدت را ویژگی‌های متعالی می‌داند ـ ویژگی‌هایی از واقعیت که همهٔ چیزها آن را دارا هستند، زیرا این ویژگی‌ها وجوه هستی‌اند، راه‌هایی هستند که عالی ترین هدیهٔ هستی در آنها به تفهیم و تجلی در می‌آیند. نظرات آکویناس در مورد زیبایی بیش از بیان صریح این نکته، اشارهٔ ضمنی بر آن دارند؛ با این وجود، او مطلب را طوری نوشته که گویی زیبایی نیز یک ویژگی متعالی، و متعلق به هر گروه و طبقه است. او همچنین معتقد بود که در غایت امر، زیبایی و خوبی یکسان و همانند هستند، اما راه‌هایی جدا گانه‌اند که از طریق هر یک، یک واقعیت مثبت به طور منطقی درک می‌شود. بنابراین اگر چنین باشد، زشتی چیست و چرا ما از آن فرار می‌کنیم؟ و چگونه است که زیبایی‌های خطرناک، زیبایی‌های فاسدکننده، و زیبایی‌های غیر اخلاقی وجود دارند؟ یا اگر چنین چیزهایی ممکن نیستند، چرا غیرممکن‌اند؟ و این چه عاملی است که باعث گمراهی ما به فکر کردن در جهت مخالف می‌شود؟ ما نمی‌گوییم که آکویناس پاسخی برای این سؤالات نداشته است. اما این پاسخ‌ها دشواری‌هایی را نشان می‌دهند که برای هر فلسفه‌ای که زیبایی را در یک سطح معنوی مانند حقیقت قرار دهد، پیش می‌آید. عکس‌العمل طبیعی این است که بگوییم زیبایی امری ظاهری است، و نه چیزی از عالم هستی؛ و شاید چنین هم باشد، چون در کشف زیبایی، ما بیشتر به بررسی احساسات مردم می‌پردازیم تا

---

۱. Thomas Aquinas (۱۲۲۵-۱۲۷۴).
۲. *Enneads*.
۳. Plotinus (۲۰۴-۲۷۰).

غور در ساختار عمیق جهان هستی.

## بعضی نکات بدیهی

با این حال ما باید از فلسفهٔ حقیقت درسی بیآموزیم. تلاش‌هایی که برای تعریف واژه حقیقت می‌شود تا به ما بگوید که حقیقت عمیقاً و اساساً چیست، به ندرت متقاعد کننده بوده‌اند، زیرا همیشه پیش فرض این تلاش‌ها مطلبی بوده که نیاز به اثبات داشته است. چگونه می‌توان بدون فرض کردن تفاوت بین یک تعریف درست و یک تعریف غلط، حقیقت را تعریف کرد؟ فلاسفه در برخورد با این مشکل گفته‌اند که یک نظریهٔ حقیقت باید با برخی از نکات بدیهی منطقی تطبیق کند، و اگر چه این نکات با دید غیرعلمی بدون اشکال به نظر می‌رسند، اما آزمایش نهایی هر نظریهٔ فلسفی را فراهم می‌کنند. به عنوان مثال، اگر یک جمله، حقیقت باشد، بنابراین آن جمله درست است، و برعکس. نکات بدیهی دیگری هستند که بر اساس آنها یک حقیقت نمی‌تواند متناقض با حقیقت دیگر باشد، یا مدعی صحت گفته‌هایی شود، و یا گفته‌های ما را صحیح نداند به صرف این که ما چنین گفته‌ایم. فلاسفه در بارهٔ حقیقت، مطالب به ظاهر عمیقی می‌گویند. اما این عمق ظاهری اکثراً به قیمت نفی یک یا دو نکتهٔ بدیهی دیگر تمام می‌شود.

بنابراین برای کمک به تعریف زیبایی، می‌توانیم با یک فهرست از نکات بدیهی و مشابه در بارهٔ زیبایی شروع کنیم، و نظریه‌هایی را که داریم با این نکات مورد آزمایش قرار دهیم. شش مورد از این نکات بدیهی عبارتند از:

۱. زیبایی ما را خوشحال می‌کند.

۲. چیزی می‌تواند زیباتر از چیز دیگر باشد.

۳. زیبایی همیشه دلیلی برای توجه به چیزی است که آن زیبایی را داراست.

۴. زیبایی موضوع یک قضاوت است: قضاوتی که مبتنی بر سلیقه است.

۵. قضاوت مبتنی بر سلیقه در باره چیزی زیباست، نه دربارهٔ وضع ذهنی فرد بینندهٔ زیبایی. در توصیف چیزی به عنوان زیبا، منِ مشاهده کننده در حال توصیف آن هستم.

۶. هیچ گونه قضاوت دست دوم در مورد زیبایی وجود ندارد. هیچ راهی نیست که شما بتوانید من را با استدلال به قضاوتی وا دارید که من خود نکرده‌ام، و من نیز نمی‌توانم بدون داشتن تجربه و قضاوت خودم، صرفاً با مطالعه آن چه دیگران در مورد چیزهای زیبا گفته‌اند، یک متخصص زیبایی شوم.

در مورد نکتهٔ آخر می‌توان شکّ کرد. چون ممکن است من به یک استاد موسیقی سوگند یاد کنم که قضاوت او دربارهٔ آهنگ‌ها و اجراهای من در حکم کلام آسمانی است. آیا این مانند آن نیست که من باورهای علمی خود را از روی نظرات کارشناسان اقتباس می‌کنم؟ یا مانند اخذ اعتقادت حقوقی از احکام صادرهٔ از طرف دادگاه‌ها نیست؟ پاسخ منفی است. زیرا وقتی شما به یک استاد یا منتقد اعتماد کامل دارید، این بدان معنی است که می‌گویید: قضاوت او بر قضاوت من مقدم است، حتی زمانی که من خود هیچ قضاوتی نکرده‌ام. اما قضاوت من باید منتظر پیدا کردن تجربه بماند. تنها زمانی که من آهنگ مورد نظر را شنیدم، و درست در همان لحظهٔ تشویق حضّار است که رأی گرفته شده از استادم، می‌تواند قضاوت شخص من بشود. به گفته سعدی، کسب تجربه در زندگی انسان بسیار مهم است:

مرد خردمند هنر پیشه را  عمر دو بایست در این روزگار
تا به یکی تجربه آموختن  با دگری تجربه بردن به کار

## تناقض

سه نکتهٔ بدیهی اول در فهرست بالا در مورد چیزهای جذاب و لذت بخش کاربرد دارند. اگر چیزی لذت بخش باشد، در این صورت دلیلی برای علاقه‌مند شدن به آن وجود دارد، و بعضی چیزها از بعضی دیگر لذت بخش‌ترند. همچنین در ما احساسی است که بر اساس آن نمی‌توانیم در مورد لذّت بخش بودن چیزی به طور دست دوم قضاوت کنیم: لذت شخص شما، معیار درست بودن آن است، و زمانی که در مورد چیزی اظهار نظر می‌کنیم که برای دیگران لذت بخش بوده، بهتر این است که صادقانه بگوییم این ظاهراً لذت بخش است، یا به نظر می‌رسد لذت بخش باشد. اما به هیچ وجه روشن نیست که قضاوت در بارهٔ این که چیزی لذّت بخش است، درمورد خود آن چیز بوده، یا طبیعت شخص قضاوت کننده آن. مسلماً ما بین چیزهای لذت بخش قضاوت می‌کنیم: به این معنی که لذت بردن از بعضی چیزها را درست می‌دانیم، و از بعضی دیگر را غلط. اما این قضاوت‌ها بیشتر بستگی به وضع ذهنی شخص قضاوت کننده (تجربه کننده) دارد تا کیفیتی که در هدف مورد نظر وجود دارد. ما هر چه بخواهیم می‌توانیم در مورد درست و غلط بودن لذت‌های خود بگوییم، بدون اشاره کردن به این که بعضی واقعاً لذت بخش و بعضی دیگر فقط در ظاهر چنین هستند.

در خصوص زیبایی، موضوع به گونه دیگری است. در اینجا قضاوت روی هدف مورد قضاوت متمرکز است، و نه شخصی که قضاوت می‌کند. ما زیبایی حقیقی را از زیبایی مصنوعی (کاذب) تشخیص می‌دهیم ـ از هنر پست[۱] یا هنر بی محتوا گرفته تا موسیقی و ادبیات مبتذل. ما در مورد زیبایی بحث می‌کنیم، و در بهبود بخشیدن به سلیقه خود می‌کوشیم. و قضاوت‌های ما نسبت به زیبایی اغلب با دلایلی انتقادی همراهند، دلایلی که کاملاً روی کیفیت هدف مورد نظر متمرکزند. همه این نکات واضح به نظر می‌رسند، با این حال وقتی آنها را با دیگر نکات بدیهی که در بالا برشمردیم، ترکیب می‌کنیم، تناقضی به وجود می‌آید که تمام موضوع زیباشناسی را در معرض خطر تضعیف قرار می‌دهد. قضاوت سلیقه، یک قضاوت واقعی است، قضاوتی است که با دلایلی ثابت می‌شود. اما این دلایل هرگز نمی‌توانند به پایهٔ یک استدلال استنتاجی برسند. اگر چنین بود، در این صورت نظرات دست دوم در مورد زیبایی وجود داشت. کارشناس‌های زیبایی وجود داشتند که هرگز تجربه‌ای در چیزهایی که توصیف می‌کردند، نداشتند، و قواعدی برای تولید زیبایی وجود داشت که به وسیلهٔ کسانی به کار برده می‌شد که هیچ سلیقهٔ هنری نداشتند.

این حقیقت دارد که هنرمندان غالباً سعی می‌کنند زیبایی‌هایی را به کار گیرند که غیر از چیزهایی است که خود خلق کرده‌اند: همان گونه که توماس مان[۲] نویسنده آلمانی به زیبایی یوسف پیامبر پرداخت، یا هومر[۳] شاعر یونانی متوسل به زیبایی هلن تروایی[۴] اسطورهٔ زیبایی یونان شد. اما زیبایی را که ما در این نوع اقتباس‌ها مشاهده می‌کنیم، متعلق به صاحبان اصلی این آثارند، و نه به کارهایی که بعداً به توصیف و تشریح آنها پرداخته‌اند. ممکن است روزی نیم تنه هلن را از حفاری‌های شهر تروا بیرون بیآورند، و اصالت آن نیز به عنوان یک نیم تنهٔ واقعی هلن محقق شود، حتی من و شما از زشتی زنی که در تمام این سال‌ها به تصویر کشیده شده، وحشت کنیم، و از فکر جنگی که به خاطر او در تروا در گرفت، شگفت زده شویم. اما زیبایی زنی که در اپرای عاشقانه و تراژیک تریستان و ایزولده[۵] اثر واگنر و دیگر آثار هنرمندان نشان داده شده، بسیار جذاب و دلفریب است. این آثار دلیل زیبایی‌های غیر قابل تردیدی هستند که الهام بخش این هنرمندان در خلق آنها بوده‌اند.

بنابراین تناقض در این حالت به وجود می آید که قضاوت زیبایی ادعایی نسبت به هدف خود به عمل می‌آورد، و دلایلی برای تأیید آن اقامه می‌کند. اما این دلایل برای قضاوت مورد نظر قانع کننده نیستند، و بدون وجود تضادی مردود شناخته می‌شوند. بنابراین آیا دلایل اقامه شده متقن هستند یا نه؟

---

۱. kitsch.
۲. Thomas Mann (۱۸۷۵-۱۹۵۵).
۳. Homer (حدود ۸۰۰ سال قبل از میلاد می زیسته).
۴. Helen of Troy.
۵. *Tristan und Isolde*.

# زیبایی حداقل

در اینجا لازم است در مورد نکتهٔ بدیهی دوم توضیحی را اضافه کنیم. غالب اوقات می‌توان اشیاء را بر اساس زیبایی آنها مقایسه و درجه بندی کرد، و همیشه یک زیبایی حداقل وجود دارد ـ زیبایی در پایین ترین درجه، که احتمالاً با زیبایی‌های "مقدس" هنری و طبیعی مورد بحث فلاسفه، فاصله زیادی دارد. زیبایی حداقل را می‌توان مثلاً با مرتب کردن میز کار، اتاق نشیمن، یا طراحی یک تارنما نشان داد. این قبیل زیبایی‌ها در نگاه اول با شاهکارهای زیبایی نظیر تصویر سانتا ترسا[1] درحال خلسه اثر برنینی[2] هنرمند ایتالیایی، یا آثار کمال الملک پدر نقاشی ایران فاصله زیادی دارند. بر سر این زیبایی‌های حداقل نه تنها جدال نباید کرد، بلکه نباید انتظار داشت که این چیزهای کوچک برای همیشه در زمرهٔ کارهای موفق هنری ثبت شوند. با این حال، ما همیشه می‌خواهیم که میز کار یا اتاق نشیمن و یا تارنمایمان شکل درستی داشته باشند، و داشتن شکل درست همان گونه مهم است که زیبایی عموماً مهم است ـ زیبایی نه تنها برای خوشایند بودن به چشمان بیننده ، بلکه برای انتقال معانی و ارزش‌هایی است که برای ما دارای اهمیت هستند، و ما آگاهانه سعی در جلوه دادن آنها داریم.

میدان نقش جهان اصفهان

این نکتهٔ بدیهی از اهمیت بسیار زیادی در فهم معماری و طراحی ساختمان برخوردار است. به عنوان مثال، شهر اصفهان یا شهر ونیز در ایتالیا بدون تمام اماکن و بناهای زیبای تاریخی آن زیبایی کمتری خواهد داشت. اما بناهای مهم این دو شهر در مجاور بناهایی معمولی قرار دارند که نه با آنها در رقابت‌اند و نه به آنها لطمه‌ای می‌زنند ـ بناهایی معمولی که حُسن مهم آنها دقیقاً در این است که در همسایگی بناهای زیبا قرار دارند، توجهی را به خود جلب نمی‌کنند، یا ادعای داشتن ارزش هنری زیادی ندارند. در زیباشناسی معماری، زیبایی‌های عجیب و غریب

---

۱. *St. Teresa in Ecstasy*.

۲. Lorenzo Bernini (۱۵۹۸-۱۶۸۰).

اهمیت کمتری دارند تا بناهایی که به طور متناسب در کنار هم قرار گرفته، و زمینه‌ای آرامش بخش و هماهنگ ایجاد می‌کنند، مانند یک خیابان یا یک میدان آرام که در آنها هیچ بنای بی قواره ای نیست و وضع خوبی در آن حاکم است.

بیشتر مطالبی که در بارهٔ زیبایی و اهمیت آن در زندگی ما گفته می‌شوند، زیبایی‌های حداقل مانند زیبایی یک خیابان معمولی، یک جفت کفش خوب، یا یک کاغذ بسته بندیِ خوش نقش را نادیده می‌گیرند، گویی این زیبایی‌ها به مقیاس دیگری از ارزش‌ها تعلق دارند، مقیاسی متفاوت با آنچه در مورد زیبایی‌های مساجد اصفهان یا غزلیات حافظ و شکسپیر[1] به کار برده می‌شود. با این وجود، توجه به این زیبایی‌های حداقل در زندگی روزمرهٔ ما بسیار مهم ترند، و با تصمیم گیری‌های منطقی ما به مراتب بیشتر سر و کار دارند تا آثار بزرگی که (اگر خوش شانس باشیم) ممکن است روزگاری ساعات فراغت ما را پر کنند. این زیبایی‌های حداقل، بخشی از فضایی هستند که ما در آن زندگی می‌کنیم، و بخشی از تمایل ما را به هماهنگی، تناسب و داشتن رفتار خوب نشان می‌دهند. به علاوه، زیبایی آثار بزرگ معماری غالباً به محیط و زمینهٔ مناسبی متکی‌اند که این زیبایی‌های حداقل فراهم می‌سازند. به عنوان مثال، نمای کاخ عالی قاپو در میدان نقش جهان اصفهان حضور برجسته و تاریخی خود را از دست می‌داد، اگر به جای بناهای هماهنگی که در کنار آن هستند، آسمانخراش هایی بتونی قرار داشتند.

## بعضی نتایج

نکتهٔ بدیهی دوم ما بدون نتیجه نیست. این پیشنهاد را باید جدی بگیریم که قضاوت‌های مبتنی بر ارزش، تطبیقی یا مقایسه‌ای هستند. وقتی اشیاء را از نظر خوبی و زیبایی مورد قضاوت قرار می‌دهیم، اغلب منظور ما درجه بندی آنها با هدف انتخاب کردن از میان آنها است. پیگیری زیبایی مطلق یا ایده‌آل ممکن است ما را از انجام درست کارهای زندگی باز دارد. برای فلاسفه، شعرا و علمای الهیات توجه به زیبایی در عالی‌ترین شکل آن کار بسیار خوبی است. اما برای بیشتر ما به مراتب مهم‌تر است که چیزهای اطراف خود را منظم کنیم، و مطمئن شویم که چشم و گوش و احساس تناسب ما دائماً در معرض حمله قرار نگیرد.

از این مطلب به نتیجهٔ دیگری می‌رسیم، و آن این که تأکید روی زیبایی در موارد معینی ممکن است به ضرر خود زیبایی تمام شود، به این معنی که انتخاب‌های ما بین درجات متفاوت از یک کیفیت واحد صورت می‌گیرد، به طوری که در هر چیزی که انتخاب می‌کنیم، هدف ما همیشه باید زیباترین چیز باشد. در حقیقت توجه بیش از حد به زیبایی ممکن است نتیجهٔ معکوس بدهد. به عنوان مثال، در کار طراحی شهری، هدف در وهلهٔ اول

---

۱. William Shakespeare (۱۵۶۴-۱۶۱۶).

هماهنگی و تناسب است، و  نه انگشت‌نما شدن. اما اگر شما اصرار به انگشت‌نما شدن داشته باشید، در این صورت کار شما باید قابلیتِ توجهُ مورد نظر شما را داشته باشد. این بدان معنی نیست که یک خیابان آرام و هماهنگ زیبا نیست، بلکه نشان می‌دهد که ما زیبایی آن را بهتر درک خواهیم کرد، اگر با بیانی دیگر و ساده تر آن را به صورت خیابانی دارای تناسب یا هماهنگی توصیف کنیم. اگر در هر موردی هدف ما زیبایی‌های فوق العاده باشد، مانند زیبایی کاشیکاری‌های سقف کاخ چهلستون اصفهان، مسجد نصیرالملک شیراز، یا کلیسای سنت ماریا دلاسلوته[1] در شهر ونیز، در این صورت باید بارِ اضافی سنگینی از زیبایی را بدوش کشیم. این شاهکارهای شگفت انگیز  هنری که در رقابت برای جلب توجه هستند، ویژگی منحصر به فرد خود را از دست خواهند داد، و زیبایی هر یک از آنها با زیبایی بقیه به مبارزه برخواهد خاست.

این نکته مطلب دیگری را به دنبال دارد، و آن این است که "زیبا" به هیچ وجه تنها صفتی نیست که ما در قضاوت‌های از این نوع به کار می‌بریم. ما از اشیاء به خاطر ظرافت، ریزه‌کاری، و رنگ آمیزی آنها تعریف می‌کنیم؛ موسیقی را به خاطر دلنشین بودن، و نظم و ترتیب آن تحسین می‌کنیم؛ ما ارزش قشنگی، دلربایی و جذابیت را می‌دانیم ـ و در چنین قضاوت‌هایی اغلب اطمینانی به مراتب بیشتر به خرج می‌دهیم تا در یک حرف سطحی که مثلاً چیزی زیباست. سخن گفتن در بارهُ زیبایی، وارد شدن به دنیایی متفاوت و متعالی است ـ دنیایی که از گرفتاری‌های روزمره ما کاملاً بدور است. اما اشخاصی که همیشه به تمجید چیزهای زیبا می‌پردازند و در تعقیب آن هستند، اسباب خجالت‌اند، این اشخاص شبیه کسانی هستند که دائماً ایمان مذهبی خود را به رخ مردم می‌کشند. به نظر می‌رسد چنین مواردی را باید به لحظات خلوت و مکاشفت موکول کرد، و نه برای نمایش به دیگران یا مطرح کردن به هنگام صرف غذا.

البته ممکن است ما در مورد قشنگی، دلپذیری، ظرافت یا هر آنچه در همین حد زیباست، با هم موافق باشیم ـ فقط در این حد، اما نه در حدی که افلاطون یا فلوطین  از ما انتظار داشتند، و می‌خواستند ما تعهدات خود را نسبت به زیبایی اعلام کنیم. با قبول کردن چنین تعهدات مشروطی نسبت به زیبایی، ما می‌پذیریم که برای تشخیص زیبایی عقل سلیم داریم. اما عقل سلیم به صراحت در گفتار ما را نیز اشاره دارد. "آن زن خیلی قشنگه ـ بله، زیباست!" جمله‌ای درست است؛ اما جملهُ "آن زن خیلی قشنگه، اما نه چندان زیبا،" نیز صحیح است. شور و حالی که در بیان زیبایی به کار می‌رود مهم‌تر از واژه‌هایی است که برای توصیف آن استفاده می‌شود، و این واژه‌ها به تعبیری صوری هستند، و بیشتر برای بیان یک اثر به کار برده می‌شوند تا بیان کیفیاتی که باعث ایجاد آن اثر می‌شوند.

---

۱. Sta Maria della Salute.

## دو مفهوم زیبایی

قضاوت زیبایی تنها بیان یک ارجحیت نیست. این قضاوت مستلزم دقت و توجه است. و این توجه می‌تواند به طرقی مختلف صورت گیرد. تلاش مهم بعد از حکم نهایی در مورد زیبایی عبارت است از نشان دادن آنچه درست، متناسب، ارزشمند، جذاب یا بیانگر هدف مورد نظر است: به سخن دیگر، مشخص کردن جنبه‌ای که توجه ما را در آن هدف به خود جلب می‌کند. واژهٔ "زیبایی" ممکن است در توصیف ما برای هدف مورد نظر، و هماهنگ بودن آن با سلیقه ما به کار برده نشود. و این نکته تفاوتی را نشان می‌دهد که بین قضاوت زیبایی به عنوان یک توجیه برای سلیقه صورت می‌گیرد، و تأکید روی زیبایی به عنوان روش مشخصی که برای رسیدن به آن قضاوت می‌شود. به عنوان مثال، گفتن این که یک نوع موسیقی گوشخراش، زننده، و حتی زشت است، و در عین حال تعریف کردن از همین موسیقی به عنوان یکی از موفقیت‌های موسیقی مدرن، با هم مغایرتی ندارند. مسلماً خصوصیات زیبایی این نوع موسیقی با خصوصیات آهنگی که به دنبال زیبایی محض می‌رود، و در این کار موفق است، تفاوت دارد.

روش دیگر بیان این نکته تفکیک دو مفهوم زیبایی از یکدیگر است. "زیبایی" به یک تعبیر به معنی موفقیت در زیبایی هنری است، و در معنای دیگر فقط یک نوع خاصّ از موفقیت هنری است. آثاری هنری وجود دارند که از نظر زیبایی محض ما آنها را از بقیه کارهای زیبا جدا می‌کنیم ـ آثاری که "ما را مات و مبهوت می‌کنند،" مانند نگارهٔ تالار آینه، اثر کمال الملک، زایش ونوس[۱] اثر بوتیچلی[۲] نقاش ایتالیایی، و اپرای عروسی فیگارو[۳] اثر موتسارت[۴] آهنگساز اتریشی. آثاری از این قبیل گاهی "مسحور کننده" توصیف می‌شوند، به این معنی که باعث اعجاب و احترام می‌شوند، و یک شوق و لذت آرامش بخش در ما ایجاد می‌کنند. و از آنجا که کلمات در مورد قضاوت زیبایی به طور سطحی و سست به کاربرده می‌شوند، ما اصطلاح "زیبا" را اغلب برای آثاری از این نوع به کار می‌بریم تا روی جذابیت جادویی آنها تأکید ویژه کنیم. به همین ترتیب در مورد مناظر طبیعی و اشخاص نیز با نمونه‌هایی چشمگیر و اصیل مواجه می‌شویم که زبان ما را بند می‌آورند، و راضی هستیم غرق در جذابیت و صفای آنها شویم. و ما این قبیل آثار را به خاطر زیبایی "محض" آنها تمجید می‌کنیم ـ به این معنی که کلمات قادر به توصیف تأثیر چنین زیبایی‌هایی در ما نیستند.

حتی ممکن است تا جایی پیش رویم که در مورد برخی از آثار هنری بگوییم که بی‌نهایت زیبا هستند: یعنی به

---

۱. *Birth of Venus.*
۲. Sandro Botticelli (۱۴۴۵-۱۵۱۰).
۳. *Marriage of Figaro.*
۴. Wolfganh Mozart (۱۷۵۶-۱۷۹۱).

جای ناراحت کننده بودن، شادی آورند، یا به جای یک نومیدی شدید، یک حالت خلسهٔ رویایی ایجاد می‌کنند. به نظر می‌رسد این تعبیر می‌تواند در غزل زیبای حافظ در بارهٔ مرگ با مطلع زیر مصداق داشته باشد:

مژدهٔ وصل تو کو کز سرِ جان برخیزم  طایر قدسم و از دامِ جهان برخیزم

و یا مرثیهٔ به یادبود [۱] اثر تنیسون[۲] ملک الشعرای انگلستان نمونهٔ دیگری از این کیفیت باشد.

همهٔ این نکات نشان می‌دهند که باید بیش از حد نسبت به انتخاب واژه‌ها توجه داشته باشیم، حتی به واژه‌ای که عنوان این کتاب را تشکیل می‌دهد. آنچه در درجه اول اهمیت قرار دارد، قضاوت خاصی است که امروزه در مورد استفادهٔ رایج از واژهٔ فنی "زیباشناسی" به عمل می‌آید. نکته‌ای را که باید به خاطر داشت، پیشنهادی است که بر اساس آن ممکن است یک ارزش عالی یا والا در زیباشناسی وجود داشته باشد، و واژه "زیبایی" باید درست به آن ارزش اختصاص داده شود، اما در حال حاضر، مطلب مهم‌تر فهمیدن زیبایی در معنای عام آن به عنوان موضوع اصلی قضاوت زیبایی است.

## وسیله، هدف و اندیشه

در خصوص زیبایی، دیدگاه رایجی وجود دارد که بیشتر یک نظریه پردازی است تا یک نکتهٔ بدیهی. این دیدگاه، علاقه به زیبایی را از علاقه به انجام امور تفکیک می‌کند. ما چیزهای زیبا را نه فقط برای مطلوبیت‌شان، بلکه برای آنچه فی نفسه هستند، تحسین می‌کنیم ـ یا به طور روشن‌تر برای آن گونه که در خود ظاهر و به جلوه در می‌آیند. فردریک شیلر[۳] فیلسوف آلمانی می‌نویسد: "انسان با خوبی، حقیقت، و مفیدبودن جدی و ساعی است؛ اما با زیبایی بازی می‌کند." وقتی توجهُ ما تماماً به چیزی معطوف می‌شود، آن گونه که آن چیز به تصور ما در آمده، و این توجه هیچ ارتباطی به فایدهٔ آن ندارد، در این صورت ما شروع به صحبت از زیبایی آن کرده‌ایم.

این اندیشه در قرن هجدهم باعث ایجاد یک تمایز مهم بین هنرهای زیبا و هنرهای مفید شد. هنرهای مفید، مانند معماری، فرش بافی و نجاری وظیفه‌ای دارند، و با توجه به چگونگی انجام آن وظیفه مورد ارزیابی قرار می‌گیرند. اما یک ساختمان یا یک قطعه فرش قابل استفاده به دلیل مفید بودن زیبا نیستند. در اشاره به معماری به عنوان یک

---

۱. *In Memoriam*.

۲. Alfred Tennyson (۱۸۰۹-۱۸۹۲).

۳. Friedrich Schiller (۱۷۵۹-۱۸۰۵).

هنر مفید، ما روی جنبهٔ دیگری از آن نیز تأکید داریم ـ جنبه‌ای که فراتر از مطلوبیت یا سودمندی است. تلویحاً منظور ما این است که یک کار معماری را نه تنها به عنوان یک وسیله برای رسیدن به یک هدف، بلکه به خودی خود به عنوان یک هدف، و به عنوان چیزی که ذاتاً دارای ارزش است، می‌توان تحسین کرد. متفکران عصر روشنفکری در جدال بر سر تمایز بین هنرهای زیبا و هنرهای مفید، نخستین گام‌ها را در جهت سرآغاز نوین کار هنری ما برداشتند، کاری که ارزش آن در خودش وجود دارد، و نه در هدف آن. اسکار وایلد نویسندهٔ ایرلندی می‌نویسد: "تمام هنرها کلاً بی فایده‌اند،" اما او مایل نیست انکار کند که هنر اثراتی بسیار قوی دارد؛ و نمایشنامه خود او یعنی تراژدی سالومه[1] نمونه بارز این مطلب است.

به این ترتیب باید بپذیریم که تمایز بین علاقه به زیبایی و علاقه به مطلوبیت یا فایده‌گرایی، مانند واژه‌هایی که برای تعریف آنها به کار می‌بریم، روشن نیست. مثلاً منظور دقیق کسانی که می‌گویند ما به یک کار هنری به خاطر خودش، به حساب ارزش ذاتی آن، به عنوان یک هدف علاقه‌مندیم، چیست؟ این واژه‌ها جزئیات فنی فلسفی هستند که تمایز روشنی بین علاقه به زیبایی و روش فایده جویی که ما در تصمیمات روزمره با آن مواجهیم، به دست نمی‌دهند. در روزگار قدیم چنین تفکیکی که امروزه ما اغلب بین هنر و پیشه قائل هستیم، وجود نداشت. واژهٔ "شعر" یا پوئِتری[2] از ریشهٔ یونانی پویِسِس[3] به معنی مهارت در ساختن و تولید است که قبلاً وجود نداشته است؛ و واژهٔ رومی آرتز[4] شامل همه گونه فعالیت‌های عملی می‌شود. و اگر بخواهیم دومین نکتهٔ بدیهی‌مان در مورد زیبایی را جدی بگیریم، باید نسبت به تمامی ایدهٔ زیبایی، به یک صورت موضوع جداگانه و دور از آلودگی‌های معمول روزمره، شک و تردید داشته باشیم.

شاید نباید از این شک و تردید منطقی چندان ناراحت شویم. حتی اگر هنوز درست روشن نباشد که منظور از ارزش ذاتی چیست، ما مشکلی نخواهیم داشت تا منظور کسی را بفهمیم که می‌گوید یک عکس یا آهنگ برایش آن قدر جذاب است که می‌تواند برای همیشه به آن عکس نگاه یا به آن آهنگ گوش کند، و آن عکس یا آهنگ برای او هیچ هدف دیگری غیر از خودش ندارد.

## خواستن چیز یا فرد به خصوص

فرض کنید نوشین به یک سیب در ظرف میوه اشاره می‌کند و می‌گوید "من آن سیب را می‌خواهم." و فرض کنید

---

۱. *Salomé.*
۲. poetry.
۳. *artes.*
۴. *poiēsis.*

شما سیب دیگری را از همان ظرف به او می‌دهید. ولی او می‌گوید: "نه، آن سیبی است که من می‌خواستم." شما از این جواب تعجب می‌کنید. مطمئناً اگر منظور خوردن سیب باشد، تمام سیب های رسیده داخل ظرف میوه باید با هم یکی باشند. "اما نکته همین جاست." او می‌گوید: "من نمی‌خواستم سیب را بخورم. من آن سیب را می‌خواهم، آن سیب به خصوص را. سیب های دیگر را نمی‌خواهم." اما چه چیزی نوشین را به آن سیب به خصوص جلب می‌کند؟ چه چیزی است که خواسته او را توجیه می‌کند که فقط آن سیب و هیچ سیب دیگری را نمی‌خواهد؟

عاملی که این حالت ذهنی را توجیه می‌کند، قضاوت زیبایی است: "من آن سیب را می‌خواهم، چون بسیار زیباست." خواستن چیزی به خاطر زیبایی آن، یعنی خواستن آن چیز، و نه خواستن آن برای انجام یک کار، یا نگهداشتن سیب در دست، چرخان سیب، یا مطالعهٔ سیب از تمام زوایای آن؛ آیا نوشین خواهد گفت: "خوب، از این سیب راضیم." اگر او سیب را به خاطر زیبایی‌اش خواسته بود، دیگر دلیلی وجود نداشت که به خواسته‌اش نرسیده باشد، و هیچ کار و جریان و موضوع دیگری برای رسیدن به منظورش باقی نمانده است. احتمال دارد که نوشین می‌خواست سیب را به هر دلیلی، حتی بدون هیچ دلیلی، معاینه کند. اما خواستن سیب برای زیبایی آن، خواستن برای معاینه آن نیست: خواستن برای تأمل در آن است ـ و این مطلبی مهم‌تر از کسب اطلاع یا رفع اشتها است. در اینجا خواستنی مطرح است بدون هدف: تمایلی که قابل برآورده ساختن نیست، زیرا چیزی وجود ندارد که بتوان به حساب برآورده شدن آن تمایل گذاشت.

حال فرض کنید کسی به نوشین سیب دیگری از ظرف پیشنهاد کند، و بگوید: "این سیب به همان خوبی است." آیا این پیشنهاد نفهمیدن انگیزهٔ نوشین را نشان نمی‌دهد؟ او به این سیب علاقه‌مند است: میوهٔ به خصوصی که به نظر او بسیار زیباست. هیچ گونه جایگزینی نمی‌تواند خواستهٔ نوشین را ارضا کند، زیرا علاقه وی به آن چیز به خصوص است، به آن صورتی که هست. اگر او سیب را برای منظور دیگری بخواهد ـ مثل خوردن یا پرت کردن به مردی که اذیتش می‌کند ـ در این حالت ممکن است چیزهای دیگر هم منظور او را عملی کنند. در چنین صورتی علاقه او نه به آن سیب به خصوص، بلکه به هر چیزی از این نوع می‌تواند باشد.

مثالی را که در اینجا می‌آوریم مشابه مثالی در موسیقی است که ویتگنشتاین[۱] فیلسوف اتریشی در کتاب خود به نام درس‌هایی در باب زیباشناسی[۲] ذکر کرده است. فرض کنید من مشغول گوش کردن به آهنگ‌های شادی در دستگاه موسیقی ایرانی ماهور هستم. دوستم وارد اتاق می‌شود، آهنگ را عوض می‌کند و آن را با آهنگ غمگینی

۱. Ludwig Wittgenstein (۱۸۸۹-۱۹۵۱).

۲. *Lectures on Aesthetics.*

در دستگاه افشاری جایگزین می‌سازد، و می‌گوید: "این را امتحان کن، این هم به همان خوبی است". با این کار او نشان می‌دهد که متوجه حالت ذهنی من نیست. چون به هیچ وجه ممکن نیست که بتوان علاقه من را به آهنگ‌های شاد با موسیقی محزون برآورده ساخت.

در این جا نکته‌ای وجود دارد که بیان دقیق آن آسان نیست. ممکن است من آهنگ شاد را برای رفع خستگی و آرامش انتخاب کرده باشم، چون می‌دانم آهنگ شاد همیشه به من آرامش داده است. آهنگ غمگین هرچند ممکن است قدری آرامش بخش باشد، و به این ترتیب جایگزین مناسبی هم باشد، اما فقط جایگزینی برای درمان مشکل است، و نه یک موسیقی. از این نظر برای ایجاد آرامش من می‌توانستم یک دوش گرم را جایگزین موسیقی شاد کنم، یا مثلاً به دوچرخه سواری بروم ـ راه‌هایی دیگر و به همان اندازه مؤثر برای رفع خستگی و ناراحتی. اما موسیقی غمگین نمی‌تواند علاقه من را به موسیقی شاد برآورده کند، صرفاً به این دلیل که علاقهٔ من به موسیقی شاد، علاقه به آن موسیقی است، و به خاطر کیفیت خاصی که دارد، و نه به خاطر فایدهٔ دیگری که ممکن است داشته باشد.

## زیبایی و حواس

یک دیدگاه باستانی وجود دارد که بر اساس آن، زیبایی هدف یک لذت حسی است و نه یک لذت ذهنی، و برای احساس زیبایی حواس فیزیکی همیشه باید عمل کنند. بنابراین هنگامی که فلسفهٔ هنر در اوایل قرن هجدهم متوجه موجودیت خود شد، این فلسفه متعاقب واژهٔ یونانی آیستِسیس[۱] به معنی احساس یا ادراک، خود را اِستِتیکس یا "زیباشناسی"[۲] نامید. زمانی که ایمانوئل کانت[۳] فیلسوف آلمانی نوشت که زیبا چیزی است که بلافاصله و بدون فکر مایهٔ لذت می‌شود، این سنت فکری کهن و فلسفی به مراتب غنی‌تر شد. به نظر می‌رسد که آکویناس نیز این نظر را تأیید کرده، و در تعریف زیبایی چیزی را مد نظر قرار داده که به چشم لذت‌بخش باشد. اما آکویناس به اصلاح این تعریف در بخش دوم کتاب خود به نام مدخل الهیات[۴] هم پرداخته و می‌گوید: "زیبایی در بین تمام حواس فقط مربوط به بینایی و شنوایی است، زیرا این حواس ادراکی‌ترین (شناختی‌ترین) حواس هستند." و این امر نشان می‌دهد که او مطالعهٔ زیبایی را به حس بینایی محدود نمی‌سازد، اما او به اثر فیزیکی زیبایی کمتر از اهمیت معنوی آن توجه می‌کند ـ حتی اگر این اهمیت معنوی فقط از طریق دیدن یا شنیدن قابل تحسین باشد.

---

۱. *aisthēsis*.
۲. "aesthetics".
۳. Imanuel Kant (۱۷۲۴-۱۸۰۴).
۴. *Summa Theologica*.

این موضوع ممکن است ساده به نظر برسد: آیا لذت زیبایی، یک لذت جسمی است یا یک لذت روحی؟ و از طرف دیگر، تفاوت بین این دو چیست؟ لذت حمام آبگرم جسمی است. لذت حل کردن یک معمای ریاضی روحی است. اما بین آن دو حالت قطبی هزاران حالت میانی وجود دارد، و در نتیجه این پرسش که لذت زیبایی در کجای طیف لذت‌ها قرار دارد، به یکی از مبهم‌ترین موضوعات زیباشناسی تبدیل شده است. جان راسکین[۱] منتقد هنری انگلیسی در بخش معروفی از کتاب نقاشان مدرن[۲] صرفاً به علاقهٔ حسی پرداخته، و آن را زیباشناسی نامیده است. او بین این علاقهٔ حسی و علاقهٔ حقیقی به هنر که آن را تئوریا[۳] نامید، و از واژهٔ یونانی تفکر و تأمل گرفته شده، قائل به تفکیک می‌شود ـ اما راسکین مایل نیست که هنر را به علم نزدیک سازد، یا انکار کند که حواس فیزیکی در درک و تحسین زیبایی دخالت دارند. بیشتر متفکران از نوآوری لفظی راسکین دوری جسته، و ضمن حفظ واژهٔ زیباشناسی، تصدیق می‌کنند که این واژه دلالت بر یك چهارچوب فکری کاملاً فیزیکی ندارد.

یک چهره زیبا، یک گل زیبا، یک ملودی زیبا، یک رنگ زیبا ـ همه و همه در واقع آماج یک نوع لذت حسی هستند، مانند لذت بردن از دیدن یک منظره یا شنیدن صدای یک پرنده. اما یک داستان زیبا، یک خطابهٔ زیبا، یک نظریهٔ زیبا در فیزیک، یا یک اثبات ریاضی زیبا چه هستند؟ اگر ما زیبایی یک داستان را به نحوهٔ گویش آن مرتبط کنیم، باید توجه داشته باشیم که ترجمهٔ این داستان ممکن است یک کار هنری کاملاً متفاوتی از آن داستان به زبان اصلی‌اش باشد. و این تفاوت مطمئناً به معنی انکار هنر داستان نویسی از چیزی است که به آن جذابیت می‌بخشد ـ هنر بازگو کردن یك داستان، بیان کردن سنجیده و به موقع مطالب در بارهٔ یک دنیای تخیلی، و بازتاب‌هایی که با طرح داستان همراهند، و بر اهمیت و معنای آن می‌افزایند.

به علاوه، اگر ما زیبایی را بیش از حد به حواس فیزیکی مرتبط کنیم، ممکن است دچار ابهام شویم که چرا بسیاری از فلاسفه، از افلاطون تا هگل[۴] تصمیم گرفتند تا حس چشایی، بویایی و لامسه را از تجربهٔ زیبایی خارج کنند. آیا نوشیدنی‌ها و خوراکی‌ها زیبایی‌های خاص خود را ندارند؟ آیا عطرها و طعم‌ها و همچنین مناظر طبیعی و نغمه‌های زیبا وجود ندارد؟ آیا کتاب‌ها و مجلات زیادی که به خواص خوراکی‌ها و نوشابه‌ها اختصاص دارند، شباهت زیادی را بین هنرهای شکم و هنرهای روح نشان نمی‌دهند؟

در این جا به طور خلاصه به این نظرات پاسخ می‌دهیم. در ارزیابی یک داستان مسلماً ما بیشتر کنجکاویم تا به آنچه گفته می‌شود، توجه کنیم تا به ویژگی فیزیکی صدایی که برای گفتن داستان از آن استفاده می‌شود. با این وصف، اگر داستان‌ها و رمان‌ها به سادگی قابل تقلیل به محتوای آنها بود، در این صورت بسیار دشوار می‌شد که مدت‌ها بعد از دانستن وقایع داستان، ما برای به خاطر آوردن جملات آن باید دائماً به کلمات داستان و خواندن

---

۱. John Ruskin (۱۸۱۹-۱۹۰۰).
۲. *Modern Painters*.
۳. *theoria*.
۴. Freidrich Hagel (۱۷۷۰-۱۸۳۱).

قسمت‌های مورد علاقه آن باز گردیم. ترتیب و توالی وقایعی که یک داستان طی آن بیان می‌شوند، توجه به انتظارات شنونده، تعادل لازم میان بیان به موقع وقایع داستان و مکالمات رد وبدل شده و تفسیر وقایع ـ همه و همه جنبه‌های احساسی دارند، به این معنی که این ویژه‌گی‌ها تماماً به انتظارات و نحوهٔ بیان داستان و ترتیب روشن شدن حکایت در تصور ما بستگی دارند. تا این حد، یک داستان به حواس فیزیکی توجه دارد ـ اما یک داستان مثل چیزی برای لذت جسمی، مثل خوردن یک شیرینی خوش مزه یا یک نوشیدنی گوارا نیست. بلکه به صورت چیزی است که از طریق حواس فیزیکی به ذهن انسان منتقل می‌شود.

به عنوان مثال، یکی از داستان‌های کوتاه آنتون چخوف[1] نویسندهٔ روسی را در نظر بگیرید. مهم نیست که در ترجمهٔ این داستان‌ها، جملاتِ ترجمه شده لحنی مشابه با زبان اصلی آن یعنی روسی داشته باشند. این ترجمه‌ها هنوز همان تصاویر و وقایع را به ترتیبی مشابه با زبان اصلی نقل می‌کنند. هنوز به اندازهٔ گفته‌ها، ناگفته‌هایی را باقی می‌گذارند. هنوز هم ترجمهٔ داستان به جای خلاصه وقایع، هر یک را با ترتیب منطقی دنبال می‌کند. هنر چخوف در بیان سرگذشت زندگی به صورتی است که در عمل رخ داده، و فشردن وقایع این زندگی در قالب صحنه‌هایی پرهیجان ـ مثل قطرهٔ بارانی است که از ابرهای آسمان خبر می‌دهد. با خوانندن چنین داستانی‌هایی ما به ساختن دنیایی می‌پردازیم که شرح آن در هر مرحله از طریق دیده‌ها و شنیده‌هایی که به تصور ما در می‌آیند، کنترل می‌شود.

درمورد حس چشایی و بویایی، به نظر می‌رسد که فلاسفه درست گفته‌اند که این حواس در حاشیهٔ علاقهٔ ما نسبت به زیبایی قرار دارند. طعم‌ها و بوها توانایی و ظرفیت یک ساختار منظم را ندارند تا مانند صداها به کلمات و آهنگ‌ها تبدیل شوند. از این حواس تنها به یک روش حسی یا فیزیکی که به ندرت به تصور یا تفکر نیاز دارد، می‌توانیم لذت ببریم. در حقیقت، این حواس هوشمندی کافی را برای ایجاد علاقه به زیبایی ندارند.

این نکات تنها اشاراتی کوتاه به نتایجی هستند که بیشتر از آنچه به آنها پرداخته‌ایم، نیاز به بحث دارند. اما پیشنهاد می‌کنیم که به جای تأکید روی ویژگی‌های "فوری" و "حسی" و "ادراکی" در تجربهٔ زیبایی، به چگونه ظاهر شدن یا جلوه یک شیء یا هدف در برابر خود توجه کنیم. وقتی ما به ماهیت "زیباشناسی" لذت بردن از زیبایی اشاره می‌کنیم، منظور ما نمایش آن زیبایی است، نه احساس و هیجان ناشی از آن.

## علاقهٔ بی‌طرفانه

با قرار دادن این مطالب در کنار شش نکتهٔ بدیهی که قبلاً متذکر شدیم، می‌توانیم به یک نتیجهٔ مقدماتی برسیم، و

۱. Anton Chekhov ((۱۸۶۰-۱۹۰۴).

آن این که وقتی چیزی را زیبا توصیف می‌کنیم، از تأمل کردن در آن به عنوان چیزی به خصوص، به خاطر خودش، و به شکلی که عرضه شده، لذت می‌بریم. این تعبیر حتی در مورد چیزهایی مانند مناظر طبیعی و خیابان ها نیز صدق می‌کند که در حقیقت اجزا واحدی نیستند، بلکه مجموعه نامحدودی از اجزا و آحاد مختلف می‌باشند. چنین مجموعه‌های مختلط و پیچیده‌ای به جهت زیبایی‌شان قاب می‌شوند، و در کنار هم به صورتی یکپارچه نصب‌العین قرار می‌گیرند.

تعیین کردن تاریخ دقیق پیدایش زیباشناسی مدرن کاری دشوار است. اما قابل انکار نیست که این رشته با انتشار کتاب ویژگی‌ها[1] در سال ۱۹۱۱ توسط سومین اِرل شفتزبری[2] شاگرد جان لاک[3] و یکی از تأثیرگذارترین نویسندگان قرن هجدهم گامی بزرگ به جلو برداشت. در این اثر، مؤلف ویژگی‌های قضاوت زیبایی را از منظر رفتار بی‌طرفانه یا بی‌غرض داور توضیح می‌دهد. برای علاقه‌مند بودن به زیبایی باید علائق دیگر را کنار گذاشت، تا بتوان کاملاً به مورد قضاوت توجه کرد. این نکته را ایمانوئل کانت در کتاب نقد قضاوت[4] مطرح کرده و براساس اندیشهٔ بی‌طرفانه بودن، یک نظریهٔ بسیار قوی را در زیباشناسی بنا نهاده است. به گفته کانت، هر زمان که ما از افراد یا اشیاء به عنوان وسیله برای رفع یکی از علایق خود استفاده می‌کنیم، روش ما "دارای غرض" است: مانند زمانی که از چکشی برای کوبیدن میخی، یا از شخصی برای ارسال پیامی استفاده می‌کنیم. رفتار حیوانات فقط مبتنی بر "غرض یا منظور" است: به این معنی که فقط به دنبال امیال، خواسته‌ها و نیازهای خود می‌روند، و با اشیاء و حیوانات دیگر به صورت ابزاری برای برآوردن خواسته‌هایشان رفتار می‌کنند. اما ما انسان‌ها در اندیشه و رفتار خود قائل به تفکیک می‌شویم، و بین چیزهایی که وسیله یا ابزار هستند، و مواردی که به خودی خود هدف هستند، تفکیک می‌کنیم. نسبت به بعضی چیزها علاقه‌مند می‌شویم، علاقه‌ای که به حکم نیاز و نفع شخصی نیست، بلکه کاملاً "وقف" هدف مورد نظر است.

این نحوهٔ بیان مطلب بسیار بحث برانگیز است، نه به این دلیل که همه نوشته‌های کانت مباحثه آمیزند، بلکه به این دلیل که کانت به طرزی زیرکانه ما را در جهت تأیید یک نظام فکری سوق می‌دهد که پیامدهای مهمی برای آنچه میندیشیم در بر دارد. اما با مثالی ساده می‌توان به منظور او پی برد. فرض کنید مادری به نوزاد خود در گهواره با عشق و لذت نگاه می‌کند. ما نمی‌توانیم بگوییم که مادر غرضی دارد که نوزاد آن را برآورده می‌سازد، انگار که نوزاد دیگری هم ممکن است همین منظور را برایش برآورده کند. مادر نه منظوری دارد که نوزاد آن را برآورده می‌کند، و نه هدفی دارد که نوزاد وسیله‌ای برای رسیدن به آن باشد. خود نوزاد مورد علاقه مادر است ـ به این معنی که نوزاد به خاطر خودش مورد علاقه است. اگر این زن انگیزه‌ای داشت و به دلیل آن، علاقه پیدا می‌کرد ـ مثلاً

---

۱. *Characteristics.*
۲. Third Earl of Shaftesbury (۱۶۷۱-۱۷۱۳).
۳. John Locke (۱۷۰۴-۱۶۳۲).
۴. *The Critique of Judgement.*

می‌خواست کسی را وادار به استخدام او به عنوان پرستار نوزاد کند ـ در این صورت دیگر خود نوزاد کانون همه حواس و افکار او نبود. بنابراین یک علامت رفتار بی‌طرفانه این است که هدفش را به صورت یکی از چند جایگزین ممکن نمی‌بیند. مسلماً هیچ نوزاد دیگری "به همین خوبی" برای این مادر نخواهد بود که موجودی را عاشقانه در آغوش می‌گیرد و دوست دارد.

## لذت بی‌طرفانه

برای بی‌طرفانه بودن نسبت به چیزی، لزوماً نباید به آن بی‌توجه بود، بلکه باید به روشی معین به آن علاقه داشت. ما غالباً در بارهٔ اشخاصی که در مواقع سختی به دیگران سخاوتمندانه کمک می‌کنند، می‌گوییم که این اشخاص بدون چشم‌داشت عمل می‌کنند ـ به این معنی که نفع شخصی و یا خواسته دیگری جز علاقه به انجام این کار خیر، مثلاً کمک به همسایگانشان ندارند. این افراد علاقه‌ای بی‌غرض دارند. چگونه این امر ممکن است؟ پاسخ کانت این بود که ممکن نیست تمام علائق ما طبق خواسته‌های ما تعیین شوند: زیرا علاقه‌ای که برخاسته از میل من باشد، هدفش برآوردن خواستهٔ من است، خواسته‌ای که مال من است. اما اگر علاقه فقط مبتنی بر (یا ناشی از) دلیل باشد، می‌تواند علاقهٔ بی‌غرض باشد.

کانت بعد از بررسی این روش بحث برانگیز به نتیجه‌گیری جالب توجهی رسید. او استدلال کرد که یک نوع خاص از علاقهٔ بی‌طرفانه وجود دارد که علاقه به عقل و منطق است: این نه علاقه‌ای از آن من، بلکه علاقهٔ عقل در من است. بدین گونه است که کانت انگیزهٔ اخلاقی را توجیه می‌کند. وقتی من از خودم نمی‌پرسم که چه می‌خواهم بکنم، بلکه می‌پرسم اخلاقاً چه باید بکنم، کمی تأمل می‌کنم، و خودم را در جای یک قاضی بی‌طرف قرار می‌دهم. انگیزهٔ اخلاقی به من حکم می‌کند که تمام علائق شخصی‌ام را کنار بگذارم ، و از منطق برای پاسخ دادن به پرسشی که در برابرمن است، استفاده کنم ـ و این یعنی رفتن به دنبال اصولی که هر موجود عاقلی قادر به قبول آن است. کانت تصور می‌کرد که بعد از این بررسی در مورد علاقه بی‌طرفانه، توجهٔ ما به حکم مطلق دیگری جلب خواهد شد که به ما می‌گوید فقط بر اساس آن قاعدهٔ کلی رفتار کنیم که بتوانیم آن را به عنوان یک قانون به تمام موجودات عاقل توصیه کنیم.

اما به یک تعبیر دیگر، انگیزهٔ اخلاقی "دارای منظور" است: علاقه به منطق همچنین اصل تعیین کنندهٔ ارادهٔ من است. من تصمیم به انجام کاری می‌گیرم، و می‌خواهم کاری را که منطق ایجاب می‌کند، انجام دهم ـ این همان چیزی است که واژهٔ "باید اخلاقی" به آن دلالت دارد. اما در مورد قضاوت زیبایی، من کاملاً بی‌تفاوت هستم، و

دور از تمام ملاحظات عملی و با کنار گذاشتن همه خواسته‌ها و علائق و اهداف، متوجه هدفی می‌شوم که در مقابلم برای قضاوت قرار دارد.
به نظر می‌رسد این ایدهٔ بسیار دقیق بی‌طرفی یا بی‌تفاوتی، اولین نکتهٔ بدیهی ما را دچار اشکال می‌کند: ارتباط بین زیبایی و لذت. وقتی تجربه‌ای برای من لذت بخش است، من تمایل به تکرار آن دارم، و این تمایل علاقه‌ای است متعلق به من. بنابراین منظور ما از یک لذت بی‌طرف یا بی‌تفاوت چه می‌تواند باشد؟ چگونه منطق می‌تواند "در من" لذت ایجاد کند؟ و به هر حال این لذت مال کیست؟ مسلماً ما به لحاظ کسب لذت به طرف چیزهای زیبا کشیده می‌شویم، همان گونه که به سراغ سایر منابع لذت هم می‌رویم. زیبایی منبع لذت بی‌تفاوت نیست، اما بدون شک مورد توجهُ عموم است: علاقه‌ای که ما به زیبایی، و به لذت ناشی از زیبایی داریم.

اگر لذت‌ها را از یکدیگر تفکیک کنیم، ممکن است بتوانیم با دقت بیشتری افکار کانت را بررسی کنیم. لذت‌ها انواع زیادی دارند، و ما می‌توان آنها را با هم مقایسه کنیم، مثل لذت مواد مخدر، لذت نوشیدنی‌های خوب، لذت شنیدن قبول شدن فرزند شما در امتحان، و لذت کشیدن یک نقاشی یا اتمام یک اثر موسیقی. وقتی دخترم به من می‌گوید جایزهٔ شاگرد اول شدن را در مدرسه گرفته، من احساس لذت می‌کنم: اما لذت من لذتی است که در آن منظوری دارم، چون ناشی از ارضاء یکی از خواسته‌های من است ـ علاقهٔ پدر به موفقیت دخترش. وقتی یک شعر را می‌خوانم، لذت من ربطی به علاقه‌ای دیگر جز علاقهٔ شخصی من به این شعر ندارد، دقیقاً همان شعری را که به آن فکر می‌کنم. البته علاقه‌های دیگر نیز به علاقهٔ من به شعر کمک می‌کنند: مثل علاقهٔ من به تدابیر نظامی که مثلاً من را به اشعار حماسی ایلیاد[1] اثر هومر[2] یا شاهنامه فردوسی جلب می‌کند. اما لذت در زیبایی یک شعر نتیجهٔ علاقه به همان شعر است.

ممکن است من برای گذراندن یک امتحان مجبور به خواندن اشعار فردوسی شده باشم. در چنین حالتی از خواندن این اشعار احساس لذت می‌کنم. چنین لذتی دوباره دارای منظور است، لذتی که ناشی از علاقهٔ من به خواندن اشعاری است که مجبور به خواندنش شدم. خوشحالم که آن اشعار را خواندم: کلمه "آن" در اینجا نقش اساسی در تعریف ماهیت لذت من دارد. واژه‌های ما تا حدی این پیچیدگی در مفهوم لذت را منعکس می‌کنند: ما لذت از چیزی، لذت در چیزی، و لذت از آن چیز را از یکدیگر تفکیک می‌کنیم. همان طور که مالکوم باد[3] نویسندهٔ انگلیسی در تجزیه و تحلیل زیباشناسی بیان کرده است: لذت بی‌طرفانه هرگز لذت در یک حقیقت نیست. و همان گونه که قبلاً استدلال کردیم، لذت از زیبایی کاملاً حسی یا فیزیکی، مانند لذت یک حمام گرم،

---

۱. *Iliad*.
۲. Homer (۸۰۰-۷۰۱ قبل از میلاد).
۳. Malcolm Budd (۱۹۴۱-).

نیست، حتی اگر ما از یک حمام گرم لذت ببریم. و لذت از زیبایی مطمئناً مانند لذت بعد از استعمال مواد مخدر نیست: لذت مواد مخدر، لذت در این مواد نیست، بلکه صرفاً لذت ناشی از آنهاست.

لذت بی‌طرفانه یک نوع لذت در چیزی است. اما این لذت روی هدف خود متمرکز، و متکی به فکر است: به اصطلاح فنی دارای یک "عمد" یا "نیت" است. لذت یک حمام گرم به هیچ فکری در بارهٔ حمام متکی نیست، و بنابراین هرگز دچار اشتباه نمی‌شود. در مقایسه، لذت‌های عمدی یا ارادی بخشی از زندگی ادراکی هستند: لذت من در دیدن دخترم در زمان برنده شدن در مسابقه پیانو کاملاً از بین خواهد رفت، وقتی متوجه شوم که او دختر من نبوده، بلکه قیافهٔ برندهٔ مسابقه شبیه او بوده است. لذت اول من اشتباه بود، و چنین اشتباهاتی می‌توانند بسیار بزرگ باشند، مانند اشتباه لوکرتیا[1] نجیب زادهٔ روم باستان در به آغوش کشیدن مردی که او را شوهر خود فرض کرده بود، اما متوجه شد که او تجاوزکار جنسی و فرزند امپراطور روم بوده است.

بنابراین لذت‌های ارادی یک زیرمجموعهٔ شگفت‌انگیز از لذت‌ها را تشکیل می‌دهند. این لذت‌ها به طور کامل در ساختار ذهنی ما ادغام شده‌اند. این لذت‌ها را می‌توان از طریق استدلال خنثی، و از طریق توجهُ بیشتر تقویت کرد. این لذت‌ها، مانند لذت خوردن و آشامیدن، ناشی از یک لذت احساسی نیستند، اما نقش مهمی در عملکرد قوای ادراکی و عاطفی ما بازی می‌کنند. لذت از زیبایی نیز کیفیت مشابهی دارد. اما لذت ارادی نیست: لذتی وابسته به تامل است، لذتی که از شکل نمایان شدهٔ هدفش تقویت می‌شود، و دائماً خود را از این منبع تجدید می‌کند.

به این ترتیب لذت من در زیبایی مانند هدیه‌ای است که به هدف مورد توجه من پیشکش می‌شود، و این به نوبه هدیه‌ای که به من داده می‌شود. از این نظر زیبایی شبیه به لذتی است که مردم در کنار دوستانشان تجربه می‌کنند. لذت در زیبایی مانند لذت معاشرت با دوستان کنجکاو است: هدف آن فهمیدن هدف مورد توجه، و ارزیابی کردن آن است. از این جهت لذت در زیبایی مواظبِ درست بودن قضاوت خود نیز هست. و مانند هر قضاوت منطقی، این قضاوت نیز خواهان هماهنگ بودن با قضاوت عموم افراد عاقل است . این نکته معنی مطلبی است که منظور کانت در بحث او در مورد قضاوت سلیقه بود؛ وقتی او استدلال کرد که: من "خواهان هماهنگی هستم،" و می‌خواهم قضاوت من نه فقط به عنوان یک نظر شخصی، بلکه به صورت یک حکم الزام آور باشد و مورد تأیید همه افراد عاقل قرار گیرد، تا جایی که کاری را که من می‌کنم، آنها هم انجام دهند، و منافع خود را کنار بگذارند.

