مقایسه‌ی زیبایی طبیعی و زیبایی هنری[1]

دونالد دابلیو. کراوفورد[2]
بهاره حسینی‌نیا

چکیده

در مقاله‌ی حاضر امکان و چگونگی مقایسه میان زیبایی هنری و زیبایی طبیعی با استفاده از چند دیدگاه مختلف زیباشناختی مورد بررسی قرار گرفته است. نویسنده با بررسی این دیدگاه ها به این نتیجه می‌رسد که برخلاف عقیده‌ی برخی منتقدین، انجام مقایسه‌ای بامفهوم میان این دو مقوله، اگرچه نه در همه‌ی موارد، اما در بسیاری موارد امکان پذیر است. برای این منظور کافی است که براساس یکی از اصول اولیه‌ی زیباشناسی به مقایسه بپردازیم. در ادامه به این نکته می‌پردازیم که حتی اگر هنر و طبیعت به دلایل مختلفی مورد بررسی زیباشناختی قرار گیرند، باز هم امکان مقایسه میان آن دو از بین نخواهد رفت.

کلیدواژه‌ها: زیبایی طبیعی، زیبایی هنری، زیباشناسی کلاسیک، دیدگاه زیبایی نامتعارف، منظره، درک زیباشناختی، دیدگاه طبیعت معنادار، طبیعت هگلی، کمال، فرم، زیباشناسی دینامیک، هم‌زیستی زیباشناختی، رابطه‌ی دیالکتیک، رابطه‌ی انگلی.

شاید عنوان این مقاله برای خوانندگان یادآور دوخطی مشهور زیر باشد:

به‌گمانم هیچ‌گاه نخواهم دید
شعری به‌زیبایی یک درخت را

آیا چنین مقایسه‌ای جایز، یا حتی معنی‌دار است؟ اجازه بدهید فقط برای یک لحظه به قسمت دوم این سؤال جواب منفی بدهیم، البته با در نظر داشتن این موضوع که جویس کیلمر در اصل این شعر را در یک دوره‌ی نویسندگی خلاق سروده و مدرس مربوطه آن را چنین نقد کرده بود:

با این که گاهی می‌توان شعری را با ایده‌ای متناقض شروع کرد، تناقض تو کاملاً مغشوش است. جمله‌ی اول تو به‌اشتباه بر این فرض است که می‌توان مقایسه‌ی معناداری بین درختان و اشعار از لحاظ زیبایی‌شان انجام داد. اما یک درخت به این خاطر زیباست که تناسب ظاهری‌اش باعث حظّ بصر می‌شود، در حالی که زیبایی یک شعر به‌نحوه‌ی بیان احساسات و افکار انسانی بستگی دارد، که چیزی کاملاً متفاوت است. هیچ راهی برای مقایسه‌ی آن‌ها وجود ندارد، و بقیه‌ی شعر تو همین نکته را ثابت می‌کند؛ چون تمام آنچه نوشته‌ای با درخت سروکار دارد، بدون آن که به شعر خوب حتی اشاره‌ای کرده باشی. شاید باید دوره‌ای را در «مدرسه‌ی بازرگانی» امتحان کنی.

این نمونه به‌هیچ وجه دور از واقعیت نیست. منتقدان فرمالیستی همچون کلینت بروکس و رابرت پن، با اشاره به این که «دو نوع زیباییِ نسبت داده شده به هنر و طبیعت قابل مقایسه نیستند»، ارزش دوخط اول شعر مذکور را مردود شمرده‌اند. در نظر اول، این دیدگاه احمقانه نیست، بلکه ارزش بررسی دارد.

چندین شیوه‌ی عمده برای رد این انتقاد وجود دارد. شاید واضح‌ترین پاسخ متقابل، دفاع از این دیدگاه کلاسیک باشد که زیبایی هنری و زیبایی طبیعی در حقیقت دو گونه از یک جنس ــ همان کمال فرم ــ هستند که در این میان، زیبایی هنری فقط از زیبایی طبیعی تقلید می‌کند. من با در نظر گرفتن بینش کلاسیکی آغاز می‌کنم که ظاهراً مقایسه‌ی واضحی بین دو مفهوم معنادار و آگاهی‌دهنده انجام می‌دهد. سپس سایر روابط بین هنر و طبیعت را بررسی خواهم کرد. چنین مقایسه‌هایی گاهی میسر است گرچه ماهیت این مقایسه بنا به نوع رابطه تغییر می‌کند، در حالی که در مواقع دیگر معنی‌دار بودن مقایسه‌های بین زیبایی طبیعی و زیبایی هنری مورد سؤال قرار می‌گیرد. بگذارید در همین آغاز این نکته را مشخص کنم که در مقایسه‌ی زیبایی‌شناختی طبیعت و هنر از روش خاصی حمایت نمی‌کنم. درواقع، در بسیاری موارد درباره‌ی امکان انجام مقایسه‌ای با مفهوم تردید دارم. اما در عین حال معتقد هم نیستم که استدلال کلی محکمی برای اثبات بیهودگی این مقایسه‌ها وجود دارد.

۱. زیبایی از دیدگاه کلاسیک: هنر تقلیدی از طبیعت است

زیبایی کلاسیک براساس برداشتی از زیباییِ طبیعی بنا نهاده شده که در آن طبیعت ظهوری است از کمال فرم از لحاظ تعادل و تناسب. بنابراین، زیبایی تنها یک واکنش انفعالی نیست بلکه چیزی است که ما درک می‌کنیم. الگوهای زیبایی طبیعی شامل ارگانیزم‌های (اندام‌وارگان) زنده و ثمرات آن‌ها (گل‌ها، صدف‌های دریا) و نیز پدیده‌های جوّی و آسمانی (مدارهای کرات، دانه‌های برف) هستند. زیبایی طبیعی بنا بر معیارهای قوانین تغییرناپذیر تناسب و تعادل ریاضی برداشت می‌شود، و درنتیجه به خرد وابسته است. زیبایی طبیعی تجسّم مادی طرحی ظاهراً خردمندانه است.

طبیعت الگوی هنر است: هنر از طبیعت تقلید می‌کند. بنابراین، زیبایی هنری تقلیدی است از

کمال نظم قابل درک که در فرم‌های طبیعی دیده می‌شود. زیبایی زمانی به وجود می‌آید که اجزایی که به‌صورت قابل درک از هم تفکیک‌پذیرند یک کل کم‌وبیش کامل را تشکیل می‌دهند. در طبیعت، زیبایی زمانی ظاهر می‌شود که به‌نظر اجسام یا پدیده‌ها به‌شکلی ظاهراً خردمندانه طراحی شده باشند؛ در هنر، زیبایی در تقلید از این کمال قابل مشاهده در فرم‌های طبیعی یافت می‌شود.

