جایگاه زیبایی در
عالم هنر

سرشناسه: نهاماس، الکساندر، ۱۹٤٦ م. Nehamas, Alexander
عنوان و نام پدیدآور: جایگاه زیبایی در عالم هنر: وعده شادکامی و بس/الکساندر نهاماس؛ ترجمهٔ سیدمسعود حسینی.
مشخصات نشر: تهران: ققنوس، ۱٤۰۰.
مشخصات ظاهری: ۲۲٤ ص.: مصور
شابک: ۹۷۸_٦۲۲_۰٤_۰۳۸٤_٥
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی: .Only a promise of happiness: the place of beauty in a world of art, c2007
یادداشت: کتابنامه.
یادداشت: نمایه.
موضوع: زیبایی‌شناسی
موضوع: Aesthetics
موضوع: هنر ــ فلسفه
موضوع: Art -- Philosophy
شناسهٔ افزوده: حسینی، سیدمسعود، ۱۳٦٦ــ، مترجم
رده‌بندی کنگره: BH ۳۹
رده‌بندی دیویی: ۱۱۱/۸٥
شمارهٔ کتاب‌شناسی ملی: ۸٤۳٥۸٤٦

جایگاه زیبایی در عالم هنر

وعدهٔ شادکامی و بس

الکساندر نهاماس

ترجمهٔ سیدمسعود حسینی

این کتاب ترجمه‌ای است از:

Only a Promise of Happiness
The Place of Beauty in a World of Art
Alexander Nehamas
Princeton University Press, 2007

انتشارات ققنوس
تهران، خیابان انقلاب، خیابان شهدای ژاندارمری،
شمارهٔ ۱۱۱، تلفن ۶۶ ۴۰ ۸۶ ۴۰
ویرایش، آماده‌سازی و امور فنی:
تحریریهٔ انتشارات ققنوس

❊❊❊

الکساندر نهاماس
جایگاه زیبایی در عالم هنر
وعدهٔ شادکامی و بس
ترجمهٔ سیدمسعود حسینی
چاپ اول
۱۱۰۰ نسخه
۱۴۰۰
چاپ پارمیدا
حق چاپ محفوظ است
شابک: ۵-۰۳۸۴-۰۴-۶۲۲-۹۷۸
ISNN: 978-622-04-0384-5
www.qoqnoos.ir
Printed in Iran

تقدیم به آرتور ساتماری

فهرست

یادداشت مترجم ۱۱
سپاسگزاری ۱۳

فصل اول

افلاطون یا شوپنهاور؟ ۱۵
ویژگیِ نمود؟ ۳۰
آرای مَدرنیستی ۴۳
ازآن‌خودسازی‌های مدرنیستی ۵۱

فصل دوم

نقد و ارزش ۶۷
نقش مرورنویسی ۷۸
زیباَیی، عشق، دوستی ۹۲
جذابیت، زیبایی، تکامل ۱۰۶

فصل سوم

هنر، زیبایی، میل ۱۲۵
زیبایی، اجتماع، کلیت ۱۳۳
هم‌شکلی، سبک، تمایز ۱۴۱
زیبایی‌شناسی، بی‌واسطگی، فردیت ۱۵۲

فصل چهارم

المپیای مانه ۱۷۱

تفسیر، ژرفا، گستره..... ۱۹۰
تفسیر، زیبایی، خیر..... ۱۹۷
زیبایی، عدمِ قطعیت، شادکامی..... ۲۰۳

نمایه..... ۲۲۱

ο]ἰ μὲν ἰππήων στρότον οἰ δὲ πέσδων
οἰ δὲ νάων φαῖσ' ἐπ[ὶ] γᾶν μέλαι[ν]αν
ἔ]μμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν' ὄττω
τις ἔραται.

زیباترین چیز بر روی زمینِ تاریک
از نظرِ برخی هدایتِ اسب‌سواران است،
از نظرِ برخی دیگر سربازانی که قدم‌رو می‌روند،
و از نظرِ برخی دیگر ناوگانی از کشتی‌ها.
به نظرِ مَن اما آنچه بدان عشق می‌ورزی.

ـــ سافو، قطعهٔ ۱۶

Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,
O Beauté! monstre énorme, effrayant, ingénu!
Si ton oeil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte
D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu?

De Satan ou de Dieu, qu'importe? Ange ou Sirène,
Qu'importe, si tu rends, — fée aux yeux de velours,
Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine! —
L'univers moins hideux et les instants moins lourds?

چه تفاوت کز آسمان آمده باشی یا که از دوزخ
ای زیبایی! هیولای شگرف و موحش و ساده‌دل
اگر دیده و خنده و گامت بگشایند بر من
درِ بی‌کرانگی را که دوست دارم و نشناختمش هرگز

اهریمن باشی یا خدا، فرشته یا پری دریایی، چه تفاوت؟
ای پری چشم‌مخملی، آهنگ و عطر و روشنی،
چه تفاوت دارد ای یگانه شهبانوی من
اگر از زشتی جهان و سنگینی لحظه‌ها کم کنی؟

ـــ شارل بودلر، «در ستایش زیبایی»، از گل‌های شرّ
[ترجمهٔ فارسی از محمدرضا پارسایار، نشر هرمس]

یادداشت مترجم

پیش‌تر کتاب نیچه: زندگی به منزلهٔ ادبیات (نشر مرکز، ۱۳۹۵) را از الکساندر نهاماس به فارسی برگردانده‌ام. کتاب حاضر، که پژوهشی فلسفی است در رازِ زیبایی و نقشِ انضمامیِ آن در زندگیِ ما، از حیثِ سبک و محتوا با آن کتاب قرابت دارد، به طوری که در این کتاب نیز شاهدیم که نهاماس پیوسته میان فلسفهٔ یونان باستان (به‌ویژه افلاطون) و نیچه در رفت‌وآمد است و بینش‌های ژرف و ملموسِ خویش در خصوصِ زیبایی و هنر و آثارِ هنری را با دریافت‌های خویش از آرای فیلسوفانِ برجستهٔ مغرب‌زمین مقایسه می‌کند و هرگز از اتخاذِ موضعی از آنِ خویش غافل نمی‌شود. نهاماس از معدود نویسندگانِ فلسفیِ معاصر است که نوشته‌هایش هم ژرفای نظریِ قابل‌توجهی دارند و هم پیوندِ نزدیکی با زندگانیِ روزمرهٔ انسانِ مدرن. من خود از مطالعهٔ این کتاب هم چیزهای زیادی آموخته‌ام و هم لذتِ فراوانی برده‌ام. نهاماس در این کتاب از عمدهٔ مسائلی که حولِ هنر، زیبایی، اثرِ هنری و هر آنچه مربوط به جهانِ هنرمندان است بحث می‌کند. ممکن است حتی با یکایکِ مواضعِ او مخالف باشیم، اما به احتمالِ زیاد از نوعِ نگاهِ او به موضوعات و مسائل و عمقی که او مسائل را در آن تحلیل می‌کند متأثر خواهیم شد و در هر حال مجالی خواهیم یافت برای تأمل دربارهٔ آن موضوعات. من این کتاب را ادامهٔ کتاب نیچه: زندگی به منزلهٔ ادبیات تلقی می‌کنم، به این معنی که چنانچه فیلسوفی که نیچه را

همچون نهاماس قرائت می‌کند بر آن می‌شد که رأیِ خود را دربارهٔ هنر و زیبایی بیان کند، کتابی چون کتابِ حاضر به نگارش درمی‌آورْد.

سید مسعود حسینی
آذرماهِ ۱۳۹۹

سپاسگزاری

سومین بار است که در زندگی‌ام دعوتی از دانشگاهِ کالیفرنیا در برکلی منجر به انتشارِ یک کتاب شده است. آغازگرِ این کتاب درسگفتارهای تاون‌سند در سالِ ۲۰۰۰ بود، زمانی که از این امتیازِ مهم برخوردار بودم که مباحثاتِ چندی با دانلد دیویدسون داشته باشم. متن، که به درجهٔ چشمگیری تعمیم یافت، هستهٔ درسگفتارهای تنر بود که در سالِ ۲۰۰۱ در دانشگاهِ ییل به دعوتِ پیتر بروکس، مدیرِ وقتِ مرکزِ علومِ انسانیِ ویتنی، ایراد کردم ــ اتفاقی فرخنده که با اختلاف‌نظرِ ثمربخشِ ریچارد رورتی و ایلین اسکری فرخنده‌تر هم شد. برخی از مطالبِ این درسگفتارها در این کتاب با کسبِ اجازه از نهادِ درسگفتارهای تنر در بابِ ارزش‌های انسانی و انتشاراتِ دانشگاهِ یوتا منتشر شده است.

طیِ چهار سالِ بعد، دانشجویان و همکاران و دوستانِ زیادی، به‌ویژه لنیر اندرسن، دنیس دونوگو و جاشوا لندی، هم وقت و هم توجهِ خویش را در اختیارم گذاشتند ــ دو تن از ایشان، تامس لاکر و پل گایر، بیش از آنچه انتظار داشتم به من محبت داشتند. انتظارِ سخاوتِ شگفت‌انگیزِ بنیادِ ملون را هم نداشتم؛ امیدوارم از این سخاوت بهرهٔ درستی برده باشم.

آرتور دانتو، که این کتاب با رویکردِ او به فلسفهٔ هنر به طورِ مبسوط درگیر می‌شود، در سرتاسرِ نگارشِ این کتاب پیشِ نظرم بوده است. همین‌طور برنارد ویلیامز، که رویکردش به فلسفه به طورِ کلی‌تر شاید در این کتاب

مضمر باشد ولی این دلیلی بر کم‌اهمیت بودنش نیست. دست‌آخر، امیدوارم آرتور ساتماری، که سال‌ها قبل که دانشجوی کارشناسیِ دانشگاهِ پرینستون بودم استادِ فلسفهٔ هنرم بود، این کتابِ کوچک را به منزلهٔ قدردانیِ من از دوستیِ شخصی و فکریِ سخاوتمندانه و پرشورش بپذیرد.

فصل اول

افلاطون یا شوپنهاور؟

افلوطین، فیلسوفِ یونانی، در قرنِ سوم میلادی نوشته است همهٔ چیزهای زیبا «خشیت و حولِ برآمده از شعف، اشتیاقِ شورمندانه، عشق و رعشهٔ جذبه» پدید می‌آورند.(۱) همهٔ چیزهای زیبا یعنی اعیانِ طبیعی و آثارِ هنری، تَن‌ها و نفْس‌ها، سبْک‌های زندگی، شناخت، فضیلت، و بسیاری چیزها افزون بر این‌ها. در مقابل، در روزگارِ ما احساساتی از این دست به زندگیِ روزمره محدود شده‌اند و میانِ این احساس‌ها و لذت‌های راستینِ هنر پرده‌ای سنگین کشیده شده است. همان‌طور که اُرتگا ی گاست در سالِ ۱۹۲۵ به‌گلایه گفته است، افرادِ عادی توانِ تجربه کردنِ این لذت‌های راستین را ندارند: «اکثرِ افراد بر این عقیده‌اند که لذتِ زیبایی‌شناسانه[1] به معنای وضعیتی ذهنی است که ذاتاً از رفتارِ عادی‌شان تمییزناپذیر است. از آن‌جا که این افراد هرگز نگرشِ دیگری در پیش نگرفته‌اند بجز نگرشِ عملی‌ای که در آنْ احساس‌های آدمی برانگیخته می‌شوند و آدمی از لحاظِ عاطفی درگیرِ ماجرا می‌شود، اثری که دعوت به مداخلهٔ عاطفی نکند آن‌ها را هاج و واج برجای می‌گذارد»؛ افرادِ عادی در عواطفی غوطه‌ورند که نه‌تنها «با لذتِ هنریِ راستین» متفاوت‌اند «بلکه... با التذاذِ زیبایی‌شناسانه به معنای راستین نیز ناسازگارند».(۲)

1. aesthetic

فلسفه نیز بینشِ فراگیرِ افلوطین را رها کرده است. فلسفه، به دلیلِ بدگمانی به شور و اَشتیاق، خود را به نوعی از زیبایی محدود کرده که به نظر می‌رسید میل با آن مناسبتی ندارد ــ یعنی زیبایی در هنرِ بزرگ و در عجایبِ طبیعت، که در موزه‌ها و پارک‌های ملی متمرکز شده‌اند. از این رو، زیبایی‌ای که برای فلسفه و نقد و غالباً برای خودِ هنرها اهمیت داشت، اگر اساساً اهمیت داشت، از زیبایی‌ای جدا شد که برای مابقیِ جهان اهمیت داشت، یعنی برای کسانی که زیبایی موردِ نظرِ فلسفه و نقد و هنرها را نامربوط و پوچ می‌یافتند: هرچه لذت‌های این نوع از زیبایی والاتر و ظریف‌تر بودند، کمتر شبیه لذت‌ها به نظر می‌رسیدند.

چطور این اتفاق افتاد؟ آیا دلیلش پالایش یا بی‌بنیگی است؟ و ما ــ ما فیلسوفان، منتقدان، مورخان، جماعتِ «تحصیلکرده»ای که از بالا به «عوام» نگاه می‌کند، و خودِ عوام که وقتی به خود زحمتِ تفکر دربارهٔ این چیزها را می‌دهند تحصیلکرده‌ها را دست می‌اندازند ــ چه کاری از دستمان برمی‌آید، اگر کاری برآید؟

گفته‌های افلوطین پژواک آگاهانهٔ توصیف افلاطون بودند از فردی که پسربچه‌ای زیبارو را برایَ نخستین بار می‌بَیند. افلاطون در فایدروس می‌نویسد که چنین فردی در وهلهٔ نخست

> در چنبرهٔ واهمه‌ای سرد می‌لرزد... و با احترام به پسربچه خیره می‌شود، آن‌چنان که گویی او خداست... . اما به‌تدریج لرزه‌اش جای خود را به عرقِ تب‌آلودِ غریبی می‌دهد، آکنده از جریانِ زیبایی‌ای که از دریچهٔ چشمانش به جانش سرازیر می‌شود و رشدِ بال‌های نفْسش را تغذیه می‌کند... . او به هیچ چیزِ دیگری اهمیت نمی‌دهد. مادر، برادران یا دوستان معنایی برایش ندارند. هر چیزِ دیگری را که خاطرش را مشغول بدارد با مسرّت نادیده می‌گیرد؛ از دست دادنِ هر چیزی برایش علی‌السویه است به شرطی که به خاطرِ پسربچه باشد.[۳]

افلاطون و مردمانِ عهدِ باستان از زبانِ مخاطره‌آمیزِ شور و اشتیاق هراسی نداشتند، زیرا بر این تصور بودند که زیبایی، حتی زیبایی اعیانِ نازل،

می‌تواند به‌تدریج شوقی به خیر و حقیقت برانگیزد. افلاطون در مهمانی سیر و سلوکی طولانی را توصیف می‌کند که از عشق به شخصی بخصوص به زندگی‌ای منتهی می‌شود که عشق به کلِ زیباییِ جهان بر آن حاکم است، زندگی‌ای که به عقیدهٔ او خودِ زندگیِ فلسفی است. شور و اشتیاقِ در طلبِ این زندگی، حکمت و فضیلتِ نهفته در این زندگی و هر آنچه به این‌ها ختم می‌شود، درست همان چیزی است که مردمانِ عهدِ باستان به آن میدان می‌دادند و ارجش می‌نهادند، و لذت‌هایی که این امور در عوضْ وعده می‌دادند پرشور و شدید بودند.[۴]

واکنشِ پرحرارت به زیبایی‌ای که افلاطون و افلوطین توصیف می‌کنند، برای دوستَداران زیبایی و هنر نظیر جان راسکین، والتر پیتر و اُسکار وایلد هنوز هم در قرنِ نوزدهم قابلِ درک بود، اما همان زمان هم مدت‌ها بود که زیبایی دیگر با حکمت و خیر عجین نبود؛ سرانجام کارِ زیبایی به جایی رسیده بود که به درجهٔ زیادی با حکمت و خیر نامربوط و غالباً ضدِ آن‌ها بود، همان‌طور که امروزه به عقیدهٔ بیشترِ مردمانِ جهان این‌چنین است. حتی راسکین هم که اخلاقی‌ترین زیبایی‌شناسِ مدرن بود به‌ناچار به شکافِ میانِ زیبایی و اخلاق اذعان داشت، و توصیهٔ او به نقاشان تعارضی را نشان می‌دهد که او با آن روبه‌رو بود: «آیا انسانی پیشِ پای شما در حالِ مردن است ــ کارِ شما این نیست که به او کمک کنید، بلکه این است که رنگِ لب‌هایش را ثبت کنید... . این شاید کاری مشخصاً دینی یا معنوی به نظر نرسد.»[۵]

و همین‌طور هم بود. قرنِ بیستم، با بی‌اعتمادی به شور و اشتیاق، به‌تدریج در خودِ زیبایی شک کرد. تضادِ میانِ کمک کردن به رنجوران و نقاشی کردنِ آن‌ها، میانِ جنگیدن برای آن‌ها و نوشتن دربارهٔ آن‌ها، شدیدتر و عمیق‌تر شد. فلسفه، بیمناک از توانایی هنر در تبدیلِ بزرگ‌ترین وحشت‌ها به اعیانِ زیبایی، این تضاد را مردودِ شمرْد و زیبایی انسان‌ها و اشیای معمولی را، با این‌که از میلِ شدید و بدنْ جدایی‌ناپذیر است، به عرصهٔ زیست‌شناسی و روان‌شناسی، به مُد، به تبلیغات و تجارت منتقل

کرد. فلسفه زیباییِ هنر و رضایت‌های مبهم آن را به عنوانِ موضوعاتِ بحقِ خویش حفظ کرد، اما تنها از این طریق که آن‌ها را از وجهِ «زیبایی‌شناسانه» در نظر گرفت، و این مقوله بینشی را از بین برد که زمانی تخیلِ افلاطون را شعله‌ور ساخته بود.

امرِ زیبایی‌شناسانه زمینه را فراهم کرد تا امرِ زیبا[1] از همهٔ مسائلِ حسی، عملی و اخلاقی که کانون دغدغهٔ افلاطون بودند جدا شود. خودِ این مفهوم بخشی از میراث ایمانوئلَ کانت است که عرصهٔ مدرنِ زیبایی‌شناسی را در اواخرِ قرن هجدَهم برپا کرد.(۶) کانت در صورت‌بندیِ معماگونه‌ای که با این هَمه تأثیرش به نگرشِ ما در قبالِ هنرها و، همان‌طور که خواهیم دید، به جنبه‌های بی‌شماری از زندگیِ روزمره سرایت می‌کند، از باستانیان روی گرداند. او ادعا کرد که زیبایی فقَط از دریچهٔ نوعی باریک‌بینی[2] در طبیعت یا هنر جلوه‌گر می‌شود، نوعی باریک‌بینی که «رضایتی فارغ از هر گونه علقه» به بار می‌آورد.(۷) لذت («رضایت»)ی که ما در اشیای زیبا می‌یابیم، از نسبت‌های این اشیا با مابقیِ جهان ــ از کاربردها و تأثیرهایشان ــ به‌کلی مستقل است. ما هیچ علاقه‌ای به تملکِ آن‌ها یا به پیامدهایی که آن‌ها برای خودِ ما یا دیگران دارند نداریم. این لذتی فارغ از میل است.

به عقیدهٔ کانت، امرِ زیبا هم با امرِ «مطبوع»[3] فرق دارد هم با امرِ خیر. امرِ مطبوع هر آن چیزی است که، به روزمره‌ترین معنای کلمه، آن را می‌پسندیم و از آن لذت می‌بریم ــ بستنیِ توت‌فرنگی، عطرِ یاسمن، پارچهٔ ابریشمی، خانه‌ای بزرگ یا غذایی دلچسب و شاید شرابِ قناری (مثالِ خودِ کانت) همراه با آن غذا. لذتی که چنین چیزهایی ایجاد می‌کنند میل به تملکِ آن‌ها را برمی‌انگیزد؛ ما می‌خواهیم که آن‌ها همچنان، در کنارِ چیزهای دیگری که نظیرِ آن‌ها هستند، در دسترسمان باشند.(۸) کانت می‌گوید این یعنی داشتنِ علقه‌ای جدی به «وجودِ آن‌ها». این نگرشی است که ما در قبالِ چیزهای خیر هم داریم ــ چیزهایی که یا سودمندند یا اخلاقاً ارزنده‌اند. چیزهای سودمند آن چیزهایی هستند که به غایتی مطبوع منتهی می‌شوند ــ مثلاً

1. the beautiful
2. contemplation
3. the agreeable

یک بستنی‌ساز، اگر بستنی دوست داشته باشم ــ و دلیلِ این‌که علقه‌ای به وجودِ آن‌ها دارم این است که میل دارم از غایاتی برخوردار باشم که این چیزها وسایلِ رسیدن به آن‌ها هستند. دست‌آخر، چیزهایی که از لحاظِ اخلاقی ارزنده‌اند به‌خودی‌خود ارزنده‌اند، یعنی این‌ها چیزهایی هستند که می‌خواهیم به خاطرِ خودشان برقرار باشند ــ و این نیز به معنای داشتنِ علقه‌ای به وجودِ آن‌هاست.[۹] اما وقتی دلمشغولِ زیباییِ فلان چیز هستیم، پای هیچ علقه‌ای به میان نمی‌آید. کانت می‌نویسد: «اگر پرسش این باشد که آیا فلان چیز زیباست، قصدِ ما این نیست که بدانیم آیا چیزی هست یا می‌تواند باشد که برای ما یا برای فردِ دیگری از حیثِ وجودش اهمیت داشته باشد، بلکه در عوض می‌خواهیم بدانیم که چگونه دربارهٔ آن در ظرفِ تعمقِ صِرف داوری می‌کنیم.» آیا داشتنِ چنین چیزی لذتبخش است؟ آیا داشتنِ آن برای ما خیر است؟ آیا وجودِ داشتنِ آن خیر است؟ آیا از همان اول وجود دارد یا زادهٔ تخیلِ من است؟ هیچ‌یک از این‌ها اهمیتی ندارد. فلان قصر چه‌بسا زیبا باشد، آن هم علی‌رغمِ آن‌که تجملاتی، بی‌مصرف و محصولِ ظلم و ستم است. اگر بخواهم فلانَ پردهٔ نقاشی را به این دلیل که به نظرم زیبا می‌رسد صاحب شوم، یا اگر بخواهم رُمانی را به دلیلِ نگرشِ اخلاقی‌اش تحسین کنم، حُکمم بی‌پایه خواهد بود:

> همه باید اذعان کنند که هر حکمی دربارهٔ زیبایی که کمترین علقه‌ای با آن آمیخته باشد بسیار جانبدارانه است و نوعی حکمِ ذوقی[1] محض نیست. نباید کمترین سوگیری به وجودِ شیء داشته باشیم، بلکه باید از این حیث به‌کلی بی‌اعتنا باشیم تا بتوانیم در موضوعاتِ ذوقی نقشِ حکم‌کننده را ایفا کنیم.[۱۰]

لذتِ زیبایی‌شناسانه لذتی است که ما از اشیا، درست همان‌گونه که در مقابلمان قرار دارند، بدونِ توجه به تأثیرهایشان بر دغدغه‌های حسی یا عملی یا اخلاقی‌مان، حاصل می‌کنیم.[۱۱] به‌علاوه، زیبایی در زمرهٔ

1. judgment of taste

ویژگی‌های خودِ اشیا نیست: حکمِ ذوقی ــ «این زیباست» ــ چندان ابژهٔ خودش را توصیف نمی‌کند بلکه بیشتر احساسِ لذتی را گزارش می‌کند که ما تجربه می‌کنیم. کانت می‌نویسد که حکمِ ذوقیِ صرفاً بر اساسِ «احساسِ لذت و درد» صادر می‌شود، «احساسی کَه اساساً بر چیزی متعلق به ابژه دلالت ندارد، بلکه در آنْ سوژه خودش را بدان‌گونه که از تصور متأثر می‌شود احساس می‌کند».(۱۲)

دیدگاه‌های کانت دربارهٔ ماهیتِ زیبایی و هنر و رابطهٔ آن‌ها با مابقیِ زندگی بی‌اندازه پیچیده‌اند. اگرچه او زیبایی را از میل جدا کرد، خودِ او زیبایی را به هنرها محدود نکرد؛ اما سنتی که پس از او از راه رسید نه‌تنها بر آنچه به «فارغ از علقه بودن» زیبایی شهرت یافته است تأکید ورزید، بلکه، حتی فراتر از آن، بر «خودآیینی»[1] هنر نیز تأکید کرد. نه زیبایی با جهانِ روزمرهٔ امیال رابطه‌ای دارد (یا باید داشته باشد) و نه هنر، و هر دو به نحوی ما را تکان می‌دهند (یا باید تکان دهند) که هیچ چیزِ دیگری در آن جهان ما را تکان نمی‌دهد.(۱۳) مدت‌ها پیش از آن‌که مدرنیسم به ما بیاموزد که به جای امرِ دوست‌داشتنی و امرِ جذاب، برای امرِ دشوار و امرِ مشقت‌بار و امرِ تهذیب‌کننده[2] ارزشِ زیادی قایل شویم، زیبایی‌ای که برای فلسفه مهم بود پیشاپیش از نقشِ خویش در مقامِ جرقهٔ میل به مطمئن‌ترین وسیلهٔ فرونشاندنِ میل مبدل شده بود. آرتور شوپنهاور در اواسطِ قرنِ نوزدهم اعتقاد داشت که میل هرگز به‌کلی ارضا نمی‌شود؛ هر کاری هم که انجام دهیم، باز چیزِ بیشتری می‌خواهیم، و هدفِ نهاییِ ما همیشه، مانند میوهٔ تانتالوس،[3] از دسترسمان خارج است. به عقیدهٔ او، میل عذابِ بی‌وقفه‌ای است که فقط باریک‌بینیِ هنری می‌تواند ما را از آن برهاند. اما وقتی زیباییِ هنر ما را به ورای امرِ روزمره ارتقا می‌دهد،

> به‌یکباره آرامشی که در روندِ قبلیِ امیال همواره جستجو می‌شد ولی همیشه از ما می‌گریخت به طیبِ خاطر نزدِ ما می‌آید و می‌ماند. این همان وضعیتِ بی‌دردی است که اپیکور آن را تحتِ عنوانِ خیرِ اعلی و

1. autonomy 2. edifying 3. Tantalus

وضعیتِ خدایان ارج می‌نهاد؛ ما در این لحظه از کوششِ رقت‌بارِ اراده رها هستیم؛ سبتِ بندگیِ کمرشکنِ اراده‌ورزی را جشن می‌گیریم؛ و چرخِ ایکسیون[1] از حرکت بازمی‌ایستد.[۱۴]

شوپنهاور هنر را ارج می‌نهد، زیرا زیبایی را رهایی از مشقت‌های عذاب‌آور و جزئیاتِ برآشوبندهٔ زندگیِ معمولی می‌داند. او بر این عقیده است که هنر ماهیتِ واقعیِ اشیا، یعنی «صورتِ پایدارِ» انواعِ آن‌ها، را برای ما عیان می‌کند. با تمرکز بر ویژگی‌های کلی‌ای که میانِ اشیا مشترک‌اند، از پست و بلندِ امرِ مشخص و جزئی دور می‌شویم؛ مشارکتِ عملی در زندگیِ معمولی را پشتِ سر می‌نهیم و به قلمروِ باریک‌بینیِ محض وارد می‌شویم، قلمروی که در آن خبری از درد نیست: «دیگر خبری از شادکامی و عدم شادکامی نیست؛ ما دیگر فرد نیستیم؛ فرد فراموش می‌شود؛ ما صرفاً سوژهٔ محضِ شناختیم. ما صرفاً آن یگانه چشمِ جهانیم که از بطنِ همهٔ مخلوقاتِ شناسا به بیرون نگاه می‌کند.»[۱۵]

هیچ‌چیز به قدرِ سرودی که شوپنهاور در ستایشِ توقفِ میل سر می‌دهد با تجلیلی که افلاطون در مهمانی از میل می‌کند فاصله ندارد. به عقیدهٔ افلاطون، یگانه واکنشِ درخور به زیباییْ erōs ــ عشق، میل به تملکِ عشق ــ است. به‌علاوه، همهٔ چیزهای زیبا ما را به ورای خودشان برمی‌کشند و به بازشناسی و عشق ورزیدن به زیبایی‌های ارزنده‌ترِ دیگری هدایت می‌کنند که در عشق به زیباییِ خودِ فضیلت و زندگیِ فلسفیِ قرینِ شادکامی به اوج می‌رسند. افلاطون موافق است که زیبایی فراهم‌کنندهٔ شناخت است ــ عشق و فهم با یکدیگر عجین‌اند ــ اما این را نیز درک می‌کند که زیبایی چیزهای دیگری هم فراهم می‌کند: فیلسوف عملاً در جهان درگیر است، عشق او را برمی‌انگیزد تا بر جهان اثر بگذارد و قادر است از طریقِ فهمْ به‌خوبی عمل کند. وانگهی، فیلسوف بدن را هرگز ترک نمی‌کند. افلاطون «صعود»ی طولانی و دشوار را توصیف می‌کند که منتهی می‌شود

1. Ixion

به شناخت و خودِ «مثالِ زیبایی» و عشق به آن ــ یعنی ماهیتِ ذاتیِ زیبایی که در همهٔ چیزهای زیبای جهان جلوه‌گر می‌شود و تبیین‌کنندهٔ زیبا بودنِ همهٔ چیزهاست. اما نخستین گام‌های این صعودِ فیلسوفانه به طرزی استوار در جهانِ حواس ــ در میلِ جنسیِ هم‌جنس‌خواهانه[1] ــ ریشه داشتند.(۱۶) کلِ این سیر و سلوک با مردی که عاشقِ پسری زیبا می‌شود آغاز می‌گردد ــ پدیده‌ای رایج در آتنِ عهدِ باستان که ابعادی نه‌تنها جنسی بلکه همچنین اجتماعی و اخلاقی داشت. انتظار می‌رفت که مردِ سالمندتر، در پاسخ به مهر و محبتِ پسر، انگیزه و شناختِ ضروری برای موفقیت و سرآمدی در زندگی را در اختیار او بگذارد ــ یعنی آنچه یونانیان aretē می‌نامیدند و ما غالباً به طرزی گمراه‌کننده آن را فضیلتِ اخلاقی تلقی می‌کنیم.(۱۷)

افلاطون در پدیدهٔ هم‌جنس‌خواهی نه‌تنها برای پسر بلکه برای مرد هم فرصتی می‌دید، دست‌کم اگر این مرد به فلسفه تمایل می‌داشت. چنین مردی خواستارِ آن می‌بود که علتِ زیبا بودنِ پسر و برانگیخته شدنِ میلِ خویش را بفهمد. بنابراین میل به پسر به میلی به فهمیدن منتهی می‌شود، و این میل منتهی می‌شود به زیباییِ بدنِ انسان به طورِ کلی ــ ویژگی‌هایی که همهٔ بدن‌های زیبا در آن‌ها با هم شریک‌اند و، از دیدگاه افلاطون، زیبا شدنِ هر فردی منوط به آن‌هاست. اما از آن‌جا که واکنشِ درخور به زیبایی همانا عشق است، مردی فلسفه‌دوست‌تر اکنون خواستارِ آن می‌بود که بفهمد چه چیزی بدنِ انسان به طورِ کلی را زیبا می‌سازد و او را به عشق ورزیدن به آن برمی‌انگیزد و چه چیزی زیباییِ آن را توضیح می‌دهد، و تا جایی سؤال می‌کرد که به پاسخی کامل و نهایی می‌رسید. هر گامِ تازه‌ای زیباییِ دیگری را عیان می‌کند، و میلِ مرد به تملکِ پسر به‌تدریج به میلی به چیزهایی هرچه انتزاعی‌تر تعمیم می‌یابد: نه‌تنها زیباییِ بدنِ انسان بلکه همچنین زیباییِ نفْس، که به عقیدهٔ افلاطون علتِ زیباییِ جسمانی است؛ زیباییِ فرهنگ‌هایی که از بطنِ قوانین و نهادهایشان انسان‌هایی ظهور می‌کنند که نفس‌هایی زیبا دارند؛ زیباییِ شناخت و فهم که لازمهٔ برپاییِ

1. paederastic

این قوانین و نهادها هستند؛ و، در نهایت، ذاتِ یگانه و تغییرناپذیرِ زیبایی، یعنی «مثالِ» زیبایی، که به زیباییِ هر چیزی که عاشقی را به آن چیز راهبر می‌شود جان می‌بخشد ــ یعنی، زیباییِ همهٔ چیزهای موجود در جهان. و اگرچه این زیبایی‌های «عالی‌تر» جنبهٔ انتزاعی و به‌ظاهر غیرشخصی دارند، هرگز از برانگیختنِ عمل و میل و اشتیاق بازنمی‌ایستند.[۱۸] حتی خودِ مرحلهٔ آخر هم، هنگامی که فیلسوف از طریقِ عقلِ تنها می‌فهمد که زیباییِ واقعاً چیست، لحظهٔ تعمق محض نیست: فهمِ فیلسوف از زندگیِ حقیقتاً موفقیت‌آمیز و شادکامی که اکنون می‌تواند دَر پیش بگیرد جدایی‌ناپذیر است؛ میلِ او به نوعی پدیدهٔ عالی‌ترِ جسمیت‌زدوده والایش نیافته است. آشکار است که فیلسوف از «مثال» اتفاقاً همان چیزی را می‌خواهد که مردانِ معمولی‌ای که چیزِ بهتری نمی‌شناسند از پسرهای زیبا می‌خواهند: آمیزشِ جنسی[1] (sunousia) ــ افلاطون بدونِ تعلل همان اصطلاحی را در موردِ نقطهٔ اوجِ این صعودِ فیلسوفانه به کار می‌برد که برای نازل‌ترین نقطهٔ آن به کار می‌برد.[۱۹] وی به این طریق یادآور می‌شود که زیبایی را نمی‌توان از فهم یا میل جدا کرد. انتزاعی‌ترین و عقلانی‌ترین زیباییْ تمنای تملکِ زیبایی را همان‌قدر برمی‌انگیزد که حسی‌ترین زیباییْ شورِ شناختِ بهترِ این زیبایی را برمی‌انگیزد. هر تبیینِ رضایت‌بخشی از زیبایی باید به این واقعیتِ بنیادی اذعان کند. هیچ تمایزِ سهل و آسانی میانِ جسم و روح، درونی و بیرونی، سطحی و عمیق نمی‌تواند پیچیدگیِ آن را دریابد.

این پیچیدگی اتفاقاً همان چیزی است که شوپنهاور از توجه به آن اجتناب می‌کند. او می‌خواهد شور و میل را از جنبه‌های جدیِ تعمق‌آمیزِ زندگی کنار بگذارد، و بدتر از همه میلِ جنسی است که پشتِ هر جلوهٔ عشق در کمین می‌نشیند:

> هر گونه عاشق‌پیشگی[2] صرفاً در سائقِ جنسی ریشه دارد، و در واقع مطلقاً فقط سائقی جنسی است که به طرزِ دقیق‌تری متعین، مشخص و، در حقیقت، به دقیق‌ترین معنای کلمه، متفرد شده است، هر قدر هم که به طرزی اثیری

1. intercourse
2. amorousness

> رفتار کند... . این هدفِ نهاییِ تقریباً کلِ کوششِ بشری است: [اما][1] تأثیرِ نامطلوبی بر مهم‌ترین امور دارد، جدی‌ترین مشغله‌ها را ساعت‌به‌ساعت مختل می‌کند، و گاهی حتی بزرگ‌ترین متفکران را نیز برای مدتی متحیر می‌کند... . در کل، در هیئتِ دیوی بدنهاد ظاهر می‌شود که می‌کوشد همه‌چیز را تحریف و مغشوش و سرنگون سازد.[۲۰]

اگرچه شوپنهاور برخلافِ بسیاری از فیلسوفانِ دیگر توجهی جدی به میلِ جنسی مبذول می‌دارد، این کار را تنها با این هدف انجام می‌دهد که آن را با عزمی کمابیش عنان‌گسیخته تقبیح کند. او دیوارِ بزرگی می‌کشد میانِ زیبایی و آنچه شاید جذابیت یا جاذبهٔ جنسی بنامیم (صورتِ دیگری از تمایزِ میانِ درونی و بیرونی) و تأکید می‌ورزد که حتی زیباییِ بدن را هم نمی‌توان تشخیص داد مگر این‌که ادراکِ حسی را از میل جدا کنیم. مادام که بدنِ یک شخص به نظرمان جذاب می‌رسد، نمی‌توانیم این بدن را از وجهِ زیبایی‌شناسانه مشاهده کنیم، و مرادِ وی از این وجهِ زیبایی‌شناسانه تعمق در این بدن است آن‌چنان که گویی این بدن نوعی منظره یا اثری هنری است ــ یعنی به وجهی فارغ از علقه، بدونِ توجه به تأثیرهایش بر ما یا بر هر چیزِ دیگری در جهان. او اذعان می‌کند که به‌آسانی نمی‌شود به این طریق ارجِ صورتِ بشری را شناخت. «عاشق‌پیشگی» خطری همیشگی است و خودِ بدن نیز به همچنین، حتی وقتی هم که صرفاً بازنمایی شده باشد. شوپنهاور تصاویرِ برهنه‌ای را که «برای برانگیختنِ احساس‌های شهوانی در ناظر طراحی شده‌اند» مردود می‌شمرد، زیرا این تصاویر تعمقِ زیبایی‌شناسانه را پاک ویران و غایتِ نقاشی یا مجسمه‌سازی را نقشِ بر آب می‌کنند. به نظرِ او حتی نقاشیِ حیاتِ بی‌جان نیز ناخوشایند است، نقاشی‌ای که «مأکولاتی»[2] را به تصویر می‌کشد «[که][3] ضرورتاً اشتها را برمی‌انگیزند»: «این فقط نوعی تحریکِ اراده است که به هر گونه تعمقِ زیبایی‌شناسانهٔ عین

---

۱. قلاب‌هایی که در متن آمده اگر افزودهٔ نویسنده باشد، در پانوشت مشخص شده؛ در غیر این صورت، افزودهٔ مترجم است. (همهٔ پانویس‌ها از مترجم است. ــ م.)

2. edible objects

۳. افزودهٔ نویسنده.

پایان می‌دهد» (با این حال، میوه مقبول از کار درمی‌آید: وی بر این عقیده است که ما در هنر میوه را تنها در هیئتِ سیر و بسطِ اُرگانیکِ گُل می‌بینیم نه در هیئتِ غذا!). اراده «از فقدان، از نقصان و بنابراین از رنج ناشی می‌شود» و جز رضایتِ کم‌دوام حاصلی در بر ندارد، «همانند صدقاتی که به دامنِ گدا می‌اندازند که امروز موقتاً او را آسوده می‌دارند تا مگر بدبختی‌اش تا فردا تداوم بیابد». خواستن همانا نداشتن است و منشأ بدبختیِ بی‌پایان. هر جا پای میل در میان باشد، درد هم پیدا می‌شود. از درد فقط هنگامی می‌توان رهایی یافت که میل پشتِ سر گذاشته شده باشد، آن هم در ظرفِ باریک‌بینیِ محضِ زیبایی، که ولو برای لحظه‌ای سپرِ محافظِ ما در برابرِ خواسته‌های بی‌وقفهٔ اراده می‌شود.[۲۱]

تصورِ مخالفتی پرقوت‌تر از این دشوار است. شوپنهاور از این واقعیت بیزار است که تا وقتی میل پافشاری می‌کند، همواره چیزی هست که ورای دسترسیِ میل می‌ماند. به این معنا، میل هرگز ارضا نمی‌شود؛ میلی که ارضا شده باشد میلِ مرده‌ای است، و نابودیِ سراسریِ میل یگانه راهِ گریز از خواسته‌های تمام‌نشدنیِ میل است. افلاطون از میل تجلیل می‌کند. او به erōs در مقام فرزندِ دو خدا، یعنی توانگری و فقر، تشخص می‌بخشد و ویژگی‌های این دو خدا را ترکیب می‌کند: «اکنون او زمانی به زندگی قدم می‌گذارد که راهِ خویش را بیابد؛ اکنون می‌میرد ــ جملگی در یک روز. از آن‌جا که فرزندِ آن پدر است پیوسته به زندگی قدم می‌گذارد اما [چون فرزندِ آن مادر است][۱] هر چیزی که او به آن نزدیک شود از کف می‌رود، و بنابراین نه هرگز به‌تمامی از هر گونه توانمندی بی‌بهره است و نه هرگز غنی است.»[۲۲] دقیقاً همین آمیزه است که باعث می‌شود erōs همان‌قدر که در هنگامِ طلبِ زیبایی و حکمتْ حیله‌گر باشد، از تملکِ کاملِ آن‌ها هم ناتوان باشد: او هم عاشق است و هم فیلسوف. جایی که شوپنهاور درکِ نقصان را می‌بیند، افلاطون امیدِ رضایت‌مندی را می‌بیند. مادام که چیزی به نظرِ ما زیبا می‌رسد، احساس می‌کنیم که هنوز به همهٔ آنچه این چیزِ زیبا

۱. افزودهٔ نویسنده.

می‌تواند عرضه کند دست پیدا نکرده‌ایم، و همان‌طور که خواهیم دید این عنصرِ چشم‌انتظار بودن از قضاوت دربارهٔ زیبایی جداشدنی نیست.

به عقیدهٔ افلاطون و در سنتِ پرطول و تفصیلی که بعد از او از راه رسید، زیبایی همانا متعلَقِ عشق، یعنی شکارِ erōs، است. اما زیبایی می‌تواند فریبنده باشد، و عشق نیز سویهٔ تاریکِ خودش را دارد: چه کسی می‌داند زیبایی چه چیزی را در نهایت بر آفتاب خواهد افکند؟ چه کسی می‌داند چه چیزی به نظرمان زیبا می‌آید و چرا این‌گونه عشق می‌ورزیم. افلاطون و پیروانِ او کوشیدند به این دست پرسش‌ها پاسخ دهند و از خطرهایی بگریزند که این پرسش‌ها از طریقِ یک تصویرِ فلسفیِ وسیع آشکار می‌کنند، تصویری که عاقبت به تصرفِ جریانی درونِ اندیشهٔ مسیحی درآمد. بر اساس این جریان در اندیشهٔ مسیحی، زیبایی وقتی که به‌درستی طلب شود، مسیری به سوی کمالِ اخلاقی فراهم می‌کند و با خیر و فضیلت متحد است.[۲۳] اما این معنا که مرجعی عالی‌تر ــ عقل یا خدا ــ این اتحاد را تضمین کرده است، به‌تدریج از کف رفت و تصویرِ یادشده به‌تدریج رنگ باخت، و در آثاری که به جا گذاشت فقط مخاطراتِ ناشی از زیبایی باقی ماندند. امیالی که زیبایی آن‌ها را شعله‌ور می‌سازد و لذت‌هایی که زیبایی آن‌ها را وعده می‌دهد، از آن پس مشکوک به نظر رسیدند. خودِ زیبایی غالباً چهرهٔ اغواگرِ شرّ تلقی شد، نمودی دلپسند که جمجمهٔ هولناکش را زیرِ پوسته پنهان می‌کرد. و حتی اگر هم همیشه چهرهٔ شرّ نبود، وقتی پیوندش را با خیر از دست داد هنوز هم همیشه چهره‌ای بود که می‌توانست چیزی را وعده دهد و چیزِ دیگری را به دست دهد: پوسته‌ای[1] صِرف و، صرفاً به همین دلیل، اخلاقاً محلِ پرسش. زیبایی به یک ویژگی و، اگر در نمود فضیلتی[2] باشد، به فضیلتِ نمود تبدیل شد و دیگر موضوعی در شأنِ فلسفه نبود. اگرچه از کلمهٔ زیبایی همچنان استفاده می‌شد، خودِ زیبایی جایش را به امرِ زیبایی‌شناسانه داد، که چون به‌کلی از هر رابطه‌ای با مابقیِ جهان جداست چیزی را که پیش‌تر در آن نبوده باشد وعده نمی‌دهد، قادر نیست مسحور کند و میلی برنمی‌انگیزد.

1. surface 2. virtue

البته همه می‌دانند که آثارِ هنری واقعاً می‌توانند خارق‌العاده‌ترین واکنش‌ها را برانگیزند. پلینی می‌گوید مجسمهٔ آفرودیتهٔ کنیدوسی[1] اثر پراکسیتِلِس چنان شهوتی در دلِ یک مرد برانگیخت که لکه‌هایی که مشخصهٔ اوجِ شور و حالِ او بودند تا صدها سال بعد هم هنوز روی مرمر قابل مشاهده بودند.[۲۴] مارک تواین به‌طعنه می‌گوید ونوسِ اوربینویی اثر تیتیان «مستهجن‌ترین، شرم‌آورترین و زشت‌ترین تصویر در جهان است»: «مشکل این نیست که او [یعنی زنِ درونِ تصویر] برهنه است و بر بستری دراز کشیده ــ خیر، مشکل بر سرِ حالتِ یکی از بازوها و دستِ اوست. اگر جسارتِ توصیفِ این حالت را به خود بدهم جیغی نهایی هم به کار می‌افزایم ــ اما در این تصویر، ونوس از بهرِ هر کسی که بخواهد لذت ببرد دراز کشیده است ــ و در این‌جا حق دارد دراز بکشد، زیرا او اثری هنری است، و هنر امتیازهای خاصِ خودش را دارد.»[۲۵] ولی اگرچه مواردی از این دست بی‌شمارند، همیشه به نظر رسیده راهِ آسان‌تر همانا گرویدن به این باور است که وقتی پای نقاشی‌ها یا کتاب‌ها در میان است، میل شور و حرارتِ کمتری دارد تا وقتی که پای بدن‌های واقعی در میان است. به همین دلیل، اگرچه مؤلفه‌های شهوانی‌ای که همیشه بخشی از عشقِ ما به هنرها بوده‌اند همواره آثاری را که این مؤلفه‌ها را برمی‌انگیزند از اعتبار ساقط نکرده‌اند، این‌که مؤلفه‌های مزبور همیشه با ارج‌شناسیِ[2] زیبایی‌شناسانه بی‌ارتباط‌اند اکنون حکمتِ متداول محسوب می‌شود.

اگر زیبایی‌ْ میل به تملک و تصاحبِ متعلَقش یا میل به استفاده از آن برای غایتی دیگر را برمی‌انگیزد، به‌ویژه اگر متضمنِ رابطهٔ جنسی باشد، شاید باور کردنش معقول به نظر رسد که کسانی که هنر را بابتِ زیبایی‌اش ارج می‌نهند یا هنرنشناس‌اند یا منحرف. هنرنشناس‌هایی که مجذوبِ زیباییِ یک نقاشی می‌شوند با این نقاشی بهتر از یک فرش یا کاناپه ــ قطعهٔ گران‌قیمتی از دکوراسیونِ شخصی یا اشتراکی ــ یا یک نشانِ افتخار ــ قایقی بادبانی یا جتی شخصی یا، برای برخی مردان، یک همسر ــ برخورد نمی‌کنند. منحرف‌هایی که مجذوبِ زیباییِ موضوعِ نقاشی می‌شوند

1. Cnidian Aphrodite 2. appreciation

از منظرِ هرزه‌نگارانه با آن برخورد می‌کنند. مرد جوانی که پلینی وصف کرده به‌خوبی می‌دانسته که دارد با مجسمهٔ آفرودیته چه می‌کند. دیگران شاید کمتر آگاه باشند. مردانی که زنانِ ولنگ و واز، برهنه و بی‌پناه را در بسیاری از نقاشی‌های قرنِ نوزدهم می‌ستودند، لابد نمی‌دانستند که «چون در جوانی‌شان از خیالبافی دربارهٔ زن به عنوانِ راهبهٔ رنجورِ خانه‌دار اشباع شده‌اند و انگاره‌هایی که پدرانشان خلق کرده‌اند پرورشِ جنسی‌شان را محدود ساخته‌اند، اکنون آرامش را در رؤیاهای روزانهٔ خشونتِ برانگیخته، رؤیاهای روزانهٔ رها شدن در چنبرهٔ پرخاشگری جستجو می‌کردند، که آن‌ها را نمی‌شد از بابتِ آن شخصاً مسئول دانست».[۲۶] یا چه‌بسا آدمی هم اندکی هنرنشناس باشد و هم اندکی منحرف، یعنی بکوشد ادعای تملکِ نقاشی و موضوعِ نقاشی را با هم مطرح کند، همان کاری که از قرارِ معلوم چارلزِ دوم با پرترهٔ نل گوئین که سِر پیتر لیلی برای او کشیده بود کرده است.[۲۷]

کلایو بل، که در اوایلِ قرنِ بیستم قلم می‌زد، قرائت افراطیِ شوپنهاور از ایدهٔ فارغ از علقه بودنِ کانت را حتی بیشتر تعمیم داد، و این زمانی رخ داد که اعلام کرد بازنمایی[1] برای هنر روی‌هم‌رفته اهمیتی ندارد: «برای شناختِ ارجِ یک اثرِ هنری لزومی ندارد چیزی از زندگی همراه بیاوریم، نیازی به شناختِ ایده‌های آن و مسائلِ آن نیست، نیازی به آشنایی با عواطفِ آن نیست... ما به چیزی جز درکی از صورت و رنگ و شناختی از فضای سه‌بعدی نیاز نداریم.»[۲۸] بل تحتِ تأثیرِ اضطراب‌های مابعدالطبیعیِ شوپنهاور نبود. هدفِ او این بود که چیزی را موردِ دفاع و توجیه قرار دهد که معاصران بریتانیایی‌اش آن را دگردیسی‌های طبیعت در نقاشی‌های سزان، ماتیس و گوگن تلقی می‌کردند، و آن‌ها را وادار می‌کرد به جای توجه به موضوعِ این آثار به ویژگی‌های صوریِ آن‌ها واکنش نشان دهند ــ یعنی چیزی که او «صورتِ معنی‌دار»[2] می‌نامید. اما از آن‌جا که محتوای بازنمودی ــ بدن‌ها، اعیان، موقعیت‌های قابلِ تشخیص به وجهِ عام‌تر ــ در جایی است که امیالِ برانگیخته از آثارِ هنری متمرکز شده‌اند، اقدامِ او در مردود

1. representation
2. significant form

شمردنِ بازنمایی منجر به ایجادِ مانعِ حتی محکم‌تری میانِ امرِ زیبایی‌شناسانه و امرِ زیبا شد. بِل در این باره بسیار صریح بود. صورتِ معنی‌دار یگانه علتِ آن «عاطفهٔ غریب»ی است که «آثارِ هنری برمی‌انگیزند»، عاطفهٔ غریبی که مشخصهٔ واکنشِ زیبایی‌شناسانهٔ صحیح است.(۲۹) در مقابل، «'زیبا' بیشترِ مواقع با 'مطلوب'[1] مترادف است»، و به همین دلیل «این کلمه لزوماً حاکی از واکنشی زیبایی‌شناسانه نیست».(۳۰) و چون بیشترِ مردم «مستعدِ آن‌اند که صفتِ 'زیبا' را بر اعیانی اطلاق کنند که آن عاطفهٔ [زیبایی‌شناسانهٔ][2] غریبی را که آثارِ هنری تولید می‌کنند برنمی‌انگیزند... گمراه‌کننده می‌بود که کیفیتی را که این عاطفه را برمی‌انگیزد به همان نام بخوانیم».(۳۱)

برخلافِ کانت و همانندِ شوپنهاور، بِل زیبایی را ــ زیباییِ «واقعی»، زیبایی‌ای که به هر حال اهمیت دارد ــ به هنرها محدود کرد. وی به طرزی حتی بنیادی‌تر بر این اندیشه بود که صورتِ معنی‌دار می‌تواند آثارِ هنری را از همهٔ چیزهای دیگر در جهان متمایز کند زیرا ویژگی‌ای است که تنها به اولی تعلق دارد و هرگز به دومی تعلق ندارد. چیزها یا صورتِ معنی‌دار دارند یا ندارند، و حکمِ ذوقی نه‌تنها چیزهایی را که احساسِ بخصوصی را برمی‌انگیزند از چیزهایی که این احساس را برنمی‌انگیزند متمایز می‌کند، همان‌طور که کانت اندیشیده بود، بلکه چیزهایی را هم که آثاری هنری‌اند از چیزهایی که آثاری هنری نیستند متمایز می‌کند ــ یعنی چیزی از نوعی واحد را از همهٔ انواعِ چیزهای دیگر متمایز می‌کند: حکمِ ذوقی اکنون هم‌ارزِ این گفته شده بود: «این یک اثر هنری است.»

هر قدر هم که صورت‌گراییِ[3] بِل در مقامِ نظریهٔ عامی دربارهٔ هنر نابسنده باشد، نحوهٔ برخوردِ وی با زیبایی ژستِ خاصِ فلان منتقدِ تک و تنها نبود. این نحوهٔ برخورد همزمان با اقدامِ بی‌اندازه تأثیرگذار و کمتر جدلی و بیشتر ماهرانهٔ راجر فرای مبنی بر ترجیحِ «طرح» بر محتوا صورت پذیرفت،(۳۲)

1. desirable

۲. افزودهٔ نویسنده.

3. formalism

و مثلاً آر. جی. کالینگوود فیلسوف آن را تکرار کرد. کالینگوود درست به این دلیل که با افلاطون در این باب همداستان بود که زیبایی متعلَق عشق است، تأکید می‌ورزید که «کلماتِ ’زیبایی‘ و ’زیبا‘، آن‌گونه که به‌واقع به کار می‌روند، فاقدِ معنای ضمنیِ زیبایی‌شناسانه‌اند... . کلمهٔ ’زیبایی‘، هر جا و هر گونه هم که به کار رود، حاکی از مؤلفه‌ای متعلق به چیزهاست که چیزها را بابتِ آن دوست می‌داریم، می‌ستاییم، یا به آن‌ها میل می‌ورزیم... نظریهٔ زیبایی‌شناسانه نظریهٔ ناظر به زیبایی نیست بلکه نظریهٔ ناظر به هنر است.»(۳۳)

بی‌درنگ، قرائت شوپنهاور از زیبایی، که ایدهٔ کانت از امرِ زیبایی‌شناسانه را به نحوی افراطیَ تعمیم می‌داد و شکافی عبورناپذیر میانِ زیبایی و اراده می‌گشود، بر هنر سیطرهٔ مطلق یافت. زیبایی بدان‌گونه که افلاطون توصیفش کرده بود و ما اکثراً آن را تجربه می‌کنیم، زیبایی‌ای که شور و میل را برمی‌انگیزد، منشأ شدیدترین لذت و عمیق‌ترین درد، به امرِ روزمره تبعید شد. در سالِ ۱۹۴۸، طیِ سال‌های شکوهِ اکسپرسیونیسم انتزاعی[1] در نیویورک، بارنت نیومن همهٔ ماجرا را در یک جملهٔ مشهور بیانَ کرد: «سائقِ هنرِ مدرن، نابود کردنِ زیبایی بود.»(۳۴)

ویژگیِ نمود؟

این انگیزه‌ای مشترک در هنرها و نقد و فلسفه بود و راهِ خود را از شعارها و گفته‌های برنامه‌وار به روالِ روزمره باز کرد. این انگیزه بر نگاه و احساس، بر صدا و ساختارِ چیزی که هنرمندها پدید می‌آوردند، بر هدف‌ها و معیارهای هر هنرِ منفردی، بر نقشِ هنرها در اقتصادِ زندگی و رابطهٔ آن‌ها بر مخاطبانشان اثر گذاشت. نیز مظهرِ پیروزیِ تمام‌عیارِ برداشتِ خاصی از ماهیت و نقشِ نقد شد ــ برداشتی که همگام با ظهورِ خودِ نقد به عنوانِ یک نهاد از اواسطِ قرنِ هجدهم، زمانی که هم هنرمندان و هم مخاطبان با شتابی بی‌سابقه شروع به رشد کردند، نیرو گرفته بود.

1. abstract expressionism