---

۱. Lucretia.

## واقعیت

از نظر کانت همه افراد ملزم به بیان سلیقه خود نیستند، اما او معتقد است که این سلیقه همان گونه است که نمایان می‌شود. این یک پیشنهاد بسیار جالب، و با نکات بدیهی که قبلاً بررسی کردیم، هماهنگ است. وقتی من چیزی را زیبا توصیف می‌کنم، در واقع در حال تشریح آن هستم، نه بیان احساسی که نسبت به آن دارم ـ من اظهار نظری می‌کنم، و ظاهراً دیگران نیز اگر آن را درست ببینند، با من موافق خواهند بود. به علاوه، توصیف چیزی به عنوان زیبا، ویژگی یک قضاوت را دارد، صدور یک حکم است، حکمی که ممکن است از من برای آن توجیهی خواسته شود. شاید من نتوانم دلایل قانع کننده‌ای برای قضاوتم بیآورم؛ اما اگر نتوانستم، این واقعیتی در ارتباط با من است، نه در مورد قضاوت من. شاید شخص دیگری که در هنر نقد و سنجش مهارت بیشتری دارد، بتواند این حکم را توجیه کند. این مسئله، همان گونه که قبلاً هم اشاره کردیم، بسیار بحث برانگیز است، به این معنی که آیا دلایل مهم واقعاً دلیل‌اند؟ موضع کانت این بود که قضاوت‌های زیبایی جهانی هستند، اما ذهنی: این قضاوت‌ها مبتنی بر تجربهُ مستقیم شخص داور می‌باشند، نه بر اساس استدلال منطقی. با این وصف، ما نباید این واقعیت را نادیده بگیریم که در خصوص موضوعات مربوط به قضاوت زیبایی، مردم دائماً در حال بحث هستند، و دائماً می‌کوشند تا به نوعی توافق برسند. عدم توافق در مورد زیبایی، مانند عدم توافق در مورد طعم مواد خوراکی (که بیشتر اختلاف سلیقه است تا عدم توافق) امری ساده نیست. به عنوان مثال، در کار ساختن محیط زیست، عدم توافق در مورد زیبایی موضوع دعاوی سنگین حقوقی و اجرای مقررات شدید قانونی است.

## ادامهُ مطلب

در این فصل ما از نکات بدیهی معینی در بارهُ زیبایی شروع کردیم، و در جهت تشریح یک نظریه پیش رفتیم ـ نظریهُ کانت ـ نظریه‌ای که نه تنها هیچ بدیهی نیست، بلکه در حقیقت بسیار بحث‌برانگیز است. این نظریه می‌کوشد تا قضاوت زیبایی را تعریف کند، و یک نقش اساسی به این قضاوت در زندگی یک انسان عاقل واگذار نماید. ما نمی‌گوییم نظریهُ کانت کاملاً درست است. اما این نظریه یک نقطهُ شروع جالب برای موضوعی است که امروزه نیز به همان اندازهُ زمان کانت، یعنی زمانی که او نقد سوم (نقد قوهُ حکم) را می‌نوشت، بحث برانگیز باقی مانده است. قدر مسلّم یک نکته در استدلال کانت صحیح است، و آن این که تجربهُ زیبایی، مانند حکمی که برای آن صادر می‌شود ، امتیازی است که موجودات عاقل دارند. فقط مخلوقاتی مانند ما انسان‌ها ـ دارای: قوه بیان، خودآگاهی، استدلال عملی، و قضاوت اخلاقی ـ می‌توانند به جهان با این روش آگاه و بی‌طرفانه نگاه کنند، نعمت‌های موجود را دریابند، و از آنها لذت ببرند.

اما قبل از ادامهٔ مطلب، حائز اهمیت است که به دو پرسش که تا کنون به آنها نپرداخته‌ایم، پاسخ دهیم: پرسش مربوط به منشأ تکاملی حس زیبایی، و پرسش مربوط به این موضوع در خصوص جای زیبایی در تمایل جنسی.

فصل ۲

# زیبایی انسانی

در فصل اول این کتاب، ما یک حالت ذهنی را شناسایی کردیم که در برخورد ما با زیبایی پدید می‌آید ـ و قضاوتی که به ظاهر با آن همراه است. و این حالت ذهنی را از منظری تجزیه و تحلیل کردیم تا نشان دهیم چگونه این حالت ممکن است نکات بدیهی معینی دربارهٔ زیبایی را توجیه کند، نکاتی که درستی آنها را همه تصدیق می‌کنیم. روش استدلال ما کاملاً استنتاجی (از کلیات به جزئیات) بود، و روی تمایزات و مشاهداتی تمرکز داشت که به نظر می‌رسد برای همگان واضح باشند. پرسشی را که اکنون باید به آن بپردازیم این است که آیا این حالت ذهنی هیچ زمینهٔ منطقی دارد؟ آیا در مورد دنیایی که در آن زندگی می‌کنیم مطلبی به ما می‌گوید؟ و آیا برخورداری از این حالت ذهنی باعث اقناع و ارضای انسان می‌شود؟ به هر تقریر، روش ما در بررسی این موضوع فلسفی خواهد بود.

اما روش فلسفی، روش روانشناسان تکاملی[۱] فلسفی نیست، این روان شناسان استدلال می‌کنند که زمانی ما می‌توانیم به بهترین وجه حالات ذهنی خود را درک کنیم که اصل و منشأ تکاملی آن را شناسایی کنیم، و سهمی که آن حالات (یا بعضی زمینه‌های قبلی آنها) ممکن است در استراتژی تولیدمثل ژن‌های ما داشته باشند، را مشخص کنیم. یک موجود زنده بیشتر از چه راهی ممکن است میراث ژنتیکی خود را انتقال دهد، از طریق به کارگیری عواطف خود نسبت به چیزهای زیبا؟ پرسش علمی یا به ظاهر علمی برای بسیاری از افراد آثار و بقایای معنی‌دار زیبایی است ـ تنها پرسشی که امروزه در بارهٔ ماهیت یا ارزش تمایل عاطفی به زیبایی باقی مانده است.

در این خصوص در میان روانشناسان تکاملی بحثی در جریان است: بعضی امکان گزینش گروهی را می‌پذیرند، و بعضی دیگر، نظیر ریچارد داوکینز[۲] زیست شناس انگلیسی، اصرار دارند که گزینش در سطح یک موجود زنده روی می‌دهد، زیرا ژن‌ها در فرد تولیدمثل می‌کنند و نه در گروه. ما بدون این که در این بحث جانبی را اختیار کنیم، می‌توانیم دو نوع کلی از زیباشناسی تکاملی را مشخص کنیم: یک نوع مزیت گروهی را نشان می‌دهد که مرتبط با احساس زیبایی است، و نوع دیگر استدلال می‌کند که افراد بهره مند از نعمت زیبایی ظرفیت بهتری برای انتقال ژن‌های خود دارند.

---

۱. evolutionary.

۲. Richard Dawkins (۱۹۴۱- ).

نظریاتی از نوع نخست توسط اِلن دیسانایاك[1] مردم‌شناس معاصر امریکایی ارائه شده است. او در کتاب انسان زیباشناس[2] استدلال می‌کند که هنر و علاقهٔ هنری به آئین‌ها و جشنوارها تعلق دارند ـ بخش‌هایی از نیاز انسان به "ویژه سازی،" به برگزیدن اشیاء، رویدادها و روابط انسانی از امور روزمره، و درآوردن آنها به صورت کانونی برای توجه همگانی است. این "ویژه سازی" باعث افزایش انسجام گروهی می‌شود، و همچنین مردم را در جهت رفتاری هدایت می‌کند تا به اموری توجه کنند که واقعاً برای بقای جامعه اهمیت دارند - از ازدواج یا تسلیحات گرفته تا مراسم تدفین یا خدمات اداری ـ اموری که درخور توجه همگانی هستند، و در هاله‌ای از ابهت قرار می‌گیرند تا از بی‌توجهی و فرسایش عاطفی مصون بمانند. این نیاز شدید و دائمی به "ویژه سازی" از طریق پیشرفتی که به جوامع بشری داده است، توجیه می‌شود، این جوامع را در مواقع تهدید منسجم نگاه می‌دارد، و اطمینان بیشتری به توالد و تناسل در دوران آرامش و شکوفایی ایجاد می‌کند.

این نظریه جالب و حاوی یک حقیقت غیرقابل تردید است؛ اما اساساً به توجیه عامل مشخص کنندهٔ زیبایی نمی‌پردازد. اگرچه احساس زیبایی ممکن است در بعضی نیازهای جمعی به "ویژه سازی" ریشه داشته باشد، اما خود زیبایی یک نوع ویژه از ویژه‌ها است، و نباید آن را با مراسم مذهبی، جشنواره یا آیین تشریفاتی اشتباه کرد، حتی اگر این امور گاهی با زیبایی همراه باشند. مزیتی که از راه تأیید تشریفاتی امور مهم برای جامعه حاصل می‌شود، بدون تجربهٔ زیبایی هم قابل دستیابی است. روش‌های بسیار دیگری نیز وجود دارد که براساس آنها مردم بعضی امور را از کارهای معمولی جدا می‌کنند، و به آنها تشریفاتی فوق‌العاده می‌دهند: به عنوان مثال، در رویدادهای ورزشی، مانند بازی‌هایی که هومر تشریح کرده است؛ یا آیین‌های مذهبی که در آنها متوسل به حضور پرشکوه خدایان می‌شوند تا از یک نهاد یا فعالیت محتاج به دعای جمعی محافظت شود. از نقطه نظر مردم شناسی، ورزش و مذهب همسایگان نزدیک احساس زیبایی هستند: اما از نقطه نظر فلسفی در اینجا تمایزها درست به همان اندازه ارتباط‌ها مهم هستند. وقتی مردم به فوتبال به عنوان "بازی زیبا" اشاره می‌کنند، مشغول توصیف فوتبال از نظر تماشاگر به عنوان یک پدیدهٔ شبه زیبا هستند. ورزش به خودی خود به عنوان یک تمرین رقابتی که در آن مهارت و توانایی مطرح است، کاملاً با هنر و مذهب متفاوت است، و هر یک از این سه پدیده معنی خاص خود را در زندگی انسان‌های منطقی دارند.

به نظریه جفری میلر[3] روانشناس امریکایی نیز ممکن است اعتراض مشابهی وارد شود. این نظریه که بیشتر فردگرایانه است در کتاب وی به نام ازدواج روحی[4] ارائه شده، و مورد تأیید استیون پینکر[5] روانشناس کانادایی در

---

۱. Ellen Dissanayake.
۲. *Homo Aestheticus.*
۳. Goffrey Miller (۱۹۶۵ - ).
۴. *The Mating Mind.*
۵. Steven Pinker (۱۹۵۴ - ).

کتاب چگونه ذهن کار می‌کند[۱] قرار گرفته است. بر اساس این نظریه، احساس زیبایی از طریق فرایند انتخاب جنسی پدید آمده است ـ پیشنهادی که در اصل توسط داروین[۲] زیست شناس انگلیسی در کتاب تبار انسان[۳] مطرح شد. آن گونه که میلر تشریح کرده، این نظریه نشان می‌دهد که مرد با زیبا کردن خود کاری را انجام می‌دهد که طاووس به هنگام باز کردن دمِ خود به نمایش می‌گذارد: او علامتی از سلامت تناسلی خود را نشان می‌دهد، و زن در پاسخ مانند طاووس عکس‌العمل نشان می‌دهد، و از طرف ژن‌های خود خواهان او می‌شود (هر چند به هیچ وجه متوجه نیست که مشغول به چنین کاری است). البته فعالیت زیباسازی انسان به مراتب پیچیده‌تر از نمایش‌های غریزی پرندگان است. مردان فقط آرایش ظاهری و خال‌کوبی نمی‌کنند، بلکه تصاویری نقاشی می‌کنند، اشعاری می‌سرایند، و آوازهایی می‌خوانند. اما همه این فعالیت‌ها نشانه‌های نیرومندی، تیزهوشی و چالاکی‌اند، و بنابراین علائم قابل‌اطمینان آمادگی جسمی و تناسلی هستند. زنان از این حرکات هنری دچار تعجب، شگفتی و تمایل می‌شوند، و در نتیجه "مادرطبیعت" به راه خود در جهت پیروزی متقابل ژن‌ها که حامل پیام‌های همیشگی طبیعت‌اند، ادامه می‌دهد.

اما واضح است که فعالیت‌های دشوار، نه در سطح خلاقیت‌های هنری، کمکی مساوی به چنین استراتژی توارثی خواهند کرد. بنابراین این توجیه، حتی اگر درست هم باشد، به ما توانایی آن را نخواهد داد تا عامل خاص احساس زیبایی را شناسایی کنیم. حتی اگر دم طاووس و هنر موسیقی فوگ[۴] اصل و نسب مشترکی هم داشته باشند، نوع لذت ناشی از دیدن پرهای رنگین کمان طاووس نر با لذت شنیدن موسیقی فوگ با هم تفاوت کامل دارند. بر اساس استدلال فصل قبل، باید روشن باشد که فقط موجودات عاقل دارای علائق زیبایی هستند، و عقل آنها به همان اندازه درگیر زیبایی است که قضاوت اخلاقی و باور علمی آنها است.

## نکتهٔ منطقی

احساس زیبایی ممکن است به حدی کافی باشد که باعث شود یک زن مردی را به دلیل تناسب جسمی برای تولیدمثل برگزیند؛ اما این کار لازم نیست. فرایند انتخاب جنسی می‌تواند بدون اعمال این روشِ خاصِ تمرکز روی فردی دیگر صورت گیرد. اما چون ما نمی‌توانیم مطمئن باشیم که احساس زیبایی در فرایند انتخاب جنسی لازم است، بنابراین نمی‌توانیم حقیقت انتخاب جنسی را به عنوان یک توجیه قطعی برای احساس زیبایی به کار ببریم، و هنوز قادر به کشف این رمز نیستیم که این احساس چه معنایی دارد. اگر بخواهیم تصویر روشنی از جای

---

۱. *How the Mind Works.*
۲. Charles Darwin (۱۸۰۹-۱۸۸۲).
۳. *The Descent of Man.*
۴. *Art of Fugue.*

زیبایی و عکس‌العمل‌هایمان را نسبت به آن در تکامل نوع بشر به دست آوریم، لازم است توضیح بیشتری در بارهٔ ویژگی قضاوت زیبایی اضافه کنیم. و این توضیح باید به این حقایق به طور جدی توجه کند: این که مردها زن‌ها را به خاطر زیبایی‌شان تحسین می‌کنند، و این حقیقت به همان اندازه (یا بیشتر) در مورد زن‌ها صدق می‌کند؛ این که زن‌ها نیز در تولید زیبایی فعال‌اند، هم تولید زیبایی در هنر و هم زیبایی در زندگی روزمره؛ این که مردم زیبایی را با بالاترین آمال و تلاش‌های خود در ارتباط می‌دانند، از نبودن زیبایی ناراحت می‌شوند، و برای زندگی در اجتماع یک معیار مشترک زیبایی را ضروری می‌دانند. در شرایط فعلی، روانشناسی تکاملی زیبایی چنان تصویری از انسان و جامعه انسانی ارائه می‌دهد که در آن عنصر زیبایی از رسیدن به منظور خاص خود محروم، و طوری در کلیاتی مبهم کمرنگ می‌شود که جای خاص قضاوت زیبایی در زندگی انسان عاقل از دست می‌رود.

با این وصف، حتی اگر توضیحات میلر کمک کوچکی به توجیه احساس زیبایی که در صدد آن است، کرده باشد، مطمئناً منطقی است که باور کنیم ارتباطی بین زیبایی و رابطهٔ جنسی وجود دارد. شاید اشتباه می‌کنیم که به دنبال یک ارتباط علت و معلولی بین این دو جنبه از شرایط انسان هستیم. شاید این دو جنبه یعنی زیبایی و رابطهٔ جنسی ارتباط عمیق‌تری از آنچه که تصور میکنیم، با هم داشته باشند. و شاید همان گونه باشد که افلاطون با قدرت تمام استدلال کرد: احساس زیبایی عنصر اصلی در میل جنسی است. اگر چنین باشد، مطمئناً این حقیقت باید نه تنها در فهمیدن میل جنسی، بلکه در نظریهٔ زیبایی نیز پیامدهایی داشته باشد. به ویژه باید نسبت به این نظر که گرایش ما به زیبایی ذاتاً بی‌تفاوت است، شک و تردید ایجاد کند. کدام گرایش بیشتر از تمایل جنسی به زیبایی توجه دارد؟

## زیبایی و تمایل

آن گونه که امروزه می‌فهمیم، نوشته‌های افلاطون در بارهٔ رابطهٔ جنسی و تفاوت جنسی نبوده، بلکه در بارهٔ میل جنسی[۱] یا نیاز شدیدی بوده که به نظر افلاطون در بین افراد هم جنس وجود دارد، احساسی که به ویژه در یک مرد مسن نسبت به زیبایی یک جوان به وجود می‌آید. میل جنسی توسط یونانیان به عنوان یک نیروی کیهانی شناخته می‌شد. این احساس به گفته دانته[۲] نویسندهٔ ایتالیایی مانند عشقی است که "خورشید و دیگر سیارات را به حرکت در می‌آورد." بنابراین شرح مطالب و مکالمات افلاطون در وصف زیبایی در دو رساله فایدروس[۳] و ضیافت[۴] از یک نکتهٔ بدیهی دیگر آغاز می‌شود:

---

۱. eros (اروس).
۲. Dante Alighieri (۱۲۶۵ -۱۳۲۱).
۳. *Phaedrus.*
۴. *Symposium.*

۷. زیبایی در انسان تمایل برمی‌انگیزد

افلاطون معتقد بود که این تمایل هم واقعی، و هم یک نوع اشتباه است، اگر چه اشتباهی است که مطلب مهمی در بارهٔ ما انسان‌ها و جهان هستی به ما می‌گوید. بعضی استدلال می‌کنند این زیبایی نیست که تمایل را بر می‌انگیزد، بلکه تمایل است که زیبایی را می‌طلبد ـ یعنی خواستن کسی که من او را زیبا می‌بینم، این یکی از راه‌هایی است که ذهن، بر اساس استعارهٔ دیوید هیوم[۱] فیلسوف انگلیسی، "خود را روی اشیاء می‌گسترد." اما این تعبیر به درستی تجربهٔ جذابیت جنسی را نشان نمی‌دهد. فرض کنید چشم شما اسیر یک پسر یا دختر زیبایی می‌شود، و از همین لحظه تمایل و اشتیاق شما شروع می‌شود. ممکن است یک شکل دیگر و کامل‌تر از تمایل جنسی هم وجود داشته باشد، شکلی که از عشق می‌روید، یا شکلی که دیگر زیبایی را در چهره و اندام پرحرارت یک شریک مادام‌العمر زندگی نمی‌بیند. اما به طور قطع این پدیده‌ای نیست که افلاطون در نظر داشت.

هر گونه که این مطلب را بررسی کنیم، نکتهٔ بدیهی هفتم مشکلی برای زیباشناسی ایجاد می‌کند. در قلمرو هنر، زیبایی چیزی است که مورد تأمل قرار گیرد، نه تمایل. تحسین و تقدیر کردن از زیبایی یک نقاشی یا یک سمفونی به هیچ وجه ناشی از یک برخورد شهوانی با آن نیست، و حتی اگر به دلایل مالی من در صدد سرقت آن تابلوی نقاشی باشم، اما هیچ راهی وجود ندارد که من سمفونی را در جیبم بگذارم و با آن از سالن کنسرت خارج شوم. آیا این بدان معنی است که دو نوع زیبایی وجود دارد؟ زیبایی مردم و زیبایی هنر؟ یا بدان معنی است که میل برخاسته از دیدن زیبایی انسانی، نوعی اشتباه است که ما مرتکب می‌شویم؟ یا در واقع برخورد ما به زیبایی در همهٔ اشکال آن تمایل به تفکر و تأمل دارد؟

## میل جنسی و عشق افلاطونی

موضع افلاطون به پاسخ دوم نزدیک بود. افلاطون میل جنسی[۲] را به عنوان هم منشاء اشتیاق جنسی و هم عشق به زیبایی می‌دانست. میل جنسی شکلی از عشق است که خواهان متحدشدن با هدف خود و تولید و تکثیر آن است ـ همان گونه که زنان و مردان از طریق تولید مثل نسل خود را زیاد می‌کنند. علاوه بر این شکلِ اصلی عشق شهوانی[۳] (از نظر افلاطون)، شکل بالاتری از عشق نیز وجود دارد که در آن مخاطب عشق یا معشوق به تملک در نمی‌آید، بلکه مورد تأمل و تفکر قرار می‌گیرد، و در این تأمل و تفکر روند تولید، نه در محدودهٔ امور فیزیکی،

۱. David Hume (۱۷۱۱ -۱۷۷۶).
۲. erōs.
۳. erotic love.

بلکه در قلمرو ایده‌های انتزاعی صورت می‌گیرد ـ قلمرو "اشکال"[۱] آن طور که افلاطون تشریح کرده است. با تامل کردن در زیبایی، روح از آلودگی در امور جسمانی و نفسانی رها می‌شود، و به عالمی بالاتر پرواز می‌کند، عالمی که در آن دیگر آن پسر یا دختر زیبا مورد تأمل نیست، بلکه خودِ "شکل" زیبا مورد تفکر است که به صورت یک دارایی حقیقی در روح انسان وارد می‌شود، به همان طریقی که افکار و اندیشه‌ها عموماً در روح اندیشمندان به وجود می‌آیند. این شکل بالاتر شکفتن اندیشه در روح انسان به آرمان جاودانگی تعلق دارد که بالاترین آرزوی روح انسان در این جهان خاکی است. اما تمرکز کردن بیش از حد روی نوع پایین‌تر تولید مثل، که نوعی زندانی کردن روح در اینجا و در همین لحظه است، مانع ترقی و تعالی روحی می‌شود.

به گفته افلاطون، میل جنسی در شکل عمومی خود، گرفتار گرایشی است تا آنچه را فانی و زودگذر است، به تملک در آورد، و یک نتیجهٔ این تملک اسارت روح در وضع پایین‌تر، یعنی وضعی است که غرق در نزدیکی فیزیکی و امور دنیوی می‌شود. عشق به زیبایی در واقع علامتی به ما انسان‌ها است تا خود را از تعلقات و دلبستگی‌های جسمی رها سازیم، و پرواز روح را به سوی عالم اندیشه‌ها آغاز کنیم، در آن عالم در نسخهٔ الهی تولید مثل به مشارکت بپردازیم، عملی که درک و گذر از حقایق جاودانی است. این تعالی گرایی، نوعِ درستِ عشق شهوانی است، و در رابطهٔ پاک بین یک پسر جوان و مرد ممکن است دیده شود، در این رابطه مرد نقش معلم را بر عهده دارد، بر احساسات شهوانی خود غلبه می‌کند، و زیبایی پسر را به عنوان یک موضوع قابل تأمل می‌بیند، که مثالی از اندیشهٔ ابدی زیبا برای "در اینجا و در همین لحظه" است.

این مجموعه از اندیشه‌های قوی در تاریخ سابقهٔ طولانی دارند. در طول قرون و اعصار ، این روش سرخوش کنندهٔ تلفیق عشق همجنسگرایانه، با حرفهٔ معلمی، و رهایی روح انسان به عالم بالا، به دلِ معلمان (به ویژه معلمان مرد) نشسته است. و تعبیر این اسطورهٔ افلاطونی در مورد جنس مخالف تأثیر عظیمی در اشعار قرون وسطی و در دیدگاه‌های مسیحیت نسبت به زنان و چگونگی درک زنان داشته است، و الهام بخش غالبِ زیباترین آثار هنری در سنت غرب از کتاب داستان شوالیه[۲]نوشتهٔ جفری چاوسر[۳] نویسنده انگلیسی، و زندگی نو[۴] اثر دانته گرفته، تا نقاشی تولّد ونوس اثر بوتیچلی بوده است. اما فقط با قدری شک و تردید متوجه شویم که این تصور افلاطونی بیش از حقیقت، یک خیال واهی است. به این دلیل که چگونه ممکن است که در یک ذهن واحد، هم عشق جنسی به یک پسر، و هم (بعد از کمی خویشتن داری) شوق تأمل در یک فکر انتزاعی به وجود آید؟ این برداشت مثل این است که بگوییم با خیره شدن به عکس یک گوسفند می‌توان (بعد از کمی تقلای ذهنی) میل خوردن کباب را ارضا کرد.

---

۱. forms.
۲. *Knight's Tale.*
۳. Jeoffrey Chaucer (۱۳۴۰-۱۴۰۰).
۴. *Vita Nuova.*

# تفکر و تمایل

با این وجود درست است که هدف قضاوت زیبایی و هدف تمایل جنسی، هر دو ممکن است زیبا توصیف شوند، اگر چه این دو هدف علائق کاملاً متفاوتی را در توصیف‌کنندهٔ آن به وجود می‌آورند. به عنوان مثال، کسی که به صورت یک پیرمرد با چین و چروک‌هایی جالب، چشمانی ظریف و آرام، و ظاهری معقول و مهربان می‌نگرد، ممکن است چهرهٔ او را زیبا توصیف کند. اما ما معنای "آن زن زیباست!" را به گونهٔ دیگری می‌فهمیم، به خصوص اگر جوان مشتاقی آن را در مورد دختری بگوید. این جوان دنبال دختره افتاده؛ او را می‌خواهد، نه به این معنی که می‌خواهد او را نگاه کند، بلکه به این معنی که او را در آغوش گیرد و ببوسد. عمل جنسی به عنوان "کام جویی" از این نوع تمایل توصیف می‌شود ـ هر چند نباید فکر کنیم که لزوماً قصد عمل جنسی در کار است، یا انجام این عمل به تمایل جنسی خاتمه می‌دهد، آن طور که نوشیدن یک لیوان آب تشنگی را برطرف می‌کند.

اما در مورد آن پیرمرد زیبا، چنین "دنبال افتادنی" از این نوع در کار نیست: هیچ منظوری نیست، هیچ علاقه‌ای به تملک وجود ندارد، یا هیچ راه استفاده از آن وجود زیبا نیست. چهرهٔ پیرمرد برای ما پرمعنی است، و اگر به دنبال دلخوشی باشیم، دلخوشی را در چهرهٔ او، در چهره‌ای که درش تأمل می‌کنیم، و در انجام عمل تأمل کردن در می‌یابیم. قطعاً بی‌معنی است که فکر کنیم این وضع شبیه حالت ذهنی آن مرد جوان است که با التهاب دنبال آن زن جوان بود. هنگامی که شما گرما گرم اشتیاق جنسی هستید، به زیبایی یار خود میندیشید، در واقع از علاقهٔ جنسی خود باز می‌ایستید تا او را در قالبی دیگر، بزرگتر و کمتر به منظور جسمی و شهوانی درک کنید. این در حقیقت معنای متافیزیکیِ نگاه شهوانی است: نگاهی که به دنبال آگاهی است ـ فراخواندن شخصی دیگر تا به شکل حسی بدرخشد و خود را بنمایاند.

از طرف دیگر، زیبایی بدون شک در لحظهٔ تحریک باعث برانگیختن تمایل می‌شود. بنابراین آیا این تمایل شما متوجهٔ زیبایی شخص دیگری شده است؟ آیا این تمایل راغب به انجام کاری با آن زیبایی است؟ اما شما با زیبایی شخص دیگر چه کاری می‌توانید انجام دهید؟ عاشقی که به کام معشوق خود رسیده، مانند کسی که ناکام از دور شاهد زیبایی معشوق خود بوده، توانایی کمی برای تملّک زیبایی معشوق خود دارد. این یکی از افکاری است که الهام بخش نظریهٔ افلاطون بود. آنچه ما را در جذابیت جنسی بر می‌انگیزد، چیزی است که می‌توان مورد تأمل قرار داد، اما هرگز نمی‌توان به تملّک در آورد. میل جنسی ما ممکن است ارضا شود و به طور موقت فروکش کند، اما این میل از طریق تملّک چیزی که محرک آن است، ارضا نمی‌شود، چیزی که همیشه دور از دسترس ما، دارایی شخصی دیگر، و هرگز قابل تقسیم نیست.

# هدف به خصوص

نظریه‌های افلاطون ما را به بررسی اندیشهٔ دشوار خواستن چیزی یا فردی به خصوص باز می‌گرداند. فرض کنید شما یک لیوان آب می‌خواهید. در این صورت، هیچ لیوان خاصی مورد نظر شما نیست. هر لیوان آبی برای شما کافی است ـ شاید لازم نباشد که آب حتی در لیوان باشد. منظور شما فقط نوشیدن آب است، و بعد از نوشیدن آب خواستهٔ شما رفع، و این نیاز کاملاً برطرف می‌شود. این کیفیت طبیعی خواسته‌های احساسی ماست: این خواسته‌ها نامشخص‌اند، متوجهٔ انجام یک کار خاص هستند، و با انجام آن کار برطرف شده و تمام می‌شوند. هیچ یک از این موارد در بارهٔ میل جنسی صادق نیست. میل جنسی مشخص است: شخص خاصی وجود دارد که شما او را می‌خواهید. آدم‌ها به عنوان هدف علاقهٔ جنسی قابل تعویض نیستند، حتی اگر جذابیت برابری با هم داشته باشند. ممکن است شما ابتدا خواهان یک نفر باشید، و بعد نفر دیگری را بخواهید ـ حتی ممکن است هر دو نفر همزمان مورد توجه شما قرار گیرند. اما تمایل شما را به حسن یا مهین، نمی توان با حسین یا شهین برآورده ساخت: هر تمایل متوجهٔ هدف خاص خود می‌باشد. زیرا این تمایل متوجه آن شخص یعنی همان فرد به خصوص است، و نه تمایل به نمونه‌ای از یک نوع عمومی، حتی اگر آن "نوع" از همین قسم، و در سطحی دیگر باشد. میل من به این لیوان آب را می توان با آن لیوان آب هم برآورده کرد. زیرا این میل روی این حجم به خصوص از آب متمرکز نیست، بلکه متوجه ماده‌ای است که آب باشد.

در شرایطی خاص ممکن است شما از تمایل خود به یک نفر به علت عشق ورزی با دیگری دست بردارید. اما این به آن معنی نیست که نفر دوم همان خواستهٔ مورد نظر شما از شخص اول را ارضا کرده است. شما نمی‌تواند یک تمایل جنسی را با غرق شدن در یک رابطه دیگر ارضا کنید، کما این که نمی‌توانید تمایل خود را به دانستنِ پایان یک داستان با غرق شدن در بحر یک فیلم برآورده سازید.

همچنین کار خاصی با شخصی را که می‌خواهید، و موضوع تمام احساسات شما است، نمی‌توانید انجام دهید. البته عمل جنسی وجود دارد: اما هنوز بدون انجام این عمل هم، تمایل می‌تواند برقرار باشد، و برخلاف نوشیدن آب که باعث رفع تشنگی و تمام شدن نیاز به آن می‌شود، خواسته‌های دیگری غیر از میل جنسی هم می‌تواند مطرح باشد، و صرف انجام عمل جنسی موجب ارضای تمایل یا رسیدن به نتیجه نمی‌شود. در آثار لوکرتیس[1] فیلسوف اپیکوری روم، شرح معروفی در بارهٔ این معمای عاشقان به نظم کشیده شده که در آن عاشقان در تلاشند تا با یکدیگر یکی‌شوند، و در این تلاش بدن‌هایشان را به گونه‌های دلخواه با هم در می‌آمیزند. همچنین مولوی در

[1] Lucretius (قبل از میلاد ۵۵-۹۹)

دفتر پنجم مثنوی، در بیان اتحاد عاشق و معشوق، و بیماری مجنون به علت فراق از لیلی، و نیاز مجنون به زدن رگش برای دفع خون می‌گوید:

ترسم ای فصّاد گر فَصدم کنی  نیش را ناگاه بر لیلی زنی
من کیم لیلی و لیلی کیست من  ما یکی روحیم اندر دو بدن

در عمل جنسی، تنها یک هدف واحد وجود ندارد که به دنبال آن و رسیدن به آن باشیم، و هیچ ارضایی هم نیست که این فرایند را تکمیل کند: تمام اهداف موقت و زودگذر هستند، و چیزی را به طور اساسی تغییر نمی‌دهند. و عاشقان همیشه از تفاوت بین آنچه دلخواه‌شان بوده و آنچه نصیب‌شان شده، در عجب‌اند، به این معنی که به مراد دل نرسیدند، بلکه آرامشی کوتاه، با یک عمل همیشه قابل تکرار، به دست آوردند. و به گفتهٔ لوکرتیس:

"عاشقان می‌خواهند با یکدیگر یکی‌شده و در هم گم شوند، اما نرده‌هایی سخت هنوز میان آنها است، همهٔ راه‌هایی را که برای درمان درد پنهان عشق امتحان می‌کنند، همه بی‌نتیجه‌اند."

این مطلب ما را به بحث در بارهٔ "به خاطر خودش" باز می‌گرداند. در شرایط عادی، خواستن یک لیوان آب، میل به استفاده از آن است. اما تمایل یک شخص به شخص دیگر فقط تمایل به آن شخص معین است. تمایلی است که نسبت به یک فرد به خصوص ابراز می‌شود، اما لزوماً با نزدیکی جنسی برآورده نمی‌شود، و کاهش نمی‌یابد. و شاید این واقعیت با اهمیت زیبایی در میل جنسی در ارتباط باشد. زیبایی از ما دعوت می‌کند تا روی یک فرد به خصوص متمرکز شویم، و از حضور و وجود او لذت ببریم. و این تمرکز کردن روی فرد به خصوص، فکر و تصورات عاشق را پر می‌کند. به همین دلیل به نظر افلاطون میل جنسی (اِروس) در انسان با میل شدید به تولید مثل در حیوانات که ساختار گرسنگی و تشنگی را دارد، بسیار متفاوت است. به بیان دیگر، ضرورت و فوریت در حیوانات نمایانگر محرک‌های اساسی هستند، و در این محرک‌ها نیاز به جای انتخاب عمل می‌کند. از سوی دیگر، در انسان میل جنسی یک محرک نیست، بلکه یک انتخاب است، نگاهی خیره و طولانی شخصی به شخص دیگر که فراتر از کشش‌های شدید ناشی شده از آن می‌رود تا جای خود را در بین افکار و برنامه‌های ما باز کند.

وضع به همین ترتیب خواهد بود، حتی اگر علاقهٔ شهوانی (اروتیک) ریشه در چنین محرکی داشته باشد ـ که قدر مسلم ریشه دارد. تمایل شدید به تولیدمثل که ما در آن با جانوران دیگر مشترکیم، زمینه‌ساز ماجراهای عشق شهوانی در ما است، چیزی شبیه به نیاز ما به هماهنگ کردن حرکات بدنی که اساس علاقهٔ ما به رقص و موسیقی است. بشریت مانند عملیات نجات مداومی است که در آن محرک‌ها و نیازها از حوزهٔ امیال و هوس‌های تغییرپذیر

جا به جا می‌شوند، و در مسیر دیگری متمرکز می‌شوند، تا افرادی آزاد هدف قرار گیرند، انتخاب شوند، و به عنوان اهدافی به خاطر خودشان تحسین شوند.

## اندام زیبا

هیچ کس نسبت به وسوسه‌ای که در قلب علاقه و اشتیاق نهفته است، آگاه‌تر از افلاطون نبود ـ وسوسهٔ بریدن علاقه از یک شخص و علاقه‌مند شدن به بدن، وسوسهٔ دست برداشتن از تلاش اخلاقاً دشوارِ تملک شخصی دیگر به عنوان یک فرد آزاد، و در عوض رفتار کردن با آن زن یا مرد فقط به صورت یک ابزار برای کسب لذت جنسی. افلاطون این مطلب را دقیقاً به این شکل مطرح نکرد: اما این نکته اساس همه نوشته‌های او در ارتباط با دو موضوع زیبایی و تمایل است. افلاطون معتقد بود، یک شکل اصلی تمایل وجود دارد که هدف آن بدن است، و شکل بالاتری هم دارد که روح را هدف قرار می‌دهد، و ـ به وسیلهٔ روح ـ به عالمی جاودانه دست می‌یابد که ما موجودات عاقل در نهایت از آن نازل شده‌ایم.

ما مجبور به قبول این دیدگاه متافیزیکی برای پی بردن به حقیقتِ نهفته در استدلال افلاطون نیستیم. همه ما با تفاوت بین علاقه به بدن یک شخص، و علاقه به یک شخص به صورتی که مجسم یا نمایانگر شده، آشنا هستیم. بدن مجموعه‌ای از اعضا و جوارح است؛ شخص مجسم شده موجود آزادی است که در قالب بدن خود ظاهر می‌شود. وقتی از اندام زیبای یک انسان صحبت می‌کنیم، اشاره ما به تجسم یا تجلی زیبایی در آن شخص است، و نه فقط به هیکلی که مشاهده می‌کنیم.

اگر به یک عضو خاص مانند چشم یا دهان توجه کنیم، این نکته روشن می‌شود. شما می‌توانید دهان را فقط به صورت یک مجرا ببینید، سوراخی در گوشت که از راه آن همه چیز خورده می‌شود، و یا چیزهایی از آن بیرون می‌آید. یک جراح هم ممکن است در جریان درمان یک بیماری، دهان را به همین شکل ببیند. اما وقتی ما با کسی رو به رو می‌شویم، دهان او را به این شکل نمی‌بینیم. برای ما دهان مجرایی نیست که از راه آن صدا بیرون می‌آید، بلکه عضوی است برای سخن گفتن، که به کمک آن ممکن است صدا را تشخیص دهیم. بوسیدن دهان به معنای قرار دادن یک عضو بدن در مقابل عضو شخص دیگر نیست، بلکه لمس کردن شخص دیگر در اعماق وجود اوست. از این رو بوسه سازش کردن است ـ حرکتی است از وجود یک نفر به سوی دیگری، و دعوتی که از دیگری بر سیمای وجود او به عمل می‌آید.

اصول سرمیز نشستن، حتی آداب غذاخوردن، کمک می‌کنند تا دهان را به عنوان یکی از پنجره‌های روح تصور کنیم. به همین دلیل مردم سعی می‌کنند با دهان پر صحبت نکنند، یا اجازه ندهند که غذا از دهانشان بیرون بپرد. قاشق و چنگال هم به این منظور اختراع شدند، و باز به همین دلیل است که بعضی قبایل وقتی با دست غذا می‌خورند، انگشتان خود را طوری با ظرافت شکل می‌دهند تا غذا بدون هیچ اثری وارد دهان شود، و دهان قیافهٔ اجتماعی خود را ضمن فرو بردن غذا حفظ کند.

این پدیده‌ها آشنا هستند، اگر چه توصیف آن ها ساده نیست. احساس وحشتی را تصور کنید که وقتی ـ به هر دلیلی ـ بعد از دیدن ناگهانی یک عضو جدا شده از بدن انسان به شما دست می‌دهد، عضوی که تا آن لحظه متعلق به بدن آدمی بوده که در آن نقطه ایستاده بوده است، گویی در یک لحظه بدن تیره و تاریک شده است. آن موجودِ آزاد به ناگهان از پس گوشت و پوست خود ناپدید شده، دیگر شخص قبلی وجود ندارد، بلکه بقایای او به شکل یک پیکر بی‌جان درآمده است. وقتی غروب یک شخص از طریق بدن او عمداً به نمایش گذاشته شود، آن وقت ما از زشتی صحبت می‌کنیم. یک کار زشت به نمایش گذاشتن یک جسم بی‌روح در ملاء عام، و بنابراین از بین بردن تجربهٔ تجلی روح در بدن است. ما از زشتی به همان دلیلی بیزاریم که افلاطون از شهوت جسمی بیزار بود: زیرا هر دو حالت در حقیقت با تیره و تار شدن یا غروب روح انسان در بدن سر و کار دارند.

این افکار یادآور نکتهٔ مهمی در مورد زیبایی جسمی است. زیبایی خاص اندام انسان ناشی از طبیعت انسان به عنوان یک مظهر تجسم یا تجلی است. زیبایی انسان، زیبایی یک عروسک نیست، و چیزی فراتر از موضوع شکل و تناسب اندام است. وقتی ما زیبایی انسان را در قالب یک مجسمه می‌بینیم، مانند مجسمهٔ مرمرین آپولو بِلودر[1] یا تندیس دفنی[2] آثار برنینی مجسمه ساز ایتالیایی، آن چه بازنمایی شده، زیبایی یک انسان است ـ جسمی که با روح انسان جان یافته، و موجودیت او را با تمام اعضای بدنش نشان می‌دهد. و هنگامی که قهرمان داستان عاشقانه هافمن[3]نویسندهٔ آلمانی، عاشق عروسک المپیا[4] می‌شود، هیجان این داستان تراژدی و فکاهی تماماً ناشی از این حقیقت است که زیبایی المپیا کاملاً تخیلی است، و با تمام شدن کوک ساعت عروسک، این زیبایی ناپدید می‌شود.

---

۱. Apollo Belvedere تندیس یکی از دوازده ایزد در افسانه‌های یونان است.

۲. Daphne دافنی دختر شاهزاده اساطیری یونان که زیبایی او باعث جلب توجه و شیفتگی آپولو ایزد خورشید شد.

۳. Ernst Hoffmann (۱۷۷۶ -۱۸۲۲ ).

۴. Olympia.

این مطلب همان طور که بعداً نشان خواهیم داد، از اهمیت فوق‌العاده زیادی در بحث هنر شهوانی دارد. اما یک نکتهٔ مهم را نیز به ما خاطر نشان می‌کند: زیبایی انسان قطع نظر از این که ما را به تأمل وا دارد، یا تمایل در ما برانگیزد، از نظر شخصی دیده می‌شود. این زیبایی به ویژه در مشخصات ظاهری ـ صورت، چشم‌ها، لب‌ها و دست‌ها ـ وجود دارد، اعضایی که در جریان روابط شخصی نگاه خیرهٔ ما را به خود جلب می‌کنند، و از طریق آنها ما با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنیم. هر چند در کار زیبایی انسان ممکن است مدهای متفاوتی وجود داشته باشند، و هر چند در فرهنگ‌های مختلف ممکن است آرایش‌ها به گونه‌های مختلفی صورت گیرند، اما چشم‌ها، دهان و دست‌ها جذابیتی جهانی دارند. زیرا از طریق این اندام‌ها است که روح شخص دیگر بر ما می‌تابد، و خود را می‌شناساند.

## روح زیبا

روح به معنی نفس یا روان مفهومی فراطبیعی است که هستی آن از ماده فراتر است. هگل[۱] در کتاب پدیده شناسی روح[۲] بخشی را به "روح زیبا" اختصاص داده است، و مضامینی آشنا از رمانتیسم ادبی روزگار خود، به ویژه از نوشته‌های گوته[۳] و شیلر در آن به کار برده است. روح زیبا از شر آگاه است، اما با قرار گرفتن در موضعِ بخشیدن و گذشت از شر دور می‌شود ـ بخشیدن دیگران که بخشش خود نیز هست. روح زیبا در وحشت آلوده شدنِ پاکیِ درون خود از طریق تعامل بیش از حد مستقیم با دنیای واقعی به سر می‌برد، و ترجیح می‌دهد در بارهٔ رنج‌هایش تأمل کند تا به درمان خود از طریق انجام اعمالی بپردازد. موضوع روح زیبا توسط نویسندگان متأخر نیز مورد توجه قرار گرفته، و بسیاری از تلاش‌ها در ادبیات قرن نوزدهم متوجهُ به تصویر کشیدن یا انتقاد از آن این نوع انسان معمولی بوده است. حتی امروزه امری غیرعادی نیست که کسی دیگری را با صفت "روح زیبا" توصیف کند، به این معنی که فضیلت و کمال او بیشتر درخور تفکّر و تأمل است تا نیروی عملی او در این دنیا.

این قضیه در تاریخ روشنفکری یادآور روشی است که در آن ایدهٔ زیبایی در قضاوت ما نسبت به افراد مردم وارد می‌شود. جستجوی زیبایی به تمام جنبه‌های یک شخص مربوط می‌شود، حتی اگر ما بخواهیم به شخصی فقط برای یک لحظهٔ کوتاه و به هر دلیل، و بدون تماس مستقیم، او را با چشمِ تأمل خود نگاه کنیم. اما به محض این که شخص دیگری در چشم ما مهم جلوه کند، و جاذبهٔ وجودی او را در زندگی خود احساس کنیم، تا حدودی تحت تأثیر شخصیت او قرار می‌گیریم. هر از گاهی در حضور او سکوت می‌کنیم، و می‌گذاریم تا واقعیت غیرقابل

---

۱. Friedrich Hegel (۱۷۷۰ – ۱۸۳۱).
۲. *The Phenomenology of Spirit.*
۳. Johann Goethe (۱۷۴۹ – ۱۸۳۲).

تصور وجود او در این دنیا بر ما جلوه کند. و اگر او را دوست داشته باشیم و به او اعتماد کنیم، و از همنشینی با او احساس آرامش نماییم، در این صورت احساس ما در این لحظات شبیه به احساس زیبایی است ـ احساس تأیید کامل شخصی دیگر، کسی که روحش در چهره و رفتارش تابان است، همان گونه که زیبایی در یک اثر هنری می‌درخشد.

بنابراین جای تعجب نیست اگر ما اغلب برای توصیف جنبهٔ اخلاقی مردم از کلمه "زیبا" استفاده می‌کنیم. درست مثل مورد میل جنسی، قضاوت زیبایی یک مؤلفهٔ غیرقابل کاهش از تأمل در خود دارد. روح زیبا کسی است که ماهیت اخلاقی او قابل درک است، کسی که فقط معلم اخلاق نیست، بلکه یک حضور اخلاقی است، کسی که فضیلت و کمال خود را در نگاه حکیمانه‌اش نشان می‌دهد. وقتی ما علاقه به ایثارگری را در عمل ببینیم، مانند مورد مادر ترزا[1]، می‌توانیم خود را در حضور چنین روحی احساس کنیم. در عین حال می‌توانیم همین احساس را با مطالعه افکار و آثار انسان‌های بزرگ، مانند مثنوی مولوی، ادبیات عرفانی یوهان صلیبی[2] قدیس اسپانیایی، یا خاطرات بزرگانی مانند فرانس کافکا[3] نویسندهٔ چک در خود زنده کنیم. در چنین مواردی تحسین اخلاقی و احساس زیبایی به گونه‌ای ناگسستنی در هم می‌آمیزند، و هر دو شخصیت فرد را هدف قرار می‌دهند.

## زیبایی و تقدّس

عقل، آزادی و خودآگاهی نام‌هایی برای یک ویژگی واحد می‌باشند، ویژگی انسانی که نه تنها میندیشد، احساس و عمل می‌کند، بلکه این پرسش‌ها را نیز دارد: به چه بیندیشم؟ چه احساس کنم؟ و چه کنم؟ این پرسش‌ها ما را وادار به داشتن یک روشن‌بینی خاص نسبت به دنیای فیزیکی می‌کنند. ما به دنیایی می‌نگریم که در آن از منظری خود را در گوشه‌ای می‌بینیم: منظر و مکانی که من در آن هستم. ما هم در این دنیا هستیم و هم از این دنیا نیستیم، و سعی می‌کنیم این حقیقت عجیب و غریب را با تصاویر روح، روان، وجود یا "موجود متعالی" بفهمیم. این تصاویر تنها حاصل فلسفه نیستند: بلکه به طور طبیعی در طول یک زندگی به وجود می‌آیند، در یک زندگی که در آن ظرفیت توجیه و نقد افکار، اعتقادات، احساسات و اعمال ما اساس نظم اجتماعی را تشکیل می‌دهند، و ما را آن چه هستیم بار می‌آورند. بنابراین طرز تفکر یا نحوهٔ نگرش انسان به جهان، عامل اساسی حال او است. و تنش بین این دیدگاه و دنیای مادیات در بسیاری از زمینه‌های عمدهٔ زندگی انسان وجود دارد.

---

۱. Mother Teresa (۱۹۱۰-۱۹۹۷).
۲. Saint John of the Cross (۱۵۴۲-۱۵۹۱).
۳. Franz Kafka (۱۸۸۳-۱۹۲۴).

این وضع در تجربهٔ ما نسبت به زیبایی انسان نیز وجود دارد. به علاوه، این وضع طی بیش از دو قرن گذشته در تجربهٔ مردم شناسان نیز مشاهده شده و آنها را به تعجب واداشته، و به نظر می‌رسد که جنبهٔ جهانی داشته باشد: تجربهٔ تقدس. در حقیقت در هر تمدن و در هر دوره‌ای از تاریخ، مردم وقت و انرژی خود را وقف چیزهای مقدس کرده‌اند. مقدسات مانند چیزهای زیبا همهٔ انواع چیزها را دربر می‌گیرند. کلمات مقدس، حرکات مقدس، مناسک مقدس، لباس‌های مقدس، اماکن مقدس، زمان‌های مقدس همه و همه وجود دارند. چیزهای مقدس از این جهان نیستند: آنها از واقعیت‌های معمولی جدا می‌شوند، و نمی‌توان بدون انجام تشریفات شرعی یا داشتن امتیاز از یک مقام مذهبی آنها را بیان و یا لمس کرد. مداخله در آنها بدون مقدمات تطهیر، خطر توهین به مقدسات دارد. آوردن این مقدسات داخل امور روزمره، در حکم بی‌حرمتی و نجس کردن آنها است.

تجربیاتی که روی امور مقدس تمرکز دارند، با احساس زیبایی، و همچنین با تمایل جنسی شباهت دارند. شاید بیشتر از تجربهٔ حسادت در امور جنسی، هیچ تجربه‌ای انسان‌ها را به وضوح از حیوانات متمایز نسازد. حیوانات برای یافتن جفت خود با هم رقابت می‌کنند، و بر سر آن می‌جنگند. اما وقتی برنده معلوم شد، نزاع تمام می‌شود. اما عاشقِ حسود ممکن است جنگ و دعوا کند یا نکند: اما جنگ و دعوا هیچ اثری در تجربهٔ او ندارد، تجربه‌ای که با احساس حقارت یا یأس توام است. معشوق در چشم عاشق، لکه دار، بی‌حرمت، و به صورتی هرزه در می‌آید، به شکلی که دِزدِمونا[1] شخصیت تخیلی در نمایشنامه اتلو[2] اثر شکسپیر به این سرنوشت دچار شد. این پدیدهٔ بی‌حرمت شدن عاشق در چشم معشوق مشابه مفهوم بی‌حرمتی در سوء استفاده از چیزهای مقدس است. چیزی مقدس که جای خاص خود را دارد، از همه چیز جدا و غیرقابل لمس است، نجس یا ناپاک می‌شود. داستان قرون وسطایی و عاشقانهٔ ترویلوس و کریسیدا[3]، سقوط کریسیدا را از عرش بی‌نظیر الهی به صورت کالایی قابل معاوضه شرح می‌دهد. و تجربهٔ ترویلوس آن گونه که توسط داستان‌نویسان تشریح شده، تجربه‌ای مانند توهین به مقدسات است. معشوقی که زیباترین موجود برای او بود، لکه دار شده، و نومیدی عاشق شبیه به نومیدی مرثیه‌های ارمیا[4] پیامبر بنی‌اسرائیل در ارتباط با بی‌حرمتی به نیایشگاه اورشلیم است. اما به نظر می‌رسد وضعی مشابه نومیدی ترویلوس را هر جا که عشاق اعم از مرد یا زن مدعی رابطهٔ جنسی انحصاری باشند، می‌توان مشاهده کرد، زیرا این ادعاها قردادی نیستند، بلکه واقعی‌اند.

اشیاء مقدس از سایر چیزها جدا می‌شوند، و در جایی دور از دسترس و غیرقابل لمس نگهداری می‌شوند ـ یا فقط بعد از مراسم تطهیر قابل لمس می‌شوند. مقدسات این خصوصیات را مدیون حضور نیرویی مافوق طبیعی در خود می‌دانند ـ روحی که مدعی است مقدسات به او تعلق دارند. ما به هنگام بازدید کردن از اماکن، ابنیه و آثار

---

۱. Desdemona.
۲. Othello.
۳. *Troilus and Criseyde*.
۴. Lamentations of Jeremiah.

مقدس هنری، تجربه ای را با خود به دنیای مادی می‌آوریم، زمانی که تجسم یا تجلی وجودی دیگر در ما به صورت "حضوری واقعی" در می‌آید، و ما آن وجود دیگر را به صورت چیزی ممنوعه برای خود و غیرقابل لمس تصور می‌کنیم. زیبایی انسان موضوعی متعالی را در برابر چشمان ما و در دسترس ما قرار می‌دهد. زیبایی مانند چیزهای مقدس ما را تحت تأثیر قرار می‌دهد، زیبایی مانند چیزی است که ساده‌تر از آن که بتواند تصاحب شود، می‌تواند مورد بی‌حرمتی قرار گیرد.

## کودکی و بکارت

اگر به مطالب بالا به طور جدی فکر کنیم، خواهیم دید که نکتهٔ بدیهی هفتم ما (زیبایی در انسان تمایل بر می‌انگیزد) در برابر یک مانع اخلاقی قرار می‌گیرد. به ندرت کسی هست که تحت تأثیر زیبایی یک کودک خوش قیافه قرار نگرفته باشد. اما اکثر افراد از این فکر وحشت دارند که ممکن است این زیبایی انگیزه‌ای برای تمایل نسبت به او تصور شود، مگر این که این تمایل برای نوازش و آرام کردن کودک باشد. در این شرایط، هر گونه نشانی از تحریک جنسی، تجاوز و تخطی محسوب می‌شود. و با این همه، زیبایی کودک شبیه زیبایی یک آدم بالغِ دوست‌داشتنی، و کاملاً برخلاف زیبایی یک چهرهٔ سالخورده است که عمری مشکلات زندگی را پشت سر گذاشته است.

این مفهوم ممنوعیت گرایش جنسی فقط محدود به کودکان نیست. در واقع، همان طور که در فصل "هنر و تمایل جنسی" بیان خواهیم کرد، این ممنوعیت جزء لاینفک احساس جنسی در بزرگسالان است. و اساس احترام عمیقی نسبت به بکارت را تشکیل می‌دهد، که ما نه تنها در متون کهن و کتب مقدس، بلکه در نوشتجات تقریباً همه ادیان بزرگ نیز به آن بر می‌خوریم. به عنوان مثال، در رابطهٔ با زیبایی انسان هیچ بزرگداشتی مهم‌تر از تصاویر مریم مقدس[1] در دوران قرون وسطی و رنسانس نیست: زنی که بلوغ جنسی او در مادرشدن نشان داده می‌شود، و هنوز به صورت یک نماد مقدس با کودکی در آغوش خود، غیرقابل لمس و به سختی قابل تشخیص باقی می‌ماند. مریم مقدس هرگز بدن خود را مانند دیگران در اختیار کسی قرار نداده است، و به عنوان سمبل یک عشقی آرمانی میان مردم پابرجا است، عشق او هم انسانی و هم الهی است. زیبایی مریم نمادی از پاکی است، و به همین دلیل دور از قلمروِ امیال جنسی در دنیای خاص خود جای دارد. این اندیشه به ایدهٔ اصلی افلاطون باز می‌گردد: که زیبایی نتها یک دعوت برای خواستن نیست، بلکه ندایی برای نفی آن نیز هست. بنابراین در تصویر مریم مقدس، ما با مفهوم افلاطونی زیبایی انسانی، در شکل مسیحی آن، و به صورت نشانگر راهی به عالمی فراتر از امیال

۱. Holy Virgin.

جسمی مواجه می‌شویم.

این مطلب نشان می‌دهد که نکتهٔ بدیهی هفتم ما باید به صورتی دیگر، و با دقتی بیشتر بازنویسی شود، تا تفاوت بین علائق زیادی را که ما به زیبایی انسانی داریم، مشخص کند:

(۷) یک ویژگی غیرمترقبه در زیبایی انسانی، تمایل بر می‌انگیزد.

این حقیقت با این نگرش یا دید دارد که تمایل خود ذاتاً با ممنوعیت‌هایی مواجه است، کاملاً سازگار است. در واقع، با اصرار ورزیدن بر این ممنوعیت‌ها، تجربهٔ زیبایی انسانی، پنجرهٔ تصور ما را رو به عالم دیگری باز می‌کند ـ عالمی الهی اما براستی انسانی ـ که در آن زیبایی مافوق تمایلات جسمانی قرار دارد، و نمادی از رستگاری است. این عالمی است که فلیپو لیپی[۱] و فرا آنجلیکو[۲] نقاشان ایتالیایی در نگاره‌های خود از مریم مقدس و عیسی مسیح به تصویر کشیده‌اند، و عالمی که سیمونه مارتینی[۳] در لحظهٔ شکوهمند شگفتی و سکوت به هنگام بشارت[۴] بزرگ خود مجسم کرده است.

## زیبایی و دلربایی

اندیشهٔ تقدس ما را به حد اعلای مقیاس زیبایی بالا می‌برد، اما مصلحت خواهد بود که یکی دو پله پایین بیاییم، و نکتهٔ بدیهی دوم را به خاطر بیاوریم که بر اساس آن زیبایی موضوع درجه است. حقیقت این است که زیبایی انسانی ـ زیبایی ونوس حقیقی یا آپولو ـ می‌تواند یادآور صفاتی باشد که همه طبیعتاً صفات الهی هستند. اما بیشتر آدم‌های جذاب در حدی کمتر زیبا هستند، و واژه‌هایی که برای توصیف آنها به کار برده می‌شوند، صفاتی ساده‌ترند: قشنگ، تو دل برو، دلپذیر، دوست داشتنی و جذاب. و هنگام استفاده از این اصطلاحات، ما کمتر در صدد یک توصیف واقعی هستیم، و منظور ما بیشتر یک پاسخ گویی است. واکنش ما نسبت به زیبایی انسانی بیشتر با اشاراتی مختلف و واژه‌هایی در ارتباط با خوش‌مشربی همراه است: کمتر همراه با اشور و شوق فوری است که افلاطون در نظریهٔ میل جنسی (اِروس) خود مطرح کرده، یا توماس مان[۵] نویسنده آلمانی در بارهٔ زیبایی غیرقابل وصف یوسف و عشق زلیخا، زن عزیز مصر یا پوتیفار[۶]، به رشته تحریر در آورده است.

---

۱. Filippo Lippi (۱۴۰۶ - ۱۴۶۹).
۲. Fra Angelico (۱۳۹۵ - ۱۴۵۵).
۳. Simone Martini (۱۲۸۴ - ۱۳۴۴).
۴. *Annunciation*.
۵. Thomas Mann (۱۸۷۵-۱۹۵۵).
۶. Potiphar.

# علاقه بی‌طرفانه

در فصل گذشته ما روشی را بررسی کردیم که بر اساس آن قضاوت زیبایی ناشی از یک "علاقه بی طرفانه" نسبت به هدف خود و مبین آن علاقه بود. در حالی که در این فصل ما به دنبال نقش زیبایی در حالت‌های ذهنی بودیم که کاملاً علاقه‌مند، ذینفع یا دارای غرض و منظور بودند: علاقه‌مندی همان گونه که مردم بهم دلبسته می‌شوند. به این ترتیب دو نوع زیبایی وجود دارد، و آیا قضاوت زیبایی مبهم است؟ جواب مقدماتی ما منفی است. قضاوت زیبایی، حتی در زمینهٔ میل جنسی، روی این عامل متمرکز است که چگونه چیزی خود را در ذهن و فکر بیننده به نمایش در می‌آورد. جای تعجب نیست که زیبایی در انسان تمایل بر می‌انگیزد، چون زیبایی در نحوهٔ نمایش یا جلوهٔ یک فرد یا یک شیء نهفته است، و تمایل مشتاق فرد مورد نظر و لذت‌های آن در شکل و قیافهٔ دیگرش است. اما زیبایی هدف تمایلی نیست که الهام بخش آن است. به علاوه، رفتار ما در قبال افراد زیبا طوری است که آنها را از تمایلات و علائق معمولی خود جدا می‌کنیم، همان گونه که مقدسات را از سایر امور جدا می‌کنیم ـ شبیه به چیزهایی که می‌توان آنها را تنها بعد از رعایت و انجام کامل تمام تشریفات لازم لمس یا استفاده کرد.

