ایده‌های افلاطونی و هدف هنر از چشم‌انداز شوپنهاور

عبدالعلی دستغیب

ایده‌آلیسم هگلی در آغاز قرن نوزدهم بر تفکر فلسفی آلمان چیره شد و همچنین سرزمین‌هایی را که از تفکر آلمانی بهره می‌گرفتند، تسخیر کرد. هگلی‌های جوان برای گسترش بیشتر فلسفه هگل کوشش بسیار کردند و آن را با رنگ‌های متنوع و مفهوم‌های غیر رمزی آراستند و جنبش عقلانی جدیدی پدید آوردند که قدرت و فراگیری آن بی‌سابقه بود. هگلی‌های جوان می‌خواستند فلسفه هگل را نه فقط بنیاد اخلاق، دین و آموزه‌های زیبانگری بلکه همچنین بنیاد ادبیات تخیلی و زندگانی سیاسی انسان، قرار دهند. این جنبش که در ماتریالیسم تاریخی مارکس به اوج رسید، به اندازه‌ای با نفوذ بود که تاریخ اندیشه‌ها ناچار شد جای مهمی در تفکر قرن نوزدهم به آن بدهد. اما تاریخ فلسفه همچنین ناچار بود انتقادهایی را منعکس کند که فلسفه هگلی‌ها را آماج حمله قرار می‌داد و سر آن داشت از آن برگذرد. یکی از متفکران که در حمله به اثر استوار فلسفه هگلی سهم نمایانی داشت «آرتور شوپنهاور» بود.

شوپنهاور از پدری بازرگان و مادری ادیب به وجود آمد و پس از به پایان رساندن آموزش‌های ابتدایی و متوسطه برخلاف خواست پدر به دانشگاه و کار دانشگاهی روی

آورد. مادرش یوهان فن تروزینر بانویی مهذب بود و برای کودکانش محیط فرهنگی پربار و بری به وجود آورد. او بیست سال از همسرش جوانتر بود و زمانی که همسرش درگذشت (۱۸۰۵) هنوزش آب در جوی جوانی بود. این بانو با وجود اختلاف شدیدی که با آرتور داشت او را با بزرگان فلسفه و ادب آلمان از جمله با گوته پیر آشنا کرد.

شوپنهاور از معاصران جوان هگل بود، پس از اخذ درجه دکترا به معارضه با او پرداخت. علت دشمنی او با هگل شاید یکی آن بوده است که نابغه جوان از نظام پرزرق و برق و جامعه هگل متنفر بوده است. همچنین این نفرت می‌تواند معلول شهرت و نفوذ شگرف فیلسوف بزرگ پروس باشد که همه فلیسوفان و فلسفه‌های آلمانی معاصر خود را زیر شعاع خود درآورده بوده است. هگل به هیچ فیلسوفی اجازه نمی‌داد خودی نشان بدهد. شوپنهاور به رقابت با هگل پرداخت اما کسی او را جدی نگرفت. چاپ مهمترین کتابش: *جهان همچون اراده و تصور* نیز توفیق بی‌درنگی که او آن را انتظار می‌برد به دست نیاورد و او را قادر نساخت مقام درسی مهمی در برلین، دژ استوار هگلی پیدا کند، پس گناه عدم توفیق کتاب و درس‌هایش را به حساب حسادت فرضی هگلی‌ها گذاشت و برای گریز از شوربختی و شرمساری خود به ایتالیا پناه برد و هم در این زمان به شدت به فیخته، شلینگ و هگل حمله برد و هگل را «ابله و حقه‌باز» نامید.

شوپنهاور «ایده‌آلیسم فرارونده» کانت را نقطه آغاز فلسفه خود قرار می‌دهد و می‌گوید جهانی را که ما از راه احساس تجربه می‌کنیم ساختار ظواهر یا به تعبیر خود او ساختار بازتاب اشیا و نمودها در دانستگی انسانی است. او در این زمینه واژه *Vorstellung* را به کار می‌برد که مترجمان انگلیسی آثار او آن را appearance یا representation ترجمه کرده‌اند و این اصل فلسفی اوست که می‌گوید: «جهان تصور من است». این گزاره یا اصل هم در بردارنده نظریه ساختار جهان است و هم حاوی نظریه‌ای درباره شناخت. توضیح او با بیان تقدم پا و نهاده سوژه ـ اوبژه (شناسنده و شناخته شده) آغاز می‌شود و مراد او این است که خصلت بنیادی هرگونه شناخت متضمن وجود همیشگی مشاهده‌کننده و مشاهده شونده است. کارآگاهی و شناختن مستلزم وجود دو قطب شناسنده و شناخته شده است و عمل شناخت را بدون وجود این دو قطب به تصور نمی‌توان آورد. به دیگر سخن بدون شناسنده جهانی موجود نیست که بتوان آن را اندیشید و شناخت.

با این همه شوپنهاور به طور عجیبی مفهوم «کاته‌گوری» کانتی را انکار می‌کند و این «نمودارها» (پدیدارها) را در مقام تجسم خلاقانه خرد انسانی می‌داند که حوزه شناخت را در

تطابق با مفهوم‌های مکان، زمان و علیت تنظیم می‌کنند. به این ترتیب او ایده‌آلیسم فرارونده را ساده می‌کند و آن را در برابر نظام ساخته و پرداخته و دقیق کانت می‌گذارد. همچنان که عنوان کتاب *جهان همچون اراده و تصور* نشان می‌دهد، شوپنهاور می‌اندیشد جهان چیزی بیشتر از نظام پدیدارهاست. جهان هم حاوی تصورات و روابط منظم آن‌هاست و هم حاوی «اراده» (خواست) و به سبب فلسفه اراده اوست که امروز نیز آثارش را به طور اصولی می‌پژوهند و می‌خوانند. این فلسفه پیوند نزدیکی با فلسفه فیخته دارد ولی با این همه به طور عجیبی بلندپروازانه است و از دوپایگی (انشعاب) اراده و تصور، کل متافیزیک، شناخت‌شناسی، دانش اخلاق و فلسفه دانستگی (ذهن) را بیرون می‌کشد و هم پاسخ‌های جدیدی برای مشکل‌های کهن فراهم می‌آورد و هم آگاهی جدیدی برای خود این مشکل‌ها به دست می‌دهد.

