

زیبایی‌شناسی معاصر و نادیده انگاشتن زیبایی طبیعی

ر. و. هپرن

مترجم: مهدیه مفیدی

چکیده:

این مقاله در ابتدا به مقایسه زیبایی‌شناختی ابژه‌های طبیعی پرداخته و نگاه کوتاهی به نظرات مطرح در زمینه زیبایی‌شناسی ابژه‌های طبیعی خواهد داشت. از آنجا که در دوران معاصر مطالعه زیبایی‌شناختی طبیعت رفته رفته به فراموشی سپرده شده در بخش نخست این مقاله دلایل چنین فراموشی‌ای مورد مطالعه قرار خواهد گرفت. مؤلف در ادامه این بررسی به عواملی که موجب برتری زیبایی‌شناختی ابژه‌های هنری بر ابژه‌های طبیعی شده می‌پردازد و در پی این است که ثابت کند عدم وجود یکسری از ویژگی‌ها در طبیعت نه تنها به لحاظ زیبایی‌شناسی نکته‌ای منفی نیست بلکه می‌تواند ارزشمند و مثبت ارزیابی شود. در بخش دیگر این مقاله مؤلف مقایسه عنصر زیبایی‌شناسی در ابژه‌های طبیعی و هنری را مورد بررسی قرار خواهد داد و به درست یا اشتباه بودن چنین قیاسی خواهد پرداخت. واژگان کلیدی: زیبایی، زیبایی‌شناسی، برتری زیبایی‌شناختی، تعالی، نظریه بیان، یگانگی.

اگر به فعالیت زیبایی‌شناختی در قرن هجدهم نگاهی بیاندازیم به احتمال زیاد با زیبایی، تعالی (Sublime)، و خوش‌نمایی (picturesque) در طبیعت مواجه خواهیم شد.^۱ در آن دوره عملکرد هنر در درجه دوم اهمیت بود و دغدغه درجه اولی محسوب نمی‌شد. در قرن نوزدهم با وجودی که این تأکید وجود نداشت اما در موقعیت‌های حساسی، به عنوان مثال در نقاشی‌های مدرن راسکین (Ruskin)، این سؤال که "چگونه به طبیعت بنگریم و به شکل زیبایی‌شناختی از آن لذت ببریم" مطرح بود. اما در روزگار حاضر نوشته‌هایی که در باب زیبایی‌شناسی ارائه می‌شوند تأکید بسیاری بر هنر دارند و به ندرت به زیبایی طبیعی می‌پردازند. حتی بعضی از نویسندگان در اواسط قرن از زیبایی‌شناسی به عنوان «فلسفه هنر» و «فلسفه نقد» که در آن زبان و مفاهیم مورد استفاده در توصیف و ارزیابی آثار هنری مورد تحلیل قرار می‌گیرند، یاد کردند.^۲ از بین بردن این تصور که طبیعت معلم (Educator) انسان است و تمام زیبایی‌های آن کمابیش

پیام‌های عالی‌ای منتقل می‌کنند، تنها یکی از جنبه‌های از بین رفتن عمومی ایمان عقل‌گرایانه و نابود کردن امیدها و پنداره‌های انسانی است. تصور انسان معاصر، از خود، غریبه‌ای است که توسط طبیعت احاطه شده و در موقعیتی بی‌معنا، بی‌تفاوت و پوچ قرار گرفته است.

علوم نیز در پی افزودن بر این سردرگمی و کاستن از جسارت تفسیر زیبایی‌شناختی از طبیعت، برآمده‌اند. میکروسکوپ‌ها و تلسکوپ‌ها به شکل گسترده‌ای بر اطلاعات ادراکی ما افزوده‌اند، و تمام تصاویری که در مناظر طبیعی می‌بینیم به شکلی معمولی تفسیر و تحلیل شده‌اند.

جای تعجب نیست که حتی هنرمندان از تقلید و بازنمود طبیعت به خلق اثرهای ذهنی روی آورده‌اند. اگر در این راستا بیش از توجه به روابط فرمی، در پی بیانگر بودن اثر باشند به جای توجه به منظره‌های بیرونی و ظاهری به منظره‌های موجود در ذات انسانی خود می‌پردازند.

در سطح نظری، خصوصاً در مورد زیبایی‌شناسی که در پی دشوارتر کردن خود است، دلایل مشخص دیگری نیز برای فراموش کردن طبیعت وجود دارد. یکی از این دلایل این است که اگر ما جوایز برتری زیبایی‌شناختی باشیم، این برتری با همه صورت‌های آن به طور کامل در طبیعت دیده نمی‌شود. به عنوان مثال موسیقی هنری است که می‌تواند عاری از هر گونه ارجاع به طبیعت باشد یا بعضی از نویسنده‌ها از وقایعی متأثر می‌شوند که اصلاً در طبیعت حضور واقعی ندارند. همان گونه که یک منظره طبیعی نمی‌تواند هیچ‌گونه کنترلی بر پاسخ بیننده خود داشته باشد یک اثر هنری موفق نیز نمی‌تواند چنین کنترلی داشته باشد. اما طبیعت اثرهای معمولی است خارج از هرگونه قاب و چارچوب، در حالی که اثر هنری اثرهای اسرارآمیز (esoteric)، وهم‌انگیز (illusory) و واقعی است که در درون یک قاب جای می‌گیرد. به دلیل وجود چنین چارچوبی اثر هنری تبدیل به اثرهای برتر (par excellence) می‌شود که شرایط مناسبی را برای مطالعه فراهم می‌آورد.

آخرین نظام منسجم و پذیرفته شده زیبایی‌شناختی نظریه بیان (expression theory) است، که البته امروزه به فراموشی سپرده شده است. هیچ نظامی تا به حال نتوانسته جایگزین آن شود و هنوز تاثیرات آن را می‌بینیم. نظریه بیان یک نظریه ارتباطی است که معتقد است بازنمود تجربه زیبایی‌شناختی طبیعت گونه‌ای برقراری ارتباط با خالق طبیعت است و می‌گوید شکل‌ها و رنگ‌های موجود در طبیعت بر حسب اتفاق احساسات انسان را متأثر نمی‌سازند.^۳ این نظریه با برقراری ارتباط موفق با افراد، و نه تعمق در ذات محض به مثابه ذات، خیلی زود برای آثار هنری به کار گرفته شد. هر چند که برخی از تحلیل‌های زیبایی‌شناختی اخیر ابزاری برای جلوگیری کج‌روی در این زمینه فراهم آورده است اما هنوز فعالیت مبسوطی در این حیطه انجام نشده است.^۴

در آخر اشاره کنیم که تحلیل‌های مفهومی زبانی تمایل دارند تکنیک‌هایشان را ابتدا برای استدلال‌آوری، مقابله با استدلال‌ها و بیانه‌هایی که در نقد هنری وجود دارد استفاده کنند. این نوشته‌های انتقادی به ندرت در مورد زیبایی‌شناسی طبیعی به کار گرفته می‌شوند.

