



زیبایی شناسی در قرن بیستم

پل گایر

ترجمه پدram حیدری



زیبایی شناسی در قرن بیستم

-
- سرشناسه: موران، درموت، ۱۹۵۳ - م.
 عنوان و نام پدیدآور: زیبایی‌شناسی در قرن بیستم/ درموت موران؛ ترجمه پدram حیدری.
 مشخصات نشر: تهران: ققنوس، ۱۳۹۵.
 مشخصات ظاهری: ۱۲۷ ص.
 شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۲۶۳-۲۷۸-۶۰۰
 وضعیت فهرست‌نویسی: فیفا
 یادداشت: کتاب حاضر ترجمه بخشی از کتاب The Routledge Companion to Twentieth Century Philosophy است.
 یادداشت: کتابنامه: ص ۱۱۵.
 موضوع: زیبایی‌شناسی نوین - قرن ۲۰ م.
 موضوع: Aesthetics, Modern--20th century
 موضوع: هنر - فلسفه - تاریخ - قرن ۲۰ م.
 موضوع: Art--Philosophy--History--20th century
 شناسه افزوده: حیدری ارجلو، پدram، ۱۳۶۹ -، مترجم
 رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۵ ز ۸ م ۸۰۱/ BH
 رده‌بندی دیویی: ۱۱۱/۸۵
 شماره کتاب‌شناسی ملی: ۴۲۲۱۷۷۵
-

زیبایی‌شناسی در قرن بیستم

پل‌گایر
ترجمهٔ پدram حیدری



این کتاب ترجمه‌ای است از فصل بیست و دوم کتاب ذیل:

The Routledge Companion to Twentieth

Century Philosophy

Edited by: Dermot Moran Routledge, 2010



انتشارات ققنوس

تهران، خیابان انقلاب، خیابان شهدای ژاندارمری،

شماره ۱۱۱، تلفن ۴۰ ۸۶ ۴۰ ۶۶

ویرایش، آماده‌سازی و امور فنی:

تحریریه انتشارات ققنوس

* * *

پل گایر

زیبایی‌شناسی دو قرن بیستم

ترجمه پدram حیدری

چاپ اول

۱۱۰۰ نسخه

۱۳۹۵

چاپ شمشاد

حق چاپ محفوظ است

شابک: ۲ - ۲۶۳ - ۲۷۸ - ۶۰۰ - ۹۷۸

ISBN: 978-600-278-263-2

www.qoqnoos.ir

Printed in Iran

۹۰۰۰ تومان

فهرست

۷	مقدمه
۱۳	زیبایی‌شناسی در آستانهٔ قرن بیستم
۱۴	انتقال عاطفی
۱۶	جداانگاری عاطفی
۲۷	بیان عاطفه
۳۳	زیبایی‌شناسی در میانهٔ دو جنگ
۳۴	تجربهٔ تام و تمام
۳۹	ایضاح عاطفه
۴۸	هنر به منزلهٔ صورت نمادین
۵۱	عاطفه‌گرایی
۵۴	ویتگنشتاین اول
۵۶	هنر و هستی
۶۰	زیبایی‌شناسی مارکسیستی اولیه
۶۹	زیبایی‌شناسی پس از جنگ
۶۹	ویتگنشتاین دوم
۷۱	زیبایی‌شناسی تحلیلی
۸۱	بازگشت زیبایی

زبان‌های هنر.....	۸۸
زیبایی‌شناسی مارکسیستی ۲.....	۹۴
دستاوردهای بعدی.....	۱۰۵
منابع.....	۱۱۳
نمایه.....	۱۲۳

مقدمه

زیبایی‌شناسی غربی از موضعی سلبی آغاز شد، یعنی با تلاش افلاطون برای اعمال محدودیت بر نقش موسیقی، شعر و نمایش در تعلیم و تربیت سرپرستان و محافظان جامعه آرمانی مورد نظری. افلاطون از دو جبهه به جایگاه و منزلت این هنرها در فرهنگ یونانی حمله برد: او تأکید کرد که هنرهای محاکاتی [یا مایمیتیک]^۱ ارزش شناختی قابل اعتنایی ندارند، زیرا تنها از اشیا و امور محسوسی تقلید می‌کنند که خود تقلیدهایی صرف از متعلقات حقیقی معرفت، یا مُثُل، هستند، و از این حیث هنرمندان و خاصه شاعران، آن‌طور که ادعا می‌کنند، علم و دانشی درباره زندگی واقعی ندارند؛ افزون بر این، به‌زعم افلاطون، بسیاری از هنرها که در میان یونانیان از بیشترین محبوبیت برخوردار بودند، از جمله تراژدی، به لحاظ اخلاقی زیانبارند، زیرا استقبال از این‌گونه آثار هنری و به‌ویژه نمایش و اجرای^(۱) آن‌ها بر روی صحنه باعث تحریک تماشاگران و ترغیب ایشان به غوطه‌ور شدن در عواطف می‌گردد، امری که با خویشتنداری پرهیزگاران در تضاد