اگر فرض بر آن باشد که زیبایی هنری تقلیدی از کمال قابل مشاهده در فرم‌های طبیعی است، آنگاه هیچ مشکلی در مقایسه‌ی مستقیم زیبایی طبیعی و زیبایی هنری وجود نخواهد داشت: آن‌ها دو گونه از یک جنس‌اند. ما یک گل را در صورتی زیبا می‌بینیم که کمال و بی‌نقصی خود را به‌صورت تناسب و هماهنگی همراه با درخشندگی یا روشنی‌ای که حس ما را درگیر می‌کند، و به ما کمک می‌کند تا کمال آن برایمان آشکار شود، به ظهور برساند. ما یک نقاشی از یک گل را نیز بر همین اساس زیبا می‌یابیم. در نگاه اول، این به‌منزله‌ی شیوه‌ای برای مقایسه‌ی اجسام با توجه به موفقیت نسبی آنان در به ظهور رساندن کمال فرم است. اما این سؤال مهم نیز مطرح می‌شود که آیا تناسب مفهومی نسبی است؟ آیا «تناسب» معیار عادی بودن شکلی از چیزی است، مانند عادی‌بودن گونه‌ای در میان سایر گونه‌ها یا یک نوع طبیعی در میان انواع دیگر؟ در این صورت، این امکان باقی می‌ماند که هر دو مورد زیبایی هنری و زیبایی طبیعی انواع متفاوتی از بی‌نقصی یا کمال داشته باشند، هرچند ممکن است ماهیت هر دو نیز وابسته به فرم باشد. به‌طور مثال، در نظر بگیرید که یک گوساله‌ی دوسر زشت محسوب می‌شود چرا که از هنجار خارج است، اما در ادامه‌ی این استدلال نمی‌توان گفت که یک نقاشی دولوحه[۳] چون از هنجار خارج است زیبا محسوب نمی‌شود. حتی اگر هم گوساله‌ی دوسر و هم نقاشی دولوحه، هرکدام به‌دلیل انحراف از هنجار مربوط به خود از مرتبه‌ی زیبایی ساقط شوند، نمی‌توان نتیجه گرفت که می‌شود بین این دو، با توجه به میزان زیبایی‌شان، مقایسه‌ای معنادار انجام داد.

اگر تمام این اشکالات را کنار بگذاریم، این مورد باقی می‌ماند که معیارهای زیبایی کلاسیک ــ تناسب، هماهنگی، بی‌نقصی ــ همه دلالت بر آن دارند که یک شیء زیبا باید از قسمت‌هایی تشکیل شده باشد، یا به‌عبارت دیگر یک ترکیب باشد. این قانون ارسطویی است که می‌گوید شیء زیبا باید به چشم آشکار باشد و، به‌اصطلاح به‌اندازه‌ی یک نگاه سیر، آن را بنوازد. ارسطو می‌نویسد:

«یک شیء زیبا، چه موجودی زنده باشد و چه یک کل دیگر که از اجزائی تشکیل شده، نه‌تنها باید اجزایش از نظم و ترتیب برخوردار باشند بلکه باید تا حدی حجیم نیز باشد، چرا که زیبایی به نظم و اندازه وابسته است. به‌همین دلیل، یک ارگانیزم جانوری بسیار کوچک نمی‌تواند زیبا باشد، چرا که مدت زمانی که رؤیت می‌شود تقریباً غیر قابل درک است و به‌همین دلیل تقریباً به چشم نمی‌آید. همچنین، یک شیء حجیم نیز، مثلاً به‌طول ۱۰۰۰ مایل، نمی‌تواند زیبا باشد زیرا چشم نمی‌تواند همه‌ی آن را به‌طور هم‌زمان ببیند و به‌همین دلیل حس انسجام و تمامیت آن برای بیننده از بین می‌رود.»

ارسطو و بسیاری از نویسندگان دیگرِ پیرو او، از اصل مذکور به این نتیجه رسیدند که مخلوقات یا

اشیاء بسیار کوچک و بسیار بزرگ یا وسیع به‌هیچ وجه نمی‌توانند زیبا باشند. این نکته ما را در تلاش برای ارائه‌ی خوانشی از دیدگاه کلاسیک به‌منظور تصدیق معناداری مقایسه‌ی زیبایی طبیعی و زیبایی هنری با مشکلات دیگری مواجه می‌سازد، که البته لزوماً غیر قابل حل نیستند. اما هنر چطور؟ ارسطو در این مورد نیز تسلیم نمی‌شود. او با به‌کارگیری صریح این اصل که «زیبایی هنری تقلیدی است از طبیعت»، چنین نتیجه می‌گیرد که طول یک داستان یا چارچوب داستانی از دیدگاه زیبایی‌شناسی اهمیت دارد: داستان «باید تا حدی طولانی باشد، اما فقط تا آنجا که در حافظه بگنجد.» آیا این نکته حاکی از امکان مقایسه میان هنر و طبیعت است؟ آیا ما این‌طور فکر می‌کنیم که مثلاً «اگر این غروب این‌قدر طول نمی‌کشید، می‌توانست زیباتر باشد! نمی‌توان وسطش را از اول و آخرش تشخیص داد!»؟ آیا پهنه‌ای از صحرا که به نظر می‌آید در افق محو می‌شود به زیبایی آن دیگری نیست که حد فاصلش به‌وسیله‌ی تپه‌ها مشخص شده، چرا که نمی‌توان به یک‌باره تمامیت آن را نظاره کرد؟ من به قضاوت‌هایی که براساس این مقایسه‌های زیباشناسانه انجام می‌گیرند، مشکوکم.