با در نظر گرفتن موقعیت موجود و نادیده انگاشتن مطالعه زیبایی‌شناختی طبیعت، می‌خواهم

تاکید کنم که این فراموشی خیلی اشتباه است. اشتباه، نخست از این جهت که زیبایی‌شناسی را از مجموعه‌ای غنی از اطلاعات محروم می‌کند و از جهت دیگر وقتی مجموعه‌ای از تجربیات انسانی در یک نظریه‌ای که مستقیماً به این تجربیات، مربوط می‌شود در نظر گرفته نشوند، به مرور زمان ارزش خود را به مثابه یک تجربه از دست می‌دهند. اگر نتوانیم زبان مناسبی برای تشریح این تجربیات پیدا کنیم، زبانی که به خوبی گویای حس زیبایی‌شناختی ما باشد، این تجربیات از میدان بحث خارج شده و در مسیر فراموشی قرار می‌گیرند. در حالی که رسیدن به این تجربیات کار چنان ساده‌ای نیست، چنین سرانجامی برای آنها تأسف‌بار است. حالا سؤال اینجاست که زیبایی‌شناسی معاصر در ارتباط با زیبایی‌طبیعت چه کاری می‌تواند انجام دهد؟ البته در این نوشتار مختصر نمی‌توان این مسئله را به طور کامل مورد بررسی قرار داد و انتخاب مباحث برای بررسی نیز امر دشواری است، لذا می‌توانیم تنها به یکسری مسائل عمومی بپردازیم. در ابتدا تعدادی محدود و مشخص از مسائل را مطرح کرده و در نهایت کاربردی بودن آنها را بررسی خواهیم کرد. این مسائل بر حسب اتفاق انتخاب شده و هیچ ارتباط زنجیره‌ای با یکدیگر ندارند.

اگر عدم وجود توصیف نظام‌مند در این حیطه مهم‌ترین کمبود باشد، در ابتدای امر لازم است به ارائه نمونه‌هایی از تجربیات زیبایی‌شناختی از طبیعت بپردازیم. اما از آنجا که شمار این نمونه‌ها بسیار زیاد است در این انتخاب دو نکته اصلی را مد نظر قرار خواهیم داد. نمونه‌هایی را انتخاب خواهیم کرد که ابتدا به ساکن جذابیت‌هایی در خود داشته باشند و همچنین بتوانیم در ادامه بحث از آنها استفاده کنیم.

نخست، می‌دانیم ابره‌های هنری مجموعه‌ای از ویژگی‌ها دارند که در ابره‌های موجود در طبیعت دیده نمی‌شوند. حال اگر بتوانیم نشان دهیم عدم حضور این ویژگی‌ها نه تنها منفی و بازدارنده نیست بلکه می‌تواند ارزشمند و مثبت ارزیابی شود، مسیر رضایت بخشی را طی کرده‌ایم. نمونه خوب زمانی در حالتی است که مخاطب بتواند خود را در زیبایی‌شناسی طبیعت سهیم بداند. البته در زمانی که او حضور خود را حضوری ناپویا و جدا از طبیعت احساس کند ابره‌های موجود در طبیعت در تمام ابعاد، حضور او را گسترش می‌بخشند. در حالتی که در میان درختان جنگل قرار گرفته، تپه‌ها او را احاطه کرده‌اند و یا در وسط یک بیابان ایستاده، با وجود تمام انفعالی که می‌تواند وجود داشته باشد، اما کوچکترین حرکت او بر تجربه زیبایی‌شناسی‌اش از طبیعت تأثیر مستقیم خواهد گذاشت. برای یک لحظه خلبان گلابدری را تصور کنید که در هوا معلق شده و جریان هوا او را بر فراز آسمان نگه داشته است. این تجربه را باربارا هپورث (Barbara Hepworth) به خوبی بیان می‌کند:

چه بودن متفاوتی، وقتی که روی شن‌های ساحل دراز کشیده‌ای، و یا بر فراز صخره‌ای ایستاده و پرندگان دریایی در اطرافت حلقه زده‌اند. (هپورث، فصل چهار)

در اینجا نه تنها مخاطب و ابره درگیری‌ای متقابل دارند، که حتی تأثیر دو سویه‌ای بر یکدیگر می‌گذارند، مخاطب خود را در تجربه‌ای زنده و غیر معمول سهیم دانسته که به تجربه‌ای

زیبایی‌شناختی منتهی می‌شود. این تأثیر برای دنیای هنر، خصوصاً در ساحت معماری ناشناخته نیست، اما بیش از آن بر تجربه طبیعت مستولی است. ما که در طبیعت قرار داریم، و خود بخشی از طبیعت محسوب می‌شویم نمی‌توانیم آنگونه که به نقاشی روی دیوار پشت می‌کنیم، به طبیعت پشت کنیم.

اگر این مطالعه در مقیاسی بزرگتر انجام می‌شد، باید صورت‌های مختلف درگیری با طبیعت و همچنین جدایی از طبیعت را تحلیل می‌کردیم. گونه‌ای جدایی از طبیعت به این شکل است که از طبیعت استفاده نکنیم یا آن را مخدوش نسازیم. اما ما در مقابل طبیعت هم در حکم مخاطب هستیم و هم بازیگر، عضوی از طبیعت هستیم که از بودن در آن لذت می‌بریم، فعالانه در آن حضور داریم، و به آن اجازه مداخله در ادراکاتمان را می‌دهیم.

نمونه دومی را که می‌خواهم ارائه دهم از ارزش مشابهی برخوردار است. از آنجا که تمام ابژه‌های هنری چارچوب (frame) یا ستونی (pedestal) دارند این ویژگی آنها را از محیط پیرامون مجزا می‌سازد (set apart). با استفاده از این قاب نه تنها اثر هنری به لحاظ فیزیکی از ابژه‌های طبیعی جدا می‌شود، که حتی به لحاظ زیبایی‌شناسی نیز تعریف مشخصی پیدا می‌کند. این قاب‌ها با توجه به هنرهای مختلف شکل‌های متفاوتی به خود می‌گیرند. در تئاتر صحنه، در موسیقی صدا، در شعر صفحه کتاب و خط استفاده شده در نگارش (که آن را از سایر نوشته‌های موجود در صفحه مجزا می‌کند)، صورت‌هایی از قاب هستند. این قاب‌ها بهترین ابزار برای تکمیل یک اثر هنری و تعریف ارتباط آن با محیط پیرامون محسوب می‌شوند. محیط پیرامون مشخصاً تأثیر مستقیمی روی ابژه هنری دارد، آن را تقویت یا تضعیف می‌سازد. حتی ممکن است محیط پیرامون را به طریقی جدید که می‌تواند حاصل تعمق در ابژه هنری باشد دید. اما در این میان نباید نکته اصلی فراموش شود، آثار هنری ابژه‌هایی هستند که ویژگی‌های زیبایی‌شناختی آنها با ساختار درونی و همچنین ارتباط بین عناصرشان تعریف شده است.

در مقابل ابژه‌های طبیعی بدون قاب (frameless) هستند. این مسئله به لحاظی ممکن است یک ضعف زیبایی‌شناختی محسوب شود اما به لحاظ دیگر فواید جبران‌کننده‌ای داشته باشد. هر آن چیزی که در ورای چارچوب یک اثر هنری قرار می‌گیرد تأثیری در ارزش زیبایی‌شناختی آن ندارد. به عنوان مثال سوت قطاری که به طور اتفاقی در حین شنیدن یک قطعه موسیقی به گوش می‌رسد نه تنها بخشی از آن قطعه نیست که حتی مزاحم شنیدن ابژه اصلی محسوب می‌شود. اما وقتی ابژه ما طبیعی باشد که هیچ گونه قابی برای آن تعریف نشده است همه آن چه که دیده و شنیده می‌شود بخشی از اثر هنری خواهد بود. در این جا شاید چارچوب کذایی وجود نداشته باشد اما ذهن ما به شکل خلاقانه‌ی دچار چالش شده و در آخر به تصوراتی گسترده منتهی می‌شود که می‌توانند کاملاً فراموش‌ناشدنی باشند:

و در لحظه درنگ

چنان سکوتی که توانایی‌اش را مختل کرد

و گاه در آن سکوت، در خماری

تکانه‌ای نرم از شگفتی آرام.