«فلسفه اراده» شوپنهاور از معمای مشهور شیئی ـ در ـ خود (فی‌نفسه) آغاز می‌شود. به گفته او، ایده‌آلیسم فرارونده متضمن این است که جهان تجربه فقط در مقام باز نمایش ذهنی (تصور) موجود باشد: هر اوبژه‌ای ـ اصل آن هر چه می‌خواهد باشد ـ همچون اوبژه به وسیله سوژه‌ای متعین و مشروط می‌شود و به این ترتیب فقط تصور سوژه یا شناسنده است. تصور چیزها حالتی سوبژکتیو است که برحسب مکان، زمان و علیت یعنی اشکال نخستین حساسیت و فهم تنظیم شده است. همین که ما اندیشه‌های خود را متوجه جهان طبیعی می‌کنیم، جستجوی شیئی ـ در ـ خود پنهان در پس پشت پدیدارها بیهوده از آب در می‌آید. هر استدلال و هر تجربه‌ای فقط به همین نتیجه می‌رسد. نظام تصورات مانند حجابی بین شناسنده و شیئی در خود، ایستاده است. هیچ پژوهش علمی نمی‌تواند در این حجاب رسوخ کند. با این همه شوپنهاور می‌گوید ما با ابزار دیگری البته اگر بخواهیم، می‌توانیم در این حجاب یا بافت اوهام رخنه کنیم. پیشرو او در این زمینه فیلسوفان کهن هندوستان‌اند که ناتوانی ادراک آدمی و وسعت اوهام او را نشان داده‌اند و به همین دلیل شوپنهاور آنها را بسیاران می‌ستاید.

به گفته شوپنهاور، کانت راه رسوخ به درون این حجاب را به طور گذرا یافته بود هر چند اهمیت و معنای براهین خود را تشخیص نداد. من در شناخت خود دقیقاً با چیزی رویاروی می‌شوم که نمی‌تواند همچون تصور (بازنمایی ذهنی) دانسته شود چراکه خود آن سرچشمه همه تصورات است و این همان سوژه (شناسنده) فرارونده است. اگر آن را به عنوان اوبژه بشناسیم دقیقاً به این معناست که آن را نشناخته‌ایم و دگر بار با حجاب تصور رویاروی

شده‌ایم. اما ما می‌توانیم آن را همچون سوژه بشناسیم، البته از طریق آگاهی بی‌واسطه و غیر مفهومی مبنی بر اینکه ما خواست (اراده)ایم، کوتاه سخن می‌توانیم آن را به وسیله خرد عملی بشناسیم.

جستارهای فلسفی شوپنهاور در پایان زندگانی و نیز پس از درگذشت او اهمیت زیاد یافت و پیروانی مانند واگنر و نیچه پیدا کرد که در ستایش او داد سخن دادند. نیچه در کتاب *شوپنهاور همچون آموزگار* گفت که این مرد به هیچ انسانی یکی و یکسان نیست و منحصر به فرد است. مقاله‌ای که پس از این می‌خوانید با زبانی ساده و همراه مثال و تفسیر، نظر شوپنهاور را درباره «ایده‌های افلاطونی و هدف هنر» توضیح می‌دهد و معانی آن را می‌شکافد و بخشی است از کتاب *فلسفه شوپنهاور* به قلم توماس تاف دانشیار بخش فلسفه دانشگاه نیویورک که در سلسله انتشارات مونارچ (نیویورک ۱۹۶۵) به چاپ رسیده است.

حوزه ایده افلاطونی. جهان همچون تصور، در کل و جزء، به صورتی دیده می‌شود که اراده واقعیت یافته باشد. ایده‌های افلاطونی مدارجی از تجلی، یا صور نوعی کثرت [بسیاری] افراد و اجزا در زمان و مکان‌اند. این ایده‌ها نه کثرت دارند و نه تغییر می‌کنند و زمانی می‌توان آنها را شناخت که انسان در مقام سوژه شناسنده از فردیت خود درگذرد. ماهیت و روش این فراتر رفتن اکنون موضوع بحث ماست.

افلاطون و کانت و واقعیت نمودها. به گفته شوپنهاور، افلاطون فیلسوف خدا مانند یونان واقعیتی حقیقی برای جهان حس قایل نیست. جهان محسوس برای آنکه به حوزه بودن [وجود] بیاید، همیشه در گذر است، بودن آن نسبی است و هرگز کامل نیست. علت این واقعیت آن است که جهان بی‌واسطه (محسوس) منحصراً تقلیدی است از جهان ایده‌های جاودانه که حقیقت‌شان کامل است و می‌توان گفت در خود هستی دارند.

کانت گفت که صور زمانی و مکانی و قانون علیت از آن جهان نمودند. بسیاری‌ها همه وابسته به این صور فهم است و این صور، قوانین نمودها و قوانین اشیایی هستند که بر انسان پدیدار می‌گردند، اما با این همه برای اشیای در خود یعنی خاستگاه ناشناختی فرارونـد شناسایی معتبر نیستند.

شوپنهاور کوشید اثبات کند که نظریه‌اش دست کم در یک نقطه با نظر افلاطون و کانت هماهنگ است. کل جهان محسوس به خودی خود واقعیتی ندارد و واقعیت خود را مدیون چیزهایی است (صور جاودانه افلاطون و اشیای در خود کانت[1]) که خود را در آنها بیان می‌کند. افزوده بر این همه صور هستی نمودار شونده نزد افلاطون و کانت، کلاً با شیئی در ـ

خود (فی‌نفسه) بیگانه‌اند. تا چه حد شوپنهاور از افلاطون و کانت پیروی می‌کند مسأله‌ای است که همراه این بحث روشن خواهد شد.

ایده‌های افلاطونی و اشیای جزیی. اشیای منفرد جزیی در واقع واقعیت یافتگی نامستقیم اراده‌اند، زیرا ایده‌های افلاطونی بین اراده فی‌نفسه و این اشیای جزیی که نمودهای تجربی بی‌واسطه ما هستند، قرار دارند. ایده‌های افلاطونی واقعیت یافتگی مستقیم و بسیار کافی «اراده»اند و اشیا جزیی که وسیله اصل دلیل کافی متعین و مشروط می‌شود، منحصراً و به ابهام آنها را متجلی می‌سازد. هر ایده افلاطونی وحدتی است بخش نشده و غیرزمانی (همیشگی) در حالی که اشیا جزیی بخش‌پذیر است و تابع قوانین زمان، به این دلیل که آنها را اصل دلیل کافی ـ که ایده‌های افلاطونی از آن آزاد است ـ سازمان داده است. شوپنهاور می‌گوید که زمان منظره‌ای شکسته و درهم و برهم از ایده ـ که بیرون از زمان و در نتیجه همیشگی‌اند ـ به ما می‌دهد.

ایده‌های افلاطونی موضوع شناخت نیستند. با این بیان باید روشن شده باشد که ما ایده‌های افلاطونی را به طور مستقیم نمی‌شناسیم زیرا این ایده‌ها، نمود نیستند و وارد عرصه اصل دلیل کافی، حوزه‌ای که سوژه انسانی به طور مستقیم آن را می‌شناسد ـ نمی‌شوند. ساده باید گفت که ایده‌های افلاطونی متعلق به جهان مکان و زمان نیستند و از این معنا در مقام چیزهایی فراسوی نمودها[۲] توصیف می‌شوند.