با این حال، چنین برداشتی نیز ممکن است زیرا از دیدگاه کلاسیک، زیبایی طبیعی تجسم حسی کمال در محصولی از طبیعت است ــ یک شیء زیبای طبیعی. اجسام طبیعی ایده‌آل زیبایی و الگویی برای هنر هستند. بنابراین، الهام‌گیری صریح هنر از زیبایی طبیعی از اصول اساسی دیدگاه کلاسیک است: هنر از طبیعت تقلید می‌کند. اما اگر طبیعت را پویا (دینامیک) و متغیر در نظر بگیریم، آیا همان اصول درمورد هنر پویا (دینامیک) نیز صدق می‌کند؟ ارسطو شکی نداشت که این‌طور است. تراژدی تقلیدی است از طبیعت ــ طبیعت انسان ــ نه آن‌طور که در تک‌تک افراد ظهور یافته، بلکه آن‌گونه که در اعمال و رفتار یک تیپ شخصیتی، به‌خصوص در اعمالی که به‌خودی خود کامل محسوب می‌شوند. برای ارسطو، چارچوب داستانی باید به‌صورت طبیعی بسط داده شود، درست مانند دانه‌ای که به‌صورت طبیعی به گیاه تبدیل می‌شود و این‌گونه هدفش را به ثمر می‌رساند (غایت نهایی وجودش را از قوه به فعل درمی‌آورد).

در اینجا ما به اوج قدرت الگوی زیبایی کلاسیک که درمورد مقایسه‌ی هنر و طبیعت به کار رفته است، می‌رسیم. زیبایی تناسبی تمام و کمال است که به‌صورت طبیعی در جهت یک هدف و مطابق یک اصل ذاتی رشد یافته است. تجربه‌ی شیء زیبا عبارت است از مشاهده‌ی روند رشد آن، یا تماشای این ثمره در برهه‌ای کوتاه از زمان. زیبایی طبیعی کمال است، چه در ارگانیسمی به‌خصوص یافت شود و چه ثمره‌ی موجودات زنده باشد؛ چه پدیده‌ای جوی باشد، و چه منظره‌ای طبیعی. براساس این الگو، شاید بتوان مقایسه‌های بسیاری انجام داد. غزل شماره ۱۸ شکسپیر را به یاد می‌آوریم که یک فرد زیبا را از دیدگاهی مثبت به یک روز تابستان تشبیه می‌کند!

۲. زیبایی نامتعارف[۴]

در قرن هجدهم اصول زیبایی نامتعارف، اصول کلاسیک تناسب و تعادل ــ به‌عنوان شروط اساسی

زیبایی ــ را زیر سؤال برد. با این که این حرکت در اصل عکس‌العملی نسبتاً معین در مقابل فرمالیسم (صورت‌گرایی) در طراحی منظره بود، از آغاز اصطلاح «نامتعارف» صحنه‌هایی همچون تصویر گدایان ژنده‌پوش، گاری‌های گاوکش در راه‌های مال‌رو ناهموار، تنه‌ها و شاخه‌های پرپیچ و تاب درختان در زیر نور ماه، و ویرانه‌های پوشیده شده با خزه و پیچک را به ذهن القاء می‌کرد. این تصاویر نشان‌گر کلی‌ترین کاربردهای اولیه‌ی این اصطلاح هستند: «اصطلاحی که بر آن نوع از زیبایی غیرعادی دلالت دارد که در یک تصویر خوشایند به نظر می‌رسد.» در قرن هجدهم درباره‌ی این مطلب بحث و گفت‌وگوی قابل توجهی درگرفته بود که آیا «زیبایی نامتعارف» مفهومی متناقض است یا امری بدیهی. با این وجود، امروزه این اصطلاح به‌عنوان مقوله‌ای کاملاً جدا از مقوله‌ی زیبایی به کار نمی‌رود، بلکه نسبت به مقوله‌ی زیبایی کلاسیک متنوع‌تر و غیر رسمی‌تر است.

الگوی مناظر طبیعی نامتعارف امروزه در کارت تبریک‌ها حفظ شده است. درست همانند قرن هجدهم، در این کارت‌ها بر ترکیب‌بندی تصویری تأکید شده است، که در آن‌ها به جای رعایت تعادل در طراحی، تنوع و عدم تعادل همراه با تأکید بر زمختی خطوط خارجی و بافت‌ها نمایان است. مقوله‌ی زیبایی نامتعارف در زیبایی‌شناسی به دو صورت مهم به هنر مربوط می‌شود. حالت اول شامل عمل تماشای منظره نامتعارف از دیدگاه یک نقاش است. حالت دوم، خلق باغ‌های منظره‌ای به سبک «طبیعی» یا همان نامتعارف است، که در آن‌ها به جای استفاده از طرح‌های هندسی برای تعیین محدوده‌ی کاشت گیاهان، سازه‌های معماری، و تزئینات مربوط به باغ، بر «نبوغ آن محل» تأکید می‌شود. باغ‌های سبک نامتعارف نیز دارای طراحی هستند، اما به‌صورتی که دست‌کاری در طبیعت به‌سرعت خود را آشکار نمی‌سازد. به بیان کانت، «هدف‌دار بودن فرم باید از قید تمام قوانین مطلق رها به نظر بیاید، گویی که تنها محصول طبیعت است.» در اینجا، تفاوت بین زیبایی طبیعی و زیبایی هنری به ویژگی‌های قابل درکِ نمایان شده در یک شیء بستگی ندارد، بلکه براساس چگونگی تبدیل شدن آن به شکل حاضر به‌صورت طبیعی یا توسط هنر در نظر گرفته می‌شود. حال به تفاوت اولیه‌ی مطرح شده توسط ارسطو بازمی‌گردیم.

شاید این‌طور به نظر بیاید که مقایسه‌ای روشن میان هنر و طبیعت از دیدگاه نامتعارف ممکن است. در واقع، نویسندگان قرن هجدهم از طراحان منظره‌ی سبک نامتعارف به‌عنوان «اصلاح‌کنندگان» طبیعت یاد می‌کردند که تنوع، پیچیدگی، و یک عامل شگفتی را به زیبایی طبیعی می‌افزایند. خود مفهوم «اصلاح» این معنی را القا می‌کند که یک منظره‌ی هنری نامتعارف بهتر از نیای «اصلاح‌نشده» خود محسوب می‌شده است. الکساندر پوپ[5] می‌نویسد:

> نگذار [رمز] هر زیبایی‌ای در هر جا خود را آشکار سازد
> جایی که نیمی از مهارت در آن است که آن را به شایستگی پنهان سازی
> کسی تمام امتیازات را نصیب می‌شود که به خوشایندی متحیر سازد
> شگفتی بیافریند، تنوع خلق کند، و حدود را مخفی سازد.