و درویش

که لبریز از صدای کوهستان شد.

(وردورث؛ پسری بود)

اگر چه عدم وجود قاب استحکام ابژه زیبایی‌شناختی در طبیعت را دچار تزلزل می‌سازد اما در عوض دنیایی پر مخاطره و پر از شگفتی را به همراه می‌آورد.^۵

هر چیز معینی چارچوب تعریف شده‌ای دارد. به عنوان مثال یک تابلو نقاشی کیفیت‌های مشخصی دارد. رنگ، بافت و فرم عناصری هستند که با موفقیت در یک تابلوی نقاشی کنار هم چیده شده‌اند، و به آن ویژگی‌های کنترل‌شده‌ای بخشیده‌اند. این تعینی است که ابژه‌ها طبیعی به دلایل مختلف نمی‌توانند داشته باشند. به عنوان مثال تأثیر زیبایی‌شناختی که از یک درخت می‌گیریم بر اساس بستری که درخت در آن وجود دارد تعریف می‌شود.^۶ درخت بر یک تپه شیب‌دار رشد می‌کند و با وزش باد خم می‌شود. حال ویژگی‌هایی همچون استحکام، سرکشی و قدرت این درخت می‌توانند در ما حس زیبایی‌شناختی ایجاد کنند. اما اگر از فاصله‌ای دورتر این درخت را در کنار درختان دیگر ببینیم به گونه‌ای متفاوت مجذوب تصویر آنها می‌شویم. در این حالت گیرایی درختان در کنار یکدیگر، فرم قرار گرفتن آنها در شیب تپه، و نقطه‌های رنگی ایجاد شده با کیفیت‌های زیبایی‌متفاوت از آنچه قبل دیده بودیم، تصویر زیبایی در مقابل چشمان ما می‌آفریند. بنابراین تمام کیفیت‌های زیبایی که در طبیعت وجود دارد بر اساس فاکتورهای مختلف، کاملاً متغییر و زودگذر هستند.

یک نکته دیگر در این زمینه وجود دارد. می‌توانیم بین تأثیر زیبایی‌شناختی که از یک ابژه (طبیعی یا مصنوعی) می‌گیریم و تجربه‌های عمومی که در پس زمینه ذهنی خود داریم تمایز قائل شویم. در مقابل یک ابژه هنری تلاش لذت بخشی برای درک آن به عنوان یک کل انجام می‌دهیم. ما نسبت به زیبایی‌های این ابژه و البته فعالیت خلق آن آگاهیم. حال اگر این ابژه یک اثر طبیعی باشد در عین حالی که از زیبایی‌های فرمی و رنگی آن لذت می‌بریم، اما در پس زمینه چنین اثری از هنرنمایی خداوند متحیر می‌شویم. وقتی طبیعت زیبا (beautiful) نامیده می‌شود، زیبا (beauty) به معنای خوش‌منظره (picturesque) یا سرگرم‌کننده (comic) نیست بلکه یک برتری زیبایی‌شناختی (aesthetically excellent)، که در حین آن بخشی از توجه ما معطوف بازی خیالی است که فرم‌های طبیعت در وجود ما ایجاد می‌کند، مدنظر است.

با استناد به مباحثی که مطرح شد تفاوت‌های حائز اهمیت که بین طبیعت و ابژه هنری وجود دارد به معنای بی‌اهمیتی ارزش‌های زیبایی‌شناسی طبیعت نیست. در برخی از موارد هیچ اثر هنری قادر به تولید جلوه‌های زیبایی‌شناختی موجود در طبیعت نیست.

اگر آموزه‌های زیبایی‌شناختی انسان نگاه او را صرفاً به آثار هنری معطوف کنند و او را نسبت به زیبایی‌طبیعت بی‌توجه سازند، او را به راه اشتباهی هدایت کرده‌اند. در نتیجه انسان به شکلی بیهوده، زیبایی و لذت بصری را تنها در هنر تصنعی جستجو می‌کند. و حتی ممکن است

از خود درباره رویکردها و تاکتیک‌های نتیجه‌بخش‌تر دیگری برای درک طبیعت و ارزش‌های زیبایی‌شناختی آن، سؤالی نپرسد.

بنابراین غفلت‌ها و اهمال‌هایی که در این زمینه صورت می‌گیرد بسیار زیادند. اگر بخواهیم بررسی سازنده‌تری داشته باشیم باید یک مسیر مستقیم و جذاب برای توصیف و درک زیبایی طبیعت داشته باشیم. البته مسیر مستقیم از این جهت که کمتر درگیر نظریه‌های فلسفی حاشیه‌ای شویم. و تنها به رویکردهایی توجه کنیم که به زیبایی‌شناسی طبیعت می‌پردازند و در دنیای امروز موفق عمل کرده‌اند.

نگاه‌هایی که به زیبایی طبیعی می‌شود بعضی اوقات ابره‌های طبیعی را به صورت منفرد (individuality) و در فردیتی (uniqueness) که دارند مورد توجه قرار می‌دهند. در برخی دیگر از موارد با دیدن جزئیات در قالب یک کل، لذت زیبایی‌شناسی در افراد ایجاد می‌شود. تفاوت بسیاری در این دو گونه نگاه وجود دارد، اما آن چیزی که در اینجا مدنظر ماست بررسی اتحاد و یگانگی طبیعی موجود بین اجزاء طبیعت، و یگانگی به مثابه کلید اساسی در زیبایی‌شناسی است.

در فلسفه انگلیسی معاصر تلاش بسیاری برای توجه به دیدگاه‌های خاصی در زیبایی طبیعی وجود دارد و ما معتقدیم که نمی‌توانیم برخی از این دیدگاه‌ها را بد و برخی دیگر را خوب ببینیم. بلکه در درجه نخست باید توجه کرد که آیا در زیربنای یک دیدگاه زیبایی‌شناختی چه اصولی نهفته است و از نظر صاحبان آن دیدگاه چه مسائلی نقش مهمتر و اساسی‌تری ایفا می‌کنند. در آغاز با رد یگانگی (unity) به مثابه یک نیاز ضروری در جهان شروع می‌کنیم. گاه لذت زیبایی‌شناختی از جزئیاتی ناشی می‌شود که به تنهایی چنین حسی را در ما القا می‌کنند. مثلاً حس زیبایی ناشی از ستاره‌ها در آسمان شب و یا آوازی که پرنده در یک لحظه، بی‌اعتنا به آغاز و پایان آن.^۷

البته توجه خاص به یگانگی به معنای تاریک‌اندیشی (obscurantist) و الزاماً به اشتباه رفتن نیست. و نمی‌توانیم صراحتاً بگوییم دو گونه متفاوت و کاملاً مجزا نگاه زیبایی‌شناختی به طبیعت وجود دارد که یکی به بی‌نظیری فردی توجه دارد و دیگری به هم‌نهشت افراد. در واقع نوع نگاه به طبیعت می‌تواند چنان پیچیده باشد که نتوان آن را در این دو دسته رویکرد خلاصه کرد.