شناخت ما معمولاً خدمتگر اراده ماست. اشیا تا آنجا مورد علاقه ما هستند که برآورنده قسمی از نیازهایی باشند که ما به خوراک، پشتیبانی، سرگرمی، قدرت و پذیرش دیگران داریم. شناخت بشری در خدمت اراده او می‌بالد و ابزار کوشش اوست برای برآوردن نیازهایش در این جهان مکانی ـ زمانی و محسوس.

پس اراده برای شناختن ایده‌های افلاطونی، دستخوش تغییری می‌شود به شیوه عادی شناخت انسانی. این تغییر به وجود آورنده قسمی انقلاب خواهد بود. به ظاهر کل ماهیت اشیا و همچنین ماهیت سوژه شناسنده دستخوش دگرگونی کامل خواهند شد. این قسم برتر شناخت گوهر تامل زیباشناختی[۳] (هنری) است. سومین کتاب شوپنهاور همچون درون‌مایه اساسی‌اش حاوی توضیح این قسم منحصر به فرد شناسایی است که انسان را از جهان محسوس در اوبژکتیویته بی‌واسطه مکانی ـ زمانی‌اش و از فردیت خود او فراتر می‌برد.

شناخت ایده‌های افلاطونی. گذار از شناخت عادی به شناخت ایده‌ها ناگهانی روی می‌دهد و متضمن تعطیل فردیت است. فرد آیینه جهان می‌گردد و جهان دیگر در منظره او نه همچون

صحنه نبرد برای حفظ هستی فردی بلکه همچون روشنگاه ایده‌های جاودانی نمایان می‌گردد. این شناخت، انتزاعی نیست، بلکه سوژه انسانی تمامی قدرت دانستگی‌اش را به ادراک وا می‌گذارد و اجازه می‌دهد که دانستگی‌اش به تمامی در شیئی مادی نمودار شده بر او غرقه گردد. شناسنده خود را درون این تامل از دست می‌دهد، فردیت خود را فراموش می‌کند و به پاکی آیینه، شیئی را باز می‌تاباند. چنان است که گویی شقاق درک کننده و درک شونده از میان برداشته شده و فقط دانستگی نابی که کاملاً سرشار تصویر حسی پیوسته است به جای مانده است. در این حال فرد تبدیل به عامل شناسنده‌ای فاقد اراده، رنج و بی‌زمان می‌شود. شیئی جزیی آشکارا ایده نوعی‌اش را نمایان می‌سازد. شناسنده همینکه «ایده» را می‌شناسد در درون خود با «اراده» یکتا می‌شود زیرا که ایده‌های افلاطونی شناخته شده از سوی این دانش برتر، اوبژکتیویته بی‌واسطه «اراده»اند. انسان در این تراز تامل [مراقبه]، به خوبی در می‌یابد که وضعیت و شرط جهان و کل هستی واقعی است زیرا در شناخت ایده، بی‌واسطگی ایده و اراده می‌زید و جهان را در مقام واقعیت یافتگی مستقیم تجربه می‌کند، خود را همچون آن تجلی اراده احساس می‌کند که جهان نمود توسط آن به عرصه وجود آمده است.

تفسیر دریافت رابطه‌های خود اراده، ایده‌های افلاطونی و جهان نمود، در فلسفه شوپنهاور آسان نیست. اینها بازتابنده نظریه شخصی او درباره جهان‌اند و رقم خاص تفکر او را بر پیشانی دارند. ما تفسیر او را درباره این مفاهیم نمی‌توانیم اثبات کنیم، در بهترین صورت فقط می‌توانیم نظریه او را با نوری که بر تجربه خودمان می‌افکند بیازماییم. به هر حال باید کوشید که خط کلی و عمده مجادله‌های شوپنهاور را دریافت کرد. در حوزه جوهر، کل واقعیت اراده است. اراده شیئی در خود یعنی واقعیتی است مستقل و خودبسنده. چیزهای دیگر این یا آن صورت نمایش اراده از خود اراده است، بدانگونه همه صور روشنی روز از طلوع تا غروب، تجلیات همان خورشید است. اراده بشری مشخص‌ترین نمایش اراده مطلق است ولی ما نباید اراده مطلق را به قسمی از کردارهای انسانی که کردار ارادی‌اش می‌نامیم محدود کنیم. اراده بشری در این جهان مکانی ـ زمانی نقطه‌ای است که در آن اراده شی در خود را می‌توان تجربه کرد. با این همه باید به یاد داشت که همه کردارها، از جمله کردارهای غریزی و جسمانی در ژرفا، تجلی اراده جانی‌اند. انسان در مقام شناسنده شرط همه پدیدارهاست یعنی جهان ایده [تصور] اوست. با این همه انسان نیست مگر قسمی درخشش و تابش[۴] اراده، از این رو کل جهان نمود (جهان همچون تصور) به واسطه

قسم فروتر تجلی اراده است. انسان از کثرت اشیا به این تجربه می‌رسد که مدارجی از تجلی اراده هست و اوبژه‌های جهان بی‌واسطه او نزدیکی‌ها و شباهت‌های بسیار با آن مدارج نشان می‌دهند. این مدارج جاودانه تثبیت شده تجلی اراده با آن اراده‌ای که همچون واقعیت یافتگی مستقیم و بی‌واسطه آن است، یکی است. این مدارج بیرون از عرصه جهان‌نموداری سوژه ـ اوبژه، در مقام آرمان تجلی اراده که حوزه اشیای جزیی مداوماً در تلاش تقلید از آن‌اند، قرار دارد. آگاهی از خود اراده یا از ایده‌های افلاطونی آن که اراده در جهان محسوس داشته منحصراً به وسیله کوشش برتر تامل هنری که در توان انسان است، به دست می‌آید. در چنین تاملی، جهان محسوس یعنی انسان در مقام شرط محتوای آن و ایده‌های افلاطونی در وحدت مناسب‌شان درون اراده‌ای دیده می‌شوند که روشنی ذاتی آنهاست و خود صرفاً پرتوهای متفاوت آن‌اند.

ایده پایدار. انسان‌ها هر روز زاده می‌شوند و در می‌گذرند. هر انسانی تاریخی دراماتیک دارد که منحصراً از آن اوست. با این همه انسان همچون انسان باقی است. شوپنهاور توجه ما را به جهتی از جهات تجربه ما بر می‌گرداند، جهتی که می‌داند انسان‌ها همه به قسمی با هم همانندند. تفاوت‌هایی که ما را از هم جدا می‌سازد هرگز آن چنان عظیم نیست که این واقعیت را که ما اساساً همگی انسانیم از بین ببرد. انسان «جوهری» که ما همگی در زندگانی ویژه‌مان به نمایش می‌گذاریم، هرگز در نابی خود پدیدار نمی‌شود. ما هرگز انسان کامل را نمی‌بینیم، لمس نمی‌کنیم و نمی‌شنویم و درباره شمار افرادی که همچون انسان هنوز باید به جهان بیایند حدی متصور نیست. تجربه مستقیم ما از انسان تجربه این حوزه بی‌واسطه انسان‌های منفرد است. تامل زیباشناختی می‌تواند «صورت» انسانی را که ما همگی کم یا بیش به نمایش می‌گذاریم در برقی شهودی آشکار سازد. «انسان» درک شده در مقام جوهر همه انسان‌های منفرد زنده، مرده و آینده همان است که شوپنهاور از ایده انسان مراد می‌کند. در قیاس با این ایده افلاطونی، تاریخ نژاد بشری، رشته رویدادها، تغییر زمان و صور گونه‌گون زندگانی انسانی در همه سرزمین‌ها، همچون صور اتفاقی به شمار می‌روند. پیکره این «اثر» نسبت به ایده «اثر» عرضی است، زیرا در زیر هر صورت ممکن باز باید همچنان ایده ابر (ابر فی‌نفسه) موجود باشد. پیچ و تاب جویبارها می‌تواند گونه‌گون باشد بی‌آنکه واقعیت جویبار را دگرکند. همین‌طور صرف‌نظر از تنوع صورت بشری، هر انسانی در قیاس با حقیقت ایده «انسان» منحصراً قسمی طرح عرضی است.

