هنر به منزلهٔ تجربه

تقدیم به آلبرت سی. بارنْز
با قدرشناسی

سرشناسه: دیوئی جان، ۱۸۵۹ ــ ۱۹۵۲ م. Dewey, John
عنوان و نام پدیدآور: هنر به منزلهٔ تجربه/ جان دیویی؛ ترجمهٔ مسعود علیا.
مشخصات نشر: تهران: ققنوس، ۱۳۹۱.
مشخصات ظاهری: ۵۱۹ ص.
شابک: ۹۷۸ـ۹۶۴ـ۳۱۱ـ۹۶۵ـ۲
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا.
یادداشت: عنوان اصلی: Art as experience
موضوع: زیبایی‌شناختی
موضوع: تجربه
شناسه افزوده: علیا، مسعود، ۱۳۵۴ ــ ، مترجم
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۰ ۹ ه ۹د/N۶۶
رده‌بندی دیویی: ۷۰۱
شماره کتاب‌شناسی ملی: ۲۵۴۶۰۳۲

هنر به منزلهٔ تجربه

جان دیویی

ترجمهٔ مسعود علیا

این کتاب ترجمه‌ای است از:

Art as Experience

John Dewey

A Wideview/Perigee Book

انتشارات ققنوس

تهران، خیابان انقلاب، خیابان شهدای ژاندارمری،

شمارهٔ ۱۱۱، تلفن ۴۰ ۸۶ ۴۰ ۶۶

* * *

جان دیویی

هنر به منزلهٔ تجربه

ترجمهٔ مسعود علیا

چاپ دوم

۱۱۰۰ نسخه

۱۳۹۳

چاپ شمشاد

حق چاپ محفوظ است

شابک: ۲ ـ ۹۶۵ ـ ۳۱۱ ـ ۹۶۴ ـ ۹۷۸

ISBN: 978 - 964 - 311 - 965 - 2

www.qoqnoos.ir

Printed in Iran

۳۲۰۰۰ تومان

فهرست

پیشگفتار ۷
۱. موجود زنده ۱۱
۲. موجود زنده و «چیزهای اثیری» ۳۷
۳. به دست آوردن تجربه‌ای واحد ۵۹
۴. عمل بیان ۹۳
۵. عین بیانگر ۱۲۷
۶. ماده و فرم ۱۶۱
۷. تاریخ طبیعی فرم ۲۰۱
۸. سازمان‌یافتگی نیروها ۲۴۱
۹. مادهٔ مشترک هنرها ۲۷۹
۱۰. مادهٔ گوناگون هنرها ۳۱۹
۱۱. سهم بشری ۳۶۵
۱۲. به چالش خواندن فلسفه ۴۰۳
۱۳. نقد و ادراک ۴۴۱
۱۴. هنر و تمدن ۴۷۹
نمایه ۵۱۱

پیشگفتار

در زمستان و بهار سال ۱۹۳۱ از من دعوت کردند که در ده جلسه سلسله درسگفتارهایی در دانشگاه هاروارد ایراد کنم. موضوع منتخب، فلسفهٔ هنر بود؛ این درسگفتارها اصل و اساس کتاب حاضرند. کرسی درسگفتارها به یاد ویلیام جیمز تأسیس شده بود، و من این را افتخاری بزرگ می‌دانم که کتاب حاضر، حتی غیرمستقیم، پیوندی با نام نامی او داشته باشد. همچنین، یادآوری لطف و مهمان‌نوازی همیشگی همکارانم در گروه فلسفهٔ دانشگاه هاروارد در ایامی که سرگرم این درسگفتارها بودم، مایهٔ مسرت خاطر من است.

وقتی می‌کوشم به دِین خودم نسبت به نویسندگان دیگری که در این زمینه قلم زده‌اند اذعان کنم، قدری احساس شرمساری می‌کنم. بخشی از ابعاد این دِین را می‌توان از نقل نام یا قول نویسندگان دیگر در متن دریافت. با این حال، سال‌های سال است که من در این باب مطالعه می‌کنم ــ کمابیش در حد گسترده‌ای نوشته‌های انگلیسی را خوانده‌ام، قدری کم‌تر متون فرانسه را و از آن هم کم‌تر نوشته‌های آلمانی را ــ و مطالب زیادی از منابع موجود فرا

گرفته‌ام که اکنون نمی‌توانم بی‌درنگ آن‌ها را به یاد آورم. به‌علاوه، نسبت به برخی نویسندگان خیلی بیش‌تر از آن مرهونم که بشود از اشاراتی که در خود کتاب به ایشان شده است به آن پی برد.

برشمردن دِینم نسبت به کسانی که مستقیماً یاری‌ام کرده‌اند برایم آسان‌تر است. دکتر جوزف رتنر[1] منابع ارزنده‌ای را بـه مـن مـعرفی کـرد. دکـتر مـیر شاپیرو[2] لطف کرد و فصل‌های دوازدهم و سیزدهم را خواند و پیشنهادهایی داد که به طیب خاطر آن‌ها را به‌کار بسته‌ام. ایروین ادمـن[3] بـخش زیـادی از دست‌نوشتهٔ کتاب را خواند و مرا بسیار مرهون پیشنهادها و نقد و نظر خود کرد. سیدنی هوک[4] بسیاری از فصل‌های کتاب را خواند و شکل کنونی این فصل‌ها عمدتاً حاصل بحث‌ها و گفتگوهایم با اوست ــ مخصوصاً فصل‌های مربوط به نقد و فصل آخر. و اما بیش از همه مرهون دکتر اِی. سـی. بـارنز[5] هستم. یکایک فصل‌ها از نظر او گذشته است، و با وجود این دِینی که بابت نقد و نظر و پیشنهادهای دکتر بارنز در این زمینه بـر گـردن دارم تـنها بـخش کوچکی از تمامی دِین من نسبت به اوست. سـال‌ها از نـعمت گـفتگو بـا او برخوردار شده‌ام، گفتگوهایی که بسیاری از آن‌ها درکنار مجموعهٔ بی‌نظیری از تابلوهایی درگرفت که او گرد آورده است. تأثیر این گفتگوها، درکنار تأثیر کتاب‌های دکتر بارنز، یکی از عوامل اصلی در شکل‌گیری اندیشهٔ خود من در باب فلسفهٔ زیبایی‌شناسی[6] بوده است. هر آنچه در این کـتاب صـائب است بیش از آنی که بتوانم بگویم مولود کار آموزشی عظیمی است که در بنیاد بارنز دنبال شده است. این کار چنان کیفیت پیشتازی دارد که قابل مقایسه است با بهترین کارهایی که در روزگار نسل حاضر در هر حـوزه‌ای، از جـمله عـلم، صورت گرفته است. فکر این‌که کتاب حاضر یکی از مراحـل تأثـیر گسـتردهٔ جاری این بنیاد است برایم مایهٔ خوشحالی است.

---

1. Joseph Ratner
2. Meyer Schapiro
3. Irwin Edman
4. Sidney Hook
5. A. C. Barnes
6. philosophy of esthetics

بنیاد بارنز اجازه داد از برخی تصاویر روگرفت تهیه کنم و به این خاطر مرا رهین منت خود کرد. همچنین، مرهون باربارا و ویلرد مورگان[1] هستم به خاطر عکس‌هایی که روگرفت‌ها از روی آن‌ها تهیه شدند.