در حقیقت، چندان عجیب نیست اگر بگوییم زیبا و مقدس در عواطف ما به هم پیوسته‌اند، و منشاء هر دو در تجربهٔ تجسم کردن است، تجربه‌ای که در امیال جنسی ما به حد اکثر شدت خود می‌رسد. به این ترتیب، از مسیر دیگری به نظری می‌رسیم که می‌توانیم آن را بدون اشتباه زیادی در تاریخ آن به افلاطون نسبت دهیم: بر اساس این نظر میل جنسی، احساس زیبایی و احترام به مقدسات همه حالت‌های ذهنی مشابهی هستند که یکدیگر را تقویت می‌کنند، و از یک ریشه مشترک می‌رویند. و اگر یک روانشناسی زیبایی تکاملی واقعی وجود داشت، این اندیشه باید در مبانی آن گنجانده می‌شد. از طرف دیگر، مسیر ما برای رسیدن به این اندیشه، با کاهش ارزش انسان به صورت حیوان یا تبدیل عقل به غریزه همراه نبوده است. در این فصل ما به ارتباط میان رابطه جنسی، زیبایی و مقدسات از طریق تفکر در بارهٔ کیفیت خاص علاقهٔ انسان به آنها رسیده‌ایم، و آنها را با استحکام در قلمرو آزادی و انتخاب منطقی قرار داده‌ایم.

فصل ۳

# زیبایی طبیعی

هنگامی که در طول قرن هجدهم، فلاسفه و نویسندگان شروع به توجه به موضوع زیبایی کردند، این هنر یا مردم نبود که بر افکار آنها حاکم بود، بلکه طبیعت و مناظر طبیعی بود که نقش عمده را بازی می‌کرد. این وضع تا حدودی منعکس‌کننده شرایط جدید سیاسی، پیشرفت راه‌های مسافرتی، و آگاهی فزاینده از زندگی روستایی بود. اهل شعر و ادب با حسرت و دلتنگی به تماشای دنیای طبیعی می‌نشستند، و از ارتباط سادهٔ خود با طبیعت بیش از مطالعه در خلوت لذت می‌بردند. و اصولاً این فکر که باید به جای بهره‌برداری یا استفاده از طبیعت آن را به عنوان موضوعی مورد تأمل قرار داد، مایهٔ تسلی افرادی شد که آرامش‌های مذهب به طور روزمره برایشان کاری غیرموجه یا غیرعملی بود.

## عمومیت

اما علاقهٔ به زیبایی طبیعی، علتی دیگر و به مراتب فلسفی داشت. اگر قرار بود زیبایی جای خود را در میان موضوعات مورد مطالعه در فلسفه پیدا می‌کرد، در این صورت زیبایی، یا جستجوی زیبایی، باید جامعیتی جهانی می‌داشت. کانت به پیروی از متقدمین خود، تصور می‌کرد که سلیقه در همهٔ انسان‌ها مشترک است، چون سلیقه استعدادی است که ریشه در ظرفیت استدلال گرایی انسان‌ها دارد، استعدادی که ما انسان‌ها را از بقیهٔ طبیعت متمایز می‌سازد. کانت معتقد بود تمام موجودات عاقل توانایی قضاوت نسبت به زیبایی را دارند؛ و در یک زندگی سالم، سلیقه یک عامل اصلی است.

با این حال به نظر می‌رسد که بسیاری از مردم در یک خلاء زیبایی زندگی می‌کنند، روزهای خود را با حساب و کتاب و سودجویی سپری می‌کنند، و توجه ندارند که در جریان از دست دادن یک زندگی بهتر و بالاتر هستند. پاسخ کانت به این مسئله، انکار آن بود. به گفته او: فقط کسانی احتمالاً در خلاء زیبایی به سر می‌برند که معتقدند قضاوت زیبایی باید در بعضی رشته‌های خاص، مانند موسیقی، ادبیات و نقاشی به عمل آید. اما در حقیقت، تحسین و علاقه به هنر عملی است که در مرحلهٔ دوم علاقه به زیبایی روی می‌دهد. کار اصلی در قضاوت زیبایی،

دانستن ارزش طبیعت است. در این قضیه ما همه به طور مساوی در گیریم، و اگرچه ممکن است درقضاوت‌های خود متفاوت باشیم، اما در قدردانی طبیعت همه با هم موافقیم. طبیعت، برخلاف هنر، هیچ تاریخی ندارد، و زیبایی‌های آن در دسترس همهٔ فرهنگ‌ها و در همهٔ زمان‌ها است. بنابراین استعدادی که در انسان متوجهٔ زیبایی طبیعی می‌شود به احتمال قوی در همه انسان‌ها عمومیت دارد، و نسبت به زیبایی طبیعی با یک نیروی جهانی به قضاوت می‌پردازد.

## دو جنبهٔ طبیعت

اکثر مثال‌های کانت برای زیبایی‌های طبیعی در مورد موجودات زنده، مانند گیاهان، گل ها، پرندگان و آبزیان دریایی است. این موجودات که فرم کامل و تناسب و توازنی پیچیده در اجزاء خود دارند، با ما در بارهٔ نظمی که در اعماق وجودمان نهفته است، سخن می‌گویند. با این حال در آثار پیشگامانی مانند جوزف ادیسون[1] نویسندهٔ انگلیسی و فرانسیس هاچسون[2] فیلسوف اسکاتلندی که زیبایی را محور و موضوع اصلی زیباشناسی خود قرار داده بودند، مناظر، دورنماها و صحنه‌های طبیعی جای بسیار مهمتری داشتند. کانت به ندرت به این گونه زیبایی‌های طبیعی می‌پردازد. در اینجا تفاوت فقط محدود به موضوع مورد تأکید نیست، بلکه منعکس کنندهٔ دو تجربهٔ کاملاً متفاوت است.

کانت قضاوت زیبایی را به عنوان یک قضاوت "مفرد" توصیف می‌کند که هدف مورد نظر خود را "دور از همهٔ علائق" نشان می‌دهد. به نظر می‌رسد این توصیف بر این دلالت دارد که زیبایی متعلق به افراد و آحادی است که می‌توان آن را جدا و به این ترتیب درک کرد. اما مناظر و چشم اندازهای طبیعی از هر سو نمایانند، به طور بی‌حد قابل دسترسی می‌باشند، و معیار شناسایی مشخصی ندارند. این مناظر را ممکن است به طور جداگانه مشاهده کنیم، اما این کار ما است و نه آنها. حتی اگر ما موفق به ساختن حصاری در اطراف یکی از آنها شویم، و آن را در محاصرهٔ بلند و بالایی قرار دهیم، هنوز قادر به از جلوگیری از سرایت زیبایی آن به خارج نیستیم. کرانه‌های نامرئی اطراف هر افق روی منظرهٔ دشت اثر می‌گذارند، و باعث می‌شوند تا آن چه را که در غیر این صورت یک دورنمای باز و لذت بخش است، به نظر ما بسته و گرفته دیده شود. و زیباترین منظرهٔ طبیعی ممکن است در کنار یک کارخانه یا بزرگراه قرار گیرد که علامت تجاوز انسان به طبیعت و صدمهٔ جبران ناپذیر به آن است.

برعکس، پرندگان، زنبورها و گل‌ها حد و مرز دارند ـ این موجودات به واسطهٔ طبیعت خاص خود در یک قالب

---

۱. Joseph Addison (۱۶۷۲-۱۷۱۹).

۲. Francis Hutcheson (۱۶۹۴-۱۷۴۶).

قرار دارند. و صرف نظر از این که ما چگونه آنها را مشاهده می‌کنیم، منحصر بفرد بودنشان ویژگی عمیقی است که در خود دارند. اعضای بدن موجودات زنده، مانند زیبایی نقاشی‌هایی که با قاب کردن از آسیب محافظت می‌شوند، دارای یک لایهٔ غیرقابل نفوذ زیبا هستند. این موجودات که نگاه ما غرق در زیبایی‌شان می‌شود، خود را از هر گونه ارتباطی دور نگه می‌دارند، مگر با کسی که روی آنها را مطالعه می‌کنند.

بنابراین توصیف اشیاء طبیعی که بتوانیم با دست بگریم یا جلوی خود قرار دهیم مانند توصیف آثار هنری ، کاری ساده است: و همین سادگی مایهٔ لذتی است که از آنها می‌بریم. این گونه آثار، اشیاء پیدا شده[1] مانند جواهرات و گنجینه‌ها هستند که زیبایی کامل آنها مانند نوری درونی از آنها به خارج می‌درخشد. بر عکس مناظر طبیعی با آثار هنری کاملاً متفاوت‌اند ـ جذابیت این مناظر نه مدیون تقارن است، نه هاهنگی یا شکل آنها، بلکه به دلیل وسعت، عظمت و پهناوری جهان مانندی است که ما را در بر گرفته است.

## کشف طبیعت

تمایز بالا بسیار مهم است، اگر چه به پرسش اولی که باید در مورد طرفداران زیبایی طبیعی مطرح کنیم، ارتباط مستقیم ندارد، این پرسش در زمینهٔ تاریخ زیبایی طبیعی است. اصولاً تسلط انسان بر طبیعت و تبدیل آن به یک محل سکونت سالم برای ابناع بشر، و تمایل به حفظ طبیعت رو به تخریب ، همه در جهت تقویت انگیزه‌ای بوده که بر اساس آن که باید دنیای طبیعی را نه به صورت وسیله‌ای برای رسیدن به اهدافمان، بلکه به عنوان موضوعی برای تأمل ببینیم. اما فلسفهٔ زیبایی در قرن هجدهم هنوز با عمومیت و گستردگی که در انتظار آن بود، فاصله بسیار داشت. این فلسفه محصول همان دوران خود بود، همان طور که اشعار اوسیان[2] اسطورهٔ ایرلندی، و نامه‌های عاشقانه اثر ژان ژاک روسو[3] متفکر فرانسوی به نام هلوئیز جدید[4]مربوط به زمان خود بودند. سایر ادوار تاریخ و دیگر فرهنگ‌ها در اکثر موارد، هیچ استفاده‌ای برای نگرش متفکرانه به دنیای طبیعی نداشته‌اند. از سوی دیگر، در بسیاری از دوره‌ها در طول تاریخ، طبیعت بسیار خشن و بی‌رحم بوده است، شرایطی که علیه آن ما برای تأمین معاش خود مجبور به مبارزه‌ایم، و حتی زمانی که طبیعت را با چشم بصیرت مورد مطالعه قرار داده‌ایم، طبیعت هیچ رحمی به ساکنان خود نکرده است. و شاید همان گونه که کانت در جای دیگری توصیف کرده، ادوار آسودگی از رنج طبیعت، هدایای نادری از طرف "نامادری بی رحم طبیعت" هستند.

---

۱. *objets trouves.*

۲. Ossian.

۳. Jean-Jacques Rousseau (۱۷۱۲-۱۷۷۸).

۴. *Nouvelle Héloïse* ـکتابی مشتمل بر تقویم روزانه و نامه‌های دو عاشق ساکن در شهر کوچکی در دامنه آلپ است.

## زیباشناسی و ایدئولژی

بعضی از متفکران مکاتب مارکسیستی مطلب دیگری را به این بحث می‌افزایند. هنگامی که پیروان فلسفهٔ نظم و تناسب، نظریات خود را دربارهٔ علاقهٔ بی‌طرفانه ارائه می‌کردند، در صدد توصیف نظریه‌ای عمومی در مورد رفتار انسان نبودند، بلکه صرفاً قصد تشریح عقاید بورژوازی[1] در فلسفهٔ سرمایه داری را داشتند. این علاقهٔ "بی‌طرفانه" فقط در بعضی از شرایط تاریخی معین و به دلیل عملی بودن آن قابل استفاده است. در حالی که برداشت "بی‌طرفانه" از طبیعت، اشیاء، انسان ها و روابط میان آنها، یک هویت فوق تاریخی به آنها می‌بخشد. این برداشت آنها را به صورتی ابدی، اجتناب ناپذیر، و بخشی از نظم جاودانهٔ عالم در می‌آورد. نتیجهٔ این طرز تفکر، گنجاندن روابط اجتماعی بورژوازی در نظام طبیعت، و بنابراین قرار دادن آن خارج از دسترس تغییرات اجتماعی است. وقتی چیزی را به عنوان یک "هدف به خودی خود" بپذیریم، آن را ابدی می‌کنیم، آن را از دنیای مشکلات عملی خارج می‌سازیم، و ارتباط آن را با اجتماع و روند تولید و مصرف که زندگی انسان به آن بستگی دارد، دشوار و اسرارآمیز می‌کنیم.

به طور کلی ایدهٔ زیبایی ما را به این باور تشویق می‌کند که با کنار گذاشتن استفاده از اشیاء، و پاک کردن آنها از شرایط اقتصادی که آنها را تولید کرده یا به منافع انسان‌ها ربط داده، می‌توانیم این اشیاء را به گونه‌ای ببینیم که براستی چه هستند، و در حقیقت چه معنایی دارند. به این ترتیب ما نسبت به واقعیت اقتصادی بی‌توجه می‌شویم، و به دنیا طوری نگاه می‌کنیم که انگار جنبهٔ ابدی داریم، پذیرای وضعی اجتناب ناپذیر و غیرقابل تغییر هستیم، وضعی که باید از طریق تشکیلات سیاسی در معرض تغییر قرار گیرد. به علاوه، ضمن خوشحالی از افسانه‌ای که می‌گوید آدم‌ها و اشیاء هر دو به عنوان "اهدافی به خودی خود" ارزش دارند، اقتصاد سرمایه داری با همه کس و همه چیز به صورت یک "وسیله" رفتار می‌کند. این دروغ ایدئولوژی با ایجاد یک آگاهی نادرست، چشم ما را رو به حقایق اجتماعی می‌بندد، و راه را برای استثمار مادی هموار می‌سازد.

## پاسخ به انتقاد

در بخش بالا به طور فشرده یک استدلال دشوار و اغلب جنجالی را بیان کردیم. خوانندگان ممکن است تعجب کنند اکنون که مفهوم مارکسیستی "بورژوازی" به عنوان یک طبقهٔ اقتصادی کاملاً از اعتبار افتاده، چرا باید دچار

---

۱. بورژوازی به معنی طبقه متوسط جامعه شامل بازرگانان و شهرنشینان و مالکین وسایل تولید است.

مشکل تلاش برای رد کردن این یا آن جنبه فکرمان نسبت به "ایدئولوژی بورژوازی" باشیم. اما بسیار ساده‌لوحانه خواهد بود اگر بپذیریم که در مطالعات زیباشناسی مکتب مارکسیستی هیچ نقشی در تعریف موضوع آن نداشته است. نمونه‌هایی از انتقادات مارکسیستی در متون بسیاری از نویسندگان، مانند لوکاچ[۱] فیلسوف مجاری و دلوز[۲] متفکر فرانسوی دیده می‌شوند، و این انتقادات به نفوذ خود در رشته های علوم انسانی در دانشگاه های اروپا و آمریکا ادامه می‌دهند. و در تمام این متون، انتقادات به عمل آمده یک مشکل را مطرح می‌کنند. اگر ما نتوانیم مفهوم دقیق زیباشناسی را به غیر از یک ایدئولوژی توجیه کنیم، در این صورت قضاوت زیبایی بدون اساس فلسفی است. یک "ایدئولوژی" به دلیل مطلوبیت اجتماعی یا سیاسی آن، نه به واسطه بیان حقیقت، انتخاب می‌شود. و نشان دادن این که بعضی از مفاهیم ـ تقدس، عدالت، زیبایی، و یا هر مفهوم دیگری ـ ایدئولوژیک (پنداری یا فکری) هستند، به معنی تضعیف ادعای آنها نسبت به واقع بینی است. این بدان معنی است که چنین چیزی به عنوان تقدس، عدالت یا زیبایی وجود ندارد، بلکه فقط باور به آن وجود دارد ـ باوری که تحت روابط اجتماعی و اقتصادی معینی به وجود می‌آید، و نقشی در تحکیم این روابط بازی می‌کند، اما این باور با تغییر شرایط اجتماعی یا سیاسی از بین خواهد رفت.

در پاسخ باید بار اثبات دلیل را به عهده مدعی بگذاریم. درست است که واژهٔ "زیباشناسی" در قرن هجدهم به معنی امروزی آن به کار برده شد؛ اما منظور از این واژه نشان دادن یکی از ویژگی‌های جهانی انسان بود. پرسش‌هایی را که ما در این کتاب به بحث در باره آنها پرداخته‌ایم، توسط افلاطون و ارسطو، و دو قرن بعد از آن به وسیلهٔ بهاراتا[۳] نویسندهٔ سانسکریت، و کنفوسیوس[۴] در کتاب منتخبات[۵] و در سنت طولانی متفکران مسیحی از آگوستین[۶] تا آکویناس، و تا به امروز با استفاده از اصطلاحات دیگر مورد بحث قرار گرفته‌اند. تمایز بین وسیله و هدف، بین روش‌های ابزاری و فکری، و بین کاربرد و معنی، همه برای استدلال عملی کاملاً ضروری می‌باشند، و به هیچ نظام اجتماعی خاصی ارتباط ندارند. و اگرچه ممکن است که در اروپای قرن هجدهم، الهام از طبیعت به عنوان یک موضوع برای تأمل از اهمیت خاصی برخوردار بوده، اما این اهمیت به هیچ وجه منحصر به آن مکان و آن زمان نیست، زیرا الهام گرفتن از طبیعت را می‌توان از ملیله‌دوزی روی ترمه‌های ایرانی و چینی گرفته تا در منبت کاری‌های ژاپنی، و در اشعار کنفوسیوس، و گلستان و بوستان سعدی مشاهده کرد. اگر شما بخواهید مفهوم علاقه به زیبایی را به عنوان یک بخش از ایدئولژی بورژوایی رد کنید، در این صورت وظیفه دارید که جایگزین غیر بورژوایی آن را تعریف کنید، و نشان دهید که در این جایگزین، گرایش به زیبایی چیز زائدی است، و در این جایگزین مردم دیگر نیازی به کسب آرامش از طریق تأمل در زیبایی ندارند. این کار هرگز به ثمر نخواهد رسید و

---

۱. Gyorgy Lukács (۱۹۷۱-۱۸۸۵).
۲. Gilles Deleuze (۱۹۲۵-۱۹۶۹).
۳. Bharata.
۴. Confucius.
۵. *Analects.*
۶. Saint Augustine (۳۵۴--۴۳۰).

چنین نیز نخواهد شد.

## اهمیت جهانی زیبایی طبیعی

کانت بعد این که علاقه به زیبایی را اساساً در خور تأمل تشخیص داد، طبیعتاً مایل بود تا به توصیف ماهیت زیبایی به عنوان چیزی که کار دست بشر نیست، اما در طبیعت یافت می‌شود، بپردازد. ظاهراً کانت چنین فکر می‌کرد که در خصوص آثار باستانی غالباً ما دلیل موجهی داریم که روی آنها به طور جدی مطالعه کنیم، و در قضاوت زیبایی نسبت به این آثار کاملاً دقت کنیم. او بین دو نوع زیبایی تفکیک قائل شد: یکی زیبایی "رایگان" که ما از موجودات طبیعی کسب می‌کنیم، و بدون هیچ فکر و کوششی می‌تواند در اختیار ما قرار گیرد، و دیگری زیبایی "وابسته" که از طریق اشیاء و آثار هنری به دست می‌آوریم، و وابسته به یک فکر یا ادراک قبلی از آن شیء است. به نظر کانت، ما فقط نسبت به طبیعت می‌توانیم یک "بی‌طرفی" همیشگی داشته باشیم، و آن زمانی است که مقاصد ما ـ از جمله مقاصد فکری که بستگی به تمایز مفهومی دارند ـ ربطی به تأمل ما در مورد طبیعت نداشته باشد.

در این اندیشهٔ تفکر در طبیعت نکتهٔ قابل قبولی وجود دارد که هم ویژهٔ ما انسان‌ها است و هم در اختیار تمام افراد بشر، قطع نظر از شرایط اجتماعی و اقتصادی که در آن متولد می‌شوند، قرار دارد؛ و نکتهٔ به همین اندازه قابل قبول دیگر این است که تأمل در طبیعت ما را غرق در شگفتی می‌کند، و ما را به جستجوی معنی و ارزش در کائنات وا می‌دارد. همان گونه که سعدی در این شعر بیان کرده است:

برگ درختان سبز در نظر هوشیار  هر ورقش دفتری است معرفت کردگار

و یا به گفته بلیک[1] شاعر انگلیسی:

جهانی را در یک دانه شن، و بهشتی را در یک گل وحشی ببینید...

این کوشش را در بسیاری از آثار ادبی و هنری جهان می‌توان مشاهده کرد، که طی آن شعرا و هنرمندان زیادی در دنیای طبیعت به جستجوی معنی پرداخته‌اند. به عنوان مثال، از نقاشی‌های غار توسط لاسکو[2] گرفته تا مناظر

۱. William Blake (۱۷۵۷-۱۸۲۷).  ۲. Lascaux.

طبیعی سزان[۱] نقاشان فرانسوی، و اشعار گیدو گِزل[۲] شاعر بلژیکی و موسیقی مسیان[۳] آهنگساز فرانسوی همه به دنبال معنی در طبیعت رفته‌اند. تجربهٔ زیبایی طبیعی به معنای "چقدر خوب!" یا "چقدر قشنگ!" نیست. این تجربه اطمینان مجددی بر این است که این جهان یک مکان درست و مناسب برای بودن ما است ـ منزلی است که در آن نیروها و انتظارات انسانی ما تأیید می‌شوند.

این تأیید را می‌توان از راه‌های زیادی کسب کرد. زمانی که در بعضی از اراضی صحرایی، آسمان با ابرهای تیره پر می‌شود، سایهٔ ابرها به دور خارهای بیابان می‌چرخند، و شما انعکاس روشن بانگ پرندگان را از بلندای تپه‌ای بر فراز تپهٔ دیگر می‌شنوید، هیجانی را که شما در آن لحظه احساس می‌کنید، تأییدی بر چیزهایی است که مشاهده می‌کنید، و تأیید خود شما شخص مشاهده کننده است. وقتی قدری تأمل می‌کنید و به شکل کامل یک گل آفتابگردان یا پرهای رنگارنگ یک پرنده به دقت نگاه می‌کنید، احساس تعلق بیشتری به شما دست می‌دهد. دنیایی را می‌بینید که برای چنین موجوداتی جا باز کرده و مکانی برای شما نیز فراهم آورده است.

بنابراین اعم از این که تأکید ما بر کل جهان هستی باشد، یا روی یک موجود زنده، علاقه به زیبایی یک اثر دگرگون کننده و تعالی‌بخش دارد. گویی که دنیای طبیعی که در ذهن یا آگاهی شما نمایان شده، هم وجود خود و هم وجود شما را توجیه می‌کند. و این تجربه یک بازتاب متافیزیکی نیز دارد. آگاهی انسان علت وجودی خود را در تحول جهان بیرونی به چیزی درونی توجیه می‌کند ـ چیزی که در حافظهٔ انسان به صورت یک فکر باقی می‌ماند. بعضی نویسندگان نظیر ریلکه[۴] شاعر چک در مرثیه‌های دوئینو[۵]، حتی از این هم فراتر می‌روند، و پیشنهاد می‌کنند که این جهان خاکی نیز در این تحول به منظور خود می‌رسد، هنگامی که زیبایی طبیعی در ذهن یا آگاهی انسان خطور می‌کند، و معنویت حاصل از آن هم این جهان و هم شخصی را که به راستی طبیعت را مشاهده می‌کند، نجات می‌دهد.

اما آگاهی یا دانش طبیعت نیست که این اثر دگرگون کننده را به همراه دارد، بلکه تجربهٔ طبیعت است. دانشمندان پیچیدگی‌ها و ویژگی‌های دنیای طبیعی را مطالعه و تحسین می‌کنند. اما علم نه لازم است ـ نه کافی است ـ لحظات تغییر و تحول در طبیعت در آثار ویلیام وردورث[۶] یا جان کِلر[۷] شعرای انگلیسی به نظم آورده شده است. به علاوه سعدی در دیباچه گلستان فرارسیدن فصل بهار را چنین توصیف کرده است:

---

۱. Paul Cézanne (۱۸۳۹-۱۹۰۶).
۲. Guido Gezelle (۱۸۳۰-۱۸۹۹).
۳. Olivier Messiaen (۱۹۸۰-۱۹۹۲).
۴. Rainer Rilke (۱۸۷۵-۱۹۲۶).
۵. *Duino Elegies*.
۶. William Wordsworth (۱۷۷۰-۱۸۵۰).
۷. John Clare (۱۷۹۳-۱۸۶۴).

درختان را به خلعت نوروزی قبای سبز ورق در بر گرفته، و اطفال شاخ را به قدومِ موسِم ربیع کلاه شکوفه بر سر نهاده، عصارهٔ نالی به قدرت او شهد فائق شده، و تخم خرمایی به تربیتش نخل باسق گشته.

در تجربهٔ زیبایی، جهان نزد ما به خانه می‌آید، و ما به سوی جهان روی می‌آوریم. اما جهان به شیوه‌ای خاص به خانه می‌آید ـ از طریق نمایش خود، نه استفاده از آن.

## طبیعت و هنر

اما در اینجا مشکلی پیش می‌آید، و آن این که چطور ما می‌توانیم در تجربه و تفکر خود، کارهای طبیعت را از کارهای بشر جدا کنیم؟ خارهای اطراف پیچک‌های پر گل مسلماً متعلق به پرچین‌های گیاهی اطراف مناظر روستایی هستند. این زیبایی‌های طبیعی در انگلستان، مانند آنچه در آثار کانستَبِل[1] نقاش انگلیسی ثبت شده‌اند، به میزان کمی به کار انسان‌ها وابسته‌اند: چه در مورد متن نقاشی، درختان کوچک و بزرگ، جویبارها، و چه در مورد پرچین‌ها و حصارهای بوته‌ای که از همه سو در نقاشی دیده می‌شوند، و قسمت مهمی از هماهنگی اثر را تشکیل می‌دهند. کانستبل خانه‌ای را نقاشی می‌کند، جایی که برای استفاده انسان است و همه گونه علائمِ آرزوها و امیدهای انسان را در خود دارد (گرچه بعضی می‌گویند در این نقاشی‌ها شرایط واقعی زندگی یک کارگر روستایی سانسور شده است).

به بیان دیگر، زیبایی یک منظرهٔ طبیعی اغلب با اهمیت و معنی انسانی آن به عنوان یک کار شبه هنری در ارتباط است، و علائم نمادین یک فرهنگ را نشان می‌دهد. برای تحسین طبیعت باید از سعدی بیآموزیم:

بامدادان که تفاوت نکند لیل و نهار　　خوش بود دامن صحرا و تماشای بهار
این همه نقش عجب بر در و دیوار وجود　　هر که فکرت نکند، نقش بود بر دیوار

کانت برای گریز از مشکل جدا کردن کار طبیعت از کار بشر، گیاهان و جانوران را به عنوان موضوعات عمده برگزید. اما حتی گیاهان و حیوانات نیز ممکن است علامتی از طراحی انسان را در خود داشته باشند. به عنوان مثال، بعضی از زیباترین اسب‌ها و گل‌های لاله تولیداتی شبه مصنوعی‌اند، و قرن‌ها روی آنها آگاهانه کار شده است. معمولاً سگ‌ها و اسب‌ها به دلیل زیبایی‌شان نمایش داده می‌شوند، اما اعتبار واقعی این زیبایی‌ها متعلق به

۱. John Constable (۱۷۷۶-۱۸۳۷).

پرورش دهندگان آنها است.

در پاسخ بعضی چنین استدلال می‌کنند که ما فقط از روی تشبیه و تمثیل زیبایی را به چیزهای طبیعی نسبت می‌دهیم، و کارهای طبیعت را طوری می‌بینیم که گویی کار هنری هستند. اما این مطلب قطعاً قابل توجیه نیست. چون کارهای هنری تا حدی به دلیل این مورد توجه ما قرار می‌گیرند که نمایانگر اشیاء هستند، داستان‌هایی دربارهٔ اشیاء می‌گویند، عقاید و عواطفی را بیان می‌کنند، معانی را که آگاهانه مورد نظر بوده، انتقال می‌دهند: اما رفتن به سراغ موجودات طبیعی با چنین انتظاراتی برداشتی نادرست از آنها است. به علاوه، چنین برداشت نادرستی به معنی از دست دادن منبع واقعی زیبایی‌های طبیعی است که عبارت از استقلال آنها، جدا بودن آنها، و ظرفیت آنها در نشان دادن این واقعیت است که این دنیا موجودات دیگری غیر از ما هم دارد، که به همان اندازهٔ ما جالب‌اند.

بنابراین نویسندگان مختلفی، به خصوص آلن کارلسون[1] و مالکم باد، استدلال کرده‌اند که زیبایی طبیعی فقط زمانی به یک موجود نسبت داده می‌شود که آن موجود به عنوان چیزی طبیعی مشاهده شود، و فقط زمانی که صورت ظاهری آن موجود کار طراحی انسان نباشد ـ چون تنها در چنین شرایطی است که ما زمینه‌ای برای فکر کردن داریم که چنین چیزی به عنوان زیبایی طبیعی وجود دارد، و جای آن در حوزه ارزش‌های ذاتی است.

البته منظور این نیست که فعالیت انسان را باید از تفکر نسبت به طبیعت محروم کنیم. وقتی ما از مراتع زیبا و شالیزارهای شمال ایران لذت می‌بریم، شاید متوجه نباشیم که این زیبایی‌ها حاصل کار و اراده انسان است. ما ارزش این مناظر را به عنوان یک سبک زندگی، به عنوان نوعی خانه و کاشانه می‌دانیم. به همین دلیل است که این مناظر زیبا نه تنها برای افرادی که سال‌ها در این گونه مناطق زندگی کرده‌اند، از اهمیت معنوی عمیقی برخوردارند، بلکه برای هنرمندانی که معنای آنها را به صورت آثار هنری درمی آورند، الهام‌بخش می‌باشند. با این حال، نگاه ما به این مناظر و جزئیات آنها به گونه‌ای نیست که منظور اصلی طراحان آنها بوده، به خصوص اگر قسمت‌های زیادی از مناظر طبیعی دستکاری داده شده باشند. به علاوه، برخورد ما با این مناظر با همان محدودیت‌ها و انتظاراتی نیست که در تجربیات هنری خود داریم. ما این مناظر را به صورت زیبایی‌های پر نقش و نگار و رایگان طبیعت می‌بینیم، طبیعتی که انسان‌ها نیز به دلیل طبیعی بودن در آن حضور دارند، و ردپای ناخواستهٔ حضور خود، و اثر ناخواستهٔ غم‌ها و شادی‌های خود را پشت سر می‌گذارند.

آلن کارلسون در ادامه استدلال خود می‌گوید که این "دیدن طبیعت به عنوان طبیعت" که در قلب تجربهٔ ما نسبت به زیبایی طبیعی قرار دارد، ما را متعهد می‌سازد که به طبیعت آن گونه که به واقع هست، توجه کنیم؛ و این به

---

۱. Allen Carlson.

معنای آن است که دیدگاه طبیعت گرایان را برگزینیم، و به کاوش در مورد آنچه می‌بینیم در پرتو علم و دانش محیط زیست بپردازیم. به عنوان مثال، علاقه به زیبایی شکل، پرواز، و آواز یک پرنده، دریچه‌ای به سوی پرنده شناسی است که در عمل با تجربهٔ زیبایی شروع می‌شود، و با فهم و درک آن تکمیل می‌شود. علاقه‌مندی به زیبایی رنگ‌ها و اشکال یک منظرهٔ طبیعی، حرکتی به سوی علم محیط زیست و مطالعه کشاورزی است.

اگرچه برای گسترش علمی علاقه ما به زیبایی طبیعی مسلماً جای زیادی وجود دارد، اما نباید فراموش کنیم که علاقه به زیبایی طبیعت در واقع علاقه به ظواهر است، و نه لزوماً علاقه به علمی که به تشریح آن می‌پردازد. در طنز اسکار وایلد نویسندهٔ ایرلندی حقیقتی وجود دارد، و آن این که فقط یک آدم کم‌عمق است که از روی ظاهر قضاوت نمی‌کند. چون ظاهر در بردارندهٔ معنی و کانون توجه عاطفی ما است. وقتی ما مبهوت چهرهٔ انسانی می‌شویم، این کار نه مقدمه‌ای برای انجام بعضی مطالعات تشریحی یا آناتومی است، و نه زیبایی کسی را که می‌بینم ما را وادار به فکر کردن در بارهٔ رگ و ریشه، اعصاب و استخوان‌های او خواهد کرد. بر عکس، دیدن "جمجمه زیر پوست" دیدن بدن است، و نه دیدن شخص مجسم شده در برابر ما. به این ترتیب، به دنبال استدلال فصل گذشته، این به معنی از دست دادن زیبایی آن چهره است. و همین وضع اغلب در مورد زیبایی طبیعی نیز صدق می‌کند. پرنده‌شناسان، صدای کلاغ سیاه را به عنوان نشانی برای علامتگذاری ارضی این پرنده تعبیر می‌کنند، سازشی که در انتخاب جفت جنسی کلاغ‌ها یک نقش مشخص بازی می‌کند. ما صدای کلاغ را به صورت آهنگی می‌شنویم ـ و مفهوم آهنگ که جایی در تجربهٔ کلاغ‌ها ندارد، در علم رفتار این پرنده نیز جایی ندارد. در بخش بعد به این نکته باز می‌گردیم.

## تجربهٔ زیبایی در پدیده شناسی

روش دیگر بیان نکتهٔ بالا این است که بگوییم که تجربهٔ زیباییِ طبیعی به درک "ارادی" ما تعلق دارد تا به فهم علمی ما: به سخن دیگر، تجربهٔ زیباییِ طبیعی روی طبیعت متمرکز است، آن طور که طبیعت در تجربهٔ ما نمایان می‌شود، و نه آن گونه که طبیعت هست. برای درک زیبایی طبیعی وقتی با دقت به زیبایی چیزهای طبیعی نگاه می‌کنیم، باید نحوه ظاهر شدن یا جلوه آنها را شفاف‌سازی کنیم. و نحوه‌ای که چیزهای طبیعی در نظر ما جلوه می‌کنند، بستگی به نوع موجودی دارد که مورد توجه قرار می دهیم. زمانی که من به جهان به طور بی‌طرفانه نگاه می‌کنم، من فقط صورت ظاهری آن را نمی‌بینم، بلکه من خود را در ارتباط با آن قرار می‌دهم، با مفاهیم، با انواع موجودات و افکاری که با طبیعت خودآگاه من شکل گرفته‌اند، تجربه می‌کنم.

این فرایند در هنر نقاشی بسیاری از هنرمندان دیده می‌شود. مناظر نقاشی شده از روی طبیعت توسط نقاشان فرانسوی مانند پوسن[۱]، کورو[۲] و هارپینگز[۳] ممکن است یک رشته کوه‌ها، مزارع و درختان مشابهی را نشان دهند. اما نحوهٔ تأمل در هر یک از این نقاشی‌ها، ذهن بیننده را با سبک و روحیه به خصوص نقاش آن پر می‌کند، و تصویری را خلق می‌کند که بدون شک متعلق به آن هنرمند است. به همین ترتیب، طبیعت برای همه ما زمینه‌ای آزاد برای ادراک و برداشت فراهم می‌آورد. ما می‌توانیم استعدادهای خود را در برابر صحنهٔ طبیعت به کار نگیریم، و بدون نیاز به کشف آنچه طبیعت به ما می‌گوید، طبیعت را پذیرا و در آن سیاحت کنیم. حتی اگر انسان‌هایی در مقابل چشمان ما در ساختن بخشی از مناظر طبیعی سهمی داشته‌اند، هنوز هم ما کاری به منظور هنری آنها نداشته باشیم؛ جزئیات آن را به تاریخ بسپاریم، جزئیاتی که ممکن است روز به روز تغییر پیدا کنند. اما درست همین دنیای طبیعی است که به ما امکان می‌دهد تا خود را در آن غرق کنیم، یک لحظه آن را از یک زاویه ببینیم، لحظهٔ بعد از زاویهٔ دیگر ببینیم، در این لحظه طبیعت را یک گونه توصیف کنیم، و در لحظهٔ بعد به گونه‌ای دیگر.

کارهای هنری به طور روشن به صورت اشیائی قابل تأمل به نمایش در می‌آیند. این آثار در یک قاب روی دیوار نصب می‌شوند، داخل یک آلبوم نکهداری می‌شوند، در تالار یک موزه قرار داده می‌شوند، و یا در یک سالن کنسرت به صورتی با شکوه به اجرا در می‌آیند. هر گونه تغییری در این آثار بدون اجازهٔ هنرمند آن نقض اساسی اصول هنری است. آثار هنری به صورت گنجینه‌های ابدی حاوی پیام‌هایی با نکاتی بسیار جدی می‌باشند. و اغلب فقط کارشناسان و افراد متخصص کاملاً آماده فهم این آثار هستند. طبیعت بر عکس بسیار بخشنده، راضی به چیزی که هست، غیر قابل کنترل، بی حد و حصر، و روز به روز در حال تغییر است.

شکاکان ممکن است بگویند که تجربهٔ زیبایی طبیعی تعمیم دادن یک باور تا جایی است که باید فرض کنیم همه افراد، از جمله افراد تحصیل نکرده و دائماً گرفتار، باید این زیبایی را تجربه کنند، به خصوص وقتی این تجربه با چنین روش فلسفی و بغرنجی همراه است. اما این پاسخ در فهم درست پدیده شناسی دچار اشتباه است، چون در شناخت پدیده‌ها تلاش به عمل می‌آید تا نشان داده شود که پدیده‌های طبیعی چگونه جلوه می‌کنند، حتی به چشم افرادی که هرگز چنین کوششی نکرده‌اند. عادی‌ترین افراد مردم عاشق می‌شوند: اما چند نفر از آنها می‌توانند ارادی بودن این احساس عجیب را تشریح کنند؟ یا مفاهیمی را پیدا کنند که روشی را تشریح کند که عاشقان دنیا تجربه می‌کنند؟ به همین ترتیب، عادی‌ترین افراد دربارهٔ زیبایی طبیعی به قضاوت می‌نشینند، هر چند تعداد انگشت‌شماری ممکن است بتوانند چیزی را که احساس می‌کنند، بیان نمایند، در حالی است که وضع دنیا مقابل آنها از حالی به حال دیگر به ناگهان تغییر می‌کند.

---

۱. Nicolas Poussin (۱۵۹۴-۱۶۶۵).
۲. Jean Corot (۱۷۹۶-۱۸۷۵).
۳. Henry Harpignies (۱۸۱۹-۱۹۱۶).

# شکوهمند و زیبا

قبلاً توضیح داده‌ایم که واژه "زیبا" در اصطلاح کلی هم به معنی تحسین زیبایی، و هم به طور اخص برای نشان دادن یک نوع ظرافت و جذابیت خاصی به کار برده شود که ممکن است ما را شیفته خود سازد. در زمینهٔ زیباشناسی، واژه‌ها گرایش به جا به جایی و لغزش دارند، و اغلب مانند استعاره‌ها عمل می‌کنند تا توصیفات واقعی، و دلیل این امر روشن است. باید گفت که ما در کار قضاوت زیبایی نیستیم، بلکه فقط چیزی را در این دنیا توصیف می‌کنیم. ما در حقیقت نظر خود را در رویارویی با چیزی، در یک برخورد بین بیننده و مورد مشاهده شده، بیان می‌کنیم، و در بیان این نظر، واکنش بیننده به همان اندازه مهم است که کیفیات مورد مشاهده. بنابراین، برای فهمیدن زیبایی باید متوجه واکنش‌های متفاوت‌مان نسبت به افراد و اشیاء باشیم.

این نکته لااقل از سال ۱۷۵۶ یعنی زمان انتشار رسالهٔ ادموند بِرك[۱] در باب شکوهمند و زیبا[۲] روشن بوده است. برك دو واکنش کاملاً متفاوت نسبت زیبایی در معنی عام آن، و نسبت به زیبایی طبیعی در معنی خاص را از یکدیگر متمایز کرد: یکی از منبع عشق سرچشمه می‌گیرد، و دیگری از ترس ناشی می‌شود. زمانی که ما مجذوب تناسب، نظم و آرامش طبیعت می‌شویم، تا جایی که در دامن طبیعت احساس راحتی داریم، در این زمان سخن از زیبایی طبیعت می‌گوییم. اما اگر دچار طوفانی بر فراز قلهٔ کوهی شویم، وسعت، عظمت و نیروی مهیب دنیای طبیعی را تجربه کنیم، و کوچکی خود را در مقابل طبیعت احساس نماییم، در این حالت باید از امری شکوهمند یا متعالی صحبت کنیم. این واکنش‌ها هر دو تعالی بخش می‌باشند؛ هر دو باعث رهایی ما از فکر فایده جویی‌های متداولی می‌شوند که حاکم بر زندگی روزمرهٔ ما هستند. و در هر دو واکنش نوعی تفکر بی‌طرفانه وجود دارد که بعدها کانت آن را به عنوان هستهٔ اصلی تجربهٔ زیبایی شناسایی کرد.

بنابراین تفاوت بین شکوهمند و زیبا توسط کانت پیگیری شد، و کانت این تفاوت را برای فهم قضاوت سلیقه اساسی دانست. از نظر کانت، نمی‌توان هیچ مقایسهٔ معنی داری بین مناظر طبیعی آرامش بخش که در مزارع و مراتع مشاهده می‌کنیم، با سیلاب‌های پرتلاطم دامنه‌های آلپ یا آرایش کامل ستارگان در آسمان انجام داد. نوع اول این مناظر ما را مات و مبهوت قدرت بی‌کران مادر طبیعت می‌کنند، و نوع دوم ما را غرق در وسعت بی‌کران آن. مناظر طبیعی زیبا فوراً ما را به قضاوت سلیقه وا می‌دارند؛ و چشم اندازهای شکوهمند ما را به قضاوت دیگری دعوت می‌کنند که در آن ما خود را با عظمت بی‌انتهای جهان هستی مقایسه می‌کنیم، و از محدودیت و ضعف خود آگاه می‌شویم.

---

۱. Edmund Burke (۱۷۲۳-۱۷۹۲).

۲. *On the Sublime and Beautiful.*

شالیزارهای زیبا...

...و دماوند باشکوه

در تجربهُ امر شکوهمند، کانت به بحث خود ادامه می‌دهد، و به طور پیشنهادی (نه ارشادی) استدلال می‌کند که ارزش ما انسان‌ها با ایما و اشاره به ما فهمانده شده است، مخلوقاتی هستیم که هم نسبت به وسعت طبیعت آگاهیم، و هم نسبت به ضعف خود در مقابل آن اذعان می‌کنیم. اما با هیبت و هراسی که در برابر قدرت دنیای طبیعی داریم، به گونه‌ای در خود نیز احساس توانایی می‌کنیم که می‌توانیم به عنوان انسان‌های آزاد از عهده آن برآییم، و اطاعت خود را از قواعد اخلاقی مجدداً تأیید کنیم، اطاعتی که هیچ نیروی طبیعی هرگز قادر به غلبه یا رد آن نبوده است.

# مناظر طبیعی و طراحی

برخورد ما با مناظر طبیعی از نظر طراحی مانند زنگ آمیزی و نقاشی نیست، و اگر این مناظر چیزی به ما می‌گویند، به این دلیل نیست که در جریان نوعی ارتباط با ما هستند. همان گونه که قبلاً گفتیم، طراحی انسان ممکن است تغییرات محدودی در گوشه و کنار طبیعت بدهد، مرزهایی را مشخص کند، بعضی مناطق کشاورزی و مزارع را شخم بزند، اما واکنش ما در برابر طبیعت بیشتر متوجهٔ نیروهایی است که ریشهٔ عمیق تری در نظم طبیعت دارند، و ماندگار تر از هر جاه طلبی انسان می‌باشند.

حد اقل مطلب چنین به نظر می‌رسد. بنابراین هنگامی که ما در زیبایی‌های طبیعت تأمل می‌کنیم، مسلماً آن گونه معنایی را که از آن درک می‌کنیم، نمی‌تواند ارتباط زیادی با معنایی داشته باشد که در هنر به ما عرضه می‌شود. زیرا در کار هنری هر یک از جزئیات، هر کلمه، هر علامت یا رنگ منعکس کنندهٔ افکار و ذهنیت هنرمند، و الهام گرفته از یک ایدهٔ هنری است. جای تعجب نیست وقتی قفسه‌های کتابخانه‌ها زیر بار سنگین کتاب‌های مربوط به نقد ادبی، تجزیه و تحلیل موسیقی، یا تاریخ تطبیقی هنر، و صدها موضوع دیگری که برای فهم میراث هنری ما و رمزگشایی از پیام‌های آنها قرار دارند، قفسه‌هایی که باید به زیبایی طبیعی اختصاص داده شوند، یعنی جایی که ممکن است برای مطالعه در بارهٔ تپه‌های مغولستان یا اسپانیا به آن مراجعه کنیم، خالی و یا اصلاً چنین کتاب‌هایی در آنها وجود ندارند. انتقاد از این وضع، باعث خرید کتابی در این زمینه نخواهد شد، چون هیچ هنری وجود ندارد که انگیزهٔ چنین مطالعه‌ای شود. بهترین منبع اطلاع، کتاب‌های راهنمای جهانگردی‌اند.

اگر چه این مطلب تا اینجا درست است، اما این نگرش به طبیعت، دو جنبهٔ اساسی برخورد ما را به دنیای طبیعی نادیده می‌گیرد. اول نقش طبیعت در تهیهٔ مواد خام برای هنرهای تجسمی است. بعضی از طراحان فضای سبز در قرن هجدهم، مانند ویلیام کِنت[1] طراح انگلیسی، در کار تزئین به سلیقهٔ مشتریان خود توجه می‌کردند. این طراحان در زمانی زندگی می‌کردند که افراد تحصیل‌کرده در انتخاب مناظر طبیعی تبعیض قائل می‌شدند، و بر سر این که کدام سبک یا سلیقه بهتر است، بحث می‌کردند، و در خصوص ساختن، حفر زمین، کاشتن گیاهان و دادن تغییرات چنان برداشت‌هایی داشتند که با هنرمندانی مشابه بود که بعداً برای نقاشی از روی آن مناظر مأمور می‌کردند.

در حقیقت فرقهٔ "منظرهٔ زیبا"[2] به این علت به وجود آمد که واکنش‌های ما به مناظر طبیعی و واکنش‌های ما به کار

---

۱ William Kent (۱۶۸۵-۱۷۴۸).

۲. The cult of Picturesque.

نقاشی یکدیگر را تقویت و تحکیم می‌کنند. عادتی که در قرن هجدهم در کار تزئین مناظر طبیعی به صورت ویرانه‌ها آغاز شد، ناشی از عشق به ویرانه‌هایی بود که در ناحیهٔ زیبای کشتزارهای رم[۱] در مرکز ایتالیا قرار داشت، و نقاشانی چون پوسن و کلود مونه[۲] از روی آن نقاشی کرده بودند. این عشق و علاقه به حدی بود که حتی گردشگران در قرن هجدهم غالباً با "آینهٔ کلود"[۳] سفر می‌کردند، آینهٔ کوچك تیره رنگ و محدبی که کمك می‌کرد تا با ترکیب و کوچک کردن تصاویر به نوعی یادآور مناظر زیبای طبیعی اطراف رم باشند. و توجهٔ مهندسان عمران آن زمان نیز به معماری ویرانه‌ها و سازه‌های تزئینی، و همچنین پل‌ها و معابد قدیمی طوری بود که آنها را به صورت دنبالهٔ درختان، دریاچه‌ها و تپه‌های مصنوعی که اجزای عمدهٔ هنر آنها بود، در نظر می‌گرفتند. مشکل است باور کنیم که گرایش ما به زیبایی طبیعی بر اساسی کاملاً متفاوت با گرایش ما به هنر استوار است، در حالی که این دو گرایش ارتباط نزدیکی با هم دارند. در اروپا مقررات مهندسی عمران همیشه نسبت به تهدیدی که ساختمان‌ها متوجهٔ زیبایی طبیعی می‌کنند، حساسیت داشته، و با موفقیت محدودی در این زمینه، کوشیده است تا برای محافظت از میراث زیبایی مشترک همهٔ این کشورها، سبک، اندازه و مصالح ساختمانی بناهای واقع در حومهٔ شهرها را کنترل کند. آن گونه که دیوارها و پنجره‌های یک نمایشگاه از نقاشی‌های نصب شده در آن جدا هستند، ساختمان‌ها از مناظر طبیعی اطرافشان جدا نیستند. چون ساختمان‌ها داخل این مناظر و بخشی از آن هستند. بنابراین تجربهٔ زیبایی از منظرهٔ طبیعی و معماری به طور مساوی برخوردار می‌شود.

به علاوه، زیبایی و طراحی در احساسات ما به هم ارتباط دارند. اگر چه ما آسمان، ستارگان، درختان، و صخره‌های دریایی را بدون توجه به هدفی که برای آن خلق شده‌اند، تحسین می‌کنیم، اما به گفتهٔ کانت هریک از آنها برای ما الهام بخش اندیشهٔ یک "هدفمندی بی‌منظور"[۴] می‌باشند. به نظر می‌رسد که کانت در بعضی نوشتجات خود این اندیشه را به طور ضمنی مطرح می‌کند، هر چند این نظر مبنای منطقی ندارد، و چه در مورد هدف آفرینش، یا ماهیت خدا، معرفتی فراهم نمی‌آورد. با این وجود این اندیشه یک نوع کنایه یا اشارهٔ بی‌کلام در بارهٔ ارزش ما انسان‌ها به عنوان موجوداتی اخلاقی در بر دارد، و علامتی از نظم عالم و "فرجام" دنیای هستی به دست می‌دهد. اندیشهٔ فضل خدا و عظمت طبیعت بیش از پنج قرن قبل از کانت در گلستان سعدی به نظم کشیده شده است:

آن صانع قدیم که بر فرشِ کائنات — چندین هزار صورت الوان نگار کرد
ترکیب آسمان و طلوع ستارگان — از بهرِ عبرتِ نظرِ هوشیار کرد
بحر آفرید و بَر و درختان و آدمی — خورشید و ماه و اَنجم و لیل و نهار کرد
اجزای خاکِ مرده، به تأثیر آفتاب — بستانِ میوه و چمن و لاله‌زار کرد

۱. Roman Campagna.
۲. Claude Monet (۱۸۴۰-۱۹۲۶).
۳. Claude Glass.
۴. "Purposiveness without purpose".

چندین هزار منظر زیبا بیافرید  تا کیست کو نظر ز سرِ اعتبار کرد

کانت همچنین معتقد بود که زیبایی طبیعی یک "نماد" از اخلاق است. او پیشنهاد کرد: افرادی که علاقهٔ واقعی به زیبایی طبیعی دارند، از این طریق نشان می‌دهند که سرشتی پاک ـ سیرتی نیکو یا "حُسن نیت" دارند. استدلال وی برای رسیدن به این نتیجه، دور از ذهن است: اما او با دیگر نویسندگان قرن هجدهم، از جمله ساموئل جانسون[1] شاعر انگلیسی و ژان ژاک روسو، فیلسوف فرانسوی در این طرز تفکر مشترک است. و این اعتقادی است که ما انسان‌ها نیز به طور غریزی به آن رغبت داریم، هر چند اقامهٔ یک دلیل استنتاجی در تأیید آن کاری دشوار است.

## هدفمندی بی‌منظور

مباحث این فصل ما را به یک نکته اساسی رسانده است. ما از این پیشنهاد آغاز کردیم که قضاوت زیبایی مانند لذتی که انگیزندهٔ آن است، امری بی‌طرفانه است. و به نظر می‌رسید این پیشنهاد بر این دلالت دارد که زیبایی و مطلوبیت (سودمندی) ارزش‌هایی مستقل می‌باشند، به طوری که تحسین چیزی به خاطر زیبایی آن کاملاً با بهره‌مندی از آن به عنوان وسیله‌ای برای رسیدن به یک هدف عملی متفاوت است.

با این حال، هدف و علاقه و دلیل عملی همواره به کار قضاوت زیبایی راه می‌یابند، هر چند ما از ابتدا آنها را از بحث خارج کردیم. به عنوان مثال، تجربهٔ زیبایی در رشتهٔ معماری را نمی‌توان از دانش استفاده‌های عملی از یک ساختمان جدا ساخت؛ یا تجربهٔ زیبایی انسان را نمی‌توان به سادگی از علاقهٔ شدیدی که از آن ناشی می‌شود، جدا کرد. تجربهٔ زیبایی در هنر نیز با احساس هدف هنری در ارتباط نزدیک است. و حتی تجربهٔ زیبایی طبیعی به جهت "هدفمندی بی‌منظور" اشاره می‌کند. آگاهی از هدف قضاوت، چه نسبت به اشیاء و چه نسبت به ما انسان‌ها، در همه جا قضاوت زیبایی را مشروط و مقید می‌کند، و زمانی که ما این قضاوت را نسبت به دنیای طبیعی می‌کنیم، چندان جای شگفتی نیست اگر این قضاوت پرسش اصلیِ الهیات را برای ما مطرح کند، بدین معنی که: این زیبایی در خدمت چه هدفی است؟ و اگر بگوییم که این زیبایی هیچ هدفی به جز خودش ندارد، در این صورت پرسش خواهد شد که این هدف مال کیست؟ بار دیگر تصدیق می‌کنیم که زیبا و مقدس در تجربه‌های ما نزدیک و در کنار یکدیگرند، و احساسات و عواطف ما نسبت به یکی از این دو دائماً به قلمروی دیگری در حال سرایت است.

---

۱. Samuel Johnson (۱۷۰۹-۱۷۸۴).

با این وجود، توصیف زیبایی به صورت "هدفمندی بی‌منظور" به معنی پیچیده کردن این راز است. بنابراین پیشنهاد می‌کنیم که از این عالم متعالی بگذریم، و در فصل بعد به قلمروی زیبایی روزمره وارد شویم ـ قلمروی که در آن همهٔ موجودات عاقل زندگی و فعالیت می‌کنند، هرچند ممکن است این موجودات در ظاهر به موضوعات مربوط به زیبایی بی‌توجه باشند. با در نظر گرفتن جای زیبایی در مباحث عملی و معمولی، یعنی جایی که هدف زیبایی در صدر افکار ما قرار می‌گیرد، سعی خواهیم کرد تا نشان دهیم که چرا قضاوت زیبایی یک بخش لازم برای انجام هر کار درست است.

فصل ۴

# زیبایی روزمره

بهترین مکان برای شروع به کشف زیبایی‌های روزمره باغچه یا حیاط منزل است، جایی که اوقات فراغت، یادگیری و زیبایی همه در یک مکان واحد در آزادی منزل گرد هم می‌آیند.

## باغ‌ها

بدون داشتن تجربهُ درست در درک زیبایی طبیعی، باغ‌ها هیچ مفهومی غیر از زمینی اختصاص داده شده به درختکاری یا سبزیکاری برای مصرف ندارد. با این حال، حتی قسمت‌های سبزیکاری شده باغ هم زیبایی‌های خاص خود را دارند، به این صورت که سبزی‌ها در ردیف‌ها و فواصل منظمی کاشته می‌شوند تا نیاز ما را به نظم و ترتیب ظاهری برآورده سازند. در مورد گردشگاه‌ها و باغ‌های تفریحی، ما با موضوع علاقه عموم مردم رو به رو می‌شویم، چون مکانی است که مردم در همه جای دنیا بخشی از اوقات فراغت خود را در آن می‌گذرانند. در عین حال، باغ‌ها جای متفاوت خود را در پدیده شناسی دارند، جایی که در آن طبیعت مورد استفاده قرار می‌گیرد، برای کِشت و کار آماده می‌شود، و برای انسان نمای ظاهری مناسبی پیدا می‌کند.

باغ یک فضای آزاد مانند یک منظرهُ طبیعی نیست، بلکه محیطی محصور است. و آن چه در آن نشو و نما می‌کند و در آن قرار دارد، دور و برِ مشاهده کنندگان آن قرار دارد و رشد می‌کند. درختی که در باغی کاشته می‌شود مانند درخت یک جنگل یا یک کشتزار نیست. درختی نیست که صرفاً از بذری پراکنده شده در مکانی و زمانی به طور اتفاقی روئیده باشد. این درخت با کسانی که در آن باغ قدم می‌زنند ارتباط برقرار می‌کند، و به نوعی در آنها علاقه ایجاد می‌کند. این درخت جای خود را به صورت گوشه‌ای از جهان بشری باز می‌کند، و در جایی میان محیط زیست ساختهُ دست بشر و دنیای طبیعت قرار می‌گیرد. در حقیقت یک نوع پدیده شناسی "میانی" وجود دارد که روی همه راه‌های معمول لذت بردن از زیبایی یک باغ اثر می‌گذارد.این تجربهُ لذت بردن از زیبایی‌های روزمره، اصل تجربهُ ما را در مورد الگوهای معماری و تزئینات داخلی تقویت می‌کند، و در عین حال ما از تجربهُ حاصل از طبیعت روی اشیائی که برای تسخیر و احاطهُ فضا طراحی می‌کنیم، استفاده کرده، و آن را به عنوان حاصل کار

خودمان ارائه می‌دهیم. به این دلیل، در اغلب رساله‌های مهندسی معماری، می‌توانیم مقایسه بین ستون یک ساختمان و تنه یک درخت را، گرچه تخیلی است، ببینیم. و بنابراین اشکال مختلف هنر باغ که به درستی می‌توان آن را به عنوان هنر میانی توصیف کرد ـ هنری که نه هنر است و نه طبیعت، بلکه ترکیبی از هر دو است، که هر یک در دیگری ادغام می‌شود و به صورتی یکپارچه در می‌آید، مانند مرزهای زیبا و گلکاری شده و تزئینات گرترود جیکل[1] هنرمند و طراح باغ انگلیسی، یا جلوه‌های باغ و جنبه‌های معنایی باغ در گلستان و بوستان سعدی، و توصیف باغ و گل در اشعار هامیلتون فینلی[2] شاعر اسکاتلندی.

بدون شک تلاش برای هماهنگ کردن محیط اطرافمان با خودمان، و خودمان با محیط اطرافمان یک ویژگی جوامع بشری است. و این تلاش نشان می‌دهد که قضاوت زیبایی تنها یک گزینش اختیاری در مجموعهٔ قضاوت‌های انسان نیست، بلکه نتیجهٔ اجتناب ناپذیر جدی گرفتن زندگی، و هشیاری واقعی نسبت به امور ما است.

## کاردستی و نجاری

اگر ما به مثال دیگری از موارد میانی بپردازیم، شاید نکتهٔ بالا قدری روشن‌تر شود، موردی که در آن مردم عادی از روی ناچاری به قضاوت هنری کشیده می‌شوند: زمینهٔ کارهای دستی و تزئینات، زمینه‌ای که در آن ما انتخاب‌هایی نسبت به زیبایی محیط اطرافمان به عمل می‌آوریم.

فرض کنید که شما می‌خواهید یک در مناسب را به دیواری نصب کنید، و در تعیین جای چهارچوب در دقت می‌کنید. قدری تأمل می‌کنید و از خود می‌پرسید: آیا جای چهارچوب درست مشخص شده؟ این پرسشی درست است، اما پرسشی نیست که بر اساس آن بتوان به کاربرد یا استفادهٔ عملی از در پاسخ داد. چهارچوب ممکن است برای عبور و مرور کاملاً درست نصب شده باشد، و با کلیهٔ مقررات سلامتی و ایمنی مطابقت داشته باشد. اما ممکن است فقط درست به نظر نیاید: کمی بالا، کمی پایین، کمی عریض، یا ظاهری نامناسب و غیره داشته باشد. (در حقیقت، طبق مقررات جاری، درهای ورودی ساختمان‌ها باید به اندازهٔ لازم عریض و به اندازهٔ کافی پایین باشند تا عبور چرخ‌های معلولین از آنها آسان باشد. رعایت همه این نکات، طراحی یک در ورودی را کار نسبتاً دشواری می‌کند.) این قضاوت‌ها ضمن این که تماماً دلایل منطقی دارند، اما هیچ گونه اشاره‌ای به هدف استفادهٔ عملی از در نمی‌کنند. البته می‌توانند نخستین گام برای گفتگوهایی باشند که در آن مقایسه‌هایی صورت

۱. Gertrude Jekyll (۱۸۴۳-۱۹۳۲).

۲. Hamilton Finlay (۱۹۲۵-۲۰۰۶).

گیرند، نمونه‌هایی مطرح شوند و گزینه‌های دیگری مورد بحث قرار گیرند. و موضوع این گفتگوها ناچاراً باید در ارتباط با تناسب، و امید به هماهنگی در انجام یک کار فیزیکی عادی باشد.