«ایده» خود ماندگار و جوهری است و درون آن است که اراده غنی‌ترین و برترین

اوبژکتیویته خود را داراست. حتی اگر تاریخ خاص گذشته انسانیت را می‌توانستیم از میان برداریم، قهرمانان جدیدی در همانندی شگفت‌انگیزی با قهرمانان اعصار کهن سر بر می‌آوردند. هر عصر و تمدنی هومرها، سقراط‌ها، کانت‌ها، پیامبران، شاعران و پیشوایان خود را دارد. هیچ مقیاس محدودی نمی‌تواند سرچشمه نامحدودی را که همان «ایده» است، بخشکاند. همان‌طور که به زودی خواهیم دید منحصراً هنر، انسان را به شناخت جهان جاودان و آرمانی ایده‌های افلاطونی توانا می‌سازد.

هنر نبوغ. هنر قسمی شناخت است که خود را با آن‌چه مستقل و بیرون از همه روابط مکانی ـ زمانی است مشغول می‌دارد. هنر منحصراً درباره گوهر جهان یعنی محتوای واقعی همه نمودها و آن‌چه دستخوش تغییر نیست، و به این ترتیب همه اعصار به تساوی «حقیقت»اش می‌دانند، تامل می‌کند. سخن کوتاه هنر به تامل درباره ایده‌ها می‌پردازد. هنر اثر نبوغ است و می‌تواند ایده‌های جاودانی را که در تامل خود در مواد گونه‌گون دریافته است بازسازی می‌کند. سرچشمه هنر شناخت ایده‌های افلاطون و آماج آن انتقال دادن این دانش است.

شوپنهاور انسانی را نابغه می‌شناسد که دارای ظرفیت تاملات زیباشناختی باشد. نابغه می‌تواند برای مدتی از امیال شخصی خود چشم‌پوشی کند تا به سوژه ناب شناسنده یعنی آیینه تمام نمای جهان بدل گردد. نابغه به موهبت تخیل نیازمند است تا به کمک آن مقادیر ناچیزی که در گستره ادراک او وجود دارد وسعت بخشد و همچنین بدین منظور آنچه را که طبیعت در ساختنش کوشید اما به سبب ستیزه بین صور مادی خود به توفیق دست نیافت، مشاهده کند.

نابغه در جستجوی محتوای واقعی نمودها یعنی ایده‌ای است که خود را در درون و برون همه روابط بیان می‌دارد. در حالی که شناخت انسان عادی راه او را در جهان روشن می‌سازد، دانش نابغه همچون خورشیدی است که جهان را آشکار می‌کند.

بی‌قراری ویژه‌ای خصلت نابغه است زیرا واقعیت‌های موجود جهان کار و بار روزانه او را خشنود نمی‌سازد. بصیرت عظیم نابغه به واسطه گنجایش بر عواطف او استیلا می‌یابد. بر آن نیست که به جزییات پیرامون خود توجه کند، زیرا نمی‌خواهد منحصراً لحظه به لحظه زیست کند بلکه جاودانی را در موقتی می‌جوید. نابغه خویشاوند دیوانه است زیرا از روابط جزیی و تفصیلی اشیا غفلت می‌کند تاایده را در آنها بنگرد، همان‌گونه که دیوانه همه تجربه‌های خود را با تصور وسواس‌آمیزی که وی را به خود مجذوب ساخته وفق می‌دهد.

می‌توان گفت نابغه انسانیت را به طور کامل می‌شناسد اما در عمل از انسان‌های منفرد بی‌خبر است. پس نبوغ همانا شناختن ایده است و شادی هنری که نابغه به این ترتیب تجربه می‌کند: اعم از اینکه درباره ایده زندگانی با طبیعت تامل کند یا در اثر هنری، یکی و یکسان است. اثر هنری صرفاً ابزار انتقال دادن ایده است به شیوه‌ای آسانتر. هنرمند با واسطه اثر هنری ما را مجاز می‌دارد که جهان را از دریچه دیدگان او مشاهده کنیم.

جنبه سوبژکتیو تامل هنری. وجه هنری تامل دو جنبه دارد:

الف: جنبه واقعی (اوبژکتیو) یعنی شناخت اوبژه در مقام ایده افلاطونی.

ب: جنبه درونی (سوبژکتیو) یعنی خودآگاهی شخصی همچون سوژه ناب شناخت.

شوپنهاور در این بهره می‌خواهد جنبه درونی تامل زیباشناختی (هنری) را توضیح دهد. خواست‌های انسان همه از نیاز و نقص سر بر می‌زند. زندگانی در جهان گذرا توالی خشنود ساختن امیال و ایجاد امیال جدید و ارضاء نشده در همه انسان‌هاست. همین که آگاهی ما مملو از آرزوهای اراده‌های ما باشد، دیگر هرگز روی آرامش و نیک‌بختی را نخواهیم دید. با این همه زمانی که انسان اشیا را به دست خواهد آورد. این حوزه تامل زیباشناختی به هر انسانی نزدیک است ولی کدام یک از ما می‌تواند زمانی دراز، فشار علایق کار و بار روزانه را خاموش سازد. همین که روابط ما به مشغله زنده ماندن بار دیگر تثبیت شد جادوی تامل هنری ناپدید می‌گردد. ویژگی جنبه درونی این قسم تامل آن است که شناخت را از خدمتگری اراده بشری رهایی می‌دهد و متضمن غفلت از خویش و ارتقاء آگاهی به تراز شناخت ناب جاودانی است.