تمایل به راستی و درستی در قضاوت زیبایی‌شناختی نسبت به طبیعت بخشی از انگیزه ما در این راستا محسوب شده و بخشی دیگر از آن به آگاهی ما نسبت به اهمیت شعور لحظه‌ای در درک ارزش زیبایی‌شناختی مربوط می‌شود، به طوری که ما به خوبی از اهمیت زیبایی‌شناختی این شعور آگاه هستیم. بی‌گیری چنین ارزشی است که ما را به سمت پذیرش «چالش در یکپارچگی» هدایت می‌کند. این چالش به معنای برخورد و درگیری بیش از حد نیست. این چالش با قیاس تفاوت میان دو انسان، یکی انسان بی‌توجه و فاقد احساس و دیگری انسانی به لحاظ زیبایی‌شناسی پرجرات، بهتر قابل درک می‌شود.

می‌توان بافت مورد بررسی را در حد کیهانی گسترش داد، اما در مورد چنین گستردگی هیچ

اجباری وجود ندارد. وقتی که به یک ایزه طبیعی می‌اندیشیم نباید آن را به مثابه یک تپه شنی در نظر بگیریم بلکه کافی است آن را تنها به عنوان یک شکل رنگی فرض کرد. ما حتی می‌توانیم در حالی که خم شده‌ایم و سرمان را بین دو پایمان گرفته‌ایم جهان را به شکلی وارونه ببینیم. نگاه زیبایی‌شناسی به یک ایزه می‌تواند کاملاً از هر گونه عرف و سنتی به دور باشد و تفسیرها و تعاریف سنتی را کنار بگذارد. در واقع توسل به مفهوم سازی‌های معمول گونه‌ای به خطا بردن مسیر زیبایی‌شناسی محسوب می‌شود. در این راستا نباید دوشاخگی «تفکر زیبایی‌شناختی خالص» و «ترکیب ناخالص روابط» را بپذیریم. فرض کنیم روی گستره‌ای از شن و ماسه راه می‌رویم. آنچه که طبیعت پیرامونمان را زیبایی می‌بخشد دست نخورده‌گی و وحشی بودن آن است. حال اگر ما نسبت به مسائل علمی در پشت این تصاویر زیبا آگاهی داشته باشیم چیزی از کیفیت زیبایی‌شناختی آنها کاسته نمی‌شود.

این گونه تجربه را قبل از این تحت یک رویکرد مشخص بررسی کردیم. تمایل ما به آگاهی از جهان کیهانی و در حین رسیدن به آگاهی لذت بردن از اتحاد و یگانی موجود بین اجزاء آن. طبیعت یک کل تغییرناپذیر و یا آگاهی و دانش صرف نیست. در هر صورت محدودیت‌های کاربردی و روانی مشخصی وجود دارد. توجه به شعور مفهومی و یا استناد به کیفیت‌های حسی هر کدام پیچیدگی‌های مشخصی دارند.

رویکرد دومی که وجود دارد شخصیت‌بخشی و روح‌بخشی به طبیعت است. نمونه‌های زیادی از این رویکرد در تاریخ زیبایی‌شناسی وجود دارد. کلریج (Coleridge) می‌گوید: «هنر طبیعت از صافی انسان گذشته‌ای است که طی آن تفکر و احساس انسان در یک ایزه دمیده می‌شود». آنچه اینجا درباره هنر گفته شد الزاماً درباره زیبایی‌شناسی طبیعت صادق نیست.^۸

با گسترش و توسعه‌ایده‌آل انسان‌گرایی (humanization) وجه دیگری از توجه به یگانگی در طبیعت آشکار می‌شود. وقتی انسان در ایزه‌های طبیعی بر اساس روح انسانی‌ای که به آنها می‌دهد می‌نگرد قطعاً به دنبال شباهت‌هایی بین انسان و آنها می‌گردد. به عنوان مثال وقتی در وجود انسان یگانگی و اتحادی می‌بیند دقیقاً همین اتحاد را در طبیعت جستجو می‌کند. البته گاهی این اتفاق به شکلی معکوس رخ می‌دهد. یعنی انسان با دیدن اتحادی که در طبیعت وجود دارد و شباهت آن با یگانگی موجود در وجود انسان، در قضاوت زیبایی‌شناختی خود نیز چنین شباهتی را وارد می‌سازد.

رویکرد سومی که به یگانگی توجه دارد این یگانگی را در عین وجود عدم تجانس می‌بیند. پیروان این رویکرد بیش از آنکه به محتوای مشخص تجربه زیبایی‌شناختی توجه داشته باشند به کیفیت احساسات و گرایش‌ها در تجربه‌های فردی توجه دارند. این گونه مشخص به سختی به تجربه هنری می‌پردازد و بیشتر معطوف محیط طبیعی است. این همان محیطی است که ما غذای خود را از آن به دست می‌آوریم، برای زنده ماندن در آن از خود محافظت می‌کنیم، برای حفظ زندگی فردی خود از آن دوری می‌کنیم، و همچنین در نهایت خود را جزئی از آن می‌بینیم. زیبایی‌شناسی در اینجا تۆمان با گونه‌ای یگانگی و درگیری با طبیعت تعریف می‌شود.

طبیعت به روش‌های بسیار متنوعی خودش را در تجربه فردی انسان‌ها جلوه‌گر می‌سازد. گاه از نظر ما علت وجود ابره‌های طبیعت بهترین زیبایی برای آنها محسوب می‌شود. همان‌گونه که رایلک می‌گوید "همه چیزها برای آنکه ما دریافته‌شان کنیم نظر ما را به سوی خود جلب می‌کنند." و یا شاید دلیل اصلی وجود همه چیز طلب بخشش و برکت از خداوند باشد. این گونه از یگانگی به طور مشخص از گونه‌های دیگر متفاوت و مجزا است. سایر رویکردها در دریافت زیبایی‌شناختی به دنبال روابط پیچیده و چگونگی این روابط هستند. اما این رویکرد اخیر در جستجوی عدم هماهنگی و یگانگی در تمام ادراکات است. در اینجا این اعتقاد وجود دارد که تجربه زیبایی‌شناختی گاهی به واسطه عدم وجود الگو، فرم و یگانگی در ابره‌ها حاصل می‌شود.

با وجود ابهام و ابهام در بیان و با لغزیدن از یک حس به حس دیگر شکل دهی یک نظریه زیبایی‌شناختی از یگانگی غیر ممکن است. می‌توان این چهار دسته نظریه زیبایی‌شناختی را همچون حواس مختلف در نظر گرفت که وقتی یکی از حواس کارگر نیست احتمالاً حس دیگری می‌تواند کارگر باشد.

می‌توانیم چنین نتیجه‌گیری کنیم که رسیدن به یکپارچگی در این نظریه بسیار، اشتباه خواهد بود. اما چنین نتیجه‌گیری به این معنا نیست که این مطالعه تنها نتایج منفی به همراه داشته است. این تنها یکی از چندین عرصه زیبایی‌شناسی است که در آن ما به وجود مفاهیم کلیدی بسیار به جای یک مفهوم برتر رسیده‌ایم. در جستجوی مفاهیم کلیدی مرتبط، همان‌گونه که ما در اینجا عمل کردیم، حذف کردن مفاهیم غیرواقعی و خیالی می‌تواند مفید باشد.

