

تاریخ زیبایی شناسی

برنارد بوزانکت ترجمه منوچهر صانعی دره‌بیدی



تاریخ زیبایی شناسی

سرشناسه	بوزانکت، برنارد، ۱۸۴۸ - ۱۹۲۳ م. Bernard, Bosanquet
عنوان و نام پدیدآور	تاریخ زیبایی شناسی / برنارد بوزانکت: منوچهر صانعی دره‌بیدی.
مشخصات نشر	تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۹۸.
مشخصات ظاهری	۶۵۰ ص. ۱۴/۵ × ۲۱/۵ س. م.
شابک	۹۷۸-۶۰۰-۳۷۶-۷۴۲-۳
وضعیت فهرست نویسی	فیبا
عنوان اصلی	A history of aesthetic
موضوع	زیبایی شناسی -- تاریخ
موضوع	Aesthetics -- History
شناسه افزوده	صانعی دره‌بیدی، منوچهر، ۱۳۲۵ - مترجم
رده بندی کنگره	۸۱BH
رده بندی دیویی	۱۱۱/۸۵
شماره کتابشناسی ملی	۵۷۳۹۷۸۰

برنارد بوزانکت

تاریخ زیبایی شناسی

منوچهر صانعی دره‌بیدی



مؤسسه انتشارات نگاه
تأسیس: ۱۳۵۲

تاریخ زیبایی‌شناسی

برنارد بوزانکت

منوچهر صانعی دره‌بیدی

ویرایش: دفتر انتشارات نگاه

صفحه‌آرایی: اکرم زنوبی

چاپ اول: بهمن ۱۳۹۹

شمارگان: ۳۰۰ نسخه

چاپ: قشقایی

شابک: ۳-۷۴۲-۳۷۶-۶۰۰-۹۷۸

حق چاپ محفوظ است



مؤسسه انتشارات نگاه

«تأسیس ۱۳۵۲»

دفتر مرکزی: خیابان انقلاب، خیابان شهدای ژاندارمری،

بین خیابان فخررازی و خیابان دانشگاه، پلاک ۶۳، طبقه ۵

تلفن: ۱۲-۶۶۹۷۵۷۱۱، تلفکس: ۶۶۹۷۵۷۰۷

فروشگاه: خیابان کریمخان، بین ایرانشهر و ماهشهر، پلاک ۱۴۰

تلفن: ۸۸۴۹۰۱۹۵ - ۸۸۴۹۰۱۳۸

negahpublisher@yahoo.com

www.negahpub.com [negahpub](https://www.instagram.com/negahpub) [newsnegahpub](https://www.facebook.com/newsnegahpub)

فهرست

۷	مقدمه مترجم
۱۳	دیباچه
۱۷	دیباچه برویرایش دوم
۱۹	فصل ۱: طرح کار و پیوندش با تعریف زیبایی
۳۱	فصل ۲: آفرینش جهان شعری (شاعرانه) و اولین مواجهه آن با تفکر
۳۹	فصل ۳: طرح‌های بنیادی نظریه یونانی در مورد امر زیبا اصول و پیوستگی آنها
۷۳	فصل ۴: نشانه‌های پیشرفت در نظریه یونانی در مورد امر زیبا سه برابر نهاد
۱۱۷	فصل ۵: فرهنگ اسکندرانی و یونانی-رومی تا پادشاهی کنستانتین کبیر
۱۶۹	فصل ۶: بعضی نشانه‌های استمرار آگاهی زیبایی شناختی در قرون وسطا
۲۰۵	فصل ۷: مقایسه دانتی و شکسپیر از لحاظ بعضی شاخص‌های صوری
۲۲۳	فصل ۸: مسئله فلسفه زیبایی شناسی جدید
۲۴۹	فصل ۹: داده‌های فلسفه زیبایی شناسی جدید
۳۳۱	فصل ۱۰: کانت - تمرکز مسئله
۳۶۸	فصل ۱۱: اولین گام‌های یک ترکیب انضمامی شیله و گوته
۴۰۵	فصل ۱۲: اصالت معنای برون ذهنی شلینگ و هگل
۴۵۹	فصل ۱۳: زیبایی شناسی «دقیق» در آلمان از شوپنهاور تا اشتامپف
۴۹۶	فصل ۱۴: تکمیل روشمند اصالت معنای برون ذهنی
۵۵۴	فصل ۱۵: مبادی تجدید وحدت بین محتوا و تعبیر
۵۸۹	پیوست ۱
۶۱۸	پیوست ۲
۶۲۹	نمایه

مقدمه مترجم

این کتاب تألیف برنارد بزانتک (۱۸۴۸ - ۱۹۲۳، Bernard Bosanquet) فیلسوف هگلی مسلک انگلیسی از هواداران ایده‌آلیسم مطلق در کنار برادلی (Bradley) در اواخر قرن نوزده و اوایل قرن بیستم است. وی از تحصیل‌کردگان دانشگاه آکسفورد است. از سال ۱۹۰۳ تا ۱۹۰۸ استاد فلسفه اخلاق بود و تا پایان عمر در لندن زیست. آثار عمده او به شرح زیر است:

۱- درسگفتارهای گیرد: اصول فردیت و ارزش؛ و ارزش و تقدیر فرد.

۲- منطق ریخت‌شناسی شناخت

۳- تاریخ زیبایی‌شناسی یعنی کتابی که اکنون در دست دارید.^۱

بزانتک که در این کتاب زیبایی‌شناسی را تماماً به دید فلسفی نگریسته و در آن به آثار فیلسوفان در مورد هنر و زیبایی بیشتر متکی است تا آثار هنرمندان، از مدافعان بی‌قید و شرط ایده‌آلیسم مطلق (اصالت معنا) است و از این دیدگاه به هنر و زیبایی نگریسته است. به موضوع کارش اشراف کامل دارد و در پروراندن مباحث و موضوعات گوناگون در حوزه هنر و زیبایی حق مطلب را ادا کرده است. اما زبان او (در مقایسه با مثلاً راسل و کاپلستون) زبان روان و آسان فهمی نیست. در میان مبتدا و خبر جمله است، عبارات معترضه و مطالب فرعی فراوان می‌آورد و می‌خواهد چندین مطلب را در یک جمله بیان

۱. اقتباس از: *Cambridge Dictionary of Philosophy*.

کند. شیوه نگارش او انسان را به یاد کانت می‌اندازد و از این جهت کار خواننده آثار خود (و به طریق اولی کار مترجم) به زبان دیگر را دشوار می‌کند.

هنر به عنوان تجلی‌گاه زیبایی (در کنار طبیعت که خود از این جهت یک هنر است) در کنار دین و شناخت (علم) از بنیادها و ارکان ذهن انسان است. عملکرد ذهن انسان به سه صورت علم و دین و هنر بروز می‌کند:

۱- شگفت‌زدگی و حیرت انسان در مقابل پدیده‌های نوبه مجموع کوشش‌هایی برای درک و فهم این پدیده‌ها و رفع شگفتی و شگفت‌زدگی از آنها می‌انجامد که در مجموع شناخت (علم، فلسفه) نامیده می‌شوند.

۲- نقص آگاهی یا درک کمبودها و نارسایی‌های ذهن انسان که برای رفع آنها به عالم غیب پناه می‌برد و به شکل‌گیری دین و ایمان می‌انجامد و از این طریق کمبودهای ذهن خود را جبران می‌کند و آنچه ظاهراً خود ندارد از بیگانه تمنا می‌کند.

۳- آفرینش‌ها و خلاقیت‌های ذهن که در قالب هنر بروز می‌کند و از این دیدگاه انسان موجودی آفریدگار و خلاق است.