اما تحلیل‌های جامع در زمینه‌ی سبک نامتعارف حاکی از آن است که در مقایسه‌ی طبیعت و

هنر در این چارچوب، مشکلات نسبتاً ظریفی وجود دارد. سبک نامتعارف در اصل با صحنه، مکان، یا فضایی سروکار دارد که بیننده بتواند آن را در یک زمان (از یک زاویه) ــ به‌عبارت دیگر در یک نما ــ ببیند. این نما ممکن است تمام میدان دید بیننده را در بر گیرد، یا ممکن است قسمتی از آن باشد که به‌منظور توجه و درک بیشتر از بقیه‌ی میدان دید مجزا شده، یا در قابی قرار داده شده باشد. به‌طور مثال، ویستا[۶] نوع مخصوصی از صحنه است که در آن نمایی از دور و از میان یک شیء قاب‌مانند (مثل یک ردیف درخت، شکافی در یک پرچین، یا یک دروازه) دیده می‌شود. قاب عمق میدان را مشخص‌تر می‌سازد، و این یکی از خصوصیات مهم مناظر نامتعارف است. این صحنه‌ها می‌توانند صرفاً طبیعی باشند، یا این که خانه یا شواهد دیگری از تغییر طبیعت به دست انسان در آن‌ها دیده شود. میزان یا نوع طبیعی بودن این واقعیت را تغییر نمی‌دهد که یک صحنه را می‌توان صرفاً به‌عنوان آنچه که از یک زاویه‌ی خاص دیده می‌شود تعریف کرد. پس حتی یک صحنه‌ی طبیعی نامتعارف نیز در حقیقت به یک زاویه‌ی دید نیاز دارد، و این به‌آن معناست که منظره چیزی است بالا و ورای اجسام طبیعی و روابط بین آن‌ها در یک مکان خاص.

البته ما هم صحنه‌های طبیعی و هم هنری نامتعارف را با یکدیگر مقایسه می‌کنیم. اما این سؤال مشکل باقی می‌ماند که آیا چیزی که انجام می‌دهیم همان مقایسه‌ی طبیعت و هنر با توجه به نوعی از زیبایی است؟ درست است که اجزاء موجود در یک باغ منظره‌ای[۷] حاصل طراحی و تلاش انسان هستند، در حالی که اجزاء موجود در منظره‌ای از یک چمن‌زار بالای آلپ چنین نیستند؛ اما اگر آن‌ها را به‌عنوان صحنه، و نه براساس اجسام موجود در آن‌ها مقایسه کنیم، آنگاه مقایسه ترتیب دیگری خواهد داشت تا این که بگوییم مثلاً، زیبایی یک دانه‌ی برف را با زیبایی مجسمه‌ای از نوام گابو[۸] مقایسه می‌کنیم. حتی اگر همیشه به دانه‌ی برف و مجسمه از یک زاویه‌ی دید خاص نگاه کنیم، باز هم ارزیابی و قضاوت ما در این موارد درمورد اشیاء خواهد بود، نه فقط اشیایی که از زاویه‌ی دید خاصی مشاهده می‌شوند. انکار نمی‌کنم که می‌توان مقایسه‌های معناداری بین این دو انجام داد. سؤال من این است که آیا یک صحنه‌ی طبیعی نامتعارف فقط جزئی از طبیعت محسوب می‌شود؟ اگر در بهترین حالت، این نوع منظره به‌عنوان یکی از اشکالی که ما طبیعت را می‌بینیم، یا طبیعت به‌صورتی معین که توسط ما مشاهده می‌شود و قابل مقایسه با یک اثر هنری است، تعریف شود، آنگاه درباره‌ی این که مقایسه‌ی بین مناظر طبیعی و بازنمایی یا خلق هنری آن‌ها به‌عنوان منظره مقایسه‌های واضحی میان هنر و طبیعت هستند، تردیدهایی وجود خواهد داشت.

به‌عبارت دیگر، زیبایی نامتعارف باید توسط ما کشف شود یا مورد توجه قرار گیرد. از جنبه‌ی مهمی، همانند نقاشی‌ای که یک صحنه‌ی طبیعی را به تصویر می‌کشد، این ما هستیم که صحنه را می‌سازیم. همان‌طور که سانتایانا[۹] گفته است، طبیعت در شکل منظره هیچ ترکیب کاملی را ارائه نمی‌دهد. به نظر می‌رسد انتخاب قسمتی از طبیعت، به‌عنوان صحنه‌ای که دارای میزانی از عمق و پیچیدگی است که به‌صورت ترکیب عمل می‌کند و نیز حاصل آن که به‌عنوان طبیعت مورد ستایش و ارزیابی قرار می‌گیرد، عملکرد اصلی مناظر و صحنه‌های طبیعی نامتعارف را تشکیل می‌دهد. ما

بخشی از طبیعت را در قابی قرار می‌دهیم و به این طریق محدوده‌ی دید خود را همراه با تمام ظرافت‌ها و پیچیدگی‌هایش، به‌صورت یک اثر (ترکیب[۱۰]) انتخاب می‌کنیم. این اثر (ترکیب) همان طبیعت است، اما براساس مفهوم کلاسیک کمال فرم، زیبایی‌اش از یک جنبه‌ی مهم با زیبایی طبیعی تفاوت دارد و آن عبارت است از «وابستگی عینی آن به بیننده». و این نسبیت، با ادعای نسبی‌گرایان که می‌گویند زیبایی در چشمان بیننده است، تفاوت دارد. بنابراین، با وجود امکان انجام مقایسه‌های معنادار، برخلاف تصور این‌ها مقایسه‌های واضحی میان هنر و طبیعت به‌شمار نمی‌روند.

۳. درجات مفهومی زیبایی‌شناسی

تاکنون درمورد مفاهیم زیبایی هنری و زیبایی طبیعی از لحاظ محتوای اجسامی که مورد مقایسه قرار می‌گیرند هیچ مسئله‌ای را مطرح نکرده‌ام. به‌خصوص این واقعیت را فراموش کرده بودم که آثار هنری خود دارای بار معنایی هستند. اما اگر کسی بر روی این جنبه از آثار هنری تمرکز کند، به‌راحتی می‌توان نقدهای مختلفی درباره‌ی معناداری مقایسه‌ی زیبایی طبیعی و زیبایی هنری انجام داد. این همان دیدگاهی است که آثار هنری را تجسم یا بیانِ نیت‌ها، احساسات و عواطف، ایده‌ها و ارزش‌ها می‌داند؛ در حالی که برای طبیعت چنین مراتب مفهومی‌ای را قائل نیست. در این دیدگاه، آثار هنری اجسامی هستند که با نیت خاصی خلق شده‌اند، و وجود آن‌ها به محیط و فرهنگی که در آن خلق می‌شوند وابسته است. در نظر گرفتن آن‌ها صرفاً به‌عنوان پدیده‌ها یا اجسام مادی‌ای که از این محیط جدا هستند، در حکم شناخت وجود آن‌ها محسوب نمی‌شود.

شناخت و تحسین آن‌ها همانند یک آبشار، یک غروب، یا یک پروانه به‌منزله‌ی شناخت آن‌ها به‌عنوان هنر نیست. آثار هنری مصنوعاتی فرهنگی‌اند که فهم آن‌ها مستلزم تفسیر و نقد است. اگر چنین دیدگاهی صحیح باشد، نتیجه‌گیری اجتناب‌ناپذیری درباره‌ی مقایسه‌ی زیبایی‌شناختی هنر و طبیعت به دنبال خواهد داشت. آثار هنری محصولاتی فرهنگی به شمار می‌آیند که تمام مفاهیم وابسته به این گروه را دارند، و ارزش آن‌ها برای ما فراتر از درک ظاهر مادی آن‌ها است. از سوی دیگر، درک زیبایی‌شناختی طبیعت به همین جنبه‌ی ظاهری محدود شده است. پس اگر برای «زیبایی هنری» جنبه‌های مختلفی از معنا را قائل باشیم، به‌هیچ وجه نمی‌توان بین این دو مقایسه‌ای معنادار انجام داد.

بحث به‌همین ترتیب ادامه می‌یابد. چه چیزی را باید از آن دریابیم؟ بگذارید این پیش‌فرض را بپذیریم که آثار هنری محصولاتی فرهنگی‌اند که اگر خصوصیات بیانی و معنایی آن‌ها نادیده گرفته شود، شناخت کامل آن‌ها ممکن نخواهد بود. این پیش‌فرض را به دو روش می‌توان تکذیب کرد. شیوه‌ی نخست روشی است که من آن را دیدگاه «طبیعت معنادار» می‌نامم. طبق این دیدگاه، زیبایی طبیعی نیز دارای خصوصیات بیانی و معنایی است و به‌همین دلیل می‌توان مقایسه‌های معناداری میان هنر و طبیعت انجام داد. شیوه‌ی دوم، دیدگاه هگلی است که تفسیر تازه‌ای را از تفاوت میان هنر و طبیعت ارائه می‌دهد و به این طریق مقایسه‌ی بین این دو را هم معنادار و هم با اهمیت

می‌سازد. در ادامه به بررسی این دو دیدگاه خواهم پرداخت.

طبیعت معنادار

دیدگاه طبیعت معنادار به سه صورت کلی تقسیم می‌شود. صورت اول، عقیده‌ی خداگرایان را شامل می‌شود که طبیعت را مخلوق خداوند می‌دانند و وجود هر برگ یا گلی را معنادار می‌یابند. چنین استدلالی را می‌توان در مکتب ذن بودایی و در تعالی‌گرایی[11] آمریکایی ــ به‌طور مثال مقاله‌ی مشهور «طبیعت»[12]، اثر رالف والدو امرسون[13] ــ یافت. طبیعت کتابی است که باید آن را خواند و درک صحیح آن، مانند دیگر آثار هنری، مستلزم نقد و تفسیر است. داستان‌های طبیعت مخصوص کودکان، که در اعمال موش‌ها و بیدسترها نکات اخلاقی می‌یابند نیز از همین دیدگاه پیروی می‌کنند.

صورت دوم این دیدگاه، معنا و بیان را ــ البته فقط به‌صورت تمثیلی و استعاری ــ به زیبایی طبیعی نسبت می‌دهد. نمونه‌ی خوبی از این ایده را می‌توان در نوشته‌های فرانسیس هاچسن یافت، که معتقد بود اجزاء طبیعت را می‌توان همانند خصوصیات انسانی دید:

> اشیاء بی‌جان اغلب حالاتی دارند که در شرایط مختلف به بدن انسان شبیه می‌شوند: این هواها یا حرکات مختلف بدن هرکدام نشان‌دهنده‌ی گرایش‌های مختلف ذهنی است ... به‌همین ترتیب طوفان دریایی اغلب نماد خشم است ... یک بلوط پیر بریده‌شده شبیه به مرگ یک قهرمان به اوج رسیده است ... یک تخیل پربار برای هر نوع شخصیتی در جامعه، و هر تغییر خلق، یا هر مرحله از زندگی، نمادهایی در بیشه یا جنگل خواهد یافت.

چنین ایده‌ای قطعاً عکس‌العمل پیچیده‌تری در مقابل طبیعت است تا فقط لذت‌بردن از اشکال خوشایند آن. به نظر می‌رسد که این همان دیدگاه بیان شده در باقی مانده‌ی شعر جویس کیلمر است، که شما به‌خاطر نقل نکردن آن به‌طور کامل از من متشکر خواهید بود. و امروزه این ایده نیز بی‌طرفدار نیست. سؤالاتی درمورد امکان به کارگیری آن درباره‌ی تمام زیبایی‌های طبیعی وجود دارد. اما مدافع آن می‌تواند ادعا کند که با وجود تشابه، مقایسه‌ها نیز معنادار خواهند بود. می‌توان درختی را که مفهوم خاصی القاء می‌کند به‌شکل معناداری با مجسمه‌ی یک انسان مقایسه کرد.

استدلال صورت سوم دیدگاه طبیعت معنادار آن است که اهمیت یا پیچیدگی زمینه‌ای که زیبایی طبیعی در آن وجود دارد به‌هیچ وجه از زمینه‌ی فرهنگی اثر هنری کم‌تر نیست، و برای شناخت واقعی زیبایی طبیعی باید این زمینه را نیز در نظر داشت. این همان طرز فکر طرفداران محیط زیست است که من ریشه‌های آن را آشکارتر از همه در مکتب نوافلاطونی قرن هفدهم می‌بینم. طبق این دیدگاه، اجسام زیبای طبیعی جدا از فرایندهای موجود در طبیعت نیستند. برای شناخت و لذت بردن از وجود یک پروانه، باید آن را به‌عنوان مرحله‌ای از یک چرخه‌ی طبیعی موجود در یک زیست‌گاهِ به‌خصوص در نظر گرفت که با ارگانیزم‌های دیگر در متن یک اکوسیستمِ در حال تحول در ارتباط‌اند، و غیره. برای شناخت واقعی یک علف‌زار زیبا، هم تعادل زیست‌محیطی ظریف آنجا را باید مشاهده کرد (زمینه‌ی هم‌زمان) و هم علف‌زار را به‌عنوان مرحله‌ای مابین یک برکه و یک مرتع

درخت‌دار در نظر گرفت (زمینه‌ی تاریخی).

من نکات مثبتِ قابل توصیه‌ی زیادی در این دیدگاه سوم می‌بینم. اما فکر می‌کنم که این دیدگاه به دو دلیل نمی‌تواند پاسخ‌گوی استدلال علیه مقایسه‌ی زیبایی طبیعی و زیبایی هنری باشد. اول آن که دیدگاه زیست‌محیطی[۱۴] اساساً زیبایی طبیعی را نادیده می‌گیرد. لاغرترین و ضعیف‌ترین جوجه که جزء نازل‌رتبه‌ترین پرندگان است، به‌عنوان قسمتی از نظام طبیعت همان‌قدر شایسته‌ی شناخت است که زیباترین طاووس‌ها. هر چیزی را می‌توان از این نقطه‌نظر شناخت، و به‌این ترتیب مشکل بتوان جایی را برای قضاوت‌های زیبایی‌شناختی نسبی یافت. دوم آن که، گرچه می‌توان درمورد دیدگاه طرفداران محیط زیست درباره‌ی توجه به متن طبیعت به توافق رسید، این واقعیت باقی می‌ماند که قرارگیری هنر در متن فرهنگ و نهادهای انسانی خود زمینه‌ای دیگر را اضافه می‌کند که مانع مقایسه‌ی مستقیم آن با طبیعت می‌شود. حال فقط ما مانده‌ایم و شباهت‌های میان زیبایی هنری و زیبایی طبیعی، بدون آن که بدانیم چگونه مقایسه‌های مستقیمی را میان این دو انجام دهیم.

طبیعت هگلی

برای رد این ادعا که زیبایی هنری و طبیعی را نمی‌توان مقایسه کرد، چرا که خصوصیات بیانی و معنایی نسبت داده شده به اولی را نمی‌توان به دومی نسبت داد، دیدگاه عمده‌ی دومی نیز وجود دارد. این همان پاسخ هگلی است که تفاوت‌ها را می‌پذیرد، اما انجام مقایسه را نیز کاملاً صحیح می‌داند. هگل معتقد است که روند تحقق کمال روح شامل یک توالی می‌شود که از خود زمین شروع شده و تا بالاترین اشکال خودآگاهیِ بشری ادامه می‌یابد. همین که اصل بنیادین این توالی ــ یعنی روح مطلق ــ را دریافتیم، آنگاه می‌توانیم مراحل مختلف آن را تحلیل کنیم و به مقایسه‌های پرباری دست یابیم. شعر زیر می‌تواند بیان‌گر این دیدگاه هگل باشد:

می‌دانم که هیچ‌گاه نخواهم دید
صخره‌ای را به‌زیبایی یک درخت
نه این که یک درخت می‌تواند
به‌زیبایی تندیسی از تو باشد

این پاسخ هگلی انکار نمی‌کند که زیبایی طبیعی و زیبایی هنری دو گونه از یک جنس به‌شمار می‌آیند، اما به این نکته اشاره دارد که واقعیت روحی یا خودآگاهی دارای مراتب یا درجات مختلفی است که ظهور آن‌ها به‌صورت اشکال ادراکی، زیبایی نظام‌های مختلف را آشکار می‌کند. می‌توان از مطالب بالا چنین نتیجه‌گیری کرد: زیبایی طبیعی در مقایسه با هنر نمایشی ناقص محسوب می‌شود، اما هم در طبیعت و هم در هنر درجات مختلفی از کمال وجود دارد. اجسام طبیعی بی‌جان (مانند بلورها) در مرتبه‌ای پایین‌تر از گیاهان قرار دارند، و در عوض گیاهان نیز نازل‌تر از حیواناتِ رده‌ی پایین هستند، و این سلسله‌مراتب موجودات زنده به‌همین شکل تا درجات بالاتر ادامه می‌یابد.

انسان‌ها در مرتبه‌ی برتر قرار دارند، و برترین این مراتب آن دسته از اعمال انسانی است که خودآگاهی را به‌طور کامل به ظهور می‌رسانند: هنر انسانی، به‌همراه مذهب و فلسفه. هنر ارائه‌ی منطق به‌صورت حسی یا ادراکی است. با این حال، زیبایی هنری نیز به یک شکل نیست و قسمت عمده‌ای از کتاب زیبایی‌شناسی[15] هگل به طبیعت و ارزش نسبی سه نوع هنر (نمادین، کلاسیک، رومانتیک) و نیز هنرها به‌صورت جداگانه (مجسمه‌سازی، معماری، موسیقی، و غیره) می‌پردازد. بنابراین برای هگل، چه در هنر و چه در طبیعت، مقایسه از اصول شناخت زیبایی محسوب می‌شود. ادراک زیبایی در هنر یا در طبیعت عبارت است از مشاهده‌ی قطعیت وجود ایده‌آل و نسبی بودن سایر مظاهر این ایده‌آل نسبت به خود.

در اینجا، من نه وقت و نه تمایل آن را دارم که به دیدگاه زیبایی‌شناسی هگل بپردازم و موضوعاتی را دنبال کنم که اگر نه در مفهوم اساسی، بلکه در بیان آن‌ها را مسائل عمیق فلسفی می‌دانم. پس بگذارید به بیان سه نکته در این مورد اکتفا کنم. اول آن که زیبایی‌شناسی هگل در اصل صورت تعدیل‌شده‌ی نظریه‌ی زیبایی کلاسیک است که در نتیجه‌ی تفسیر تجسم حسی کمال در نظریه‌ی کلاسیک به‌عنوان تجسم مراتب روح و خودآگاهی تغییر یافته است.

دوم آن که قضاوت‌های قیاسی درباره‌ی زیبایی که از دیدگاه هگلی بیان شده، زمانی می‌تواند معنادار باشد که موارد مورد مقایسه براساس معیارهای خودآگاهی کاملاً از هم دور باشند (یک قطعه‌سنگ در مقابل یک مجسمه). اما زمانی که زیبایی دو گونه‌ی نزدیک به هم را ــ مانند یک ستاره‌ی دریایی پنج‌پر و شش‌پر، یا یک صنوبر نروژی و یک کاج اسکاتلندی ــ مقایسه می‌کنیم، این دیدگاه در بهترین حالت خود نیز نسبتاً غیر آگاهی‌دهنده به نظر می‌رسد. اگر نظرمان این باشد که در این موارد می‌توان مقایسه‌های معناداری انجام داد، احتمالاً نظریه‌ی هگل به ما کمک زیادی نخواهد کرد.