تا اینجا توانستیم گونه‌های مختلف تجربه زیبایی‌شناختی در طبیعت را بررسی کنیم و به نتایج زیر برسیم: اول اینکه هر چند برخی از جنبه‌های حائز اهمیت تجربه هنری قابل حصول در طبیعت نیستند اما این به معنای کنار گذاردن مطالعه زیبایی‌شناختی آنها نیست. دوم اینکه نگاه‌هایی که یگانگی را محور بحث زیبایی‌شناسی طبیعت قرار داده‌اند به لحاظ متافیزیکی اغراق‌آمیز هستند. و یک متخصص زیبایی‌شناس هرگز با بی‌احتیاطی از این نظریه‌ها استفاده نمی‌کند.

اکنون به دومین بحث این نوشته می‌پردازیم. اگر چه در بحث‌های مربوط به زیبایی‌شناسی معاصر کمتر به زیبایی‌طبیعت و ماهیت آن پرداخته می‌شود اما در جریان تحلیل تجربه هنری آن، مقایسه‌هایی بین رویکرد زیبایی‌شناختی ما، موضوع هنری و اشیاء موجود در طبیعت انجام گرفته است. این مقایسه‌ها در بسیاری از موارد و زمینه‌ها باعث ایجاد مناقشه شده است. آنچه که به فراموشی سپرده شده این نکته است که آیا واقعاً این مقایسه‌ها درست هستند؟

یکی از بخش‌های کلیدی زیبایی‌شناسی اخیر نقد تئوری « بیان هنر » می‌باشد. هنگامی که آثار یک هنرمند را ارزیابی و نقد می‌کنیم درست‌تر این است که در حین این انتقاد به قصد، احساسات واقعی و یا شهود هنرمند پی ببریم. تئوری بیان، اثر هنری را حلقه رابط بین هنرمند و مخاطب می‌بیند، منتقدین این نظریه اثر هنری را مقدم‌تر بر هنرمند و دارای ویژگی‌های خاص

قلمداد می‌کنند. ویژگی‌هایی که از نظر فرهنگی جذاب و ارزشمند هستند مخاطب را در فهم و یافتن پاسخ هدایت و کنترل می‌نمایند. این تغییر دیدگاه به نحو احسن با گرایش‌ات "نقد علمی" و تمایلات ضدروان‌شناختی فلسفه انگلیسی و آمریکایی امروز مطابق می‌باشند (فلسفه انگلیسی و آمریکایی بر این اعتقاد است که کار هنری رو با پردازی نیست و ما آن را به منظور کشف قصد و نیت درونی هنرمند بررسی نمی‌کنیم).

یقیناً این یک رویکرد زیبایی‌شناختی است که شکاف بین اثر هنری و شیء طبیعی را کاهش می‌دهد. هر دوی آنها باید با ماهیت فردی ای نگریسته شوند که با نگاه کردن به ویژگی‌های عینی هر یک از آنها در مخاطب شگفتی ایجاد شود.^۹ در اینجا باید این سؤال را مطرح کرد که تا چه هنگام باید چنین مقایسه‌هایی را بپذیریم. کسانی که به نقد این منتقدین می‌پردازند به برخی از نقصان‌ها اشاره دارند؛ برای مثال آنان بر ارتباط تقلیل‌ناپذیر مفهوم زبان‌شناختی، اجتماعی و فرهنگی در تفسیر یک شعر تأکید می‌کنند و اظهار می‌دارند که با دو نوع خوانش متفاوت از یک متن، کلمات مشابه می‌توانند دو نوع شعر متفاوت بسازند.^{۱۰} این نقد را می‌توانیم به این صورت نیز مطرح کنیم: فرض کنیم دو شیء از نظر ادراکی به هم شبیه باشند یکی از آنها دست‌ساز و دیگری یک سنگ طبیعی است. این دو سنگ می‌توانند به لحاظ ماده به یکدیگر شبیه باشند و یا می‌توانند از نظر طرح‌شان نیز دارای شباهت‌هایی باشند. اگر با یک دید علمی نگاه کنیم باید اذعان داشته باشیم که این دو دارای ارزش زیبایی‌شناختی مشابهی هستند. البته این می‌تواند به یک نتیجه گمراه‌کننده نیز منتهی شود. اگر به دلیل وجودی اثر هنری و اثر طبیعی پی می‌بریم یقیناً روش نگرش به آنها و پاسخ دادن به آنها متفاوت می‌بود. با نگاه کردن به یک سنگ در طبیعت متوجه فشارهای زمین و دیگر تغییراتی می‌شویم که ترکیب آنها سنگ را شکل داده‌اند. البته این فهم نیازمند تأمل زیبایی‌شناختی زیادی نیست و تنها چگونگی نگرش و پاسخ به خود اثر را بر ما آشکار می‌سازد.^{۱۱} اگر ما یک نقاشی را به عنوان یک مفهوم انتزاعی و خود چهره سنگ را به عنوان یک فرض در نظر بگیریم، تفسیر کمتر سطحی و ساده جلوه می‌کند. اگر تجربه زیبایی‌شناختی را هم در حوزه طبیعت و هم در حوزه هنر به تأمل اشکال و انگاره‌های تفسیر محدود می‌کردیم می‌توانستیم به یک توافق برسیم. اما برای رد این، دلیل محکمی وجود دارد که در بحث تجربه هنری همه چیز می‌تواند به هنر محدود باشد.

مثال دیگری را در نظر بگیریم، با استفاده از تلسکوپ به یک سحابی مارپیچ نگاه می‌کنیم. بعد از آن به یک نقاشی انتزاعی در قاب دایره‌ای که شبیه همان سحابی است نظر می‌افکنیم. هرچند که هر دو کاملاً مطابق اصول زیبایی‌شناختی هستند اما پاسخ‌های دریافتی ما یکسان نیستند. درک ما از یک شیء بزرگ، دور از دسترس و متحرک پاسخی به مراتب عجیب و غریب در ذهن ایجاد می‌کند اما شیء انتزاعی می‌تواند هر چیز گرد و مارپیچ دیگری در طبیعت را نیز به ذهن متبادر سازد. اما بین خود شیء به عنوان یادآوری‌کننده و آنچه را که با مثال پردازی و توضیح در مورد سحابی ملموس می‌شود، تفاوت وجود دارد. به علاوه نکته‌ای که در مورد زمینه عاطفی در تجربه هنری بیان شد در اینجا نیز مصداق پیدا می‌کند. جایی که می‌دانیم شیء (اثر)

ساخته دست بشر است آن را نقاشی می‌نامیم و با این نام‌گذاری حتی با کشف الگوی اصلی که نقاشی از آن نشأت گرفته است احساس شگفتی نمی‌کنیم، چرا که می‌دانیم تمام این الگوها غیرطبیعی‌اند، البته باز با این وجود مجذوب شکوه هنری آن می‌شویم. اما در مورد آثار طبیعت این اعجاب در پاسخ‌هایمان منعکس می‌شود و هر چه شی دور از دسترس‌تر باشد اعجاب و شگفتی درباره آن زیادتر می‌شود.

روشی ساده‌تر، ملموس‌تر و در عین حال مشرالثمرتر برای شکافتن این مقولات این است که خودمان را در مواجهه با اثر کوچکی فرض کنیم که درباره طبیعی یا ساختگی بودن آن مطلع باشیم و بتوانیم در مورد زیبایی آن اظهار نظر کنیم. فرض اینکه با نگاهی کاملاً منتقدانه و جدی به آن نظر افکنده باشیم، چگونه می‌توانیم به یک درک اصولی از آن برسیم؟ آیا می‌توانیم برای مثال در نرمی و یکنواختی آن، ناملايمات روزگار یا هنر و خلاقیت هنرمند را ببینیم؟ یقیناً از یک اصالت هنری لذت می‌بریم اما حتی فهم اینها نیز متأثر از عوامل غیرصوری است که با توجه به قضاوت ما در مورد اصل و منشأ متفاوت است.

برای جمع‌بندی این مطلب باید اذعان داشت که زیبایی‌شناسان معاصر دیگر عقیده هنر به مثابه یک بیان یا یک زبان و اثر هنری را به عنوان واسطه بین هنرمند و مخاطب قبول ندارند بلکه شی و اثر هنری را مقدم بر هر چیز دیگری می‌انگارند و بر اساس تعریف آنها شی فقط در میان اشیاء تفسیرپذیر می‌نماید. بررسی هنری اساساً همان بررسی اشیاء، کیفیت مشاهده‌پذیری و ترکیب‌بندی آنها محسوب می‌شود. این تغییر دیدگاه در مورد شی در کل مناسب است و علم زیبایی‌شناسی را از کوشش بیهوده رهایی می‌بخشد، اما تناقضات اکسپرسیونیسم را با تناقضات و مبالغه‌های ظاهری خود مورد بررسی قرار می‌دهد. اشعار و یا حکاک‌ها وقتی با دید زیبایی‌شناختی و در بافت فرهنگی خودشان بررسی کنیم قابل فهم می‌شوند. مصادیق متن محوری، که تفکر ما را در مورد یک شیء طبیعی شکل می‌دهند، متفاوت از کنترل‌هایی هستند که تجربه هنری ما را می‌سازند. به عبارت دیگر ما در اینجا مقوله جدیدی در زیبایی‌شناسی داریم که بدون در نظر گرفتن زیبایی‌شناسی طبیعی در مقیاس گسترده قابل درک نمی‌باشد.

این تنها موردی نمی‌باشد که همان مصداق را پیدا می‌کند بلکه در تحلیل عباراتی همچون «درست» (true)، «غلط» (false)، «عمیق» (profound)، «کم مایه» (shallow) و «سطحی» (superficial) نیز می‌توانیم یک ارزش‌یابی زیبایی‌شناختی داشته باشیم. موارد فوق را می‌توان برای آثار هنری و دست‌ساز به کار برد اما در ارتباط با طبیعت صدق نمی‌کنند و استفاده هدفمند از آنها در بافت‌ها و جاهای دیگر می‌تواند مورد اعتراض قرار گیرد.^{۱۲} همان‌گونه که می‌پذیریم زبان عادی خیلی کم می‌تواند در این قسمت ما را یاری کند به همین شکل در مورد امکان استفاده از این عبارات در متون دیگر تنها به شرط این که متونی مرتبط به هنر باشند مطمئن هستیم. اما آیا این مسئله باعث ایجاد گونه‌ای استفاده خودسرانه از واژه‌ها در حیطه نقد هنری نمی‌شود؟ یقیناً خیر، بلکه مجموعه تمایزاتی هستند که کل تجربه زیبایی‌شناختی را جامعیت می‌بخشند. آما آنچه اظهار شد را بایستی به طور جزئی و به دلایلی منطقی متعدد فقط در مورد

هنرها به کار گرفت.

در جایی که از تجربه طبیعی صحبت می‌شود آیا می‌توان در مورد «واقعیت»، «عمقی» و «سطحی بودن» نیز بحث کرد؟ برای پاسخ دادن به این سوال بایستی از روش تحلیل خود عبارت استفاده کنیم که چندین بار آن را به کار برده‌ایم اما هیچ‌گاه توضیح کافی در مورد آن ارائه نکرده‌ایم. کلمه درک کردن (realize) را در نظر بگیریم. به مثال‌های زیر برای استفاده از این واژه توجه می‌کنیم. "من مدت‌ها بود که در مورد مسطح نبودن زمین اطلاع داشتم اما در مورد انحنای آن چیزی نمی‌دانستم (realized)، تا اینکه یک کشتی را دیدم که در افق ناپدید می‌شد"، "روی نقشه‌ای بیغوله‌گی این دشت را دیده بودم اما تا زمانی که خود به آنجا نرفته بودم ویرانی را درک نکردم (realize). در دو مثال فوق realize به معنای درک کردن یا فهمیدن است. "اگر به طور اتفاقی ارتفاع ابر کومولونیمبوس را بفهمم به سادگی آن را قبول نمی‌کنم بلکه خودم را در درون یک هواپیما و بر فراز آن تصور می‌کنم یا اینکه تصویر یک کوه بیکران را روی آن می‌اندازم یا ..." تصویر بیرون بردن دست از هواپیما، لمس کردن این کره، تصور اینکه در حال تنهایی داد بزنی و کسی صدایت را هم نشنود، طلب کمک می‌کنی در حالی که ناجی وجود ندارد"، همه تصاویری هستند که با توجه به درک من از انحنای زمین به ذهن‌خطور می‌کنند. در بسیاری از موارد realize به معنای دانستن است (البته با توجه به موقعیت کلمات و ارتباط بین آنها هم عرض با دانستن هم معانی مختلفی وجود دارد). اما در مورد اخیر معنای realize بسیار دقیق و جزئی است و بیان‌گر یک هوشیاری و تجربه زمانمند می‌باشد. در یک بافت زیبایی‌شناسانه تجربه است که باعث برانگیخته شدن ادراکات می‌شود. (ادراکاتی که در آنها تأمل می‌کنیم)؛ برای مثال "ما هنگامی به ابر کومولونیمبوس خیره می‌شویم، وقتی که ارتفاع آن را درک می‌کنم وقتی که ارتفاع ابر در یک هواپیما و یا خلوت یک دشت را به قضاوت می‌نشینیم تجربه را نادیده نمی‌گیریم. Realizing به معنای تخمین و محاسبه نیست، هنگامی که به ما می‌گویند ماه یک شیء کروی جامد است که ۲۰۰۰۰۰ مایل از زمین فاصله دارد می‌ایستیم و در فضای باز به آن نگاه می‌کنیم، در اینجا به یک مفهوم زیبایی‌شناختی سعی در فهم استحکام و فاصله آن داریم برای این هدف بازگشت به ادراکات امری بدیهی محسوب می‌شود. به طور جدی نمی‌توانیم از خود بیرسیم که آیا واقعاً درک ۲۰۰۰۰۰ مایلی من از ماه درست بوده است یا اینکه تصور ۱۹۰۰۰۰ مایلی درست است؟ اینگونه تمایزات را نمی‌توان از طریق ادراک فهمید بلکه تنها با استفاده از محاسبه و اندازه‌گیری می‌توان به یقین رسید. مثال دیگری نیاز نیست چرا که اینگونه ادراکات در عمده آثاری که حاوی تجربه زیبایی‌شناختی از طبیعت هستند عیان است؛ همانگونه که در مثال‌های قبلی مانند تأمل در ظاهر سنگ، سحابی ماریچ و سنگ صیقل داده شده این نوع از ادراکات چشمگیر بوده‌اند. این نظریه که ادراک جزء به جزء و بر اساس رویداد قابل تفسیر است، ممکن است به چالش کشیده شود، با این فرض که خلوت دشت را کاملاً درک کرده‌ایم، ناگهان تعداد بیشماری سرباز در میدان نبرد و در قسمت‌های مختلف دشت پیدا می‌کنیم. آیا می‌توانیم بگوییم که آنچه را درک کرده‌ایم نادرست بوده است؟ مشکل است بتوان چنین چیزی گفت. درک جزء

لاینفکی از واقعیت است. می‌توان به طور جزئی و دقیق به آن نگاه کرد اما نمی‌توان تمام تحلیل را بر اساس اجزای جزئی مورد بررسی قرار داد. برای مثال اگر به درختی دست بزنیم و بشکنند، نمی‌توان ادعا کرد که قدرت و سختی تنه یک درخت را درک کرده‌ایم اما یقیناً کاری انجام شده است، تجربه شخصی ما این کار را انجام داده است و چیز دیگری نیز نمی‌تواند جایگزین این تجربه (تجربه نخستین) شود. اکنون این تجربه به عنوان تأمل زیبایی‌شناختی اشیاء محسوب می‌شود. یعنی آنچه را که به عنوان اثر یا شیء واقعی در نظر گرفته شده است ممکن است بیننده را آزرده یا خوشحال سازد. به عقیده برخی از مردم تجربه زیبایی‌شناختی نه در صحت آن بلکه تنها در نگرستن جالب است و نسبت به اینکه واقعیت می‌تواند بخشی از تعریف زیبایی‌شناختی باشد، بی‌تفاوتند. در واقع کشف سربازان یا شکستن تنه درخت هیچ از تجربه اولیه مبنی بر خالی بودن دشت یا تنومند بودن درخت نمی‌کاهد. اما می‌توان عقیده متفاوتی نیز داشت. ممکن است برخی اینگونه بیان‌دیشند که تجربه زیبایی‌شناختی ارتباطی به حقیقت ندارد اما در هر صورت نمی‌توان در مورد وجود شکافی بین این دو دیدگاه مطمئن بود.

اگر بخواهیم تجربه زیبایی‌شناسی ما با ثبات و مستمر باشد، باید در نظر داشته باشیم که تجربه جدید، تجربه اولیه را توهّم نمی‌داند و نمی‌خواهد آن را به سخره گیرد. چون اگر در همان تجربه به درک مشابهی از شیء برسد همان اظهار نظر قبلی را خواهد داشت.

به فرض اینکه ابتدا ابر کومولونیموس را شبیه یک سبد خرید ببینیم، و در نگاه دوم آن را به شکل فرشی ببینیم که ما را به فضا می‌برد و در موقعیت رویایی قرار می‌دهد، آیا این نگاه دوم به نسبت تجربه نخست عمیق‌تر، پیچیده‌تر و به واقعیت طبیعت نزدیک‌تر نیست؟

دوباره درک فشارها، ضربات و طول عمر را با درک اولیه‌ای که از چهره ظاهری سنگ داشتیم مقایسه کنیم. اگر در هنر بین زیبایی و زیبایی‌ناب و جدی فاصله‌ای وجود دارد، طبیعتاً این فاصله در تفکر زیبایی‌شناسی و طبیعت هم موجود است. اگر در این مسیر کوشش‌های فراوانی انجام نشده بود چگونه مردم با کشف آگاهی و علم به دیدگاه زیبایی‌شناختی طبیعت اظهار تعجب می‌کردند. به خاطر همین اکتشافات است که شخصی همچون سرکنت کلارک می‌گوید: برای اینکه طبیعت حساس و آرام را ببینیم این طبیعت برای جلب رضایت تصورات ما بدون حرکت مانده است.

اگر لذت زیبایی‌شناختی طبیعت فراتر از تأمل در اشیاء، رنگ‌ها و تحرکات خاص نبود این اکتشافات نمی‌توانست آنها را بر هم زند و تصور را تبدیل به مقوله تفهیمی و عقلانی نماید. یک نگاه مخالف، این می‌تواند باشد که حقیقت چه در طبیعت و چه در هنر از منظر زیبایی‌شناسی بی‌ربط است. این نگاه تنها کیفیت ادراکی و سازمان‌دهی رسمی را به عنوان عوامل مربوطه می‌شناسد. آیا می‌توان برای این عقیده پاسخی داشت؟ در اینجا ممکن است فرمالیست‌ها به خاطر آورده شوند که از مفاهیم پیچیده فقط مختصری را می‌گیرند و با این اختصار از کل متن یا اثر لذت می‌برند، یک وصله رنگی خاص روی شیء در این دیدگاه به عنوان بخشی از شیء نگریسته می‌شود. اگر کسی بخواهد ارجاع به حقیقت (تلاش برای درک کردن) را زیر سوال ببرد

کار را پیچیده تر و با چالشی دیگر در برابر توانایی‌های مختصر (ناکافی) ایجاد می‌کند و برای جلوگیری از آن نمی‌توان دلیل محکمی ارائه داد.^{۱۳}

اما در این عبارات نگرانی عمیق‌تری همواره وجود دارد؛ بعضی اوقات این ادراکات باعث افزایش یک تجربه زیبایی‌شناختی می‌شوند. اما آیا امکان دارد باعث تخریب آن نیز بشوند؟ برای مثال شما تصویری از یک ماه کامل را که از پشت جنگل‌های تاریک زمستانی در حال ظهور است می‌بینید و این را در ذهن خود مجسم می‌کنید که اگر ماه را به عنوان یک صفحه مسطح نقره‌ای در نظر بگیرید که هیچ فاصله‌ای با جنگل و خط افق نداشته باشد صحنه تماشایی‌تر می‌شود. پس چرا باید لذت خود را به خاطر حرف یک شخص دیگر که می‌گوید شکل، اندازه و مساحت دقیق ماه را پیدا کنید، از بین ببریم؟ به راستی چرا؟ مواردی هست که باید بین دو گزینه زیبایی‌شناختی که ادراک (realize) را محدود و تجربه زیبایی‌شناسانه‌ای که اجازه ادراک را می‌دهد، انتخاب کنیم. در این مثال اولین تجربه حاوی زیبایی به معنای محدود است و نمی‌توانیم تجربه دیگری را در نظر بگیریم که دارای همان حس و حالت باشد. البته ممکن است که از منظر زیبایی‌شناختی این زیبایی در مقیاس بیشتر یا کمتری وجود داشته باشد اما یقیناً با تجربه نخستین متفاوت است. اما یک شخص مخالف باز هم ممکن است روی عدم وجود تضمینی خاص برای مواردی که در آن تلاش ما فهم ماهیت اشیاء است، تاکید کند. این دقیقاً همان مشکلی است که هنگام تطبیق علم جدید با بینش خود از جهان طبیعی با آن مواجه می‌شویم. گاهی تلاش‌هایمان در فهم (یک جهان‌بینی داشته باشیم یا خیر) شکست می‌خورند یا اگر هم موفق شوند از منظر زیبایی‌شناختی عبث و مایوس‌کننده هستند. حد وسط و تعادلی بین یک ملزوم زیبایی‌شناختی و دیگری باید در نظر گرفته شود، البته کسی ممکن است در یک مورد خاص بگوید که این تنها و نزدیک‌ترین مسیری است که می‌توانم به تصویری زنده از دانسته‌های خود برسم.