چنین به نظر می‌رسد که این مثال به گونه‌ای است که کانت باید آن را به کار می‌برد تا نکتهٔ خود را ثابت کند که استفاده از استعدادهای فکری انسان می‌تواند چنان باشد که هم هدفمند، و هم به فراتر از هدف، به اندیشهٔ چگونگی جلوه اشیاء توجه کند. زیرا مثال بالا نشان می‌دهد که در حقیقت نه تنها چنین استفاده‌ای از قوای فکری به عمل می‌آید، بلکه این استفاده بخشی جدایی ناپذیر از تصمیمات عملی است. مثال‌های دیگری نیز هست که این نکته را روشن‌تر می‌کنند. جزئیاتی را در نظر بگیرید که شما برای مرتب کردن میز پذیرایی از مهمانان خود به آنها توجه می‌کنید: چون شما بشقاب‌ها و کارد و چنگال‌ها را بی نظم روی میز نمی‌ریزید. انگیزه‌ای دارید که همه چیز خوب و مرتب به نظر برسد ـ نه فقط به نظر شما، بلکه به نظر مهمانان شما. به همین ترتیب وقتی برای رفتن به مهمانی لباس می‌پوشید، یا حتی زمانی که صبح وسایل روی میز کار یا اتاق خواب خود را مرتب می‌کنید: در تمام این موارد برای نظم و ترتیب مناسب می‌کوشید، و این نظم و ترتیب مربوط به قیافه و ظاهر چیزها است. این مثال‌ها اهمیت "زیباشناسی زندگی روزمره" را به ما نشان می‌دهند، موضوعی که مدت‌ها مورد بی‌توجهی قرار داشت، و همین بی‌توجهی در حقیقت بسیاری از علّل فهم نادرست مردم از معماری و طراحی را توجیه می‌کند، رفتاری که به غلط به عنوان هنر بالا تعبیر می‌شود، و معمولاً بیشتر عمل به مصلحت است.

## زیبایی و استدلال عملی

جانوران غیر منطقی، مانند ما انسان‌ها در دنیایی از زیاده‌ها یا فزونی‌ها زندگی می‌کنند. به طور مثال، یک اسب که داخل یک اصطبل با نرده‌هایی بلند و همه در یک سطح نگهداری می‌شود، برای جستن از روی نرده‌های اصطبل از نقاط زیادی می‌تواند این کار را انجام دهد. جستن اسب از روی نرده‌هاممکن است به دلخواه حیوان یا به دلیل فرار از دشمن یا رفتن به دنبال اسب دیگری باشد. اما برای اسب هیچ پاسخی به این پرسش که کجای نرده‌ها محل مناسب برای پریدن است، وجود ندارد. نه به این دلیل که تمام کف اصطبل با یکدیگر همترازند، بلکه به این دلیل که برای اسب چنین سؤالی مطرح نیست. ما نیز می‌توانیم پرسش‌هایی از این قبیل را مطرح کنیم، چون عادت داریم زیاده‌ها یا اضافی‌ها را حذف کنیم، فعالیت‌های شخصی را توجیه کنیم، و کارهایی انجام دهیم که نه فقط به اهداف خود برسیم، بلکه به مناسب ترین وجه ممکن هم به آنها برسیم.

این نکته را می‌توان با برگشتن به سراغ مثال پرندگان نغمه سرا نیز توضیح دهیم. الحان این مرغان نقشی در جریان

انتخاب جنسی آنها بازی می‌کند، و این نغمه‌ها در مواقع معینی از روز ـ بعد از بیدار شدن و قبل از خوابیدن ـ به گوش می‌رسند، هنگامی که پرندهٔ فعالِ نر نیاز به تعیین شعاع فعالیت خود دارد. این کار هدف این پرنده نیست: پرنده هدفی ندارد، حتی اگر انگیزهٔ این پرندهٔ نر ناشی از امیالی باشد، چون زندگی پرنده بر اساس برنامه نیست. به علاوه، آواز پرنده پایین‌تر از میزانی است که به آن نیاز دارد، فقط در حدی است که به وسیلهٔ پرندگان رقیب و جفت‌های بالقوه شنیده شود، و به عنوان صدای این گونه پرنده شناخته شود، یا وقتی حوزهٔ فرمانروایی او معلوم و محصور شد، به عنوان صدای پرندهٔ حاکم قابل شناسایی باشد. بنابراین جای تعجب نیست که آواز پرندگان تمایل به داشتن آهنگ‌های متنوع و متغیر دارد، و در آوازهای روزانه ابتدا چند آهنگ و نوای آزمایشی قبل از نغمه سرایی‌های ویژه خود سر می‌دهند.

ما این گلبانگ‌ها را مثل یک آهنگ می‌شنویم، و نغمهٔ پرندگان را آن طور که می‌شنویم به عنوان یک نوع موسیقی توصیف می‌کنیم. اما چیزی در رفتار پرنده متصور نیست که بتواند ما را به این نتیجه برساند که بگوییم پرنده یک نغمه را بعد از یک نغمه دیگر برای هماهنگی آواز خود انتخاب می‌کند، یا بعد از یک آواز درست نوای مناسب دیگری سر می‌دهد تا آوازش یک کیفیت دلنشین پیدا کند، و غیره. هیچ یک از این قضاوت‌ها در پرنده شناسی کاربردی ندارند، زیرا این قضاوت‌ها فقط در مورد موجودات عاقل صدق می‌کنند ـ موجوداتی که یکی از گزینه‌های بی نهایت زیادی را که دارند، فوراً به کار نمی‌برند، بلکه به دنبال دلایلی برای توجیه انتخاب خود هستند، چه قبل از انجام کار و چه بعد از آن، و موجودات عاقل توالی صداها را با توجه به منطق موسیقی مرتبط با آنها می‌شنوند.

بنابراین چگونه یک موجود عاقل می‌تواند همه گزینه‌های اضافی را از آن نوعی که همیشه در اختیار آواز یک پرنده است، حذف کند؟ به مثال نجار برگردیم. چگونه نجار از بین تمام امکاناتی که برای یک کار معین وجود دارد، چهارچوب مناسب را انتخاب می‌کند؟ بر اساس آنچه که ظاهر درستی داشته باشد. نظر او در مورد چهارچوب به لحاظ ظاهر یا فرم آن است، و نجار در این ظاهر دلیلی برای توجیه انتخاب خود پیدا می‌کند.

## دلیل و ظاهر

مطلب بالا نتایج مهمی در پی دارد. وقتی من چهارچوب در را بر این اساس انتخاب می‌کنم که ظاهر درستی دارد، با این پرسش مواجه خواهم شد که "چرا؟" یک پاسخ ممکن این است که "بله، همین طوره." یا ممکن است من مقایسه‌هایی کنم، دنبال دلایلی بروم، به جستجو در رسوم و سنت‌ها بپردازم تا انتخاب خودم را توجیه کنم. اما آنچه را نمی‌توانم انجام دهم این است که روی ظاهر یا شکل این در یک ارزش کاربری بگذارم، مثلاً بگویم که

"درهای این شکلی مشتری‌های پیر را به خود جلب می‌کنند." زیرا چنین پاسخی به معنی نادیده گرفتن نظر اول من خواهد بود. این پاسخ به این معنی است که من حرفم را پس بگیرم، نه به دلیل ظاهر در به نظر من، بلکه به دلیل مطلوبیت ظاهری آن برای دیگران. این پاسخ به معنی برگشتن به قضاوتی است که استفاده یا کاربری را معیار انتخاب قرار می‌دهد، قضاوتی که حتی اگر شکل چهارچوب به نظر من کاملاً اشتباه باشد، باز می‌توانم به دلیل کاربری آن را توجیه کنم.

نجار بعد از تأمل در ظاهر چهارچوب، بقیهٔ گزینه‌های اضافی را حذف می‌کند. زیرا در فکر او ظاهر در از ملاحظات عملی که امکانات بی نهایت زیاد و مناسب دارد، کاملاً جدا است؛ نجار حالا به این فکر می‌افتد تا دلایلی برای توجیه این انتخاب بر اساس شکل ظاهری در پیدا کند. او انتخاب خود را با درهای دیگر و همچنین پنجره‌هایی که در دو طرف چهارچوب نصب شده‌اند، مقایسه خواهد کرد. او سعی خواهد کرد تا آنچه را که در جزئیات دیگر ساختمان قابل مشاهده و متناسب با انتخاب او هستند، پیدا کند. او خواهد کوشید تا انتخاب خود را با کل ساختمان و همچنین با قسمت‌هایی از آن هماهنگ نشان دهد. یکی از نتایج روند هماهنگ سازی، فرهنگ دیداری یا بصری است: به عنوان مثال، استفاده کردن از برجسته کاری‌های یکنواخت روی درها و پنجره‌ها هماهنگی بصری را برای شناسایی ساختمان ساده‌تر می‌کند. یک نتیجهٔ دیگر هماهنگ سازی همان روشی است که گاهی با کلمهٔ سبک[1] توصیف می‌شود ـ استفاده تکراری و پی در پی از اشکال، خطوط برجسته، مصالح و غیره، تطبیق دادن آنها با مصارف خاص، و جستجو برای یک مجموعه از علائم بصری.

## توافق و معنی

شاید شما تا اینجا چنین فکر کنید که هیچ مشورت یا تبادل نظری در مورد انتخاب نجار ما، غیر از تصمیمات خود او از طریق حذف گزینه‌های اضافی انجام نشده است. اما به دو مطلب باید توجه کرد. مطلب اول این که نجار تنها کسی نیست که درمورد چهارچوب در صاحب نظر باشد. افراد دیگری هم به این چهارچوب نگاه خواهند کرد، و ممکن است از تناسب و ابعاد آن راضی یا ناراضی باشند. شاید بعضی از این افراد به عنوان ساکنان آیندهٔ ساختمان به این در علاقه‌مند باشند. امکان دارد افراد دیگری به علت رهگذر یا همسایه بودن علاقه داشته باشند. اما همه به نوعی به شکل ظاهری در علاقه دارند: هرچه این افراد عملاً سر و کار کمتری با در داشته باشند، علاقه مندی آنها بیشترخواهد بود. اینجا آغاز مطلبی است که نظریه‌پردازان بازی‌ها[2] آن را "مسئلهٔ هماهنگی" می‌نامند.

---

۱. Style.

۲. Game.

یکی از راه‌های حل این مسئله تلاش برای رسیدن به توافق است: اگر تنها یک گزینهٔ واحد، یا طیفی از گزینه‌ها، وجود داشته باشد که همه بتوانند نسبت به آن با هم توافق کنند، مسئله بر طرف خواهد شد. با این حال، حتی در غیاب یک توافق صریح، باز هم امکان دارد که به مرور زمان، ضمن این که گزینه‌های اقلیت رد، و گزینه‌های اکثریت قبول می‌شود، راه حلی پیدا شود. به این ترتیب نوآوران بزرگ معماری، مانند پالادیو[1]طراح کلاسیک ایتالیایی، اشکال و ترکیب‌هایی را (مانند پنجره‌های سبک پالادیان) پیشنهاد می‌کنند، که تأیید فوری دیگران را به دنبال دارد، در حالی که سازندگان معمولی کوچه و بازار باید راه آزمون و خطا را در پیش گیرند. این دو روند هر دو به فرهنگ مشترک اشکال، مواد و تزئینات معماری می‌افزایند؛ و نوعی گفت و شنود منطقی به وجود می‌آورند که هدف آن ساختن یک محیط مشترک برای رفاه همه است، محیطی که در آن نیاز همگان برآورده شود، و همه چیز به نظر تمام افراد درست برسد. این جنبهٔ زیبایی ـ وضعی که حاصل انگیزه و توافق اجتماعی به عنوان راهنمایی برای محیط زیست مشترک ما است ـ پیشنهادی است که به لحاظ کیفیت خاص خود وسیله‌ای برای حذف گزینه‌های اضافی است.

گزینه‌های اضافی یک جنبهٔ مشترک اهداف و مصنوعات ما نیستند. در بعضی قسمت‌ها ـ به عنوان مثال در طراحی باغ‌ها ـ گزینه‌های بسیار زیادی در اختیار ما است؛ در بخش‌هایی دیگر، مانند طراحی هواپیما، ظوابط بسیار دقیقی تقریباً بر تمام مراحل آن حاکم است. اما حتی در مواقعی که مقررات کاربردی تعیین کننده می‌باشند، هنوز حس زیبایی ما آگاهانه مورد مناسب را از بین شقوق اختیاری تعیین می‌کند، و فرم شیک را از بین موارد موجود برمی‌گزیند. ما اشیاء خوش فرم و آیرودینامیک را به مراتب بیشتر از چیزهای قطور و پرحجم می‌پسندیم. اما این هواپیمای زیبای آیرودینامیک به همان نتیجه‌ای دست می‌یابد که نجار فرضی ما با انتخاب چهارچوب زیبای در به آن رسید: یافتن یک راه حل مناسب برای یک مشکل که از بیشتر از یک راه قابل‌حل است.

مطلب دوم مربوط به قیافه یا ظاهر چیزی است، زمانی که ظاهر چیزی مورد علاقهٔ ذاتی قرار می‌گیرد، و ظاهر معنی پیدا می‌کند. شما می‌توانید فقط از ظاهر چیزی آن طور که هست، خوشتان بیآید. اما موجودات عاقل یک نیاز درونی به تعبیر و تفسیر دارند، و زمانی که موضوع مورد توجه‌شان ظاهر چیزی باشد، آن وقت شکل ظاهری را به عنوان چیزی واقعاً معنی دار تفسیر می‌کنند. حتی ظاهر چیزی ساده مانند طراحی چهارچوب در آن هم نیاز به تفسیر پیدا می‌کند. نجار ما خواهد کوشید تا فرم‌های در را با اشکال خاص زندگی اجتماعی، با راه‌های ورود و خروج از اتاق‌ها، با سبک‌های لباس و رفتار مردم بهم مرتبط کند. در حقیقت مدت‌ها است که می‌بینیم مدهای لباس و مدهای معماری گرایشی به تقلید کردن از یکدیگر دارند، و هر دو روش‌های در حال تغییری را منعکس

---

۱. Andrea Palladio (۱۵۰۸-۱۵۸۰).

می‌کنند که در آنها انسان و بدن انسان مشاهده می‌شوند.

با درنظر گرفتن دو مطلب بالا، به پیشنهاد جالب زیر می‌رسیم، و آن این که هر گاه افرادی از طریق انتخاب بین ظاهر اشیاء در صدد برآیند تا به دلایل عملی در مورد گزینه‌های اضافی خاتمه دهند، این افراد همچنین مایل‌اند تا ظاهر آن اشیاء را باطناً معنی دار تلقی کنند، و معنایی را که در ظاهر اشیاء کشف می‌کنند از طریق نوعی گفتگوی منطقی بیان کنند. هدف این گفتگو رسیدن به نوعی توافق در بین نظرات کسانی است که در این انتخاب ذینفع هستند. با گفتن این مطلب به ایدهٔ سلیقه در قرن هجدهم بسیار نزدیک می‌شویم. سلیقه عبارت از استعدادی است که به کمک آن موجودات عاقل زندگی خود از طریق یک احساس درست و غلط بودن ظاهر از نظر اجتماع، نظم و ترتیب می‌دهند. و غیرعاقلانه نیست اگر پیشنهاد کنیم ما در آغاز یافتن یک قلمروی واقعی از زندگی عاقلانه هستیم که با ایدهٔ فلسفی زیبایی مطابقت دارد، قلمرویی که به خودی خود مهم و از نظر فلسفی دشوار است.

## سبک

ما متکی به عادت قضاوت زیبایی هستیم تا به تبادل معانی بپردازیم. سبک یکی از ابزارهای مهمی است که در این راه از آن استفاده می‌کنیم. این استفاده مستلزم بهره برداری آگاهانه از قواعد و هنجارهای اجتماعی است. مثلاً شاخه گلی که روی یقهٔ کت زده می‌شود، پارچ بلورین پر از آبی که روی میز، یا دستمال تزئینی که توی جیب کت گذاشته می‌شود: همه این ظرائف جرقه‌ای از احساس تحسین در مشاهده کنندگان به وجود می‌آورند، کسانی که به دنبال معنای خاصی در هر یک از این جزئیات خاص هستند، چون نظم و ترتیبی را در سلیقه، بدون معنای نمادین آن، احساس می‌کنند. چرا آب در پارچ بلوری است و توی بطری نیست؟ چه چیزی توجه ما را به آن پارچ جلب می‌کند؟ چرا باید پارچ روی میز باشد؟ و غیره.

چنین پرسش‌هایی ما در جهت ایما و اشاره دار بودن سبک هدایت می‌کنند. پارچ بلوری آب به شکل خاصی از زندگی اشاره می کند: زندگی در مناطق گرم که آب بسیار مورد نیاز است، چه در منزل و چه محل کار. به این دلیل میزبان ما پارچی بلوری و تزئینی انتخاب کرده، و آن را در وسط میز قرار داده تا استفاده از آن آسان باشد. این گونه انتخاب‌ها ممکن است آگاهانه نباشند. خود میزبان نیز در این زیباسازی، مشغول کشف معنایی است که تلاش او به دنبال بیان آن است. این مثال نشان می‌دهد که انتخاب زیبایی‌ها یک نقش مهم در بیان فهم و کمال انسان دارد ـ در نشان دادن این که شما در کجای دنیای معانیِ انسانی قرار دارید. انتخاب زیبایی‌ها بخشی از مطالبی را

تشکیل می‌دهد که فیشته[1] و هگل فلاسفه آلمانی آن را "نمایش ظاهری"[2] فرد می‌نامد. این نمایش ظاهری عبارت از اعتماد به نفسی است که از طریق ساختن حضوری در دنیای دیگران حاصل می‌شود.

اکثر روش‌های آماده کردن میز پذیرایی نمایانگر سادهٔ سلیقه می‌باشند: به چیز خاصی اشاره نمی‌کنند، و هدف اصلی نشان دادن نظم و ترتیب است ـ نظمی که به هیچ وجه فکر ما را ناراحت نمی‌کند، اما پیام ساده‌ای از مهمان نوازی را منعکس می‌کند. بانوی میزبان خوش سلیقه این نظم را به جهت دیگری هم متمایل می‌کند، و چیزهایی را جلوه می‌دهد که به وضوح روی میز پذیرایی دیده شوند، و ظاهر هر یک از آنها برای خود داستانی دارد.

ما از روی سبک می‌توانیم به آنچه اهمیت داده می‌شود، به چه چیزهایی درحاشیه قرار داده می‌شوند، و به ارتباط اشیاء با یکدیگر پی ببریم. بنابراین سبک یکی از جنبه‌های قضاوت نسبت به زیبایی‌های روزمره است که ما آن را به هنر تعمیم می‌دهیم، قلمرویی که در آن هنر اهمیت کاملاً جدیدی پیدا می‌کند. سبک به نقش ما را در زندگی اجتماعی روزمره اطمینان می‌بخشد، و در هنر روح سازندهٔ دنیاهای خیالی می‌شود.

## مد

از مباحث این فصل چنین بر می‌آید که جستجو برای راه حل‌های زیبایی در زندگی روزمره، همچنین یک نوع تعقیب پنهانی برای رسیدن به توافق همگانی است. حتی کسانی که طوری لباس می‌پوشند تا انگشت نما شوند، و توجه دیگران را به خود جلب کنند، این کار را برای تأیید و قبول دیگران از منظور خود می‌کنند. بنابراین در هر جامعه انسانی نرمال، زیباشناسی زندگی روزمره از طریق مد خود را نشان می‌دهد ـ به بیان دیگر، از طریق پذیرش جمعی یک سبک. مد راهنمایی برای انتخاب زیبایی‌ها، و نوعی تضمین است که دیگران آن را خواهند پذیرفت. و مد به مردم اجازه می‌دهد تا با ظاهر خود بازی کنند، پیام‌های روشنی به افراد غریبه در جامعه بفرستند، و هم رنگ جماعت شوند در دنیایی که ظاهر مهم است.

در وهلهٔ اول، مد از طریق تقلید به وجود می‌آید. گاهی اوقات تقلید نتیجهٔ یك "دست نامرئی" است ـ مانند زمانی که مردم از طریق سرایت یا شیوع اجتماعی از یکدیگر تقلید می‌کنند. منشأ طبیعی لباس‌های محلی نیز همین است؛ این لباس‌ها با پیدایش رفتارها به وجود می‌آیند، و حاصل طرز رفتار متقابل افراد بیشماری در طول زمان

---

۱. Johann Fichte (۱۷۶۲-۱۸۱۴).

۲. outward projection.

هستند، این افراد می‌کوشند تا با پوشیدن لباسِ همگونه از رنجاندن بی مورد سایر افراد بپرهیزند، و به صورت فردی متعلق به آن جامعه ظاهر شوند. اما تقلید می‌تواند ناشی از رهبری نیز باشد، مانند زمانی که رضا شاه دستور داد مردان در ایران باید کلاه پهلوی به سر گذارند، یا زمانی که بیتل ها[1] طرز لباس پوشیدن، آرایش مو و زبان نسل خود را همراه با سبک به خصوص موسیقی تغییر دادند.

چنین پدیده‌هایی تماماً دلالت بر جایگاه مهم اندیشهٔ زیبایی در زندگی موجودات عاقل دارد. و همهٔ این پدیده‌ها به نوعی گواهی می‌دهند که وقتی مردم زیبا می‌اندیشند، همان گونه که کانت گفته است: "داوطلب توافق" با همنوع خود هستند.

## ماندگاری و گذرایی

بحث ما بر این دلالت دارد که قضاوت زیبایی را می‌توان به دو طریق متضاد انجام داد: یکی همگونه بودن و دیگری متفاوت بودن. ما در بیشتر فعالیت‌های‌مان مشغول "آبادانی" و ترمیم خرابی‌ها هستیم، علائم ماندگار یک شکل آرام از زندگی. دست نامرئی که در بالا به آن اشاره کردیم به خودی خود در جهت سبک، و آداب و رسوم حرکت می‌کند: و این وضعی است که ما در شکل معماری بومی، لباس محلی، آداب معاشرت، و رسوم و تشریفات یك فرهنگ سنتی شاهد آن هستیم. آداب و رسوم در زندگی ما زمینهٔ یک نظم ثابت را فراهم می‌آورند، احساسی که برای پیشرفت در زندگی راه درست و غلطی وجود دارد. همچنین آداب و رسوم، راهی برای تکمیل رفتار مؤدبانه، و پذیرفته بودن این رفتار در انظار عمومی در اختیار ما می‌گذارند، همان طور که تزئینات و برجسته کاری، یک کار معماری را تکمیل، یا بسته بندی کردن شیک، یک کادو را زیبا جلوه می‌دهد. در دنیا فرهنگ‌هایی وجود دارد که در آنها تلاش برای رسیدن به این گونه آداب و رسوم ثابت و ماندگار یک شکل استبدادی و حتی ظالمانه به خود می‌گیرد ـ به عنوان مثال، مصر باستان ـ که در آن همهٔ وجوه زندگی از طریق سنت‌ها شکل می‌گرفت و مومیایی می‌شد. در آثار به جا مانده از مصریان، شاهد یک زندگی روزمره هستیم که تحت تأثیر ارزش‌های زیبایی بوده، و در آن سبک فردی کاملاً تحت الشعاع یک نیاز مبرم به نظم اجتماعی قرار می‌گرفته، و به کلی سرکوب می‌شده است. مثالی آشناتر در فرهنگ غرب، زیبایی روم باستان است که در آن آرزوی ماندگاری با احساس برابری از گذرا بودن خوشی‌های زندگی همراه است، همان‌طور که این معانی در نقاشی‌های دیواری در ویرانه‌های پُمپِی[2] در نزدیکی شهر ناپل، و هرکولانیوم[3] در جنوب ایتالیا، و روی مجسمه‌ها و غارها در باغ‌های

۱. Beatles.
۲. Pompei.
۳. Herculaneum.

روم[1] باستان دیده می‌شوند.

بنابراین اگرچه ما برای ماندگاری ارزش قائلیم، اما از زودگذر بودن دلبستگی‌های خود نیز آگاهیم، و گرایشی طبیعی داریم تا این آگاهی را به صورتی زیبا و مورد تأیید عموم مردم نشان دهیم. در حقیقت فرهنگ‌هایی وجود دارند ـ سنت‌های ژاپنی شاید جالب‌ترین آنها باشند ـ که در آن زیباشناسی زندگی روزمره بر آنچه زودگذر، کنایه‌آمیز و به دلیل اندوهی عمیق به یاد ماندنی است، متمرکز می‌شود. چنین فرهنگ‌هایی به همان اندازه به رعایت آداب و رسوم و قانونمندی پابندند که فرهنگ‌هایی که روی ماندگاری تأکید می‌کنند. مراسم صرف چای در ژاپن نمونه‌ای از این زیبایی زودگذر است. در این مراسم به پذیرایی از مهمان با چای تا حد مراسم مذهبی اهمیت داده می‌شود. در هنر این پذیرایی، آداب دقیقی در مورد ظروف چای، روش پذیرایی، گل‌های تزئینی، کیفیت و نمای کلبهٔ صرف چای اجرا می‌شود. و به دلیل همین آداب و رسوم، قسمت‌های آزاد این مراسم ـ از حرکات میزبان و میهمان در محوطهٔ باغ چای گرفته، تا رفتار و گفتاری که در حین تعارف و برداشتن ظرف چای صورت می‌گیرد ـ معنی خاص و شکنندگی زندگی را نشان می‌دهند. هدف این مراسم دقیقاً فهمیدن معنی زودگذر بودن و یکبار بودن این فرصت است، همان گونه که واژه‌های یک فرصت[2] و یک دیدار[3] این معانی را بیان می‌کنند.

از مراسم چای ژاپنی مطلبی را یاد می‌گیریم که از معماری بومی در شهرهای اروپایی نیز می‌آموزیم ـ و آن این که خوشی‌های زودگذر و برخوردهای‌کوتاه زمانی به ارزش‌های ماندگار تبدیل می‌شوند که آنها را طی مراسم و تشریفاتی اجرا کنیم تا مانند نقش بر سنگ ماندگار بمانند.

## تناسب و زیبایی

تا کنون به تجزیه و تحلیل شکل خاصی از استدلال عملی پرداخته‌ایم که در آن از بین راهکارهای موجود، گزینهٔ مناسب را انتخاب می‌کنیم. تناسب بر اساس چگونگی ظاهر اشیاء، و بر حسب معنی موجود در آن قضاوت می‌شود. اما ما در بارهٔ زیبایی مستقیماً چیزی نگفته‌ایم، و نجار فرضی ما نیز برای واژهٔ زیبایی مورد استفادهٔ چندانی نداشته است.

با این حال اگر به نکات بدیهی فصل اول برگردیم، فوراً متوجه خواهیم شد که نوع قضاوتی که در این فصل

---

۱. Roman gardens.
۲. ichigo.
۳. ichie.

کرده‌ایم، دقیقاً با قضاوت زیبایی مطابقت دارد. مفهوم تناسب (سازگاری یا هماهنگی) را توضیح داده‌ایم که مفهومی خوشایند است: به علاوه تناسب کیفیتی است که دلیل توجه کردن به چیزی می‌شود که این ویژگی را دارا است. تناسب موضوعی برای تأمل به خاطر خودش است، و اهمیت آن ربطی به برخی از فواید عملی آن ندارد. تناسب موضوع اصلی یک قضاوت سنجیده و مبتنی بر تجربه است، و نمی‌تواند کاری تقلیدی و دست دوم باشد. علاوه بر این، تناسب موضوع درجه است، درست مانند زیبایی که موضوع درجه است. به طور خلاصه، آنچه در این فصل تشریح کرده‌ایم، همان "زیبایی حداقل" است که مورد توجهُ همیشگی موجودات عاقل است، کسانی که می‌کوشند تا به نظم در پیرامون خود دست یابند، و در دنیای سادهُ خود آرامش داشته باشند.

در فصل بعد، مطالب این فصل را به اشکال "بالاتر" زیبایی که از طریق هنر به نمایش در می‌آیند، ربط خواهیم داد، و خواهیم دید که وقتی به نفع قضاوت زیبایی استدلال می‌کنیم، آیا می‌توانیم مطالب بیشتری در بارهُ آن نوع معنایی که دنبال می‌شود، بیان کنیم؟

فصل ۵

# زیبایی هنری

تنها در طول قرن نوزدهم و به دنبال انتشار سخنرانی‌های هگل در بارهٔ زیباشناسی، و پس از مرگ او بود که عنوان هنر جانشین زیبایی طبیعی به عنوان موضوع اصلی زیباشناسی شد. این تغییر بخشی از تحولی بزرگ در عقاید روشنفکرانه بود که آن را جنبش رومانتیک می‌خوانیم. این جنبش احساسات فردی را در مرکز فرهنگ قرار داد، به طوری که احساس خود فرد برای او جالب‌تر از دیگران شد، و تکاپوی هنری اهمیت بیشتری نسبت به دارایی پیدا کرد. هنر به فعالیتی تبدیل شد که فرد از طریق آن موجودیت خود را به دنیا اعلام می‌کرد، و از خدایان لطف و یاری می‌طلبید. با این حال هنر ثابت کرده است که به عنوان محافظ آرمان‌های بالاتر ما به تنهایی قابل اطمینان نیست. هنر مشعل زیبایی را در دست گرفت، مدتی با آن دوید، و بعد آن را در آبریزگاه‌های پاریس به دور ریخت.

## از شوخی گذشته

یک قرن پیش، مارسل دوشان[۱] از اهالی فرانسه، داخل کاسهٔ یک آبریزگاه را امضا کرد، و آن را به نام "آبنما"[۲] و به عنوان یک اثر هنری به نمایش گذاشت. یک نتیجهٔ فوری این شوخی پیدایش یک جنبش فکری بود که خود را وقف پاسخ به این پرسش کرد: "هنر چیست؟" نوشتجات این جنبش به همان اندازه خسته کننده هستند که حرکتِ بیجای دوشان بود. با این وجود، این جنبش شک و تردیدهایی از خود به جای گذاشت. اگر چیزی را به عنوان هنر به حساب آوریم، باید ببینیم چه ارزش یا استحقاقی آن را شایستهٔ برچسب هنری کرده است؟ و تنها چیزی که باقی مانده این حقیقتِ عجیب اما بی اساس است که بعضی افراد به بعضی چیزها توجه می‌کنند، و بعضی به چیزهای دیگر. در خصوص این پیشنهاد که تشکیلاتی از منتقدان هنری وجود دارد که به دنبال ارزش‌های واقعی و آثار ماندگار در ذهن انسان می‌گردند، باید گفت این پیشنهاد فوراً رد می‌شود، چون بر اساس برداشت از آن کار هنری، آن پیشنهاد در همان "آبنما"ی دوشان فرو رفت.

---

۱. Marcel Duchamp (۱۸۸۷-۱۹۶۸).

۲. "La Fontaine".

اما این بحث مشتاقانه مورد توجه قرار می‌گیرد، زیرا به نظر می‌رسد که مردم را از بار فرهنگ آزاد می‌کند، و به آنها می‌گوید که تمام شاهکارهای هنری موجود را می‌توان به سادگی نادیده گرفت، و همهٔ نمایش‌های تلویزیونی "به همان خوبی" نمایش‌های شکسپیر هستند، چون هیچ چیزی بهتر از چیز دیگر نیست، و همهٔ ادعاهای مربوط به ارزش هنری بی اساس‌اند. به این ترتیب این بحث با اشکال مدِ روز نسبی گرایی فرهنگی هماهنگ می‌شود، و نقطهٔ شروع دوره‌های دانشگاهی در رشتهٔ زیباشناسی را تعریف می‌کند ـ و غالباً این دوره‌ها به همین نقطه نیز ختم می‌شوند.

در اینجا مقایسهٔ مفیدی وجود دارد که می‌توان آن را به کمک ظنز شرح داد. از دست دادن کلاسِ داستان‌های فکاهی مثل از دست دادن کلاس کارهای هنری کار سختی است. در این کلاس‌ها همه چیز جنبه شوخی دارد. فکاهی یا جوک برای خندیدن ساخته می‌شود. اما جوک ممکن است خنده دار نباشد که در این صورت یک شوخی "بی‌مزه" است. جوک ممکن است خنده دار، ولی توهین آمیز باشد که در این حالت شوخی "بدمزه" است. اما هیچ یک از این حالت‌ها دال بر این نیست که تمام مطالب فکاهی دلبخواه فردی هستند، یا هیچ تفاوتی بین شوخی خوب و شوخی بد وجود ندارد. یا اصولاً جایی برای نقد فکاهی نیست، یا جایی برای یک نوع آموزش و پرورش اخلاقی با هدف تدریس شوخ طبعی مناسب در کار نیست. در حقیقت، اولین چیزی که ممکن است شما در برخورد با جوک یاد بگیرید این است که آبریزگاه مارسل دوشان ـ برای بار اول شوخی خوبی بود، اما در ادامه با قوطی‌های سوپ اندی وارهل[1] به صورت یک کار تقلیدی درآمد، و امروزه این گونه شوخی‌ها کاملاً بی مزه‌اند.

## هنر کاربردی

کارهای هنری مانند مطالب فکاهی وظیفهٔ مهمی به عهده دارند. این کارها به لحاظ زیبایی خود مورد توجه قرار می‌گیرند، و ممکن است وظیفهٔ خود را به نحوی شایسته انجام دهند، و با فراهم آوردن خوراک فکری و شوق معنوی، طرفدارانی پیدا کنند تا جایی که منبع آرامش یا الهام دوستاران خود قرار گیرند. بعضی دیگر از کارهای هنری ممکن است این وظیفه را طوری انجام دهند که زننده یا توهین آمیز به نظر برسند. یا در ایجاد علاقهٔ هنری مورد نظرخود کلاً ناموفق باشند. اما کارهای هنری که در خاطر ما باقی می‌مانند به دو گروه اول تعلق دارند: یا باعث شوق و ذوق در ما می‌شوند، یا تحقیر آمیزند. کارهای ناموفق از خاطر مردم می‌روند. و مهم این است که واقعاً شما به چه نوع کار هنری می‌چسبید، علائم و آثار کدام کار هنری در گنجینهٔ خاطرات باقی می‌ماند، و کدام

۱. Andy Warhol (۱۹۲۸-۱۹۸۷) Brillo boxes.

در قلب شما جای می‌گیرد. خوش سلیقگی در زیباشناسی مثل کار طنز به همان اندازه مهم است، و در حقیقت همه چیز به سلیقه بستگی دارد. اگر دوره‌های دانشگاهی از این فرض مقدماتی شروع نکنند، دانشجویان رشتهٔ فرهنگ و هنر تحصیلات خود را مثل روز اول نادان به پایان می‌رسانند. وقتی پای هنر به میان می‌آید، قضاوت هنری به چیزی مربوط می‌شود که باید و نباید دوست داشت، و در اینجا روی کلمهٔ "باید" بحث خواهیم کرد، حتی اگر منظور از آن دقیقاً نه یک مسئولیت اخلاقی، بلکه یک بار اخلاقی باشد.

اما حقیقت این است که مردم دیگر به کارهای هنری به صورت اشیائی برای قضاوت یا به عنوان تصاویری برای زندگی اخلاقی توجه نمی‌کنند: استادان علوم انسانی بیش از پیش با دانشجویان جدید خود موافقند که تفاوتی بین سلیقه خوب و بد وجود ندارد، اما فقط سلیقه من و شما ممکن است یکی نباشد. فرض کنید کسی همین حرف را در مورد شوخ طبعی بزند. یونگ چانگ[۱]خبرنگار چینی‌تبار و جان هالیدی[۲] نقاش معاصر امریکایی در شرح حال مائوتسه تونگ رهبر چین نوشته‌اند که مائو در جوانی زمانی که به تماشای سیرک نشسته بود، و سیرک بازی از ارتفاع زیادی از روی طناب محکم به زمین افتاد و مرد، به خنده افتاد. دنیایی را تصور کنید که در آن مردم فقط به بدبختی‌های دیگران بخندند. چنین دنیایی چه وجه مشترکی با دنیای مولیِر[۳] نویسندهٔ فرانسوی و اثر او نمایشنامه تارتوف[۴]، یا اپرای کمدی موزیکال موتسارت به نام عروسی فیگارو[۵] دارد؟ هیچ گونه، جز خنده دار بودن. اما چنین دنیایی رو به انحطاط است، دنیایی است که در آن مهربانی انسان دیگر با شوخ طبعی تأیید نمی‌شود، دنیایی که در آن یک بخش کامل از روح انسان دچار بی مهری و نقص می‌شود.

حال دنیایی را تصور کنید که در آن مردم فقط به چیزهایی علاقه نشان دهند، مانند قوطی‌های سوپ، آبریزگاه‌های امضا شده، صلیب‌های فرو برده شده در پیشاب مسیح، یا اشیاء مشابهی که از زیر آوار زندگی بیرون کشیده می‌شوند، و بعد به قصد نوعی طنز یا به منظور "من را ببین" به نمایش گذاشته می‌شوند ـ به عبارت دیگر، همان معیارهای معمول و رو به افزایش نمایشگاه‌های رسمی هنرِ مدرن در اروپا و آمریکا. چنین دنیایی چه وجه مشترکی با دنیای دوچو[۶]، جوتو[۷] یا حتی سزان[۸] نقاشان ایتالیایی و فراسوی دارد؟ البته تشابهی از نظر حقیقت به نمایش گذاشتن اشیاء، و واقعیت نگاه کردن ما به آنها از دید زیباشناسی وجود دارد. اما این دنیایی خواهد بود که در آن آمال و آرزوهای انسان دیگر بیان هنری پیدا نخواهند کرد، دنیایی که در آن ما دیگر برای خود تصاویری از عالم متعالی خلق نخواهیم کرد، و دنیایی که در آن تل‌های زباله روی آرمان‌های ما را خواهد پوشاند.

---

۱. Jung Chang (۱۹۵۲- ).
۲. Jon Holiday.
۳. Jean Moliere (۱۶۲۲-۱۶۷۳).
۴. *Tartuffe.*
۵. *Marriage of Figaro.*
۶. Duccio di Buoninsegna (۱۲۵۵-۱۳۱۸).
۷. Giotto di Bondone (۱۲۶۷-۱۳۳۷).
۸. Paul Cezanne (۱۸۳۹-۱۹۰۶).

# هنر و تفریح

یک قرن پیش بندیتو کروچه[1] فیلسوف ایتالیایی در اثر قابل توجهی که منتشر کرد به یک تمایز اساسی بین به اصطلاح هنر و شبه هنر که برای تفریح، هیجان یا سرگرمی طراحی می‌شود، اشاره کرد. این تمایز توسط شاگرد او، کالینگوود[2] متفکر انگلیسی بررسی و به این ترتیب مورد بحث قرار گرفت: به هنگام برخورد با یک کار درست هنری، واکنش‌های من مورد علاقهٔ من نیست، بلکه معنی و محتوای کار مورد علاقهٔ من است. به من تجربهٔ یک هنرمند در تنها شکل خاص فیزیکی و مجسم شدهٔ آن عرضه می‌شود. اما زمانی که من دنبال تفریح می روم، علت رفتن به دنبال تفریح مورد علاقهٔ من نیست، بلکه من به اثرِ تفریح علاقه دارم. آنچه در من تأثیر درستی داشته باشد، برای من خوب است، و مشکلی از نظر زیبایی یا غیره با آن ندارم.

نکتهٔ مورد تأکید کروچه و کالینگوود قدری اغراق آمیز است ـ چرا من نتوانم به یک کار هنری به علت معنی آن علاقه‌مند باشم، و در عین حال به رسیلهٔ آن سرگرم هم بشوم؟ ما به خاطر تفریح، تفریح نمی‌کنیم، بلکه برای خنده و شوخی تفریح می‌کنیم. تفریح با علاقهٔ هنری مخالف نیست، زیرا خود تفریح یک نوع هنر است. بنابراین جای شگفتی نیست اگر کروچه و کالینگوود با رد کامل هنرهای تفریحی، هر یک به نظریه‌هایی در هنر رسیدند که مانند سایر نظریه‌ها در این زمینه غیرقابل قبول‌اند.

با این حال اعتقاد این نظریه پردازان درست بود که تفاوت بسیار زیادی بین بررسی هنری به یک موضوع و صرف پرورش اثرآن وجود دارد. یک تصویر عکاسی تا اندازه‌ای این تفاوت را برای ما از بین می‌برد. در حالی که صحنهٔ تئاتر، مانند شیشهٔ روی قاب یک تابلوی نقاشی، جلوی دنیای واقعی را می‌بندد، اما دوربین فیلمبرداری راه این دنیا را باز می‌کند ـ همان صحنه‌ای را پخش می‌کند که مثلاً در آن بازیگر وانمود به مردن توی یک پیاده رو می‌کند، و یک بالون در متن فیلم به طور اتفاقی در خیابان به حال خودش در حرکت است. و وسوسه در این است که این اثر را با تشویق بیننده به یک نوع "اعتیاد به واقعیت" به هیجانی در او تبدیل کنیم. وسوسه این است که روی آن جنبه‌هایی از زندگی واقعی متمرکز شویم که قطع نظر از معنی نمایشی آنها، به شدت توجه ما به خود جلب، یا در ما هیجان ایجاد می‌کنند. هنر اصیل همچنین مایهٔ تفریح ما است: اما این کار را با ایجاد یک فاصله بین ما و صحنه‌هایی که نشان می‌دهد، انجام می‌دهد: فاصله‌ای که به جای ایجاد عواطف ظاهری، همدردی بی‌طرفانه‌ای نسبت به بازیگران به وجود می‌آورد.

---

۱. Benedetto Croce (۱۸۶۶-۱۹۵۲).

۲. R. G. Collingwood (۱۸۸۹-۱۹۴۳).

## مثال

از آنجا که سینما و رشته‌های وابسته به آن بیشتر از هر رشتهٔ دیگر هنری مقصرند که به قیمت از دست دادن معنی دنبال جلوه‌های ویژه می‌روند، شایسته است مثالی از هنر سینمایی بیآوریم که این عیب در آن نباشد. شاید کمتر کارگردانی به اندازه اینگمار برگمان[۱] کارگردان سوئدی متوجهٔ وسوسهٔ ناشی از دوربین فیلمبرداری و لزوم مقاومت در برابر آن بوده است. شما ممکن است تصویر یک صحنه از فیلم‌های برگمان را قاب کنید ـ یکی از صحنه‌های رویای توت فرنگی‌های وحشی[۲]، رقص مرگ[۳] در مُهر هفتم[۴]، و مهمانی شام در ساعت گرگ و میش[۵] ـ و این تصویر روی دیوار شما خود را مانند یک برجسته‌کاری، بسیار چشمگیر، جذاب و آرامش بخش نشان خواهد داد. برگمان دقیقاً برای به حداقل رساندن حواس پرتی بیننده بود که تصمیم گرفت توت فرنگی‌های وحشی را به طور سیاه و سفید درست کند، و مطمئن شود که همهٔ عوامل روی پردهٔ نمایش ـ نورپردازی، سایه روشن، شکل، و اشاره و کنایه‌ها به همان اندازهٔ افراد و شخصیت‌های بازیگر ـ نقش خود را در نمایش فیلم ایفا می‌کنند. توت فرنگی‌های وحشی یک فیلم سیاه و سفید است، هرچند در زمان ساختن آن (۱۹۵۷) فیلم‌های رنگی رواج داشت.

این فیلم داستان پیرمردی خودخواه اما سرشناس را نشان می‌دهد که از عشق و عاشقی دوری جسته، پیرمردی که به پایان عمرش نزدیک شده، و احساس توخالی بودن می‌کند، و کسی است که ـ در یکی از روزها در جریان برخوردها، مرور خاطرات، و رویاهای خود ـ به طور معجزه آسایی قادر به نجات خودش می‌شود، و می‌پذیرد که باید عشق ورزید تا عشق گرفت، کسی که در پایان داستان در رویایی تغییرات قیافهٔ خود را در زمان کودکی و خوشآمد نهایی خود را به دنیای دیگران خواب می‌بیند. موضوع اصلی داستان را رؤیاها و خاطرات این پیرمرد تشکیل می‌دهند ـ وقایعی که داستان را هیجان انگیز می‌کنند، و با ابزار سینمایی تقویت می‌شوند. دوربین ضمن اتصال این وقایع به یکدیگر و شرح داستان، آنها را به صورتی جلوه می‌دهد که گویی در حال حاضر روی می‌دهند. دوربین همچنین تکامل داستان را مثل یک شکارچی مخفیانه تعقیب می‌کند، و کمی برای رسیدن به زمان حال مکث می‌کند، فقط تا جایی که زمان حال را به گذشته نزدیک سازد. تصاویر بیشتر با برفک هستند، اما جزئیاتِ متن کاملاً روشن، و بسیاری از اشیاء مثل ارواح سرگردان در سرزمینی دورافتاده به طور تیره و تار نشان داده می‌شوند. در فیلم توت فرنگی‌های وحشی، همه چیز، مانند مردم، از حالت‌های روانی ناظران اشباع شده‌اند، و به وسیلهٔ دوربینی که هر جزئی را با دقت خاص خود نشان می‌دهد، در متن نمایش قرار می‌گیرند. نتیجهٔ چیزی

---

۱. Ingmar Bergman (۱۹۱۸-۲۰۰۷).
۲. *Wild Strawberries.*
۳. Dance of Death.
۴. *The Seventh Seal.*
۵. *The Hour of the Wolf.*

غیرقابل پیش بینی یا برپایهٔ ترجیح فردی نیست، بلکه برعکس کاملاً متوجه واقعیت‌ها است، و هر جا که دوربین خیال گریزی از واقعیت‌ها داشته، مجدداً روی آنها برگردانده شده است.

توت فرنگی‌های وحشی یکی از نمونه‌های فراوانی از هنر سینمایی واقعی است که در آن تکنیک‌های سینمایی به هدف نمایشی خود می‌رسند، و صحنه‌ها و شخصیت‌ها با توجه به واکنش موافق تماشاچی نشان داده می‌شوند. این فیلم تفاوت بین علاقهٔ هنری و صرف جلوه‌های نمایشی را روشن می‌کند: به این معنی که علاقهٔ هنری فاصله ایجاد می‌کند و جلوهٔ نمایشی آن را از بین می‌برد. هدف از ایجاد این فاصله جلوگیری از شور و هیجان نیست، بلکه تمرکز روی عواطف با جلب توجهٔ بیننده به طرف تخیل، به جای واقعیت موجود است. شفاف شدن این تفاوت یک قسمت از درک زیبایی هنری است.

## خیال پردازی و واقعیت

تفاوت بین علاقهٔ هنری و جلوهٔ نمایشی را می‌توان به شکل دیگری به صورت تفاوت بین تصور و خیال پردازی بیان کرد. هنر واقعی به تصور انسان در می‌آید، در حالی که جلوه‌های نمایشی باعث خیال پردازی می‌شوند. چیزهای تصوری مورد تفکر و تأمل انسان قرار می‌گیرند، در حالی که خیال‌پردازی یا اوهام یک نوع بازی نمایشی است. خیال پردازی و تصور هر دو با چیزهای غیرواقعی سر و کار دارند؛ اما با آن که غیرواقعی‌های خیال پردازی در دنیای ما نفوذ و آن را آلوده می‌کنند، غیر واقعی‌های تصور در دنیایی از آن خود هستند، دنیایی که در آن ما آزادانه و در شرایطی بدون وابستگی عاطفی سیر می‌کنیم.

اجتماع مدرن پر از اشیاء فانتزی و خیالی است، چون تصویر واقعی چه در قالب عکس، سینما و صفحهٔ تلویزیون، خواسته‌های ممنوعه ما را با نشان دادن جایگزین خیالی برآورده، و به این ترتیب مجاز می‌کنند. یک میل خیالی نه به دنبال یک توصیف ادبی از هدف مورد نظر خود است، و نه به دنبال یک تصویر دقیق از آن، بلکه در جستجوی یک تصویر خیالی از آن است ـ تصویری که تمام حجاب‌های تردید از روی آن پاره شده‌اند. این چنین تصویری از سبک و آداب و رسوم فراری است، زیرا همه اینها مانع ساختن آن جایگزین خیالی هستند، و آن را در معرض قضاوت قرار می‌دهند. اما یک خیال ایده‌آلی کاملاً برآورده می‌شود، و کاملاً غیر واقعی است ـ هدفی خیالی است که چیزی را برای تصور باقی نمی‌گذارد. آگهی‌های بازرگانی از چنین اهدافی کسب درآمد می‌کنند. این آگهی‌ها در متن زندگی مدرن جریان دارند، و دائماً ما را وسوسه می‌کنند تا به رویاهای خود جامه عمل بپوشیم، بجای این که دنبال واقعیت‌ها باشیم.

بر عکس، صحنه‌های تصور شده واقعی نیستند، اما بازنمایی می‌شوند؛ این صحنه‌ها غرق در فکر به سراغ ما می‌آیند، به هیچ وجه تصاویری جایگزین نیستند، و در جای چیز غیرقابل دسترسی قرار می‌گیرند. این صحنه‌ها، برعکس، عمداً در یک فاصلهٔ فیزیکی و در دنیای خودشان قرار داده می‌شوند. آداب و رسوم، قاب گرفتن، و محدودیت اجزای جدایی نپذیر این فرایند تصوری می‌باشند. ما یک نقاشی را فقط از روی قابی می‌بینیم که آن را از دنیای خارج محافظ می‌کند. آداب و رسوم و سبک به مراتب از واقعیت مهم‌ترند: و وقتی نقاش‌ها به تصاویر خود با فریب چشم[۱]واقعیت می‌بخشند، ما اغلب کار آنها را چیزی بی‌سلیقه قلمداد می‌کنیم یا به عنوان کاری کم‌ارزش زیر سؤال می‌بریم.

این درست است که هنر ممکن است با جلوه‌های تخیلی بازی کند، همان گونه که برنینی در ساختن مجسمهٔ سانتا ترسا در حالت خلسه، یا مازاتچو[۲] نقاش ایتالیایی در به تصویر کشیدن اولیای (تثلیث) مقدس[۳] روی دیوار کلیسا چنین عمل کرده‌اند. اما در چنین مواردی خیال‌پردازی یک وسیلهٔ نمایش و راهی برای بردنِ بیننده به عوالم بهشتی است، عوالمی که در آن افکار و احساسات از آلودگی‌های دنیوی پاک می شوند. برنینی و مازاتچو به هیچ وجه قصدِ فریب یا اغفال بیننده را ندارند، یا در صدد وسوسه کردن بیننده، و تحریک احساسات او به شیوه‌های جایگزینی نیستند.

در تئاتر نیز بازیگری واقعی نیست، بلکه نمایشی است، و اگر چه واقع گرایانه است، اما (به عنوان یک قاعده) از صحنه‌هایی که مایهٔ خیال‌پردازی باشند، اجتناب می‌کند. در تراژدی‌های یونانی، قتل‌ها در خارج از صحنهٔ تئاتر صورت می‌گیرند، و ابراز وحشت از آن با بیانی موزون در سرود و رقص و گفتار بازیگران منعکس می‌شود. هدف آن عاری کردن مرگ از ضربهٔ عاطفی آن نیست، بلکه مهار کردن آن در محدودهٔ تصورات بیننده است ـ محدوده‌ای که در آن ما آزادانه و به راحتی در علائق و امیال خود سیر می‌کنیم.

اگر چه احساساتی که در تئاتر به خرج داده می‌شود به موضوعات خیالی توجه دارند، اما از یک حس واقعی برخوردارند، و با فهم بیشتر نمایش معنی و مفهوم بهتری پیدا می‌کنند. احساسات ما ناشی از همدردی یا دلسوزی ما با همنوعان‌مان است، و این همدردی برای فهم بهتر منظور نمایش بسیار مهم است ـ همدردری می‌خواهد که هدف خود را بشناسد، ارزش آن را برآورد کند، و لحظات خود را بی‌جا صرف نکند. آدام اسمیت[۴] در نظریهٔ احساسات اخلاقی[۵] چنین استدلال کرده که ابراز همدردی به میل خود به سمت موضع تماشاگر بی‌طرف گرایش

---

۱. *trompe-l'oeil*.
۲. Tommaso Masaccio (۱۴۰۱-۱۴۲۸).
۳. Holy Trinity.
۴. Adam Smith (۱۷۲۳-۱۷۹۰).
۵. *The Theory of the Moral Sentiments*.

دارد. به این ترتیب، همدردی هرگز مثل زمینهٔ زیبایی، نه چندان فعال است، و نه چندان با قضاوت کنترل می‌شود. نسبت به صحنه‌های تصویری و قاب شده، می‌توانیم همان روش "بی‌طرفانه" بودن را که در فصل اول توضیح دادیم، اختیار کنیم. و زمانی که علائق و وابستگی‌های خود را کنار بگذاریم، طوری همدردی خواهیم کرد که معمولاً در رفتار روزمرهٔ خود توانایی انجام آن را نداریم. بنابراین منطقی است چنین پیشنهاد کنیم که این برداشت یك هدف هنر را تعریف می‌کند: عرضه کردن دنیاهای تصوری که در جهت رسیدن به آنها می‌توانیم، به عنوان بخش مهمی از برداشت هنری، یک روش علاقهٔ بی‌طرفانه اتخاذ کنیم.

## سبک

هنرمندان واقعی موضوع هنر خود را به این منظور کنترل می‌کنند که واکنش ما نسبت به آن کار آنها باشد، نه حاصل برخورد ما. یکی از راه‌های اعمال این کنترل به کار بردن شیوهٔ سبک یا استیل است: همان طور که پیکاسو[1] نقاش اسپانیایی از طریق بازسازی صورت زن با هنر کوبیسم[2]، احساسات شهوانی را تحت کنترل قرار داد، یا پوپ[3] با استفاده از منطق جالب دو بیتی حماسی، بیزاری از انسان را کنترل کرد. سبک فقط از طریق هنر به نمایش در نمی آید: در واقع، همان طور که در فصل گذشته گفتیم، سبک برای ما امری طبیعی و بخشی از زیباشناسی زندگی روزمره است که از طریق آن محیط زیست خود را مرتب می‌کنیم، و آن را در ارتباط قابل توجهی با خود قرار می‌دهیم. به عنوان مثال، استعداد در لباس پوشیدن را در نظر بگیرید که با اصرار به نو پوشیدن متفاوت است: این استعداد عبارت است از توانایی تبدیل کردن یک مجموعه از لباس‌های معمولی و متداول در یک جهت شخصی، به طوری که در هر یک از این لباس‌ها یک شخصیت تک ظاهر می‌شود. این منظور ما از سبک است، و "شیک بودن" زمانی به وجود می‌آید که بیش از اندازه به سبک توجه می‌شود، و سبک به یک عامل عمده در لباس پوشیدن شخص تبدیل می‌شود.

سبک‌ها می‌توانند به یکدیگر شباهت داشته، و با سبک‌های مخصوص زیادی مشترکاتی داشته باشند ـ همان گونه که سبک موتسارت مشابه سبک هایدن[4] آهنگساز و موسیقی‌دان اتریشی و استاد او است. یا ممکن است مانند سبک ون گوگ[5] نقاش هلندی سبکی منحصر به فرد باشد، به طوری که کسی که از مجموعهٔ آثار او استفاده کند، کپی‌کننده یا مقلّد هنری می‌شود، و هنرمندی نیست که سبک مخصوص بخود را داشته باشد. گرایش ما به چنین طرز تفکری با احساس صداقت انسانی ما در ارتباط است: یک سبک منحصر به فرد، سبکی است که با یک

۱. Pablo Picasso (۱۸۸۱-۱۹۷۳).
۲. Cubist.
۳. Alexander Pope (۱۶۸۸-۱۷۴۴).
۴. Joseph Haydn (۱۷۳۲-۱۸۰۹).
۵. Vincent Van Gogh (۱۸۵۳-۱۸۹۰).

شخص خاص شناسایی می‌شود، کسی که شخصیت او کاملاً در کارش مشخص است. به گفتهٔ مشهور بوفون[1] نویسندهٔ فرانسوی: "سبک همان مرد است." جالب است دلیل این را کشف کنیم که چرا موتسارت کسی که زبان موسیقی هایدن آهنگساز اصلی را اقتباس کرده، یک آهنگساز نوآور شناخته می‌شود، اما اوتریلو[2] نقاش سرشناس فرانسوی مشخصاً خودش است، حتی وقتی که مسلماً به دنبال سبک پیکاسو و ون گوگ رفته، و کارش کاملاً اقتباسی است.

سبک باید قابل درک باشد: چیزی به عنوان سبک پنهان وجود ندارد. سبک خود را نشان می‌دهد، حتی اگر این کار را با روش‌های هنرمندانه‌ای انجام دهد که تلاش و پیچیدگی سبک را پنهان کند، همان طور که رقص‌های شاد شوپن[3] موسیقی‌دان لهستانی، یا نقاشی‌های پال کِله[4] هنرمند سویسی از این قبیل هستند. در عین حال، سبک به واسطهٔ مشاهدات مقایسه‌ای ما، قابل درک می‌شود: لازمهٔ این امر برجسته بودن سبک در مقایسه با سبک‌های رایج است، که باید به طور ناخودآگاه در ذهن ما نیز حاضر باشند تا بتوانیم به جزئیات و تفاوت‌ها دقت کنیم. سبک به هنرمندان این امکان را می‌دهد تا به جزئیاتی توجه کنند که بیان نمی‌شوند، مقایسه‌هایی را به عمل آورند که به روشنی شرح نمی‌دهند، کار خود و موضوع آن را در جایی قرار دهند که هر حرکتی را مهم جلوه دهد، و به این ترتیب سبک به صورت یک کار پرمحتوا موفق شود.

## محتوا و شکل

پیشنهاد بالا بلافاصله مشکلی را مطرح می‌کند که در زیباشناسی و مطالب انتقادی مربوط به آن و به طور کلی در مطالعات هنری مشکل آشنایی شده است: چگونه ما می‌توانیم محتوای یک کار هنری را از شکل آن جدا کنیم؟ و اگر بتوانیم محتوا را از شکل جدا کنیم، آیا این درست نشان نمی‌دهد که محتوا ربطی به هدف هنری ندارد؟ و معنی واقعی کار هنری چیست؟

فرض کنید شما از من بپرسید محتوای نقاشی معروف ون گوگ به نام صندلی زرد چیست؟ و دقیقاً چه معنایی دارد؟ شما می‌پرسید: من با نگاه کردن به نقاشی این صندلی چه چیزی را قرار است در مورد آن یا دنیا بفهمم؟ من ممکن است پاسخ دهم: این فقط یک صندلی است، همین. اما در این صورت، چه چیز خاصی در این نقاشی

---

۱. Georges Buffon (۱۷۰۸-۱۷۸۸).
۲. Maurice Utrillo (۱۸۸۳-۱۹۵۵).
۳. Frederic Chopin (۱۸۱۰-۱۸۴۹).
۴. Paul Klee (۱۸۷۹-۱۹۴۰).

هست؟ آیا عکس هر صندلی همین کار را نمی‌کند؟ چرا باید برای دیدن عکس یک صندلی فرسنگ‌ها سفر کرد؟

صندلی زرد، ون گوگ

احتمالاً من خواهم گفت که این نقاشی یک مطلب استثنایی در بارهٔ این صندلی خاص، و همچنین در بارهٔ دنیا برای گفتن دارد که با دیدن تصویر این صندلی میسر است. من احتمالاً سعی می‌کنم تا احساسات و افکارم را در قالب کلمات چنین بیان کنم: "این صندلی دعوتی برای دیدن یک شیوهٔ زندگی است که از آدم‌ها به تمام کالاهایشان گسترش می‌یابد، برای دیدن راهی است را که در آن نور زندگی از پست‌ترین اشیاء نیز به تابش در می‌آید، به طوری که هیچ چیز در حال سکون نیست، همه چیز در حال تحول است." ولی آیا ون گوگ نمی‌توانست این پیام را زیر بوم نقاشی بنویسد؟ برای بیان چنین فکری چه نیازی به صندلی داشت؟ احتمالاً پاسخ من این خواهد بود که کلمات من فقط اشاره‌ای است؛ و معنای واقعی این نقاشی عمیقاً وابسته به تصویر آن و از آن جدایی ناپذیر است ـ این معنی درست در شکل و در رنگ‌های صندلی نهفته است، از سبک مشخص ون گوگ جدایی ناپذیر، و به طور کامل قابل بیان با کلمات دیگری نیست.