والا.[5] زیبا آن چیزی است که کسی تجربه می‌کند و شناخت ناب تامل هنری را بدون کشمکش به دست می‌آورد. ولی والا چیزی است که کسی تجربه می‌کند و شناخت را به سبب تلاش زورمندانه به حاصل می‌آورد. در مثل سادگی برهنه عرصه بیابان در واقع تامل ما را فرا می‌خواند، اما به مجرد اینکه توجه ما را جلب کرد، جذابیتش ما را به هراس می‌افکند. اگر ما ناچار بودیم توجه خود را با ضرب و زور از ترس‌های خود به سوی تامل واقعی بیابان برگردانیم، آنگاه احساس والا در ما به شدیدترین وجه دوام می‌آورد. در مثل طوفانی قدرتمند را بنگرید. در نیروی دهشتناک آن چیزی تکان‌دهنده موجود است، با این همه می‌تواند به آسانی ما را به هراس افکند و ناچار سازد برای یافتن جان‌پناهی پا به فرار گذاریم. اگر می‌توانیستم در غلبه بر هراس‌های خود توفیق یابیم و به تامل درباره شکوه هراسناک طوفان بپردازیم، احساس والا را تجربه می‌کردیم. احساس والا، وجد روحی تفوق

بر دعاوی اراده است. شکوه احساس والا نه فقط با کوشش و آگاهی به دست می‌آید بلکه به وسیله همین دو عامل نیز نگاهداری می‌شود.

فریبنده (ملیح).[۶] احساس والا زمانی ایجاد می‌شود که چیزی نامطلوب از نظر اراده، موضوع تامل حقیقی شده و به علت شکست مداوم دعاوی اراده فردی دوام یابد. اما احساس ملیح، احساسی است که از هیجان اراده فردی نتیجه می‌شود. اوبژه دیگر از اوبژه ناب بودن تامل باز می‌ماند و دقت و سختگیری آن، دوباره خود را به نمایش می‌گذارد، و شناسنده را از والایی تامل زیباشناختی غافل می‌کند. سوژه شناسنده به جای اینکه شیئی جزیی را همچون آرمان بنگرد، آن را در منظره‌های فردی‌اش مشاهده می‌کند. او دیگر آرمان را نمی‌بیند بلکه مفتون خود شیئی جزیی می‌شود. به دیگر سخن شناسنده، دلبسته منظره‌های جزیی محض اوبژه مکانی ـ زمانی گشته و به این ترتیب تماس خود را با تصور موجود در آن از دست می‌دهد. بنابراین فریبنده، دشمن والاست زیرا آتش کسب اراده فردی را دوباره روشن می‌کند و بر بی‌غرضی و لازم تامل هنری چیره می‌گردد.

زیبا. همه چیز زیباست، زیرا می‌تواند همچون موضوعی که مبین ایده افلاطونی است مشاهده شود. زمانی که می‌گوییم چیزی زیباست مرادمان منحصراً آن است که منظر آن شناسنده را در تامل خود فرد و اوبژکتیو می‌سازد و به این ترتیب به وسیله اوبژه، ایده را می‌توان دید. برترین آماج هنر افلاطونی ماهیت انسان همچون انسان خواهد بود، زیرا انسان برترین تجلی واقعی اراده در طبیعت است. سخنی نیز درباره زیبایی مواد مصنوع بگوییم. زیبایی کالای مصنوع در ظرفیت آن است در آشکار ساختن ایده افلاطونی، نه در تصور انسانی که از آن متاثر می‌شود. در مثل فلان صندلی زیباست زیرا حضور ایده افلاطونی «چوب» را نمایان می‌سازد، نه به دلیل اینکه دلالت بر مهارت نجاری دارد. شاید مراد شوپنهاور آن است که جوهر جاودانی چوب به قسمی همه تجلیات ممکن خود و از جمله صندلی را در بر می‌گیرد.

خاستگاه درونی و برونی تامل هنری. خاستگاه خشنودی هنری ممکن است در موارد جزیی بیشتر از تصور شناخته شده یا از آرامش روحی سوژه شناسنده برآید. در موارد فروتر اوبژکتیویته اراده، یعنی در زندگانی انداموار و گیاهی، خاستگاه نافذ و مسلط لذت هنری سوژه شناسنده فاقد اراده است. در مراتب برتر تجلیات اراده، در زندگانی حیوانی و انسانی، محتوای غنی ایده سرچشمه عمده شادی هنری است.

اشکال هنری، معماری. گونه‌گونی اشکال هنری وابسته وسایل متنوعی است که به منظور

انتقال ایده‌ها می‌توان به کار برد. نمود، یعنی پدیدارشدگی[۷] ایده تابع اصل دلیل کافی است و به این ترتیب باید مادی باشد. ایده‌های جاودانه افلاطونی به خودی خود فراسوی حوزه مکانی ـ زمانی نمودها هستند، اما هر کیفیت مادی قسمی تجلی مکانی ـ زمانی «ایده» خواهد بود. برخی هنرها اساساً با مدارج فروتر تجلی ایده‌های سروکار دارد و برخی دیگر با مدارج برتر آن. معماری، هنر ایجاد شبکه‌های آبرسانی،[۸] صناعت پرورش گل و ریحان، نقاشی مناظر همه نمونه‌های هنرهایی هستند که ایده‌ها را در سطوح فروتر تجلیات‌شان به نمایش می‌گذارند.[۹] پیکرتراشی، نقاشی صحنه‌های تاریخی و شعر به سطوح برتر ایده‌ها می‌پردازد.

موسیقی چنانکه خواهیم دید هنری است که به دلیل غنای مقایسه‌ناپذیر قدرت انتقال خود، در دسته جداگانه‌ای قرار داده شده است. ماهیت درجه‌بندی و تقدم و تاخر تلقی شوپنهاور از اشکال هنری همچنان که ما همراه تحلیل او از صور متفاوت هنری، از فروترین تا برترین مرتبه یعنی از معماری تا موسیقی پیش می‌رویم... به روشنی نشان داده خواهد شد.

معماری صرف‌نظر از سودمندی عملی خود، در صورتی که فروترین مدارج اوبژکتیویته اراده را به مرتبه تمایز بزرگتر برساند، می‌تواند شکلی از اشکال هنر باشد. ایده‌هایی که معماری می‌تواند بیان کند ایده‌هایی است از این دست: گرانی [ثقل[۹]]، نیروی جذبه ذرات[۱۰]، استحکام[۱۱]، سختی[۱۲]... سنگ بهترین ماده بی‌مانند برای نمایش این منظره بنیادی ماده است. معماری برخلاف نقاشی و پیکرتراشی، ایده‌ای را که در سنگ است رونویس نمی‌کند، و با تنش هماهنگی از استحکام و نیروی گرانی، ایده‌های انتقال پذیرش را نمایان می‌سازد. بنا، باید در هر مقطع خود نمایشگر جنگ و گریز خوش ذوقانه نیروی اراده با استحکام ساختار آن باشد. از اینها گذشته اگر نیروی ثقل به راه طبیعی خود می‌رفت، هر بنایی به صورت توده‌ای از سنگ‌های ساقط در می‌آمد. هدف هنر معماری باید کنترل از پیش طرح شده و هماهنگ نیروی ثقل باشد. کیفیت هنری بنا عبارت است از چیرگی جزیی آن بر نیروی ثقل، به این معنا که توفیق یابد درنگی باشد برابر «توسعه یافتن» آن نیرو. پس توفیق هنری بنا را در تنش متعادل استحکام و نیروی ثقل خواهیم یافت.