تقویت و رشد یکی از این جنبه‌های سه‌گانه و مغفول ماندن دو جنبه دیگر، یا رشد هر سه در کنار هم یا توقف هر سه و کشانده شدن انسان به جهان پوچی و بی‌معنایی وابسته به شرایط اجتماعی زیستگاه انسان است. انسان از طریق القانات تربیتی می‌تواند محمد بن زکریای رازی و نیوتون شود یا نکیسا و بتهوون و لئوناردو داوینچی بهزاد یا محمد باقر مجلسی ...

هنر و تمدن، گل سرسبد انسانیت و موجودیت بشری تمدن یا مدنیت یعنی بیرون رفتن او از حوزه درنده‌خوبی و خودکامگی و وارد شدن او به جهان فرزاندگی و فضیلت بوده است و عناصر سه‌گانه مذکور (علم و دین و هنر) هر کدام در این فرایند سهمی داشته‌اند اما پیدا کردن جواب این پرسش که سهم کدام بیشتر است البته کاری است دشوار. شواهد تاریخی نشان می‌دهد (علاوه بر دیدگاه هگل و امثال او) که سهم هر یک از عناصر مذکور در شکل‌گیری مدنیت بشری متناسب با حرکت تاریخی انسان از توحش به تمدن، در اوایل هنر، در میانه راه دین و در این اواخر (دوران جدید) علم بوده است. و البته در مواردی، نقض این قاعده به چشم می‌خورد. ویل دورانت، هنر را یکی از عوامل

انتقال انسان از توحش به تمدن به حساب آورده است و این نظر هماهنگ است با قاعده‌ای که ما در اینجا آوردیم. مطالعه در جزئیات زندگی هنرمندان (اصحاب موسیقی، نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری، هنرهای نمایشی و...) این قاعده را تقویت می‌کند.

هنرزیبایی. گفتیم هنر محصول و نتیجهٔ آفرینندگی و خلاقیت ذهن انسان است، به نظر می‌رسد که هنر خودبه‌خود مطلوب نیست بلکه به دلیل زیبا بودن آن خواستنی است؛ به این جهت پژوهش هنری به بحث زیبایی کشانده می‌شود. اما آیا «هنر» غیرزیبا (هنرزشت) هم وجود دارد؟ در واقع اگر محصولی زیبا نباشد هنر نیست. شاید بتوان قطعاتی از چوب یا فلز یا سنگ به هم پیوند زد یا رنگ‌های گوناگونی را به هم آمیخت و یا صداهای ناخوشایندی با وسایلی تولید کرد یا واژه‌های بی‌معنایی را در پی هم آورد. به احتمال زیاد صاحب‌نظران و حتی مردم عادی و غیرصاحب‌نظر خواهند گفت اینها هنر نیست و نیز امرزیبا (هنریا غیرهنر) به دلیل اینکه تولید لذت می‌کند زیباست. پس شاید تعبیر «هنرزیبا» حسوباشد زیرا هنری که زیبا نباشد هنر نیست. اما در هر حال درجهٔ زیبایی یعنی حدود لذت بخشی هنر معیار ارزیابی آن است. هنر بهتر باید به معنی هنر زیباتر یا لذت بخش‌تر باشد.

زیبایی به دو بخش طبیعی و هنری تقسیم می‌شود: زیبایی طبیعی وصف اشیاء و موجوداتی است که ارادهٔ انسان در شکل‌گیری آنها دخالت نداشته است. امواج خروشان رودخانه یا دریا، دامنه‌های پوشیده از گل‌ها و گیاهان، ریزش برف و باران از آسمان با نظم و حالتی خاص، صدای پرندگان گوناگون، سرخی شفق و فلق، رنگین‌کمان، کوه‌های سربه‌فلک کشیده، گردی و سرخی خورشید هنگام طلوع و غروب و... انواع زیبایی‌های طبیعی است. آیا زیبایی‌های طبیعی خودبه‌خود زیبا هستند خواه توسط ما ادراک بشوند یا نشوند؟ به نظر می‌رسد که زیبایی، خواه طبیعی خواه هنری نسبتی با قوای ادراکی، ذوق هنری و تمایلات و خواست‌های ما داشته باشد. اگر چنین باشد تقسیم زیبایی به طبیعی و هنری، تقسیمی تحکمی، نسبی، اعتباری و ثانوی است زیرا اولاً کل طبیعت می‌تواند به عنوان یک شیء زیبا، محصول صنعتی یک آفریدگار باشد همچنان‌که شعرو نقاشی و مجسمه و موسیقی محصول کار آفریدگاران (هنرمندان) خود هستند. به این

ترتیب مرز «صنعت» یا «هنر» به عنوان یک صنعت با «طبیعت» برداشته می‌شود. ثانیاً چون طبیعت نسبت به انسان مقدم بر هنر است. شاید اساس هنر تقلید از طبیعت باشد و به این ترتیب طبیعت ثانوی به حساب آید. پس از این جهت هم مرز هنر و طبیعت کم‌رنگ می‌شود. اینکه آیا اول طبیعتی وجود دارد و سپس هنرمند با تقلید از آن هنر خود را خلق می‌کند یا اینکه تقدم با هنر است و هنر مقدم بر طبیعت است زیرا خود طبیعت محصول هنری یک هنرمند (خلق - صانع) است، حکایت علی خواجه و خواجه علی است و تأثیری در اصل موضع‌گیری ما نسبت به زیبایی و شیء زیبا ندارد.

در مورد ارتباط زیبایی با قوای ادراکی ما این پرسش‌ها مطرح است: زیبایی با احساس مرتبط است یا با تخیل یا با عقل؟ علاوه بر این زیبایی متعلق میل است یا متعلق عشق؟ آیا عشق از میل متمایز است؟

آیا میل به خوراک، مقام، ثروت و... با عشق به آنها یک چیز است یا میل چیزی است و عشق چیز دیگری است؟ انگیزه و محرک (میل یا عشق) جنسی در کجای این امور قرار دارد؟ آیا میل جنسی به عنوان یک فرایند فیزیولوژیکی ناشی از ترشح هورمون خاصی از غده‌های جنسی عامل درک زیبایی یا زیبا دیدن طرف مقابل است یا زیبایی وجود او محرک این میل است؟ جواب دادن به این پرسش‌ها مستلزم ورود به انبوهی از مباحث و مطالب طبیعیات جدید در حوزه‌های روان‌شناسی، روان‌پزشکی، فیزیولوژی غدد و مغزو اعصاب است که البته ورود به آن از مجال این قلم بیرون است و تعیین جواب این پرسش‌ها را باید به اهل فن و اصحاب علوم طبیعی آزمایشگاهی جدید سپرد.

زیبایی و فضیلت. در نوشته‌های افلاطون دمیورژا مبدأ هستی، خیر، زیبایی و فضیلت معرفی شده بود. یعنی عناصر مثبت هستی، خیر، زیبایی و فضیلت در نظر افلاطون از یک ریشه پا گرفته‌اند. این فکر اساساً و اصولاً ایرانی و متعلق به ایران باستان در آموزه‌های زردشت و حتی پیش از زردشت است. اکنون مجال پرداختن به ارتباط فلسفه افلاطون (و اصولاً فلسفه یونانی) با فلسفه ایران باستان نیست. اما تا آنجا که به تاریخ تفکر غربی مربوط است پیوند زیبایی (شیء زیبا) و فضیلت اخلاقی (عمل زیبا) ریشه در

تعلیمات فلسفی افلاطون دارد و یکی از عناصر مهم مُثل افلاطونی است. متکلمان مسیحی و بعضاً مسلمان این نظریه را مانند سایر آراء فلسفی برگرفته از یونان دست به دست می‌گرداندند تا اینکه در قرن هفدهم نوبت به آنتونی آشلی کوپر معروف به ارل سوم شافتسبوری رسید و او به نظریه اتحاد زیبایی و فضیلت جان تازه‌ای بخشید.

از نظر شافتسبوری (۱۷۱۳-۱۶۷۱) بین اخلاق (شناخت فضیلت) و زیبایی‌شناسی (شناخت شیء زیبا) وحدت و این‌همانی برقرار است و شناخت شیء زیبا و کنش زیبا (فضیلت) به موازات هم پیش می‌روند و هر دو یک نظام معرفتی است. از این دیدگاه «حسن» یا «خوبی» هم وصف اشیاء مطلوب است و هم وصف اعمال مطلوب، این مسئله بعداً مورد توجه هر بارت فیلسوف آلمانی (۱۸۴۱-۱۷۷۶) واقع شد و او اعلام کرد که فلسفه اخلاق بخشی از زیبایی‌شناسی است. این مطلب در این کتاب مغفول مانده است زیرا ذهن بوزانکت فقط متوجه «هنر» است و شاید توجه نکرده است که آفرینش هنری در واقع «کنش زیبا» است و حتی واژه «Art» در زبان انگلیسی برآمده از «A Jrete» یونانی است که اصلاً به معنی فضیلت است و با اَشه و اَزته ایرانی هم‌ریشه است.

نیکویی یا خیر در واقع جنس و نقطه پیوند زیبایی و فضیلت است. از این جهت بی‌معنی نیست اگر بگوییم آفرینش هنری کنش اخلاقی است و تخلق به اخلاق حسنه و فضایل اخلاقی آفرینش هنری است. دقیقاً به این دلیل است که فضیلت و هنر هر دو از عناصر صلح و آشتی‌اند و در مقابل جنگ قرار دارند. کار فضیلت اخلاقی و آفرینش هنری در طول تاریخ مبارزه با شرارت و رذیلت و کنش شیطانی بوده است، در واقع فضایل اخلاقی و آثار هنری لشکریان خیراند و کارشان مبارزه با شیطان و شیطنت است. دقت در تاریخ اخلاق و تاریخ هنر گویای این واقعیت است. در پایان از همکار گرامی آقای دکتر ایلیخانی که با خوشرویی تمام زحمت ترجمه عبارت‌های لاتین و فرانسو متن را تقبل فرمودند سپاسگزارم. به دلیل فقدان امکان تایپ، بعضی تعبیرات یونانی حذف شده است.

منوچهر صانعی دره‌بیدی

تهران ۱۳۹۵/۳/۱۵

دیباچه

نظریه زیبایی شاخه‌ای از فلسفه است و برای شناخت فراهم آمده است نه راهنمای عمل. بنابراین اثر حاضر در درجه اول متوجه کسانی است که شاید در درک جایگاه و ارزش زیبایی در نظام زندگی انسان، آنگونه که توسط اندیشمندان هدایتگر در ادوار گوناگون تاریخ جهان تصور شده است، یک علاقه فلسفی بیابند. شایسته تأکید است که فیلسوف زیبایی، گستاخی و جسارت حمله به قلمرو هنرمند را با موضوع^۱ دعوی (محل نزاع) اصول و احکام انتقادی در نمی‌آمیزد. باور به اینکه موضوع از این قرار است، زیبایی‌شناسی را بیشتر به رسوایی می‌کشاند، که اگر این نظر درست بود، کاملاً شایسته آن بود. گفته می‌شود که هنری فایده است؛ به همین نسبت زیبایی‌شناسی هم می‌تواند بی‌فایده باشد، نظریه پرداز زیبایی خلاصه می‌خواهد هنرمند را درک کند نه برای اینکه در کار او دخالت کند بلکه برای اینکه علاقه عقلانی خود را ارضا کند.

اما علاوه بر مطالعات مورد ادعای فلسفه، گروه بزرگ و رو به افزایشی از خوانندگان وجود دارد که اصولاً مجذوب تشریح و توضیح نسبتاً روشن و مرتبط هر نوع دانش فلسفی هستند که موضوع آن در اختیار آنها قرار می‌گیرد، خواه منطبق باشد یا اخلاق، جامعه‌شناسی یا نظریه مربوط به دین. چنین خوانندگانی به جای روی آوردن به یک موضوع جزئی و خاص، از طریق موضوعی وارد فلسفه می‌شوند که پیشاپیش علاقه آنها را برانگیخته است، صرفاً به این دلیل که آن موضوع خاص و جزئی بخشی از فلسفه است. اعتراف می‌کنم که

1. apparatus belli

امیدوارم به‌رغم کاستی‌هایی که این کتاب را از جذابیت محروم کرده است نویسنده‌ای توانمندتر می‌توانست به چنین موضوعی بدهد، بسیاری از عاشقان خردمند زیبایی خوشحال شوند از اینکه از طریق این کتاب با اندیشه‌های مردان بزرگی آشنا می‌شوند که در مورد این عنصر مهم جهان روحانی [یعنی زیبایی] سخن گفته‌اند.

در هر حال من کار خود را به‌عنوان تاریخ زیبایی‌شناسی و نه تاریخ زیبایی‌شناسان در نظر گرفته‌ام. به ادعاهای عدالت تاریخی چندان توجهی نداشته‌ام. در حالی که اطمینان می‌دهم هیچ‌یک از نویسندگانی رده‌اول حذف نشده‌اند جرأت نمی‌کنم بگویم همه نویسندگانی که به آنها پرداخته‌ام مهم‌تر از نویسندگانی هستند که به آنها نپرداخته‌ام. من اول در مورد ترتیبی اندیشیده‌ام که ضروری یا مناسب است تا بتوانم پیوستگی اندیشه‌ها و کامل‌ترین صورت آنها را نشان دهم و در درجه دوم در مورد ردیف فردی افراد و مزیت نویسندگان مورد بحث اندیشیده‌ام.

در هر حال چنان که در فصل اول معلوم خواهد شد من قانع نبوده‌ام به اینکه با موضوع کار خود به‌عنوان صرفاً گزارشی از مباحث نظری برخورد کنم. هیچ‌یک از شاخه‌های تاریخ فلسفه نمی‌تواند کاملاً به نحو نظری بیان شود و تاریخ زیبایی‌شناسی کمتر از بقیه دارای این وضعیت است. بنابراین هدف من این بوده است که باور فلسفی را فقط به‌عنوان صورت روشن و متبلور آگاهی از زیبایی یا حس زیبایی نشان دهم که خود [این صورت] توسط شرایطی تعیین می‌شود که عمیقاً در زندگی ادوار تاریخی پی‌درپی قرار دارد. من در واقع تا آنجا که ممکن بوده است خواسته‌ام تاریخ آگاهی از زیبایی را بنویسم.

ممکن است خوانندگان بسیاری از غیبت مطلق مراجعه مستقیم به هنر شرقی گله‌مند شوند خواه در جهان قدیم یا در چین و ژاپن جدید. دلایل مرتبط متعددی برای این تصور وجود داشته است. من حتی اگر هم شایستگی این کار را داشته باشم برانگیخته نشده‌ام که به یک آگاهی از زیبایی پردازم که در شناخت من به نقطه‌ای نرسیده است که بتواند در چهارچوب فلسفه نظری توضیح داده شود.^۱ افزون بر این من

۱. مقصود نویسنده این است که هنر شرقی در حدی از پختگی و انسجام نیست که بتواند موضوع بحث فلسفی واقع شود. اما قید «در شناخت من» می‌رساند که او از هنر شرقی چندان آگاهی نداشته است که بتواند آن را موضوع بحث قرار دهد - م.

الزاماً موضوع کار خود را به روش خاصی محدود کرده‌ام؛ و طبیعی به نظر می‌رسید که هر چیزی که به رشد مستمر آگاهی هنری اروپایی ربطی نداشته باشد کنار گذاشته شود. تا آنجا که تماس با هنر شرقی در یونان قدیم و سپس در دورهٔ بیزانسی تأثیرگذار بوده است، در بحث از اقدامات هگل و موریس^۱ دربارهٔ آن ادوار، به این تأثیرات شرقی اشاره شده است. و سرانجام این چشم‌پوشی [از هنر شرقی] خالی از یک زمینهٔ مثبت نیست، من گرچه در اینجا در واقع موضوعی را درک می‌کنم که فراتر از صلاحیت من است. جداافتادگی از زندگی نژادهای پیشرو [یعنی مردم اروپا] و فقدان نظروری در مورد زیبایی به یقین می‌بایست پیوند محکمی با ویژگی نامعماری^۲ مورد اشارهٔ آقای مور در هنر چین و ژاپن (ص ۴۵۶) داشته باشد. بنابراین من بدون اینکه زیبایی هنر شرقی را انکار کنم، آن را چیزی جدا [از هنر اروپایی] و به عنوان هنری که نمی‌تواند در ردیف داستان به هم پیوسته‌ای با احساس اروپایی برای امر زیبا به حساب آید، لحاظ کرده‌ام. مطالعهٔ چنین هنری به دست فرد شایسته‌ای در پرتو نظریهٔ زیباشناسی کمک مفیدی به تفکر جدید خواهد بود.

من با استفادهٔ خود از منابع و مراجع — در حالی که در فراخوانی آنها از عموم به گواهی دادن به دورهٔ قرائت یک نویسنده، بیشتر خودستایی در کار است تا فروتنی — احساس می‌کنم مطلقاً به این فکر بوده‌ام که به خوانندگان خود آگاهی دهم که قابلیت اعتماد اجزاء گوناگون این کتاب یک‌دست نیست. زیرا در دورهٔ قرون وسطا حدفاصل فلوطین، و دانتِه و تا حدود کمتری در دورهٔ یونانی مآبی حدفاصل ارسطو و فلوطین، دانش من در اغلب موارد دست اول نیست و [در مثل] بیشتر نمایانگریک سفر دریایی است تا مسافرت زمینی در یک منطقهٔ آشنا برای من. در این دو دورهٔ تاریخی من نتوانسته‌ام پیرو قاعدهٔ طلایی محققان باشم. هرگز از کتابی چیزی نقل نکرده‌ام که محقق آن را از اول تا آخر نخوانده است. نقل قول‌های خود را از کتاب‌های مرجع استخراج کرده‌ام و گرچه، به عنوان یک قاعده آنها را دقیقاً آزموده‌ام و کوشیده‌ام داوری‌هایم مطابق نص باشد، ارزیابی من از وضعیت نویسنده معمولاً مبتنی بر مرجع موثق است، در موارد بسیاری

1. Morris

2. non-architectural

تاریخ فلسفه اردمان^۱ و مقالات موجود در *دانشنامه بریتانیکا* که من برای اطلاعات بیشتر به آن رجوع کرده‌ام. به خصوص در مورد توماس آکویناس من هرگز مدعی دانش دست‌اول نیستم، نقل قول‌های بسیار جامعی که با ادب و احترام تمام توسط دکتر گیلدا^۲ در اختیارم قرار گرفت مهم‌تر از آن بود که بدون استفاده رها شود؛ و وثوق و حجیت او به من این آگاهی را بخشید که در این قطعات مواد اصلی برای داوری پیش روی من است. نمی‌خواهم موضوع این‌گونه فهمیده شود که او در ارزیابی من از آراء توماس در مورد زیبایی موافق من است.

من فکرمی‌کردم حذف کردن نقاط برجسته قرون وسطا هم در هنر و هم در باور نابخردانه است، نقاطی که فقط یادآوری آنها ممکن است در خوانندگان این کتاب مؤثر باشد، صرفاً به این دلیل که من باید آن نقاط را از قول چنین نویسندگانی از قبیل استادانی چون آدامسون، یست، میدلسون، و آقایان موریس و باتر نقل می‌کردم و نه از طریق تحقیقات اصیل. چنین تقسیم‌کاری باید مجاز باشد گرچه این واقعیت که این کار مورد توجه بوده است، همواره باید مدنظر باشد. [در چند سطر از کمک کسانی که منابعی در اختیار نویسنده نهاده‌اند، تشکر شده است.]

لندن، آوریل ۱۸۹۲

دیباچه بر ویرایش دوم

تکلیف اصلی من در فراهم آوردن ویرایش دوم این کتاب این بوده است که تا حد ممکن از طریق اصلاح یادداشت‌ها کاستی‌هایی را برطرف کنم که از انتشار رسالهٔ استاد باچرا^۱ با عنوان *نظراسطو در مورد شعرو هنرهای زیبا* به وجود آمده بود. به هیچ وجه ادعای بازنویسی ندارم زیرا برایم ممکن نبود که به این کار اقدام کنم. بنابراین اساس متن [قبلی] را حفظ کرده‌ام مگر در مورد اغلاط چاپی آشکار و نیز لغزش‌ها را پذیرفته‌ام و یا ملاحظاتی در مورد انتقاداتی در یادداشت‌هایی داشته‌ام که به فصولی افزوده شده است که به آنها مربوط است. این یادداشت‌ها توسط حروف الفبا مشخص شده است و امیدوارم از زیرنویس‌هایی متمایز باشد که با اعداد مشخص شده است. خواننده در برخورد با منبع «الف» فقط باید به آخرین صفحهٔ فصلی که در پیش رو دارد بازگردد و در آنجا یادداشت مورد نظر را خواهد یافت.

من فکر نمی‌کنم نظر کلی من در مورنسبت^۲ *زیبایی‌شناسی* قدیم به جدید توسط رسالهٔ استاد باچرا در مورد ارسطو تعدیل شده باشد در حالی که نظر من در مورد *زیبایی‌شناسی* در کل توسط آن رساله پذیرفته شده است. من به عنوان ستایشگر یونانیان خوشحالم از اینکه در توصیف تأثیرگذاری عمیق تر آنها تابع او باشم حتی پیش از گذشته. برای آنکه در اشتیاقم افراط نکرده باشم در این مورد به اندازهٔ کافی پیش رفته‌ام. در هر حال می‌خواهم

بگویم ارجاعات من به کتاب ایشان الزاماً نمی‌تواند خواننده‌ای را اقناع کند که از سر تکلیف و علاقه به مطالعه این کتاب در جهت درک موضوع می‌کوشد. امیدوارم ویرایش دوم، دال بر این باشد که با تمام کاستی‌ها دارای دیدگاهی است که مفید به نظر می‌رسد. و نیز امیدوارم که این دیدگاه بتواند به زودی به واسطه منتقدان مستعدتر و نویسندگان جذاب‌تر از نویسنده آن تأثیرگذارتر گردد.

قدیس آندروز، مارس ۱۹۰۴

فصل ۱

طرح کار و پیوندش با تعریف زیبایی

تاریخ زیبایی‌شناسی^۱ و تاریخ هنرهای زیبا^۲

۱- از نیمه دوم قرن هجدهم واژه «استتیک^۳» با معنای امروزی آن پذیرفته شد و فلسفه امر زیبا را به عنوان یک حوزه مجزا در پژوهش نظری معرفی کند. اما این موضوع پیش از این نام‌گذاری وجود داشت، زیرا اندیشیدن در مورد زیبایی و هنر زیبا در میان متفکران دوره یونانی دست کم از زمان سقراط، اما نه در معنای خاص، حتی با فیلسوفان قدیم‌تر آغاز می‌شود.

حال اگر «استتیک» (زیبایی‌شناسی) به معنی فلسفه امر زیباست، تاریخ زیبایی‌شناسی باید به معنی تاریخ فلسفه امر زیبا تلقی شود؛ و این تاریخ باید توالی (پیوستار) نظریات منظمی را به عنوان موضوع بی‌واسطه خود بپذیرد. نظریاتی که فیلسوفان می‌کوشند واقعیت‌هایی را توضیح دهند یا به هم پیوندند که با زیبایی مرتبط است. اما این تمام مطلب نیست. در یک اقدام تاریخی حتی برای منطق یا فلسفه عمومی ضروری بوده است که آنها را وارد مناسبات مستمر با زندگی انضمامی کند که زیربنای

1. aesthetic
2. fine art
3. Aesthetic

مفاهیم صوری‌ای است که از نظر‌گذرانده می‌شود. تفکر در مورد هر دوره تاریخی، از یک سو از آموزش صوری دوران گذشته و از طرف دیگر از جهان بالفعل، چنان که خود را در زمان حال بر آگاهی تحمیل می‌کند، سربرمی‌آورد. همان‌طور که تاریخ منطق یا تاریخ فلسفه عمومی نمی‌تواند کلاً از تاریخ علم یا تاریخ تمدن متمایز باشد، تاریخ اندیشه‌های اخلاقی یا زیبایی نیز ضرورتاً در نوعی پیوند با تاریخ اخلاق یا تاریخ هنر زیبا بیان می‌شود. اما یک تمایز قابل ذکر در درون این مقایسه موجود است. وقتی ما مثلاً تاریخ علوم استقرایی را در پیوند با رشد نظریه منطقی می‌خوانیم، علاقه کمی به بخش‌های گذشته شاخه‌های خاص شناخت نشان می‌دهیم مگر تا جایی که این بخش‌ها به ما کمک کنند به فهم آن بخش از رشد ذهن انسان نائل شویم که در لحظه کنونی موضوع مطالعه ماست. شیمی یا اخترشناسی قدیم همان‌قدر علاقه و شگفت‌زدگی ما را برمی‌انگیزد که یک ستون ساختمان یا یک تیشه سنگی علاقه و کنج‌کاوای یک پژوهشگر حوزه انسان‌شناسی را برمی‌انگیزد. این مطلب در مورد بسیاری از عناصر دیگر تمدن نیز صدق می‌کند، عناصری از قبیل جزئیات صورت سیاسی یا سنت اجتماعی، ظرافت‌های زبان یا دقایق جزئیات‌های دینی. در تمام این جنبه‌های زندگی گرچه رمزگشایی گذشته در فهم جهان گذشته به ما کمک می‌کند با این وصف در کل، به جز با نظریه پژوهش علمی یا درک تاریخی، ما عادت داریم بگوییم گذشته گذشته است. اندیشه‌های اخلاقی و دینی با چنان قدرتی که در جهان گذشته داشته‌اند به واقع عموماً می‌توانند علایق امروزی ما را برانگیزند؛ هویت طبیعت اخلاقی انسان در تمام تجلیات انسانی او دارای چنین عمقی است. اما از این جهت هیچ چیز در ردیف آفرینش‌های بزرگ‌تر هنر زیبا، از جمله ادبیات اصیل و شکوهمند، نیست. این‌گونه ادبیات به تنهایی دارای اهمیتی است و با گذشت زمان به جای اینکه از رونق بیفتد مهم‌تر می‌شود. بنابراین وقتی ما از طریق مراحل رشد آگاهی زیبایی‌شناختی، اقدام به پیگیری آن می‌کنیم، یک ماده انضمامی پیش روی خود داریم که ناشی از علاقه صرف ما به دوران باستان نیست بلکه بخش بزرگی از آنچه در پیرامون زندگی ما به خودی خود ارزشمند است، تشکیل دهنده آن است. تاریخ هنر زیبا تاریخ آگاهی زیبایی‌شناختی بالفعل (عملاً موجود) است به عنوان یک پدیده انضمامی؛ نظریه زیبایی‌شناسی عبارت است از تحلیل فلسفی این آگاهی که شناخت

تاریخ آن شرط ذاتی آن است. و باز هم تاریخ نظریه زیبایی روایتی است که پی گیر آگاهی زیبایی شناختی در صورت عقلانی نظریه زیبایی است، اما هرگز فراموش نمی کند که موضوع مرکزی مورد بحث آن عبارت است از ارزش زیبایی برای زندگی انسان و جنبه کاربردی آن در عمل کمتر از شناخت مصرح آن در تفکر نیست. به رغم ناسازگاری و مغایرت طبیعی ای که ممکن است در مقابل دخالت تحلیلی در زیباترین اشیائی احساس شود که ما از آنها لذت می بریم، باید این اقدام، پیشرفت در این شاخه از تاریخ فلسفه به حساب آید که نه فقط یک تفسیر نظری از آنچه گذشته است به ما ارائه می کند بلکه دست کم کمکی است به درک ما از واقعیت هایی که به نظر می رسد ماندگارترین میراثی است که جهان به خود دیده است.

نسبت زیبایی طبیعی به زیبایی هنری

۲- من در آخرین بخش فرض کرده ام که هنر زیبا برای اهداف نظری، اگر نه به عنوان تنها نمایانگر جهان زیبایی، می تواند به عنوان نمایانگر اصلی پذیرفته شود. باید دیدگاهی را توضیح دهیم که براساس آن، این فرض قابل توجیه می نماید.

هنر زیبایی بی در ادراک یا در تخیل است. وقتی طبیعت را از هنر به عنوان قلمرو امر زیبا متمایز می کنیم نمی خواهیم بگوییم اشیاء مستقل از ادراک انسان دارای زیبایی اند، چنان که مثلاً در واکنش به یکدیگر از قبیل واکنش های جاذبه یا جسمانیت. بنابراین باید تلویحاً یک استعداد معمولی یا متوسط درک زیبایی را [به عنوان قوه ای در کنار سایر قوای ذهنی خود] وارد قلمرو ادراکی خود کنیم. اما اگر چنین باشد واضح است که «طبیعت» در این نسبت تا حدودی به نحو اصولی با «هنر» متفاوت است، در حالی که هر دو در میان تخیل یا ادراک انسانی هستند، اما یکی عبارت است از تصور یا ارائه معمولی و گذرای ذهن متوسط [یعنی طبیعت؟] و دیگری عبارت است از نگرش ها (شهودها)ی عالی و ثابت نبوغی که می تواند ضبط و تفسیر کند [یعنی هنر؟].

اکنون در مطالعه هر بخش از علیت طبیعی نباید خیال کنیم می توانیم خود را محدود کنیم به ملاحظه به اصطلاح امور واقعی که در برخورد های روزانه به چشم ناظر آموزش ندیده برخورد می کنند. ما باید از علم بیاموزیم که چگونه درک کنیم؛ و ما هم در مشاهدات خود

تا آنجا که ناظران آموزش دیده هستیم و هم در ادراکات ضبط شده و سازمان یافته دیگران که تقریباً کل دانش طبیعی ما عملاً از آن برمی‌آید، بر علم تکیه می‌کنیم.

طبیعت در قلمرو زیبایی‌شناسی با ادراک ناظر معمولی [یعنی آموزش ندیده] در موضوعات علوم طبیعی قابل قیاس است. در وهله اول این ادراک برای هر ادراک‌کننده‌ای محدود است به مرتبه و مرحله دقت چشم و گوش او، آن گونه که در جهان بیرونی عمل کرده‌اند؛ زیرا این ادراک در صورت محتوای ضبط شده یا قابل انتقال به دیگران وجود ندارد، و در وهله دوم وارد قلمرو هنرمی‌شود، نه از طریق یک جابجایی ناگهانی، بلکه با تغییرات مستمر، چنان که بصیرت و قدرت التذاذ که زیبایی طبیعت منسوب به آن است، از طریق آموزش زیبایی و فرهنگ عمومی انسجام می‌یابند و تقویت می‌شوند. پس درست همان‌طور که در بحث عمومی از جهان واقعی ما عملاً مقصودمان جهانی است که در عالم علم شناخته شده است، همین‌طور هم در بحث عمومی از امرزیا در جهان ما عملاً امرزیایی را در نظر داریم که با هنر شناخته شده است. در هر دو مورد [یعنی علم و هنر] ما متکی بر ادراکات ضبط شده کسانی هستیم که بهتر درک می‌کنند، هم به این دلیل که آنها بهترین ادراکات‌اند و هم به این دلیل که دارای ضبط و ربط هستند. این عادت و سنث ضرورت تفسیر کردن، تشخیص دادن، و تا جایی که ممکن است تصحیح و اصلاح ادراکات ضبط شده توسط خود ما را نفی نمی‌کند. و همین‌طور زیبایی هنر، آنگونه که درک شده است، زیبایی طبیعت را نفی نمی‌کند. این واقعیت که یک «اثر هنری» کامل یک شیء یا کنش محدود و معین است که در مواردی حتی مبتنی یک شیء طبیعی نیست باید واقعاً به درستی مورد ملاحظه قرار گیرد و در تولیدات هنری روح خلاق باید به عنوان یک عامل [مؤثر] شناخته شود. با وجود این، خطا خواهد بود اگر گمان رود در جایی که «اثر هنری» وجود ندارد، هنر وجود ندارد یا اینکه هرگاه نقاشی در کار نیست یا مشغول نقاشی نیست، طبیعت را همان‌طور می‌بیند که ما می‌بینیم و نه بیشتر از آن. به این دلیل همان‌گونه که در عمل ضروری است در نظر موجه است که بپذیریم هنرزیبا نمایانگر اصلی امرزیبا برای غایت مطالعه فلسفی است. حتی چنین تحلیلی از زیبایی طبیعی در پرتو واقعیت جسمانی، چنان که روسکین^۱ در

کتاب *نقاشان جدید* به آن پرداخته است، اصولاً متوجه نشان دادن این واقعیت است که هنرمندان بزرگ چگونه مرزهای به اصطلاح زیبایی طبیعی را، از طریق بصیرت برتر خود بر استعدادهای پرتوان چشم اندازها و اشیای طبیعی گسترش داده‌اند. معیار منتقد برای اندازه‌گیری دستاوردهای هنرمند، وقتی می‌گوید این دستاوردها را توسط طبیعت اندازه‌گیری می‌کند، البته در آخرین دست آویز و تمسک او، احساس هنری خودش و ادراک کم و بیش آموزش دیده خود اوست. طبیعت برای نظریه زیبایی شناسی به معنی آن قلمرو زیبایی است که در آن هر انسانی هنرمند خویش است.

تعریف زیبایی و نسبت آن به تاریخ زیبایی شناسی

۳- هیچ تعریفی برای زیبایی وجود ندارد که قبول عام یافته باشد. در هر حال مناسب به نظر می‌رسد که در اینجا بتوان معنایی را برای این واژه ارائه کرد که در این کتاب به کار خواهد رفت. و اگر در چنین توضیحی، نظریه بنیادی قدما بتواند به عنوان بنیاد بارورترین مفهوم متجددان [از زیبایی] ارائه گردد، تعریف به دست آمده، دست کم به کار اهداف تاریخ زیبایی شناسی خواهد آمد.

در میان قدما نظریه بنیادی امرزبیا، با مفاهیم وزن^۱ (آهنگ)، تقارن و هماهنگی اجزاء پیوسته بود و خلاصه با دستور (فرمول) عام وحدت در کثرت. در میان متجددان می‌بینیم که بیشترین تأکید بر اندیشه محتوا^۲، گوئیایی (رسایی) و بیان تمام آنچه مندرج در زندگی است، نهاده می‌شود؛ به طور کلی می‌توان گفت تأکید بر مفهوم شاخص^۴ بودن است. اگر این دو عنصر [قدیم و جدید] به یک نام گذاری مشترک فروکاسته شود، یک تعریف جامع از زیبایی به دست خواهد آمد، «چیزی که دارای گوئیایی^۵ فردی یا شاخص ادراک حسی یا قوه تخیل است، مشروط به شرایط پر معنایی انتزاعی یا عام (مشترک) در همین واسطه.

1. rhythm
2. significance
3. expressiveness
4. characteristic

کیفیتی که اینگونه تعریف می‌شود مرتبه‌ای گسترده‌تر از محمول «زیبا» دارد، آنگونه که این واژه عموماً فهمیده می‌شود. اقدام تاریخی بعدی این است که نشان دهد نه هنر زیبا و نه ادراک زیبایی‌شناختی متوسط هیچ‌کدام نمی‌توانند در نهایت درون مرزهایی محدودتر از این بگنجند. در اینجا می‌توان چند کلمه به عنوان توضیح مقدماتی افزود.

دیدگاه عمومی که در هنر بزرگ یونانیان قدیم اصولاً کیفیات هماهنگی، قاعده‌مندی و آرامش^۱ می‌بیند کلاً بر خطا نیست. گرچه کل نظریه زیبایی‌شناسی جدید ممکن است در تنوع واقعی و محتوای هنر زیبا سازی، مجسمه سازی و شعر یونانی کارایی و حمایت و پشتیبانی ببیند، با این وصف، چنان که علم با چیزی آغاز می‌شود که آشکارترین امور است، جای شگفتی نیست که تفکر زیبایی‌شناختی باید در وهله اول توجه خود را به انتشار هماهنگی و قاعده‌مندی یونانیان معطوف کند. کیفیت‌هایی از این دست، چون در حالتی نمادین به ادراک حسی متوسل می‌شود، انتزاعی‌ترین روابط منظم و کنش یا موجودیت^۲ انتظام یافته ممکن است به نحوی مناسب زیر عنوان کلی پرمعنایی انتزاعی یا عام قرار گیرند. بازشناسی این نسبت‌ها به عنوان عناصر تشکیل دهنده زیبایی سهم اصلی فلسفه قدیم را در تحلیل زیبایی تشکیل می‌دهد.

اما وقتی همراه با تولد جهان جدید معنای رمانتیک زیبایی سر برآورد، توأم با اشتیاق به بیان آزاد و حساس، دیگر ممکن نبود که آن نظریه بی طرف بتواند استمرار یابد با این لحاظ که امر زیبا به عنوان امر هماهنگ و قاعده‌مند باید توضیح داده شود یا به عنوان بیان ساده و وحدت در کثرت. اکنون این نظریه شکوهمند^۳ (والا) است که در واقع در وهله اول خارج از نظریه امر زیبا خودنمایی می‌کند؛ اما تحلیل امر زشت به دنبال آن می‌آید که به شاخه شناخته شده‌ای از تحقیق در زیبایی می‌انجامد با این نتیجه که در نهایت امر زشت و امر شکوهمند هر دو را در مرز مشترک زیبایی می‌گنجانند. ابزاری که این مصالحه و انطباق با آن انجام می‌شود عبارت است از مفهوم شاخص^۴ یا محتوا؛ و تضاد بین

1. repose

2. existence

3. sublime

4. characteristic = ویژگی

عناصر خشن تری که اینگونه شناخته می‌شوند و این لازمه فهم عمومی است که هر چیز زیبایی باید لذت بخش باشد، از یک طرف از طریق گسترش نقدانقد^۱ درک زیبایی متوسط کاهش می‌یابد و از طرف دیگر از طریق پذیرش چنان نسبت‌های اولیه‌ای به عنوان هماهنگی، قاعده‌مندی یا وحدت، در پرتو عناصر ذاتی که به نحوه هم‌پیوسته همه محتوای تخیل را تعیین می‌کنند و به سهم خود مقتضی بیان شاخص معنا هستند. به این ترتیب در تعریف زیبایی که در بالا ذکر شد مفهوم بارور آورده متجددان صرفاً کاربرد دوباره‌ای است از موضوع انضمامی تراصل صوری آورده قداما. آنگاه به وسیع‌ترین معنا و بدون تأکید بر کاربرد دقیق تر و عمومی تر که در آن، شاخص — به معنی شاخص فردی — مقابل کاربرد صوری یا مقارن قرار می‌گیرد، کافی است که زیبایی را به عنوان «شاخص (ویژگی) تا جایی که برای ادراک حسی یا برای تخیل ابراز شده است» تعریف کنیم.

در واقع اگر می‌خواستیم یک تعین نفسانی از احساس بیان کنیم که لذت خاص معروف به لذت زیبایی را بررسی کند یا تشکیل دهد، شاید اصطلاحی به کار می‌بردیم که در تعریف فوق نیامده است — اصطلاح لذت را — اما در کوشش برای تحلیل محتوایی که ادراکات یا تخیلات مولد این لذت را از ادراکات و تخیلاتی متمایز می‌کند که چندان مولد نیستند، به نظر من مرتکب یک خطای فاحش در روش شده‌ایم اگر «پرمعنایی» یا «شاخص» را یا با زیبایی محدود کنیم که اصطلاحی است که باید تعریف شود یا با لذت بودن، که کیفیتی است که طبیعتاً هم‌ردیف اصطلاحی که باید تعریف شود نیست. به نظر من خطای اول در آراء گوتِه اجتناب‌ناپذیر است هنگامی که اصرار می‌ورزد که شاخص گرچه ذاتی هنر است اصلی نیست که محدود و مقید به زیبایی به معنای دقیق لفظ باشد که برای ملایم کردن سفتی و سختی یا انتزاعی بودن شاخص لازم است. به این ترتیب این تعریف خود — تخریب‌گراست. زیبایی اصطلاحی است که باید یکبار تعریف شود و یک شرط محدود کننده تحلیل نشده در تعریف محمولات است. خطای دوم لازمه هنر نوع تعریفی است از قبیل تعریفی که توسط شلگل ارائه شده است، «ابراز

خوشایند^۱ امر خیر (خوبی). «اشیاء لذت می‌بخشند گاهی به این دلیل که زیبا هستند و گاهی به دلایل دیگر. آنها فقط به این دلیل که لذیذاند زیبا نیستند بلکه فقط تا آنجا که لذت زیبایی می‌بخشند زیبا هستند؛ و طبیعتِ ارائه‌ای که لذت زیبایی می‌دهد موضوعی است که باید معلوم شود.

خواهیم دید که بخشی که در گزارش‌گفته با استفاده از اصطلاح زیبایی با لطف^۲ به عنوان شرط صوری اقدام هنری، و در گزارش شلگل با استفاده از خوشایند متفاوت خودنمایی کرده است، می‌خواسته است در مقابل تصویر اغراق‌آمیز^۳ یا کاستی و نارسایی هماهنگی موضع‌گیری کند، [اکنون] وارد تعریفی شده است که من جرأت کرده‌ام به عنصر صوری یا عمومی بیان شاخص نسبت دهم؛ عنصر وحدت یا جامعیت، آنگونه که در خصلت‌های هماهنگ، متقارن یا منسجم خطوط، سطوح، رنگ‌ها یا صداها نماد پیدا کرده است. این تکرار معلوم^۴ خواهد بود اگر شرط خوشایند بودن را سربار این عنصر صوری شاخص کنیم، اگر این دو اصطلاح به یک معنی باشند، که من معتقدم در تجربه زیبایی به یک معنی‌اند. درحالی‌که اگر خوشایند بودن در ردیف معنای نفسانی آن به‌کار رفته بود و نه یکی شدن با مفهوم خوشایندی زیبایی‌شناختی، این تعریف بدون چون و چرا بسیار محدود [تعریف به اخص] خواهد بود حتی با این فرض که عناصر دیگر آن از گستردگی بیش از حد آن ممانعت کرده باشد. عالی‌ترین درجه زیبایی خواه در طبیعت یا در هنر، در هر موردی چیزی نیست که برای حساسیت معمولی خوشایند باشد حتی برای انسان‌های متمدن، در مظان توافق^۵ قرار می‌گیرد اما نه توافق احساس فی‌نفسه متوسط بلکه توافق ناشی از تمایل احساس انسانی متناسب با رشدی که از طریق تربیت و تجربه به آن رسیده است. و آنچه در وهله اول برای احساس آموزش‌ندیده خوشایند است – یک واقعیت نفسانی کلی تراز حساسیت تربیت‌یافته – قاعده به حساب نمی‌آید گرچه در بعضی موارد اصولاً زیباست.

-
1. pleasant
 2. grace
 3. caricature
 4. tautology
 5. consensus

پس تعریف زیبایی یا باید تماماً تحلیل محتوایی باشد که به عنوان امر زیبا پذیرفته شده است. اگر بخواهیم می توانیم آن را تماماً مابعد طبیعی بنامیم. یا تماماً نفسانی (برآمده از روان شناسی). وارد کردن یک عامل تشخیص نفسانی در تعریف مابعد طبیعی که از طریق مقایسه داده های بالفعل زیبایی به دست آمده است، به معنی وارد کردن عاملی است که نمی توانیم آن را مهار کنیم، زیرا عامل تشخیصی که اینگونه وارد شده است خود نیازمند تحلیل و تعیین حدود صرفاً نفسانی است پیش از آنکه با داده های مورد تحقیق منطبق باشد. در جریان این تاریخ بعضی کوشش ها در تحلیل نفسانی به کار خواهد رفت و مورد نقادی واقع خواهد شد. در حال حاضر من تعریفی تقریباً نفسانی از التذاذ زیبایی شناختی پیشنهاد خواهم کرد: «لذت در ماهیت^۱ یک احساس یا یک بیان، به عنوان امری متمایز از لذت در انگیزه^۲ آنی یا مورد انتظار یک موجود زنده.» در نظر من چنین لذتی همواره در واقع پیوسته به اهمیت محتوای یک احساس خواهد بود؛ اما نقطه برخورد تعاریف نفسانی و مابعد طبیعی در حوزه دانش روان شناسی نمی گنجد.

به امید زدودن هر نوع پیشداوری که ممکن است در مقابل این مفهوم به موجب تمایل ظاهریش به عقل گرایی به وجود آمده باشد، در چند کلمه نشان خواهم داد که این مفهوم چگونه از طریق ملاحظه موارد فوق العاده حتی در حوزه احساس غیرزیبایی شناختی به وجود آمده است. اگر هر چیزی در حوزه چشایی، بویایی، بساواایی، سرد یا گرم، دارای ارزشی است شبیه ارزشی زیبایی، مسلماً قوی ترین یا لذیذترین احساس نیست بلکه رساترین و گویاترین احساس است و یا چیزی است که در حد اعلا با اندیشه ها و تصورات تداعی شده تقویت شده است، چنان طبیعی و عادی که ما آن را عارضی و تصادفی به حساب نمی آوریم. این بوی عطرنیست بلکه استشمام بوی زغال سنگ است یا استشمام بوی دریاست؛ و این گرمای مطبوع خانه نیست بلکه تازگی هوای صبح است که حساسیت هایی هستند از نوعی که ممکن است ما آنها را نه چندان مطبوع احساس کنیم که کلاً بی شباهت به التذاذ

۱. شرح زیرنویس هایی که در متن به جای عدد با حروف مشخص شده است در پایان هر فصل خواهد آمد. مترجم فارسی.

زیبایی‌شناختی نیست. به نظر می‌رسد که صرف ماده‌احساس زیبایی بر تمایز بین انگیزه و محتوا دلالت می‌کند.

امیدوارم رویه‌ای را که می‌خواهم بپذیرم از سه جهت توجیه کرده باشم. اول من دلایل خود را برای پرداختن به زیبایی‌شناسی به عنوان گزارشی نه فقط از نظام‌های زیبایی‌شناسی، بلکه تا آنجا که در توان من است، از آگاهی زیبایی‌شناختی آورده‌ام، آگاهی‌ای که مواد این نظام‌ها را فراهم آورده است و فضایی به وجود آورده تا این نظام‌ها بتوانند در آن بیابند.

دوم من ضرورتی را تشریح کرده‌ام که نظریه زیبایی‌شناسی را ملزم می‌کند هنر زیبا را به عنوان نماینده اصلی امر زیبا بپذیرد و کوشیده‌ام نشان دهم که این ضرورت ما را ملزم نمی‌کند که هیچ عنصر مهمی از واقعیت‌هایی را فراموش کنیم که باید به آنها پردازیم. سوم من در چند کلمه تعریفی از امر زیبا آورده‌ام که پیام آن این است که زیبایی عصر جدید از زیبایی‌شناسی قدیم از طریق پیشرفت طبیعی از انتزاعی به انضمامی سربرآورده است که قابل قیاس است با همان اندازه پیشرفت طبیعی از جهان متعارف (کلاسیک) به عالم مسیحی تولید هنری و بصیرت نسبت به طبیعت. و کوشیده‌ام تمایزی تام و تمام بگذارم بین اقدام تحلیلی و تطبیقی در مورد محصولات زیبایی با رجوع به خواص مشترک آنها به عنوان امر زیبا چنان که به پیشرفت در رشد فرهنگ شناخته شده است و پژوهش مبتنی بر روان‌شناسی در ماهیت و وجه تمایز آن لذتی که این محصولات ایجاد می‌کنند. روشن است که این دو پژوهش در پیوند بین عناصر بیان و عناصر التذاذ دارای مرز مشترک‌اند، اما برای اینکه این دو عنصر به نحو مؤثر با هم کار کنند، در نهایت نباید با هم خلط شوند.

در فصل بعد من قصد دارم به آزمایش احساس زیبایی‌شناختی و نظریه موسوم و متداول در میان قدمای یونان پردازم.

الف. این تعریف به عنوان یک تعریف مبهم محکوم شده است. با این وصف، من تعریف دیگری ندیده‌ام که با ادعای تمایز بیشتر متکی بر بخشی یا نتیجه شاخص مورد بحث نباشد. اینجا نکته‌ای است که بدون وقت قابل درک نیست؛ زیرا این تعریف متضمن تمایز دو جنبه از ادراک حسی

است که احتمالاً در هر تجربه ادراکی با هم‌اند اما گویی در سطحی خاص یکی از آنها جای دیگری را می‌گیرد. من به چیزی رجوع می‌کنم که ممکن است با دشواری آن را جنبه‌های ذهنی و بدنی ادراک حسی نامید. ادراک حسی ویژگی خاصی دارد که به نحو دیگری ما را از محتوای حساسیت دیگری آگاه می‌کند: گرم، آبی، بالا یا پایین (بدون صدا) و از این قبیل. و نیز اضطراب یا هیجانی در کار است که این احساس را به وجود می‌آورد خواه لذیذ خواه دردناک که من فکر می‌کنم به موجب واکنش به انگیزه‌ای است که در خود دارد، همراه هر واکنش جسمانی که کاملاً وارد آگاهی می‌شود مثلاً حساسیت اندامی (ارگانیک). من این تمایز را با واژه‌های «طبیعت» و «انگیزش» بیان کرده‌ام. اگر واژه «صورت» به روشنی درک می‌شد قطعاً آن را به جای واژه «طبیعت» به کار می‌بردم، یعنی اگر چیزی از مفاهیم زمان و مکان (فضا) به ذهن القا نمی‌کرد و می‌توانست مثلاً حاوی تأکید پرمحتوایی باشد؛ یا از واژه «واکنش» استفاده می‌کردم اگر اینگونه درک می‌شد که طرد کننده کیفیت احساسی خاص از رنگ و صدا نبود، تا آنجا که این واژه به نحو دیگری از محتوای هر نوع حساسیت دیگری از همین نوع یا از حس دیگری با ما سخن می‌گوید.

مثلاً احساس خوشایند گرمای آتش در یک روز سرد را در نظر بگیرید و همین‌طور احساس خوشایند یک رنگ مطبوع را بدون نمونه خاصی از قبیل پرده یا کاغذ دیواری. در نظر من کاملاً روشن است که در لذت بردن از رنگ دو عنصر کاملاً متمایز در کار است. یک عنصر مشترک بین رنگ به طور کلی و ادراکات عالی‌تر زیبایی در هنر و طبیعت که علاقه‌ای است به بیان خاص رنگ همچون یک واژه در زبان جامع و فراگیر جهان احساس. این عنصر در هر رنگی و در ترتیب فضایی رنگ‌ها و در تشخیص رنگ از آنچه محبوس در حواس دیگر است متفاوت است. این عنصر معنای عقلانی انتزاعی نیست بلکه نسبت آن به رنگ مثل نسبت معنی به واژه است. عنصر دیگر را می‌توان در مقابل معنای «جسمانی» توصیف کرد این عنصر محض این واقعیت است که ما در قوه احساس به نحو خوشایند برانگیخته می‌شویم، آرام می‌گیریم یا شدیداً تحت تأثیر قرار می‌گیریم. ادراک رنگ این عنصر را به طور مشترک با احساس گرما داراست و نیز با موارد دیگری از احساس‌های اندامی. من تردید ندارم که یک پیوند علی بین این دو عنصر برقرار است. اما بی‌چون و چرا به نظر می‌رسد که این نسبت مستقیماً متناسب نیست. لذت گرما یا لذت سلامت از یک جهت دقیقاً شبیه لذت بسیط رنگ است. اما به نظر می‌رسد که این لذت به خواست چیزی مربوط است. عنصر «ذهنی» یا «طبیعت» به سختی قابل پی گیری است؛ انگیزش خوشایند اگرچه نه دقیقاً اما تقریباً با لذات یک عامل (امر واقع) نانوشته است.

اکنون من تردید ندارم که این دو طرف واقعاً در هر حساسیت و ادراک حسی حضور دارند، از احساس اندامی تا نواحی عالی و عالی‌ترین مراحل لذت زیبایی. اما این دو ادراک متناسب نیستند و در موارد پیچیده ممکن است مختلف باشند مثل وقتی که یک «حساسیت» به وحدت چیزی

صدمه می‌زند که می‌تواند یک اثر هنری خوب باشد و از این طریق بر لذت ناظران ضعیف‌تر بیفزاید. دلایل قبول حضور «طبیعت» تماماً در درجه اول این است که بدیهی به نظر می‌رسد و هر حالتی از آگاهی دارای یک طبیعت است به شرط آنکه ما برای آشکار کردن آن مهارت کافی داشته باشیم؛ در درجه دوم نویسندگان بزرگ گاهی به ما نشان می‌دهند از طریق تحلیل دقیق غیر معمول خود که حضور یک طبیعت پرمحتوا در جایی تحقق دارد که ما قادر به کشف آن نباشیم (مقایسه کنید با ستایش دکتر میدلتون در خودمدار (Egoist)؛ و در درجه سوم به این ترتیب ما با این تمایز اشکالی را بر طرف می‌کنیم که از مراحل اولیه جذابیت تقریباً جسمانی در بخش حساسیت به وجود می‌آید، مثل وقتی که یک کودک به طرف یک نور درخشان برمی‌گردد.