امروزه این نوع استدلال چه در مورد نقاشی، چه در مورد شعر یا در مورد موسیقی روش آشنایی است، و در مکالمات روزمرهٔ هنری ما جای گرفته است. ما می‌خواهیم بگوییم که کارهای هنری معنی‌دارند ـ این کارها فقط اشیاء جالبی نیستند که از آنها بی‌دلیل لذت ببریم، بلکه فعالیت‌هایی برای برقراری ارتباط هستند که معنایی را به

ما عرضه می‌دارند، و این معنی باید فهمیده شود. اغلب در مورد یک بازیگر ممکن است بگوییم که او نقشی را که بازی می‌کرد، نمی‌فهمید. ما به موسیقی انتزاعی[۱] مانند قطعات چهارنوازی بارتوک[۲] آهنگساز مجار گوش می‌کنیم، و شاید بگوییم که آن را نمی‌فهمیم. تمام این اشاره‌ها به معنی و فهمیدن معنی نشان می‌دهند که کارهای هنری در حال انتقال معنی یا محتوایی به ما می‌باشند، چه بسا که هر کار هنری یا هر نوای موسیقی، محتوای خاص خود را داشته باشد که اگر بخواهیم آن را تحسین کنیم و به ارزش آن پی ببریم، باید آن را بفهمیم. بعضی از آثار طرز نگاه ما را به دنیا تغییر می‌دهند ـ نمایشنامه فاوست[۳] اثر گوته نویسندهٔ آلمانی، رباعیات عمرخیّام، مثنوی مولانا، هملت[۴] اثر شکسپیر، آینه ایس[۵]، منظومهٔ حماسی ویرژیل[۶] شاعر روم باستان، مجسمهٔ موسی اثر میکل آنژ[۷]، مزامیر داوود[۸] و کتاب ایوب[۹]. برای کسانی که این آثار هنری را نمی‌شناسند، دنیا جایی متفاوت ـ و شاید کمتر جالب ـ است.

با این حال وقتی از محتوای یک اثر هنری خاص صحبت به میان می‌آید، و پرسش می‌شود که محتوای آن دقیقاً چیست، می‌بینیم که فوراً سکوت برقرار می‌شود. معنای یک اثر هنری در محتوایی نیست که به هر شکلی قابل تشخیص باشد. این معنی، محتوای خاصی است که در اثر عرضه شده ـ به عبارت دیگر، محتوا از شکل و سبک جدانشدنی است. در این جا به یک نکتهٔ بسیار مهم می‌رسیم که نظریهٔ جدایی ناپذیری شکل از محتوا است. این نظریه در یک حالت خاص خود و در رشتهٔ نقد ادبی "بدعت تعبیر" یا کژ اندیشی نامیده می‌شود ـ عبارتی که در ادبیات غرب ابتدا کلینت بروکس[۱۰] منتقد امریکایی به کار برد. بدعت گذاری که بروکس به آن اشاره کرده این است که فکر کنیم معنی یک شعر را می‌توانیم در قالبِ نثر بیان کنیم، و از آن نثر به راحتی متوجهٔ معنی مطلب شویم؛ اما این یک بدعت گذاری است که فکر کنیم می‌توان محتوای شعر یا نظم (سخنی که دارای وزن و قافیه است) را به نثر (پراکندن، بدون وزن و قافیه) تبدیل کرد، یا این که می‌توان معنی و محتوا را به سبکی دیگر یا شکل هنری دیگر یا در هر قالب دیگر، به جز این شکل خاص شعر، منتقل کرد.

بروکس به چندین ویژگی عمدهٔ شعر اشاره می‌کند. اول این حقیقت که یک بیت شعر می‌تواند چندین اندیشه را همزمان بیان کند، در حالی که نثر در بهترین شکل خود آن اندیشه‌ها را به دنبال هم قرار می‌دهد. به عنوان مثال، این دو بیت در مطلع غزل حافظ:

---

۱. abstract.
۲. Bela Bartók (۱۸۸۱-۱۹۴۵).
۳. Faust.
۴. Hamlet.
۵. Aeneid.
۶. Publius Vergil (۷۰-۱۹قبل از میلاد).
۷. Michelangelo (۱۴۷۵-۱۵۶۴).
۸. Palms.
۹. Book of Job.
۱۰ Cleanth Brooks (۱۹۰۶-۱۹۹۴).

سال‌ها دل طلب جام جم از ما می‌کرد  وآن چه خود داشت ز بیگانه تمنا می‌کرد
گوهری کز صدف کون و مکان بیرونست  طلب از گمشدگان لبِ دریا می‌کرد

معانی و تعبیرهای متعددی دارند. یک معنی آن به نثر عبارت است از: سال‌ها دل جام جهان نما یا جام گیتی نما و به استعاره حقیقت درون یا صفات الهی به ودیعه نهاده شده در درون انسان را که خود داشت، از ما به آرزو می‌خواست، و آن مروارید را که در صدف جهان هستی و مکان نتوان یافت، از مدعیان معرفت که بر کرانهٔ دریای وجود چون گمشدگان سرگردانند، باز می‌جست. جام جم در معنی عرفانی آن، کنایه از دل و ضمیر انسان حق و عارف کامل یا قلب روشن بین است. یک معنی یا یک تعبیر از شعر، فقط یک قرائت از شعر را به دست می‌دهد، در حالی که قدرت کلامِ منظوم در این واقعیت نهفته است که به طور متوالی با هم شنیده می‌شود، مانند صداهای همزمان در موسیقی.

ثانیاً این حقیقت وجود دارد که شعر دارای "تعدد معانی" است، و معنی آن می‌تواند در چندین سطح: سطوح تصویر، تشبیه، استعاره، تمثیل، کنایه، حقیقت، مجاز و غیره گسترش یابد. این نکته بیش از هفت قرن پیش در نامه مشهوری که معمولاً به دانته شاعر ایتالیایی نسبت داده می‌شود در بارهٔ معنی تمثیلی، در کمد الهی[1] توضیح داده شده است. و این روش تعدد معانی مورد استفادهٔ بسیاری از شعرای اواخر قرون وسطی و اوایل دورهٔ رنسانس قرار گرفته است. یک تعبیر باید سطوح معانی را به طور جداگانه توضیح دهد، در حالی که قدرت شعر متکی به ارائه همزمان همهٔ معانی است.

ثالثاً در هر تعبیری معنی از دست می‌رود. شما ممکن است اولین بیت از تک گویی معروف در نمایشنامهٔ هملت شکسپیر را با عنوان "زنده بودن یا مردن: انتخاب این است،" یا "بودن یا نبودن، مسئله این است،" را معنی کنید. اما شکسپیر می‌خواست فعل "بودن" با تمام آهنگ متافیزیکی آن همراه باشد، گویی که بودن یا وجود با اسرار خلقت و رمز و راز "وجود مشروط"[2] مرتبط است، همان گونه که ابن سینا نابغهٔ ایرانی و آکویناس فیلسوف ایتالیایی در مطالعات خود برهان وجود را شرح داده‌اند. اصولاً "بودن" از قبل یک پرسش بوده، پرسشی ناگشودنی که به صورت اضطراب وجودی در هملت با طنینی جدید و نگران کننده مطرح می‌شود. در شعر فقط معنی و پیوستگی کلمات نیست که به معنای آن ارزش و اهمیت می‌دهد. آهنگ نیز بیش از اندازه مهم است ـ و نه فقط آهنگ: بلکه آهنگ با ترتیب منظم (نحو) و موزون در جهت تحکیم معنی شعر. بنابراین در نهایت غیرقابل تعبیر بودن

---

۱. *Divine Comedy*.

۲. "contingent being".

معنی شناسی در فضای شعر امری مسلم است. چگونه می‌توان در زبان فارسی طبیعت "گوهری کز صدف کون و مکان بیرونست" را توصیف کرد؟

با این حال نمی‌خواهیم چنین نتیجه بگیریم که معنای یک شعر یا هر گونه اثر هنری دیگر حقیقتاً اسرارآمیز است، یا آن چنان به شکل آن وابسته است که چیزی در مورد آن نمی‌توان گفت. قبلاً در خصوص این گونه نمونه‌ها به اندازه کافی توضیح داده‌ایم. اما مثال‌های زیادی هم هست که این مطلب در مورد آنها چندان صدق نمی‌کند، مانند اغلب اشعار زیبا و روان فروغ فرخزاد. هنرهای تصویری نیز ممکن است بیش از حد در هم و جدا کردنشان از یکدیگر ساده نباشد، یا پیامی فوق العاده مبهم در خود داشته باشند، و عمداً مایل به بیان صریح معنی مورد نظر خود نباشد، مبادا از هیجان آن بکاهد. اما چنین مواردی استثنایی، و درست به دلیل استثنایی بودن، جدایی ناپذیر بودن محتوا از شکل را ثابت می‌کنند. در اکثر موارد می‌توان دربارهٔ معنای یک شعر، یک نقاشی ـ حتی یک قطعهٔ موسیقی مطالب زیادی بیان کرد. اما آنچه گفته می‌شود، عمق معنای خاصی را که باعث تبدیل یک کار هنری به یک وسیلهٔ بی‌نظیر برای بیان محتوایش می‌شود، توجیه نخواهد کرد.

## بازنمایی و بیان هنری

در اینجا فلاسفه بین دو نوع معنی در هنر تفکیک قائل می‌شوند: بازنمایی[۱] هنری و بیان[۲] هنری. این تفکیک بیشتر به مطالعات کروچه برمی‌گردد، هر چند با عقایدی که مدت‌ها قبل از او نیز رایج بوده، همخوانی دارد. به نظر می‌رسد که کارهای هنری حداقل از دو راه می‌توانند معنادار باشند ـ یکی از راه عرضهٔ دنیایی (واقعی یا تصوری) که مستقل از آن کارها باشد، مانند سخن نثر، تئاتر و نقاشی تصویری، یا از راه هنرهای تجسمی که ذاتاً معنی را در خود دارند. نوع اول معنی اغلب "بازنمایی" خوانده می‌شود، زیرا به طور ضمنی اشاره به یک رابطهٔ نمادی بین کار هنری و دنیای خودش دارد. بازنمایی می‌تواند به لحاظ واقع بینانه بودن، مورد قضاوت قرار گیرد ـ به عبارت دیگر، مطابقت داشتن تقریبی با کلیات اشیاء و صحنه‌های توصیف شده در آن. همچنین بازنمایی می‌تواند به شکل بازگویی و برگردان باشد؛ دو اثر هنری می‌توانند یک چیز، یک وضعیت یا یک رویداد واحد را بازنمایی کنند ـ همان گونه که مصلوب شدن عیسی را هنرمندانی مانند مانتنا[۳] نقاش ایتالیایی و گرونوالد[۴] نقاش آلمانی هر دو به تصویر کشیده‌اند.

---

۱. Representation.
۲. Expression.
۳. Anrea Mantegna (۱۴۳۱-۱۵۰۶).
۴. Matthias Grünewald (۱۴۷۰-۱۵۲۸).

به علاوه، یک بازنمایی صحیح به عنوان یک کار هنری ممکن است بی‌معنی باشد ـ یا به دلیل این که آنچه را که نشان می‌دهد بی‌معنی است، یا به دلیل این که اصلاً هیچ معنایی را دربارهٔ موضوع خود عرضه نمی‌کند، مانند نگارهٔ حوریان و پریان عریان، اثر بوگرو[۱] نقاش فرانسوی. همه این ویژگی‌ها باعث شد تا کروچه کارهای بازنمایی را به عنوان فعالیتی غیر ضروری در مجموعهٔ کارهای هنری رد کند. بازنمایی در بهترین شکل آن چهارچوبی است که هنرمند در آن به ساختن بپردازد، اما این چهارچوب هرگز خودش منبع معنی برای کار هنرمند نیست. البته اگر شما بخواهید معنی هنری کاری را خوب درک کنید، هنوز باید محتوای نمایشی آن را بفهمید: و این احتمالاً نیاز به دانش انتقادی، تاریخی و نگاره شناسی دارد ـ دانشی که کسب آن همیشه آسان نیست، همان طور که در این خصوص از تلاش‌های به عمل آمده برای رمزگشایی از نگهبان شبانه[۲] اثر معروف رامبرانت[۳] نقاش هلندی، یا شعر تمثیلی شکسپیر به نام ققنوس و قمری[۴] آگاهیم. اما ممکن است کسی بازنمایی یک اثر را بفهمد، و هیچ علاقه‌ای به زیبایی آن پیدا نکند؛ و چنین اثری ممکن است بازنمایی خوبی باشد، بدون این که چنین علاقه‌ای را برانگیزد ـ همان گونه که بیشتر فیلم‌های درجهٔ بی نمایش‌های خوبی از وقایعی بی‌معنی هستند، و افرادی خسته کننده و بدون هدف هنری در آنها شرکت می‌کنند.

## بیان هنری و احساس

بنابراین از نظر کروچه مسئولیت معنی هنری، نه به عهدهٔ بازنمایی، بلکه به عهدهٔ بیان هنری است. و بیان هنری وسیلهٔ ابراز ارزش زیبایی است. کارهای هنری چیزهایی را بیان می‌کنند، و حتی هنرهای انتزاعی (که هیچ شکل طبیعی در آنها قابل مشاهده نیست)، مانند نقاشی انتزاعی یا موسیقی بی کلام، می‌توانند وسیلهٔ موثری برای بیان هنری باشند. به این ترتیب، چگونه باید بیان هنری را فهمید، و چرا باید به آن ارزش نهاد؟ یک پیشنهاد این است که کارهای هنری عواطف و احساسات هنرمند را بیان می‌کنند، و این احساسات برای ما ارزش دارند، چون ما را با شرایط هنرمند آشنا می‌کنند، و نسبت به تجربیات او تفاهمی در ما به وجود می‌آورند که در غیر این صورت چنین نخواهد بود. اما مسلماً کارهای هنری احساسات را آن گونه بیان نمی‌کنند که شما مثلاً با خشم سر فرزند خود فریاد می‌کشید، یا عشق و علاقه خود را با صحبتِ پرمهر به او ابراز می‌کنید. اکثر کارهای هنری نه در جریانِ پرحرارت یک شور و شوق ناگهانی خلق می‌شوند، و نه ما دانش آن را داریم که بگوییم چه شور و شوقی (در صورت ممکن) انگیزهٔ هنرمند بوده است. حتی زمانی که هنرمندان به احساساتی اشاره می‌کنند که به ظاهر در کارشان منعکس شده، ممکن است ما توصیف آنها را باور نکنیم. یکی از دستگاه‌های موسیقی سنتی ایرانی،

---

۱. William A. Bouguereau (۱۸۲۵-۱۹۰۵).
۲. *The Night Watch*.
۳. Rembrandt van Rijn (۱۶۰۶-۱۶۶۹).
۴. *The Phoenix and the Turtle*.

ماهور است که از نظر احساسی شاد قلمداد می‌شود؛ فرض کنید شما به یک قطعه از این موسیقی گوش می‌کنید، اما احساس شما این است که این قطعه برای شما شادی آفرین نیست. آیا این نشان می‌دهد که شما درست آن را نمی‌فهمید؟ برای بیان احساسِ ناشی از این موسیقی، چرا باید آهنگساز آن بهتر از شما باشد؟ شاید شما، به عنوان یک منتقد، توانایی بهتری از آهنگساز برای توصیف محتوای احساسی یک موسیقی داشته باشید. و البته هنرمندان زیادی هستند که از طریق نقد هنری از معنی کارهای خودشان آگاه می‌شوند.

در حقیقت به نظر می‌رسد که تمام تلاش‌ها برای توصیف محتوای احساسی و عاطفی کارهای هنری کاملاً به هدف خود نمی‌رسند. احساس عاطفی یک حیات مستقل از کار هنری ندارد: این حیات در آهنگ‌ها، رنگدانه‌ها و واژه‌ها نهفته است، و کوشش برای استخراج و توصیف آن یک کار سطحی و غیرقابل قبول به نظر می‌رسد. کروچه در پاسخ به این مشکل یک نظریهٔ ابتکاری ارائه داد. او استدلال کرد که بازنمایی با مفاهیم سروکار دارد ـ ویژگی‌هایی که می‌توان آنها از قالبی به قالب دیگر برگرداند، و هنوز معنای آنها را حفظ کرد. بنابراین دو نقاشی از روی یک منظره، هر دو می‌توانند مکان واحدی را نشان دهند، و هر دو حاوی پیام‌هایی باشند که به روشی دیگر و توسط رسانه‌ای دیگر منتقل شوند.

بازنمایی چه در قالب کلمات باشد و چه تصاویر، رابطه‌ای بین یک اثر و یک دنیای هنری است، و این اثر به دنیای خودش مربوط است، همان گونه که مفاهیم با توصیف کردن کلیِ یک معنی، شامل همه مصادیق جزئی آن می‌شوند. بیان هنری نه با مفاهیم، بلکه با بینش یا ادراک بی واسطه سروکار دارد ـ تجارب خاصی که از طریق تفهیم منحصر بفرد بودشان منتقل می‌شوند. دو اثر هنری می‌توانند نمایانگر یک چیز باشند؛ اما نمی‌توانند یک چیز واحد را بیان کنند ـ برای این که یک اثر بیانگر یک بینش است که فقط از طریق کیفیت به خصوص آن عرضه می‌شود، کیفیتی که درست به کلمات معین یا درست به تصاویر معین نیاز دارد. این وضعی است که در هنر وجود دارد ـ انتقال تجربیاتی خاص، در شکل منحصر به فرد آن که ویژگی خاص آن را مشخص می‌کند. و به همین دلیل بیان هنری بسیار با ارزش است، چون بیانی است که ویژگی نامفهوم و منحصر به فرد موضوع خود را به ما عرضه می‌کند.

این نظریه هرچند ابتکاری است، اما چیزی را که با یک دست می‌دهد با دست دیگر می‌گیرد. به نظر می‌رسد این نظریه می‌گوید که یک کار هنری به علت بینش یا الهامی که به دست می‌دهد، دارای معنی می‌شود. اما این بینش تنها از طریق آن بیان هنری قابل تشخیص است. اگر از ما بخواهند بینش بیان شده در یک کار هنری را مشخص کنیم، نتها پاسخ ما این است که به کار هنری اشاره کنیم، و بگوییم که بینش در این نهفته است؛ و ظاهراً چنین پاسخی یعنی بینش یا بیانی در کار نیست، و گفتن این که یک کار هنری بیانگر یک بینش است، مانند این است

که بگوییم بینش عیناً همان کار هنری است. به این ترتیب به مسئلهٔ قبل یعنی شکل و محتوا بر می‌گردیم، و می‌خواهیم برای رد کردن بینش به عنوان چیزی غیرواقعی، روی تفکیک بین شکل و محتوا اصرار بورزیم.

در سالهای اخیر تلاش‌های زیادی صورت گرفته تا تفکیک بین بازنمایی و بیان هنری دوباره مطرح و مورد تجدید نظر قرار گیرد، و همچنین توضیح داده شود که چرا بیان هنری مهم است، و چگونه بیان هنری عنصر اصلی تجربهٔ هنری را به دست می‌آورد، عنصری که ما آن را معنی یا محتوای اثر تعریف می‌کنیم. در این باره، ما شاهد نظریه‌های معنا شناسی، نشانه شناسی، ادراکی و نظریه‌های مشابهی بوده‌ایم، و به ویژه ناظر کوشش‌هایی بوده‌ایم که در فلسفهٔ موسیقی صورت گرفته تا نشان داده شود که احساس چگونه در قالب هنر بیان می‌شود، و چرا این مطلب مهم است. به نظر می‌رسد هیچ یک از این نظریه‌ها موضوع را چندان پیش نبرده‌اند.

## معنی موسیقی

خوانندگان ممکن است تعجب کنند که چرا در کتابی که به موضوع زیبایی اختصاص یافته، لازم است به حل مسئلهٔ معنی هنری بپردازیم. اما دقیقاً زیبایی است که ما را بر سر این مسئله بغرنج می‌آورد. هنر به این دلیل ما را تحت تأثیر قرار می‌دهد که زیبا است، و هنر زیبا است تا اندازه‌ای به این دلیل که معنایی دارد. هنر می‌تواند بدون زیبا بودن معنی‌دار باشد. اما برای زیبا بودن باید معنی‌دار باشد. مثالی از موسیقی ممکن است این مطلب را روشن کند. مقدمه و چهار مضراب جلیل شهناز و امیر ناصر افتتاح در دستگاه ماهور را در نظر بگیرید ـ این یکی از بارزترین قطعه‌های موجود در مجموعهٔ موسیقی اصیل ایرانی است. چطور ما می‌توانیم توانایی بیانگری آن را بفهمیم؟ این موسیقی قصه‌ای در مورد یک وضعیت ذهنی نمی‌گوید که بتوان آن را به صورتی دیگر با کار هنری دیگر بیان کرد: این قطعهٔ تار و ضرب در حال بیان سرخوشیِ خاص خود است. زیبایی این موسیقی با اجرای این دونوازی عجین است: در اینجا دو کیفیت وجود ندارد: زیبایی و اجرا، بلکه فقط یک کیفیت مطرح است. این نکته بلافاصله توجه ما را به مسئله‌ای جلب می‌کند که در مورد آن بحث می‌کرده‌ایم: تفاوت بین کسی که بیان هنری را می‌فهمد، و کسی که نمی‌فهمد، چیست؟

اما این مثال به یک راه حل نیز اشاره می‌کند. چون یادآور می‌شود که برای استفاده از واژهٔ "بیان" دو حالت وجود دارد: یکی استفادهٔ گذرا، به صورت فعل متعدی که نیاز به مفعول دارد، و پرسش "بیانِ چه؟" را به همراه دارد؛ و دیگری استفادهٔ غیرگذرا، به صورت فعل لازم که نیازی به مفعول و این پرسش ندارد. بیانگر یا رسا بودن[1] در یک

---

۱. *Espressivo.*

نت موسیقی همیشه به صورت غیرگذرا فهمیده می‌شود. به عبارت دیگر، این پرسش که: "چطور من می‌توانم این موسیقی را رسا یا با حال بنوازم، اگر به من نگویی که معنی آن چیست؟" پرسشی بی‌معنی است. نوازندگان موسیقی فهم خود را از یک کار رسای موسیقی، نه از طریق تشخیص وضعیت ذهنی "مربوط" به آن، بلکه با نواختن توام با تفاهم نشان می‌دهند. این نوازندگان باید خود را در حال و هوای آن آهنگ قرار دهند. این فرایند "همسازی"[۱] در شنوندگان موسیقی نیز منعکس می‌شود، به طوری که آنها نیز با نوای موسیقی "همراهی" می‌کنند، و خود را به حرکت در می‌آورند، انگار که همراه با موسیقی در حال رقصند.

به این ترتیب هرچند نظریهٔ کروچه در خصوص هنر به عنوان یک بینش، نظریه‌ای بیش از اندازه سخت و دقیق است، اما به یک معما دربارهٔ زیبایی هنر اشاره می‌کند. چرا اغلب اوقات ما دچار وسوسه می‌شویم تا در بارهٔ بیان هنری به صورت غیرگذرا (بدون سؤال بالا) صحبت کنیم؟ و چرا بیان هنری بخشی از زیبایی است؟ چنین پرسش‌هایی از زمان انتشار مقالهٔ معروف هوفمان هنرمند آلمانی در بارهٔ سمفونی پنجم بتهوون[۲] بحث در بارهٔ موسیقی را زنده کرد، و این امر مدت‌ها قبل از زمانی است که کروچه مفهوم بیان هنری را در مرکز زیباشناسی قرار داد.

## فرم‌گرایی در موسیقی

مقالهٔ هانسلیک[۳] منتقد اتریشی در باب موسیقی زیبا[۴] در سال ۱۸۵۴ منتشر شد. این مقاله به صورت یک سند بسیار مهم در جدال بین پیروان برامس[۵] موسیقیدان آلمانی در سبک رمانتیک، و طرفداران واگنر آهنگساز آلمانی در سبک کلاسیک درآمد. برای پیروان سبک رمانتیک، موسیقی اصولاً دارای ویژگی‌های معماری است که از جزئیات ساختاری صوتی تشکیل می‌شود. در مقابل پیروان واگنر از این موضع دفاع می‌کردند که موسیقی هنری نمایشی است که به حالات روحی ما شکل و انسجام می‌دهد. استدلال هانسلیک این بود که موسیقی تنها در صورتی می‌تواند احساسات معینی را بیان کند که بتواند هدف معین آن احساس بیان کند، زیرا احساسات مبتنی بر افکار مربوط به آن اهداف هستند. اما موسیقی یک هنر انتزاعی است، و قادر به ایجاد افکار معینی نیست. بنابراین این ادعا که یک آهنگ موسیقی بیانگر بعضی از احساسات است، ادعایی بی‌معنی است، و به این پرسش که موسیقی "بیانگر چه احساسی؟" است، هیچ جوابی نمی‌توان داد.

---

۱. "fitting."
۲. Ludwig van Beethoven (۱۷۷۰-۱۸۲۷).
۳. Eduard Hanslick (۱۸۲۵-۱۹۰۴).
۴. *On the Musically beautiful*.
۵. Johannes Brahms (۱۸۳۳-۱۸۹۷).

هانسلیک در عوض چنین استدلال کرد که موسیقی به صورت "اشکال یا فرم‌ها از طریق صدا یا موج صوتی منتقل" و درک می‌شود. این ویژگی بسیار اساسی است، و وابستگی‌های احساسی چیزی بیشتر از این نیستند ـ وابستگی‌هایی که هیچ ربطی به معنی آنچه ما می‌شنویم، ندارند. فهمیدن موسیقی، موضوع وقت گذارنی، رفتن به سراغ خواب و خیالات خودخواهانه، و تداعی این حالات و شاید کنترل آنها نیست. فهمیدن موسیقی شامل احساس کردن حرکات متفاوت موجود در آهنگ موسیقی، شنوایی چگونگی ارتباط گوشه‌های جزئی دستگاه با یکدیگر، زیر و بم‌ها و تسلسل منظم آواها، و لایه‌های صوتی در یک قطعه است. لذتی که شنیدن موسیقی ایجاد می‌کند، بی‌شباهت به لذت بردن از الگوهای معماری نیست، به ویژه آن نوع الگوهایی که قواعد معماری را رعایت می‌کنند، و از ساخت و سازهای غیرمجاز و ساختمان‌های بی‌قواره جلوگیری به عمل می‌آورند، همچنان که در طراحی کلیسای سنت ماریا دلاسلوته در شهر ونیز شاهد آن هستیم، و رعایت قواعد کلیسا را مجبور به داشتن یک پایهٔ هشت ضلعی برای گنبد آن کرد.

اما منظور از حرکت آهنگ‌دار چیست؟ حرکت یا موومان[1] بخشی از یک قطعه موسیقی است که آغاز و انجامی دارد، و با فرایند کشش‌ها و فواصل، زیر و بم‌ها، و ضرب‌ها توصیف می‌شود. اما در عمل چیزی در حرکت نیست، و حرکت بیشتر زمانی اتفاق می‌افتد که چیزی شنیده نمی‌شود. ما همچنین یک نوع ارتباط سببی را می‌شنویم: به این معنی که صوت (نت) اول، صوت دوم را به دنبال دارد. اما در واقع چنین ارتباطی وجود ندارد. به نظر می‌رسد که سخن در بارهٔ حرکات موسیقی یک استعارهٔ عمیقاً جا افتاده باشد. اگر چنین باشد، در حقیقت نظریهٔ هانسلیک با نظریهٔ رومانتیک‌ها که او مورد حملهٔ قرار می‌داد، تفاوتی ندارد. رومانتیک‌ها موافقند که موسیقی دارای حرکت است، اما اضافه می‌کنند که به فرض استعاره بودن حرکت، چرا از استعارهٔ دیگری نیز استفاده نکنیم ـ یعنی نگوییم وقتی موسیقی با احساس حرکت می‌کند، پس موسیقی با قلب هم حرکت می‌کند؟ به عبارت دیگر، زیبایی در موسیقی فقط موضوعِ شکل یا فرم آن نیست، بلکه موسیقی شامل یک محتوای عاطفی است.

## شکل و محتوا در معماری

قبلاً در بررسی "زیباشناسی زندگی روزمره،" توضیحاتی در بارهٔ استدلال عملی در مقیاسی کوچک دادیم، که طی آن نجاری برای ساختن یک در قطعات آن را با هم جفت و جور می‌کرد. و در بررسی‌های معماری، سنتی وجود دارد که به سال ۱۴۵۲ و انتشار ده کتاب معماری[2] اثر آلبرتی[3] هنرمند ایتالیایی برمی‌گردد. در این رشته مقالات،

---

۱. movement.

۲. *Alberti's Ten Book of Architecture.*

۳. Leon Battista Alberti (۱۴۰۴-۱۴۷۲).

زیبایی معماری در هماهنگی و تناسب قسمت به قسمت با یکدیگر دیده می‌شود. این روش به موازات روش هانسلیک که مدافع رعایت قواعد در موسیقی بود، روشی به همان اندازه ناقص و به همان اندازه غیرقابل تحمل در نقد معماری است. به عنوان مثال، کلیسای سنت ماریا دلاسلوته، طرح لانگ هانا [۱]معمار ایتالیایی را مجدداً در نظر بگیرید. این بنای عظیم را راسکین منتقد انگلیسی در رساله سنگ‌های ونیز[۲] با دیدهٔ حقارت شرح داده، و به عنوان یکی از "بناهای درخور تحقیر" توصیف کرده است، "بنایی که فقط از دور، جلوهٔ نمایشی خوبی دارد؛" راسکین "پنجره‌های نازک در اطراف برجستگی‌های دور گنبد، و پوشاندن مسخره‌آمیز پایه‌ها با سرستون‌های عظیم" را مورد انتقاد شدید قرار داده، و اضافه کرده است که به هر حال پایه‌های این بنا یک "ریاکاری" بیش نیست، چون گنبد کلیسا با چوب ساخته شده، و نیازی به چنین محکم کاری ندارد. راسکین در شکل و اضلاع مختلف این کلیسا همان ظاهرسازی و دورویی را مشاهده کرد که اصلاحات متقابل[۳] ("رنسانس عجایب پردازی")[۴] با کارهای ظاهری مثل رداهای بلند و گشاد و دود عود و عنبر سعی در سرپوش گذاشتن روی حقایق و تقوای واقعی داشتند، و به مقابله با اصلاحات پروتسانی پرداخته بودند. جفری اسکات[۵] مورخ معماری انگلیسی، در سال ۱۹۱۴در کار انتقادی مهم خود به نام "معماری مردمی"[۶] در پاسخ به راسکین در یک گزارش کاملاً رسمی از زیبایی و عالی بودن کلیسا و توصیف ویژگی‌های با شکوه آن چنین نوشت:

"در کلیسا به ندرت سازه‌ای وجود دارد که گواه عظمتِ زیبایی و شکوه پرصلابت آن نباشد، و حتی به زیباترین و طلایی‌ترین رویاهای معماری دوران باروک[۷] سادگی لازم و جلال نبخشد." اسکات دربارهٔ محتویات کلیسا مطلبی به روشنی بیان نمی‌کند، و در جمع به نمادهای مذهبی آن نمی‌پردازد. از طرف دیگر وقتی جزئیاتِ تشریح او را بررسی می‌کنیم، می‌بینیم که او عمدتاً از یک سلسله استعارات و تشبیهات در مورد این بنای باروک استفاده کرده است.

اشاره کردن به این استعارات و ارتباط‌های نمادین در انتقاد معماری به همان اندازه موجه است که در انتقاد حال و هوا و آهنگ موسیقی امری منطقی است. وقتی تلاش برای توصیف شکل و محتوا هر دو با استفاده از استعارات یکسان، و برقرار کردن همان ارتباط‌ها بین تجربیات سرو کار دارد، عجیب به نظر می‌رسد که بتوان تفاوت اساسی بین شکل و محتوا قائل شد. اما بعضی از منتقدین هنری مانند اسکات به روشی استناد می‌کنند که در آن قضاوت هنری یک تجربه را در مورد تجربهٔ دیگر به کار می‌برد، و به این ترتیب آن را تغییر شکل می‌دهد، و تغییر حاصله

---

۱. Baldassare Longhena (۱۵۹۸-۱۶۸۲).
۲. *Stones of Venice.*
۳. Counter-Reformation.
۴. "Grotesque Renaissance".
۵. Jeffrey Scott (۱۸۸۴-۱۹۲۹).
۶. *The Architecture of Humanism.*
۷ Baroque.

می‌تواند الهامی غیرمنتظره به دل انسان بیندازد.

## معنی و استعاره

بنابراین چنین به نظر می‌رسد که بهترین تلاش‌های ما برای توضیح زیبایی هنرهای انتزاعی، مانند موسیقی و معماری، با ارتباط دادن این هنرها به یک سلسله استعارات مربوط به فعالیت‌ها، زندگی و عواطف انسانی سروکار دارد. و بنابراین اگر ما بخواهیم ماهیت معنی کار هنری را درک کنیم، باید در ابتدا منطقِ زبان استعاره و تمثیل را بفهمیم.

هدف از استفاده‌های مجازی در زبان و فن بیان توصیف چیزها نیست، بلکه برقرار کردن ارتباط بین آنها و شکل دادن به این ارتباط در احساس مخاطب است. این ارتباط ممکن است به طرق مختلفی برقرار شود: از طریق استعاره، بدیع، تشبیه، مجاز و کنایه. گاهی اوقات ممکن است نویسنده دو چیز را در کنار هم قرار دهد، بدون استفاده از استعاره، بلکه صرفاً برای آرایه‌های ادبی و افزودن بر جلوه‌ها و جنبه‌های زیبایی و هنری سخن. به عنوان مثال در این شعر حافظ:

بتی دارم که گِرد گل ز سنبل سایه بان دارد  بهار عارضش خطی به خون ارغوان دارد

بت استعاره یار، گل استعاره چهره، سنبل استعاره زلف ریخته روی صورت، و بهار عارض: شکوفهٔ رخسار، تشبیه صریح است. معنی بیت: دلبر زیبایی دارم که سنبل گیسویش سایبانی بر پیرامون گل چهره‌اش آویخته، و شکوفهٔ رخسارش برای ریختن خون شکوفهٔ ارغون فرمانی دارد، منظور این که ارغوان پیش لطافت چهرهٔ او ارجی ندارد. این قبیل استعاره‌ها هدفِ آرایه‌های ادبی هستند. استعاره‌های مرده به جایی نمی‌رسند، اما استعاره‌های زنده شیوه درک را کاملاً دگرگون می‌کنند. چنین است کاربرد سخن مجازی و صناعات بدیع در ادبیات.

در خصوص موسیقی، برداشت‌های ما از کوشش‌های به عمل آمده برای تعیین کیفیت استعاری و حال و هوای آهنگ جنبهٔ آزمایشی دارد. ارتباط بین موسیقی و عواطف انسان با یک سلسله قراردادها یا "نظریهٔ معنی موسیقی"[۱] برقرار نمی‌شود. این ارتباط از طریق نواختن و شنیدن موسیقی به وجود می‌آید. ما موسیقیِ با حال و هوا و پرمحتوا را در تناسب آن با سایر تجربیات زندگی، ارتباط آن با وضع اخلاقی انسان، و "تطبیق دادن" آن موسیقی

۱. "theory of musical meaning."

با چیزهای دیگری که برای ما معنی دارند، درک می‌کنیم. بنابراین از ترانهٔ الههٔ ناز با صدای بنان و آهنگسازی اکبر محسنی به دلیل بداعت و تازگی و در عین حال سادگی و صراحت آن استقبال می‌کنیم. این تصنیف که مضمونی عاشقانه و غمگین دارد ضمن استفاده از آرایه‌های ادبی با ملودی‌ها و ریتم‌های متناسب مراحل تکوین موسیقی را طی کرده و روح آدمی را با خود به سیر آفاق عرفان و زیبایی می‌برد. زیرا با زندگی اخلاقی ما ارتباط برقرار می‌کند: عاشق، معشوق را خدای ناز کردن می‌خواند، و ضمن شرح وفاداری خود، از معشوق می‌خواهد که ناز را کنار بگذارد و برگردد.

تمام این جزئیات در قضاوت و توصیف هنری دخیل هستند. هر یک از آرایه‌های ادبی اعم از استعاره و تشبیه و غیره به رسایی و زیبایی سخن و آهنگ آن می‌افزاید، و می‌تواند با زندگی روحی و اخلاقی ما پیوندهایی برقرار کند. در انتقاد معماری نیز حالتی شبیه به این وضع روی می‌دهد. در معماری نیز استعارهٔ نقشی اساسی در توجیه ارزش و توضیح معنی یک ساختمان دارد، و ما برای توجیه توصیف‌های استعاری خود مانند اسکات به گونه‌ای استدلال می‌کنیم (نظیر شعر حافظ) که یک استعارهٔ را به استعارهٔ دیگر مرتبط و یک قسمت ساختمان را به قسمت دیگر آن متصل می‌کنیم، تا در بررسی کلی همهٔ اجزا با یکدیگر در تناسب و با زندگی اخلاقی مشاهده کننده مطابق باشند.

این روش الگوی بیان هنری متفاوتی را با آنچه کروچه و پیروانش عرضه کردند، پیشنهاد می‌کند. الگوی کروچه یک کیفیت ذهنی مبهم (یک "بینش") دارد که از طریق بیان هنری آن روشن و قابل فهم می‌شود. اما در الگوی رقیب کروچه، هنرمند است که جزئیات را به یکدیگر پیوند می‌دهد تا ارتباطی را برقرار کند که با احساسات بینندگان هماهنگ شوند. و این سؤال که کار هنری چه چیزی را بیان می‌کند، سؤال درستی نیست. سؤال مهم این خواهد بود که آیا این قسمت بیان هنری (از نظر عاطفی) با آن قسمت هماهنگی دارد. این مفهوم هماهنگی یا همسازیِ جزئیات با یکدیگر یادآور ایدهٔ تناسب است که در فصل گذشته و بحث در بارهٔ زیباشناسی زندگی روزمره مطرح کردیم. در هنر مانند زندگی، تناسب در قلب موفقیت هنری قرار دارد. ما می‌خواهیم همه چیز با یکدیگر تناسب داشته، و متناسب با ما نیز باشند. این بدان معنی نیست که ناسازگاری و تضاد هیچ نقشی در کار هنری ندارند: البته که دارند. اما ناسازگاری و تضاد نیز ممکن است در تناسب باشند، مانند آشفتگی اعتراض آمیز هملت در برخورد با مادرش یا فریاد کشیدن جوانی از روی نادانی بر سر مادرش که در باب ششم گلستان سعدی آمده است: "روزی به غرور جوانی بانگ بر مادر زدم، دل آزرده به کنجی نشست و گریان همی گفت، مگر خردیت فراموش کردی که درشتی می‌کنی."

# ارزش هنر

کارهای هنری را از بسیاری جهات می‌توان مورد تحسین قرار داد. این کارها می‌توانند محرک و غم انگیز، محزون و شادی آور، منظوم، موزون، ظریف، و هیجان آور باشند. اگرچه در هنر، زیبایی و معنی به هم پیوسته‌اند، اما در این اواخر بعضی از پرمعنی‌ترین کارهای هنری بسیار زشت و حتی توهین‌آمیز بوده‌اند. این نمونه‌ها را ملاحظه کنید: بازمانده‌ای از ورشو[۱] سرودهٔ شوهِنبرگ[۲] آهنگساز اتریشی در مورد کشتار جمعی یهودیان، نقاشی گرنیکا[۳] اثر پیکاسو که بمباران دهکدهٔ گرنیکا در شمال اسپانیا توسط بمب افکن‌های آلمان نازی را نشان می‌دهد. زیبا شمردن چنین کارهایی به نوعی تنزل ارزش، و حتی کوچک کردن پیامی است که این کارها کوشش در بیان آن دارند. اما اگر زیبایی فقط یکی از ارزش‌های متعدد هنری است، چرا باید یک نظریهٔ هنر چیزی در بارهٔ آن به ما بگوید؟

در این زمینه، شیلر شاعر آلمانی در نامه‌هایی در بارهٔ آموزش زیباشناسی انسان[۴]، دیدگاهی را عرضه کرده که از طریق برقرار کردن ارتباط بین هنر و بازی به دست می‌آید. او پیشنهاد می‌کند که هنر با فراهم آوردن شخصیت‌ها، اشیاء، صحنه‌ها و فعالیت‌هایی که ما سرگرم می‌کنند و از آنها لذت می‌بریم، ما را از نگرانی‌های روزمره دور می‌سازد. هنرمند نیز مشغول بازی است ـ مشغول ساختن دنیاهای تصوری با همان لذت‌های آنی زمان کودکی، مثل وقتی که یکی از آنها می‌گوید: "بیا وانمود کنیم!"، یا چیزهایی را تولید می‌کند که احساسات ما متمرکز می‌کنند، و به ما توانایی فهمیدن و بهبود بخشیدن به آنها می‌دهند. شیلر چنین استدلال می‌کند که این نوع فعالیت امری کاملاً ضروری در زندگی روزمره ما است، به خصوص زمانی که در کشاکش کارهای فکری و مسائل جدی به لحاظ رعایت قوانین هستیم، و وسوسه‌ای در خود احساس می‌کنیم که قدم برداریم و به دنبال تجربیات جدید برویم. به هنگام بازی، عقل و احساس از طریق هنر در سطحی بالا و آزاد با هم آشتی می‌کنند، و به تأمل می‌پردازند، و تصویری از زندگی انسان در حد کمال آن به ما هدیه می‌دهند.

به هنگام تحسینِ هنر ما مشغول بازی هستیم؛ هنرمند نیز به هنگام خلق آن در حال بازی است. و نتیجه همیشه زیبا نیست، یا زیبا به طور قابل پیش بینی نیست. اما این روش ساده از زیبایی برخوردار است، برخوردار از نظمی که موجب تداوم توجه ما به زیبایی و جستجو برای معنی عمیق‌تری در دنیای محسوسات می‌شود. بنابراین، به مجرد این که ما به ایجاد و تحسین اشیاء هنری به عنوان هدفی به خاطر آنها، نه به عنوان وسیله‌ای برای ارضای

---

۱. *A Survivor from Warsaw*.
۲. Arnold Shohenberg (۱۸۷۴-۱۹۵۱).
۳. *Guernica*.
۴. *Letters on the Aesthetic Education of Man*.

امیال و خواسته‌های خود می‌پردازیم، در واقع مشتاقیم که این اشیاء منظم و معنی‌دار باشند. این "نعمت اشتیاق برای نظم" درست در اولین انگیزهٔ خلاقیت هنری وجود دارد: و نیروی محرک و برقرار کنندهٔ نظم و معنی در زندگی انسان از طریق تجربهٔ چیزی دلپذیر است، و محرک اصلی هنر در تمام اشکال آن می‌باشد. هنر به معمای وجود پاسخ می‌دهد: هنر به ما می‌گوید که چرا ما با آکندن زندگی خود با احساس تناسب به حیات خود ادامه می‌دهیم. زندگی در بالاترین شکل زیبایی به توجیه خود تبدیل می‌شود، و خود را از قید و بندی که از طریق عقل و منطق پایان و آغاز امور را بهم مربوط می‌کند، نجات می‌دهد؛ همان گونه که این پایان و آغاز در شاهنامهٔ حماسی فردوسی، در بهشتِ گمشده[۱] اثر حماسی جان میلتون[۲] شاعر انگلیسی، نمایشنامهٔ تراژدی حماسی فایدرا [۳] اثر ژان راسین[۴] نویسندهٔ فرانسوی، و اپرای حماسی حلقهٔ نیبلونگ[۵] اثر واگنر بهم مربوط شده‌اند. بالاترین شکل زیبایی، همان گونه که در این دستاوردهای عالی ادبی و هنری نشان داده شده، یکی از بزرگترین هدایای زندگی به ما است. این آثار عرصهٔ واقعی ارزش هنر می‌باشند، عرصه‌ای که هنر و تنها هنر در آن یکه‌تاز میدان است.

## زیبایی و حقیقت

فردوسی شاعر حماسی، حقیقت و راستی را از مهم‌ترین خصلت‌های اخلاقی انسان می‌داند، و در شاهنامه راستی را می‌ستاید و کژی و ناراستی را نکوهش می‌کند:

هنر مردمی باشد و راستی  ز کژی بود کمی و کاستی

در پی‌جویی حقیقت و راستی همچنین گفته شده: "زیبایی حقیقت است و حقیقت زیبایی ـ همین. این را باید در این دنیا بدانی، و این بسیار مهم است،" حقیقتی که با یک نگاه طولانی به این دنیای فانی حاصل می‌شود. اما حقیقت‌جویی تجربهٔ مشترکی را ثبت می‌کند. به نظر می‌رسد که کارهای هنری مورد علاقه ما، راهنمای ما برای حقیقت شرایط انسان باشند، و این گونه کارها با ارائهٔ مثال‌های کاملی از فعالیت‌ها و شوق و شور انسان، عاری از قید و بندهای زندگی روزمره، ارزشمند بودن انسان را نشان می‌دهند.

شاید بهتر باشد این مطلب را با یک مثال روشن کنیم. ما می‌دانیم عاشق شدن و شکست خوردن در عشق، و پس از آن سرگردان شدن در دنیای تنهایی و دلتنگی چگونه است. این تجربه با تمام پریشان حالی و خود سری آن،

---

۱. *Paradise Lost.*
۲. John Milton (۱۶۰۸-۱۶۷۴) .
۳. *Phédre.*
۴. Jean Racine (۱۶۳۹-۱۶۹۹).
۵. *Der Ring des Nibelungen.*

تجربه‌ای است که اغلب ما باید آن را تحمل کنیم. اما هنگامی که شوبرت[۱] آهنگساز اتریشی تجربهٔ شکست عشقی را در مجموعه آوازهای سفر زمستانی[۲] خلق می‌کند، یا رهی معیری در ترانهٔ شد خزان گلشن آشنایی، این مضمون را می‌سراید، شنیدن ملودی‌های زیبای آهنگ یا متن عاشقانه شعر، داستان وفای عاشق و جفای معشوق، عمق اندوه و زوایای پنهان یک قلب شکسته را هویدا می‌کند، و به ما یک بینش دیگر، با نظمی در قالب آهنگ و ترانه می‌دهد. از دست دادنِ کسی یا چیزی، دیگر تبدیل به یک واقعهٔ ناگوار نمی‌نشود، در عوض به الگویی واقعی تبدیل می‌شود که به شکلی زیبا در قالب شعر و موسیقی، در پس کلمات عرضه می‌شود، و با ضربات آهنگ و معنای ترانه به پایانی می‌رسد که دارای یک منطق هنری قانع کننده است. در مجموع به نظر می‌رسد که ما بعد از مشاهدهٔ از دست دادن احتمالی شخصیت اصلی در مجموعه آهنگ‌های شوبرت، به نوع دیگری از دست دادن می‌رسیم: از دست دادن لازم، که حقانیت آن در تمامیت آن است. زیبایی با جلوه دادن خود به صورت یک ضرورت، به حقیقتی اساسی در تجربه انسانی می‌رسد.

بیان روشن این مطلب نسبتاً مشکل است. اما از درسی که از مباحث مربوط به شکل و محتوا یاد گرفته‌ایم، می‌توانیم استفاده کنیم. اشاره کردن به حقیقتی که در یک کار هنری نهفته شده، همیشه خطر مطرح ساختن این پرسش سخت را دارد که: کدام حقیقت؟ و با این حال این پرسش باید رد شود. چون بینشی را که هنر به دست می‌دهد، فقط در همان شکلی جای دارد که در آن عرضه شده است: این بینش در یک تجربه فوری وجود دارد که قدرت تسلی بخشی آن این است که دلبخواه یا اختیاری بودن را از شرایط انسان سلب می‌کند ـ همان گونه که به هنگام یک مصیبت می‌توان بر اختیاری بودن تحمل رنج غلبه کرد، و یا در مجموعه آهنگ‌های شوبرت، شکست در عشق به دلبخواه فردی رد شده است.

## هنر و اخلاق

در طول قرن نوزدهم جنبشی آغاز گشت که "هنر به خاطر هنر" نام گرفت. پیروان این جنبش معتقد بودند که اگر قرار شود هنر به خاطر خودش با ارزش باشد، در این صورت هنر باید از همه اهداف، از جمله اهداف زندگی اخلاقی جدا شود. یک کار هنری اگر جنبهٔ اخلاقی به خود بگیرد، و بکوشد تا مخاطبان خود را اصلاح کند، این کار با قبول بعضی مقاصد اجتماعی یا آموزشی، خود را از اوج زیبایی پایین می‌آورد، به استقلال تجربهٔ هنری لطمه می‌زند، ارزش‌های واقعی هنری را برای کسب ارزش‌های ابزاری مبادله می‌کند، و از هر گونه ادعایی که نسبت به زیبایی ممکن است داشته باشد، دست بر می‌دارد.

---

۱. Franz Schubert (۱۷۹۷-۱۸۲۸).

۲. *Die Winterreise*.

بدون شک این روش شکستی برای کار هنری است که به جای خوشی و لذت برای مخاطبان خود، باید بیشتر نگران ارسال یک پیام باشد. کارهای تبلیغاتی مانند مجسمه‌های واقع‌گرای سوسیالیستی در دوران اتحاد جماهیر شوروی، یا (مشابه آنها به نثر) رمان چهارجلدی دنِ آرام[۱] اثر میخائیل شولوخف[۲] نویسندهٔ روسی، یکپارچگی هنری را به خاطر مقاصد سیاسی و شخصیت داستان را به خاطر کاریکاتورسازی، و ماجرایی شورانگیز را به خاطر نطق سیاسی فدا می‌کنند. از طرف دیگر، بخشی از آنچه در چنین آثاری مورد اعتراض ما قرار می‌گیرد، کیفیت نادرست و کاذب آنها است. درس‌هایی را که این گونه کارها می‌خواهند به ما بدهند نه از طریق داستان قابل تحمیل، و نه از طریق تصاویر و شخصیت‌های افراطی آن روشن می‌شوند. پیام تبلیغاتی بخشی از معنی هنری نیست، بلکه چیزی خارج از آن است ـ دخالتی است از دنیای خارج هنر، و زمانی که در حین تأمل در زیبایی به ما تحمیل می‌شود، اعتبار خود را از دست می‌دهد.

بر عکس کارهایی هنری وجود دارند که حاوی پیام‌های اخلاقی عمیق در یک چهارچوب کاملاً زیبا و منسجم هستند. به عنوان مثال، کتاب سیر و سلوک زائر[۳] اثر جان بانیان[۴] نویسندهٔ انگلیسی را در نظر بگیرید. در این کتاب طرفداری از زندگی مسیحیان در قالب شخصیت‌های ابتکاری و تمثیل‌های شفاف شرح داده شده است. اما این کتاب با چنان صمیمیت، و چنان احساسی واقعی در انتخاب وزن کلمات، و جدی بودن عواطف نوشته شده که پیام مسیحیت به صورت بخشی جدایی ناپذیر از آن در آمده، و این پیام با واژه‌هایی قانع کننده به طور زیبا بیان شده است. ما در سیر و سلوک زائر با یکپارچگی شکل و محتوا رو به رو می‌شویم، و این یکپارچگی مانع می‌شود که ما این اثر را به عنوان یک کوشش صرفاً تبلیغاتی رد کنیم.

در عین حال، هر چند از این کتاب به خاطر حقیقت بودن آن لذت می‌بریم، ممکن است باورهای بنیادی آن را رد کنیم. این کتاب واقعیت زندگی یک پیرو آیین مسیحیت را نشان می‌دهد؛ و ملحدان، یهودیان و مسلمانان می‌توانند حقیقت را در این داستان پیدا کنند ـ حقیقت مقام انسان و قلب کسی که به نابسامانی‌های زندگی خود نظر کرده، و چشم امید به دنیای بهتری دارد. در ضمن درس اخلاقی این اثر نیز مایهٔ رنجش خاطر نمی‌شود، زیرا تجربیاتی است که صادقانه گردآوری شده، و به صراحت به آنها اعتراف شده است.

کارهای هنری مجاز به دادن درس اخلاقی نیستند، صرفاً به این دلیل که موعظهٔ اخلاقی، ارزش اخلاقیِ واقعی این قبیل کارها را از بین می‌برد، ارزشی که این کارها در توانایی گشودن چشمان ما به دنیای دیگران، و در تأدیب ما به همدردی با وضع موجود زندگی دارند. اما هنر از نظر اخلاقی خنثی نیست، هنر شیوهٔ خاص خود را برای

---

۱. *Quiet Flows the Don*.
۲. Mikhail Sholokhov (۱۹۰۵-۱۹۸۴).
۳. *Pilgrim's Pregress*.
۴. John Bunyan (۱۶۲۸-۱۶۸۸).

طرح و توجیه ادعاهای اخلاقی دارد. یک هنرمند، مانند تولستوی[۱] نویسندهٔ روسی در داستان آنا کارنینا[۲] ممکن است با جلب همدردی در جایی که دنیا از آن دریغ دارد، به مخالفت با محدودیت‌های یک دستور اخلاقی بیش از اندازه انظباطی برخیزد. همچنین یک هنرمند می‌تواند با عاشقانه کردن شخصیت‌هایی که لیاقت چنین رفتاری را ندارند، مانند بازیگران اپرای لولو[۳] اثر برگ[۴] آهنگساز اتریشی، به خودشیفتگی و خودخواهی آنها جذابیتی فریبنده بدهد. بسیاری از اشتباهات زیباشناسی که از طریق هنر روی می‌دهند، اشتباهات اخلاقی هستند ـ نظیر احساساتی بودن، صمیمی نبودن، خودستایی و موعظهٔ اخلاقی. و همه این اشتباهات دچار همان کمبود صداقت اخلاقی هستند که ما در قسمت قبل در مجموعهٔ آهنگ‌های زیبای شوبرت آنها را مورد کمال تحسین قرار دادیم .

۱. Leo Tolstoy (۱۸۲۸-۱۹۱۰).
۲. *Anna Karenina*.
۳. *Lulu*.
۴. Alban Berg (۱۸۸۵-۱۹۳۵).

فصل ۶

# سلیقه و نظم

در یک فرهنگ دموکراتیک، افراد مغرور فکر می‌کنند که نسبت به همسایگان خود سلیقه بهتری دارند، و با چنین طرز تفکری حق همسایه را نسبت به آن که او هست بدون دلیل نفی می‌کنند. مثلاً شما ممکن است موسیقی باخ را دوست داشته باشید، دیگری بتهوون و شخص سومی واگنر. به این ترتیب هر کس در دنیای زیبایی‌های محدود خود بسر می‌برد، و تا مادامی که کسی به دیگری آزاری نرساند، و هر کس با همسایه خود روابط مسالمت آمیز داشته باشد، مطلب دیگری برای گفتن نیست.

## پیگیری مشترک

اما مسائل همان گونه که گفتگوی دموکراتیک نشان می‌دهد، به این سادگی هم نیستند. اگر نگاه کردن به سلیقهٔ دیگران با دیده تحقیر کاری بسیار ناپسندی است، به این دلیل است که همان طور که یک شخص دموکرات تصدیق می‌کند، سلیقه با زندگی شخصی و هویت اخلاقی ما در ارتباط است. و این بخشی از طبیعت منطقی ما است که به دنبال مجموعه‌ای از قضاوت‌ها و مفاهیم ارزشی مشترک باشیم، چون عقل و زندگی اخلاقی ما به این مجموعه مشترک نیاز دارد. و این گرایش برای رسیدن به یک توافق منطقی، به مفهوم زیبایی نیز تعمیم پیدا می‌کند.

این گرایش را ما می‌توانیم به محض در نظر گرفتن تأثیر سلیقه‌های خصوصی روی عموم مردم مشاهده کنیم. به عنوان مثال، فرض کنیم همسایه شما حیاط منزل خود را به جای درختکاری و گلکاری با آهن آلات و مصالح ساختمانی پر کند، و منظرهٔ شما را از پنجره‌تان خراب کند؛ و یا دیوار خانه خود را به مسخره با رنگ‌هایی تند و زننده نقاشی کند، و نمای آرام خیابان را کاملاً بهم بزند. در این صورت سلیقهٔ او دیگر امری خصوصی نیست، و در واقع او سلیقه خود را به معبر عمومی تحمیل کرده است. در این صورت ممکن است شما واکنش نشان دهید: مثلاً به شهرداری شکایت کنید، و استدلال کنید که دیوار و حیاط همسایه مطابق با نمای محله نیست، و نمای خانه‌های مجاور و هماهنگی محله را بهم زده است.

اما تجربه ثابت کرده است که در این گونه موارد جای گفتگو بسیار است، و منظور از این گفتگوها برنده شدن به هر قیمتی نیست، بلکه هدف رسیدن به یک توافق مشترک است. نظر جامعه در مفهوم زیباییِ ما به طور ضمنی لحاظ شده است ـ توافق مشترک نسبت به قضاوت‌هایی که زندگی اجتماعی را ممکن و با ارزش می‌سازد. این یکی از دلایلی است که ما در جوامع امروزی قواعد مربوط به برنامه ریزی داریم ـ این قواعد در دوران عظمت تمدن در غرب بسیار اکید و دقیق بودند، مانند ارتفاع ساختمان‌ها (قرن هجدهم در هلسینکی)، نوع مصالح ساختمانی (قرن هجدهم در پاریس)، کاشی کاری روی بام‌ها (قرن بیستم در استان پروانس در فرانسه)، و حتی کنگره‌های کوچک روی بناهای مشرف به خیابان‌های اصلی (در ونیز بعد از قرن پانزدهم).

تمایل به داشتن توافق مشترک، محدود به معماری اماکن عمومی و طراحی پارک‌ها نیست. به عنوان مثال، لباس‌ها، تزئینات داخلی و زیور آلات را در نظر بگیرید: در این موارد هم ممکن است ما ناراحت شویم یا احساس کنیم که "همرنگ جماعت" هستیم یا نیستیم، با جامعه یا گروه خاصی هماهنگی لازم را داریم یا نداریم، و از طریق مقایسه و مباحثه بکوشیم تا به یک توافق مشترک برسیم، و احساس راحتی پیدا کنیم. بسیاری از لباس‌هایی که ما می‌پوشیم، ظاهری متحدالشکل دارند، و طوری طراحی شدند تا نشان دهند که ما هم یک عضو آرام از این جامعه هستیم، (مانند لباس کار، لباس رسمی یا لباس مدرسه)، یا شاید سبک لباس ما به گونه‌ای باشد که همبستگی ما را با گروهی از مجرمین، مثل محکومین "باندهای بزهکار" نشان دهد. بعضی دیگر از لباس‌ها مثل لباس‌های مجلسی زنانه طوری طراحی می‌شوند تا بدون لطمه به اصول اخلاقی، توجه دیگران را به منحصر بفرد بودن آنها جلب کنند. همان گونه که قبلاً هم اشاره کردیم، مد جزء لاینفکی از طبیعت ما به عنوان موجوداتی اجتماعی است: مد برخاسته از علائم زیبایی و تقویت کنندهٔ آن است، و به وسیلهٔ مد ما هویت اجتماعی خود را در جهان آشکار می‌سازیم. بنابراین می‌توانیم ببینیم که چرا مفاهیمی مانند ادب، نزاکت، و برازندگی برای احساس زیبایی بسیار ضروری هستند: اما اینها مفاهیمی هستند که به طور مساوی در زمینه‌های زیبایی و اخلاقی مصداق دارند.

با این حال، هنرهای خصوصی مانند موسیقی و ادبیات وجود دارند. اما چرا ما این اندازه علاقه‌مندیم که فرزندانمان باید چیزهایی را یاد بگیرند که ما فکر می‌کنیم زیبا هستند؟ چرا اغلب دلواپس می‌شویم، وقتی بچه‌ها به سمت مطالبی کشیده می‌شوند که از نظر ما زشت، ابلهانه، احساساتی یا منافی اخلاق هستند؟ افلاطون معتقد بود که بعضی از سبک‌های موسیقی با خصوصیات اخلاقی بعضی افراد ارتباط دارند، به طوری این افراد با آنها می‌رقصند یا قدم بر می‌دارند، و در یک شهر کاملاً منظم فقط آن سبک‌هایی از موسیقی باید مجاز قلمداد شوند که به نوعی برای روحیه افراد پارسا مناسب باشند. این خواسته‌ای جالب توجه و در نوع خود قابل قبول است، هر

چند مفهوم "تناسب" آن طور که به وسیلهٔ افلاطون در نظریهٔ تقلید[1] شرح داده شده، امروزه دیگر قابل قبول نیست.

## ذهنیت و دلیل

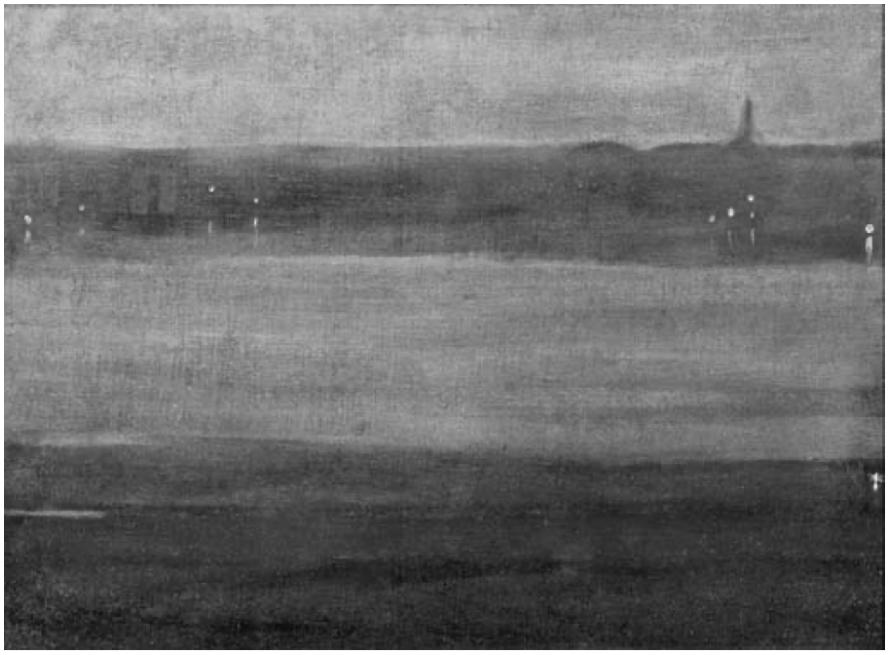
کسی ممکن است چنین پاسخ دهد که در اینجا دلیلی واقعی وجود ندارد ـ اتفاق آرا، اگر به دست آید، به طریق دیگری به دست می‌آید، از راه نفوذ عاطفی در افراد، و نه از راه دلیل و برهان. فرض کنید شما موسیقی سنتی درویش خان را دوست دارید، و من از آن خوشم نمی‌آید؛ اما شما می‌خواهید تا من هم کمی به آهنگ‌های محبوب شما گوش کنم، و بعد از مدتی این آهنگ‌ها برای من نیز "دلنشین" می‌شوند. شاید من تحت تأثیر دوستی با شما قرار گرفته، و به خاطر شما اظهار رضایت کرده‌ام. نمی‌دانیم چرا چنین می‌شود ـ اما اگر اتفاقاً من هم به موسیقی سنتی علاقه پیدا کنم، در این صورت این نه یک تصمیم منطقی من، و نه یک نتیجهٔ منطقی برای من است: این تغییر شبیه به تغییری است که کودکان روی می‌دهد؛ کودکان در اوان زندگی سبزیجات را دوست ندارند، اما مآلاً یاد می‌گیرند که از سبزیجات هم خوششان بیاید. چیزی را که از آن فرار می‌کردند، امروز به آن رغبت پیدا می‌کنند؛ اما استدلالی در کار نبوده که کودکان را به خوردن سبزیجات تشویق کند. تغییر سلیقه، "تغییر عقیده" نیست، به آن گونه که تغییر باورها یا حتی تغییر گرایش اخلاقی، یک تغییر عقیده است. این بدان معنی نیست که برای توجیه تغییر در سلیقه دلایل خارجی احتمالاً وجود ندارند. از این گذشته، دلایل خارجی وجود دارند که تغییر تدریجی در کودکان را از خوردن زیاد گوشت تا رغبت به سبزیجات توجیه می‌کنند. سبزیجات به مراتب سالم‌تر، و شاید بخشی از یک شیوهٔ زندگی عالی باشند، شاید حتی همان طور که گیاهخواران استدلال می‌کنند، یک پیشرفت معنوی باشد. اما این دلایل در تغییر دادن سلیقه، دلایل داخلی نیستند: این دلایل تغییر سلیقه را توجیه منطقی می‌کنند، اما آن را به وجود نمی‌آورند ـ چون این تغییری نیست که بتوان آن را با استدلال منطقی ایجاد کرد.

در اینجا با مشکلی رو به رو می‌شویم. اما جا دارد قدری تأمل کنیم که وقتی دربارهٔ موارد سلیقه هنری بحث می‌کنیم، واقعاً چه روی می‌دهد. در قسمت بالا در مورد گوش کردن به موسیقی سنتی درویش خان صحبت کردیم؛ فرض کنید شما از من بپرسید آیا من هم آن دوست دارم، و من در پاسخ بگویم: "خیلی سنگین و غمگین و قدیمی است." بعد شما قطعه‌ای از تار او را بگذارید و بگویید "به این گوش کن" و نشان دهید که ساخته‌های او چگونه از لحاظ ملودی بسیار سلیس و روان و از جهت سازندگی و ترکیب کردن اصوات مطابق اصول و قواعد هستند. بعد از مدتی شنیدن، من نیز متوجه گرمی ساز و بیان احساس زیبا و لطیف در این هنر می‌شوم، و همه چیز به نظر من درست می‌آید ـ ناگهان و در یک لحظه، حالت سنگین و غمگین آن موسیقی از بین می‌رود، و در

---

۱. Theory of imitation.

عوض من نوایی دلپذیر می‌شنوم ، گویی که شاهد شکفتن نوعی گل و گیاه زیبا هستم.



منظره نقره‌ای و خاکستری شب، ویستلر

مثال دیگری بیآوریم: نقاشی منظرهٔ شب [۱]اثر جیمز ویستلر[۲] نقاش امریکایی را در نظر بگیریم. این اثر به نظر شما ممکن است یک کار بی‌روح، و شاید به دلیل تمرکز روی جلوه‌های آنی، و نپرداختن به کشف واقعیات عمیق‌تر (در پی نظر مشهور راسکین) حتی زشت هم باشد. شما بگویید که این نقاشی روی بدبختی‌ها و مشکلات زندگی مدرن یک چادر می‌کشد؛ این نقاشی آنچه که در حقیقت کار و استثمار است را به صورت جادویی و سحرآمیز می‌بیند. و البته تمام این توصیفات در عنوان این نقاشی خلاصه شده‌اند: منظرهٔ شب به رنگ خاکستری و نقره‌ای[۳] به طوری که ممکن است شما نیروی انسانی که این اثر را خلق کرده، نادیده بگیرید، و آن را به صورت یک نوع بازی با رنگ‌های مات تصور کنید.

من خواهم گفت، بله شما می‌توانید آن را به این شکل ببینید. اما این نقاشی فقط یک احساس یا برداشت نیست: کیفیت بسیار تاریک آن نشان می‌دهد که تا چه حدی افراد بشر و فعالیت‌های آنها دنیا را تیره و تار کرده‌اند. این اثر هیچ قصد انکار نیروی کار و استثمار آن را ندارد، بلکه برعکس تلاش می‌کند تا در لحظهٔ تیره شدن هوا وسعت

---

۱. *Nocturne.*

۲. James Whistler (۱۸۳۴-۱۹۰۳).

۳. *Nocturne in gray and silver.*

تجاوز انسان به نظم طبیعی را نشان دهد. عنوان این نقاشی افکار ما را می‌گشاید، در حقیقت: "منظرهٔ شب" خلاقیت یک انسان است، و کاری تازه است، کاری است که قبل از انقلاب صنعتی، و بازگشت طبقات ثروتمند و مالکان بزرگ به درون سالن‌های پذیرایی افسانه‌ای برای خوشگذرانی با پیانو ناشناخته بود. رنگ‌های نقره‌ای و خاکستری حاکی از بیوگی و تنهایی است، و فضای نقاشی تأییدی بر افسردگی است که به لطف سخت کوشی بشر، جلوه جهان از این پس چیزی مصنوعی است. برای توجیه این قضاوت، ما به سایه‌های رنگ، به اشکال برجسته در بوم این نقاشی که شکل چیزهای ساختهٔ دست بشرند، و به نقاط روشنی که چراغ‌های مصنوع بشرند، اشاره خواهیم کرد. در ادامه مطلب، به دو تعبیرِ رقیب از این نقاشی می‌پردازیم: یک تعبیر نقاشی را اثری کاملاً تصوری، و دیگری آن را به صورت یک تفسیر اجتماعی می‌بینند. شاید برداشت از این نقاشی در جایی بین این دو تعبیر از یکی به دیگری تغییر کند ـ بنابراین به نظر می‌رسد این نقاشی درسی در بر دارد، به ما یا یادآوری می‌کند که ما تا حدی می‌توانیم در نحوه نگرش خود به دنیای جدید صنعتی انتخاب به عمل آوریم.

مثال‌های دیگری را می‌توانیم پیدا کنیم که این نوع تغییر در برداشت هنری را ساده‌تر و از نظر منطقی شفاف‌تر نشان می‌دهند ـ مانند مثال مشهور اردک و خرگوش که ویتگنشتاین فیلسوف اتریشی مورد بحث قرار داده است. ممکن است راه‌های درست و غلطی برای دیدن چنین تصاویری وجود داشته باشد ـ و بتوان نشان داد که چرا شما به جای دیدن یک خرگوش، عکس یک اردک را می‌بینید. چنین مواردی استثنایی نیستند. بر عکس، در هر ژرفانمایی[1] تصویری، گزینه‌هایی در اختیار داریم که چه ابعادی را باید به کدام شکل نسبت دهیم، و چه فواصلی را باید بین زمینه‌های مختلف در نظر گیریم. و نحوهٔ استدلال در اینجا شبیه موردی است که در ارتباط با اثر ویستلر بیان کردیم: استدلال در مورد معنی این عکس و این که چگونه باید عکس را دید، اگر معنی مانند نقاشی ویستلر، به درستی در آن نهفته باشد.

نقد شعر نیز از همین الگو پیروی می‌کند. وقتی شما شعر "گل سرخ بیمار"[2] سرودهٔ ویلیام بلیک شاعر انگلیسی را این گونه شرح دهید: ای گل سرخ، تو بیماری، کرم نامرئی و مرموز، که در شب هنگام پرواز می‌کند، در طوفانی خروشان، راه بسترِ لذت قرمز تو را پیدا کرده است، و عشق پنهانِ سیاه او، زندگی تو را نابود می‌کند. و من توضیح دهم که این شعر متعلق به دوران جنبش رمانتیسم در اروپا، و براساس یک تمثیل شناسی مسیحی سروده شده است. اما گل سرخ و کرم نامرئی و واژه‌های دیگر این شعر می‌توانند معانی دیگری نیز داشته باشند. مثلاً به تعبیری کرم نامرئی که در شب پرواز می‌کند، کنایه از میل جنسی، و بسترِ لذت قرمز، کنایه از شهوت باشد، و یا "عشق پنهان سیاه" می‌تواند معانی دیگر و ناخوشایندی، مانند بد شگونی برای زندگی داشته باشد. این سخن سنجی به

---

۱. Perspective.

۲. *The Sick Rose*.

این معنی نیست که معنی شعر فقط همین است و لاغیر، و دیگر می‌توانیم شعر را کنار گذاریم، و فقط به تعبیر من کفایت کنیم. شعر مانند ترجمه وسیله‌ای برای رسیدن به معنی آن نیست. منظور این است که شما شعر را به گونه‌ای متفاوت تجربه کنید، و نکتهٔ عمدهٔ بحث ما دقیقاً متوجه تغییر در نحوهٔ برداشت است.

این استدلال را می‌توان در مورد معماری، مجسمه سازی، رمان‌ها و نمایشنامه‌ها نیز اقامه کرد؛ می‌توان آن را برای اشیاء طبیعی، مانند مناظر و گل‌ها نیز به کار برد. می‌دانیم که در هر موردی، چیزی به عنوان استدلال وجود دارد که هدف آن تغییر در برداشت یا ادراک است. به علاوه، هر استدلالی که هدفش تغییر در برداشت یا ادراک نباشد را نمی‌توان به عنوان یک استدلال اساسی به حساب آورد: چنین استدلالی از نظر قضاوت هنری برداشتی مربوط به مطلب مورد بحث نخواهد بود. این نکته را شما می‌توانید با توجه به چگونگی پاسختان به پرسش‌های زیر تصدیق کنید: آیا گراند کنیون[۱] یا درهٔ ژرف در ایالت آریزونا در امریکا جایی خیره کننده یا معمولی است؟ آیا بامبی[۲] گوزن داستان کارتونی والت دیزنی حرکت می‌کند یا چیزی تزئینی است؟ آیا رمان حقیقی مادام بواری[۳] داستانی غم‌انگیز یا ظالمانه است؟ آیا اپرای فلوت سحر آمیز[۴] اثر موتسارت کاری بچگانه یا باشکوه است؟ این پرسش‌ها واقعی هستند، و به شدت نیز مورد جر وبحث قرار می‌گیرند. اما استدلال در مورد آنها به معنی نشان دادن یک تجربه و عرضه آن تجربه به عنوان یک تجربه مناسب یا درست است.

## جستجوی واقعیت

فرض کنید شما به طور کلی آنچه را که در بالا استدلال کرده‌ایم، می‌پذیرید ـ به این معنی که نوعی استدلال کردن داریم که هدف آن قضاوت هنری است، و این قضاوت ارتباط نزدیکی با تجربهٔ قضاوت کننده دارد. هنوز احتمال دارد شما بپرسید که آیا این نوع استدلال، واقع بینانه یا بی‌طرف است، به این معنی که آیا قضاوت بر اساس معیارهایی است که برای همه افراد منطقی قانع کننده است. در حقیقت، ملاحظات مهمی بر خلاف این وجود دارند.

اولاً، سلیقه در یک زمینهٔ وسیع فرهنگی ریشه دارد، و فرهنگ‌ها (حداقل در معنی مورد نظر ما در اینجا) عمومی یا همگانی نیستند. نکتهٔ مهم در مفهوم فرهنگ مشخص کردن تفاوت‌های عمدهٔ بین اشکال مختلف زندگی انسان، و رضایتی است که مردم از آنها دارند. به عنوان مثال، انواع آهنگ‌های سنتی هندوها را در نظر بگیریم: این قبیل

---

۱. Grand Canyon.
۲. *Bambi*.
۳. *Madame Bavary*.
۴. *The Magic Flute*.

آهنگ‌ها به سنت دیرینهٔ گوش کردن به موسیقی و اجرای آن بر می‌گردد، و این سنت متکی به نظمی است که با آئین‌های مذهبی و شیوهٔ زاهدانه زندگی همراه است. آداب و رسوم، ایما و اشاره، و اجراهای متعدد یک آهنگ در ذهن و گوش کسانی که این موسیقی را می‌نوازند و از آن لذت می‌برند، طنین انداز است، و تفاوت بین یک اجرای خوب و بد این آهنگ‌ها را نمی‌توان عیناً با همان اصطلاحاتی ارزیابی کرد که ممکن است در یک سمفونی موتسارت یا یک اثر جاز به کار برده شوند.

ثانیا، همان طور که در فصل اول اشاره کردیم، زمانی که نتیجهٔ یک قضاوت به سلیقه مربوط می‌شود، هیچ رابطهٔ استنتاجی بین فرض‌های مقدماتی و نتیجه‌گیری وجود ندارد. همیشه می‌توانیم یک استدلال انتقادی را رد کنیم، اما همیشه آزادی آن را نداریم که یک استنتاج علمی معتبر یا یک ادعای اخلاقی معتبر را رد کنیم.

در نهایت، باید بپذیریم که هرگونه تلاش برای اعمال معیارهای عینی یا واقعی، تمام مطلب مورد قضاوت را به مخاطره می‌اندازد. اصول و قواعد موضوعه را باید محترم شمرد، اما از آنجا که داشتن ابتکار و به چالش کشیدن رسوم معمول در عرصهٔ زیبایی بسیار اساسی هستند، همیشه یک عنصر آزادی در جستجوی زیبایی وجود دارد، خواه این زیبایی در حداقل ترتیبات روزمره باشد، یا زیبایی‌های هنری در سطوح بالاتر.

چگونه ممکن است به چنین استدلال‌هایی پاسخ دهیم؟ اولاً، مهم است بپذیریم که تنوع فرهنگی به معنی نبودن ارتباط بین فرهنگ‌ها در جهان نیست. همچنین، این بدان معنی نیست که فرهنگ‌های جهانی، اگر وجود داشته باشند، ریشه در سرشت ما ندارند، یا در یک سطح بسیار بنیادی علائق فکری ما را تقویت نمی‌کنند. تقارن و نظم؛ تناسب؛ اندازه؛ عرف؛ هماهنگی، و همچنین نوآوری و هیجان: همه این عوامل ظاهراً یک حضور همیشگی در ذهن انسان دارند. البته این واژه‌ها همه گنگ و ابهام را چند برابر می‌کنند، و شاید شما به خوبی اعتراض کنید که خود این عوامل به موازات شکاف‌های فرهنگی موجود در جوامع بشری، احتمالاً محو و کم‌رنگ می‌شوند. چنانکه برای یونانیان، نماد همسازی و نظم و ترتیب[1] عبارت از رابطهٔ بین صداهای متوالی در یک آهنگ بود، و نه مانند امروز که هماهنگی نت‌های همزمان است.

## واقعیت و عمومیت

اما این مطلب ما را به مشاهده مهم‌تری می‌کشاند، و آن این که در موضوع قضاوت هنری، واقع‌بینی و عمومیت از

---

۱. *Harmonia*.

یکدیگر جدا می‌شوند. در علم و اخلاق، جستجو برای واقع‌بینی، به معنی جستجو برای تحصیل نتایجی است که در سطح جهانی معتبر باشند، نتایجی که همهٔ افراد منطقی آنها را بپذیرند. در قضاوت زیبایی، جستجوی واقع‌بینی به معنی رفتن به دنبال اشکال معتبر و بالاتر تجربهٔ انسانی است ـ اشکالی که در آن زندگی انسان بتواند براساس نیاز درونی خود شکوفا شود، و به آن نوع ثمراتی دست یابد که مثلاً ما در سقف کلیسای سیستین[۱] در واتیکان، یا در نمای درونی دیوارها و گنبد مسجد شیخ لطف الله اصفهان، در اپرای پارسیفال[۲] اثر واگنر آهنگساز آلمانی، در داستان بیژن و منیژه در شاهنامهٔ فردوسی، و در هملت نمایشنامهٔ تراژدی شکسپیر شاهد آن هستیم. هدف از نقد هنری این نیست که نشان دهیم شما باید مثلاً نمایشنامهٔ هملت را دوست داشته باشید: هدف این است که چشم‌اندازی از زندگی انسان را به دست دهیم که این نمایشنامه از آن حکایت دارد، و یا شکل وابستگی‌هایی را نشان دهیم که مورد تأیید این نمایشنامه است، و همچنین توجه شما به ارزش این آثار جلب نماییم. ادعایی در کار نیست که این چشم‌انداز از زندگی انسان در دسترس عموم مردم دنیا است. و البته این بدان معنی نیست که نمی‌توان مقایسه‌هایی بین فرهنگ‌ها انجام داد: مسلماً می‌توان یک نمایشنامه مانند هملت را با مثلاً یک نمایش عروسکی اثر چیکاماتسو[۳] نمایشنامه‌نویس ژاپنی مقایسه کرد، و البته این کار شده است. آثاری در تئاتر ژاپن وجود دارند که زندگی انسانی را به طنز می‌کشند، مانند کمدی کابوکی[۴] (تئاتر سنتی) هوکایبو[۵] و کارهایی که با آواز و رقص و لباس‌های تزئینی بازیگرانش به زندگی شور و شوق می‌بخشند؛ و این پرسش که آیا نمایشنامهٔ عروسی فیگارو اثر بومارشه[۶] نویسندهٔ فرانسوی نسبت به هوکایبو بررسی عمیق‌تری در رفتار جنسی انسان است، یک پرسش کاملاً بجا است.

این اعتراض که دلایل هنری صرفاً دلایلی قانع کننده‌اند، فقط تکرار مجدد این نکته است که قضاوت‌های هنری ریشه در تجربهٔ ذهنی انسان دارند. به این ترتیب قضاوت نسبت به رنگ هم ذهنی است. و آیا این یک حقیقت عینی نیست که چیزهای قرمز، قرمز رنگ، و چیزهای آبی، آبی رنگ هستند؟

## قواعد و ابتکار

اما اعتراض آخر در بالا در خصوص رعایت قواعد مطلب جدی‌تری است. برای سلیقه ممکن است قواعدی وجود داشته باشد، اما این قواعد، زیبایی آن را تضمین نمی‌کنند، و ممکن است زیبایی یک کار هنری درست در

---

۱. Sistine.
۲. *Parcifal*.
۳. Chikamatsu Monzaemon (۱۶۵۳-۱۷۲۴).
۴. Kabuki.
۵. *Hokaibo*.
۶. Pierre Beaumarchais (۱۷۳۲-۱۷۹۹).

جهت خلاف عمل به قواعد باشد. همان گونه که باخ در ساختار قسمت‌هایی از موسیقی خود با رعایت مبتکرانه تمام قواعد مربوط به ساختار موسیقی[۱] نشان داد که چگونه می‌توان از آن قواعد به صورت سکویی برای پیشرفت و تکامل فرایند موسیقی استفاده کرد. پیروی محض از قواعد مایهٔ خستگی است، همان طور که در تمام تمرینات موسیقی، ما درس‌هایمان را با ترکیب دو یا چند صوت، اما با تأکید روی آهنگ‌های گوش‌نواز شروع می‌کنیم. در معماری نیز به همین ترتیب است. ساختمان‌هایی هستند که در آنها قواعد معماری کاملاً رعایت شده‌اند، مانند پارتنون[۲] نیایشگاه باستانی در آتن. اما رعایت دقیق قواعد، کمال زیبایی این بناها را توصیف نمی‌کند. عظمت و استحکام پارتنون به واسطهٔ خلاقیت‌های فوق العاده‌ای است که در آن به کار رفته‌اند: مقیاس، نسبت‌ها، و جزئیات بنا ناشی از افکاری ابتکاری است که بعد از رعایت همه قواعد آغاز می‌شوند. و دو باره زیبایی‌هایی وجود دارند که ناشی از سرپیچی پنهانی از قواعد هستند، مانند پلکان کتابخانه تاریخی لورنس[۳] در شهر فلورانس که میکل آنژ هنرمند ایتالیایی آن را طوری طراحی کرده که زیبایی آن حاصل نقض آشکار قواعد معماری است.

پر واضح است که در نظام طبیعت هیچ گونه "پیروی از قانون" یا "سرپیچی از قانون" وجود ندارد. با این وجود تقارن، هماهنگی، تناسب و همچنین کمبود چالش برانگیز این زیبایی‌ها وجود دارد. از این رو متفکران قرن هجدهم که مشتاق استفاده از زیبایی طبیعی به عنوان معیار در امر سلیقه بودند، فوراً تمایز ادموند برک متفکر ایرلندی بین شکوهمند و زیبا را پذیرفتند. بنابراین در هنر نیز ما می‌توانیم عملاً بین دو دسته از آثار تفکیک قائل شویم: یک دسته آثاری که از نظم، هماهنگی، و رعایت کامل قواعد برخوردارند، مانند ساختارهای باخ در موسیقی (فوگ)، نقاشی مریم مقدس و قدیسین اثر جووانی بلینی[۴] نقاش ایتالیایی، یا تصویرگری شورآفرین و گوش نواز غزلیات حافظ، و اشعار پرشور پل ورلن[۵] شاعر فرانسوی؛ و دستهٔ دیگری که بر عکس به دلیل ایجاد مشکل و برهم زدن روال عادی ما را سرگرم می‌کنند، به دلیل دور ریختن قید و بندهای پیروی از قواعد، و از طریق انگشت‌نما شدن در بین سنت‌هایی که به آنها تعلق دارند، مانند نماشنامهٔ تراژدی شاه لیر[۶] شکسپیر یا ششمین سمفونی چایکوفسکی[۷] آهنگساز روسی. اما به محض این که ما چنین تفکیکی را قائل شویم، متوجه می‌شویم که حتی در میان منظم‌ترین آثاری که از قواعد هنری پیروی کرده‌اند، هیچ راهی برای تعیین "معیار سلیقه" از طریق مراجعه به قواعد وجود ندارد. این قواعد نیستند، بلکه نحوهٔ استفاده از آنها است که در ساختار موسیقی باخ[۸] یا نقاشی مریم مقدس بلینی جذابیت خلق کرده است. کسانی که به دنبال معیار در قواعد هنری می‌گردند، خودشان را برای شکست آماده می‌کنند، وقتی متوجه می‌شوند که برای زیبایی پیروی از قواعد نه لازم و نه کافی است. زیرا

۱. Fugal composition.
۲. Parthenon.
۳. Laurentian Library.
۴. Jovanni Bellini (۱۵۱۶-۱۴۳۰).
۵. Paul Verlaine (۱۸۹۶-۱۱۸۴۴).
۶. King Lear.
۷. Pyotr Tchaikovsky (۱۸۴۰-۱۸۹۳).
۸. J. S. Bach (۱۶۸۵-۱۷۵۰).

اگر کافی بود، می‌توانستیم یک بار دیگر سلیقه را به طور دست دوم کسب کنیم؛ و اگر پیروی از قواعد لازم بود، دیگر خلاقیت و ابتکار نشانهٔ موفقیت نبود.

## معیار سلیقه

در این صورت برای قضاوت زیبایی در کجا باید به جستجوی معیار بگردیم؟ یا آیا این جستجو سرنوشتی بیهوده خواهد داشت؟ هیوم[1] فیاسوف انگلیسی در مقاله مشهوری تلاش کرد تا موضوع بحث را تغییر دهد، و تقریباً به شرح زیر استدلال کرد: سلیقه شکلی از ترجیح است، و این ترجیح فرض مقدماتیِ قضاوت زیبایی است و نه نتیجه آن. بنابراین برای تعیین معیار سلیقه، باید یک داور قابل اعتماد پیدا کنیم، کسی که سلیقه و نکته سنجی‌های او بهترین راهنما برای . . .

راهنما برای چه باشد؟ در اینجا یک دور و تسلسل بالقوه وجود دارد: زیبایی همان چیزی است که منتقد قابل اعتماد ما تشخیص می‌دهد، و منتقد قابل اعتماد کسی است که زیبایی را تشخیص می‌دهد. اما چنین دور و تسلسلی چیزی است که باید انتظارش را داشته باشیم: برای هیوم دیدن چیزی به صورت زیبا، موضوع "زرق و برق دادن یا رنگ آمیزی کردن آن با رنگ‌های برگرفته از احساسات درونی" است. اگر معیاری برای قضاوت وجود داشته باشد، در ویژگی‌های آن چیز نیست، بلکه در احساسات و عواطف داور است. بنابراین هیوم پیشنهاد می‌کند که از سر بحث بی‌نتیجه در بارهٔ زیبایی برخیزیم، و فقط روی خصوصیاتی که در یک داور تحسین می‌کنیم، و اخلاقاً باید تحسین کنیم، متمرکز شویم ـ خصوصیاتی مانند تشخیص و ظرافت بینی.

اما این نکته ما را به شک و تردید دیگری می‌اندازد: چرا ما باید آن خصوصیات را تحسین کنیم؟ حتی اگر در روزگار هیوم در اسکاتلند، طبیعی به نظر می‌رسید که باید تشخیص و ظرافت بینی را تحسین کرد، امروزه در این روزگار، این خصوصیات کمتر طبیعی به نظر می‌آیند، در روزگاری که دور از خردمندان فرزانهٔ عصر روشنفکری، نادانی و حرف‌های بی‌جا خواستار توجه‌اند، و سهم خود را از این بابت جلب می‌کنند.

آیا این جایی است که ما باید مطلب را قطع کنیم؟ فکر نمی‌کنیم. زیرا استدلال هیوم حاکی از این است که قضاوت سلیقه، نشانگر شخصیت قضاوت کننده است، و شخصیت در این قضیه بسیار مهم است. خصوصیات یک داور خوب، همان طور که هیوم متذکر شده، ناظر به کمالاتی است که به نظر هیوم نه فقط برای خبرگی و خوش سلیقگی

---

۱. David Hume (۱۷۱۱-۱۷۷۶).

در کیفیات زیبایی، بلکه برای رفتار خوب در زندگی ضروری‌اند. در تحلیل نهایی، باید گفت که قضاوت ما نسبت به زیبایی به همان اندازه واقع بینانه است که قضاوت ما نسبت به فضائل و رذائل انسان. بنابراین زیبایی مثل خوبی در همهٔ امور ریشه‌ای محکم دارد. زیبایی با ما سخن می‌گوید، همان گونه که خیر و خوبی با ما سخن می‌گویند، از کامیابی انسان می‌گویند: نه از چیزهایی که ما می‌خواهیم، بلکه از چیزهایی که بایستی بخواهیم، زیرا طبیعت انسان به آن خوبی‌ها نیاز دارد. لااقل این باور ما است، و طی دو فصل بعد خواهیم کوشید تا این مطالب را توجیه کنیم.

فصل ۷

# هنر و تمایل جنسی

تاکنون چهار نوع زیبایی را مورد بحث قرار داده‌ایم: زیبایی انسانی به عنوان هدفی برای خواستن؛ زیبایی طبیعی به عنوان موضوعی برای تأمل؛ زیبایی روزمره به عنوان موضوعی برای عقل عملی؛ و زیبایی هنری به عنوان شکلی از معنی و نمایانگر سلیقه. در این فصل برای پیگیری این بررسی در سطحی دیگر، می‌خواهیم اثر متقابل زیبایی انسانی و زیبایی هنری را در یکدیگر مطالعه کنیم. و این پرسش را مطرح خواهیم کرد که چگونه زیبایی، به عنوان هدفی برای خواستن، می‌تواند در قالب هنر به صورت موضوعی برای تأمل بازنمایی شود. این بحث ما را به بررسی عمیق‌تر مفهوم فردیت[۱] یا ویژگی‌های فردی خواهد کشاند، موضوع تمایل جنسی و فعالیت‌های هنری را روشن‌تر خواهد کرد، و دلایل تازه‌ای به دست خواهد داد برای اندیشیدن که به هر حال برای سلیقه معیاری وجود دارد.

## ویژگی‌های فردی

انسان‌ها در میان جانوران تنها موجوداتی هستند که خصوصیات فردی خود را در چهره‌شان آشکار می‌سازند. دهانی که صحبت می‌کند، چشمانی که نگاه می‌کند، رخساری که گلگون می‌شود، همه نشانه‌های آزادی، شخصیت و قضاوت هستند، و جملگی آنها بیانگر واقعی منحصر به فرد بودن درون انسان می‌باشند. یک صورتگر زبردست خواهد کوشید تا این نکات برجستهٔ فیزیکی نه تنها افکار آنی شخص را منعکس کنند، بلکه نیّات بلند مدت، موضع اخلاقی و هویت درونی او را نیز نشان دهند.

همان گونه که کِنت کلارک[۲] نویسندهٔ انگلیسی در بررسی مشهور خود در بارهٔ برهنه خاطرنشان کرده است، ونوس دراز کشیده[۳] (ایزدبانوی عشق و زیبایی) نشان دهندهٔ گذر از دوران باستان است، دورانی که در آن این الهه هرگز در حالت افقی نشان داده نشده بود. حالت دراز کشیده و برهنه در تصویر ونوس، بدن او را نه به عنوان مجسمه‌ای برای پرستش، بلکه به صورت زنی خواستنی نشان می‌دهد. حتی در نقاشی ونوس خوابیده[۴] ـ که تحریک

۱. Individuality.
۲. Kenneth Clark (۱۴۸۸-۱۵۷۶).
۳. reclining Venus.
۴. *Venus of Urbino*.

کننده‌ترین زن‌های برهنهٔ تیسین[1] نقاش ایتالیایی است ـ این زن چشم بیننده را به سوی چهرهٔ خود جلب می‌کند، چهره‌ای که می‌گوید که این بدن تنها در صورتی در اختیار کسی خواهد بود که این زن آماده باشد، و به عاشقی می‌رسد که بتواند صمیمانه از نگاه او استقبال کند. و به سایر افراد غیرعاشق می‌گوید که این بدن از دسترس شما خارج، و ملک محبوب چشمان خیره‌ای است که مواظب اوست: این بدن نه یک جسم، بلکه، به زبان فصل دوم، یک تجسم یا تجلی یک انسان است. در این تصویر، چهرهٔ ونوس طوری نقاشی شده که این چهره بدن را چیزی منحصر به فرد می‌کند، و به حکم آزادی مالک آن می‌شود، و هر نگاه آزمندی را به عنوان یک تخطی محکوم می‌کند. برهنهٔ تیسین نه تحریک می‌کند، نه هیجان می‌آورد، بلکه آرامش و بی‌اعتنایی خود را حفظ می‌کند ـ آرامش شخصی که افکار و آمال او نه متعلق به ما، بلکه مال خودش است.

از این لحاظ ونوس‌های دراز کشیدهٔ تیسین هر چه بیشتر با تصاویر عریان فرانسوا بوشه[2] نقاش برجستهٔ پاریس و دکوراتر دربار لوئی پانزدهم مقایسه می‌شوند. برهنه‌های بوشه از طریق چهره‌شان مشخص نمی‌شوند. در حقیقت تمام تصاویر بوشه چهره‌های یکسان دارند و اصلاً چهره نیستند، بلکه منتاژی از اجزای صورت می‌باشند. لب‌ها کمی باز، انگار که در انتظار یک بوسه هستند؛ چشم‌های روشن زیر مژگان فرو ریخته قرار دارند؛ و خطوط بیضی شکل روی گونه‌های گلگون، مثل غنچه‌های ارغوان در نسیم بهاری شکفته‌اند ـ تمام چنین ویژگی‌هایی که در حد اعلی از هر زاویه و در پرتو هر نوری نشان داده شده‌اند، یک معنی واحد دارند، و آن اشتیاق جنسی است. چشم‌ها به چیزهای دور و بر نگاه می‌کنند ـ اما فقط به چیزهای جزئی. از چشم‌ها هیچ فروغی بر نمی‌آید، نگاه‌ها به هیچ وجه پرسش برانگیز یا مزاحم یا جادویی نیستند: همه چیز در آرامش و سکوت است ـ سکوت موجوداتی بیش از حد خیالی که گویی هیچ حیاتی ندارند. به عنوان مثال، پریان دریایی در نقاشی پیروزی ونوس[3] با الههٔ این نقاشی متفاوت نیستند؛ همه این پریان، زن و تعداد بی‌نهایت زیادی هستند ـ افرادی متفاوت از جهانی که بی‌معنی بودنش ناشی از این حقیقت است که برخلاف انسان‌ها، جهان‌ها چیز خاصی برای گفتن ندارند. نقاشی بوشه یک تصویر آرام، و عشق و احترام به بدن زن است ـ لااقل آن گونه که این بدن در فرانسه قرن هجدهم مورد احترام بود، با پوستی شفاف، سینه‌های برجسته و محکم، و موجی گوشت در اطراف ران‌ها. با این همه، هیچ آدمی در این نقاشی‌ها دیده نمی‌شود! این بدن‌ها بی صاحب‌اند، روح از آنها بیرون رفته، حتی بدن حیوانات هم نیستند، چون تمام این بدن‌ها فقط شکل مشترکی با چهرهٔ یک انسان را دارند، فاقد روح هستند که به آنها جان بخشد و آن را باز پس گیرد. و این نداشتن روح از اهمیت نقاشی می‌کاهد: این نقاشی جذاب، دلفریب، چشمگیر، تزئینی، و یک قطعهٔ مجلل از یک دست مبلمان است ـ اما آیا زیبا است؟ چندان مطمئن نیستیم.

---

۱. Tiziano Vecelli or Titian (۱۴۸۸-۱۵۷۶).

۲. Francois Boucher (۱۷۰۳-۱۷۷۰).

۳. *The Triumph of Venus*.

# زیبایی آسمانی و زمینی

مقایسه کردن نقاشی پیروزی ونوس با کار معروف قبل از آن یعنی زایش ونوس اثر بوتیچلی هنرمند ایتالیایی کاری وسوسه‌انگیز است. ونوس بوتیچلی از نقطه نظر تشریحی، یک کاریکاتور ناقص است که اجزاء آن بدون ساختاری بنیادی یا توانی فیزیکی در کنار هم قرار داده شده‌اند، این ونوس آویزی زار بر گردن خود دارد، نگاه مشتاقانه او نه به مرد عابر کنارش، بلکه متوجهُ جای دوری است ـ و برایش اهمیتی ندارد. این یک چهرهُ رویایی، خواستنی، فراموش نشدنی، و چهرهُ یک زن ایده‌آل است ـ و بنابراین چهرهُ یک موجود فانی نیست، اما به هر حال یک چهره است، چهره‌ای که هم ویژگی‌های فردی خود را دارد، و هم اسرارآمیز است. البته ما نباید ونوس بوتیچلی را به عنوان یک موجود خاکی تصور کنیم: این ونوس متعلق به اوائل دوران رنسانس، ونوسی است که در عوالم بهشتی سیر می‌کند، و خارج از دسترسی برای امیال جسمانی است. و به همین دلیل این نقاشی بسیار فراموش نشدنی است: این زن از سر خواسته‌های جسمانی برخاسته است.

اما در مورد ونوس‌های درازکشیدهُ تیسین، دیگر در عالم بهشتی نیستیم، بلکه مسلماً به این دنیای خاکی برگشته‌ایم، به دنیایی دارای امنیت درونی و شهوت زناشویی. چهرهُ زن عریانِ تیسین، چهرهُ زنی است که محیط اطراف خود را تحت نظر دارد، و در خانه خود کاملاً راحت است. این زن لابلای ملافه‌های خود به پشت دراز کشیده، و با کمال اطمینان نسبت به حقوق فردی خود، غرق در یک زندگی بزرگتر، عمیق‌تر، و اسرار آمیزتر از این لحظهُ تنهایی است. بدن او برای ما نمایان است، اما او آن را به ما نشان نمی‌دهد ـ قاعدتاً متوجه نیست که در معرض تماشا است، شاید به استثنای نگاه یک سگ یا یک پسر بچه. و بی‌شرمی و سکوت این دو صرفاً بر این حقیقت تأکید دارد که چشم چران‌ها توانایی بر هم زدن آرامش روحی و جسمی این زن را نخواهند داشت. او نه در حال هیجان است، و نه دلیلی برای شرم دارد. او با بدنش کاملاً راحت و احساس آرامش دارد، و این آرامش در چهرهُ او منعکس است. شرم جنسی باعث تغییر در برجستگی‌های بدن زن می‌شود، و در رخسار و اندام نیز نمایان می‌گردد، همان گونه که رامبرانت نقاش هلندی در نگارهُ سوزان و بزرگان[1] به طور فوق‌العاده‌ای این نکته را نشان داده است. اگر این نقاشی را کنار نقاشی تیسین بگذاریم، فوراً خواهیم دید که بدن در تصویر تیسین نه برای عرضه است، و نه خود را کنار کشیده، بلکه صرفاً در آزادی خود در حال آرامش است، شخصی است که با جسم انسانی خود نمایان شده است. و زیبایی این نقاشی و زیبایی زنی که در آن به تصویر کشیده شده، به طور اسرارآمیزی، دو زیبایی نیستند، بلکه زیبایی واحدی هستند.

---

۱. *Susannah and the Elders.*

# هنر شهوت انگیز

آنا هالندر[1] مورخ معاصر امریکایی در مورد آدم برهنه می‌نویسد که در سنت ما برهنه، عریان نیست، بلکه بدون پوشش است: این بدنی است که با شکل و پوشش طبیعی خود ساخته شده است. در نقاشی‌های تیسین بدن طوری در حال استراحت است که گویی با حجابی از لباس از نگاه خیرهٔ ما محفوظ است: این بدن زیر لباس‌های نامرئی است. ما بدن لخت این زن را بیشتر از بدن زنی که کاملاً لباس پوشیده است، از صورت یا شخصیت او جدا نمی‌کنیم. تیسین با نقاشی کردن بدن به این روش، بر کیفیت مرموز آن غلبه می‌کند ـ بر طبیعت آن به عنوان یک میوهٔ ممنوعه. اگر صورت این ونوس را با یک صورت معمولی موجود در بازار از نوع نقاشی‌های بوشه عوض کنیم، این جلوه کاملاً از بین خواهد رفت. در کارهای بوشه صورت اشاره کننده به بدن است، و دلیل بودن آن است. کارهای تیسین دقیقاً برعکس نیست: زیرا احساس نقاشی مسلماً در سایه روشن‌های پوست، نور، لطافت و داشتن اندام کاملاً زنانه است. اما در کارهای تیسین، صورت ونوس بیشتر مراقب این شکل است، با آرامش مالکیت خود را ابراز و بدن را از دسترس بیننده خارج می‌کند. این هنر شهوت انگیز است، اما به هیچ وجه هنر افراطی یا جنجالی نیست: ونوس طوری به ما نشان داده نمی‌شود که هدف ممکنی برای هوی و هوس باشد. او از ما دریغ می‌شود، و در قالب شخصیتی درمی‌آید که به آرامی با آن چشمان می‌نگرد، چشمانی که در فکر آمال و آرزوهای خودش است.

هنگامی که اِدوارد مونه[2] هنرمند فرانسوی اثر معروف خود به نام المپیا[3] را با ژست ونوس تیسین نقاشی می‌کرد، منظورش این نبود که بدن المپیا را به شکل یک ابزار جنسی نمایش دهد، بلکه می‌خواست حالت ذهنی افراطی‌تری را نشان دهد. دستی را که مونه روی ران المپیا نقاشی کرده، دستی نیست که تیسین نقاشی کرده است، دست تیسین دستی است که نوازش‌های معصومانه را آموخته، و با حالتی پری گونه آرام گرفته است. در صورتی که دست مونه، دستی است زمخت، خشن که با پول سر و کار داشته، دستی است که قبل از نوازش فوراً آمادهٔ بیرون انداختن آدم‌های متقلب، مزاحم و منحرف است. حالت آگاهانه المپیا طوری است که نه بدن را عرضه می‌کند، و نه آن را دریغ می‌دارد، اما به روال خود می‌گوید که این بدن کلاً مال من است. نگاه المپیا به بیننده نگاهی زیرکانه با چشم خریداری است، نگاهی که به هیچ وجه شهوانی نیست، و دسته گل زیبایی که خدمتگار با احترام به او تقدیم می‌کند، نشان می‌دهد که رفتن به سراغ چنین زنی با ژست‌های عاشقانه چه اندازه بی‌ثمر خواهد بود. در این نقاشی یک لحظهٔ حساس از ویژگی‌های مخصوص المپیا با مهارت مجسم شده است ـ لحظهٔ

---

۱. Anne Hollander (۱۹۳۰-۲۰۱۴).
۲. Edouard Monet (۱۸۳۲-۱۸۸۳).
۳. *Olympia*.

جالبی که مربوط به یک حالت مخصوص در ونوس تیسین است. در کار مونه، بدن این زن از دریچهٔ آگاهی خودش به ما نشان داده شده است. و ارتباط بین هویت شخصی و خودآگاهی او در شکل محکم دراز کشیده او کاملاً روشن شده است، حالتی که در حال استراحت روی تختخواب نیست، بلکه آمادهٔ پریدن از روی آن است. این نقاشی زیبا است، اما زیبایی آن زیبایی آن زنی نیست که مشغول تکان دادن دمپایی خود را روی ملافه‌ها است.

## میل جنسی و اشتیاق

پرسشی را که افلاطون در رساله‌های ضیافت[۱] و فایدروس[۲] در یونان باستان مطرح کرده بود، امروزه هم به همان اندازه قابل طرح است: چه جایی در میل جنسی، برای شخص مورد علاقه وجود دارد؟ اگر این میل را فقط به صورت یک نیاز شدید فیزیکی ببینیم، هر فردی از جنسیت مربوطه می‌تواند این میل را برآورده سازد. در این صورت شخص خاصی واقعاً مورد نظر نیست، چون هر مرد یا زنی نمونه‌ای از عموم مردان و زنان دنیا است. اما اگر این میل را به صورت یک جاذبهٔ معنوی ببینیم، در این حالت این میل متفاوت، و نسبت به هر کسی نیست. اگر فرد خاصی مورد نظر باشد، این به دلیل زیبایی آن فرد است: و زیبایی کیفیتی جهانی است که نه می‌توان آن را مصرف کرد و یا مالک شد، بلکه فقط باید در آن تأمل کرد. به هر صورت، این فرد به عنوان یک فرد نامربوط از دایرهٔ توجه خارج می‌شود ـ تمایل فیزیکی به او به جایی نخواهد رسید، و عشق شهوانی[۳] یا اِروتیک فراتر از وجود مادی او می‌رود. در هر دو رسالهٔ افلاطون و نوشتجات قرون وسطی، این شکل جسمانی فرد به عنوان هدف عشق ناپدید می‌شود، و به صورت لبخندی بدون جسم خاکی، مانند بئاتریس[۴] در تمثیل پارادایزو[۵] در کمدی الهی دانته، جاودانه یا ملکوتی می‌شود.

بعد از دورهٔ رنسانس، این دیدگاه افلاطونی در مورد ما انسان‌ها به تدریج جذابیت خود را از دست داد، و احساسات شهوانی شروع به بازنمایی در هنر، موسیقی و شعر کرد. در منظومهٔ ونوس و آدونیس[۶] شکسپیر، الههٔ عشق قطعاً به زمین بر می‌گردد، و نه تنها به عنوان یک سمبل شوق و شورِ جسمی در می‌آید، بلکه قربانی آن نیز می‌شود. این داستان را جان میلتون در اشعار خود به نام بهشت گمشده، و در نقاشی خود از آدم و حوا دنبال می‌کند: یک بازنمایی از "مراسم اسرارآمیز عشق و زناشویی" که در آن بدن انسان، نه به عنوان یک ابزار، بلکه به صورت حضورِ فیزیکیِ یک روح منطقی بسیار حائز اهمیت است. بدن انسان به صورت لبخند ملکوتی نمی‌شود؛ بلکه لبخند در بدن واقعیت می‌یابد، و آن گونه که میلتون به نظم کشیده: "لبخندها ناشی از تراوش عقل، و غذای عشق هستند."

---

۱. *Symposium.*
۲. *Phaedrus.*
۳. erotic love.
۴. Beatrice.
۵. *Paradiso.*
۶. *Venus and Adonis.*

بنابراین آدم و حوا نیز موجوداتی کاملاً جسمانی، و "در بهشت در آغوش یکدیگرند."

هدف میلتون این نیست که الههٔ عشق را مانند افلاطون به دو گونه تقسیم کند، بلکه می‌خواهد نشان دهد که تمایل جنسی و عشق شهوانی (معنوی) به طور پیچیده‌ای بهم ارتباط دارند، و هر یک دیگری را تکمیل و توجیه می‌کند. به همین ترتیب، درایدن[1] شاعر انگلیسی و راسین نویسندهٔ فرانسوی نیز عشق شهوانی را آن طور که هست شرح داده، و آن را یک مشکل برای افرادی توصیف کرده‌اند که اراده، آزادی و میل جنسی برایشان تماماً از پوست و گوشت تشکیل می‌شود. چنین نویسندگانی عشق شهوانی را یک مسئله بغرنج برای انسان می‌دانند، رازی که سرنوشت خاکی ما با آن در آمیخته و گریزی از آن نیست، مگر آن که بخشی از طبیعت و خوشحالی خود را قربانی کنیم. با این حال، نویسندگان تا اوایل دورهٔ رنسانس همواره به برداشت افلاطونی و قرون وسطایی از عشق شهوانی معتقد ماندند. از این نظر تفاوت میان دانته و میلتون با تفاوت میان بوتیچلی و تیسین مشابه است. با این که طرز تفکر افلاطونی در قرون وسطی و اوایل دوره رنسانس هدف تمایل جنسی را به عنوان یک پیش آگاهی از ابدیت تصور می‌کند، اما افکار جدید هدف تمایل جنسی را با تمام بیچارگی‌های تلخ و غم‌انگیز آن هم عقلانی و هم فانی می‌بیند.

## هنر و پرنوگرافی

صعود یا عروج روح از مسیر عشق که افلاطون آن را در رسالهٔ فایدروس تشریح کرده، به شکل آفرودیت اورانیا[2] یا الههٔ عشق و شورِ جنسی نمادپردازی شده، و این همان ونوسی است که بوتیچلی آن را نقاشی کرده، هنرمندی که اتفاقاً پیرو سرسخت مکتب افلاطون و عضو حلقهٔ افلاطونیان بود. اما ونوس بوتیچلی شهوانی نیست: او نمانگر زیبایی‌های بهشتی، دیداری از عالم بالا و ملکوت اعلی، و فراخوانی به برتری و تعالی است. در حقیقت این زن به روشنی هم از تبار و هم از نوادگان باکره‌های مقدسی است که فلیپو لیپی نقاش ایتالیایی به تصویر کشیده شده است: تبار به معنای قبل از مسیح، و نوادگان شامل تمام آثاری است که از طریق بازنمایی هنری مریم مقدس او را به عنوان نماد بدنی لمس نشده، نشان می‌دهند.

در دوران بعد از رنسانس، با احیای مجدد موضوع میل جنسی، شالودهٔ یک هنر واقعاً شهوانی بنا نهاده شد، هنری که در آن انسان هم به عنوان خواهان یا طالب و هم خواستهٔ یا مطلوب میل جنسی به نمایش در می‌آید، اما این انسان در عین حال فرد آزادی است که میل جنسی آگاهانه به او عطا شده است. اما این احیای مجدد موضوع

---

۱. John Dryden (۱۶۳۱-۱۷۰۰).

۲. Aphrodite Urania.

جنسی، ما به سمت طرح سؤالی سوق می‌دهد که به صورت یکی از مهم‌ترین سؤالاتی درآمده که هنر و نقد هنری در زمان ما با آن رو به رو است: سؤال مربوط به تفاوت بین هنر شهوانی و پرنوگرافی یا هرز نگاری، اگر تفاوتی وجود داشته باشد. هنر می‌تواند هوس انگیز و در عین حال زیبا باشد، مانند ونوس تیسین. اما هنر نمی‌تواند زیبا و هرزه یا رکیک باشد. لااقل این مطلبی است که ما به آن باور داریم. و مهم است بدانیم چرا؟

در تشخیص دادن هنر شهوانی و پرنوگرافی، در حقیقت ما باید بین دو نوع علاقه قائل به تفکیک می‌شویم: علاقه به شخصی که مقابل ما مجسم شده و علاقه به بدن او ـ و به تعبیر مورد نظر ما، و با توجه به مطالب فصل دوم این کتاب، این دو علاقه با هم ناسازگارند. تمایل جنسی نرمال بین دو نفر یک احساس شخصی است. هدف این تمایل تسلیم آزادانه و متقابل دو نفر به یکدیگر است که در عین حال پیوند بین این دو نفر نیز می‌باشد ـ مسلماً از طریق بدن‌هایشان، اما نه صرفاً به خاطر بدن‌ها. تمایل طبیعی، واکنش شخصی به شخص دیگر است، واکنشی که خواهان وجودی است که وجود خود را به او دهد. هدف یا خواستهٔ این تمایل جنسی را می‌توان جایگزین کرد، اما خواهان یا طالب آن را نمی‌توان. همان طور که کانت در بحث متقاعد کنندهٔ خود استدلال کرده، خواهان یک فرد آزاد است، و غیرقابل جانشینی بودن او مربوط به وجود ذاتی او است. پرنوگرافی، مانند برده داری، یک نوع انکار حقوق انسانِ مورد بهره برداری است، و راهی برای رد خواسته اخلاقی است که بر اساس آن موجودات آزاد باید با یکدیگر به عنوان یک هدف رفتار کنند.

## پرنوگرافی نرم

این مطلب را می‌توان با توجه به تمایزی که در فصل پنجم شرح دادیم، بیان کنیم. پرنوگرافی به تمایلات تخیلی می‌پردازد، در حالی که هنر شهوت انگیز به تصورات توجه دارد. از این جهت پرنوگرافی بی پرده، صریح و فاقد شخصیت است، در حالی که هنر شهوت انگیز ما را به افکار شخصی دیگر دعوت می‌کند، و به جای نمایش صریح روی پیشنهاد و اشاره و کنایه تکیه دارد.

هدف پرنوگرافی تحریک میل جنسی به طور نیابتی یا جانشینی است، اما هدف هنر شهوانی نشان دادن میل جنسی افرادی است که در تصویر هستند ـ و اگر این تصویر باعث تحریک میل جنسی در بیننده شود، آن گونه که کورِجو[1] نقاش ایتالیایی گاهی اوقات عمل کرده، در این صورت این یک عیب زیبایی هنری است، یک "انحراف" در زمینهٔ دیگری است که هدفش غیر از زیبایی است. بنابراین هنر شهوانی محتوای خود را می‌پوشاند تا میل جنسی بیننده

۱. Antonio da Correggio (۱۴۸۹-۱۵۳۴).

را مورد تعرض و تحریک قرار ندهد. عالی‌ترین دستاورد هنر شهوت انگیز این است که سبب شود تا بدن خود را بپوشاند ـ خود تن را به بیان نجابت تبدیل کند تا آدم‌های نظرباز منع شوند، و در نتیجه ذهنیت آدم برهنه حتی در آن قسمت‌های بدن که خارج از حیطه اراده هستند، آشکار شود. این کیفیتی است که تیسین به آن دست یافته، و نتیجه آن هنری شهوت انگیز است که هم آرام و هم در ارتباط با زناشویی است، هنری که بدن را از هوس‌های ننگین چشم چران‌ها[۱] کاملاً دور می‌کند.

حال اگر به تصویر معشوقهٔ موطلایی[۲] اثر بوشه توجه کنید، خواهید دید که منظور هنری او بسیار متفاوت است. این زن حالتی به خود گرفته که اگر لباس هم به تن داشت، هرگز نمی‌توانست چنین حالتی به خود بگیرد. این حالت وضعی است که در زندگی عادی اصلاً موردی ندارد مگر برای انجام عمل جنسی، و حالتی است که توجه را به خود جلب می‌کند، زیرا این زن تنها و در انتظار و ظاهراً کار دیگری ندارد. اما نقاشی‌های بوشه به روش دیگری نیز به مرزهای نجابت حمله می‌کنند، و آن روش هیچ ربطی به شکلی که معشوقه در نقاشی ظاهر شده، ندارد. او در این تصویر تنها است، و به چیز خاصی نگاه نمی‌کند، و به جز عملی که می‌بینیم به کار دیگری مشغول نیست. جای عاشق در این تصویر خالی است، و انتظار ورود او می‌رود.

البته تفاوت‌هایی بین معشوقه بوشه و عکس‌هایی که در سال ۱۹۷۰ در صفحه سه روزنامه سان[۳] در لندن از دختران جوان برهنه و نیمه برهنه منتشر شد، وجود دارد. یکی از این تفاوت‌ها اختلاف کلی بین نقاشی و عکاسی است ـ نقاشی نوعی بازنمایی تخیلی است، در حالی که عکاسی نمایشی از واقعیت‌ها است (حتی اگر با قلم یا نرم افزار عکس تنظیم شده باشد). حداقل می‌توان گفت که عکس‌های دختران چاپ شده در صفحهٔ سه روزنامه سان کاملاً واقعی و به همین دلیل جالب توجه‌اند. تفاوت دوم بین نقاشی و عکس در اتباط با تفاوت اول است، به این معنی که اصولاً لازم نیست چیزی در مورد معشوقه بوشه بدانیم تا متوجه معنی مورد نظر آن شویم، چون منظور نقاشی روشن است. او دختر جوانی بود که به عنوان یک مانکن برای کشیدن نقاشی، کنار بوم نقاشی نشست؛ اما این نقاشی را ما نه به عنوان یک چهره‌نگاری از او، و نه به عنوان یک نقاشی در باره او محسوب می‌کنیم. در حالی که دختران صفحهٔ سه همه دارای نام و نشان هستند. اغلب نوشتجات کنار عکس‌ها توضیحات زیادی راجع به هر یک از آنها می‌دهد، و به خواننده کمک می‌کند تا خواب و خیال ارتباط جنسی با آنها را در سر بپرورد. به نظر می‌رسد برای بسیاری از اشخاص، این یک تفاوت اخلاقی مهم بین عکس‌های صفحهٔ سه و یک نقاشی مانند کار بوشه باشد. دختران صفحهٔ سه با توجه به تناسب اندام و مشخصات جنسی‌شان نمایش داده شدند، و در آمال و آرزوهای هزاران غریبه جای گرفتند. ممکن است این موضوع اصلاً برای این دختران اهمیت نداشته ـ احتمالاً

---

۱. *Peeping Tom.*
۲. *Blonde Odalisque.*
۳. *The Sun.*

همین طور هم بوده است. اما همین بی‌توجهی نشان می‌دهد که چقدر لطمه خورده‌اند. اما نقاشی بوشه از شأن و اعتبار کسی نکاسته، چون این نقاشی ار روی هیچ آدم واقعی کشیده نشده است. این زن که نقاشی شده ـ اگر چه مانکن بوده و برای نقاشی کنار بوشه نشسته و دارای نام و نشان است (او لوئیز مورفی[1] معشوقه جوانی بود که برای خوشگذرانی لوئی پانزدهم در پارک گوزن‌ها[2] در پاریس نگهداری می‌شد) ـ به خاطر رنگ پوستش برای کشیدن نقاشی حضور داشته، اما او با هیچ انسان واقعی یکسان نیست، علیرغم این که نقاشی از روی او و به طور زنده کشیده شده است.

## پرسش اخلاقی

پیدا کردن راهی برای عبور از باتلاق اخلاقی پرنوگرافی نرم کاری دشوار است. در زمانی مانند دوران ما که صحنه‌های بی پرده از ناهنجارترین نوع آن با فشار یک دگمه روی صفحه کلید در اختیار ما قرار می‌گیرد، در زمانی که پرنوگرافی بسیار مستهجن به عنوان " آزادی بیان" توسط دیوان عالی کشور در ایالات متحده امریکا حمایت می‌شود، و زمانی که جنسیت انسان طوری مورد بحث قرار می‌گیرد که گویی نجابت و شرم چیزی بیشتر از توهماتی ظالمانه نیست، کار سختی است که بخواهیم نسبت به عکس‌های صفحهٔ سه نظر نامساعد داشته باشیم. این عکس‌ها چه ضرری دارند؟ چنین واکنشی طبیعی است، و زمانی که این پرسش از طرف خرده گیران طرفدار حقوق زنان مطرح شود، واکنشی است که می‌توانیم با آن همدردی کنیم. با این حال مانند بعضی از مفسران، ما نباید خود را فریب داده و فکر کنیم که توجه به عکس‌های صفحه سه به معنی علاقه به زیبایی، یا علاقه به آرمان زنان، یا علاقه به ارزشی بالاتر از محتویات روزنامه است. برعکس، ویژگی بسیار مهم دختران صفحهٔ سه این است که همه آنها افرادی واقعی‌اند، و به صورت کالایی جنسی در معرض نمایش قرار گرفتند. حتی اگر رویکرد ما نسبت به این دختران سکوت باشد، و حتی اگر آنها در یک زندگی محروم از لذت جنسی واقعی به سر برده، و فقط مزدی در ازای انجام خدمات خود دریافت کرده باشند، نباید باور کنیم که این دختران در زمینه علاقه هنری به رقابت پرداختند ـ و حتی علاقه‌ای در جهت معشوقهٔ موطلایی بوشه داشتند . نقاشی بوشه در مرز بین زیبایی و امور جنسی قرار دارد، به طوری که افکار ما را آزاد می‌گذارد تا در محدودهٔ ممنوعه سیر کند، اما نه در حد تحریک افکار و این آگاهی که این زن واقعی و حاضر و آماده است ـ چنین آگاهی باعث جهش افکار از تصورات به تخیلات، و تحسین هنری زیبایی زنانه به تمایل در آغوش گرفتن نمونه خاصی از او می‌شود.

---

۱. Louise O'Murphy (۱۷۳۷-۱۸۱۴).

۲. Parc aux Cerfs.

بحث در بارهٔ ونوس تیسین نشان می‌دهد که چرا پرنوگرافی خارج از قلمروی هنر قرار دارد، و چرا فی نفسه از داشتن زیبایی ناتوان، و مایه بی‌احترامی به زیبایی افرادی است که در آن نمایش داده می‌شوند. یک تصویر مستهجن مانند عصای جادوگری است که افراد طالب را به اشیاء، و آدم‌ها را به کالا تبدیل می‌کند ـ و به این ترتیب آنها را ناامید کرده، و منبع زیبایی آنها از بین می‌برد. این وضع موجب می‌شود افراد در پشت بدن خود پنهان شده، و مثل عروسک‌های خیمه شب بازی با نخ‌های نامرئی حرکت داده شوند. از زمانی که دکارت[1] فیلسوف فرانسوی جملهٔ معروف "من می‌اندیشم، پس هستم"[2] را بیان کرده، ایدهٔ من یا خود به عنوان یک همسان درونی (آدمک) سایهٔ خود را بر دیدگاه پژوهشگران در مورد انسان گسترده است. گفتهٔ دکارت در ما وسوسه‌ای ایجاد می‌کند که باور کنیم ما در طول زندگی حیوانی را با قلاده در خود می‌کشیم، و آن را مجبور به اطاعت از خود می‌کنیم تا سرانجام این حیوان بیفتد و بمیرد. من موضوع اصلی هستم؛ بدن من یک وسیله است: من منم، همین. به این ترتیب، بدن تبدیل به یک شیء مانند اشیاء دیگر می‌شود، و تنها راهی که بتوانم آن را نجات دهم، اظهار حق مالکیت بر آن است، گفتن این که این بدن فقط یک ابزار کهنه نیست، بلکه بدنی است که مال من است. و این دقیقاً همان رابطهٔ بین جسم و روح است که در تصاویر پرنوگرافی مشاهده می‌شود.

اما روشی دیگر و بهتر برای بررسی این ارتباط وجود دارد، و آن روشی است که بیشتر مبانی اخلاقی قدیم را توجیه می‌کند، اصولی که این روزها افراد زیادی اقرار به مشکل بودن آن می‌کنند. از دریچهٔ این اخلاقیات، بدن من مال من نیست، بلکه ـ اگر اصطلاح فلسفه و الهیات به کار بریم ـ صورت خارجی یا تجسم[3] من است. بدن من آن گونه که هستم یک ابزار نیست، بلکه موجودی دارای آگاهی ذاتی و قدرت تشخیص است. من بیشتر از آن که مالک خودم باشم، مالک بدنم نیستم. من با آن به گونه‌ای رهایی ناپذیر درهم آمیخته‌ایم، و آنچه با بدنم بشود با من شده است. و راه‌هایی برای درمان این وضع وجود دارد که موجب می‌شود من طوری فکر و احساس کنم که در غیر این صورت آن گونه فکر و احساس نمی‌کردم، درک اخلاقی خود را از دست بدهم، نسبت به دیگران بی رحم یا بی تفاوت شوم، اظهار نظر و قضاوت را موقوف کنم، یا از پیروی اصول و عقاید دست بردارم. وقتی چنین وضعی روی دهد، تنها من نیستم که لطمه می‌بینم: همه کسانی که من را دوست دارند، به من احتیاج دارند، یا با من در ارتباط هستند نیز لطمه می‌بینند. زیرا من به جایی لطمه زده‌ام که همه این روابط بر اساس آن بنا شده‌اند.

اصول اخلاقی قدیم که به ما می‌آموخت فروش بدن با از خود گذشتگی مغایر است، به یک حقیقت اشاره داشت. احساس جنسی احساسی نیست که بتوان آن را به طور ارادی روشن یا خاموش کرد: این احساس یک ادای احترام از یک وجود به وجودی دیگر ـ و در اوج خود ـ تجلّی پرالتهاب وجود شما است. رفتار کردن با این احساس به

---

۱. René Descartes (۱۵۹۶-۱۶۵۰).
۲. cogito.
۳. Incarnation.

صورت یک کالا، مثل کالاهای قابل خرید و فروش دیگر، یعنی لطمه زدن به وجود یک نفر و آینده دیگری. محکوم کردن روسپیگری صرفاً یک تعصب اصول گرایان مذهبی نبود، شناخت یک حقیقت اساسی بود که شما و بدن شما دو موجود نیستید، بلکه یک موجود واحد هستید، و با فروش بدن، شما روح را بی‌رحم و بی‌احساس می‌کنید. و آنچه در مورد روسپیگری صادق است، در مورد پرنوگرافی نیز صدق می‌کند. پرنوگرافی احترام به زیبایی انسان نیست، بلکه بی‌حرمتی به آن است.

## زیبایی و تمایل جنسی

در این فصل تمرکز ما روی نقاشی بود تا بتوانیم مرز بین هنر شهوت انگیز و تخیلات جنسی را مشخص کنیم. غرض این بود که برای بار آخر دیدگاه کهن افلاطونی را بررسی کنیم، دیدگاهی که بر اساس آن تمایل جنسی اصل حاکم بر زیبایی در همه اشکال آن است، و به تفصیل نشان دهیم که تمایل جنسی چگونه هم ماهیت علاقهٔ هنری را بد نمایش می‌دهد، و هم تصویر غلطی برای آموزش اخلاقی است، در حالی که هنر واقعی توانایی دستیابی به آنها را دارد. زیبایی حاصل تنظیم زندگی انسان، از جمله روابط جنسی او، از فاصله‌ای است که بتوان از آن فاصله بدون تنفر یا هرزگی به آن زندگی نگریست. وقتی این فاصله از بین برود، و تصور انسان در کام خیال پردازی‌ها فرو رود، در این صورت زیبایی ممکن است همچنان باقی بماند ـ اما یک زیبایی فاسد است، زیبایی که به غنیمت و از وجود مالکش گرفته شده است. این زیبایی ارزش خود را از دست داده، و فقط قیمتی روی آن گذارده شده است.

به علاوه، زیبایی انسان متعلق به تجلی وجود او است، و هنری که بدن انسان را "به صورت یک ابزار مادی مجسم می‌کند،" و آن را از قلمرو روابط اخلاقی خارج می‌نماید، هرگز نخواهد توانست زیبایی حقیقی شکل انسان را مجسم کند. بی‌حرمتی کردن به زیبایی مردم، بی‌حرمتی به خود است. مقایسه بین پرنوگرافی و هنر شهوت انگیز به ما نشان می‌دهد که سلیقه ریشه در ترجیحات وسیع‌تر ما دارد، و این ترجیحات بیانگر و مشوق جنبه‌های شخصیت اخلاقی خود ما هستند. پرونده‌ای بر علیه پرنوگرافی، پرونده‌ای بر علیه منافعی است که در خدمت آن است ـ منافعی که به دنبال تنزل دادن ارزش مردم تا حد بدن آنها است، مردم را به صورت کالاهایی مانند حیوانات در می‌آورد، و مثل چیزی مصنوعی و زننده مورد بهره برداری قرار می‌دهد. این منافعی است که افراد زیادی دارند؛ اما این منافع با بشریت ما در پیکار است. در این کتاب ما با قضاوت منفی و محکوم کردن پرنوگرافی از موضوع مربوط به قضاوت هنری خارج می‌شویم، و به نجابت جنسی و هرزگی جنسی می‌پردازیم. بنابراین پرنوگرافی مثال روشنی در مورد مطلبی است که در پایان فصل گذشته به آن اشاره کردیم. و آن این که معیار سلیقه را خصوصیات

و فضایل اخلاقی منتقدان یا داوران هنری تعیین می‌کند، و این فضایل در زندگی اخلاقی مورد آزمایش قرار گرفته و ثابت شده‌اند.

فصل ۸

# گریز از زیبایی

در فصل اول این کتاب ما دو مفهوم زیبایی را از هم متمایز کردیم ـ یکی از آنها نشان دهندهٔ موفقیت در زیبایی بود، و دیگری شکل خاصی از آن موفقیت، شکلی که از آن لذت می‌بریم، نسبت به آن احساس خوبی داریم، شکلی که ظاهر نمایان جهان هستی است. در خلال فصول این کتاب نیز به موارد هنری زیادی اشاره کرده‌ایم که بدون این که لزوماً به این معنی آرمانی زیبا باشند، موفق‌اند ـ این موفقیت یا به دلیل این است که چیزهایی خیلی معمولی هستند، مثل لباس و کفش و کلاه، یا به دلیل این که توجه ما را به خود جلب می‌کنند، چون ما را ناراحت می‌کنند، مانند رمان‌های امیل زولا[۱] نمایشنامه نویس فرانسوی، یا اپرای‌های آلبان بِرگ آهنگساز اتریشی.

اما حتی در آثار امیل زولا و برگ، زیبایی چهرهٔ خود را نشان می‌دهد ـ همچنان که این چهرهٔ زیبا در دعای عاشقانه زن جوانی به نام فرانسوا و گاو او در ابتدای رمان زمین[۲] امیل زولا، یا در موسیقی به همان اندازه دلپذیر ارکستر برگ و غمخواری زن جوانی به نام لولو[۳] کاملاً مشهود است. زولا و برگ به روش‌های مختلف به ما یادآوری می‌کنند که زیبایی واقعی را حتی در چیزهای ویرانه، دردناک و فرسوده هم می‌توان یافت. توانایی ما در گفتن حقیقت در بارهٔ وضعیت خودمان، در قالب کلمات سنجیده و آهنگ‌های پر سوز و گداز باعث یک نوع رهایی از آنها می‌شود. برجسته‌ترین اثر ادبی در زبان انگلیسی در قرن بیستم به نام خراب آباد[۴] نوشته توماس الیوت[۵] شاعر انگلیسی، شهرهای مدرن را به صورت بیابانی بی‌روح توصیف می‌کند: اما این کار را با تصاویر و اشاره‌هایی انجام می‌دهد که آنچه را شهر انکار می‌کند، این تصاویر و اشاره‌ها تأیید می‌کنند. و صرف توانایی ما در انجام این قضاوت، دلیل بر ردّ ادعای شهرهای مدرن است. اگر ما بتوانیم تهی بودن زندگی مدرن را درک کنیم، به این دلیل است که هنر به راه دیگری از زیستن اشاره می‌کند، و اشعار الیوت این راه دیگر را به ما نشان می‌دهد.

خراب آباد متعلق است به سنت بودلر[۶] شاعر فرانسوی و مجموعهٔ شعری او به نام گل‌های رنج[۷] یا گل‌های دوزخی؛ متعلق به سنت فلوبر نویسندهٔ فرانسوی و داستان واقعی او به نام مادام بوواری[۸]، و همچنین به هِنری

۱. Emile Zola (۱۸۴۰-۱۹۰۲).
۲. *La Terre*.
۳. Lulu.
۴. *The Waste Land*.
۵. Thomas Eliot (۱۸۸۸-۱۹۶۵).
۶. Charles Baudelaire (۱۸۲۱-۱۸۶۷).
۷. *Les Fleurs du mal*.
۸. *Madame Bovary*.

جیمز[۱] نویسنده امریکایی و صاحب داستان واقعی جام زرین[۲]. خراب آباد آنچه را که رو به ویرانی و رقت انگیز است در قالب کلماتی توصیف می‌کند که طنین انداز حالت معکوس و مخالف آن و به قدری دارای ظرفیت احساس، همدردی و تفاهم است که نشان می‌دهد زندگی حتی در پست‌ترین شکل خود از طریق واکنش ما نسبت به آن قابل توجیه می‌شود. این نجات یا "رهایی از راه هنر" تنها به این دلیل روی می‌دهد که هنرمند زیبایی را به معنای دقیق آن هدف قرار می‌دهد. و این معمای فرهنگ آخر قرن[۳] است: فرهنگی که به باور خود به زیبایی ادامه می‌دهد، ضمن تمرکز روی همه دلایلی که کسب زیبایی را در خارج از قلمرو هنر مورد شک قرار می‌دهد.

بعد از قرن نوزدهم هنر در مسیر دیگری قرار گرفته که از ستایش زندگی انسان به هر شکلی، مانند چشم انداز نجات بشر خوداری کرده است. هنر در سنت بودلر مثل فرشته‌ای بر فراز جهان با چشمانی باز پرواز می‌کند. این هنر از تماشای حماقت، شرارت و فساد انسان روی گردان نیست؛ اما این هنر ما را به جای دیگری دعوت می‌کند، و به ما می‌گوید که "همه چیز نظم و زیبایی است: نعمت، آرامش و خوشی." در سال‌های اخیر گرایش هنر در مسیر گسترش و پرورش خشونت بوده، و زشتی چیزهایی را که نشان می‌دهد با زشتی خاص خود تطبیق می‌کند. زیبایی به عنوان چیزی بسیار شیرین و بسیار فرّار، اهمیت و ارزش خود را از دست داده، و به صورت چیزی درآمده که از واقعیت‌های در خور توجه ما فاصله زیادی دارد. کیفیت‌هایی که در گذشته دال بر شکست هنری بودند، امروزه به عنوان علائم موفقیت از آنها یاد می‌شود، این در حالی است که با تعقیب زیبایی غالباً به صورت یک عقب نشینی از وظیفهٔ واقعی خلق هنر برخورد می‌شود، وظیفه‌ای که باید تخیلات آرامش بخش را به چالش بکشد، و زندگی را آن گونه که هست، نشان دهد. آرتور دانتو[۴] منتقد هنری امریکایی حتی استدلال کرده است که زیبایی به عنوان یک هدف، هم گول زننده و هم به نوعی مخالف با رسالت هنر مدرن است.

این جنبش در افکار و عقاید را می‌توان تا اندازه‌ای به صورت شناخت ماهیت مبهم اصطلاح "زیبایی" دانست. اما این جنبش با رد زیبایی به معنای دقیق آن نیز سر و کار دارد، تأییدی بر این مطلب که توسل به خدا و دعوت به خانواده، صلح، عشق و قناعت همه دروغ‌اند، و از این به بعد هنر باید خود را وقف شرایط واقعی و ناخوشایند ما انسان‌ها کند.

---

۱. Henry Games (۱۸۴۳-۱۹۱۶).
۲. *The Golden Bowl.*
۳. *fin-de-siècle.*
۴. Arthur Danto (۱۹۲۴-۲۰۱۳).

# پوزش نوگرایان

انکار زیبایی از چشم انداز خاصی از هنر مدرن و تاریخ آن قوت می‌گیرد. بر اساس نوشتجات بسیاری از منتقدین که امروزه قلم می‌زنند، یک کار هنری از طریق اعلام موجودیت خود به عنوان بازدید کننده‌ای از آینده ،خود را توجیه می‌کند. ارزش هنر، یک ارزش غافلگیر کننده است: هنر وجود دارد تا ما را نسبت به مشکلات تاریخی‌مان آگاه کند، و به ما تغییر بی‌وقفه‌ای را یادآوری کند که تنها قاعدهٔ ثابت در طبیعت انسان است

بنابراین مورخین نقاشی دائماً ما را به یاد "سالن هنر"[۱] در اواسط قرن نوزدهم می‌اندازند ـ هنری که اصلاً هنر نبود، درست به دلیل این که برگرفته از مجموعه‌ای ژست‌های خسته و بی‌رمق ـ و یادآور مقاومتی بود که ابتدا توسط ادوارد مانه، نقاش فرانسوی به عمل آمد، هنرمندی که بودلر، شاعر فرانسوی از وی به عنوان "نقاش زندگی مدرن" تجلیل کرد. این هنرمندان یادآور نیروی عظیمی هستند که در دنیا از طریق بت شکنی مانه رها گردید، و شوك‌های متوالی که در جریان پیشرفت این تجربیات یکی بعد از دیگری به سیستم وارد شد، تا این که نقاشی تجسمی[۲] برای بسیاری به صورت چیزی از زمان قدیم درآمد.

مورخین موسیقی نیز به ما یادآور می‌شوند که به نظر می‌رسد آخرین سمفونی و شش کوارتت پایانی[۳] که بتهوون در اواخر زندگی ساخت، به دلیل محدودیت‌های ساختاری از یکدیگر جدا، و قدرت بسیار عظیمی در خود دارند؛ این مورخین به بحث و انتقاد از اپرای عاشقانه واگنر به نام تریستان و ایزولده[۴] می‌پردازند؛ و نکات منفی آثار دیگری را نیز مورد شرح و بسط قرار می‌دهند. این آثار هرچند در ابتدا توسط مسیقی‌دانان و مخاطبان معاصر خود به رسمیت شناخته نشدند، اما امروزه به صورتی گسترده در عداد بزرگترین آهنگ‌های موسیقی همه ادوار تاریخ شناخته می‌شوند، و الهام بخش بسیاری از آهنگسازان متأخر هستند. این نوع موسیقی در ابتدا دنیا را تکان داد، اما بعد به گونه‌ای توجیه شد که برچیده شدن بساط نقاشی تجسمی توجیه شد. این مورخین همچنین معتقدند که زبان قدیمی موسیقی تحلیل رفته بود: حاصل تلاش برای ادامهٔ استفاده از آن فقط می‌تواند کلیشه‌هایی تکراری باشد. زبان جدید موسیقی برای این طراحی شد تا موسیقی را در شرایط تاریخی خود قرار دهد، دوران معاصر را به عنوان فصلی جدا از گذشته به رسمیت بشناسد؛ زبان این موسیقی تجربهُ جدیدی است که می‌توانیم تنها از طریق فهم آن به عنوان چیزی "غیر" از آنچه در گذشته بوده، از آن استفاده کنیم. اما درست در همان لحظه استفاده، متوجه می‌شویم که دوران آن نیز بسر آمده و جایگزینی برایش پیدا شده است.

---

۱. Salon Art.
۲. figurative
۳. late quartets.
۴. *Tristan und Isolade*.

# سنت و اصول متعارف

در معماری و ادبیات نیز به وضعیتی مشابه برخورد می‌کنیم، هنر را می‌بینیم که با گذشته خود در ستیز است، مجبور شده تا حاکمیت کلیشه‌ها را به چالش بکشد، و در مسیر تجاوز و تخطی حرکت کند. اما این وضع تنها یک طرف قضیه است. زمانی که در دهه ۱۹۴۰ در نیویورک گروهی از نوگرایان از جمله روتکو[۱] نقاش امریکایی و کونینگ[۲] نقاش هلندی به شیوهٔ هنری هیجان نمایی انتزاعی[۳] پرداختند، و در تلاش برای رهایی از قواعد بازنمایی عینی و سنتی بودند، نقاشان دیگری مانند ادوارد هاپر[۴] نقاش امریکایی در حال خلق آثاری واقع‌بینانه و تجسمی بودند که نشان داد هاپر به همان روش مانه، نقاش واقع‌گرای زندگی در قرن نوزدهم پاریس، نقاش واقع‌گرای زندگی مدرن آمریکایی است.

به علاوه، تاریخی دیگر و واقعی‌تر از هنر مدرن وجود دارد، و آن داستانی است که خود نوگرایان بزرگ نقل می‌کنند. این تاریخ در قالب شعر، موسیقی و نقاشی به وسیلهٔ هنرمندان متعددی بیان شده است، از جمله: الیوت شاعر امریکایی، طی مقالات متعدد و در مجموعهٔ چهار شعر[۵] او، و در چکامه[۶] عزرا پاند[۷] شاعر ایرلندی، و اپرای موسی و هارون [۸] اثر شونبرگ [۹] آهنگساز اتریشی. این تاریخ هدف هنرمند مدرن را نه به صورت بریدن از سنت‌ها، بلکه به صورت بازپس گرفتن سنت‌ها می‌بیند، در شرایطی که برای رسیدن به چنین هدفی، میراث هنری آمادگی بسیار کمی داشته است. این تاریخ به گذشته بی‌توجه است، اما واقعیت زمان حال را به عنوان جایی که باید به آن برسیم، می‌بیند، جایی که ماهیت آن را باید به صورت یک رشته کارهای هنری بهم پیوسته فهمید. اگر در این شرایط جدید، قرار باشد اشکال و سبک‌های هنر بازسازی شوند، این نه به منظور ترک سنت‌های پیشین، بلکه برای اعادهٔ آن سنت‌ها است. تلاش هنرمند مدرن باید بیان واقعیت‌هایی باشد که قبلاً به آنها پرداخته نشده، به خصوص واقعیت‌هایی که توجه به آنها دشوار است. اما این کار عملی نیست، مگر آن که همین امروز از سرمایه‌های معنوی فرهنگ خود استفاده کنیم، و این فرهنگ را آن طور که واقعاً هست، نشان دهیم. بنابراین از نظر الیوت و همکاران او در حقیقت هنر مدرنی نمی‌تواند وجود داشته باشد، اگر این هنر در عین حال در جستجوی اصول متعارف نباشد: تلاش برای باز پس‌گیری ماهیت تجربه مدرن، از طریق ایجاد ارتباط آن با حقایق یک سنت زنده.

---

۱. Mark Rothko (۱۹۰۳-۱۹۷۰).
۲. Willem Kooning (۱۹۰۴-۱۹۹۷).
۳. abstract expressionism.
۴. Edward Hopper (۱۸۸۲-۱۹۶۷).
۵. *Four Quartets*.
۶. *Cantos*.
۷. Ezra Pound (۱۸۸۵-۱۹۷۲).
۸. Moses und Aron.
۹. Arnold Schoenberg (۱۸۷۴-۱۹۵۱).

این نتیجه ممکن است به نظر شما غیرقابل تصور، غیرقابل درک، یا حتی زشت باشد، همان طور که بسیاری در مورد شونبرگ چنین نظری دارند. اما قدر مسلم منظور این نیست. شونبرگ مانند الیوت در صدد اعاده و تجدید سنت‌ها بود، نه از بین بردن آنها، اما هدف او تجدید سنت‌ها به صورت وسیله‌ای بود که به کمک آن زیبایی، به جای ابتذال، بار دیگر به صورت قاعده و معیار درآید.

نوگرایان از این می‌ترسیدند که تلاش برای تجدید سنت‌های هنری ممکن است خود را از مقاصد هنری کامل دور کند، و حاصل کار به صورت چیزی بی معنی، تکراری، ماشینی و کلیشه‌وار درآید. برای این هنرمندان از جمله الیوت و شنونبرگ کاملاً مشهود بود که چنین وضعی در اطراف آنها در جریان بود، و این هنرمندان در صدد برآمدند تا ایده‌آل هنری را که در معرض خطر فساد فرهنگ عامه بود، محافظت کنند. این آرمان هنری تعقیب زیبایی را با انگیزهٔ تقدیس و تکریم زندگی انسان، و بخشیدن معنایی ورای معنای دنیوی به آن بهم مرتبط ساخته بود. به طورخلاصه، نوگرایان تلاش کردند تا فعالیت‌های هنری را دو باره با هدف معنوی آن متحد سازند. مدرنیسم یا نوگرایی نه به عنوان نوعی تجاوز و تخطی، بلکه به عنوان باز پس‌گیری سنت‌ها تلقی شد: راهی دشوار برای بازگشت به سوی میراثی از معنی که به سختی به دست آمده بود، راهی که در آن از زیبایی دوباره به عنوان نماد زنده ارزش‌های متعالی مورد تجلیل قرار گیرد. این وضعیتی نیست که امروز ما در هنر می‌بینیم، هنری که عالماً و عامداً "متجاوز" و "چالش برانگیز" است، هنری که به جای اشتیاق به احیای زیبایی، سرمشقی برای گریز از آن شده است.

## گریز از زیبایی

یکی از آثار بسیار ارزشمند موتسارت اپرای خنده‌آور دستبرد به حرمسرا[۱] است. این اپرا داستان کنستانزه[۲] یک دختر جوان را در سه پرده بیان می‌کند. این دختر به علت خراب شدن کشتی به دام دزدان دریایی می‌افتد، و از نامزدش بلمونته[۳] یک شاهزاده اسپانیایی جدا شده، و برای خدمت در حرمسرای سلیم پاشا [۴] سلطان عثمانی برده می‌شود. بعد از دسیسه‌های مختلف، بلمونته سرانجام نامزدش را نجات می‌دهد. سلیم پاشا که به نجابت کنستانزه احترام می‌گذاشت، از نزدیکی به زور با او منصرف می‌شود. طرح این داستان غیرقابل باور به موتسارت این اجازه را می‌دهد تا باورهای عصر روشنگری خود را بیان کند، و بگوید که نیکوکاری یک فصیلت جهانی است، و نیکوکاری به همان اندازه در امپراتوری مسلمانان ترک واقعی است که در امپراتوری مسیحی و روشنفکر شدهٔ

۱. *Die Entführung aus dem Serail*.
۲. Konstanze.
۳. Belmonte.
۴. Pasha Selim (۱۷۷۱-۱۸۳۱).

جوزف دوم[1] (که خود چندان مسیحی هم نبود). عشق پرمهر و وفای بلمونته و کنستانزه به یکدیگر، الهام بخش سلیم پاشا در ملایمت و گذشت از کنستانزه شد. و حتی اگر اندیشهٔ پاک موتسارت مبنای تاریخی چندانی هم نداشته باشد، باور او به واقعیت عشق پاک و بی‌آلایش در همه جا از طریق موسیقی او ابراز و تأیید می‌شود. در حقیقت اپرای دستبرد به حرمسرا یک اندیشهٔ اخلاقی را ترویج می‌کند، و آهنگ‌های آن زیبایی این اندیشه را در میان می‌گذارد، و آن را با جدیت به شنونده عرضه می‌دارد.

در تولید سال ۲۰۰۴ نمایش دستبرد به حرمسرا در اپرای فکاهی برلن، تهیه کنندهٔ آن تصمیم گرفت که این اپرا را در یک فاحشه خانه در برلن برگزار کند، و سلیم پاشا در نقش دلال عشق، و کنستانزه در نقش یکی از روسپی‌ها در این نمایش بازی کنند. حتی به هنگام نواختن دلنشین‌ترین آهنگ‌ها، صحنهٔ نمایش پر از زوج‌هایی بود که مشغول آمیزش جنسی بودند، و همه گونه بهانه برای ابراز خشونت، چه با داشتن اوج جنسی یا بدون آن، داشتند. در یک قسمت از این نمایش، یک فاحشه بی‌جهت مورد شکنجه قرار می‌گیرد، نوک سینه‌هایش بی هیچ دلیلی با خون ریزی بریده می‌شود، و به قتل می‌رسد. واژه‌ها و موسیقی همه از عشق و محبت سخن می‌گویند، اما پیام آنها در صحنه‌های قتل توام با صدای بلند موسیقی و نزدیکی‌های جنسی خودخواهانه شنیده نمی‌شود.

این یک نمونه از پدیده‌ای است که ما از هر زاویهٔ فرهنگ معاصرمان با آن آشنا هستیم. موضوع فقط این نیست که هنرمندان، کارگردانان، موسیقی‌دانان و افراد دیگری که با هنر ارتباط دارند، از زیبایی گریزانند. بلکه تمایلی به ضایع کردن زیبایی در قالب اعمالی برای بت شکنی زیبایی وجود دارد. هر جا که زیبایی در انتظار ما باشد، دستی برای جلوگیری از جذابیت زیبایی وارد عمل می‌شود تا اطمینان پیدا کند که ندای آرام زیبایی از پس صحنه‌های بی‌حرمتی به گوش ما نرسد. زیرا زیبایی خواسته‌ای از ما دارد: درخواستی که خودشیفتگی[2] را کنار بگذاریم، و با چشم احترام به دنیا بنگریم.

در اینجا واژهٔ "بی‌حرمتی" را به کار برده‌ایم که یادآور بحث تقدس در فصل دوم این کتاب است. بی‌حرمتی کردن به معنی بی‌احترامی یا ضایع کردن چیزی است که در غیر این صورت ممکن است متمایز بوده، و در عداد چیزهای مقدس و متبرک قرار داشته است. مثلاً ممکن است یک کلیسا، یک مسجد، یک گورستان یا یک مقبره را بی‌حرمت و حتی ویران کرد، و یا یک تصویر مقدس، یک کتاب مقدس، یا مراسمی مقدس را مورد بی‌احترامی قرار داد. همچنین ممکن است یک جسد، عکس یک عزیز، یا حتی یک انسان زنده را نیز بی‌حرمت کرد ـ تا جایی که این چیزها حاوی نشانه یا علامتی از یک منبع "تمایز" در خود داشته باشند. ترس از بی‌حرمتی عامل مهمی در همه

---

۱. Joseph II (امپراطور اتریش).

۲. Narcissism.

ادیان است. در حقیقت این معنایی است که واژه دین[1] در اصل داشته است: فرقه یا مراسمی برای محافظت از مکان‌های مقدس در مقابل اهانت به مقدسات.

نیاز ما به زیبایی چیزی نیست که بتوانیم از آن بی‌بهره بمانیم و هنوز هم آدم‌های راضی و خوشحالی باشیم. این نیاز برخاسته از شرایط متافیزیکی (ماورای طبیعی) ما به عنوان افرادی آزاد است که به دنبال مکان خود در دنیایی مشترک و همگانی می‌گردیم. در این دنیا ما ممکن است سرگردان، بیگانه، خشمگین، و پر از ظن و بی‌اعتمادی باشیم. یا ممکن است در این دنیا جای خود را پیدا کنیم، و در صلح و صفا با دیگران و خودمان بسر بریم. تجربهٔ زیبایی ما را در مسیر دوم به حرکت در می‌آورد: به ما می‌گوید که در این دنیا ما در جایی راحت هستیم، و این دنیا در احساس ما مکان مناسبی برای زندگی موجوداتی مانند ما آفریده است. اما ـ و این دو باره یکی از پیام‌های نوگرایان آغازین است ـ موجوداتی مانند ما تنها زمانی در این جهان احساس راحتی می‌کنند که به وضع "خراب" خود اقرار کنند، همان گونه که الیوت در شعر خراب آباد به این وضع اذعان کرده است. بنابراین تجربهٔ زیبایی ما را به فراسوی این جهان، به "ملکوت اعلی" نیز رهنمون می‌شود، مکانی که در آن به آرزوی‌های همیشگی خود می‌رسیم، و سرانجام به میل کمال در ما پاسخ داده می‌شود. به این ترتیب همان طور که افلاطون و کانت هر دو می‌پنداشتند، احساس زیبایی به یک چهارچوب ذهنی دینی نزدیک، و برخاسته از یک احساس فروتنی در زندگی با تمام کم و کاست آن است، در حالی که سخت مشتاق وحدت با عالم بالا است.

اگر به هر یک از تصاویر نقاشان بزرگ از مناظر طبیعی نگاه کنید ـ مانند آثار پوسِن نقاش فرانسوی، گواردی[2] هنرمند ایتالیایی، ترنر نقاش انگلیسی، یا سزان نقاش فرانسوی ـ ملاحظه خواهید کرد که اندیشهٔ زیبایی در این تصاویر کاملاً مشهود و معلوم است. این نقاشان چشم خود را به روی رنج بشر نبسته‌اند، یا به عظمت و هیبت جهان هستی که ما در گوشهٔ بسیار کوچکی از آن قرار داریم، بی‌توجه نیستند. از این گذشته، نقاشان مناظر طبیعی، مرگ و ویرانی را در قلب چیزها به ما نشان می‌دهند: نوری که از فراسوی تپه‌ها به چشم می‌خورد، چراغی که در حال خاموشی است؛ دیوارهای وصله پینه شده و در حال ریزش خانه‌ها، مانند گچکاری‌های روستاهای ونیز در نقاشی‌های گواردی. اما تصاویر این هنرمندان به لذتی که در ویرانی نهفته است، و به ابدیتی که دلالت بر زودگذری دارد، نیز اشاره می‌کنند.

حتی در نمایش‌های وحشیانه از یک زندگی مغرضانه و بی‌ثمر که رمان‌های امیل زولا را پر می‌کنند، اگر زیبایی واقعاً در کار نباشد، حداقل او نیم نگاهی از دور به زیبایی دارد ـ این زیبایی در نثر مسجع او منعکس، و در

---

۱. *Religio.*

۲. Francesco Guardi (۱۷۱۲-۱۷۹۳).

دعوت‌های او به آرامش، در میان آمال و آرزوهای بی‌ثمر بازیگران داستان برای رسیدن به اهدافشان، نشان داده می‌شود. واقع گرایی در نوشته‌های امیل زولا، مانند آثار بودلر و فلوبر، یک نوع نومیدی در احترام به ایده‌آل‌ها است. موضوع اصلی کتاب‌های امیل زولا غیرمذهبی است، اما غیرمذهبی به دلیل طبیعت موضوع است، و نه به دلیل این که نویسنده در صدد بی‌حرمتی به چند مورد معدود زیبایی در آنها است. هنر بی‌حرمت کردن یک حرکت جدید را نشان می‌دهد، حرکتی که باید در فهم آن بکوشیم، چرا که این حرکت در مرکز تجربهٔ فرانوین یا پست مدرن قرار دارد.

## مقدس و کفرآمیز

بی‌حرمتی یک نوع جرم بر ضد مقدسات است، تلاشی برای از بین بردن ادعای تقدس آنها. زندگی ما در حضور مقدسات مورد قضاوت قرار می‌گیرد، و برای فرار از این قضاوت است که ما دست به تخریب چیزهایی می‌زنیم که به نظر می‌رسد ما را متهم کنند.

اما بر اساس نظرات بسیاری از فلاسفه و مردم شناسان، تجربه داشتن با مقدسات یک ویژگی جهانی شرایط انسانی است، و به این ترتیب به سادگی قابل اجتناب نیست. زندگی ما بیشتر از اهداف زودگذر تشکیل می‌شود. اما فقط تعداد انگشت شماری از این اهداف برای ما خاطره انگیز یا پراحساس هستند. بعضی اوقات ما به ناگهان از حالت از خود راضی بودن خارج می‌شویم، و احساس می‌کنیم در حضور چیزی به مراتب مهم‌تر از علایق و خواسته‌های فعلی خود هستیم. واقعیت چیزی با ارزش و اسرارآمیز را احساس می‌کنیم، واقعیتی که با ندایی به نوعی به ما می‌گوید که از این جهان نیست. این اتفاقی است که به هنگام مرگ روی می‌دهد، و به خصوص مرگ کسی که عزیز است. ما با ترس و حیرت به جسد انسانی نگاه می‌کنیم که جان از آن بیرون رفته است. این جسد دیگر یک آدم نیست، بلکه "بقایای خاکی" یک آدم است. و این فکر ما را پر از احساسی غیرطبیعی می‌کند. ما اکراه داریم که بدن مرده را لمس کنیم؛ آن را به گونه‌ای می‌بینیم که دیگر به این دنیای ما متعلق نیست، گویی بازدید کننده‌ای از عالمی دیگر بوده است.

این تجربه یک نمونه از برخورد ما با مقدسات است. و نیاز به یک نوع شناخت تشریفاتی دارد. پیکر بی‌جان در جریان مراسم مذهبی و تطهیر قرار می‌گیرد، این مراسم نه فقط برای باز گرداندن روح صاحب قبلی آن جسد با خوشی به آخرت انجام می‌شود ـ این مراسم حتی توسط کسانی انجام می‌شود که هیچ اعتقادی به آخرت ندارند ـ بلکه به منظور غلبه بر هراس، و کیفیت خارق العاده شکل مردهٔ انسان صورت می‌گیرد. بدن طی مراسمی که

جدا شدن روح از آن تأیید می‌شود، برای دفن در این دنیا تمیز می‌شود. به بیان دیگر، این مراسم بدن را تطهیر، از آلودگی‌ها پاک، و برای باز گرداندن آن به وضعیت سابقش به صورت یک کالبد خارجی یا تجسم آماده می‌کند. به علاوه، بدن مرده ممکن است مورد بی‌احترامی قرار گیرد، وقتی به صورت فقط توده‌ای از گوشت و پوست دور انداخته شده به دنیا نمایش داده شود ـ و این عمل مطمئناً یکی از کارهای اولیه برای هتک حرمت بوده است، کاری که از زمان‌های باستان به سر افراد بشر آمده است، چنان که آشیل[۱] قهرمان اساطیری یونان پس از پیروزی در جنگ تروا [۲]، جسد هکتور[۳] فرزند پادشاه را دور دیوارهای شهر به نمایش درآورد.

موارد دیگری نیز وجود دارد که ما را در جریان مشغولیات روزمره به طور مشابهی دچار هول و تکان می‌کنند. به ویژه، تجربهُ عاشق شدن: عاشق شدن هم احساسی عمومی و جهانی است، و یکی از عجیب‌ترین تجربه‌ها است. چهره و اندام معشوق از شدیدترین شور و نشاط زندگی آکنده می‌شود. اما از یک نظر بسیار مهم، چهره و اندام معشوق مثل بدن یک آدم مرده می‌شود: به نظر می‌رسد که این چهره و اندام هر دو به این دنیای تجربی تعلق ندارند. معشوق به عاشق می‌نگرد، همان گونه که لیلی به مجنون یا بئاتریس[۴] به دانته نگاه می‌کرد، از منظری ورای امور گذرای دنیوی. معشوق و محبوب می‌خواهد که ما او را عزیز بداریم، و با عزت و احترام و حالتی در واقع روحانی با او رفتار کنیم. و در اینجا است که از آن چشم‌ها و اندام و کلمات، موجی از کمال روحی به تابش در می‌آید که همه چیز را از نو بنا می‌کند.

شکل انسان برای ما مقدس است، زیرا این شکل تجلی و مظهر عظمت هستی است. برای بسیاری از افراد، بی‌احترامی عمدی نسبت به شکل انسان، چه از طریق پرنوگرافی در روابط جنسی، و چه پرنوگرافی در بارهُ مرگ و خشونت، به صورت رفتاری غیر ارادی درآمده است. و این بی‌احترامی که به تجربهُ آزادی لطمه می‌زند، در عین حال انکار عشق و محبت است. این رفتار تلاشی برای تجدید بنای این دنیا است، گویی که در این دنیا دیگر عشق نقشی ندارد. و این وضعیت مسماً مهم‌ترین ویژگی فرهنگ فرانوین است، همان طور که نمونه بارز آن را می‌توان در اپرای دستبرد به حرمسرا اثر بیِتو[۵] کارگردان اسپانیایی مشاهده کرد: این فرهنگی است فاقد عشق، فرهنگی که از زیبایی می‌ترسد، زیرا که با عشق دچار مشکل و آشفتگی می‌شود.

---

۱. Archilles.
۲. Troy.
۳. Hector.
۴. Beatrice (۱۲۶۶-۱۲۹۰).
۵. Galixto Bieito (۱۹۶۳- ).

# بت پرستی

جدال در باب ایمان و کفر یک موضوع اصلی کتاب تورات یهود است. در این موضوع خدا پیوسته خود را به صورت اسراری ظاهر می‌کند که بر عظمت مقام الهی تأکید دارد، و در آن یهودیان دائماً به جای او با پرستش تصاویر و بت‌ها وسوسه می‌شوند، و با کفرگویی به او بی‌حرمتی می‌کنند. چرا باید با بت‌پرستی به خداوند اساعه ادب کرد، و چرا مردم این گونه وسوسه می‌شوند؟ چرا خدا (طبق معیارهای امروزی) برای گناه صغیره و تصادفی رقص قوم بنی اسرائیل در مقابل گوسالهٔ طلایی، فرمان مجازات قتل عام وحشتناک این قوم را صادر می‌کند؟ آیا خدا حس تشخیص و تناسبت ندارد؟

چنین پرسش‌هایی ما را نسبت به خصوصیت عجیب و غریب مقدسات آگاه می‌سازد، چیزهایی که برای خود جایگزینی نمی‌پذیرند. کفرگویی درجه بندی ندارد، بلکه کاری معین و مشخص است که عبارت از قرار دادن یک جایگزین برای چیزی است که هیچ جایگزینی برای آن وجود ندارد ـ عبارت "هستم آنکه هستم" (از نام‌های خداوند در یهودیت و مسیحیت) عبارتی در نوع خود بی نظیر است، خدا معبودی است که باید پرستید، به دلیل آنچه که هست، و نه به عنوان یک وسیله برای رسیدن به هدفی که از طریقی دیگر یا از طریق بعضی خدایان رقیب قابل دستیابی است. بت پرستی الگوی اصلی کفرگویی است، زیرا اعتقادی را به قلمروی پرستش می‌پذیرد که "دست به دست می‌گردد". به این ترتیب کسی ممکن است بت‌ها را خرید و فروش یا با یکدیگر معاوضه کند، انواع جدیدی از آنها را برای عبادت امتحان کند، ببیند کدام یک بهتر به نماز و دعای او پاسخ می‌دهد، و کدام یک برای تجارت بهترین است. این موارد تماماً اعمالی کفرآمیزند، زیرا با تجارت چیزی سر و کار دارند که قابل تجارت نیست.

معبود مورد پرستش را باید جدا قرار داد، معبودی که در این جهان است، اما از این جهان نیست، معبودی که باید با عنوان احد و واحد خطاب کرد، و ذات او به تمام احوال ما آگاه است ـ به گفتهٔ لارکین[1] شاعر انگلیسی "سرنوشت در دست اوست." منظور ما از مقدس نامیدنِ معبود همین است. این یک سوال عمیق در مردم شناسی است که چرا باید نیازی برای چنین معبودهایی وجود داشته باشد، و همچنین سوالی عمیق در الهیات است که آیا نیاز به معبود با هیچ واقعیتِ موجودِ عینی مطابقت دارد؟ اما مهم است بدانیم طرز تفکری که نسبت به مقام الهی مورد تأیید کتب مقدس مانند کتاب مقدس عبری و قران کریم است، اگرچه تا اندازه معینی ابتکاری است (زیرا این فکر که او خدای واحد است و نه یک خدا)، طرز فکری است که ما آن را به طور فطری درک می‌کنیم، حتی اگر نتوانیم

---

۱. Philip Larkin (۱۹۲۲-۱۹۸۵).

برای آن یک تشریح منطقی پیدا کنیم، یا توجیه کنیم که چرا این طرز فکر چنین اهمیتی در زندگی یک آدم معتقد مذهبی دارد.

## هتک حرمت

موارد دیگری نیز هست که درآنها ما سعی می‌کنیم روی چیزی تمرکز کنیم، و آن را به خاطر خودش آن طور که هست، تحسین کنیم؛ در این موارد هرچند رفتار ما عبادت نیست، اما رفتاری است که خطر رفتن به سراغ جایگزین در آن وجود دارد. روشن‌ترین مثال برای این گونه جایگزینی که در سراسر این کتاب کم و بیش بررسی کرده‌ایم، تمایل جنسی است که در آن هدف به صورتی ایده‌آلی در می‌آید، سوای دیگران به نظر می‌رسد، و نه به عنوان یک کالا، بلکه به دلیل زن یا مرد خاصی که هست، دنبالش گرفته می‌شود. این نوع علاقه و اشتیاق که ما آن را عشق شهوانی می‌نامیم، در معرض خطر قرار دارد ـ و خطر عمده برای آن پیدا شدن یک جایگزین بهر شکل ممکن است. همان طور که در فصل دوم خاطرنشان کردیم، حسادت دردناک است، حد اقل به این دلیل که هدف عشق را که روزی مقدس بوده، امروز مورد بی‌مهری و بی‌ارج و قرب شده است.

یک راه درمان درد بی‌احترامی، رفتن در جهت بی‌حرمت کردن کامل است: به عبارت دیگر، زدودن همهٔ بقایای احترام و عزت از چیزی که روزی مورد ستایش بوده، و تبدیل کردن آن به صورت چیزی از این جهان و نه صرفاً چیزی در این جهان، چیزی که به هیچ وجه بهتر و بالاتر از جایگزینی نیست که هر لحظه ممکن است جانشین آن شود. این وضعی است که ما در اعتیاد رو به گسترش به پرنوگرافی شاهد آن هستیم ـ یک بی‌حرمتی که پیوند زناشویی را از قلمروی ارزش‌های واقعی کاملاً خارج می‌کند. این بی‌حرمتی شامل از بین بردن زمینه‌ای است که ایدهٔ زیبایی در آن ریشه گرفته بوده، تا بتوانیم خودمان را از امکان دوست داشتن و در نتیجه از دست دادن محافظت کنیم.

زمینهٔ دیگری که در آن این گونه بی‌حرمتی مرتباً روی می‌دهد، قضاوت زیبایی است. در این زمینه نیز ما با رفتاری سروکار داریم که می‌کوشد تا هدف خود را انتخاب کند، آن را به خاطر خودش تحسین کند، آن را غیرقابل تعویض بداند، بی جایگزین، و چیزی که معنایش به طور جدا ناپذیری در درون خودش است. منظور ما این نیست که کارهای هنری اشیائی مقدس هستند ـ اگرچه بسیاری از آثار بزرگ هنری، زندگی خود را از این طریق آغاز کردند، از جمله مجسمه‌ها و معابد یونانیان و رومی‌ها، و تزئینات کلیساها مانند صلیب‌ها و تندیس‌ها در اروپای قرون وسطی. اما منظور ما این است که این آثار بخشی از تلاش مداوم بشر برای ایده‌آل کردن و مقدس شمردن اشیائی

در تجارب ما بوده و هستند، و به علاوه این آثار تصاویر و روایاتی از بشریت را به ما عرضه می‌کنند تا زندگی خود را با آنها مطابقت دهیم، و نه فقط چیزهایی که در زندگی داشته باشیم. این مطلب حتی در مورد آثار واقع‌گرا و وحشیانه نیز حقیقت دارد، مانند رمان مادام بواری نوشتهٔ گوستاو فلوبر، و داستان نانا[1] اثر امیل زولا که قدرت داستان و نیروی مجاب کنندهٔ آن به تناقض عجیب و غریبی بستگی دارد که بین وقایع آن طور که عملاً هستند و آن طور که مردم می‌خواهند. همان طور که قبلاً گفتیم، وسوسهٔ بی‌حرمت کردن که به وضوح در امور جنسی وجود دارد، در زیباشناسی نیز وجود دارد. آثار هنری به اشیائی تبدیل می‌شوند که مورد بی‌حرمتی و تقدس زدایی قرار می‌گیرند، و هرچه ادعای بیشتری نسبت شأن و منزلتِ مقدس خود داشته باشند، احتمال این که هدف بی‌حرمتی قرار گیرند بیشتر خواهد بود. به همین دلیل اغلب اپراهای واگنر مورد بی‌حرمتی تهیه کنندگانی قرار می‌گیرد که از ادعاهای معنوی و گستاخانه این اپراها خشمگین یا مأیوس می‌شوند.

## نکات مردم شناسی

فرهنگ یک جامعه حاصل تلاش برای رسیدن به معیارهایی است که مورد قبول عامه مردم باشد، و در عین حال آرمان‌های مردم را در جهت اهدافی ارتقا دهد که افراد مردم را در آن جامعه محترم و معزز بدارد. بنابراین فرهنگ نمایندهٔ یک سرمایه گذاری طی نسل‌های متمادی است، و تعهدات عظیمی را که اصلاً به وضوح بیان نمی‌شوند، به جامعه تحمیل می‌کند ـ به ویژه تعهدی که فرهنگ باید از آنچه هست متفاوت و بهتر، و از جمیع جهات مورد تحسین دیگران قرار گیرد. در این مسیر رفتار اجتماعی، اخلاقیات، احکام مذهبی، و آداب و رسوم معمول جامعه به پرورش مردم می‌پردازند، و این مجموعه هسته اصلی هر فرهنگ را تشکیل می‌دهد. اما این مجموعه ناچاراً به آنچه معمول و به سادگی آموزش داده می‌شود، توجه می‌کند.

در قسمت‌های قبل سعی کردیم تا نشان دهیم که قضاوت زیبایی قسمت عمده‌ای از اشکال ابتدایی همین هماهنگی‌های اجتماعی است، و قضاوت زیبایی از موضوعات مورد توافق خود شروع می‌کند، و خود را به سایر موارد بالقوه بالاتر و کاربردهای زیباتر می‌رساند. این قضاوت دائماً نواقص عادی و کمبودهای ما را گوشزد می‌کند، و دنیایی با آرمان‌هایی عالی را به ما نشان می‌دهد. به این ترتیب قضاوت زیبایی همیشه به دو علت می‌تواند برخورنده باشد. اول به این علت که سعی می‌کند اختلافات موجود ـ در سلیقه، ریزه کاری‌ها، و در فهم و برداشت ـ را به ما بقولاند، یعنی به ما یادآور شود که مردم به یک اندازه جالب، قابل تحسین، و یا قادر به درک دنیایی که در آن زندگی می‌کنند، نیستند.

---

۱. *Nana*.

ثانیاً به این علت که طرز برخورد دموکراتیک همواره با خود در تضاد است ـ زندگی غیرممکن خواهد شد، اگر هیچ ارزش هنری در آن وجود نداشته باشد، و بخواهیم در بین افراد مردم واقعاً زندگی کنیم ـ در این شرایط قضاوت هنری کاری بسیار پر دردسر و مسئولیتی بسیار طاقت فرسا خواهد شد که باید تحمل کنیم، و دنیایی از آمال و آرزوها در برابر خواهد گشود که در تضاد کامل با زرق و برق زندگی در لحظه یا فی‌البداهه ما خواهد بود. قضاوت هنری مثل یک جغد روی دوش ما می‌نشیند، این درحالی است که ما سعی در مخفی کردن حیوانات اهلی خود می کنیم. البته وسوسه این خواهد بود که این جغد را فراری دهیم. تمایل به بی‌احترامی به معنی تمایل به تبدیل کردن قضاوت زیبایی بر ضد خودش است، به طوری که به نظر می‌رسد این قضاوت دیگر قضاوتی در باره ما نیست. این وضع را غالب اوقات می‌توان در رفتار کودکان مشاهده کرد ـ نشاطی که در صداهای خسته کننده، کلمات، و حرکات زشت کودکان است، به آنها کمک می‌کند تا از دنیای بزرگترها که آنها را قضاوت می‌کنند، فاصله بگیرند، و به اقتدار و نفوذ بزرگترها بی‌اعتنا باشند. این راه فرار عادی برای بچه‌ها از زیر بار قضاوت بزرگترها، شبیه راه فرار بزرگترها از زیر بار فرهنگ حاکم بر آنها است. این افراد با استفاده از فرهنگ به عنوان ابزاری برای بی‌احترامی، خواسته‌های فرهنگ را بی‌اثر می‌کنند: فرهنگ اقتدار خود را از دست می‌دهد، و به صورت همدست مجرم در توطئه برضد ارزش‌ها در می‌آید.

## زیبایی و لذت

تمایل به بی‌حرمت کردن به لذتی از نوع خود می‌انجامد، و ممکن است شما را وسوسه کند که فکر کنید این نیز یک نوع لذت از زیبایی، و مرحلهٔ تازه‌ای از زیباشناسی بد یا شر[1] است که مورد تحسین بودلر شاعر فرانسوی بود. برای این که بفهمیم چنین نیست، لازم است دوباره به طور خلاصه مطلبی را از فصل اول مرور کنیم. همان گونه که در قسمت "لذت بی‌طرفانه" گفتیم، باید بین لذت در چیزی و لذت از آن چیز تفکیک قائل شویم. و به علاوه، ما استدلال کردیم که باید بین دو نوع کلی لذت در چیزی هم تفکیک کرد: لذت حسی و لذت ارادی. لذت حسی مستقیماً از یک محرک ناشی می‌شود، شکلی هیجان انگیز دارد، و می‌تواند به طور غیرارادی به وجود آید. این گونه لذت‌ها ناشی از خوردن و آشامیدن هستند که به سادگی به دست می‌آیند، در آنها زیاده‌روی می‌شود، و نیازی به توانایی‌های ادراکی خاص ندارند. (حتی موش‌های آزمایشگاهی هم می‌توانند چنین لذت‌هایی را احساس کنند.) نوع دیگر لذت از یک عمل ادراکی کسب می‌شود: نه یک لذت حسی که شخص تجربه کننده می‌برد، بلکه لذتی است که در علاقه‌ای شادی‌آور نسبت به کسی یا به چیزی وجود دارد. این گونه لذت‌های ارادی دارای یک بعد ادراکی هستند: این لذت‌ها به خارج از خود شخص، به دنیای بیرون توجه دارند، و تمرکز اصلی آنها روی

---

۱. *esthetique du mal.*

خود احساس لذت نیست، بلکه روی هدفی است که لذت از آن ناشی می‌شود. این نوع لذت‌ها را می‌توان لذت‌های عینی[۱] دانست که واقعیت چیزی را که به آن توجه دارند، پذیرا هستند. لذت‌های حسی، به عکس لذت‌های ذهنی[۲] هستند: این لذت‌ها روی تجربه خود متمرکز هستند، و این که این تجربه چگونه اثری برای شخصی که احساس می‌کند، دارد. بین این دو نوع لذت، موارد میانی زیادی وجود دارد ـ مانند لذتی که یک شخص خبره در کار چشیدن شراب می‌برد، که شامل یک نوع خاص "لذت بردن" از طعم یا مزه است، اما لذتی است که بستگی به تشریح محتوا یا معنای هدف مورد نظر آن ندارد.

لذت زیبایی روی چهره یا ظاهر نمایانِ هدف یا مطلوب خود متمرکز می‌شود. این کیفیت اشخاص را وسوسه می‌کند تا لذت زیبایی را قابل درک و یکسان با لذت‌های کاملاً حسی، مانند لذت خوردن و آشامیدن بدانند. و وسوسهٔ مشابهی از این نوع، باعث اختلال در تجزیه و تحلیل رابطه جنسی می‌شود. به این معنی که در یک نوع میل جنسی، لذت حسی یا فیزیکی ارادی بودن رابطه جنسی میان اشخاص را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد، و به صحنه‌هایی از هیجان کلی و غیرشخصی وابسته می‌سازد، به طوری که شخص بی‌اختیار به یک تصویر یا به یک تابلو عکس‌العمل نشان می‌دهد. این نوع میل جنسی به سادگی می‌تواند خود را به شکل یک اعتیاد درآورد. وسوسه در این است که فرض کنیم این لذت فیزیکی و شخصیت‌زدایی شده، هدف واقعی میل جنسی در تمام اشکال آن است، و در نتیجه لذت جنسی یک شکل لذت ذهنیِ مشابه با لذت‌های خوردن و آشامیدن است ـ ادعایی که به صراحت، مثلاً به وسیله فروید[۳] روانکاو اتریشی، مطرح شده است.

## لذت و اعتیاد

حالات ادراکی ذهن به ندرت دچار اعتیاد می‌شوند، زیرا این حالات بستگی دارند به شناخت انسان از دنیا، و برخوردهای او با افراد و اشیایی که جذابیت آنها خارج از کنترل انسان است. اعتیاد وقتی به وجود می‌آید که فرد عامل یا فاعل کنترل کامل روی یک لذت دارد، و می‌تواند آن لذت را به طور ارادی ایجاد کند. این لذت عمدتاً یک لذت حسی یا فیزیکی، و مستلزم یک نوع اتصال یا ارتباط کوتاه با منبع لذت است. اعتیاد معمولاً از طریق از دست دادن پویایی عاطفی شخص توصیف می‌شود، نیرویی که در غیر این صورت یک زندگی خلاق، برون گرا، و دارای قوه درک را اداره می‌کرد. اعتیاد جنسی از این نظر تفاوتی با اعتیاد به مواد مخدر ندارد؛ و این اعتیاد بر ضد میل جنسی واقعی در ستیز است ـ علاقه نسبت به فردی دیگر، فردی که هدف میل جنسی است. چرا باید

---

۱. *objective*.
۲. *subjective*.
۳. Sigmund Freud (۱۸۵۶-۱۹۳۹).

دنبال تمام دردسرهای شناخت متقابل و تحریک جنسی دوجانبه رفت، وقتی این راه میان‌بر برای رسیدن به همان هدف حسی وجود دارد؟

درست همان طور که اعتیاد جنسی وجود دارد، و ناشی از جداکردن لذت جنسی از تمایل ارادی بین دو نفر است، به همین ترتیب، اعتیاد به محرک یا انگیزه نیز وجود دارد ـ اشتها برای شوکه شدن، گرفتار شدن، تحریک شدن ـ هر راهی که ممکن است ما را یکسره به هدف هیجان برساند ـ هیجانی که ناشی از جدا شدن میل حسی از فکر منطقی است. در این زمینه با آسیب شناسی[۱] آشنا هستیم، و در این خصوص آلدوس هاکسلی[۲] نویسنده بریتانیایی کاریکاتور جالبی در شرح "احساس رسانی" [۳] تهیه کرده است ـ نمایش‌های پانورامیک دنیای قشنگ نو[۴] که در آن از همه گونه روش‌های احساس فیزیکی استفاده می‌شود. شاید بازی‌های رومی‌ها به این روش‌ها شبیه باشند: راه‌های کوتاهی برای رسیدن به ترس، وحشت، حیرت که باعث افزایش هیجان و متعاقب آن احساس ایمنی از طریق ایجاد یک آرامش درونی که من طوری نشده‌ام، بلکه دیگری است که در صحنه یا رینگ مسابقه متلاشی شده است. و شاید فواصل کوتاه پنج ثانیه‌ای بین دو صحنهٔ نمایش که ابزار کار فیلم‌های درجهٔ بی و همچنین آگهی‌های تلویزیونی است به روش مشابهی عمل می‌کنند ـ مدارهای اعتیادی ایجاد می‌کنند تا چشم تماشاچی به صفحه تلویزیون دوخته شود.

تفاوتی را که بین عشق توام با تمجید و تکریم، و تحقیر توام با بی‌احترامی به طور ضمنی بیان کرده‌ایم، شبیه تفاوتی است که بین سلیقه و اعتیاد وجود دارد. عاشقانِ زیبایی توجه خود را به دنیای بیرون معطوف می‌دارند، دنیایی که در آن به جستجوی معنی و نظم می‌پردازند تا به زندگی خود مفهوم و منظوری بخشند. گرایش آنها نسبت به چیزی که عاشقانه دوستش دارند، آکنده از قضاوت و تبعیض است. و این عاشقان خود را نسبت به آن می‌سنجند، و می‌کوشند تا احساسات خود را با حالات معشوق مطابقت دهند.

اعتیاد، همان طور که روانشناسان خاطرنشان می‌سازند، تابعی از لذت‌های آسان است. معتاد کسی است که دوباره و دوباره روی دکمهٔ لذت فشار می‌دهد، کسی است که لذت‌های او فکر و قضاوت او را دور می‌زنند تا به جای مورد نیاز خود برسند. هنر با اعتیاد به جلوه هنری[۵] در جنگ است، جنگی که در آن نیاز به تحریک و ایجاد هیجان معمول، از طریق قرار دادن اعمال هتک حرمت در متن نمایش، مسیر زیبایی را مسدود می‌کند. چرا این اعتیاد باید تا این اندازه سمی باشد، امروزه سؤال جالبی است: گذشته از هر گونه توجیهی در این خصوص،

---

۱. Pathology.
۲. Aldous Huxley (۱۸۹۴-۱۹۶۳).
۳. "feelies".
۴. *Brave New World.*
۵. effect.

استدلال ما این است که اعتیاد به جلوهٔ نمایشی، نه تنها دشمن هنر، بلکه دشمن خوشحالی است، و همان گونه که شیلر شاعر آلمانی این نکته را توصیف کرده، هر کس که به آیندهٔ بشریت اهمیت می‌دهد باید چگونگی احیای "آموزش زیبایی" را مطالعه کند، آموزشی که هدف آن عشق به زیبایی است.

## تقدس و هنر بی‌محتوا

هنر به گونه‌ای که ما آن را می‌شناسیم، در آستانهٔ یک تعالی قرار دارد. هنر به دنیای دیگری فراسوی این دنیای پر از حوادث غیرمنتظره و وقایع آشفته توجه دارد، دنیایی که در آن زندگی انسان از یک منطق عاطفی بهره مند، و رنج بردن کاری باشکوه، و عشق ورزیدن هنری والا است. بنابراین کسی که به زیبایی آگاه باشد، از مفهوم رستگاری بی بهره نخواهد ماند ـ مفهوم یک تعالی نهایی از نابسامانی دنیوی به "ملکوت اعلی"[۱]. در دورانی که ایمان رو به زوال است، هنر شاهد همیشگی عطش معنوی و آرزوهای دائمی ابناء بشر است. از این جهت، امروزه آموزش زیبایی بیشتر از همهٔ ادوار گذشتهٔ تاریخ حائز اهمیت است. واگنر این مطلب را بدین گونه بیان کرده است: "نجات اساس دین به هنر اختصاص دارد، تا جایی که تصاویر اسطوره‌ای را که دین خواستار باور آنها به عنوان تصاویر واقعی است، به دلیل ارزش نمادینی که دارند در هنر ضبط شوند، و هنر با نمایش درست آنها، حقیقت عمیق نهفته در این تصاویر را آشکار سازد." بنابراین امروزه حتی برای افراد بی‌ایمان "حضور واقعی" مقدسات یکی از بالاترین هدایای هنر است.

برعکس تنزل هنر هرگز تا این حد آشکار نبوده است. و گسترده ترین شکل این تنزل ـ حتی گسترده‌تر از بی‌احترامی عمدی نسبت به بشریت از طریق پرنوگرافی و خشونت بی‌دلیل ـ هنر بی‌محتوا (هنر پر زرق و برق یا هنر پست) است، آن بیماری عجیب و غریبی است که ما فوراً قادر به تشخیص آن هستیم، اما هرگز آن را به دقت تعریف نکرده‌ایم، و نام اتریشی ـ آلمانی آن، این هنر را به جنبش‌های همگانی و احساسات مردمی قرن بیستم ربط می‌دهد.

کلمنت گرینبرگ[۲] منتقد هنری امریکایی معاصر، در مقاله مشهور خود تحت عنوان "پیشگام و هنر پست" که در مجله پارتیزان[۳] در سال ۱۹۳۹ منتشر شد، معمایی را به امریکایی‌های تحصیل کرده عرضه کرده است. او استدلال می‌کند که نقاشی تجسمی[۴] مرده است ـ این هنر توان بالقوه خود را در بیانگری از دست داده است، و اهداف

---

۱. "kingdom of ends"
۲. Clement Greenberg (۱۹۰۹-۱۹۹۴).
۳. *Partisan Review.*
۴. figurative.

نمایشی و بازنمایی آن به عکاسی و سینما واگذار شده‌اند. هرگونه تلاشی برای ادامه در سنت تجسمی ناگریز به هنر بی‌محتوا خواهد انجامید. به عبارت دیگر، به هنری بدون پیامی از خود، هنری که در آن تمام جلوه‌ها تقلیدی و همهٔ عواطف مصنوعی‌اند. هنر اصیل باید به پیشگامان متعلق باشد، هنری که از سنت هنر تجسمی به نفع "هیجان نمایی انتزاعی"[۱] دست بردارد، هنری که با استفاده از اشکال و رنگ‌ها بکوشد تا احساس و عاطفه را از زندان حکایت و روایت رها کند. به این ترتیب گرینبرگ ضمن محکوم کردن کارهای ادوارد هاپر به عنوان "رنگ و رو رفته، دست دوم و بی‌احساس،" به ترویج نقاشی‌های هنرمندان این شیوهٔ نوین، مانند کونینگ نقاش هلندی، و روتکو نقاش امریکایی می‌پردازد.

اگر به هنر تجسمی در سنت غرب نگاه کنیم، مشاهده خواهیم کرد که قبل از قرن هجدهم، هنر ابتدایی، هنر قدیمی، هنر ساده و تزئینی وجود داشت، اما هنر بی‌محتوا در کار نبود. و این که به دقت از چه زمانی این پدیده برای اولین بار پیدا شد، مطلبی قابل بحث است: شاید کارهای ژان گروز[۲] نقاش فرانسوی مقدار کمی از آن را نشان دهد؛ شاید حتی قبل از آن، آثار استبان موریلو[۳] نقاش اسپانیایی حکایت از آن داشته باشد. آنچه مسلم است این است که در زمان ژان میله[۴] نقاش طبیعت‌گرای فرانسوی و انجمن برادران پیش‌رافائلی[۵] در بریتانیا، هنر بی‌محتوا در مسند قدرت قرار گرفت. در عین حال ترس از هنر بی‌محتوا به یک انگیزهٔ هنری مهم تبدیل شده بود، و همین امر باعث پیدایش جنبش هنری امپرسیونیست[۶] یا دریافتگری در نیمه دوم قرن نوزدهم، و سبک هنری کوبیسم[۷] یا حجم گرایی در اوائل قرن بیستم، و همچنین سرآغاز ناهنجاری در موسیقی گردید.

فقط در دنیای هنر نیست که شاهد پیشرفت مداوم هنر بی‌محتوا هستیم. به مراتب مهمتر از آن، و با توجه به نفوذ هنر بی‌محتوا در روح و روان عموم مردم، تنزل‌گرایی در مذهب بوده است. در مذهب تصاویر از اهمیت بسزایی برخوردارند، و کمک می‌کنند تا خالق را از طریق تصورات ایده‌آلی از عالم او درک کنیم: تصاویر مشخصی از حقایق متعالی. به عنوان مثال، در تصویر مریم مقدس اثر بلینی نقاش ایتالیایی که او را در لباس آبی رنگ نشان می‌دهد، ما با آرمان مادرشدن به صورت یک شکفتگی پاک و نویدی به آرامش رو به رو می‌شویم. این نقاشی هنر بی‌محتوا نیست، بلکه یک حقیقت معنوی عمیق است که از طریق قدرت و عظمت تصویر به درک ما کمک می‌کند. اما همان گونه که بنیادگرایان مذهبی همیشه متذکر شده‌اند، چنین تصویری در آستانه بت پرستی قرار دارد، و با کمترین فشاری می‌تواند از مقام معنوی خود به یک ورطهٔ احساسی سقوط کند. این وضع در قرن نوزدهم

---

۱. "abstract expressionism".
۲. Jean Greuze (۱۷۲۵-۱۸۰۵).
۳. Esteban Murillo (۱۶۱۸-۱۶۸۲).
۴. Jean Millet (۱۸۱۴-۱۸۷۵).
۵. Pre-Raphaeles.
۶. Impressionism.
۷. Cubism.

در همه جا اتفاق افتاد، زیرا خانه‌های مردم عادی پر از مجسمه‌های نذری شده بود که به طور انبوه تولید می‌شدند، و همین مجسمه‌ها پیش‌درآمد مقدس جن‌های خاکی[۱] یا کوتوله‌های امروزی محافظ باغ‌ها هستند.

هنر بی‌محتوا مانند قالبی است که روی کلیهٔ فعالیت‌های یك فرهنگِ زنده قرار می‌گیرد، این وضع زمانی روی می‌دهد که مردم حشو و زوائد ظاهری اعتقادات خود را به باورهای حقیقی آن ترجیح می‌دهند. این تنها تمدن مسیحی نیست که در دوران اخیر دستخوش تجملات و مظاهر بی‌محتوا در هنر بوده است. در آئین هندو و فرهنگ آن نیز پدیدهٔ پست گرایی به همین اندازه مشهود است. تولید انبوه گانشاها[۲] یا خدایان مورد احترام در هندوئیسم، موجب پایین کشیدن مجسمه‌های معابد کوچک از روی پایه‌های زیبای آنها شده است؛ در موسیقی بانجی[۳]، ریتم‌های تک ضربی موسیقی کلاسیک هند به وسیلهٔ آلات خوش‌آهنگ و ماشین‌های الکترونیک تماماً از بین رفته‌اند؛ در ادبیات، کتاب ها از کلمات قصار و کهن گفته‌ها[۴] از دید متعالی برهمن (روحانی برهمایی) عاری شده‌اند، و به صورت کارتون‌های خنده‌دار بچگانه دو باره چاپ شده‌اند.

به بیان ساده، هنر بی‌محتوا در وهلهٔ اول یک پدیدهٔ هنری نیست، بلکه یک بیماری ایمان است. هنر بی‌محتوا از مرام و مسلک و اعتقاد شروع می‌کند، و از آنجا گسترش می‌یابد تا کل دنیای فرهنگ را آلوده کند. دیزنی‌سازی[۵] هنر، فقط یکی از جنبه‌های دیزنی‌سازی ایمان است ـ و هر دو روند با هتک حرمت به بالاترین ارزش‌های ما سر و کار دارند. مورد دیزنی به ما یادآوری می‌کند که هنر بی‌محتوا یک احساس بیش از حد نیست، بلکه یک کمبود است. دنیای هنر بی‌محتوا تا حدودی یک دنیای سنگدل است، دنیایی که در آن عواطف از هدف صحیح خود منحرف، و به سوی کلیشه‌های تکراری هدایت شده‌اند، و به ما اجازه می‌دهند تا به عشق و اندوه، بدون مشکل احساس آنها، ادای یک احترام گذری کنیم. هیچ تصادفی نیست که ورود هنر بی‌محتوا به صحنهٔ تاریخ با وحشت‌های غیرقابل تصور جنگ سنگر به سنگر، قتل عام، و اردوگاه کار اجباری یا گولاگ[۶] مصادف بوده است ـ همه این وقایع پیشگویی‌های اعلام شدهٔ هنر بی‌محتوا را تحقق می‌بخشند، پیشگویی‌های تبدیل شدن انسان به یک عروسک، عروسکی که در یک لحظه ما آن را غرق در بوسه می‌کنیم، و در لحظه بعد به تحقیر آن می‌پردازیم.

---

۱. Garden gnomes.
۲. Ganesha.
۳. *bunjee*.
۴. *sutras and puranas*.
۵. Disneyfication.
۶. Gulag.

# هنر بی‌محتوا و بی‌حرمتی

این مطالب ما را به استدلال قبلی این فصل باز می‌گردانند. انقلاب نوگرایی در هنر را می‌توانیم از منظر گرینبرگ بررسی کنیم: هنر به مجرد این که به استعمار هنر بی‌محتوا در آید، بر ضد سنت‌ها و موازین قدیم طغیان می‌کند. زیرا هنر نمی‌تواند در دنیای هنر بی‌محتوا زندگی کند، دنیای کالاهایی که برای مصرف‌اند، نه دنیای نمادهایی که مورد احترام قرار گیرند. هنر حقیقی برای سرشت معنوی ما دارای جاذبه است، تلاشی است برای تأیید دنیای دیگری که در آن نظم اخلاقی و معنوی حاکم است. در این دنیا دیگران نه به عنوان عروسک‌های فرمانبر، بلکه به عنوان انسان‌های روحانی وجود دارند، انسان‌هایی که خواسته‌هایشان از ما بی‌حد و غیرقابل اجتناب است. بنابراین برای ما، کسانی که در دوران بعد از بیماری مسری هنر بی‌محتوا زندگی می‌کنیم، هنر اهمیت جدیدی کسب می‌کند، و آن حضور واقعی آرمان‌های معنوی ما است. به این دلیل، هنر حائز اهمیت است. بدون پیگیری آگاهانهٔ زیبایی، ما در معرض خطر سقوط به دنیای لذت‌های اعتیادآور و بی‌حرمتی‌های معمول قرار داریم، به دنیایی که دیگر ارزش و اعتبار زندگی انسان به سادگی قابل تصور نیست.

بنابراین معما پیگیری سرسختانه نوآوری هنری است که منتهی به یک فرقهٔ پوچ‌گرایی[۱] (منکر معنی و ارزش‌ها) می‌شود. تلاش برای دفاع از زیبایی در برابر هنر بی‌محتوای قبل از دوران مدرنیسم، خود را در معرض بی‌حرمتی بعد از مدرنیسم قرار داده است. به نظر می‌رسد که ما بین دو شکل از توهین به مقدسات گیر افتاده‌ایم، یکی با رویاهای شیرین، و دیگری با تخیلات وحشیانه سر و کار دارد. این هر دو شکل نادرست، و راه‌های تنزل و خوار وخفیف کردن بشریت هستند. هر دو شکل مستلزم یک عقب نشینی از زندگی بالاتر، و طرد نماد اصلی آن یعنی زیبایی‌اند. اما هر دو به یک مشکل واقعی در شرایط مدرن اشاره می‌کنند، و آن مشکل گذران یک زندگی است که در آن زیبایی جایگاه اصلی داشته باشد.

هنر بی‌محتوا، زحمت احساس کردن را از آن سلب، و در نتیجه آن را از واقعیتش بی‌بهره می‌کند؛ در حالی که بی‌حرمتی به زحمت احساس کردن می‌افزاید، و بنابراین ما را وحشت زده و از آن فراری می‌دهد. چارهٔ این دو حالت ذهنی در چیزی است که هر دو منکر آن هستند، و آن فداکاری است. کنستانزه و بلمونته عشاق اپرای دستبرد به حرمسرا اثر موتسارت آماده‌اند تا جان خود را برای یکدیگر فدا کنند، و این آمادگی دلیل عشق آنها نسبت به یکدیگر است: تمام زیبایی‌های این اپرا ناشی از نمایش مداوم همین دلیل است. مرگ‌هایی که در تراژدی‌های واقعی اتفاق می‌افتند برای ما قابل تحمل‌اند، زیرا آنها را به صورت یک فداکاری و ازخودگذشتگی

---

۱. cult of nihilism.

می‌بینیم. قهرمان یک نمایش غم‌انگیز هم خودش فدا می‌شود و هم قربانی یک فداکاری است؛ و وحشتی را که ما از مرگ او احساس می‌کنیم به تعبیری نوعی مایه نجات و رستگاری است، و دلیلی بر این که زندگی او ارزنده بوده است. عشق و محبت میان مردم فقط تا آن جایی واقعی است که راه را برای قربانی شدن هموار کند ـ مانند دلیلی که آلکستیس[۱] شخصیت اسطوره‌ای یونان از خود نشان داد، و حاضر شد به جای همسرش بمیرد. فداکاری هستهٔ اصلی کمال، و سرچشمهٔ معنی و موضوع درست هنر عالی است.

از فداکاری می‌توان اجتناب کرد، و هنر بی‌محتوا دروغ بزرگی است که ما می‌توانیم هم از آن دوری کنیم و هم با آن دلخوش باشیم. فداکاری همچنین می‌تواند با هتک حرمت بی‌معنی شود. اما وقتی فداکاری و ایثار در کار باشد، و محترم شمرده شود، زندگی دوباره جان می‌گیرد؛ زندگی به صورت موضوعی برای تفکر و تعمق در می‌آید، به صورت چیزی در می‌آید که "نیاز به باز شناخت پیدا می‌کند،" چیزی که تحسین و عشق ما را به خود جلب می‌کند. این رابطهٔ بین ایثار و عشق در ادیان و داستان‌های مذهبی نیز بیان شده است. این موضوع همچنین در هنر به طور مکرر مشاهده شده است. زمانی که در حین قتل عام‌ها در جنگ‌های جهانی، شاعران سعی می‌کردند به خرابی‌های گسترده معنی و مفهوم بخشند، هنر بی‌محتوا با آگاهی کامل فقط به این مصیبت‌ها دامن زد. کوشش شعرا در این نبود که منکر این فجایع شوند، بلکه در صدد یافتن راهی بودند تا آن را به صورت فداکاری و از خودگذشتگی ببینند. حاصل این تلاش‌ها اشعار جنگی ویلفرد اوون[۲] شاعر و سرباز انگلیسی بود، و مدت‌ها بعد آهنگ ادای احترام به جنگ[۳] اثر بنیامین بریتن[۴] آهنگساز انگلیسی ساخته شد.

بنابراین چارهٔ مشکل را داریم، اگر بتوانیم راه رسیدن به آن را پیدا کنیم. اما این چاره‌ای نیست که تنها از راه هنر قابل دستیابی باشد. در کلام راینر ریلکه[۵] شاعر آلمانی در شعر "نیم تنه خدای خورشید": "شما باید زندگی خود را تغییر دهید." زیبایی در حال رخت بربستن از دنیای ماست، زیرا ما به گونه‌ای زندگی می‌کنیم که گویی زیبایی اهمیتی ندارد؛ و ما به این گونه زندگی می‌کنیم، چون عادت به فداکاری را از دست داده‌ایم، و همیشه سعی در دوری جستن از آن داریم. هنر کاذب زمان ما، آمیخته با هنربی‌محتوا و بی‌حرمتی، یکی از نشانه‌های این وضع است.

منظور از اشاره به این جنبه از وضعی که داریم، دعوت به یأس و نومیدی نیست. این یک علامت انسان‌های عاقل است که فقط در حال حاضر زندگی نمی‌کنند ـ یا حتی اصلاً در حال حاضر زندگی نمی‌کنند. این انسان‌ها آزادی

---

۲. Alcestis.
۱. Wilfred Owen (۱۸۹۳-۱۹۱۸).
۳. *The War Requiem*.
۴. Benjamin Britten (۱۹۱۳-۱۹۷۶).
۵. Rainer Rilke (۱۸۷۵-۱۹۲۶).

آن را دارند که از دنیای اطراف خود رویگردان باشند، و به گونهٔ دیگری زندگی کنند. هنر، ادبیات و موسیقیِ تمدن ما برای آنها یادآور این نکته است، و همچنین به راهی اشاره می‌کند که همیشه پیش روی آنها است: راه خروج از بی‌حرمتی و رفتن به سوی تقدس و ایثارگری. و این راهی است که زیبایی به طور خلاصه به ما می‌آموزد.

فصل ۹

# گفتار پایانی

در این کتاب خواننده متوجه شده است که ما نگفته‌ایم زیبایی چیست. ما در ضمن گفتار مطالب، دیدگاه نوافلاطونی[۱] در خصوص زیبایی را رد کرده‌ایم؛ از منظر این دیدگاه، زیبایی جلوه‌ای از "وجود" است. خدا زیباست؛ اما نه به این دلیل. به علاوه، در این کتاب ما از تلاش زیاد برای تجزیه و تحلیل زیبایی به صورت یک ویژگی یا ویژگی‌هایی که همهٔ چیزهای زیبا باید دارا باشند، اجتناب کرده‌ایم. به عنوان مثال، ما در مورد نحوهٔ تفکری که دوباره به فلسفهٔ نوافلاطونی باز می‌گردد، و زیبایی را کیفیتی کاملاً طبیعی یا ارگانیک می‌داند، مطلبی نگفته‌ایم. در این فلسفه آن گونه که در تعریف لئون آلبرتی[۲] هنرمند ایتالیایی بیان شده: "زیبا چیزی است که نه می‌توان از آن چیزی برداشت، و نه می‌توان چیزی به آن افزود، مگر آن را بدتر کرد." به نظر می‌رسد چنین تعریفی قدر مسلم یک نکته مهم را بیان می‌کند، اما این پرسش را نیز مطرح می‌کند که "از چه لحاظ بدتر؟" و ملاحظه می‌کنید که این یک دور و تسلسل بیش نیست.

به همین ترتیب، مطلبی در مورد دیدگاهی که در قرن هجدهم توسط فرانسیس هاچسون[۳] فیلسوف اسکاتلندی رواج یافت، و زیبایی را "متشکل از" یگانگی در گوناگونی[۴] یا اتحاد در تنوع می‌دانست، بیان نکرده ایم. این طرز تفکر مورد توجه بسیاری از متفکران از هوگارت[۵] نقاش تا کالریج[۶] شاعر، هنرمندان انگلیسی و دیگران قرار گرفت، و هنوز هم طرفداران خود را دارد. اما عبارت مهمی که در گیومه قرار داده‌ایم، نکته‌ای است که هرگز تشریح نشده است. آیا این توصیف زیبایی، یک تعریف است؟ آیا یک بینش حضوری[۱] و مستقل از تجربه در مورد ماهیت چیزهای زیبا است؟ یک تعمیم تجربی است؟ یک آرمان، یا صرفاً یک امید واهی است؟ هر تلاشی برای اثبات این عبارت به عنوان یک تعریف عمومی ناگزیر واژه‌های "یگانگی" و "گوناگونی" را چنان مبهم می‌کند که ممکن است همه چیز را از باغچهٔ (نامرتب ولی متنوع) منزل ما گرفته تا بی قواره‌ترین برج مخابراتی (یک بنای واحد با دستگیره‌های زیادی روی آن) در بر گیرد.

---

۱. *a. priori*.
۲. Leon Alberti (۱۴۷۲-۱۴۰۴).
۳. Francis Hutcheson (۱۷۴۶-۱۶۹۴).
۴. *unity in variety*.
۵. William Hogarth (۱۷۶۴-۱۶۹۷).
۶. Samuel Coleridge (۱۸۳۴-۱۷۷۲).

به نظر می‌رسد این گونه تعاریف موضوع را از جای اشتباهی شروع می‌کنند، موضوع در بارهٔ "چیزهای این دنیا" نیست، بلکه در بارهٔ تجربهٔ خاصی در ارتباط با آنها است، و در بارهٔ تعقیب معنایی است که آن تجربه به همراه دارد. آیا این نتیجه بر این دلالت دارد که "زیبایی در چشم بیننده است؟" و هیچ ویژگی عینی وجود ندارد که ما آن را مشخص کرده، و در بارهٔ کیفیت و ارزش آن بتوانیم توافق کنیم؟ پاسخ ساده ما این است: آنچه که ما در بارهٔ تجربه زیبایی گفته‌ایم بر این دلالت دارد که زیبایی منطقی بنیان نهاده شده است. زیبایی ما را به چالش وا می‌دارد تا به یافتن معنی در آن بپردازیم، مقایسه‌های مهمی به عمل آوریم، و زندگی و احساسات و عواطف خود را در پرتو آنچه می‌یابیم، بررسی کنیم. هنر، طبیعت و شکل انسان همه از ما دعوت می‌کنند تا این تجربه را در کانون زندگی خود قرار دهیم. اگر چنین کنیم، در این صورت زیبایی فضایی از طراوت و تازگی را به روی ما می‌گشاید که هرگز از آن خسته نخواهیم شد. اما تصور این که بتوانیم چنین کاری را انجام دهیم، و هنوز برای دیدن زیبایی آزاد باشیم به صورتی که زیبایی چیزی بیشتر از یک ترجیح ذهنی یا یک منبع لذت زودگذر نیست، به معنی درست نفهمیدن عمق نفوذی است که عقل و ارزش در زندگی ما دارند. همچنین به معنی این است که نتوانیم ببینیم که برای یک موجود آزاد، احساس درست، تجربه درست و لذت درست به همان اندازهٔ فعالیت درست وجود دارد. قضاوت زیبایی به احساسات و عواطف افراد تجربه کننده نظم می‌بخشد. این قضاوت ممکن است بیانگر لذت و سلیقه این افراد باشد: اما این لذت در چیزی است که این افراد برایش ارزش قائل‌اند، و سلیقه نمایانگر ایده‌آل‌های حقیقی آنها است.

# منابع

## ۱. عمومی

### متون کلاسیک


Plato: Ion, Phaedrus and Symposium.
Plotinus, Enneads, 1, 6.
St Thomas Aquinas, *Summa Theologiae* I, q. 5, a. 1; I-II, q. 27, a. 1; I, q. 30, a. 8; II-II, q. 145, a. 2; I, q. 5, a. 4; I-II, q. 57, a. 3; *In Sententia Ethicorum,* cap. 101, a. 7; *Super Sententias*, cap. 1, d. 31, q. 2, a. 1.
Anthony Ashley Cooper, third Earl of Shaftesbury, *Characteristics*, 1711.
Immanuel Kant, *Critique of Judgement* (Kritik der Urteilskraft), 1797.
G. W. F. Hegel, *Lectures on Aesthetics* (Vorlesungen u¨ber die Aesthetik, delivered 1817–1829, published 1832).
George Santayana, *The Sense of Beauty* (New York, 1896).
Jacques Maritain, *Art and Scholasticism*, tr. J. F. Scanlan (London, 1930).
Samuel Alexander, *Beauty and Other Forms of Value* (London, 1933).
Mary Mothersill, *Beauty Restored* (Oxford, 1981).
Malcolm Budd, *Values of Art: Pictures, Poetry and Music* (Harmondsworth, 1997).
John Armstrong, *The Intimate Philosophy of Art* (Harmondsworth, 2000).
—— *The Secret Power of Beauty* (Harmondsworth, 2003).
Alexander Nehamas, *Only a Promise of Happiness: the Place of Beauty in a World of Art* (Princeton, 2007).
David Cooper, ed., *A Companion to Aesthetics* (Oxford, 1992).
Roger Scruton, *Art and Imagination* (London, 1974; South Bend, Ind., 1997).
——*The Aesthetics of Architecture* (Princeton, 1979).
——*The Aesthetics of Music* (Oxford, 1997).
—— *The Aesthetic Understanding* (South Bend, Ind., 1998).


## ۲. تخصصی

## فصل ۱: قضاوت زیبایی

Kant's *Critique of Judgement*; David Hume, 'of the Standard of Taste' (1757), available in any edition of Hume's essays, and Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, ch. 3.

**حقیقی، خوب و زیبا**

Plotinus, *Enneads*, 1, 6; Plato, *Timaeus*; Kierkegaard, *Either/Or*, tr. D. F. and L. M. Swenson (New York, 1959); Wilde, *The Portrait of Dorian Gray.*

**متعالی بودن زیبایی در اندیشه فلاسفه**

Etienne Gilson, 'The Forgotten Transcendental: *Pulchrum*', in *Elements of Christian Philosophy* (New York, 1960), 159–63, and Umberto Eco, *The Aesthetics of Thomas Aquinas*, tr. Hugh Bredin (London, 1988), ch. 2. Eco illuminatingly discusses the path from the neo-Platonist metaphysics of beauty, via the writings of Pseudo-Dionysus, to the scholastic contemporaries of Aquinas and to Aquinas himself.

**بعضی نکات بدیهی**

Paul Horwich, *Truth* (New York, 1980): a defence of minimalism, as sufficient to generate all the platitudes concerning truth, and necessary if we are not to contradict them.

**تناقض**

Hume, 'of the Standard of Taste', in Essays, and Kant, 'The Antinomy of Taste' in *The Critique of Judgement*.

**زیبایی حداقل**

Roger Scruton has discussed this at length in *The Classical Vernacular*: *Architectural Principles in an Age of Nihilism* (Manchester, 1992).

**بعضی نتایج**

On the variety of aesthetic values, see Budd, *Values of Art*. On aesthetic extremism, see Walter Pater, *Marius the Epicurian* (1885); *The Renaissance* (1877). On 'fitting in' see A. Trystan Edwards, *Good and Bad Manners in Architecture* (London, 1924).

**دو مفهوم زیبایی**

Budd, *Values of Art*.

**وسیله، هدف و اندیشه**

Friedrich Schiller, *Letters on the Aesthetic Education of Man*, tr. E. Wilkinson and L. A. Willoughby (Oxford, 1967); Oscar Wilde, *The Critic as Artist* (1890); and on the rise of the distinction between the fine and the useful arts, see P. O. Kristeller, 'From the Renaissance to the Enlightenment', in *Studies in Renaissance Thought and Letters*, vol. III (Rome, 1993).

**خواستن چیز یا فرد به خصوص**

Ludwig Wittgenstein, *Lectures and Conversations on Aesthetics, Freud and Religious Belief*, ed. Cyril Barrett (Oxford, 1965). Roger Scruton, Sexual Desire (London, 1986), ch. 5, 'The Individual Object'.

**زیبایی و حواس**

The modern use of the term 'aesthetic' derives from A. G. Baumgarten, *Aesthetica* (Frankfurt am Main, 1750, Part II 1758). For Aquinas, see *Summa Theologiae*, 1, 5, 4 ad. 1, and Ia 2ae, 27, 1. See also Plato, *Hippias Major*, 297e ff., in which Plato rejects the dependence of beauty on eye and ear, since this would rule out the beauty of invisible and inaudible things, like ideas and institutions. Likewise the neo-Platonist tradition denies that beauty, in its primary manifestation, is a sensory quality. For St Augustine the beauty of earthly things belongs to them only by imitation of the divine beauty of God Himself. (*City of God*, II, 51.) This neo-Platonist view is also at the root of Islamic accounts of beauty. In the Sufi philosophy all things emanate from God, and return to him, attracted by love and desire: He is beauty, goodness and truth, which are manifestations of the One who is Being itself. See Doris Behrens-Abousef, *Beauty in Arabic Culture* (Princeton, 1999). On tastes and smells see F. N. Sibley, 'Smells, Tastes and Aesthetics', in F. N. Sibley, ed. John Benson, Betty Redfern and Jeremy Roxbee Cox, *Approaches to Aesthetics* (Oxford, 2006), and Roger Scruton, 'The Philosophy of Wine', in Barry Smith, ed., *Questions of Taste: The Philosophy of Wine* (Oxford, 2007). Ruskin's account of *theoria versus aesthesis is contained in Modern Painters*, vol. II, Part III, Sect. I, ch. I, paragraphs 2–10; the relevant excerpts can be found in Eric Warner and Graham Hough, eds., *Strangeness and Beauty: An Anthology of Aesthetic Criticism*, 1840–1910, vol. 1 (Cambridge, 1983).

**علاقهٔ بی‌طرفانه**

Shaftesbury, *Characteristics*; Kant, *Critique of Judgement*.

**لذت بی‌طرفانه**

Malcolm Budd, *The Aesthetic Appreciation of Nature* (Oxford, 2002), pp. 46–8 (discussing Kant). Scruton, *Art and Imagination*, ch. 7. On the types of pleasure see Bernard Williams, 'Pleasure and Belief', *Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. 33 (1959). The question of pleasure and its cognitive implications (for example, whether there can be 'false pleasures') was first raised by Plato in the *Philebus*.

**واقعیت**

Hume, 'of the Standard of Taste'; Kant, *Critique of Judgement*. F. N. Sibley and Michael Tanner, 'Objectivity and Aesthetics', *Proceedings of the Aristotelian Society*, Supplementary Volume 62 (1968).

## فصل ۲: زیبایی انسانی

Charles Darwin, *The Descent of Man* (1871), chs. 19 and 20. Steven Pinker, *How the Mind Works* (London, 1997), pp. 522–4. Geoffrey Miller, *The Mating Mind: How Sexual Choice Shaped the Evolution of Human Nature* (New York, 2000). Ellen Dissanayake, *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why* (Seattle, 1992). See also, for a naive statement of aesthetic Darwinism, Nancy Etcoff, *Survival of the Pretti- est: The Science of Beauty* (London, 2000).

**نکتهٔ منطقی**

On the exaggerated claims made for evolutionary psychology see David Stove, *Darwinian Fairy Tales* (New York, 2006).

**زیبایی و تمایل**

Plato, *The Symposium*.

**میل جنسی و عشق افلاطونی**

Roger Scruton, *Death-Devoted Heart: Sex and the Sacred in Wagner's Tristan and Isolde* (New York, 2004), ch. 5.

**تفکر و تمایل**

Roger Scruton, *Sexual Desire* (London, 1986), chs. 1 and 2.

**هدف به خصوص**

Scruton, *Sexual Desire*, ch. 5.

**اندام زیبا**

Some of these thoughts have been taken in other directions by Max Scheler (*Formalism in Ethics*, 1972, Part 6), Maurice Merleau-Ponty (*The Phenomenology of Perception*, 1945, tr. Colin Smith, London, 1962) and Karo´l Wojtyła (Pope John Paul II) (*The Theology of the Body: Human Love in the Divine Plan*, Washington, 1985). E. T. A. Hoffmann's tale of Olympia the Dancing Doll is available in Hoffmann, *Weird Tales* (London, 1885), and of course in Offenbach's brilliant setting in *Tales of Hoffmann*. The idea that human beauty is responsive to fashion, and is both culture- dependent and without any universal standard is eloquently denied by Arthur Marwick, It: *A History of Human Beauty* (London, 2004). On table manners and their spiritual significance see Leon Kass, *The Hungry Soul: Eating and the Perfection of our Nature* (Chicago, 1999).

**روح زیبا**

Hegel, *The Phenomenology of Spirit*, VI. C. c. For a modern attempt to make human virtue, as embodied in the human form, central to the experience of beauty, see David E. Cooper, 'Beautiful People, Beautiful Things', *British Journal of Aesthetics* (2008), pp. 247–60.

**زیبایی و تقدس**

The first epic devoted to Troilus and Cressida was the *Roman de Troie* by Beno^ıt de Sainte-Maure, a priest at the court of Eleanor of Aquitaine when she was wife of the King of France. Two later versions—the *Filostrato* of Boccaccio and the *Troilus and Criseyde* of Chaucer—are among the most refined explorations in literature of the chivalric ideals and their corruption by the real world of human sentiment. See in general, Scruton, *Death-Devoted Heart*, ch. 2.

**کودکی و بکارت**

See the article in the Catholic Encyclopedia on *The Blessed Virgin Mary*.

**زیبایی و دلربایی**

Thomas Mann, *Joseph in Egypt*. Mann was clearly inspired by Racine's portrait of Phe`dre, victim of *V'enus tout entie`re a` sa proie attache´e*.

## فصل ۳: زیبایی طبیعی

R. W. Hepburn in 'Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty' (1966), reprinted in his *Wonder and Other Essays* (Edinburgh, 1984). See in general Malcolm Budd, *The Aesthetic Appreciation of Nature* (Oxford, 2005); Allen Carlson, *Aesthetics and the Environment* (London and New York, 2000). Key figures in the Enlightenment emphasis on natural beauty are Francis Hutcheson, Henry Home (Lord Kames) and Joseph Addison, along with Rousseau and Kant. An excellent introduction is Peter Kivy, *Francis Hutcheson and 18th Century Aesthetics* (repr. edn., 2003).

**عمومیت**

Kant, *Critique of Judgement*.

**دو جنبهٔ طبیعت**

On the 'indeterminate form' of landscapes see Santayana, *The Sense of Beauty*, p. 100.

**زیباشناسی و ایدئولژی**

The Marxist argument is spelled out by Pierre Bourdieu, Distinction: *A Social Critique of the Judgement of Taste*, tr. Richard Nice (London, 1984); Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford, 1990). The concept of ideology derives from Karl Marx and Friedrich Engels, *The German Ideology* (1846).

**پاسخ به انتقاد**

A full rejoinder to the Marxist dismissal of the aesthetic is contained in the last chapter of Scruton, *The Aesthetics of Music*.

**اهمیت جهانی زیبایی طبیعی**

Kant, Critique of Judgement.

**طبیعت و هنر**

On the censoring out of rural poverty see John Barrell, *The Dark Side of the Landscape: the Rural Poor in English Painting, 1730–1840* (Cambridge, 1980). Among those who have argued that to appreciate nature aesthetically one must see it as nature the most prominent are Allen Carlson and Malcolm Budd (cited above); others have argued that we can see nature aesthetically only if we bring to it the attitudes and expectations that we derive from the appreciation of art—notably Richard Wollheim, *Art and its Objects* (2nd edn., Cambridge, 1980), and Stephen Davies, *Definitions of Art* (Ithaca, NY, 1991). The articles by Budd are collected in *The Aesthetic Appreciation of Nature*; Carlson's argument is contained in *Aesthetics and the Environment*.

**تجربهٔ زیبایی در پدیده شناسی**

For good instances of the phenomenology of aesthetic experience see Martin Heidegger, *Holzwege*, tr. Julian Young and Kenneth Haynes as *Off The Beaten Track* (Cambridge, 2002), especially the essay 'Why Poets?' (1946). The topic has been

treated inconclusively in Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, tr. E. S. Casey (Evanston Ill., 1973). On intentional understanding see Scruton, *Sexual Desire*, ch. 1.

**شکوهمند و زیبا**

Edmund Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (London, 1756); Immanuel Kant, *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*, 1764, and also *The Critique of Judgement*. The first known attempt to identify the sublime as a separate aesthetic category is that of the first-century AD writer Longinus, *Peri hypsous (On the Sublime)*, which, however, deals with literary rather than natural examples. William Smith's translation of 1739 first awakened the enthusiasm in Britain for the sublime as an aesthetic ideal, though Boileau had already given the idea currency in France.

**مناظر طبیعی و طراحی**

On the rise of the Picturesque see Joseph Addison, *Essays on the Pleasures of the Imagination*, which appeared *in The Spectator* in 1712, Richard Payne Knight, *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste* (1806), and Christopher Ballentyne, *Architecture, Landscape and Liberty: Richard Payne Knight and the Rise of the Picturesque* (London, 2006). Also relevant is E. H. Gombrich, *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance* (London, 1971), and the classic study by Kenneth Clark, *Landscape into Art* (London, 1949).

## فصل ۴: زیبایی روزمره

Roger Scruton, *The Classical Vernacular*. See also Yuriko Saito, *Everyday Aesthetics* (Oxford, 2007).

**باغ‌ها**

On the aesthetics of gardening see David E. Cooper, *A Philosophy of Gardens* (Oxford, 2006).

**کاردستی و نجاری**

See Wittgenstein, *Lectures and Conversations on Aesthetics, Freud, and Religious Belief*; Trystan Edwards, *Good and Bad Manners in Architecture*.

**زیبایی و استدلال عملی**

Roger Scruton, *The Aesthetics of Architecture*. On the function of bird-song, see Darwin, *The Descent of Man*, pp. 875–81; Geoffrey Miller, 'Evolution of Human Music through Sexual Selection', in Nils L. Wallin, Bjo¨ rn Merker and Steven Brown, eds., *The Origins of Music* (Cambridge Mass., 2000), an essay which says true things about birds and questionable things about people. For some delightful reflections on the musical abilities of birds see Frans de Waal, *The Ape and the Sushi Master: Cultural Reflections by a Primatologist* (Harmondsworth, 2001), ch. 4.

**دلیل و ظاهر**

Hegel, Introduction to the lectures on Aesthetics. Alain de Botton, *The Architecture of Happiness* (Harmondsworth, 2006).

**توافق و معنی**

Riger Scruton, *The Aesthetics of Architecture*, last chapter.

**سبک**

James Laver, *Costume and Fashion, A Concise History* (London, 1995). Osbert Lancaster, *Homes Sweet Homes* (London, 1963).

**مد**

See Stephen Bayley, Taste: *The Secret Meaning of Things* (London, 2007); Lars Svendsen, *Fashion: A Philosophy*, tr. John Irons, (London, 2006); and Anne Hollander, *Sex and Suits* (New York, 1994).

**ماندگاری و گذرایی**

See Saito, *Everyday Aesthetics*, and also Nancy Hume, ed., *Japanese Aesthetics and Culture* (Albany, NY, 1995).

## فصل ۵: زیبایی هنری

**هنر و زیبایی**

See Armstrong, *The Intimate Philosophy of Art*; Budd, *Values of Art*; Richard Wollheim, *Painting as an Art* (London, 1984).

**از شوخی گذشته**

The literature taking off from Duchamp's urinal includes Arthur Danto's *The Transfiguration of the Commonplace: a Philosophy of Art* (Cambridge Mass., 1981) and *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art* (Open Court, 2003), which are among the most lively treatments of the subject, and George Dickie, *Art and the Aesthetic: an Institutional Analysis* (Ithaca, NY, 1974). See also John Carey, *What are the Arts For?* (Oxford, 2006).

**هنر کاربردی**

On the distinction between natural and functional kinds see H. Putnam, 'The Meaning of ''Meaning'' ', in *Philosophical Papers*, vol. 2*: Mind, Language and Reality* (Cambridge, 1975). The view of art as a functional kind has been vigorously (but in my view unsuccessfully) attacked by Noël Carroll, *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays* (Cambridge, 2001). The description of Mao Ze Dong's sense of humour is contained in Jung Chang and Jon Halliday, *Mao: the Unknown Story* (London, 2006). On laughter generally see F. H. Buckley, *The Morality of Laughter* (Ann Arbor, 2003).

**هنر و تفریح**

Benedetto Croce, *Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic* (1902; tr. D. Ainslie, New York, 1922). R. G. Collingwood, *The Principles of Art* (Oxford, 1938), especially chapter on 'amusement art'.

**مثال**

Birgitta Steene, Ingmar Bergman: *A Reference Guide* (Amsterdam, 2005).

**خیال پردازی و واقعیت**

The distinction between 'fancy' and imagination goes back to S. T. Coleridge, *Biographia Literaria* (1817), ch. 14, but is more sharply defined in Scruton 'Fantasy, Imagination and the Screen', in *The Aesthetic Understanding*. Adam Smith's *Theory of the Moral Sentiments* appeared in 1759.

**سبک**

R. Wollheim, 'Style Now', in *On Art and the Mind* (London, 1974).

**محتوا و شکل**

Cleanth Brooks, *The Well-Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry* (1974). The letter to Can Grande and the Convivio are both contained in Robert S. Haller, ed., *Literary Criticism of Dante Alighieri* (Lincoln, Neb., 1973).

**بازنمایی و بیان هنری**

Riger Scruton, *Art and Imagination*; Nelson Goodman, *Languages of Art: an Approach to a Theory of Symbols* (Oxford, 1969).

**بیان هنری و احساس**

Santayana, *The Sense of Beauty*. Helen Gardner's book is *The Art of T. S. Eliot* (London, 1949).

**معنی موسیقی**

E. T. A. Hoffmann's review of Beethoven's Fifth appeared in the *Allgemeine musikalische Zeitung* for 1811, and is reproduced in all collections of Hoffmann's musicological writings.

**فرم‌گرایی در موسیقی**

E. Hanslick, *On the Beautiful in Music*, tr. G. Payzant (Indianapolis, 1986). For an influential modern discussion see Peter Kivy, *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience* (Ithaca, NY, 1990).

**شکل و محتوا در معماری**

John Ruskin, *Stones of Venice* (1851–53), the guide which constitutes the second part, in which the church is referred to as the 'Salute'. Incidentally Ruskin produced several beautiful water colours of this church, viewed from the bridge over the Grand Canal. Geoffrey Scott, *The Architecture of Humanism: a Study in the History of Taste* (London and New York, 1914).

**معنی و استعاره**

Armstrong, *The Intimate Meaning of Art*; Scruton, *Art and Imagination*; Santayana, *The Sense of Beauty*.

**ارزش هنر**

Schiller's *Aesthetic Education of Man* explores the connection between art and play, in a way that is illuminatingly discussed in Armstrong, *The Intimate Meaning of Art*, pp. 151–68. The connection is explored for another purpose and in the context of a theory of representation by Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe* (Cambridge Mass., 1990). See also Budd, *Values of Art*.

**هنر و اخلاق**

T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (London, 1933).

## فصل ۶: سلیقه و نظم

Stephen Bayley, *Taste: The Secret Meaning of Things* (London, 2006). More pertinent philo- sophically is Malcolm Budd, 'The Intersubjetive Validity of Aesthetic Judgements', *British Journal of Aesthetics* (2007).

**پیگیری مشترک**

Plato's theory of music and *mime ̄sis* occurs in *The Republic*, Book VI, and is critically taken up by Aristotle in the *Politics*, Book VIII.

**ذهنیت و دلیل**

The analysis of Brahms's 4th here suggested begins from Arnold Schoenberg, 'Brahms the Progressive', in *Style and Idea*, ed. E. Stein, tr. L. Black (London, 1959). Wittgenstein's Duck/Rabbit example is discussed in Part II s. 11 of *Philosophical Investigations*, tr. G. E. M. Anscombe (Oxford, 1953). The general question of the logical force of aesthetic reasons has been defined for all subsequent discussion by F. N. Sibley, in 'Aesthetic and Non-Aesthetic' and 'Aesthetic Concepts', both reprinted in *Approach to Aesthetics* (see above). Ruskin's judgement of Whistler led to a famous action for libel, from which neither man benefited.

**جستجوی واقعیت**

On aesthetic universals see Denis Dutton, *The Art Instinct: Beauty, Pleasure and Human Evolution* (New York, 2008).

**واقعیت و عمومیت**

For the comparison between Shakespearian and Japanese drama see *Shakespeare and the Japanese Stage*, ed. Takashi Sasayama, J. R. Mulryne, and Margaret Shewring (Cambridge, 1998).

**قواعد و ابتکار**

See the essays in Sibley, *Approach to Aesthetics*. Also Kant, *Critique of Judgement*, Part 1, s. 32.

**معیار سلیقه**

Hume's essay dates from 1757, and is available in any collection of his essays.

## فصل ۷: هنر و تمایل جنسی

**ویژگی‌های فردی**

Kenneth Clark, *The Nude, a Study in Ideal Form* (London, 1956).

**زیبایی زمینی و آسمانی**

See Sir Ernst Gombrich's reflections on Botticelli's Venus, 'Botticelli's Mythologies' in *Symbolic Images* (London, 1972), pp. 31–81.

**هنر شهوت انگیز**

Anne Hollander, *Seeing Through Clothes* (New York, 1993). On Manet, see Baudelaire's famous essay *Le Peintre de la vie moderne*, in any collection of his prose writings, and T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers* (Princeton, 1985, rev. edn., 1999). See also the illuminating discussion by Nehamas, *Only a Promise of Happiness*, which deals with the Manet *Olympia* as a crux in the pursuit of artistic beauty.

**میل جنسی و اشتیاق**

Ero ̄s and desire. Scruton, *Sexual Desire*.

**هنر و پرنوگرافی**

David Holbrook, *Sex and Dehumanization* (London, 1972). On Pico della Mirandola see Paul Oscar Kristeller, *Eight Philosophers of the Italian Renaissance* (Stanford, Calif., 1964).

**پرنوگرافی نرم**

In praise of soft pornography, see Georges Bataille, *L'Erotisme* (Paris, 1952).

**پرسش اخلاقی**

The feminist complaint is articulated by Catherine MacKinnon, in *Pornography and Civil Rights* (New York, 1988).

## فصل ۸: گریز از زیبایی

Roger Scruton, *Modern Culture* (London, 2005); Anthony O'Hear, *Plato's Children* (London, 2007); Danto, *The Abuse of Beauty*; George Steiner, *Real Presences: Is there Anything in What we Say?* (London, 1989). See also Wendy Steiner, *Venus in Exile: The Rejection of Beauty in Twentieth-Century Art* (Chicago, 2002).

**پوزش نوگرایان**

Harold Rosenberg, *The Tradition of the New* (New York, 1959). Robert Hughes, *The Shock of the New* (London, 1980). See also Andre´ Malraux, *The Voices of Silence (Les Voix du silence)* (Paris, 1949)—a celebration of the artist as the

revolutionary subverter of bourgeois society. Malraux is stylishly debunked by Wyndham Lewis, in *The Demon of Progress in the Arts* (London, 1954), pp. 76–81.

**سنت و اصول متعارف**

T. S. Eliot, 'Tradition and the Individual Talent', in *Essays* (London, 1963). Arnold Schoenberg, 'Brahms the Progressive', in *Style and Idea*, ed. L. Stein (New York, 1975). Concerning the 'impulse to consecrate life', see Hans Urs von Balthasar, *The Glory of the Lord: a Theological Aesthetics*, 3 vols. (Edinburgh, 1986; orig. Herrlichkeit, 1962–6).

**گریز از زیبایی**

WendySteiner,VenusinExile; RogerKimball, *The Rape of the Masters: How Political Correctness Sabotages Art* (San Francisco, 2004).

**مقدس و کفرآمیز**

For a striking anthropological-cum-literary theory of the sacred see Rene´ Girard, *La Violence et le sacre´* (Paris, 1972; Violence and the Sacred, Baltimore, 1977). The issue is discussed in Scruton, *Death-Devoted Heart*. Other relevant texts are Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane: the Nature of Religion*, tr. William R. Trask (New York, 1961), and Gerardus van der Leeuw, *Sacred and Profane Beauty: the Holy in Art*, tr. David E. Green (Nashville and New York, n.d.).

**بت پرستی**

Some of the deeper issues here are discussed by Lenn E. Goodman, in *God of Abraham* (New York, 1996).

**هتک حرمت**

Nietzsche, *The Antichrist*.

**نکات مردم شناسی**

Some of the ideas in this section are suggested in Nietzsche, *The Genealogy of Morals*.

**زیبایی و لذت**

Freud'saccountofsexualpleasureoccursinhis 'Three Essays on Sexuality', in Sigmund Freud, *On Sexuality*, tr. and ed. J. Strachey and A. Richards (Harmondsworth, 1977).

**لذت و اعتیاد**

For the psychology of TV addiction, see Mihaly Csikszentmihaly and Robert Kubey, summary of research in *Scientific American* (February 2002). The contrast between aesthetic pleasure and addiction is foreshadowed, in other terms, by John Dewey, *Art as Experience* (New York, 1934).

**تقدس و هنر بی‌محتوا**

On kitsch see Hermann Broch, 'Einigen Bemerkungen zum Problem des Kitsches' in *Dichten und Erkennen*, ed. Hannah Arendt (Zurich, 1955); Clement Greenberg, 'Avant Garde and Kitsch', *Partisan Review* (1939). The quotation from Wagner is from *Die Religion und die Kunst, in Gesammelte Schriften und Dichtungen* (2nd edn., Leipzig, 1888), vol. x, p. 211. The argument in this section has been expressed in other and more screwed-up terms by Theodor Adorno, in his assaults on the 'fetish character' of mass culture. See the essays and extracts in T. W. Adorno, *The Culture Industry*, ed. J. M. Bernstein (London and New York, 2003).

**هنر بی‌محتوا و بی‌حرمتی**

On the sociology relevant to this section see Christopher Lasch, *The Culture of Narcissism: Cultural Life in an Age of Diminished Expectations* (rev. edn., New York, 1991).

## فصل ۹: گفتار پایانی

Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria* (Florence, 1485); R. Scruton, 'Alberti and the Art of the Appropriate', in *The Classical Vernacular*; Francis Hutcheson, *An Enquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* (London, 1725); William Hogarth, *The Analysis of Beauty* (London, 1772).

# نمایه اسامی


## الف

ابن سینا، ۸۹

ادیسون، جوزف، ۵۱

ارسطو، ۵۴

اسکات، جفری، ۹۶، ۹۸

اسمیت، آدام، ۸۴

افتتاح، امیر ناصر، ۹۳

افلاطون، ۱۲، ۱۹، ۲۵، ۴۳–۳۶، ۴۹–۴۷، ۵۱، ۵۴، ۱۰۶–۱۰۵، ۱۲۰–۱۱۹، ۱۳۳

الیوت، توماس، ۱۲۷، ۱۳۳–۱۳۰

اوسیان، ۵۲

اوون، ویلفرد، ۱۴۶

## آ

آلبرتی، لیون، ۹۵، ۱۴۷

آکویناس، توماس، ۱۳، ۲۴، ۵۴، ۸۹

آگوستین، سنت، ۵۴

آنجلیکو، فرا، ۴۸

## ب

باخ، یوهان سباستیان، ۱۱۲

بارتوک، بلا، ۸۸

باد، مالکوم، ۲۹، ۵۸

بانیان، جان، ۱۰۲

بتهوون، لودویگ، ۹۴، ۱۲۹

برامس، یوهان، ۹۴،

برتین، بنیامین، ۱۴۶

برک، ادموند، ۶۱، ۱۱۲

برگ، آلبان، ۱۰۳، ۱۲۷

برگمان، اینگمار، ۸۲

برنینی، لورنزو، ۱۷، ۴۳، ۸۴

بروکس، کلینت، ۸۸

بلیک، ویلیام، ۵۵، ۱۰۸

بلینی، جووانی، ۱۱۲

بنان، غلامحسین، ۹۸

بوتیچلی، ساندرو، ۲۰، ۳۹، ۱۱۷، ۱۲۰

بودلر، شارل، ۱۲، ۱۲۹–۱۲۷، ۱۳۴، ۱۳۹

بوشه، فرانسوا، ۱۱۶، ۱۱۸، ۱۲۳–۱۲۲

بوفون، ژرژ، ۸۶

بوگرو، ویلیام، ۹۱

بومارشه، پیر، ۱۱۱

بهاراتا، ۵۴

## پ

پالادیو، آندره، ۷۲

پاند، عزرا، ۱۳۰

پوپ، الکساندر، ۸۵

پوسن، نیکولاس، ۶۰، ۶۴، ۱۳۳

پیکاسو، پابلو، ۸۶–۸۵، ۹۹

پینکر، استیون، ۳۴

## ت

تنیسون، آلفرد، ۲۱

تولستوی، لئو، ۱۰۳

تیسین، وچلی، ۱۲۰–۱۱۶، ۱۲۴

ترنر، ویلیام، ۱۰، ۱۳۳

## ج

جانسون، ساموئل، ۶۵

جوتو، بوندونه، ۸۰

جوزف دوم، امپراطور اتریش، ۱۳۲

جیکل، گترود. ۶۸

جیمز، هنری، ۱۲۸

## چ

چانگ، یونگ، ۸۰

چاوسر، جفری، ۳۸

چایکوفسکی، پیوتر، ۱۱۲

چخوف، آنتون، ۲۶

چیکاماتسو مونزائمون، ۱۱۱

## ح

حافظ، ۱۸، ۲۱، ۸۸، ۹۸–۹۷، ۱۱۲

## خ

خیام، ۸۸

## د

داروین، چارلز، ۳۵

دانتو، آرتور، ۱۲۸

دانته، آلیگیری، ۳۶، ۳۸، ۸۹، ۱۲۰–۱۱۹، ۱۳۵

داوکینز، ریچارد، ۳۳

درایدن، جان، ۱۲۰

درویش خان، ۱۰۶

دکارت، رنه، ۱۲۴

دلوز، جیلز، ۵۴

دوچو، بوانینسنیا، ۸۰

دوشان، مارسل، ۷۹–۷۸

دیسانایاک، الن، ۳۴

## ر

راسکین، جان، ۲۵، ۹۶، ۱۰۷،

راسین، ژان، ۱۰۰، ۱۲۰

رامبرانت، ۹۱، ۱۱۷

روتکو، مارک، ۱۳۰، ۱۴۳

روسو، ژان ژاک، ۵۲، ۶۵

ریلکه، راینر، ۵۶، ۱۴۶

## ز

زولا، امیل، ۱۲۷، ۱۳۴–۱۳۳، ۱۳۸

## س

سزان، پال، ۵۶، ۸۰، ۱۳۳

سعدی، ۱۵، ۵۷–۵۴، ۶۴، ۶۸، ۹۸

## ش

شفتزبری، ارل، ۲۷

شکسپیر، ویلیام، ۱۸، ۴۶، ۷۹، ۸۹–۸۸، ۹۱،
۱۱۱–۱۱۲، ۱۱۹

شوبرت، فرانتس، ۱۰۱، ۱۰۳

شوپن، فردریک، ۸۶

شولوخف، میخائیل، ۱۰۲

شونبرگ، آرنولد، ۱۳۱-۱۳۰
شوهنبرگ، آرنولد، ۹۹
شهناز، جلیل، ۹۳
شیلر، فردریک، ۲۱، ۴۴، ۹۹، ۱۴۱

## ص

صلیبی، یوهان، ۴۵

## ف

فرخزاد، فروغ، ۹۰
فردوسی، ۲۹، ۱۰۰، ۱۱۱
فروید، زیگموند، ۱۴۰
فلوبر، گوستلو، ۱۲، ۱۲۷، ۱۳۴، ۱۳۸
فلوطین، ۱۳ ، ۱۹
فیشته، یوهان، ۷۴
فینلی، هامیلتون، ۶۸

## ک

کارلسون، آلن، ۵۸
کافکا، فرانس، ۴۵
کالریج، ساموئل، ۱۴۷
کالینوود، آر. جی، ۸۱
کانت، ایمانوئل، ۲۴، ۳۱-۲۷، ۵۲-۵۰، ۵۵، ۵۷، ۶۱
۶۵-۶۴، ۶۹، ۷۵، ۱۲۱، ۱۳۳
کانستبل، جان، ۵۷
کروچه، بندیتو، ۹۰-۸۱، ۹۱، ۹۴، ۹۸
کلارک، کنت، ۱۱۵
کلر، جان، ۵۶
کله، پال، ۸۶
کمال‌الملک، ۱۷ ۲۰
کنت، ویلیام، ۶۳
کنفسیوس، ۵۴
کورجو، آنتونیو، ۱۲۱
کورو، ژان، ۶۰
کونینگ، ویلم، ۱۳۰، ۱۴۳
کی‌یرکگور، سورن، ۱۲

## گ

گروز، ژان، ۱۴۳
گرونوالد، ماتیاس، ۹۰
گرینبرگ، کلمنت، ۱۴۴-۱۴۲
گزل، گیدو، ۵۶
گواردی، فرانچسکو، ۱۳۳
گوته، یوهان، ۴۴، ۸۸

## ل

لارکین، فیلیپ، ۱۳۶
لاک، جان، ۲۷
لانگ هانا، بالداسار، ۹۶
لوکاچ، گیوگری، ۵۴
لوکرتیس، ۴۱-۴۰
لیپی، فلیپو، ۴۸، ۱۲۰

## م

مارتینی، سیمونه، ۴۸
مازاتچو، توماسیو، ۸۴
مان، توماس، ۱۶ ۴۸
مانتنا، آندره، ۹۰
مائو، تسه تونگ، ۸۰

مسیان، اولیور، ۵۶
معیری، رهی، ۱۰۱
موتسارت، ولفگانگ، ۲۰، ۸۰، ۸۵، ۱۱۰-۱۰۹، ۱۳۱
مورفی، لوئیز، ۱۲۳
مولوی، ۴۰، ۴۵، ۸۸
مولیر، ژان، ۸۰
مونه، ادوارد، ۱۱۹-۱۱۸، ۱۲۹
مونه، کلود، ۶۴
میکل آنژ، ۸۸، ۱۱۲
میلتون، جان، ۱۰۰، ۱۲۰-۱۱۹
میلر، جفری، ۳۵-۳۴

**و**

وارهل، اندی، ۷۹
واگنر، ریشارد، ۱۲، ۹۴، ۱۰۰، ۱۱۱، ۱۲۹
وایلد، اسکار، ۱۲، ۵۹
ورلن، پل، ۱۱۲
ون‌گوگ، وینسان، ۸۷-۸۵
وودورث، ویلیام، ۵۶
ویتگنشتاین، لودویگ، ۲۳، ۱۰۸
ویرجیل، پوبلیوس، ۸۸
ویستلر، جیمز، ۱۰۷

**ه**

هاپر، ادوارد، ۱۳۰، ۱۴۳
هاچسون، فرانسیس، ۵۱، ۱۴۷
هارپینگز، هانری، ۶۰
هاکسلی، آلدوس، ۱۴۱
هالندر، آنا، ۱۱۸
هانسلیک، ادوارد، ۹۵-۹۴
هالیدی، جان، ۸۰
هایدن، جوزف، ۸۶-۸۵
هگل، فردریش، ۲۵، ۴۴، ۷۴، ۷۸
هوفمان، ارنست، ۴۳، ۹۴
هوگارت، ویلیام، ۱۴۷
هومر، ۱۶، ۲۹