نور عامل در خور توجه مهمی برای هنر معماری است، نه فقط به این سبب که خطوط اصلی نیروهای توزیع شده را که سازنده یک بنا به عنوان کار هنری می‌باشند نمایان می‌سازد بلکه به این سبب که نیاز هنری را می‌توان نمایشگر بازی دوجانبه نور و ریخت ماده تلقی کرد. بنایی آراسته همچنین می‌تواند همچون ابزار انتقال ایده نور به کار آید.

تصور شوپنهاور درباره کشش بین استحکام و نیروی ثقل را بهتر می‌توان دریافت اگر ما لحظه‌ای در اشارات او درباره شبکه آبرسانی هنری تامل کنیم. چشمه مشهور «تره‌وی»[۱۳] توفیقی هنری است، زیرا تاثیر دوجانبه سیالیت و ثقل را نشان می‌دهد. آب به صورت ستون‌هایی جهنده بیرون می‌زند و بازیابی فصیح پیروزی لحظه‌ای نیروی ثقل را می‌نمایاند. چشمه نه فقط سیالیت آب را هنرمندانه نمایان می‌کند بلکه خود نیروی ثقل نیز در پیچ و تاب که با سیالیت آب دارد، با روشنی بیشتری به نمایش در می‌آید. همچنانکه آبرسانی هنری تاثیر دوجانبه هماهنگ سیالیت و نیروی ثقل را نشان می‌دهد، معماری نیز بایست عمل متقابل هماهنگ استحکام یا انسجام ماده و نیروی ثقل آن را نمایان سازد.

پرورش گل، طبیعت بی‌جان و نقاشی مناظر. همان‌طور که معماری باید خصلت نافذ و مسلط ماده جامد را نمایش دهد، پروردن گل بر آن است جنبه‌های وحدت‌بخش زندگانی گیاهی را ممثل سازد. یکی از صور گل‌پروری، منظره‌سازی است. منظره‌سازی متناسب باید بکوشد بسیاری از صور زندگانی گیاهی را به شیوه‌ای در مکان خاص آن فراهم آورد که تمایز آنها را با یکدیگر به روشنی نشان بدهد. نقاشی طبیعت بی‌جان می‌کوشد نسخه‌برداری دقیق ساختارهای معماری بناها، ویرانه‌ها و عمارات دورافتاده... را عرضه کند. از آنجا که در این شکل هنری، اشیا ترسیم شده دارای غنای فوق‌العاده محتوای ایده نیستند، جنبه درونی تامل هنری مسلط خواهد بود و چون محتوای طبیعت زنده بسیار غنی‌تر از زندگانی غیرانداموار (غیرارگانیک) است، تامل هنری که هسته درونی نقاشی منظره، نقاشی جانوران و پیکرتراشی است، تسلط فزاینده شیئی (موضوع) را نشان می‌دهد. لازم به یادآوری است که در این صور هنری اشیا عرضه شده را به تساوی می‌توان در حوزه طبیعت با شادی احساس کرد. اگر بپرسیم چیست آن طبیعت درونی که چنان هنری را به نمایش در می‌آورد؟ شوپنهاور پاسخ خواهد داد که هنری از این دست شمار زیادی از تنوعات مایه اصلی «حیات» را نمایان می‌سازد، و نیز اراده به وسیله انسان به ژرفای خود در طبیعت می‌رسد. انسان در خود ـ آگاهی خود، در فردیت خود، تماسی مستقیم با اراده فی‌نفسه‌ای که همچون جوهر پنهانی همه واقعیت می‌یابد، پیدا می‌کند. انسان به همین علت در خودشناسی خویشتن، دارای خود آگاهی از واقعیت یافتگی اراده در طبیعت است و به این ترتیب می‌تواند ایده‌های جاودانه‌ای را که کل طبیعت محسوس در تلاش نمایان ساختن آنهاست بشناسد. خودآگاهی درونی انسان در مقام اراده، ظرفیت و استعدادی برای قسمی پیش دریافت ایده در طبیعت به او می‌بخشد. با این همه او باید دست کم برای مدتی بر امیال طبیعت فردی خود چیره

شود، آن سان که بتواند به طور اوبژکتیو [واقعی و دقیق] طبیعت بشری خود را بشناسد. پیش دریافت ایده‌ها یا درست‌تر بگوییم شناخت آرمان، به هر حال جدا از تجربه، «جوهر»ی ندارد. همان‌طور که ایده هندسی سه گوشه نیازمند تصویری محسوس است تا ماهیت واقعی‌اش درک شده و منتقل گردد، به همین سان ایده‌هایی که انسان در مقام واقعیت یافتگی اراده در خود ـ آگاهی خود از خودش انتظار می‌برد نیازمند تجربه‌ای محسوس است تا دریافت، منتقل و ابلاغ گردد.

شوپنهاور مدعی است پیش از اینکه به زیبایی حیوانی و بشری برسیم، تجلی واقعی ایده‌های افلاطونی منحصراً در مکان است. پدیدار شدن کامل عمل اراده در انسان و جانوران مستلزم نمایان شدن عمل حقیقی زمان است. زیبایی همانا نمایان شدگی کلی و بسنده «اراده» است، در حالی که ظرافت (لطف) به ویژه نمایان شدن بسنده اراده در تجلی زمانی آن است. می‌توان گفت که ظرافت، زیبایی رفتار است. پس زیبایی را می‌توان به گیاهان اسناد داد در حالی که ظرافت را جز به شیوه مجازی به آنها نمی‌توان نسبت کرد، زیرا گیاهان دارای عمل واقعی نیستند.

تفسیر ما این است که گفتن اینکه درختان به ناز در باد به رفتار آمده‌اند به معنای اسناد عملی است به آنها به طور مجازی، زیرا در واقع باد است که آنها را به حرکت در می‌آورد، و باد نیز عامل واقعی نیست، جنبش آن نتیجه فعل و انفعالی تراکم هواست از این رو باد را منحصراً در معنای مجازی چنان نامید.

ظرافت، نکته منحصر به فردی نیست که باید به هنگام عرضه رفتار انسانی در نظر آورد. رابطه فرد با ایده نیز جنبه دیگری از زیبایی بشری است. هر انسانی نه منحصراً تجلی ایده افلاطونی «انسان» بلکه همچنین فردی معین است. گویی فردیت او نیز مرتبه حقیقی دیگری از اراده یعنی ایده‌ای دیگر بوده است. این رابطه فردیت با ایده «انسان»، سجیه (خصلت) نامیده می‌شود، و باید در هر تجسم هنری زیبایی انسانی آشکار گردد.