درک من از دانش خودم هنوز کاملاً قانع‌کننده نیست، اما اگر از این مسیر فراتر می‌رفتم کنترل همه نشانه‌ها، اصوات و تحرکات ملموسی که از یک دیدگاه انسانی به آنها می‌نگریستم از دستم خارج می‌شدند و این موضوع کل تجربه زیبایی‌شناختی مرا به تحلیل می‌برد.

برای اینکه بتوانیم با اعتماد به نفس بیشتری در مورد این مشکل صحبت کنیم لازم نیست که شخص یک دیدگاه متافیزیکی و مذهبی در مورد ماهیت علم داشته باشد چرا که انکار همگونی تصویری در دانش علمی می‌تواند باعث ضعف زیبایی‌شناختی شود.

دیدگاه مذهبی مسیحیت یقیناً نوعی به مسائل زیبایی‌شناختی نگاه می‌کند که فلسفه طبیعی گوته متفاوت از آن است. اینها احتمالاتی هستند که ما در این مقاله می‌توانیم به طور مختصر و بدون موشکافی در مورد آن بنویسیم. به خاطر داشته باشیم که نهایتاً و به طور همزمان ماهیت "وحدت‌گرایانه" زیبایی‌طبیعی از لحاظ تاریخی رابطه تنگاتنگی با انواع مختلف تفکرات "وحدت وجود" (pantheism) و عرفان طبیعی (nature-mysticism) دارد. به نظر من اگر ایده آل واحدی وجود داشته باشد احتمال نمی‌رود که تجربه زیبایی‌شناختی واحدی کاملاً و به طور همزمان آن را درک کند. به عقیده من تعداد مشخصی از آنها از تصور یک درک کامل، مفهومی

مبهم را به وجود می‌آورند. بنابراین، نظر فوق نه بر بی‌ارزش بودن یک فهم کامل و نه بر ارتباط بین تجربیات طبیعی و عرفانی که شدت زیادی در برخورد با مسائل دارند، تاکید می‌کند.^{۱۴} اگر چه در این موارد نظریه من در مرحله آزمایش است اما تصور نمی‌کنم که روش و ابزار دیگری به منظور تعبیر و ترسیم گونه‌های محدود و مشخص تجربه منطقی و عرفانی وجود داشته باشد. این گونه ابزارها باعث ایجاد تصدیق‌ها در مسائل خارق‌العاده موجود در حوزه‌ای خاص نمی‌شوند، بلکه بیشتر تأکیدشان روی تصوراتی است که نقش منظم و عملی در تأمل زیبایی‌شناختی از محیط ایفا می‌کنند.

این تاکید، تأمل را در اساس به عنوان آغاز و پایان کلام می‌داند. همان گونه که اگر چیزی با حساسیت و شدت تجربه عرفانی به حدی برسد که به یک تصوف بدون خدا منتهی شود، متفاوت از عقیده‌ای است که به فراتجربی اعتقاد دارد؛ این دو عقیده (عرفانی) در کیفیت تجربه کسب شده و استثناهایی که برای جهان مادی و اخروی در نظر می‌گیرند، تفاوت دارند اما این تفاوت‌ها آنقدر بنیادی نیستند که یکی از آنها دیگری را انکار کند. تأکید فراتجربه‌گرایان به جای تاکید بر تصورات، بیشتر بر روی واقعیات صورت می‌گیرد و حتی از نظر روان‌شناختی نیز تحقیق در مورد هدفی که شخص بدان واقعاً اعتقاد دارد، راحت‌تر و ملموس‌تر است نسبت به عقیده‌ای که شخص هنوز در مورد آن به یقین نرسیده است. در علم اخلاق هنگامی که دانشجو بدین نکته پی می‌برد که "بایدها و نبایدها" را نبایستی به جای "هست‌ها و نیست‌ها" در یک مقوله به کار برد، در نظر خود مبنی بر آن استعمال تجدید نظر می‌کند، اما به ندرت پیش می‌آید که تسلیم یک منطق سطحی‌نگرانه شود. اگر نظر من درست هم باشد پذیرش بی‌چون و چرای نظریه تجربه طبیعی - عرفانی کاری عبث تلقی می‌شود اما می‌خواهم این موضوع را بگویم که این مقاله به هدف واقعی رسیده است.

این مقاله ترجمه‌ای است از:

Bernard Williams and A. Mcintyre (eds.), *British Analytical Philosophy*, London: Routledge and Kegan Paul, 1966, pp. 285-310.

پی نوشتها:

۱. مقصود از طبیعت تمام ایزدهایی است که به دست انسان ساخته نشده‌اند. قطعاً مخلوقات زنده نیز در این مجموعه می‌گنجد. مجبوریم در این نوشته از ایزدهای طبیعی‌ای که به دست انسان دستخوش تغییر می‌شوند صرف‌نظر کنیم.
۲. التون؛ ویواس - کریگر (Elton, Vivas-Krieger). می‌توانیم این ایده را با اندیشه اسپرن (Osborne) مقایسه کنیم: اسپرن زیبایی را به مثابه برتری خاص و ویژه آثار هنری می‌شناسد.
۳. برای نمونه به دیدگاه کروس (Croce) در بخش اول، فصل سیزدهم کتابش مراجعه کنید.
۴. به عقیده من حتی ایزدهای حتی ایزدهای هنری را نباید به مثابه ایزدهایی دید که بررسی آنها نیازمند بررسی رویکرد اندیشه‌ای و فکری خالق آنها باشد. این همان «ضد قصد گرایی» (anti-intentionalism) است که در ادامه نوشته به آن خواهیم پرداخت.
۵. معمولاً تعمیم بی‌قید و شرط در زیبایی‌شناسی باعث وجود عدم قاب دید. به عنوان مثال آثار معماری را می‌توان همچون آثار طبیعی بدون قاب دید. یک کلیسا یا قلعه همچون یک منظره طبیعی است که تنها از فاصله

- دور می‌توان کلیت آن را بررسی کرد. و هیچ قاب شخصی‌ای از پیش برای آن تعریف نشده است.
۶. در باب کیفیت‌های احساسی این مسئله، در جای دیگری صحبت کرده‌ایم.
 ۷. قابل مقایسه با مونتفیور (Montefiore).
 ۸. نوشته کپس (Kepes) را در باب شباهت‌ها و قرابت‌های فرم‌های طبیعی مطالعه کنید.
 ۹. این نگاه بسیار عمومی و کلی است. در اینجا به تفاوت‌های بنیادین بین هنرها نپرداخته‌ایم. نگاه ما در اینجا معطوف هنرهای تجسمی خصوصاً مجسمه‌سازی است.
 ۱۰. اچ.اس اولینگ (H. S. Eveling) معتقد است که در اینجا باید از یک نقد متناقض بهره ببریم. می‌توانیم کلمات و شعرهای مشابهی بیابیم که در جاهای مختلف معانی و تصاویر متفاوتی داشته باشند.
 ۱۱. این ضعف نقاشی انتزاعی است که با واگذاری اختیار به مخاطب اکثر ابزارها را قربانی می‌کند. در مورد ایزدهای طبیعی مخاطب دارای اختیارات مشابهی است. اما با این وجود کنترل‌هایی در جهت‌دهی اندیشه او وجود دارد.
 ۱۲. در مورد هنر به‌هاسپرس (Hospers) مراجعه کنید.
 ۱۳. کلارک (Clark)، صفحه ۱۵۰.
 ۱۴. هاوگ (Hough)، صفحه ۱۷۴.