1. mimetic

است. افلاطون تنها سرودهای^۱ حقیقی به درگاه خدایان و اقسام کاملاً تهذیب‌یافته موسیقی و رقص را به درون نظام تعلیم و تربیتی جمهوری بسامان^۲ خویش راه می‌دهد.^(۲) اغلب فلاسفه بعدی به سبب عشق و علاقه وافر که به هنرها داشته‌اند، از پذیرفتن نقد معرفت‌شناختی و اخلاقی افلاطون سرباز زده‌اند. بدین ترتیب، کار عمده زیبایی‌شناسی فلسفی در طول تاریخ (به‌رغم این‌که تنها در سال ۱۷۳۵ بود که نام این رشته را الکساندر باومگارتن (۱۷۱۴-۱۷۶۲) وضع کرد)^(۳) پاسخ دادن به افلاطون بوده است، خواه از راه دفاع از قدر و ارزش صورتی از تجربه بشری که اساساً مستقل از توجهات معمول و متعارف ما در مورد شناخت^۳ و عمل^۴ است، و خواه از طریق نشان دادن روابط پرسود و ثمر تجربه زیبایی‌شناختی از یک سو و اهداف بنیادی شناختی یا اخلاقی ما از سوی دیگر، البته بدون چشمپوشی از آنچه به نظر می‌رسد در تجربه زیبایی‌شناختی و متعلقات آن خاص و متمایز است.

در قرن هجدهم، زمانی که در انگلستان و فرانسه، پیش از آن‌که باومگارتن در آلمان رشته زیبایی‌شناسی را نامگذاری کند، پیشرفت‌های خوبی در نظریه‌پردازی‌های زیبایی‌شناختی حاصل شده بود، تمامی این شقوق و راه‌حل‌ها به دقت بررسی شده بود. برای مثال، فرانسیس هاجسن^۵ (۱۶۹۴-۱۷۴۶) بر این عقیده بود که حس زیبایی^۶ در ما، از آن‌جا که کاملاً مستقل است از احکام مفهومی به طور کلی، از احکام مربوط به ارزش عملی^۷ - علاقه منفعتی - نیز به طور خاص استقلال دارد، و به علاوه وجود حس زیبایی در ما به‌رغم این‌که نشانه‌ای است از خیرخواهی خداوند در حق آدمیان، در هر حال هیچ اثر مستقیمی بر عمل و کردار ما ندارد.^(۴) در مقابل این رویکرد، آنتونی آشلی کوپر^۸ (۱۶۷۱-۱۷۱۳)، یا اِرِل سوم شافسبری، که