بنابراین چهره‌پردازی نه فقط باید رونوشت فرد باشد بلکه باید فردیت آرمانی او را نیز متجلی سازد. در تجسم انسان، زیبایی نباید سجیه او را بپوشاند و سجیه او نیز نباید حجاب زیبایی وی گردد. پیکرتراشی که تجسم زیبایی و لطف رفتار انسانی را در آماج خود دارد، باید آنها را با توجه به سجیه او هماهنگ سازد. از این رو در مثل باستانیان همیشه زیبایی انسانی را به صورت افرادی همچون آپولو[۱۴]، باکوس[۱۵]، هرکول... مجسم می‌کردند. زمانی که سجیه بر اثری هنری حاکم گردد نتیجه کار کاریکاتور است، یعنی در این مورد فردیت محض

به نمایش گذاشته شده است. سرانجام باید گفت که زیبایی و ظرافت باید جنبه‌های ممتاز پیکرتراشی باشد در حالی که «سجیه» گرچه نقشی خوب در پیکرتراشی بازی می‌کند، نیروی عظیم‌تری در نقاشی دارد.

بیان رنج. رنج بیان آرمانی‌اش را در شعر و نمایش ـ که واژه‌ها را همچون وسیله بیان به کار می‌برند، نشان می‌دهد. پیکرتراشی و نقاشی در واقع بهترین ابزار بیان تجسم برای رنج انسانی نیستند، زیرا نمی‌توانند اصوات را نمایش دهند.

رفتار بی‌زرق و برق لطیف‌تر است. سادگی آن قسم زیبایی را که لطافت یار اوست بهتر نمایان می‌سازد. جامه‌های پر زرق و برق به راستی شکوه طبیعی انسان‌های ظریف را می‌پوشاند. شوپنهاور احساس می‌کند که جامه (پوشش)، حجاب ظرافت است و همین را دلیلی می‌شمارد در این زمینه که چرا بهترین پیکرتراشی بایست اندام انسانی را به برهنگی اندام حیوانی تجسم دهد. خوی جامه‌های پر زرق و برق پوشیدن از نظر او با درازنویسی (اطناب کلام[۱۶]) آثار مکتوب همانند است. این هر دو را می‌توان نشانه محتوای نامرغوب دانست!

نقاشی مناظر تاریخی. نقاشی مناظر تاریخی باید هدف عمده خود را ترسیم زیبایی، ظرافت و سجیه بداند. از نظر شوپنهاور بین معنای برونی کردار تاریخی و معنای درونی آن تمایزی موجود است. معنایی برونی کردار تاریخی نتیجه‌های عملی آن را می‌نمایاند در حالی که معنای درونی آن به ژرفای بصیرتی اشارت دارد که درون انسان نمایش داده شده را می‌کاود. معنای برونی کردارها به تاریخ تعلق دارد در حالی که معنای درونی آنها مربوط به عرصه هنر است. در نظر آوریم که گهگاه کردارهایی که نتیجه عملی اندکی دارند دارای معنای درونی عظیمی هستند. دشواری عمده نقاشی تاریخی آن است که معنای درونی کرداری ویژه را نمی‌توان به وسیله ادراک محض نمایش داد. ادراک باید بکوشد اندیشه‌ای را در دانستگی انسانی ایجاد کند، اندیشه‌ای که معنای درونی رویدادی تاریخی را آشکار می‌سازد. به همین دلیل شوپنهاور معنای لفظی نقاشی را متضاد با معنای واقعی آن می‌شمارد. معنای واقعی نقاشی همانا اندیشه‌ای است که نقاشی می‌کوشد صید کند.

تصور و ایده افلاطونی. جای خوشوقتی است که شوپنهاور این بهره را در این بخش گنجانده است و این به ما فرصتی می‌دهد که از درک مفاهیم او وقتی بیشتر داشته باشیم و مجالی در اختیار ما می‌گذارد تا پرسشی را پاسخ گوییم که زمانی نه چندان کوتاه، فکر خواننده را به خود مشغول داشته است.

دیدیم که تصور و ایده افلاطونی نامی مشابه دارند. تصوری که با آن موجودات جزیی ناطق موجود در ادراک خود را نمایش می‌دهیم «انسان» است و نام ایده افلاطونی، یعنی آرمان جاودانه که انسان‌ها همه نمایان شدگی‌های ناکامل آنند، نیز «انسان» است. شوپنهاور در این بهره می‌کوشد تصور و ایده افلاطونی را از هم متمایز سازد.

تصور اوبژه‌ای است مجرد و توسط خرد می‌توان به آن دست یافت و با خرد یعنی به وسیله تصور دیگر آن را ابلاغ کرد. در مثل می‌گوییم: انسان یعنی حیوان خردمند (ناطق) و به این ترتیب معنای تصوری را با ادغام دو تصور دیگر بیان می‌کنیم. وحدت تصوری ویژه از تعدد ادراک ساخته می‌شود. تصور، قسمی «کالبد بدون حس» است که همدوش با محتوای خود هستی دارد و با تحلیل می‌توانیم چیزی از آن چه را به دست آوریم که وسیله ادراک را در آن گنجانده‌ایم. این بدان معنی است که تصور گرچه کار عملی مهمی را به انجام می‌رساند، برای هنر بی‌ثمر است.

از سوی دیگر ایده افلاطونی همیشه موضوع ادراک است و منحصراً نابغه به وسیله تامل به کشف آن تواناست و هم او می‌تواند آن را بیان کند. ایده افلاطونی، وحدتی نیست که از کثرت ساخته شود بلکه وحدتی است که درون کثرت می‌افتد، در اندیشه نابغه همچون موجودی زنده عمل می‌کند و تفکر جدیدی به بار می‌آورد و بدین سان برای هنر ثمربخش است. هنرمند بر آن است آن را در اثری هنری ابلاغ کند. ایده در عرصه ادراک «می‌درخشد» و هنرمند به طور غریزی و بیش از خرد با احساس ناب، کار می‌کند. تقلید همیشه از ادراک و نه مستقیم از شهود ایده در طبیعت آغاز می‌شود، دلیل اینکه کارهای تقلیدی همیشه ناپسندیده بوده همین است. هنرمند الهام خود را از زندگانی و طبیعت محسوس مستقیماً به دست می‌آورد و حتی می‌توان گفت الهام خود را مستقیماً از آنها استشمام می‌کند.

تمثیل و نمادگرایی [اسمبولیسم][۱۷]. تمثیل در واقع بیان مفهومی موضوعی است که نمی‌توان مستقیم بیان کرد. اثر هنری تمثیلی اثری است که چیزی متفاوت با آنچه ارایه کرده بیان می‌دارد. مفاد لفظی‌اش تمثیل است اما معنای واقعی‌اش ایده‌ای است که به طور ادراکی عرضه می‌کند. اثر تمثیلی از این رو دو کار انجام می‌دهد: تصوری را بیان می‌دارد و ایده‌ای را، از آنجا که بیان ایده منحصراً هدف هنر است، تمثیل در هنر شکل‌پذیر (پلاستیک[۱۸]) و هنر تصویری کوششی است خطاآمیز. نقاشی یا پیکرتراشی تمثیلی ما را از ایده ادراکی دور کرده و به سوی مفهوم می‌برد. با این همه پیکرتراشی و نقاشی می‌خواهند ایده را به طور ادراکی مجسم کنند نه اینکه مفهومی مجرد را انتقال دهند.