جان دیویی

1. Barbara and Willard Morgan

۱

موجود زنده

یکی از آن بازی‌های روزگار که غالباً با جریان امور همراهند این است که وجود آثار هنری، که شکل‌گیری نظریه‌های زیبایی‌شناختی درگرو آن است، خود به صورت مانعی بر سر راه نظریه‌پردازی در بارهٔ این آثار درآمده است. یک دلیل این اتفاق آن است که آثار هنری محصولاتی هستند که وجود خارجی و فیزیکی دارند. برحسب دریافت عموم، کار [یا اثر] هنری بیش‌تر اوقات عیناً همان ساختمان، کتاب، تابلو یا مجسمه تلقی می‌شود که وجودی جدا از تجربهٔ بشری دارد. از آن‌جا که کار هنریِ بالفعل آن کاری است که محصول با تجربه و در تجربه می‌کند، نتیجهٔ این تلقی، کمکی به فهم نمی‌کند. به‌علاوه، خودِ کمالِ برخی از این محصولات، اعتباری که به موجب تاریخ بلندی از ستایشِ بی‌چون و چرا دارند، رسوم و آدابی پدید می‌آورد که راه بینش تر و تازه را سد می‌کنند. هنگامی که محصولی از محصولات هنر شأن اثر کلاسیک را پیدا می‌کند، به نحوی از شرایط بشری‌ای که در آن به‌وجود آمده است و از پیامدهای بشری‌ای که در تجربهٔ بالفعل زندگی پدید می‌آورد منفک می‌شود.

وقتی اعیان هنری هم از شرایط پیدایش خویش و هم از شرایط عملکردشان در تجربه، منفک می‌شوند، دیواری پیرامون آن‌ها سر برمی‌آورد که معنای عام این اعیان را، معنایی که نظریهٔ زیبایی‌شناختی با آن سر و کار دارد، کمابیش تیره و تار می‌کند. هنر به قلمروی مجزا فرستاده می‌شود که در آن این پیوندی که با مواد و مقاصد هر شکل دیگری از فعل، انفعال و دستاورد بشری دارد گسسته می‌شود. از این قرار، وظیفهٔ اولیه‌ای بر دوش کسی که دست به کارِ نوشتن در بارهٔ فلسفهٔ هنرهای زیبا می‌شود سنگینی می‌کند؛ آن وظیفه این است که اتصال بین اَشکال مهذب و پر شدت و حدّت تجربه را که همان آثار هنری باشند و رویدادها، فعل‌ها و انفعال‌های روزمره را که همه‌جا تشکیل‌دهندهٔ تجربه محسوب می‌شوند از نو برقرار کند. قله‌ها شناور و بدون تکیه‌گاه نیستند. حتی فقط به زمین تکیه ندارند؛ آن‌ها خودِ زمین هستند از حیث یکی از فعالیت‌های آشکاری که دارد. کار کسانی که در بارهٔ زمین نظریه‌پردازی می‌کنند، یعنی جغرافی‌دانان و زمین‌شناسان، آن است که این واقعیت را با معانی نهفته و استلزامات گوناگونش بر آفتاب اندازند. نظریه‌پردازی هم که از منظر فلسفی به هنر زیبا می‌پردازد وظیفه‌ای شبیه این دارد.

اگر بخواهیم این دیدگاه را، ولو تنها در مقام آزمونی موقت، بپذیریم، خواهیم دید که نتیجه‌ای از آن برمی‌آید که در بادی نظر شگفت‌آور است. برای آن‌که معنای محصولات هنری را دریابیم، لازم است که مدتی آن‌ها را فراموش کنیم، از آن‌ها کناره بگیریم و به نیروها و شرایط عادی تجربه متوسل شویم که معمولاً آن‌ها را زیبایی‌شناختی محسوب نمی‌کنیم. باید از مسیری انحرافی به نظریهٔ هنر برسیم. زیرا سر و کار نظریه با فهم، شناخت ــ شناختی نه بدون فریادهای حاکی از تحسین ــ و برانگیختنِ آن غلیان عاطفی است که غالباً ارج‌شناسی[1] نامیده می‌شود. بی‌گفتگو، می‌توانیم از شکل رنگین و عطر

1. appreciation

مطبوع گل‌ها محظوظ شویم بدون آن‌که دانشی نظری در بارهٔ گیاهان داشته باشیم. اما اگر درصدد فهم گل‌دهی گیاهان برآییم، ناگزیریم دانشی حاصل کنیم در بارهٔ تأثیرات متقابل خاک، هوا، آب و نور خورشید که رشد گیاهان را رقم می‌زنند.

همهٔ افراد اتفاق نظر دارند که معبد پارتنون اثر هنری بزرگی است. با این حال، این اثر تنها زمانی شأن زیبایی‌شناختی پیدا می‌کند که تجربه‌ای می‌شود برای انسانی. و اگر قرار باشد کسی از حد لذت شخصی فراتر برود و نظریه‌ای بپردازد در بارهٔ آن جمهوری عظیم هنر که این بنا یکی از اعضای آن است، باید در مرحله‌ای از تأملاتش بخواهد که از این اثر روی بگرداند و روی کند به شهروندان آتنیِ پر جنب و جوش، اهل بحث و گفتگو، بسیار حساس و دارای درکی مدنی همسان انگاشته با دینی مدنی که این معبد مظهری از تجربهٔ آنان بوده است و آن را نه به عنوان اثری هنری بلکه به عنوان یادبودی مدنی ساخته‌اند. در این رویکرد، آن‌ها از این حیث مورد توجهند که انسان‌هایی بودند دارای نیازهایی که بنای این معبد را اقتضا می‌کردند و در آن برآورده شدند. این بررسی از جنس بررسی‌هایی نیست که جامعه‌شناسان در جستجوی مواد و مطالبِ مربوط به هدفشان ممکن است انجام دهند. کسی که درصدد نظریه‌پردازی در بارهٔ تجربهٔ زیبایی‌شناختیِ تجسم‌یافته در پارتنون برمی‌آید باید وجه مشترکِ دو گروه را در اندیشهٔ خویش مجسم سازد: آن‌هایی که، در مقام سازندگان این بنا و نیز در مقام کسانی که با آن رفع نیاز می‌کردند، این معبد وارد زندگیشان شد و آن‌هایی که در خانه‌ها و خیابان‌های خودمان به سر می‌برند.

برای فهم حالات نهایی و مقبول امر زیبایی‌شناختی باید در آغاز به سراغ حالت بکر و دست‌نخوردهٔ آن رفت؛ به سراغ رویدادها و صحنه‌هایی که چشم و گوش هشیار انسان را به خود جلب می‌کنند و علاقه‌اش را هنگام

نگریستن و گوش دادن برمی‌انگیزند و مایهٔ حظ و التذاذ او می‌شوند: منظره‌هایی که توجه مردم را نسبت به خود برمی‌انگیزند ــ ماشین آتش‌نشانی که شتابان می‌گذرد؛ ماشین‌هایی که حفره‌های عظیمی در زمین ایجاد می‌کنند؛ بندبازی که از برج کلیسا بالا می‌رود؛ و افرادی که در ارتفاع بالا روی شاه‌تیرها می‌نشینند و تیرهای آتشین را می‌اندازند و می‌گیرند. سرچشمه‌های هنر در تجربهٔ بشری را کسی درمی‌یابد که می‌بیند جاذبهٔ پرتنش بازیکن بیسبال چگونه جمعیت تماشاگر را تحت تأثیر قرار می‌دهد؛ کسی که به سرخوشی خانم خانه در مراقبت از گل‌ها و گیاهانش و به علاقهٔ مشتاقانهٔ همسر او به مواظبت از قطعه زمین چمنکاری‌شدهٔ جلوی خانه، به شور و شوق تماشاگر آتش به هنگام زیر و رو کردن هیزمی که در بخاری می‌سوزد و به وقت تماشای شعله‌های جهنده و زغال‌هایی که خرد می‌شوند، توجه می‌کند. اگر از این افراد بپرسید که چرا این کارها را می‌کنند، بی‌شک پاسخ‌های معقولی خواهند داد. کسی که هیزم سوزان را زیر و رو می‌کند خواهد گفت که این کار را به خاطر بهتر سوختن آتش انجام می‌دهد؛ ولی او در عین حال مسحور آن نمایش رنگارنگ دگرگونی و تبدیل می‌شود که پیش چشمش اجرا می‌گردد و خود در عالم خیال در آن شرکت می‌کند. او ناظری بی‌احساس و خونسرد نمی‌ماند. آنچه کالریج[1] در بارهٔ خوانندهٔ شعر می‌گفت به جای خود در مورد همهٔ کسانی که شادمانه در فعالیت‌های ذهن و جسم خویش غرقه می‌شوند صدق می‌کند: «خواننده باید از جا به در شود و پیش رود آن هم نه صرفاً یا عمدتاً با محرک قالبیِ کنجکاوی، نه با میل بی‌آرامِ رسیدن به راه‌حل نهایی، بلکه با خود فعالیت لذت‌بخش سفر کردن.»

مکانیک باهوشی که سرگرم کار خویش است و میل دارد کارش را خوب انجام دهد و از کارِ دستی‌اش رضایت خاطر پیدا کند و با علاقهٔ راستینی به

۱. [Samuel Taylor] Coleridge: شاعر و منتقد انگلیسی (۱۷۷۲ــ۱۸۳۴). ــم.

مواد و وسایلش توجه دارد سرگرم کاری هنری است. فرق چنین کارگری با آدم سَمبَل‌کار ناشی و بی‌توجه همان قدر که در کارگاه زیاد است در مغازه هم بسیار است. غالباً محصول نمی‌تواند حس زیبایی‌شناختیِ کسانی را که آن را به‌کار می‌برند به خود جلب کند. با این همه، اِشکال کار اغلب نه به کارگر بلکه به شرایط بازار که محصول برای آن طراحی و ساخته می‌شود برمی‌گردد. اگر شرایط و فرصت‌ها طور دیگری می‌بود، اشیایی ساخته می‌شد که به اندازهٔ محصولات صنعتکار اول نظرگیر بود.

اندیشه‌هایی که **هنر** را بر ستونی دور از دست می‌نشانند چنان پردامنه و به طرز نامحسوسی فراگیرند که بسیاری از اشخاص اگر بشنوند علت لذتی که از سرگرمی‌های گاه و بی‌گاهشان می‌برند، دست‌کم تا حدودی، کیفیت زیبایی‌شناختی آن‌هاست، از این حرف بیش از آن‌که خوششان بیاید بدشان می‌آید. هنرهایی که امروزه روز بیش‌ترین شور و نشاط را برای فرد میانه‌حال دارند اموری هستند که او آن‌ها را هنر نمی‌داند: نظیر سینما، موسیقی جاز، فکاهی مصور و، غالباً، گزارش‌های روزنامه‌ها در بارهٔ آشیانه‌های عشق، آدمکش‌ها و شاهکارهای سارقان. زیرا وقتی آنچه را به عنوان هنر می‌شناسیم به کنج موزه‌ها و نگارخانه‌ها منتقل می‌کنیم، کشش غلبه‌ناپذیر به سوی تجربه‌هایی که فی‌نفسه لذت‌بخشند راه خروج و جولانگاهی پیدا می‌کند از آن دست که محیطِ روزانه فراهم می‌آورد. بسیاری از اشخاصی که نسبت به تلقی موزه‌ای از هنر اعتراض می‌کنند، خود هنوز به مغالطه‌ای که منشأ این تلقی است دچارند. زیرا تصور عامیانه در نوعی جدایی هنر از اعیان و صحنه‌های تجربهٔ عادی سرچشمه دارد که بسیاری از نظریه‌پردازان و منتقدان از این‌که آن را حفظ می‌کنند و حتی بسط می‌دهند به خود می‌بالند. زمانه‌ای که در آن اعیان برگزیده و ممتاز پیوند محکمی با محصولات کار و مشغولیت معمولی دارند زمانه‌ای است که ارج‌شناسی اعیانِ دستهٔ اول در اوج رواج و شدت است. وقتی اعیانی که فرهیختگان آن‌ها را هنر زیبا می‌دانند به سبب

دور از دست بودنشان، نزد تودهٔ مردم کم‌خون[1] به نظر می‌رسند، گرسنگی زیبایی‌شناختی احتمالاً طعام ارزان و پیش‌پاافتاده می‌جوید.

عواملی که هنر زیبا را بر ستونی دور از دست نشانده‌اند و بدین طریق آن را بزرگ داشته‌اند نه از درون قلمرو هنر سر برآورده‌اند و نه تأثیرشان به هنرها محدود مانده است. به نزد بسیاری از اشخاص، هاله‌ای از آمیزهٔ هیبت و ناواقعیت امور «روحانی» و «آرمانی» را در بر گرفته است در حالی که «ماده»، در مقابل، لفظی شده است تحقیرآمیز ــ چیزی که یا باید آن را توجیه کرد یا بابت آن عذر خواست. نیروهایی که در این‌جا به کارند همان نیروهایی هستند که علاوه بر هنر زیبا، دین را هم از دایرهٔ زندگی مشترک یا اجتماعی بیرون برده‌اند. این نیروها به لحاظ تاریخی کثیری از جابه‌جا شدن‌ها و انشقاق‌ها و تقسیمات زندگی و اندیشهٔ مدرن را باعث شده‌اند که هنر نمی‌تواند از چنگ تأثیر آن‌ها بگریزد. برای پیدا کردن مردمانی که به نزد آن‌ها هر چیزی که حس زیستنِ بلافصل را تشدید می‌کند به‌شدت تحسین برمی‌انگیزد، لزومی ندارد به اطراف و اکناف کرهٔ خاکی سفر کنیم یا به هزاران سال قبل برگردیم. نشان گذاشتن روی بدن، پرهای تاب‌دار، پیراهن‌های بلند پرزرق و برق، و آرایه‌های درخشان از جنس طلا و نقره، زمرد و یشم، محتواهای هنرهای زیبایی‌شناختی[2] بودند آن هم، احتمالاً، بدون ابتذال خودنمایی طبقاتی که با نظایر آن‌ها در روزگار ما همراه است. وسایل خانگی، اسباب و اثاثیهٔ خیمه و خانه، قالی‌ها، حصیرها، کوزه‌ها، ظروف، کاسه‌ها و نیزه‌ها با چنان دقتِ سرخوشانه‌ای ساخته می‌شدند که ما امروز آن‌ها را پیدا می‌کنیم و در موزه‌های هنریمان بزرگ می‌داریم. با این حال، این چیزها در زمان و مکان خودشان در خدمت بهبود روندهای زندگی روزمره بودند. آن‌ها به‌جای این‌که برکشیده شوند و در مقام امنی جای گیرند، مربوط می‌شدند به نمایش مهارت، نشان دادن

1. anemic 2. esthetic arts

عضویت در گروه و قبیله، پرستش خدایان، جشن گرفتن و روزه داشتن، جنگیدن، شکار کردن و همهٔ آن نقاط عطف و مراحل حساس چرخه‌ای که جریان زمان را علامت‌گذاری می‌کردند.

رقص و لال‌بازی، یعنی همان سرچشمه‌های هنر نمایش، به صورت بخشی از مناسک و اعیاد دینی بالیدن گرفتند. هنر موسیقی در انگشت گذاشتن روی رشته‌ای کشیده، ضربه زدن روی پوستی کشیده و نواختن نی، به وفور جاری بود. حتی در غارها، سکونتگاه‌های بشری با تصاویر رنگینی تزیین می‌شدند که تجربه‌های افراد بشر از حیواناتی را که پیوند تنگاتنگی با زندگی آن‌ها داشتند برای حواس حفظ می‌کردند. بناهایی که منزلگاه خدایان ایشان بودند و ابزارهایی که مراوده با قدرت‌های برتر را تسهیل می‌کردند با ظرافت خاصی ساخته می‌شدند. اما هنرهای نمایش، موسیقی، نقاشی و معماری که این‌ها نمونه‌هایشان بودند ربط خاصی به نمایشخانه‌ها، نگارخانه‌ها و موزه‌ها نداشتند. آن‌ها بخشی از زندگی پرمعنای اجتماعیْ سازمان‌یافته بودند.

زندگی جمعی که در جنگ، پرستش و محل اجتماعات نمایان می‌شد میان آنچه مشخصهٔ این مکان‌ها و فعالیت‌ها بود و هنرهایی که رنگ، جاذبه و منزلت به آن‌ها می‌بخشیدند مرزی نمی‌شناخت. نقاشی و مجسمه‌سازی اساساً با معماری یکی بودند، همچنان که معماری با آن مقصود اجتماعی که بناها در خدمت آن بودند اساساً یگانه بود. موسیقی و آواز پاره‌های تن مناسک و اعیادی بودند که در آن‌ها معنای زندگی جمعی به کمال می‌رسید. نمایش، صورت زنده‌ای از اجرای دوبارهٔ افسانه‌ها و تاریخ زندگی جمعی بود. حتی در آتن نیز این قبیل هنرها را نمی‌توان از این زمینه‌ای که در تجربهٔ بی‌واسطه داشته‌اند جدا ساخت و در عین حال خصوصیت معنادار بودنشان را حفظ کرد. در کنار نمایش، ورزش‌ها نیز سنت‌های نژاد و گروه را بزرگ می‌داشتند و تقویت می‌کردند، مردمان را آموزش می‌دادند، یاد افتخارات را زنده نگه می‌داشتند و بر قوت غرور مدنی آنان می‌افزودند.

در چنین شرایطی، شگفت‌آور نیست که یونانیان باستان، هنگامی که به تأمل در بارهٔ هنر نشستند، این اندیشه را پیش کشیدند که هنر نوعی عمل بازآفرینی یا تقلید است. ایرادهای بسیاری متوجه این دریافت شده است. اما اقبال عام به این نظریه گواه پیوند تنگاتنگ هنرهای زیبا با زندگی روزانه است؛ اگر هنر دور از علایق زندگی می‌بود، این اندیشه به خاطر هیچ کس خطور نمی‌کرد؛ زیرا این آموزه دلالت بر آن نداشت که هنر نسخه‌برداری دقیق از اشیاست، بلکه دال بر این بود که هنر بازتاب عواطف و اندیشه‌هایی است که با نهادهای عمدهٔ زندگی اجتماعی مرتبطند. این پیوند نزد افلاطون با چنان شدتی احساس می‌شد که او را به اندیشهٔ ضرورت سانسور کردن کار شاعران، نمایشنامه‌نویسان و آهنگسازان راه نمود. شاید افلاطون مبالغه می‌کرد وقتی که می‌گفت تغییر از مقام[1] دوریایی[2] به مقام لیدیایی[3] در موسیقی طلیعهٔ مسلم انحطاط مدنی خواهد بود. اما هیچ یک از همروزگاران او تردید نمی‌کرد که موسیقی جزء لاینفکی از آداب و نهادهای اجتماع است. اندیشهٔ «هنر برای هنر» حتی به فهم در نمی‌آمد.

بنابراین، برآمدن آن دریافتی از هنر زیبا که بر تفکیک و جداسازی استوار است لاجرم علل و دلایلی تاریخی دارد. در حال حاضر موزه‌ها و نگارخانه‌های ما که آثار برآمده از هنر زیبا را به آن‌جا منتقل می‌کنیم و در آن‌جا نگه می‌داریم نمودگار بخشی از اسباب و عللی هستند که باعث شده‌اند هنر به جای این‌که ملازم معبد، محل اجتماعات، و دیگر قالب‌های زندگی جمعی باشد، مجزا شود. می‌شود تاریخچهٔ آموزنده‌ای از هنر مدرن برحسب شکل‌گیری نهادهای مشخصاً مدرنِ موزه و نگارخانه به رشتهٔ تحریر در آورد. در این‌جا می‌توانم به چند واقعیت بارز اشاره کنم. اغلبِ موزه‌های اروپایی، از جمله، یادمان برآمدن ملی‌گرایی و امپریالیسم هستند. هر پایتختی باید موزهٔ خاص خودش را در زمینهٔ آثار نقاشی، مجسمه‌سازی و... داشته باشد، که

1. mode 2. Doric 3. Lydian

بخشی از آن وقف نمایش عظمت گذشتهٔ هنری آن شهر و مابقی وقف نمایش غنایمی شده باشد که حاکمان آن در غلبه بر ملت‌های دیگر گرد آورده‌اند؛ نظیر انبوه غنایم ناپلئون که در لوور نگهداری می‌شود. آن‌ها گواه پیوند میان جداسازی مدرن هنر [از زندگی روزمره] و ملی‌گرایی و جنگ‌طلبی هستند. بی‌تردید این پیوند گاهی در خدمت هدفی سودمند بوده است، مثل مورد ژاپن که وقتی روند غربی شدن را از سر می‌گذراند بخش زیادی از گنجینه‌های هنری‌اش را با ملی کردن معابدی که حاوی آن‌ها بودند نجات داد.

رشد سرمایه‌داری در شکل‌گیری و توسعهٔ موزه به عنوان منزلگاه درخور آثار هنری و در تقویت این رأی که آثار هنری از زندگی عمومی جدا هستند به‌شدت تأثیرگذار بوده است. توانگران جدید (nouveaux riches)، که یکی از محصولات جانبی مهم نظام سرمایه‌داری هستند، مخصوصاً احساس کرده‌اند که باید اطرافشان را با آثار هنر زیبا پر کنند ــ آثاری که چون نادرند گران نیز هستند. به طور کلی، مجموعه‌دارِ نوعی، سرمایه‌دار نوعی است. او برای آن‌که خود را در گسترهٔ فرهنگِ فرادست، صاحب منزلتی بلند نشان دهد، تابلوهای نقاشی، مجسمه‌ها و جواهر هنری را گرد می‌آورد به همان صورت که سهام و اوراق قرضه‌اش گواه جایگاه او در عالم اقتصاد است.

نه‌تنها افراد بلکه اجتماعات و ملت‌ها نیز خوش‌ذوقی فرهنگی خود را با ساختن سالن‌های اپرا، نگارخانه‌ها و موزه‌ها در معرض دید قرار می‌دهند. این‌ها نشان می‌دهند که اجتماع کاملاً هم غرق در ثروت مادی نیست، زیرا خوش دارد عوایدش را در راه حمایت از هنر صَرف کند. اجتماع به همان صورت این ساختمان‌ها را برپا می‌دارد و محتویاتشان را گرد می‌آورد که اکنون کلیسایی جامع را تأسیس می‌کند. این چیزها منعکس‌کننده و برپادارندهٔ منزلت فرهنگی برترند، حال آن‌که انفکاک آن‌ها از زندگی عمومی حاکی از این واقعیت است که بخشی از فرهنگی طبیعی و خودانگیخته نیستند. چیزی هستند شبیه برخوردی زهدفروشانه، آن هم نه نسبت به خود اشخاص بلکه

نسبت به علایق و مشغله‌هایی که بخش اعظم وقت و نیروی اجتماع را صرف خود می‌کنند.

صنعت و سوداگری مدرن گستره‌ای بین‌المللی دارند. آثاری که در نگارخانه‌ها و موزه‌هاست گواه رشد جهان‌وطنیِ اقتصادی است. امکان تحرک تجارت و جمعیت‌ها، که مولود نظام اقتصادی است، پیوند میان آثار هنری و روح مکان خاصی را که این آثار زمانی بیان طبیعیِ آن بودند سست کرده یا از میان برده است. آثار هنری در همان حال که شأن بومی و محلی خود را از دست می‌داده‌اند شأن تازه‌ای پیدا کرده‌اند: نمونه‌های هنر زیبا شده‌اند و لاغیر. به‌علاوه آثار هنری اکنون، مثل سایر اقلام، برای فروش در بازار تولید می‌شوند. حمایت اقتصادی افراد توانگر و متنفذ در بسیاری مواقع نقشی در تشویق تولید هنری داشته است. بسیاری از قبایل وحشی احتمالاً مایکناس[1] خودشان را داشته‌اند. اما امروزه حتی همین مقدار پیوند اجتماعی وثیق، در جوّ غیرشخصی بازار جهانی از کف رفته است. اشیایی که در گذشته به جهت جایگاهشان در زندگی این یا آن اجتماع دارای اعتبار و اهمیت بودند اکنون برکنار از شرایط پیدایش خویش عمل می‌کنند. به موجب همین واقعیت، از تجربهٔ مشترک نیز جدا افتاده‌اند و در حکم نشانه‌های ذوق و گواهان فرهنگ خاصی هستند.

به سبب تغییراتی که در شرایط صنعتی روی داده است، هنرمند از جریان‌های اصلی علاقهٔ عملی کنار زده شده است. صنعت شکل ماشینی پیدا کرده و هنرمند نمی‌تواند مثل ماشین تولیدِ انبوه کند. یکپارچگی شخصیت او در قیاس با زمانی که در جریان طبیعی خدمات اجتماعی جای داشت کم‌تر شده است. حاصل، نوع خاصی از «فردگرایی» زیبایی‌شناسانه است. هنرمندان خود را ناگزیر می‌بینند به کارشان پناه ببرند که برایشان در حکم نوعی وسیلهٔ

---

۱. Maecenas: دولتمرد رومی که حامی هوراس و ویرژیل بود. مجازاً به معنای شخص توانگر و سخاوتمندی که حامی هنر و ادبیات است. ــم.

مجزای بیان خویشتن [یا «حدیث نفس»][1] است. آن‌ها برای این‌که تمایل نیروهای اقتصادی را اجابت نکنند غالباً احساس می‌کنند که باید در بارهٔ جریده‌روی و کناره جستن خویش تا حدی غیرعادی مبالغه کنند. در نتیجه، تولیدات هنری به درجه‌ای باز هم بیش‌تر حال و هوای اموری مستقل و سرّی را پیدا می‌کنند.

اگر تأثیر همهٔ این قبیل نیروها را روی هم بگذاریم، مشاهده می‌کنیم که شرایط پدیدآورندهٔ شکافی که در جامعهٔ مدرن به نحوی فراگیر میان تولیدکننده و مصرف‌کننده وجود دارد گسلی هم بین تجربهٔ عادی و تجربهٔ زیبایی‌شناختی ایجاد می‌کند. در نهایت آن دسته از فلسفه‌های هنر را داریم که جای این گسل را در ناحیه‌ای تشخیص می‌دهند که مسکون هیچ موجود دیگری نیست و بدون هیچ دلیل و منطقی تأکید می‌کنند که آنچه زیبایی‌شناختی است صرفاً صبغهٔ نظرورزانه دارد ــ این فلسفه‌های هنر شرح همین گسلند، گسلی که چنان پذیرفته شده است که گویی امری طبیعی است. خلط ارزش‌ها وارد میدان می‌شود تا این جدایی را پررنگ‌تر کند. امور عارضی و الحاقی، نظیر لذت گردآوری، لذت به نمایش گذاشتن، لذتِ داشتن و نشان دادن، وانمود می‌کنند که ارزش‌های زیبایی‌شناختی‌اند. نقد هم متأثر می‌شود. شگفت‌زدگی‌هایی که با درک و ارج‌شناسی [آثار] پیش می‌آید و شکوهمندی‌های زیبایی متعالی هنر بسیار مورد تمجید قرار می‌گیرد و بدون توجه چندانی به قابلیت ادراک زیبایی‌شناختی در حالت انضمامی، به این کار میدان می‌دهند.

با این حال، قصد من این نیست که به شرح و تفسیر اقتصادی تاریخ هنرها بپردازم، چه رسد به این‌که این رأی را مستدل سازم که شرایط اقتصادی خواه همواره خواه مستقیماً به ادراک و التذاذ یا حتی به تفسیر آثار هنریِ خاص ربط

1. self-expression

دارند. قصدم این است که نشان دهم نظریه‌هایی که هنر و درک و ارج‌شناسی آن را با جای دادنشان در گستره‌ای از آن خود این‌ها ــ گستره‌ای منفصل از انحای دیگر تجربه ــ مجزا می‌کنند، ذاتیِ موضوع نیستند بلکه از شرایط بیرونی‌ای که می‌توان آن‌ها را مشخص کرد ناشی می‌شوند. این شرایط نظر به این‌که در متن نهادها و عادت‌های زندگی جای دارند، به شکل مؤثری عمل می‌کنند، زیرا تأثیرشان بسیار ناخودآگاه است. از این روست که نظریه‌پرداز آن‌ها را جزو ذاتِ یا طبیعت چیزها می‌انگارد. با این همه، تأثیر این شرایط محدود به مقام نظر نیست. همان‌طور که قبلاً اشاره کردم، شرایط مزبور عمل زیستن را به‌شدت تحت تأثیر قرار می‌دهند از این راه که ادراکات زیبایی‌شناختی را که مؤلفه‌های ضروری نیکبختی و شادکامی هستند از خود می‌رانند یا آن‌ها را به سطح هیجان‌های لذت‌بخش گذرای جبران‌کننده تقلیل می‌دهند.

حتی برای خوانندگانی که با آنچه گفته شد مخالفند، معانی ضمنی احکام بالا ممکن است در مشخص کردن ماهیت مسئله مفید باشد ــ مسئلهٔ بازیابی اتصال تجربهٔ زیبایی‌شناسانه به روندهای طبیعی و عادی زندگی. فهم هنر و درک نقش آن در تمدن نه از این طریق پیش می‌رود که کار را با مدیحه‌سرایی در بارهٔ آن آغاز کنیم و نه از این راه که همان ابتدا خود را منحصراً دلمشغول آثار هنری بزرگی کنیم که آن‌ها را چنین تشخیص داده‌اند و به رسمیت شناخته‌اند. جامعیتی که نظریه برای کسب آن می‌کوشد از مسیری انحرافی حاصل می‌شود؛ از راه بازگشتن به تجربهٔ امر مشترک یا میانگین چیزها برای کشف کیفیت زیبایی‌شناسانه‌ای که این نوع تجربه واجد آن است. نظریه تنها زمانی می‌تواند کارش را با آثار هنری به رسمیت شناخته شده و از مبدأ این آثار آغاز کند که پیش‌تر امر زیبایی‌شناختی بخش‌بندی شده باشد، یا تنها زمانی که آثار هنری در کنجی مجزا شده باشند به جای آن‌که بزرگداشت چیزهای مربوط به تجربهٔ عادی باشند ــ بزرگداشتی که تحت همین عنوان به رسمیت شناخته شده باشد. حتی تجربهٔ ناپخته، اگر اصالتاً تجربه باشد، برای

به دست دادن سررشتهٔ درک طبیعت ذاتی تجربهٔ زیبایی‌شناختی مناسب‌تر از عینی است که پیشاپیش از هر حالت دیگر تجربه منفک شده است. با دنبال کردن این سررشته می‌توانیم دریابیم که چگونه اثر هنری آنچه را به شکل خاصی در چیزهای فراهم‌کنندهٔ حظ یا التذاذ روزمره ارزش دارد می‌پرورد و برجسته می‌کند. آنگاه وقتی معنای پر و پیمان تجربهٔ عادی بیان می‌شود، کاشف به عمل می‌آید که محصول هنری ناشی از همین چیزهاست، همچنان که از محصولات قطران زغال وقتی تحت عمل خاصی قرار می‌گیرند رنگ‌هایی بیرون می‌آیند.

پیشاپیش نظریه‌های بسیاری در بارهٔ هنر هست. اگر دلیل موجهی برای طرح یک فلسفهٔ دیگر در باب آنچه زیبایی‌شناختی است وجود داشته باشد، آن دلیل را باید در شکل تازه‌ای از رویکرد پیدا کرد. آن‌هایی که به‌کار ترکیب و ترتیبِ دوباره بخشیدن علاقه‌مندند به‌آسانی می‌توانند همین کارها را با نظریه‌های موجود انجام دهند. اما، به نظر من، اِشکال نظریه‌های موجود این است که نوعی بخش‌بندی حاضر و آماده یا دریافتی از هنر را مبدأ قرار می‌دهند که آن را «معنوی می‌سازد» و پیوندش را با موضوعات تجربهٔ انضمامی می‌گسلد. با این حال، بدیل این معنوی‌سازی، مادی کردن تنزل‌بخش و هنرنشناسانهٔ آثار برآمده از هنر زیبا نیست، بلکه دریافتی است که معلوم می‌دارد این آثار چگونه به کیفیاتی که در تجربهٔ مشترک هست صورت آرمانی می‌بخشند. آثار هنری اگر در زمینه و بافت بشریِ بلافصلی نزد عموم ارج و اعتبار داشته باشند جاذبهٔ‌شان بسیار بیش‌تر از جاذبه‌ای است که وقتی نظریه‌های دسته‌بندی‌کننده در باب هنر قبول عام پیدا می‌کنند ممکن است به دست آورند.

دریافتی از هنر زیبا که پیوند آن با کیفیات مکشوف تجربهٔ عادی را مبدأ راه خویش قرار می‌دهد خواهد توانست عوامل و نیروهای مساعد برای تبدیل عادی و طبیعی فعالیت‌های بشری مشترک به اموری را که ارزش هنری

دارند نشان دهد. همچنین، قادر خواهد بود شرایطی را که مانع رشد عادی و طبیعی آن می‌شوند خاطرنشان کند. کسانی که در باب نظریهٔ زیبایی‌شناختی مطلب می‌نویسند غالباً این پرسش را پیش می‌کشند که آیا فلسفهٔ زیبایی‌شناسی می‌تواند در پرورش درک و ارج‌شناسی زیبایی‌شناختی سودمند واقع شود. این پرسش شاخه‌ای از نظریهٔ عام نقد است که، به نظر من، اگر نشان ندهد که در اعیان زیبایی‌شناختی انضمامی به دنبال چه باید بود و چه باید پیدا کرد، قادر نیست وظیفهٔ تام و تمامش را به انجام برساند. اما، در هر صورت، معقول است بگوییم که هر فلسفهٔ هنری عقیم می‌ماند مگر این‌که ما را از عملکرد هنر در مناسبت با سایر اَشکال تجربه باخبر سازد و معلوم دارد که چرا این عملکرد به شکلی این‌چنین نابسنده محقق شده است و شرایطی را نشان دهد که در آن این وظیفه به وجهی موفقیت‌آمیز انجام می‌گیرد.

مقایسهٔ برآمدن آثار هنری از بطن تجربهٔ عادی با پالایش مواد خام و تبدیل آن‌ها به محصولات ارزشمند، ممکن است در نظر برخی افراد، اگر نگوییم تلاشی واقعی برای تنزل شأن آثار هنری به سطح اقلامی که برای مقاصد تجاری تولید می‌شوند، دست‌کم مقایسه‌ای بی‌ارزش جلوه کند. با این حال، نکته این است که هر قدر هم با شور و حرارت در مدح آثار تکمیل‌شده سخن بگوییم، این کار از پیش خودش نمی‌تواند به فهم یا آفرینش چنین آثاری کمک کند. می‌توانیم از گل‌ها محظوظ شویم بی‌آن‌که در بارهٔ تأثیرات و تأثراتِ بین خاک، هوا، رطوبت و بذرها که این گیاهان نتیجهٔ آن‌ها هستند چیزی بدانیم. اما بدون آن‌که دقیقاً همین تأثیرات و تأثرات را به حساب آوریم نمی‌توانیم گل‌ها را بفهمیم ــ و حکایت نظریه حکایت فهم است. سر و کار نظریه با کشف ماهیت پدید آمدن آثار هنری و نیز ماهیت لذت بردن از آن‌ها در ادراک است. چگونه ساختن معمولی چیزها آن شکلی از ساختن می‌شود که حقیقتاً هنری است؟ چگونه التذاذ معمولی ما از صحنه‌ها و وضعیت‌ها به آن خرسندی

خاصی بدل می‌شود که ملازم است با تجربه‌ای که آشکارا زیبایی‌شناختی است؟ این‌ها پرسش‌هایی هستند که نظریه باید پاسخی برایشان دست و پا کند. پاسخ این پرسش‌ها را تنها در صورتی می‌توانیم بیابیم که بخواهیم نطفه‌ها و ریشه‌ها را در اموری از تجربه پیدا کنیم که در حال حاضر آن‌ها را زیبایی‌شناختی نمی‌دانیم. با کشف این بذرهای فعال می‌توانیم سیر رشد آن‌ها را تا مرحله‌ای که به صورت عالی‌ترین اَشکال هنر کامل و خالص در می‌آیند دنبال کنیم.

این سخن پیش‌پاافتاده است که رشد و شکوفایی گیاهان را، هر قدر هم که دوست‌داشتنی و لذت‌بخش باشند، بدون فهم شرایط علّی آن‌ها، جز برحسب تصادف و بالعرض نمی‌توانیم هدایت کنیم. این نیز قطعاً چیزی جز سخنی پیش‌پاافتاده نیست که فهم زیبایی‌شناختی ــ به تمایز از صِرف التذاذ شخصی ــ باید کارش را با خاک، هوا و نوری آغاز کند که چیزهایی که به لحاظ زیبایی‌شناختی درخور ستایشند از آن‌ها سر برمی‌آورند. و این شرایط، شرایط و عواملی هستند که تجربه‌ای عادی را کامل می‌سازند. هرچه بیش‌تر این واقعیت را تشخیص دهیم، بیش‌تر خودمان را، به جای مواجهه با راه‌حلی نهایی، با مسئله‌ای روبرو خواهیم دید. اگر کیفیت هنری و زیبایی‌شناختی در هر تجربهٔ عادی نهفته باشد، چگونه توضیح خواهیم داد که این کیفیت چرا و چگونه به شکلی این‌چنین عام و گسترده از آشکار شدن باز می‌ماند؟ چرا نزد تودهٔ مردم هنر چیزی به نظر می‌رسد که از اقلیمی بیگانه وارد اقلیم تجربه می‌شود و آنچه زیبایی‌شناختی است مترادف چیزی مصنوعی می‌نماید؟

همان‌قدر که نمی‌توانیم سیر پیدایش هنر از دل تجربهٔ روزمره را دنبال کنیم، به این پرسش‌ها نیز نمی‌توانیم پاسخ دهیم مگر این‌که تصور روشن و منسجمی داشته باشیم از این‌که وقتی می‌گوییم «تجربهٔ عادی»، منظورمان چیست. خوشبختانه راه رسیدن به چنین تصوری باز و کاملاً مشخص است. ماهیت

تجربه را شرایط ذاتی زندگی رقم می‌زند. انسان اگرچه غیر از پرنده و چارپاست، در عملکردهای حیاتیِ پایه[1] با آن‌ها شریک است و اگر می‌خواهد جریان زندگی‌اش قطع نشود باید دست به‌کارِ همان انطباق‌ها و سازگاری‌های پایه‌ای شود که از پرندگان و چارپایان سر می‌زند. او که همان نیازهای حیاتی را دارد جهاز و امکاناتی را که با آن‌ها تنفس می‌کند، حرکت می‌کند، می‌بیند و می‌شنود و خود مغز را که با آن حواس و حرکاتش را هماهنگ می‌کند از اسلاف حیوانی‌اش به دست می‌آورد. انسان اندام‌هایی را که با آن‌ها وجودش را حفظ می‌کند تنها از خودش ندارد بلکه به لطف تنازعات و دستاوردهای سلسلهٔ دراز تبار حیوانی‌اش صاحب آن‌ها شده است.

خوشبختانه نظریه‌ای که در باب جایگاه امر زیبایی‌شناختی در تجربه طرح می‌شود، آن‌گاه که شکل پایهٔ تجربه را مبدأ راه قرار می‌دهد لازم نیست در جزئیاتِ ریز غرق شود. ترسیم طرحی کلی کفایت می‌کند. اولین مطلب مهم این است که زندگی در محیطی جریان دارد؛ آن هم نه صرفاً در این محیط بلکه به موجب آن، به واسطهٔ تعامل با آن. هیچ موجود زنده‌ای صرفاً زیر پوستش زندگی نمی‌کند. اندام‌های زیرپوستی‌اش وسایلی هستند برای ارتباط با آنچه بیرون از قالب جسمانی اوست، و این موجود برای زنده ماندن ناگزیر است، از راه سازش و دفاع و همین‌طور از راه غلبه، خود را با آن وفق دهد. در هر زمان موجود زنده در معرض خطرهایی برخاسته از پیرامون خویش است و همواره برای ارضای نیازهایش باید از چیزی در پیرامونش استفاده کند. زندگی و سرنوشت موجود زنده در گرو بده‌بستان‌های او با محیط خویش است آن هم نه به وجه بیرونی بلکه به درونی‌ترین صورت.

غریدن سگی که روی غذایش کز کرده است، زوزهٔ او به وقتِ عجز و تنهایی، دم تکان دادنش هنگام بازگشت دوستی که در میان انسان‌ها دارد،

---

1. basic

همه و همه جلوه‌های درگیر بودن موجود زنده با محیطی طبیعی هستند که در کنار حیوانی که به دست انسان اهلی شده است شامل خود انسان نیز می‌شود. هر نیازی، نظیر عطش هوای تازه یا گرسنگی، فقدانی است که بر نبودِ لااقل موقتِ سازگاری کافی با محیط دلالت می‌کند. اما نیاز نوعی خواست هم هست، نوعی روی آوردن به محیط برای جبران آن فقدان و برقراری مجدد سازگاری از راه ایجاد موازنه‌ای دست‌کم موقت. زندگی خود مرکب از مراحلی است که در آن‌ها موجود زنده از قافلهٔ چیزهای پیرامونش عقب می‌افتد و سپس ــ خواه از طریق کوشش خواه به واسطهٔ تصادفی خجسته ــ همگامی‌اش با آن‌ها را باز می‌یابد. در زندگیِ قرین رشد، این بازیابی هیچ‌گاه صِرف بازگشت به حالتی پیشین نیست، زیرا وضعیت تفاوت و مقاومت که بازیابی مورد نظر با موفقیت از میان آن عبور کرده است به آن غنا می‌بخشد. اگر شکافِ بین موجود زنده و محیط بیش از حد گسترش یابد، موجود زنده می‌میرد. اگر فعالیت آن را بیگانگی و جدایی موقت گسترش و بهبود نبخشد، موجود زنده صرفاً به نوعی گذران می‌کند. زندگی وقتی رشد پیدا می‌کند که تعارضی موقت فرصتی می‌شود برای گذار به توازن گسترده‌تر نیروهای موجود زنده با نیروهای شرایطی که این موجود در آن به سر می‌برد.

این نکات پیش‌پاافتادهٔ زیست‌شناختی در همین حد باقی نمی‌مانند؛ آن‌ها به ریشه‌های امر زیبایی‌شناختی در تجربه راه می‌برند. جهان آکنده از چیزهایی است که فرقی به حال زندگی نمی‌کنند و حتی خصم آنند. خود روندهایی که مایهٔ حفظ زندگی هستند روی به این سو دارند که وفاق زندگی با محیطش را از میان بردارند. با این حال، اگر زندگی استمرار دارد و اگر در استمرارش بسط پیدا می‌کند، نوعی غلبه بر عوامل تقابل و تعارض در کار است؛ نوعی تبدیل آن عوامل به وجوه متنوع و متفاوت زندگیِ کارآمدتر و معنی‌دارتر، در کار است. معجزهٔ انطباق ارگانیک یا حیاتی از طریق بسط (به جای قبض و سازش منفعلانه) چیزی است که به واقع روی می‌دهد. نطفهٔ

موازنه و هماهنگی از راه ریتم [یا چرخه] در همین‌جاست. موازنه نه به طور قالبی و در سکون بلکه از دل تنش و به موجب تنش پدید می‌آید.

در طبیعت، حتی مادون سطح حیات، چیزی بیش از صِرف سیلان و تغییر هست. هر زمان که موازنه‌ای پایدار، ولو دستخوش حرکت، به دست می‌آید، فرم [یا صورت] حاصل شده است. تغییرات در هم می‌تنند و یکدیگر را حفظ می‌کنند. هر جا که این انسجام و پیوستگی هست، دوام نیز وجود دارد. نظم از بیرون تحمیل نمی‌شود، بلکه از دل روابطِ تأثیرات متقابل و تعاملات هماهنگ نیروها شکل پیدا می‌کند. نظم از آن رو که فعال است (و نه چیزی ایستا به سبب بیگانه بودن با آنچه در جریان است) خودش می‌بالد و گسترش می‌یابد، و هرچه می‌گذرد اقسام بیش‌تری از تغییرات را درون حرکت متوازن خویش جای می‌دهد.

در جهانی که پیوسته در معرض تهدید بی‌نظمی است ــ در جهانی که موجودات زنده تنها با بهره بردن از هر نظمی که پیرامونشان هست، و با وارد کردن آن در درون خودشان می‌توانند به زندگی ادامه دهند ــ نظم تنها می‌تواند تحسین‌برانگیز باشد. در جهانی مثل جهان ما، هر موجود زنده‌ای که صاحب حس می‌شود هرگاه که در پیرامون خویش نظمی مناسب می‌یابد با پاسخی از جنس احساسِ هماهنگ، از نظم استقبال می‌کند.

زیرا موجود زنده تنها زمانی که در روابط منظم محیط خویش سهیم و شریک باشد ثباتی را که ذاتیِ زیستن است فراهم می‌آورد. و این مشارکت هنگامی که بعد از یک مرحلهٔ اختلال و تعارض روی می‌دهد، نطفه‌های اوج و کمالی شبیه امر زیبایی‌شناختی را در بطن خویش دارد.

چرخهٔ از کف رفتن یکپارچگی با محیط و بازیابی اتحاد نه فقط در انسان استمرار می‌یابد بلکه نزد او شکل آگاهانه هم پیدا می‌کند؛ شرایطِ این چرخه ماده و سازمایه‌ای هستند که او مقاصدش را با آن شکل می‌دهد. عاطفه یا

هیجان نشانهٔ آگاهانهٔ نوعی گسست، اعم از بالفعل یا قریب‌الوقوع، است. این ناهماهنگی موقعیتی است که موجب تأمل می‌شود. میل به اعادهٔ اتحاد، عاطفه یا هیجانِ صِرف را بدل می‌کند به علاقه نسبت به پاره‌ای چیزها از آن حیث که شرایط تحقق هماهنگی‌اند. با تحقق این هماهنگی، ماده[1] یا موضوع تأمل به عنوان معنای چیزها جزئی از آن‌ها می‌شود. هنرمند از آن‌جا که به آن مرحلهٔ تجربه که اتحاد در آن حاصل می‌شود توجه خاصی دارد، از لحظات مقاومت و تنش نمی‌پرهیزد. بلکه آن‌ها را، نه به خاطر خودشان بلکه به دلیل قابلیت‌هایشان، می‌پرورد و تجربه‌ای را که وحدت‌یافته و تام است به سطح آگاهی جاری در می‌آورد. برخلاف کسی که مقصودش زیبایی‌شناختی است، انسان دانشمند علاقه‌مند به مسائل است، علاقه‌مند به وضعیت‌هایی که در آن‌ها تنش میان موضوع مشاهده و موضوع تفکر صورتی مشخص دارد. پروای او البته راه‌حل آن‌هاست. اما در آن متوقف نمی‌ماند؛ دانشمند به سراغ مسئله‌ای دیگر می‌رود و در این میان از راه‌حلی که به دست آورده تنها به صورت جای پا نهادن و مرحله‌ای استفاده می‌کند که از آن‌جا پژوهش‌های دیگری را آغاز کند.

به این ترتیب فرقِ میان آنچه زیبایی‌شناختی است و آنچه فکری است فرق محل تأکید در چرخهٔ ثابتی است که مشخصهٔ تعامل موجود زنده با پیرامون خویش است. موضوع هر دو تأکید در تجربه نهایتاً یکی است، همچنان که فرم [یا صورت] کلیشان نیز این‌گونه است. این تصور غریب که هنرمند فکر نمی‌کند و دانشمند کاری انجام نمی‌دهد حاصل تبدیل کردنِ تفاوت در ضرباهنگ و تأکید به تفاوت در نوع است. متفکر لحظهٔ زیبایی‌شناختیِ خودش را دارد و آن زمانی است که افکار او دیگر صرف فکر نیستند و معانی ممزوج‌شدهٔ موضوعات یا اعیان می‌شوند. هنرمند نیز هنگام

1. material

کار مسائل خودش را دارد و فکر می‌کند. اما فکر او به شکل مستقیم‌تری در موضوع یا عین تجسم پیدا می‌کند. کسی که فعالیت علمی می‌کند به دلیل دوری نسبی‌اش از غایت خویش با نمادها، کلمات و علایم ریاضی کار می‌کند. هنرمند تفکرش را در همان رسانه‌های کیفی‌ای که در قالب آن‌ها کار می‌کند از پیش می‌برد، و الفاظ چنان به چیزی که سرگرم پدید آوردن آن است نزدیکند که مستقیماً با آن یکی می‌شوند.

حیوانات مجبور نیستند عواطف و هیجان‌هایشان را به چیزهایی که تجربه می‌کنند فرابیفکنند. طبیعت، مدت‌ها پیش از آن‌که به توصیف ریاضی درآید، یا حتی انبوهی از کیفیات «ثانویه» نظیر رنگ‌ها و اَشکال آن‌ها، مهرآمیز و نفرت‌انگیز، ملایم و عبوس، آزارنده و تسلی‌بخش هستند. حتی کلماتی مثل بلند و کوتاه، پر و توخالی نزد همگان غیر از کسانی که در حوزه‌های فکری و نظری تخصصی دارند واجد دلالت ضمنی اخلاقی و عاطفی هستند. فرهنگ لغات هر کسی را که به آن رجوع می‌کند باخبر می‌سازد که کاربرد اولیهٔ کلماتی مثل شیرین و تلخ به منظور دلالت بر پاره‌ای کیفیات حسی به معنای دقیق کلمه نبود بلکه برای تمیز دادن چیزها از حیث مساعد یا نامساعد بودن آن‌ها بود. مگر ممکن است غیر از این بوده باشد؟ تجربهٔ بی‌واسطه برآمده از تعامل طبیعت و انسان است. در این تعامل، نیروی بشری جمع می‌شود، رها می‌گردد، با مانع برخورد می‌کند، کارگر نمی‌افتد، و فاتح می‌شود. تپش‌های منظم و چرخه‌وارِ نیاز و ارضای نیاز، ضرباهنگ‌های عمل کردن و بازداشته شدن از عمل در کار است.

همهٔ تعاملاتی که موجب ثبات و نظم در سیلان چرخان تغییر می‌شوند از جنس ریتم [یا چرخه]اند. جزری هست و مدی، انقباض قلب و انبساط قلب: تغییری منظم. این تغییر، در چارچوب حدود و ثغوری حرکت می‌کند. تجاوز از حدود مقرر به معنای نابودی و مرگ است که، با وجود این، از دل آن