متفکری نوافلاطونی بود، به عکس بر این همانی بنیادی زیبایی با حقیقت و خیر تأکید می‌کرد و عقیده داشت که هدف نهایی معرفت بازشناسی نظم کیهانی است و هدف نهایی عمل نیز تحکیم آن نظم؛ به علاوه، تجربه ما از نظم در هیئت زیبایی - در اصل زیبایی طبیعی نه هنری - می‌تواند یاریگر تلاش‌ها و مساعی ما در هر دوی این موارد باشد.^(۵) سپس ایمانوئل کانت (۱۷۲۴-۱۸۰۴) کوشید تا بر شکاف بین این دو رویکرد فائق آید. بنا به استدلال کانت، هرچند لذت فارغ از علقه در امر زیبا، آن‌طور که هاجسن اظهار کرده، شکلی از شناخت نیست، با این همه در حالتی از قوای شناختی متمایز و در عین حال دارای اعتبار کلی و عام ریشه دارد، حالتی که خود کانت آن را بازی آزاد خیال و فاهمه به همراه بازنمایی^۱ یک شیء توصیف می‌کند. دقیقاً به این علت که پاسخ ما به شیء زیبا عاری از محدودیت‌های منتج از شناخت یا اخلاق است، می‌توان زیبایی را در هر حال همچون نمادی روشن از خودآیینی^۲ یا آزادی اراده ایجاباً قانونمندی در نظر آورد که در بنیان اخلاق نهفته است. بر این اساس بود که کانت می‌گفت تجربه زیبایی، خواه زیبایی طبیعی خواه زیبایی هنری، می‌تواند آمادگی عشق ورزیدن عاری از علاقه منفعتی را در ما ایجاد کند، بدین معنا که، از قرار معلوم، می‌تواند در ساحت پدیداری با الزام ساحت معقول^۳ ما همکاری کند تا بر طبق مقتضای اخلاق عمل کنیم. بنابراین، همان‌طور که شافستبری گفته، زیبایی و خیر با هم پیوند دارند، هرچند تنها به نحوی غیرمستقیم. کانت تفسیری نیز درباره دیگر موضوع عمده زیبایی‌شناسی قرن هجدهم، امر والا،^۴ بر این اظهارات افزود. طبق این تفسیر، احساس ما از والایی در طبیعت (چون کانت معتقد بود که هنر نمی‌تواند حقیقتاً والا باشد)، حاصل بازی خاصی میان تخیل و عقل است که در عین حال، در مقایسه با غرایز و امیال صرف، توانایی عقلی‌مان را بر ما آشکار می‌کند و بدین ترتیب ما را آماده می‌سازد تا، همچنان که اقتضای

1. representation 2. autonomy 3. noumenal commitment 4. the sublime

اخلاق غالباً بر این است، حتی در تقابل با سود و منفعت شخصی خویش نیز عشق بورزیم.^(۶)

در قرن بیستم، هنرها به لحاظ ابداع و نوآوری دستخوش تکانه‌ها و دگرگونی‌های متعددی در صورت و محتوا، هر دو، شدند، به طوری که به نظر می‌رسید در پیوندهای بنیادی هنرها با برخی از سنن و قراردادهای هنری‌ای که قدمتشان به رنسانس یا حتی دوره باستان می‌رسید، نوعی گسستگی ایجاد شده است. یقیناً انقلابی که در قرن بیستم در عرصه هنرها رخ داد باعث سر برآوردن نظریه‌پردازی‌های فراوانی در زیبایی‌شناسی شده است. ممکن است به نظر برسد که مسئله اصلی زیبایی‌شناسی در قرن بیستم ارائه تعریفی تازه از مفهوم هنر بوده است، تا جایی که چنین تعریفی بتواند آثاری را تحت شمول خود درآورد که هیچ شباهتی به هنر سنتی نداشته باشند و به علاوه، بتواند از راه توجه همزمان به تفاوت‌ها و پیوندهای تجربه زیبایی‌شناختی با شناخت و عمل جایگزین دلمشغولی و علاقه سنتی به تعریف تجربه زیبایی‌شناختی گردد.^(۷) اما این جنبه ظاهری و غلط‌انداز قضیه است. از یک سو، دست یافتن به تعریفی بسنده و جامع از هنر به منظور متمایز ساختن آن از چیزهایی که ممکن است با آن‌ها خلط شود، در اغلب موارد، یکی از اهداف زیبایی‌شناسی سنتی نیز بوده است؛ به همین علت بود که کانت در درسگفتارهایش درباره مباحث مربوط به زیبایی‌شناسی در ابتدا فرق میان شعر و خطابه^(۸) را روشن می‌ساخت، و هگل درسگفتارهایش در باب هنر زیبا را با بحث در مورد تفاوت‌های هنر، دین و فلسفه آغاز می‌کرد.^(۹) از سوی دیگر، وظیفه ضروری و بنیادی فهم تجربه ما از هنر، و همین‌طور فهم تجربه ما از زیبایی و والایی در طبیعت، همچنان طرح و برنامه اصلی بخش اعظم زیبایی‌شناسی قرن بیستم بر جای مانده است، خواه چنین تجربه‌ای مستقل از توجهات و علایق شناختی و عملی ما باشد و خواه متمایز از این توجهات و علایق اما در عین حال قویاً مدافع آن‌ها باشد. در نوشته

حاضر، تاریخ زیبایی‌شناسی در قرن بیستم را بر مبنای همین فرض روایت می‌کنیم.