سمبولیسم قسمی تمثیل است که در آن پیوندی بین بیان و تصور مورد نظر نیست. هر پیوندی که در آن موجود باشد، قراردادی محض است. سرخ گل در مقام نماد پنهانی و رمزی، برگ درخت غار همچون نماد شهرت و برگ نخل به نشانه صلح همه نمونه‌های آن تمثیل تباه شده‌ای است که سمبولیسم می‌نامند.

علایم (یا رموز)، نمایش نمادین اشخاص تاریخی و اساطیری با تصورات شخصیت یافته است (در مورد اخیر در مثل دست امید در این مصراع حافظ: چو در میان مراد آورید دست امید[۱۹])؛ تمثیل در شعر عملکردی ثمربخش‌تر دارد تا در نقاشی و پیکرتراشی. از آنجا که شعر با تصورات می‌آغازد و می‌کوشد به این وسیله ادراک‌های مناسبی را فرا خواند که به واسطه آنها «ایده» بتواند روشن‌تر گردد، پس بیان مفهومی تمثیل، سود عظیم خواهد داشت.

شعر. شعر از بیان مجرد بهره‌برداری می‌کند تا شنونده را به ادراک ایده‌هایی در زندگانی وا دارد. شاعر به وسیله در هم‌آمیزی هنرمندانه تصورات می‌کوشد عرضه داشتی برای نیروی خیال بپردازد.... کوتاه سخن شاعر به وسیله تصورات می‌کوشد ادراکی که‌ایده‌های افلاطونی را نمایش خواهد داد، عرضه کند. از آنجا که شاعر، تصورات را به کار می‌برد عرضه شعر بسیار وسیع است. شاعر ناچار نیست خدمتگر ادراک‌های فردی خود که منحصراً یک به یک در پی هم فرا می‌رسند باشد. او می‌تواند به وسیله تصورات کلی، درکی تخیلی به وجود آورد. شاعر می‌تواند به وسیله توالی صورت، عمل موقت را ارایه کند و به این ترتیب می‌تواند تاریخ تفکر، کردارها و عواطف انسان را بسی بهتر از پیکرتراشی یا نقاشی توصیف کند.

از نظر شوپنهاور وزن و قافیه در شعر به منظور جلب توجه خواننده به کار می‌آید، و تصدیق می‌کند که کاملاً نمی‌داند مفاد کامل این دو مفهوم (وزن و قافیه) چیست.

مزیت شعر همانا آشکارکردن جهات کلی انسان است. شاعر آیینه جادویی خودشناسی خویشتن را [در برابر انسان] چنان نگاه می‌دارد که او به طور ناب و مشخص گوهر وجود انسانی را دریابد. شاعر در قیاس با تاریخ‌نویس باید بکوشد انسان جهانی باشد. تاریخ‌نویس آنچه را که درباره زندگانی فردی درست است به دست می‌دهد و در پی رویدادهای جزیی زندگانی انسان در گستره زمان است. شاعر خود را به شیوه‌ای کلی با آنچه تاکنون دل انسان را به هیجان آورده و هر آنچه را که طبیعت بشری به وجود آورده و آنچه در سویدای دل انسان جای گرفته و پرورش یافته... مشغول می‌سازد. انسان همچون انسان، درونمایه تامل شاعر و هنر اوست. هیچ‌کس نمی‌تواند دستورالعمل قطعی به شاعر بدهد. او آیینه انسانیتی

است که هر آنچه را که انسان احساس می‌کند و انجام می‌دهد، به عرصه آگاهی می‌آورد.

شعر غنایی درونی‌ترین[۲۰] قسم شعر است. در شعر غنایی، اشتیاق شناسنده (سوژه) با ادراک ناب پیرامونش در هم می‌آمیزد. این قسم شعر همیشه عاطفه یا شوری را مجسم می‌کند.

رومانس[۲۱](منظومه عاشقانه)، حماسه، و درام (نمایش)، اقسام واقعی‌تر شعرند که با حالات درونی شاعر کمتر و با ایده‌ها بیشتر سروکار دارند. شعر حماسی و دراماتیک همانند چشمه‌ای که آب را در صورت بسیارش نمایان می‌کند، می‌خواهند انسان را در جنب و جوش‌های فراوان فردی او مجسم کنند. شاعر نه فقط خصایل آرمانی انسان را توصیف می‌کند بلکه همچنین موقعیت‌های ثمربخش را می‌آفریند که انسان‌ها در آنها می‌توانند خود را نمایان سازند.

سوگچامه یا تراژدی، اوج هنر شعر است. در تراژدی، کشاکش اراده با خود در عرصه این جهانی نمایان می‌گردد. تراژدی رنج‌های انسانی را که بر اثر تصادف یا خطا به وجود آمده ترسیم می‌کند. شوپنهاور می‌گوید که اساس تراژدی توصیف شوربختی‌های عظیم است و آن را می‌توان به مدد شخصیتی بسیار شریر یا به وسیله حرکات اتفاق کور یا در نهایت به مدد رابطه محض «اشخاص دراماتیک»[۲۲] با یکدیگر ارایه کرد. این روش اخیر نمایش شوربختی‌های عظیم از همه بهتر است، زیرا خاستگاه‌های ژرفت‌ترین تراژدی را در ساده‌ترین رویدادهای زندگانی نشان می‌دهد. معنای حقیقی تراژدی به مدد این واقعیت مجسم می‌گردد که قهرمان نه فقط (پادافراه) گناهان شخصی خود بلکه پادافراه جنایت نخستین خود هستی را می‌پردازد.

پی‌نوشت‌ها

1. Thing-in-itself.
2. Trans-Phenomenal.
3. Aesthetic contemplation.
۴. shining forth یا تجلی.
5. Sublime.
6. Charming.
۷. appearance آپارانس یا ظاهر.
8. Hydraulics.

9. Gravity.

10. Cohesion.

11. Rigidity.

12. Hardness.

13. Thevi.

۱۴. Apollo در اساطیر یونان و روم ایزد موسیقی، شعر و... که به صورت جوانی زیبا نمایش داده می‌شد.

۱۵. Bacchus ایزد شراب و سرمستی و تاکستان‌ها.

16. Verbosity.

17. Allegory and symbolism.

۱۸. plastic : ماده‌ای که بتوان آن را به هر شکل دلخواه درآورد. نقاشی را هنر پلاستیک می‌نامند.

۱۹. در متن *Anchor of Hope* لنگر امید.

20. Subjective.

21. Romance.

22. *Dramatis personae*.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی