قدرت پنهان زیبایی

سرشناسه: آرمسترانگ، جان، ۱۹۶۶ – م Armstrong, John
عنوان و نام پدیدآور: قدرت پنهان زیبایی: چرا خوشبختی در نگاه تماشاگر نهفته است/جان آرمسترانگ؛ ترجمهٔ سهیل سمی.
مشخصات نشر: تهران: ققنوس، ۱۳۹۳.
مشخصات ظاهری: ۲۱۷ ص.: مصور.
شابک: ۴ـ۶۵۱ـ۳۱۱ـ۹۶۴ـ۹۷۸
یادداشت: عنوان اصلی: The secret Power of beauty, 2004.
عنوان دیگر: چرا خوشبختی در نگاه تماشاگر نهفته است
موضوع: زیبایی‌شناسی
موضوع: خوشبختی
شناسه افزوده: سمی، سهیل، ۱۳۴۹ ـ مترجم
رده‌بندی کنگره: ۱۳۸۵ ۴ق ۴ آ/ ۳۹ BH
رده‌بندی دیویی: ۸۵/ ۱۱۱
شماره کتاب‌شناسی ملی: ۳۸۳۵ـ۸۵م

قدرت پنهان زیبایی

چرا خوشبختی در نگاه تماشاگر نهفته است

جان آرمسترانگ

ترجمهٔ سهیل سُمّی

این کتاب ترجمه‌ای است از:

The Secret Power of Beauty

John Armstrong

Penguin Books, 2004

انتشارات ققنوس

تهران ، خیابان انقلاب ، خیابان شهدای ژاندارمری،

شمارهٔ ۱۱۱، تلفن ۴۰ ۸۶ ۴۰ ۶۶

ویرایش، آماده‌سازی و امور فنی:

تحریریه انتشارات ققنوس

* * *

جان آرمسترانگ

قدرت پنهان زیبایی

چرا خوشبختی در نگاه تماشاگر نهفته است

ترجمهٔ سهیل سُمّی

چاپ دوم

۱۱۰۰ نسخه

۱۳۹۵

چاپ شمشاد

حق چاپ محفوظ است

شابک: ۴ ـ ۶۵۱ ـ ۳۱۱ ـ ۹۶۴ ـ ۹۷۸

ISBN: 978 - 964 - 311 - 651 - 4

www.qoqnoos.ir

Printed in Iran

۱۳۰۰۰ تومان

فهرست

بخش اول: راز

۱. دلیل پنهان ۱۱
۲. شکم دیوید گریک ۲۷
۳. هماهنگی حوزه‌ها ۴۱
۴. قانون کل ۵۳
۵. همنشینی اجزا ۶۱

بخش دوم: قدرت

۶. چشم تماشاگر ۷۳
۷. معنای لذت ۸۱
۸. چرا زیبایی چشمانمان را تَر می‌کند؟ ۹۹
۹. آنچه باید باشیم ۱۱۳
۱۰. بهشت ۱۱۹

بخش سوم: رد و انکار

۱۱. جامعه‌شناسی سلیقه ۱۲۹
۱۲. دیدگاه تکامل ۱۳۹
۱۳. ترس ۱۵۱

بخش چهارم: کشف

۱۴. جستجوی معیار سلیقه ۱۵۷
۱۵. تربیت چشم ۱۷۱
۱۶. تربیت قلب ۱۷۷
۱۷. سبک‌های خوشبختی ۱۸۳
۱۸. هنر هستی ۲۰۱

نمایه ۲۱۵

فهرست تصاویر

1. Jean-Baptispe Joseph Pater, *Fête Champêtre, c.* 1730. ۱۱
2. William Hogarth, *The Analysis of Beauty,* 1752, plate 1, figure 53. ۱۳
3. William Hogarth, *The Analysis of Beauty,* 1752, plate 1, figure 26. ۱۵
4. William Hogarth, *David Garrick and His Wife, c.* 1757, engraving by Herbert Bourne, c. 1820. ۲۰
5. The Petit Trianon, Versailles-West front. ۲۲
6. Carlton House desk, English, c. 1810. ۲۸
7. Façon de Venise dragon-stemmed goblet, seventeenth century. ۳۷
8. Low Angle Ruins of Corinthian Columns. ۴۵
9. The Maison Carrée, Nîmes, early first century AD. ۴۶
10. Henri Fantin-Latour, *White Cup and Saucer,* 1864. ۵۴
11. Eugéne Delacroix, *Louis-Auguste Schwiter, c.* 1826–30. ۶۲
12. Jean-Baptiste Camille Corot, *View of the Roman Campagna,* 1826. ۷۴
13. Karl Marx Allee, Berlin, 1960. ۸۵
14. *Eros á l'arc,* Musée du Louvre, Paris. ۹۰
15. Thomas Jefferson's house, Monticello, Virginia, *c.* 1940–70. ۹۵
16. Modern Western Style Homes in the Hongqiao District, 1996. ۹۶
17. *Vierge á l'Erfant du Trésor de la Sainte-Chapelle, c.* 1250–60, Musée du Louvre, Paris. ۱۰۵
18. Claude Lorraine, *The Judgement of Paris,* c. 1645–6, Alisa Mellon Bruce Fund. ۱۰۸

19. Francis Nicholson, *View of Stourhead Gardens, Wiltshire,* late eighteenth century. ۱۱۹

20. *Apollo Belvedere.* ۱۴۰

21. The 'Pegasus' or 'Homeric' Vase: Blue Jasper Vase by Wedgwood, 1786. ۱۴۲

22. Andrea Mantegna, *Camera Picta,* c. 1465–74. ۱۴۷

23. Thomas Gainsborough, *The Painter's Daughters with a Cat, c.* 1760–61. ۱۶۱

24. Charles Jervas, *Lady Elizabeth and Lady Henrietta Finch, c.* 1732. ۱۶۳

25. St Mary-le-Strand, London, *c.* 1930. ۱۶۵

26. A 'typical' house. ۱۶۶

27. Albert Cuyp, *Dortrecht, Evening, c.* 1652–3. ۱۷۲

28. Richard Parkes Bonington, *Rouen, c.* 1825. ۱۷۲

29. Sandro Botticelli, *The Brith of Venus, c.* 1485. ۱۸۵

30. Rembrandt Harmensz van Rijn, *A Woman Bathing,* 1654. ۱۸۶

31. Mies van der Rohe Pavilion, Barcelona. ۱۹۱

32. Room of the Mies van der Rohe Pavilion, Barcelona. ۱۹۱

33. Caspar David Friedrich, *Frau am Fenster, c.* 1822. ۱۹۲

34. Jean-Baptiste Siméon Chardin, *La Gouvernante, c.* 1745–50, Tatton Park, The Egerton Collection. ۲۰۵

35. Jean-Baptiste Siméon Chardin, *The House of Cards, c.* 1735, Andrew W. Mellon Collection. ۲۰۶

بخش اول

راز

۱

دلیل پنهان

جذبهٔ انسان یا مکان زیبا بی‌واسطه و بلافصل است؛ تصور ما از موفقیت در زندگی درکُنهِ خویش آبستنِ تجربهٔ زیبایی است: ما خوشبختی را در جذابیت حسی[1] جستجو می‌کنیم.

«زیبایی نوید خوشبختی است» ــ استاندال

1. sensuous loveliness

اما خود مفهوم زیبایی مبهم است. تعریف زیبایی یا شرح دلیل اهمیت آن برای ما کار دشواری است. راز زیبایی چیست؟ قدرت زیبایی چیست؟

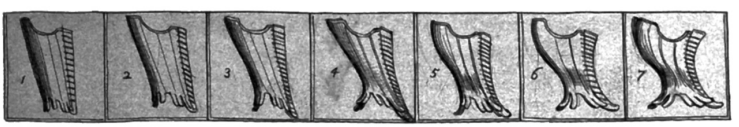
این سؤال‌های کلی یک پاسخ متعارف دارند: «زیبایی در چشم تماشاگر معنا می‌یابد.» این تعریف سنّتی ممکن است خاستگاه سؤال‌های دیگری باشد: «وقتی چیزی به چشم کسی زیبا می‌آید، چه اتفاقی روی می‌دهد؟» یا «چه چیز باعث می‌شود کسی در شیئی که بر دیگران هیچ تأثیری نمی‌گذارد زیبایی بیابد؟» اما این عبارت جایی برای تفکر فلسفی باقی نمی‌گذارد؛ و به جای آغاز کردن بحث، به آن پایان می‌دهد. این عبارت را به زبان می‌آوریم تا بگوییم که در این باب چیز دیگری برای گفتن نداریم. این نظر چندان الهام‌بخش نیست، اما انعکاس کاملاً دقیق تجربه‌ای مشترک است. ما به چیزی که زیبایش می‌دانیم عشق می‌ورزیم؛ اما وقتی سعی می‌کنیم در مورد این عشق با دیگران سخن بگوییم، قفل بر زبانمان زده می‌شود. حیف! نه صرفاً به این دلیل که می‌خواهیم دیگران هم بدانند که ما چه چیزهایی را بیش از همه دوست داریم؛ [بلکه علاوه بر آن، به این دلیل که] با درک جذبه‌ای که اشیای زیبا برایمان دارند، شاید بتوانیم وابستگیمان را به آن اشیا عمق ببخشیم و بپالاییم.

در ۲۴ مارس ۱۷۵۲، ویلیام هوگارت،[1] نقاش و حکاک انگلیسی، در کاونت ـ گاردن ژورنال[2] اعلامیهٔ کوتاهی چاپ کرد. هوگارت در این اعلامیه از انتشار عن‌قریب «رسالهٔ کوتاه» خود خبر داد: تحلیل زیبایی.[3] هوگارت، که پیش از آن نیز به دلیل نوشته‌های سخره‌آمیزش در باب فساد و زیاده‌روی‌های عصر خویش معروف بود، حال قصد داشت کاری مؤدبانه‌تر، اما به همان اندازه ضروری را آغاز کند. او وعده داد که یک بار برای همیشه شرح دهد که زیبایی چیست ــ و نشان دهد که چرا بعضی از اندام‌های انسان تا این حد جذابند.

1. William Hogarth 2. *Covent-Garden Journal* 3. *The Analysis of Beauty*

هوگارت در این جد و جهد از سنّتی دیرینه پیروی می‌کرد. از عهد عتیق نسل‌هایی پیاپی از شاعران و نقاشان و فیلسوفان و عالمان الهیات کشف راز زیبایی را بر ذمهٔ خویش دانسته‌اند. آن‌ها می‌خواستند دریابند که آنچه چیزی را دلربا می‌کند چیست. گرچه سؤال هوگارت به‌هیچ‌وجه تازه نبود، رویکرد او در پاسخ دادن به آن بدیع بود. اما این مسئله نیز چون نوآوری‌های عالی دیگر است، این امر کاملاً بدیهی و روشن می‌نماید ــ قبلاً هم به این مطلب اشاره شده است.

هوگارت از خوانندگانش می‌خواهد زیباترین لباس‌ها را انتخاب کنند، و بعد از آن‌ها می‌پرسد آن لباسی که از نظر آن‌ها به لحاظ بصری برتر از لباس‌های دیگر است چه خصوصیتی دارد. او مطمئن است که اکثر مردم از ردیف زیر، سه لباس وسط را ترجیح می‌دهند. انتخاب خود او شمارهٔ ۴ است. سمت چپی‌ها بیش از حد خشک و عاری از لطافتند؛ و سمت راستی‌ها بیش از حد تاب و شکنج دارند. او نتیجه می‌گیرد که به همین دلیل، زیبایی لباس منوط به داشتن انحناهای درست است. بدیع بودن این تجربه در این است که از ما می‌خواهد مجموعه‌ای از تصاویر را که فقط از یک لحاظ با هم فرق دارند با یکدیگر مقایسه کنیم؛ و در تمامی آن‌ها این تغییرْ مدارج و شدت و ضعف دارد. هوگارت نخستین بررسی علمی خود را در باب زیبایی با همین لباس‌ها شروع کرد. او همین تجربه را تکرار کرد، و از ما خواست که زیباترین بینی، مدل موی سر و پایهٔ میز را از میان سلسله تصاویری درجه‌بندی‌شده برگزینیم. او معتقد است که در هر مورد، زیباترین تصویر ویژگی یکسانی دارد: تصویر مورد نظر خطوطی با انحناهای ملایم دارد.



نخستین تجربهٔ زیبایی‌شناختی: زیباترین لباس‌ها را انتخاب کنید.

مسلماً طرح‌هایی که هوگارت در این آزمون‌ها ارائه می‌کند دوبُعدی‌اند. اما او از ما می‌خواهد که تحلیل زیبایی را با مدد گرفتن از «آزمایشی فکری»[1] تا بُعدِ سوم پی گیریم. هوگارت می‌گوید تصور کنید که لباس شمارهٔ ۴ را می‌بندید. نخ یا روبان را از پشت و بالا با احتیاط ببندید. به‌تدریج آن را تا جلو و پایین لباس بچرخانید. او به ما اطمینان می‌دهد که روبان به شکل خطی مارپیچ درمی‌آید: مارپیچ یا حلقه‌ای که به‌تدریج و به شکلی محسوس باریک‌تر و باریک‌تر می‌شود. و به عقیدهٔ او، همین خط است که تجلی‌گر «جوهر» زیبایی ــ رازِ زیبایی ــ است. همهٔ اجزای دیگر فقط بسته به تقرّب و شباهتشان به خط مورد نظر زیبا هستند؛ و هرچه از آن فاصله بگیرند و دور شوند، زشت خواهند شد. اگر روبان خود را به دور گردن یا پای زیباترین انسان‌ها بپیچید، باز خواهید دید که به شکل همین حلقهٔ زیبا در خواهد آمد.

هوگارت با ارائهٔ این تبیین از زیبایی ثابت می‌کند که «صورت‌گرا»[2]ست. یعنی او معتقد است که زیبایی شیء به شکل یا طرحش بستگی دارد. معتقد است که جذاب‌ترین طرح یا شکل را تبیین کرده است ــ از طریق بررسی پا و گردن هنرپیشه‌ها.

با این همه، این‌گونه تمرین‌های لذتبخش یگانه راه کشف راز زیبایی نیستند. هوگارت بحثی روان‌شناختی نیز مطرح می‌کند. او می‌گوید ساختار ذهن ما به شکلی است که به تنوع عشق می‌ورزیم. تغییر ما را سرگرم و تهییج می‌کند. با این همه، تغییر زیادی یا سریع نیز عامل گیجی و سردرگمی و ملال است. به این ترتیب قانونمندی یا تشابه نیز خود مایهٔ تسلای خاطر و آرامش است. از دیگر سو، یکدستی بیش از حد نیز ملال‌انگیز و خسته‌کننده است. بنابراین، لذتبخش‌ترین چیزها آن‌هایی هستند که توأمان هم میل ما را به تنوع

---

۱. thought experience: موقعیتی فرضی که معمولاً برای اثبات یا ابطال نظریه‌ای توصیف می‌شود. ــ م.

2. formalist

و گوناگونی برآورده کنند و هم نیاز ما را به یکدستی و همانندی محترم بشمارند و میان تهییج و آرامش، و هیجان و امنیت تعادلی عالی برقرار کنند. تجربهٔ زیبایی درست در میانهٔ راه ملال و تخلیهٔ نیروی حاصل از هیجان و شور تحقق می‌یابد.

هوگارت در این اظهارنظرهای کلی بر ادعای خود مبنی بر این‌که زیبایی متضمن «یکنواختی در عین تنوع» است تأکید می‌کرد. این عبارت پیش از آن از زبان کسی که حال کمتر شناخته‌شده است، یعنی فرانسیس هاچسون،[1] در پژوهشی دربارهٔ خاستگاه تصورات ما از زیبایی و فضیلت،[2] چاپ سال ۱۷۲۵، بیان شده بود. سخن جدید هوگارت این بود که این طرز تفکر بسیار کلی در باب زیبایی عملاً هم‌جهت با همان قضیهٔ خط مارپیچ است ــ همان خطی که، به ادعای او، به لحاظ بصری، چشم‌نوازترین خط است. خط در هر نقطه تغییر مسیر می‌دهد و میزان این تغییر با عریض‌تر یا تنگ‌تر شدن حلقه، زیاد و کم می‌شود. با این همه، این خط در کلّیتش به لحاظ بصری تصور سادگی و راحتی را به ذهن متبادر می‌کند. به عقیدهٔ او، این خط در عین متبلور ساختن حداکثر میزان تنوع، حس قوی وحدت و یکپارچگی را نیز با آن همساز می‌کند.

هماهنگی عالی وحدت و تنوع: جوهر زیبایی؟

این ادعا در مورد وحدت و تنوع کمک می‌کند که نتایج این آزمایش‌ها را جمع‌بندی کنیم. فایدهٔ دیگری هم دارد. ادعای مزبور روند پاسخ دادن به

---

۱. Francis Hutcheson: فیلسوف اسکاتلندی (۱۶۹۴ـ۱۷۴۶). ــ م.

2. *An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue*

دومین سؤال بزرگ را در مورد زیبایی آغاز می‌کند. نخستین سؤال این است: زیبایی چیست؟ و دومین سؤال: چرا زیبایی اهمیت دارد؟ قدرت و نفوذی را که زیبایی بر ما دارد چگونه می‌توان توضیح داد؟ شاید حق با هوگارت باشد که ما از منحنی‌هایی که خطوط ملایم دارند خوشمان می‌آید. اما دلیل این همه توجه ما به آن‌ها هنوز هم رازی سربه‌مهر است. مردم از مزهٔ توت‌فرنگی خوششان می‌آید، و نیز از صدای ترق و ترق آتش. آیا قضیهٔ منحنی‌هایی که خطوط ملایم دارند نیز از همین قرار است ــ چیزی که از نظر ما تا حدودی خوشایند است. این نگرش نگران‌کننده است، چون عمدتاً باور بر این بوده است که زیبایی چیزی خاص است که در زندگی نقشی تعیین‌کننده و مهم دارد؛ و به رغم مزهٔ خوش توت‌فرنگی‌ها، هیچ کس به نیابت از آن‌ها مدعی زیباییشان نشده است. اما هوگارت در این مورد نظری دارد: او در مورد ارزش والایی که ما تمایل داریم برای زیبایی قائل باشیم حرف دارد. خط مارپیچ تأمین‌کنندهٔ یکی از اساسی‌ترین نیازهای ذهن ماست ــ نیاز به یکپارچه ساختن وحدت و تنوع. هوگارت می‌گوید که قدرت زیبایی و تأثیر جذاب و مفتون‌کننده‌اش در همین امر ریشه دارد. بنابراین، لذتی که ما از اشیای زیبا می‌بریم لذتی معمول چون دیگر لذایذ نیست؛ این لذت در زندگی ما جایگاهی خاص دارد. زیبایی تأمین‌کنندهٔ نیازی است ــ نیازی که از نظر هوگارت در ذهن انسان جایگاهی بنیادی دارد.

بلندپروازی هوگارت در تحلیل زیبایی صرفاً جنبهٔ علمی یا فلسفی نداشت. انگیزهٔ او صرفاً تمایلی عینی‌گرایانه به کشف حقیقت نبود. او امیدوار بود که بر ذهن مردم تأثیر بگذارد. امید داشت که خوانندگانش با درک زیبایی و دریافتن جوهرهٔ آن، از قدرت تمیز بیشتری برخوردار شوند: در این صورت، آن‌ها زیبایی را روشن‌تر و آشکارتر تشخیص می‌دادند. این امر نوعی دلواپسی حرفه‌ای بود. هوگارت به عنوان هنرمند، با فروشندگانی که نقاشی‌های

استادان ایتالیایی را عرضه می‌کردند رقابت داشت. او در مقاله‌ای به سال ۱۷۳۷، چند سال قبل از انتشار تحلیل زیبایی، گفتگویی کوتاه و خیالی نوشته است میان فروشنده‌ای بی‌وجدان و مشتری‌ای که فروشنده سعی دارد تابلویی وارداتی را به او بفروشد.

مرد انگلیسی: آن ونوس بزرگ (به قول شما) برای شخصیت یک زن آشپز انگلیسی چندان زیبا نیست.

آقای بابِلمَن[1] (فروشنده): اوه، خدای من، سرورم، معلوم است که شما خبره نیستید.

هوگارت نگران آن است که این پاسخ دندان‌شکن ــ «شما خُبره نیستید» ــ توی دل خریدار را خالی کند و بر واکنش آغازین و شکاکانهٔ او غالب آید. مشتری به واکنش خود شک خواهد کرد و چیزی از این دست از ذهنش خواهد گذشت: «من متوجه نیستم، اما خبره‌ها هستند؛ پس، حتماً من اشتباه می‌کنم.» هوگارت از این در هراس است که فروشنده مرد انگلیسی را تحمیق کند و دیوارهای خانهٔ او را از تابلوهای زشت اما ظاهرالصلاح بپوشاند ــ به جای بعضی از نقاشی‌های روح‌انگیز خود هوگارت.

آیا در نگرش هوگارت امری متناقض‌نما هست؟ او تجربی کار می‌کند، با تکیه بر عکس‌العمل‌های عینی ما. فرض را بر این می‌گذارد که ما، بدون دشواری، می‌فهمیم که کدام پایهٔ میز زیباتر است؛ اما در عین حال، بر این باور است که معنای خودِ زیبایی را نیز بر ما آشکار می‌کند. هوگارت تصور می‌کند که در عین اشاره به امری بدیهی، از مسئله‌ای غافلگیرکننده نیز پرده برمی‌دارد. اگر ما به‌وضوح می‌بینیم که شیئی از شیئی دیگر زیباتر است، پس سردرگمی چگونه آشکار می‌شود؟ چطور ممکن است که تحمیق شویم؟

---

۱. Bubbleman؛ کلمهٔ bubble به معنای جوش و خروش کردن است؛ بنابراین، bubbleman یعنی مردی که پرجوش و خروش است، حالتی که در مورد فروشنده قابل پیش‌بینی است. ــ م.

قابلیت یافتنِ اشیای زیبا امری جهانشمول است ــ هرچند این‌که چه چیزهایی زیبا هستند تا حدودی وابسته به زمان و مکان است. اما وقتی سعی می‌کنیم در مورد زیبایی بیندیشیم، وقتی سعی می‌کنیم بیانش کنیم، اغلب بلافاصله دچار مشکل می‌شویم. تعیین این‌که چه چیز باعث جذابیت سحرانگیز چهره، موسیقی یا ساختمان ــ یا نقاشی‌ای ــ خاص شده برای ما دشوار است. ما بیش از علل زیبایی، خود زیبایی را می‌بینیم. به همین دلیل، توسل ما به تجربه‌های خودمان چندان قطعیتی ندارد. ما همواره در معرض تأثیرات فسادانگیز هستیم، چون به واکنش‌های خودمان اعتمادی نداریم. عدم اعتماد به نفس در این مورد ناشی از این واقعیت است که نمی‌دانیم چرا شیئی خاص را زیبا می‌دانیم. به این ترتیب هوگارت ادعا می‌کند که از طریق بحث در مورد اصول پدیدآورندهٔ زیبایی، به ما کمک می‌کند که با اطمینان و اعتماد به نفس واکنش نشان دهیم. به این شکل ما به‌سلامت از دست اندیشه‌فروشان و شیادانِ به‌ظاهر زیبایی‌شناس می‌گریزیم. امید هوگارت این بود که ما با درک زیبایی، آن را با وضوحی بیشتر ببینیم، با قاطعیت به اشیای زیبا عشق بورزیم و در برابر نظرهای سفسطه‌آمیز در باب این‌که چه چیزهایی را باید دوست داشته باشیم ایمن شویم. هوگارت در پی همان هدفی است که در بطن تمامی انواع آموزش نهفته است: نشاندن بصیرت به‌جای پیشداوری. آقای بابِلمَن هدفی متضاد این دارد: غالب کردن پیشداوری و جلوه‌فروشی بر ادراک.

نخستین حرکت ما در رویارویی با شیء زیبا احتمالاً این است که در سکوت به تفکر در مورد آنچه می‌بینیم یا می‌شنویم می‌پردازیم. می‌خواهیم دل به آن شیء زیبا بسپریم: می‌خواهیم لذتی را که از آن شیء زیبا به دست می‌آوریم به‌تمامی حس و تمدید کنیم. در این‌گونه لحظات، کلمات ناکارآمد و زمخت می‌نمایند. بیم آن داریم که هرگونه اقدام برای «تحلیل» این تجربه عیشمان را منغص کند. «نمی‌خواهم بدانم این تأثیر چگونه پدید می‌آید. فقط می‌خواهم

آن تأثیر را حس کنم.» هوگارت اعتقادی عکس این دارد. او بر این باور است که ما با تحلیل تجربهٔ زیبایی، از طریق کشف رازهای زیبایی، خویشتن را از شعف و لذت حاصل از مشاهدهٔ زیبایی محروم نمی‌کنیم. باور او این است که بالعکس، ما با این کار لذت خود را عمق می‌بخشیم و تشدید می‌کنیم. زیبایی نوعی سحر و جادو نیست که با برملا شدن رازش دیگر تأثیری جادویی نداشته باشد. زیبایی چیزی نیست که افشا شدن دلیلش لذت حاصل از آن را تهدید کند.

از آن‌جا که هوگارت آشکارا در پی منفعت بردن از نظرهایش بوده و می‌خواسته که تحلیلش از زیبایی به فروش بیشتر تابلوها و نوشته‌هایش منجر شود، شاید وسوسه شویم که او را نیز شخصی چون آقای بابِلمَن تلقی کنیم. آیا نوشته‌های هوگارت تبلیغ پیشداوری‌ها و اولویت‌های خود او نیستند؟ آیا او از این راه در پی تفهیم این نظر نیست که «اگر تابلوهای مرا نخرید، عقلتان پاره‌سنگ برمی‌دارد؟»

مسئلهٔ عمده در جستار هوگارت این است که به ما ثابت کند نگرشش در مورد زیبایی صرفاً پیشداوری شخصی، و گفته‌هایش برای فروش بیشتر آثارش نیست. او قصد دارد خواننده‌اش را ــ به جای سخره و طعنه ــ با بحث مستدل متقاعد کند. قصد دارد ثابت کند که نتیجه‌گیری‌هایش چگونه مشتق از فرض‌های مستدل هستند. او در پی آموزش بصری به ماست: از طریق آموزش به ما برای تشخیص آنچه در مواردی ساده (لباس، پایهٔ میز) زیباست، امید دارد که وقتی نوبت به تابلوهای نقاشی رسید، درکی روشن‌تر داشته باشیم.

و هوگارت در این راه تا حدودی موفق نیز می‌شود.

دیوید گریک[1] بازیگر برجستهٔ اواسط قرن هجدهم بود، یکی از دوستان

1. David Garrick

آیا نظریهٔ هوگارت در مشاهدهٔ زیبایی این نقاشی کمکی به ما می‌کند؟

صمیمی دکتر جانسون[1] و نیز خود هوگارت. این تابلو بی‌تردید دوست‌داشتنی است. این بازیگر و همسرش جذابند؛ رابطهٔ آن‌ها در لحظه‌ای شاد و شعف‌انگیز به تصویر کشیده شده است؛ گریک بیش و کم در رؤیاست، و همسرش شاد و سرزنده.

اما وقتی با نگاهی که بعد از آشنایی با نظریات هوگارت تیز شده است به این اثر بنگریم، در آن چیزهای بیشتری می‌بینیم. به دنبال خطوط منحنی می‌گردیم: ناخودآگاه به طرح دست توجه می‌کنیم ــ به نحوهٔ استقرار انگشت‌ها و انحنایشان، که طرحی قشنگ پدید می‌آورند. به زاویهٔ سرها

۱. Dr. [Samuel] Johnson: نویسنده و منتقد انگلیسی (۱۷۰۹ـ۱۷۸۴). ــ م.

توجه می‌کنیم ــ که به نوعی محاسبه شده که انحنای گونه را نشان دهد و از القای حس تقارن خطی جلوگیری کند. برای کشف گلِ جادکمه‌ای گریک وقت صرف می‌کنیم ــ جلوه‌ای کوچک و بصری با خطوطی که انحناهای ملایم دارند؛ با علاقهٔ بیشتر به طرهٔ موهای گریک، پف سرآستین‌ها، و نیز به تور و گل‌های موی همسرش نگاه می‌کنیم. به عبارت دیگر، هوگارت چشمان ما را متوجه بسیاری جلوه‌ها کرده که سحرانگیزند ــ البته اگر به آن‌ها نگاه کنیم. اما ممکن بود که به‌سادگی از همهٔ این جزئیات غافل بمانیم. در آن صورت، تنها احساسی مبهم می‌داشتیم که به ما می‌گفت این تابلو به لحاظ بصری جذاب است. ولی به این شکل نمی‌توانستیم به‌راستی زیبایی‌اش را دریابیم؛ در آن صورت، به نقاط ضروری بی‌توجه می‌بودیم و از درک زیبایی ــ و حظّ کامل ــ آن عاجز می‌ماندیم.

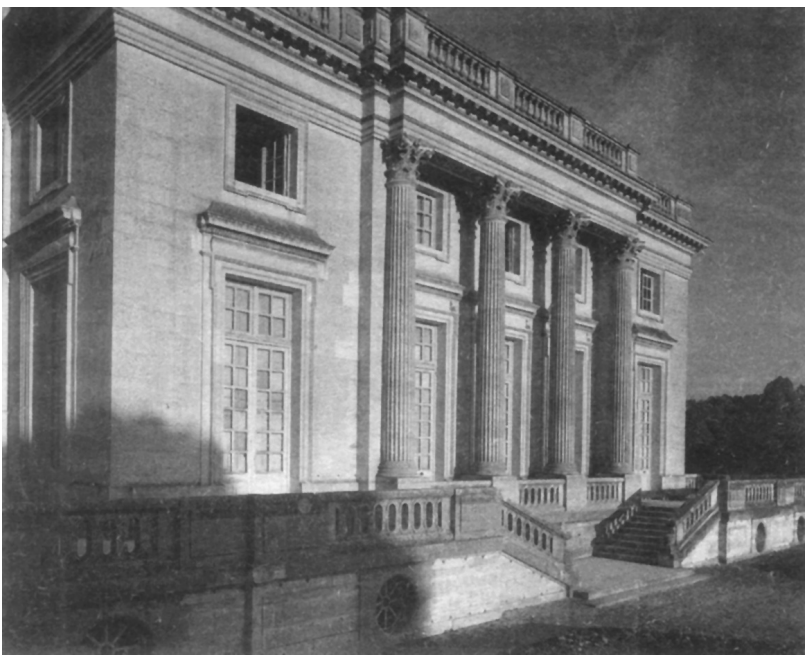
بر اساس استدلال هوگارت، دلیل پنهان زیبایی این تابلو همانا منحنی‌ها و خطوط حلقوی آن است. او با آشکار ساختن این دلیل پنهان، به ما امکان می‌دهد که مستقیماً زیبایی اثر را درک کنیم.

با این همه، وقتی همان‌طور که خود هوگارت از ما خواسته، نظریه‌اش را به مثابهٔ شرح کلی زیبایی مدّ نظر قرار دهیم، خواهیم دید که در عین جذابیت‌هایش، ضعف‌هایی نیز دارد. یک مشکل عمدهٔ آن این است که بسیاری از اشیای زیبا مؤید نظریهٔ او نیستند.

تریانون کوچک[1] در باغ‌های ورسای، که در دوران حیات خود هوگارت ساخته شد (این بنا را ژاک گابریل[2] برای لویی پانزدهم ساخت)، یکی از زیباترین بناهای جهان است. هیچ یک از هواداران هوگارت نمی‌توانند این بنا را زشت تلقی کنند. اما این اثر در عین حال از منحنی‌ها و خطوط مارپیچی که هوگارت آن همه بر آن‌ها تأکید می‌کند عاری است.

1. The petit Trianon 2. Jacque Gabriel

می‌توان برای نجات هوگارت و رویکردش به همان اصل وحدت در عین تنوع در تریانون کوچک اشاره کرد ــ اصلی که هوگارت احساس می‌کرد به کامل‌ترین شکل در خطوط حلقوی تجلی می‌یابد. اما این مسئله مشکل جدیدی مطرح می‌کند. هر شیئی، شاید به استثنای یک خط راست واحد یا مجموعه‌ای پراکنده از اشکال گوناگون، تا حدی تنوع و وحدت را به منصهٔ ظهور می‌رساند. نکتهٔ مهم در مورد خط حلقوی‌شکل صرفاً این نبود که این خط، چون هر چیز دیگری، این دو ویژگی را دارد، بلکه این بود که هر دوی این ویژگی‌ها را به منتها درجه داراست؛ و یکپارچگیِ حد اعلای تنوع و اوج وحدت را متجلی می‌سازد. راست است که در نمای ساختمان مورد نظر تا



غیاب دلپذیر خطوط منحنی

حدودی تنوع به چشم می‌خورد ــ بخش مرکزی نما اندکی پیش‌آمدگی دارد، اندازه‌های پنجره‌ها اندکی متفاوتند؛ بخش‌های ساده‌ای از دیوار با گچبری تضاد دارند. این‌ها گرچه ظریف و قشنگند، چندان تنوعی ایجاد نمی‌کنند. بی‌آلایشی و آرامش‌بخشیِ روح‌انگیز ساختمان در گرو پرهیز از پیچیدگی است.

از نظر هوگارت، خط منحنی تجلی‌گاه یکپارچگی تمام‌عیارِ نیاز به سادگی و پیچیدگی و وحدت و تنوع است. اما او به‌هیچ‌وجه به ما ثابت نمی‌کند که چرا این‌ها باید در کانون توجه ما باشند. او صرفاً به ما می‌گوید که ما هم تنوع را دوست داریم، و هم از آن خسته می‌شویم؛ این‌که ما از پیچیدگی لذت می‌بریم، اما اگر در آن زیاده‌روی شود، دل‌زده‌مان می‌کند. مشاهدات مستدلی وجود دارد، اما هیچ یک ثقل و وزنی را که هوگارت به آن اشاره می‌کند ندارند. او خطاب به کسی که به این سادگی‌ها از تنوع خسته نمی‌شود و، از این رو، خواستار تعامل تنوع و سادگی نیست چیزی برای گفتن ندارد. او برای کسی که سادگی برایش فوق‌العاده جذاب است و نمی‌خواهد که دامان سادگی چندان به تنوع آلوده شود پاسخی ندارد.

به‌علاوه، کمتر پیش می‌آید که از ما بخواهند به طور مداوم به یک چیز توجه کنیم. ما مجبور نیستیم ساعت‌ها بی‌وقفه به نمای یک ساختمان نگاه کنیم. می‌توانیم به آسمان متغیر نگاه کنیم، یا وارد ساختمان شویم و خودمان را با تماشای گلدانی پر از گل سرگرم کنیم. نیازی هم به یافتن توازن میان سادگی و پیچیدگی ــ که هوگارت بسیار دلمشغول آن است ــ در شیئی واحد نداریم. این توازن در بسیاری از اجزای محیط بصری پیرامون ما یافت می‌شود.

حال دیگر تلاش هوگارت برای بخشیدن جنبه‌ای الوهی به راز زیبایی منسوخ شده است. او تصور می‌کند که در خط منحنی، اصل

بی‌زمان و جهانشمول زیبایی را کشف کرده است. به نظر ما چنین می‌رسد که او دلمشغولی‌ای گذرا و مقطعی داشته است. سبک پیشرو آن دوره «روکوکو»[1] بود، سبکی با منحنی‌های کوچک و متداخل. آنچه هوگارت از آن با ما سخن می‌گوید نه ضرورتاً اصلی ابدی، که سبک روکوکو است.

سال ۱۷۵۳، زمان چاپ تحلیل زیبایی، گل سرسبد تاریخ فرهنگ و سال برملا شدن نهایی قدرت و راز زیبایی و عیان شدن آن نبود. حرف هوگارت جالب است، اما او با بیان این‌که این نظریه شرح صحیح و کامل پدیدهٔ زیبایی است، راه به اغراق برده است. با این همه، نظریهٔ هوگارت هرچند به عنوان شرح عمومی زیبایی قابل دفاع نیست، حسن‌هایی نیز دارد. ما نباید این نظریه را نظریه‌ای کلی تلقی کنیم، بلکه باید آن را نظریه‌ای خاص در نظر بگیریم. شاید او ما را نسبت به بعضی انواع زیبایی هشیار کرده باشد؛ او به ما کمک کرده است تا زیبایی بعضی بدن‌ها و اشیا را ببینیم و تحسین کنیم؛ او ما را از تعامل وحدت و تنوع آگاه کرده است. و وقتی از این منظر به بعضی از اشیای زیبا ــ هرچند نه همهٔ آن‌ها ــ بنگریم، ارتباطمان با آن‌ها تقویت می‌شود.

هوگارت جسورانه به دو مسئلهٔ اساسی فرهنگ پرداخت: راز زیبایی چیست؟ و زیبایی چه نوع قدرتی دارد ــ چرا تا این حد بر ما تأثیر می‌گذارد، چرا اهمیت دارد؟ ما با پاسخ دادن به این سؤال‌ها در پی حل مسائلی نیستیم که بعد از یافتن پاسخشان آن‌ها را به کناری نهیم و به فراموشی بسپریم؛ بلکه سعی داریم راه‌هایی برای عمق بخشیدن به تجربه‌مان بیابیم. و به همین دلیل

۱. rococo: سبکی در معماری که ویژگی عمده‌اش تزیینات فراوان و استفاده از خطوط منحنی است. این سبک در فرانسه پدید آمد و به‌ویژه در نیمهٔ اول قرن هجدهم متداول بود. ــ م.

است که به رغم تاریخ و پیشینهٔ طولانی پاسخ‌های هوشمندانه و خلاقانه، این سؤال‌ها همواره و دوباره مطرح می‌شوند. سلامت هر فرهنگ شاید به بهترین نحو از طریق سؤالاتی که آن فرهنگ مطرح می‌کند حفظ می‌شود، نه با پاسخ‌هایی که مدام به دست می‌دهد.

۲

شکم دیوید گریک

دیوید گریک بود که شخصاً و به‌جدّ به نگرش هوگارت دربارهٔ زیبایی اعتراض کرد. گریک گفت که با چاق‌تر شدنش، شکمش همان شکلی را پیدا می‌کند که به قول هوگارت، بسیار زیباست. اما گریک شکمش را باشکوه و زیبا نمی‌دانست، و تصورش این بود که با اضافه شدن وزنش، اندامش در کل دیدنی‌تر نمی‌شود.

اضطراب گریک در مورد شکل اندامش چه معنا و اهمیتی دارد؟ در واقع، او در مورد زیبایی مسئله‌ای بسیار کلی مطرح می‌کند. هوگارت در مثال‌هایی که توجه خاصی به آن‌ها دارد ــ تکه لباس، بینی، پایه‌های میز ــ بیش از همه به مسئلهٔ شکل علاقه دارد. ظاهراً این‌که ما به چه چیز نگاه می‌کنیم اهمیتی ندارد ــ در خصوص زیبایی، مسئلهٔ مهم آن خط منحنی است که به شیء شکل می‌دهد. اما به نظر گریک این نظر درست نیست. منحنی شکم‌دار که ممکن است در طرح گلدانی زیبا به نظر بیاید، وقتی طرح شکم انسان را پدید می‌آورد، چندان جذاب نیست. بنابراین، این‌که به چه چیز نگاه کنیم واقعاً مهم است. شکلی که در شیئی قشنگ است ممکن است در شیء دیگری کاملاً ناخوشایند باشد. از این رو، آنچه در برداشت ما از زیبایی نقش تعیین‌کننده دارد ممکن نیست صرفاً شکل باشد.

در زبان نقد هنری و زیبایی‌شناسی متداول در قرن هجدهم، گریک فردی توصیف می‌شد که دارای «مشکل تناسب» است. این بدان معنا نبود که این

هنرپیشهٔ مشهور باید چند دور دیگر هم دور میدان لستر[1] می‌دوید؛ معنای ضمنی آن این بود که زیبایی شیء به نوع کاربردش بستگی دارد. کلمهٔ مدرنِ «متناسب» کاربردی خاص دارد. در قرن هجدهم، «تناسب» به معنای سازگاری یافتن شیء با اهدافی بود که اساساً برای تأمین آن‌ها ساخته شده بود. بدن نامتناسب از انجام دادن سادهٔ تمام کارهایی که به باور ما بدن باید توان انجام دادنشان را داشته باشد عاجز است.

ربط این مسئله به بحث زیبایی چیست؟ گریک می‌گفت که ما به هنگام قضاوت در مورد زیبایی فیزیکی، به مسائلی غیر از شکل نظر داریم. لذت ما به واسطهٔ درک کاربرد شیء پدید می‌آید.

وقتی چیزی به چشممان زیبا می‌آید، درک کاربرد آن چیز چه نقشی در تصورمان از آن شیء زیبا دارد؟ مواردی هست که در آن‌ها درک کاربرد به لذت بردن از زیبایی کمک می‌کند. برای مثال، در مورد مبلمان، ما معمولاً به هر قطعه از آن با درکی دقیق از کاربردش نزدیک می‌شویم.

زیبایی این میز تحریر چه ارتباطی با کاربردش دارد؟

1. Leicester Square

تلاش برای دیدن یک میز مدل کارلتون هاوس به مثابهٔ قطعه مجسمه‌ای انتزاعی دشوار است، اما ارزشش را دارد. ولی دلیلش یافتن ناگهانیِ منبعی جدید از لذت بصری نیست. درست برعکس، اگر این میز را جدا از کارکردش ببینیم، به نظر کاملاً عجیب و غریب می‌آید. [با این دید] این شیء چهار افزودهٔ دراز و عجیب و غریب دارد که به گوشه‌های سطح زیرین آن چسبیده‌اند؛ افزوده‌هایی که به نظر با بدنهٔ قلمبهٔ آن ارتباط بصری چندانی ندارند. از دیگر سو، یک طرف بخش رویی آن برآمده است، طوری که وقتی دورش قدم بزنیم، به نظر یک‌وَر می‌آید. این شیء جدا از کاربردش، شکلی کاملاً عاری از جذابیت دارد.

اما برای آن‌که مدام درگیر درکمان از کاربرد این شیء نباشیم نیز باید تخیلمان را به‌شدت به‌کار بیندازیم. برداشت ما از کاربرد میز تحریر چنان در تجربهٔ ادراکیمان جذب شده که فراموش کردن آن و تلاش برای مشاهدهٔ میز با تجاهل کامل نسبت به هدف و کاربردش کاری بسیار دشوار است. دیدن چند تکه چوب صیقل‌خورده و چسبیده به هم به چشم یک میز یعنی مشاهدهٔ آن به مثابهٔ شیئی که می‌توان پشتش نشست و رویش نوشت و به راحتی ورقه‌های کاغذ را در [داخل کشوهای] آن گذاشت. بنابراین، ما آن تکه‌های افزوده را همچون پایهٔ میز می‌بینیم و درک می‌کنیم؛ و در این صورت، درمی‌یابیم که چرا آن پایه‌ها درست در آن جایی که هستند واقع شده‌اند. وقتی این شیء را چون میز ببینیم، روشن می‌شود که چرا سطح اصلی آن هموار و صاف است و چرا دور بخش پشتی قسمت بلندترِ آن بلندتر است ــ به طوری که اگر آن‌جا چند کتاب یا ورق بگذارید، از لبه‌اش نمی‌افتند. اگر تصور کنیم که آن‌جا نشسته‌ایم، می‌توانیم جذابیت کشوها را حس کنیم ــ کشوها به‌سهولت در دسترسند؛ انحنای میز حس انزوا و تمرکز دلپذیری القا می‌کند. آگاهی ما از کاربرد این شیء باعث می‌شود بخش‌های متفاوت آن را در ارتباط با تحقق کاربرد آن ببینیم. به این ترتیب، به جای آن‌که پایه‌های میز را

چیزهایی پرت و نامربوط ببینیم، احساس می‌کنیم که دقیقاً سر جایشان قرار گرفته‌اند. هدف از موجودیت میز، آن را به مثابهٔ شیئی «یکپارچه» به ما می‌نمایاند ــ برداشت ما از آن به مثابهٔ چیزی منسجم، کامل و واحد. وقتی کاربرد این شیء را مدّ نظر داشته باشیم، منطق اجزای مختلفش بر ما معلوم می‌شود. هر بخش از میز ــ پایه‌ها، بخش رویی و انحنای قسمت بلندتر آن ــ در کنار بخش‌های دیگر برایمان معنا می‌یابد؛ نه‌فقط به لحاظ فکری و ذهنی، که حتی به لحاظ بصری. هدفمندی را بعینه می‌بینیم، به نحوی که استقرار هر بخش از میز به نظرمان صحیح می‌آید، چون درمی‌یابیم که هر بخش چگونه در خدمت کاربرد کلی آن است.

با بررسی این تجربه، ممکن است وسوسه شویم که نتیجه‌ای کلی بگیریم: هر قدر که شکل شیئی به موجب کارکردش تعیین شود، آن شیء زیباتر خواهد بود. و در واقع، همین طرز فکر است که در شعار «شکل پیرو کارکرد» نمود یافته است. بی‌شک آرمان تناسب کامل میان شکل و کارکرد باری نقادانه دارد. این نگرش به ما می‌گوید که ایراد بعضی از قطعات مبلمان چیست. یک کاناپهٔ پر از تزیینات عهد ویکتوریا را در نظر مجسم کنید ــ از همان کاناپه‌ها که انبوهی نقش‌های طوماری تودرتو و گره‌بندی درشت‌بافت دارند. اگر این نوع کاناپه به نظرتان زشت می‌رسد، دلیلش این است که انبوه خطوط کوچک منحنی به‌هیچ‌وجه احساس راحتی برای نشستن القا نمی‌کنند. بخش اعظم شکل این نوع کاناپه در خدمت هدف نهایی آن نیست. همین امر از انسجام بصری این شیء می‌کاهد. اجزای کاناپه در مجموع منطقی به نظر نمی‌رسند. کسانی که تأکید می‌کنند که کارکردْ تعیین‌کنندهٔ شکل و، در نتیجه، زیبایی است، معمولاً امیدوارند که بیهودگی این‌گونه تزیینات را برملا کنند.

توسل به «کارکرد» به مثابهٔ زمینه‌ای مطمئن برای قضاوت در مورد زیبایی وسوسه‌انگیز است. کارکرد برای کسانی که به آن اعتقاد راسخ دارند، معیاری قطعی به دست می‌دهد. این نگرش فقط اولویت و پسندی شخصی نیست،