یادداشت‌ها

1. Halliwell 2002.
۲. برای ملاحظه تحلیلی دقیق از تحدید چارچوب و دامنه حمله افلاطون به هنرها، بنگرید به
Alexander Nehamas, "Plato on imitation and poetry in *Republic X*," in Nehamas 1999: 251–78.
به‌زعم نهاماس، حمله افلاطون به محاکات تنها در مورد شعر مصداق پیدا می‌کند، و طرف توجه آن فقط مدعاهای تعلیم و تربیتی شاعران و مفسران ایشان بوده است.
3. Baumgarten 1735: §CXVI and 1750–8: §1.
4. Hutcheson 1725/1738, sect. I and VIII.
5. Shaftesbury 1711 and Guyer 1993: ch. 2; and 2005b: ch. 1.
۶. بنگرید به Kant 1790، به‌ویژه ملاحظه مطرح‌شده در ادامه فقرات 29 و 59. نیز بنگرید به
Guyer 1993, especially chs. 1 and 3; and Guyer 2005b: ch. 7.
همچنین درباره کلیت زیبایی‌شناسی کانت، بنگرید به
Crawford 1974; Savile 1987; and Allison 2001.
در خصوص رابطه بین زیبایی‌شناسی و اخلاق در کانت، بنگرید به Recki 2001 و نیز درباره امر والا، بنگرید به
Crowther 1989; Lyotard 1991; and Pries 1995.
۷. برای مثال، بنگرید به Davies 1991.
۸. کانت، هم در درسگفتارهایش در باب انسان‌شناسی و هم در نقد قوه حکم، به کرات به این موضوع اشاره کرده است؛ بنگرید به
Kant 1790: §§51, 53.
9. Hegel 1975, especially vol. I: 25–55.

زیبایی‌شناسی در آستانهٔ قرن بیستم

به لحاظ برخی مقاصد و ملاحظات مربوط به تاریخ‌نگاری، پایان قرن «دراز‌آهنگ» نوزدهم را اوت ۱۹۱۴ دانسته‌اند. واقعهٔ جنگ جهانی اول با این‌که بی‌شک رویدادی اساسی در تاریخ کلیهٔ جنبه‌های فرهنگ غربی، و در نتیجه زیبایی‌شناسی است، اما ما، به خاطر اهداف و مقاصد مورد نظر خود، آغاز تاریخ زیبایی‌شناسی قرن بیستم را در فاصله‌ای ده‌ساله از ۱۸۹۲ تا ۱۹۰۲ قرار می‌دهیم، یعنی دوره‌ای که در آن تاریخ زیبایی‌شناسی برنارد بوزانکت (Bosanquet 1892)، معنای زیبایی جورج سانتایانا (Santayana 1896)، هنر چیست؟ لئون [لی‌یف] تولستوی (که نخستین بار نه در روسیه که در سال ۱۸۹۸ در انگلستان به چاپ رسید)، و زیبایی‌شناسی به‌مثابهٔ علم بیان و زبان‌شناسی همگانی اثر بندتو کروچه (Croce 1902) انتشار یافتند. در این‌جا نشان خواهیم داد که می‌توان تولستوی (۱۸۲۸-۱۹۱۰) و سانتایانا (۱۸۶۳-۱۹۵۲) را نمایندگان دو طیف افراطی به شمار آورد که تلاش بخش اعظم زیبایی‌شناسی قرن بیستم مصروف یافتن راهی میانه در بین این دو شده است؛ و این راه در امتداد خطوطی قرار داشت که نخستین بار بوزانکت و کروچه ترسیم کرده بودند.

انتقال عاطفی

رساله تولستوی واکنشی شدید به مکتب «هنر از بهر هنر» یا «اصالت زیبایی» بود که در محافل هنری و روشنفکری قرن نوزدهم اغلب اوقات از آن استقبال شده بود. اصطلاح «هنر از بهر هنر» نخستین بار بعد از رمان ۱۸۳۴ *توفیل گوتیه*، *مادموازل دو موپن*^۱، محبوبیت پیدا کرد و بعدها با نویسندگانی مثل *گوستاو فلوبر*، *والتر پیترو* و *اسکار وایلد* هویت یافت.^(۱) این مکتب معرف رویکرد و دیدگاهی است که خاستگاه شکل‌گیری آن را اغلب به کانت نسبت داده‌اند،^(۲) اما در حقیقت ریشه آن را باید در مقاله ۱۸۳۴ *کارل فیلیپ موریتس* (۱۷۵۶-۱۷۹۳) جستجو کرد.^(۳) تولستوی به این عقیده اعتراض کرد که هر شکلی از لذت، و به طریق اولی لذت از هنر به خاطر خود آن، واجد ارزشی ذاتی است (Tolstoy 1898, 35)؛ به علاوه او اظهار کرد که لذت صرفی که تنها افرادی برگزیده و متمول از آن بهره‌مند شوند نمی‌تواند هزینه‌های انسانی و اقتصادی تولید آثار هنری پرخرجی مثل اپراهای بزرگ را توجیه کند (pp. 4-8). به عوض، وی سخت معتقد بود که هزینه‌های تولید و مصرف هنر تنها زمانی موجه است که هنر محملی برای انتقال احساسات اجتماعی پرارزشی غیر از لذت صرف و در نتیجه وسیله‌ای برای ارتباط میان مردم باشد (p. 37). در حقیقت تولستوی این ادعای تجویزی یا هنجارگذار^۲ درباره هنر را به تعریفی برای هنر بدل می‌کند:

کار هنر عبارت از این است: احساسی را که آدمی زمانی تجربه کرده است دوباره در خویش بیدار سازد و سپس به میانجی حرکات، خطوط، رنگ‌ها، صداها و تصویرهای زبانی آن احساس را منتقل سازد، به نحوی که دیگران نیز همان احساس را تجربه کنند. هنر قسمی فعالیت بشری است که عبارت است از انتقال آگاهانه عواطفی که انسان تجربه کرده است به دیگران از طریق نشانه‌ها و علائم بیرونی معین، و همچنین تا جایی که به دیگران مربوط

می‌شود عبارت است از سرایت این عواطف به آن‌ها و نیز تجربه کردن این عواطف. (40-39, 1898)

الگوی ارتباطی تولستوی مستلزم این است که هنرمند عملاً احساسی را تجربه کند که اثرش بناست منتقل سازد - بدین ترتیب صداقت و خلوص هنرمند به شرطی ضروری برای هنر حقیقی بدل می‌شود (از قرار معلوم در نقد هنری رایج و عامه‌پسند، این شرط ظاهراً ضروری اغلب به شرط کافی برای توفیق هنری بدل می‌شود) - و تا آن‌جا که به مخاطب مربوط می‌شود نیز فرض بر این است که مخاطب اثر دقیقاً همین احساس را تجربه می‌کند. به علاوه، جالب توجه است که تولستوی رابطه میان احساس هنرمند و احساس مخاطب را با اصطلاح یا مفهوم مشخصاً علت و معلولی «انتقال»^۱ توصیف می‌کند؛ هیچ تأکید مهمی بر آزادی تخیل هنرمند در تولید هنری، که مؤلفه‌ای اساسی در تصور کانت از نابغه بود، گذاشته نمی‌شود، و حتی بر وجود هیچ‌گونه آزادی خیال در مخاطب کمترین تأکیدی نمی‌شود - آزادی‌ای که ایده‌ای مرکزی در شرح و تبیین کانت از پاسخ به زیبایی به مثابه بازی آزاد میان خیال و فاهمه بود، و بسیاری از نویسندگان بعدی دوباره بر آن انگشت تأکید نهادند.^(۴) در نهایت، تولستوی بر آن نوع احساساتی که گمان دارد از طریق هنر اصیل به نحوی مٌسری انتقال می‌یابند محدودیتی قاطع و بی‌چون و چرا اعمال می‌کند: «درک و ارزیابی ارزش‌ها و مزایای هنر - یعنی ارزش احساساتی که هنر منتقل می‌سازد - منوط است به درک و فهم افراد از معنای زندگی، و از آنچه آدمیان بر آن خیر و شر نام می‌نهند»، آن‌جا که «خیر و شر در زندگی به واسطه چیزی تعیین می‌گردد که ادیان و مذاهب خوانده شده‌اند» (p. 42). وی بر این عقیده بود که همه افراد و جوامع بشری «این آگاهی دینی»^۲ ... در مورد آنچه خوب یا خیر است و آنچه بد یا شر است را

دارند، و همین آگاهی دینی است که ارزش احساساتی را که از راه هنر منتقل می‌شود تعیین می‌کند» (p. 43).^(۵)

بدین ترتیب تولستوی نه تنها زیبایی‌گرایی^۱ اواخر قرن نوزدهم، بلکه مفروضات اصلی نظریه زیبایی‌شناختی‌ای را که قدمت آن به آغاز قرن نوزدهم می‌رسید رد می‌کند: این امر که لذت، در پاسخ به طبیعت و هنر، فی‌حد ذاته (حتی اگر نه بدون قید و شرط) ارزشمند است، و این نکته که آزادی تخیل، که برای چنین لذتی بنیادی و حیاتی است، بدین معناست که نمی‌توان امر زیبایی‌شناختی را صرفاً به امر شناختی یا امر اخلاقی تقلیل داد، حتی اگر امر زیبایی‌شناختی بتواند ربط و نسبتی نامستقیم و در عین حال پرارزش با یکی از این دو یا هر دو پیدا کند. بنابراین، اخلاق‌گرایی^۲ مهیج و تند و تیز تولستوی نشان‌دهنده بازگشتی است به تلاش افلاطون برای تبعد هنرهای غیراخلاقی و ضداخلاقی از مدینه فاضله خویش. لحن و رنگ و بوی مذهبی اخلاق‌گرایی تولستوی در بین روشنفکران قرن بیستم چندان قبول عام نیافته است، هرچند پافشاری وی (در همراهی با افلاطون) بر این که هنر تنها تا جایی واجد ارزش است که موجب به بار آوردن غایات والای اخلاقی و بالاحص اهداف و مقاصد برتر سیاسی شود یقیناً از سوی برخی، به‌ویژه عده‌ای از نظریه‌پردازان زیبایی‌شناسی مارکسیستی، مورد قبول واقع شده است.

جدانگاری عاطفی

زیبایی‌گرایی هنرمندان و روشنفکران پایان قرن نوزدهم در بین نظریه‌پردازان هنر و زیبایی‌شناسان آستانه قرن بیستم مدافعان بسیار بیشتری یافت. در ایالات متحده، معنای زیبایی جورج سانتایانا نظریه‌های متافیزیکی هنر در قرن نوزدهم، از جمله نظریه‌های شلینگ، شوپنهاور و هگل، را با این رأی قاطع

کنار زد که «چنین ارزشی، تا آن‌جا که به اصول متافیزیکی سرشت امر زیبا تعلق دارد، به این علت که این نظریه‌پردازان احساسات و انفعالات اولیه ما را توضیح می‌دهند به ذهنشان خطور نمی‌کند، چون قادر به انجام دادن این امر نیستند؛ چنین ارزشی بدین علت به ذهن آنان خطور می‌کند که برخی از ارزیابی‌های ذوقی^۱ متأخر ما را به بیان درمی‌آورند و در حقیقت بدان‌ها شکل می‌دهند» (Santayana 1896, 7) - ارزیابی‌های ذوقی متأخری که در صورتی ممکن می‌شوند که ما «اصول متافیزیکی»^۲ را بر زمینه‌هایی مستقل پذیرفته باشیم. سانتایانا عقیده داشت که هیچ اصل یا توجیه^۳ متافیزیکی‌ای در مورد ارزش تجربه زیبایی‌شناختی ضروری یا حتی ممکن نیست، زیرا «فروکاستن تمامی ارزش‌ها به ارزیابی‌های ذوقی بی‌واسطه و تقلیل آن‌ها به فعالیت‌های حسانی یا حیاتی به قدری اجتناب‌ناپذیر است که حتی به ذهن جسورترین عقل‌گرایان نیز خطور کرده است» (p. 20). زمانی که وی اظهار می‌کند که «در بازی خودانگیخته قوای خویش است که آدمی خویشتن خود و شادی‌اش را باز می‌یابد»، آشکارا به مبنایی کانتی برای نظریه زیبایی‌شناسی باز می‌گردد و لذت‌های تجربه زیبایی‌شناختی را با لذت‌های برخاسته از بازی خودانگیخته و آزادی تخیل یکی می‌گیرد. از این گذشته، سانتایانا همانند کانت، و البته نظیر دیگر فیلسوفان قرن هجدهم از جمله هاجسن و هیوم، زیبایی را به منزله همبسته عینی پاسخ ذهنی ما، یا به منزله بازتاب قابلیت یک شیء برای برانگیختن پاسخ زیبایی‌شناختی در ما تفسیر می‌کرد. به زعم وی زیبایی «ارزش ایجابی، ذاتی و عینیت‌یافته است... لذت به مثابه کیفیت یک چیز قلمداد شده است» (p. 31). منظور سانتایانا از طرح زیبایی به منزله یک ارزش این است که «زیبایی درک و دریافتی از یک واقعیت یا نسبت نیست»، بلکه «نوعی احساس، نوعی دلبستگی به سرشت ارادی و ستایش‌آمیز ما» و در نتیجه نه هیچ قسم عاطفه، بل خود لذت است. منظور وی از مثبت یا ایجابی

بودن زیبایی این است که «زیبایی سودی خالص است که هیچ شری با خود به بار نمی‌آورد» (p. 31). و منظوری از عینیت‌یافتگی آن این است که زیبایی به گونه‌ای خود را بر ما ظاهر می‌کند که گویی کیفیتی است که «بیش از همه نه به آگاهی بلکه به اشیا مربوط می‌شود» (p. 32)، هرچند که این دعوی‌ای است درباره‌ی پدیدارشناسی زیبایی و نه درباره‌ی خاستگاه‌شناسی^۱ زیبایی. اما بعد از این سانتایانا از کانت یا دست‌کم از فرمالیسم محدودکننده‌ی تحلیل آغازین کانت در باب موضوع مناسب و شایسته‌ی احکام ذوقی فاصله می‌گیرد،^(۶) با این استدلال که ما می‌توانیم در مواد یا سازمان‌های^۲ آثار طبیعت و هنر، هر دو، (بخش دوم)، در صورت^۳ آن‌ها (بخش سوم)، و در میان^۴ زیبایی کشف کنیم؛ وی این امر را به گونه‌ای کاملاً انتزاعی و به مثابه‌ی قرابت‌های اعیان تجربه‌شده با آن چیزی تعریف می‌کند که «زمانی که درک و دریافت می‌شود... همچون معنا و حالت یا طینینی نیست که در نتیجه‌ی تحقیق بر ما معلوم شود که ویژگی‌ها و خصلت‌های واقعی دیگر اشیا و احساساتی بوده است که این معنا و حالت در تجربه‌ی ما زمانی با آن‌ها پیوند داشته است... یعنی کیفیتی... که به واسطه‌ی اشیا و از راه تداعی حاصل شده است» (Part IV, p. 119). در این جا سانتایانا یکی از رقبای تاریخی عمده‌ی فرمالیسم کانت را با آن ترکیب کرد، یعنی مکتب اصالتِ تداعی^۵ انگلیسی که در اثر آرچیبالد آلیسون،^۶ مقالاتی در باب ماهیت و اصل ذوق،^۷ به نقطه‌ی اوج خود رسید، اثری که دقیقاً مقارن و همزمان با نقد سوم کانت بود.^(۷)

ماده، صورت، و بیان نزد سانتایانا مفاهیمی گشوده و گسترده‌اند، و مثال‌هایی که از این مفاهیم می‌آورد نیز مختلف‌اند؛ بدین ترتیب، گشودگی‌ای که در تصور و برداشت وی از خاستگاه‌های ارزش زیبایی‌شناختی به چشم می‌خورد در تقابلی نظرگیر با منزّه‌طلبی^۸ تولستوی قرار می‌گیرد. چیزی که

1. etiology 2. materials 3. form 4. expression 5. associationism
6. Archibald Alison 7. *Essays on the Nature and Principle of Taste*
8. puritanism

حتی از این نیز نظرگیرتر است وارونه کردن شکل و شمایل اخلاق‌گرایی تולستوی در کار سانتایاناست. همان‌طور که پیش‌تر اشاره کردیم، سانتایانا لذت [نهفته] در زیبایی را فی‌حد ذاته پرارزش می‌داندست. او عقیده داشت که اخلاق، به‌عکس، با درمان امراض زندگی بشری سروکار دارد، بنابراین با این‌که ارزشی عظیم دارد اما در عین حال به معنای دقیق کلمه دارای ارزشی سلبی^۱ است، و لازمه آن وجود امراض و نیازهای ارضاننده یا تحقق‌نیافته است. اگر زمانی اخلاق «در تلاش برای از میان برداشتن تمامی شرور از صحنه زندگی» به‌طور کامل کامیاب شود، در این صورت «عمده چیزی که باقی می‌ماند و می‌تواند شادی و خوشبختی ناب به بار بیاورد لذت‌هایی اندک، اما زیبایی‌شناختی خواهد بود» (pp. 19-20). سانتایانا می‌گوید در حقیقت «تبعیت از خدا یا عقل در اصل می‌تواند خود را بر انسان صرفاً به‌منزله اطمینان‌بخش‌ترین و در نهایت کم‌زحمت‌ترین راه برای تعادل بخشیدن به اهداف و مقاصدش و تلفیق و یکپارچه‌سازی امیال وی عرضه کند» (p. 22)، و بدین‌سان عرصه را برای بازی آزاد و ارزیابی ذوقی زیبایی‌شناختی به‌منتها درجه گسترش دهد. سانتایانا مسلماً به‌خوبی می‌دانست که طرح و برنامه اخلاق برای از میان برداشتن امراض زندگی هیچ‌گاه به اتمام نمی‌رسد، و در نتیجه «ارزیابی ذوقی از زیبایی و تجسم آن در هنرها فعالیت‌هایی‌اند که به اوقات فراغت و بی‌کاری ما در زندگی تعلق دارند، یعنی آن زمان که ما برای لحظاتی کوتاه از زیر سایه شر و بردگی ترس خلاص می‌شویم» (p. 17). برخی اقتضانات فوری فوتی اخلاق ایجاب می‌کند که در اغلب وضعیت‌های واقعی زندگی بشری از تعقیب ارزش ذاتی تجربه زیبایی‌شناختی دست بشویم. اما این امر باعث سست و بی‌اعتبار شدن این مدعا نمی‌شود که اخلاق در نهایت ارزشی ابزاری^۲ دارد و تنها تجربه زیبایی‌شناختی است که حقیقتاً واجد ارزش ذاتی^۳ است.

هفت سال بعد جی. ای. مور^۱ (۱۸۷۳-۱۹۵۸)، فیلسوف انگلیسی، به دفاع از دیدگاهی بسیار مشابه برخاست که هم تأثیر مستقیم آن و هم اثرگذاری‌های بعدی‌اش یقیناً عظیم‌تر از اثر و نفوذ دیدگاه سانتایانا بود. مور نیز در تألیف خود در سال ۱۹۰۳، اصول بنیادی اخلاق^۲، که برای بسیاری از روشنفکران انگلیسی تا زمان جنگ جهانی اول به کتابی مقدس بدل شد و تا مدت‌ها پس از آن اهمیت خود را نزد فیلسوفان حفظ کرد، بر این عقیده بود که زیبایی یک ارزش ذاتی غایی است: «به‌راستی پرارزش‌ترین چیزهایی که ما می‌شناسیم، یا می‌توانیم متصور شویم، حالات خاصی از آگاهی است که می‌توان آن را به طور کلی به‌مثابه لذت‌های حاصله از مراودات بشری و تمتع‌یابی از اشیای زیبا توصیف کرد» (Moore 1903, 237). در حقیقت، دیدگاه مور دو حُسن و فایده واقعی دارد که یکی را می‌توان دادن بیانی فلسفی به اصول اعتقادی گروه هنرمندان، نویسندگان و روشنفکران «بلومزبری»^۳ به شمار آورد (گروهی که در بین اعضای آن پایدارترین شهرت از آن ویرجینیا وولف رمان‌نویس و جان مینارد کینز^۴ اقتصاددان (۱۸۸۳-۱۹۴۶) بود): ارزش غایی عبارت است از خلق چیزهای زیبا و التذاذ از آن در هیئت اجتماعی از دوستان.^(۸)

سخن مور در واقع نتیجه بحثی طولانی در اخلاق است که نمی‌توان آن را در این جا دوباره شرح داد، اما نقطه آغازی است بر بحثی فشرده و موجز و با این حال مستدل در زیبایی‌شناسی. مدعای نخست وی این است که «ارزیابی ذوقی زیبایی‌شناختی» یک «کلی‌ارگانیک» است، متشکل از آگاهی از کیفیات زیبای شیء و به‌علاوه آگاهی از حسی از زیبایی موجود در آن شیء، یعنی «عاطفه‌ای مناسب و درخور کیفیات زیبا» که از آن علم و آگاهی داشته باشیم نه این‌که صرفاً تشخیص دهیم که شیء مورد نظر واجد آن کیفیات است

1. G. E. Moore 2. *Principia Ethica* 3. Bloomsbury

4. John Maynard Keynes