سوم این که، حتی مقایسه میان سنگ‌ها و مجسمه‌ها نیز با به کارگیری نظریه‌ی هگل با اشکالاتی مواجه می‌شود. برای قضاوت براساس این نظریه هیچ نیازی به مشاهده نیست. این مطلب قابل بحث است که از دیدگاه هگلی یک قطعه‌سنگ همیشه در جایگاهی نازل‌تر از یک مجسمه قرار دارد، بدون آن که اهمیت داشته باشد که اولی تا چه حد زیباست، و دومی تا چه حد ناموفق. اِشکال این جنبه از زیبایی‌شناسی هگلی آن است که برای تشخیص زیبایی به قوه‌ی تفریق ادراکی و حساسیت نیازی نیست. تعریفی علمی از خصوصیات دو گونه‌ی مختلف به فرد این امکان را می‌دهد که گونه‌ی زیباتر را تشخیص دهد. به نظر می‌رسد که زیبایی‌شناسی هگل نظریه‌ای درباره‌ی فرم‌های هنری و نه درباره‌ی تک‌تک موارد قابل مقایسه‌ی طبیعی و هنری باشد.

۴. تعاملات میان طبیعت و هنر

تا اینجا، تمامی دیدگاه‌های مختلفی که برای مقایسه‌ی زیبایی هنری و زیبایی طبیعی برشمرده‌ایم، جدائی نسبی میان طبیعت و هنر قائل‌اند. زمانی که این دو کاملاً از یکدیگر جدا نیستند ــ که در اغلب

موارد نیز صدق می‌کند ــ شرایط بسیار دشوارتر می‌شود. در این بخش من به بررسی برخی از این دشواری‌ها، که به نظر می‌رسد در بسیاری موارد انجام مقایسه‌ای صریح میان زیبایی طبیعی و زیبایی هنری را غیرممکن می‌سازد، خواهم پرداخت.

در آغاز، بگذارید میان هنری که درباره‌ی طبیعت است و هنری که در تحقق خویش از محیط طبیعی مستقیماً استفاده‌ی هنری می‌کند، تمایز قائل شویم. نقاشی‌های منظره متعلق به قرن نوزده، مناظر طبیعی را به تصویر می‌کشیدند و به‌وضوح به طبیعت ربط پیدا می‌کردند، بدون آن که در آثار خود سعی در تعدیل طبیعت داشته باشند. در نقاشی‌های منظره سنتی، محیط طبیعی نه به‌صورت فیزیکی بلکه فقط از لحاظ مفهومی تغییر یافته است. در این قبیل نمونه‌ها یک موضوع اصلی وجود دارد که ــ اگر چه فقط به‌صورت ظاهر ــ با چیزی موجود، یا احتمالاً موجود در طبیعت قابل مقایسه است. در مقابل، تصور کنید که چگونه نقاشی تصویری می‌تواند صورت دیگری به خود بگیرد. فرض کنید که هنرمندی رنگ‌دانه‌ها را از گل‌برگ‌های یک گل واقعی استخراج می‌کند تا رنگ‌مایه‌ای خنثی از آن تهیه کند، و همان رنگ را برای بازنمایی تصویری بسیار واقع‌گرایانه از همان گل استفاده کند. می‌توانیم زیبایی این تصویر را با زیبایی خود گل مقایسه کنیم، اما انجام این کار صرفاً منجر به نادیده گرفتن جنبه‌ی مهمی از اثر خواهد شد. به‌طور خلاصه، این روش با هدف مقایسه‌ی صِرف به شناخت اشتباه از اثر خواهد انجامید.

مثال دیگری را در نظر بگیرید. در موزه‌ی رودنِ پاریس مجسمه‌هایی را به‌شکل باشکوهی در هوای باز قرار داده‌اند، بدون آن که مفهوم زیبایی‌شناختی آن‌ها یا حداقل مجسمه‌های خودِ رودن به این وسیله تغییر یافته باشد. بنابراین، این مجسمه‌ها درباره‌ی فضایی که در آن قرار داده شده‌اند، نیستند. البته اگر مدیر گالری اهل خطر باشد، می‌تواند مجسمه‌ی رودن را بر سکویی فرورفته در یک آبگیر نیلوفر آبی قرار دهد و به این وسیله محیط طبیعی را در مکان قرارگیری اثر وارد سازد. اما اگر خود فضای طبیعی، یا تعامل آن با مجسمه تشکیل‌دهنده‌ی بخش مهمی باشد از آنچه که به‌لحاظ زیبایی‌شناختی مورد بررسی قرار می‌گیرد، و اگر این شناخت از طرح اصلیِ خودِ رودن فراتر رود، آنگاه می‌توان نتیجه گرفت که نوآوری مدیر گالری در استفاده از طبیعت به همراه مجسمه‌ی رودن به‌منظور ارائه‌ی اثری از خود، یک اثر هنری جدید، یک اثر ترکیبی یا چندرسانه‌ای [۱۶] به‌شمار می‌رود.

چنین جزئیاتی را می‌توان برای پرداختن به مطلب حاضر نادیده گرفت، اما آمیزش مقوله‌های زیبایی‌شناسی همچنان حائز اهمیت‌اند. آثار هنری‌ای را در نظر بگیرید که در تحقق‌یابی هنری خود مستقیماً از محیط طبیعی بهره می‌برند، و زمانی که تحقق یافتند در بهترین حالت ممکن به‌عنوان آثاری مورد تفسیر قرار می‌گیرند که تاحدی به همان محیط، یا درباره‌ی رابطه‌ی ما با آن محیط می‌پردازند. در اینجا، در حالی که مقوله‌ی مهمی که در شناخت این آثار به‌کار می‌رود و نیز دیدگاه زیبایی کلاسیک را پشت سر گذارده‌ایم، مفهوم کلی‌تر مرجع جای خود را به تشابه یا تقلید می‌دهد. سؤالی که در اینجا مطرح می‌شود این است که آیا چنین هنری را می‌توان با زیبایی طبیعی مقایسه کرد؟ و اگر پاسخ مثبت است، آیا چنین مقایسه‌هایی روشن‌گرند؟

تفاوت میان هنری که درباره‌ی طبیعت است و هنری که مستقیماً از طبیعت بهره‌ی هنری می‌گیرد نیز به حل تعدادی از مسائل مطرح شده درباره‌ی هنر زیست‌محیطی کمک خواهد کرد. برخی از این مسائل که ماهیت تفسیری یا انتقادی دارند، به اهمیت یا ارزش زیبایی‌شناختی هنر زیست‌محیطی مربوط می‌شوند. بقیه به موضوعات اخلاقی درباره‌ی مشروعیت دخل و تصرف محیط طبیعی در هنر می‌پردازند.

در اینجا اشاره به سه نوع رابطه‌ی زیبایی‌شناسی پویا میان هنر و طبیعت ــ که پیش‌تر در مقاله‌ی قبلی آن‌ها را برشمرده‌ام ــ می‌تواند مفید واقع شود. اولین نوع رابطه را «هم‌زیستیِ زیبایی‌شناختی مصنوعات و طبیعت» نامیده‌ام. رابطه‌ی میان هنر و طبیعت رابطه‌ای هماهنگ است و تأثیر زیبایی‌شناختی آن از هم‌زیستیِ مسالمت‌آمیز تا تعاملِ سودمند در تغییر است. مجسمه‌های قرار داده شده در فضای باز و سازه‌های زیست‌محیطی گاهی با محیط اطراف‌شان هماهنگ‌اند و توجه را به ویژگی‌های زیبایی‌شناختی محیط طبیعی جلب می‌کنند، و گاهی نیز آن را ارتقاء می‌بخشند. برخی اوقات این موضوع درمورد سازه‌های معماری ــ مانند قلعه یا دِیری که در ارتفاعی چشم‌گیر قرار دارد، یک زمین زراعی که در بستر دره‌ای واقع شده، یا یک خانه‌ی بومی که با محیط طبیعی‌اش در هماهنگی است ــ نیز صدق می‌کند. در چنین مواقعی، محیط طبیعی ممکن است ویژگی‌های زیبایی‌شناختی محیط طبیعی را ارتقاء بخشد، در حالی که در عین حال ویژگی‌های زیبایی‌شناسی خودِ محیط طبیعی نیز به این طریق مورد تأکید قرار می‌گیرد یا از ارزش بالاتری برخوردار می‌شود. در اینجا، مقایسه‌ی زیبایی طبیعی و زیبایی هنری به‌طور صریحاً صورت نمی‌گیرد، بلکه این دو ــ صرف نظر از مفهومی که دارند ــ فقط در کنار هم قرار داده می‌شوند.

دومین نوع رابطه‌ی پویا میان مصنوعات و طبیعت را «دیالکتیک» نامیده‌ام. به‌طور کلی، در رابطه‌ی دیالکتیک هر دو طرفِ رابطه را نیروهای متضاد تشکیل می‌دهند که تعامل آن‌ها منجر به ایجاد جسم سومی می‌شود که محصول تعامل آن دو است. این جسم سوم ممکن است به جسم جدیدی تبدیل شود که به‌لحاظ زیبایی‌شناختی مورد بررسی قرار می‌گیرد ــ جسمی که از ترکیب مصنوعات و طبیعت به‌عنوان نیروهای متضاد حاصل شده است. در برخی موارد، این ترکیب به انکار یا از بین بردن عامل طبیعی یا مصنوعی اولیه نیازی ندارد، ممکن است هرکدام ماهیت خود را حفظ کنند و مفهوم زیبایی‌شناختی هرکدام به تعامل این دو وابسته باشد؛ از این روست که نام این رابطه را دیالکتیک گذارده‌ام. چنین رابطه‌ای را در آثاری همچون اسکله‌ی مارپیچ[17]، اثر رابرت اسمیتسون، پرده‌ی دره[18]، حصار جاری[19]، و جزایر محصور[20]، اثر کریستو، و همچنین در برخی ویرانه‌ها که هنوز در مکان اولیه‌ی خود قرار دارند، یافته‌ام. از آنجا که در چنین مواردی جسم مورد نظر در اصل هم محصول هنر و هم محصول طبیعت است، هیچ مقایسه‌ی مستقیمی میان زیبایی طبیعی و زیبایی هنری نمی‌توان به کار برد.

علاوه بر رابطه‌ی هم‌زیستی (ایجاد رابطه‌ی هماهنگ در کنار هم) و رابطه‌ی دیالکتیک (ترکیب‌شدن از طریق تعامل متضادها)، وجود رابطه‌ی پویای سومی نیز میان هنر و طبیعت ممکن

است که به تخریب یکی توسط دیگری می‌انجامد ــ سیطره‌ی طبیعت بر هنر، یا هنر بر طبیعت. من این نوع رابطه را «انگلی» نامیده‌ام، و مثالی که برای آن ارائه کرده‌ام ردیف‌های بی‌پایان خانه‌های یک شکل است که منظره‌ی طبیعی را از بین می‌برند. غلبه‌ی هنری بر طبیعت تا مرحله‌ی تسلیم یا نابودی آن، بسیار بحث‌انگیز اما ممکن است. در این زمینه، من دو مثال از مجسمه‌سازی زیست‌محیطی معاصر ارائه کرده‌ام. در مثال اول، یک هنرمند تپه‌ای دورافتاده را با دینامیت منفجر، آن را با خاک یکسان، و تمام رستنی‌ها را نابود می‌کند. او تمام این وقایع را مستندسازی می‌کند و آن را در یک گالری به معرض نمایش می‌گذارد. در مثال دوم، هنرمند انواع مختلف روغن را روی سطح دریاچه‌ای می‌ریزد تا ترکیبات رنگی جالبی به وجود بیاورد که با گذشت زمان تغییر می‌کنند؛ در واقع او از سطح دریاچه به‌عنوان بوم نقاشی خود استفاده می‌کند. در شرایط کنونی که احترام ما نسبت به طبیعت ارزش محسوب می‌شود؛ چنین مثال‌هایی مقایسه‌ی میان زیبایی هنری و طبیعی را ایجاب می‌کند، اما مسلماً این مقایسه زیبایی‌شناختی نخواهد بود، مگر آن‌که شیء زیبایی‌شناختی را با شاخص‌هایی وسیع‌تر از گذشته تعریف کنیم. شاید برای این کار، یعنی این که بگوییم تحلیل فرم‌گرایانه‌ی این آثار کافی نیست، دلایل خوبی وجود داشته باشد. به این ترتیب این سؤال مطرح می‌شود که آیا در نبودِ دیگر مبانیِ برتر، مقایسه با زیبایی طبیعی یا هنری صحیح است، مگر این که کسی مبنای برتری برای انجام مقایسه در اختیار داشته باشد.

با این وجود، لازم است بدانیم که در بسیاری از مجسمه‌های زیست‌محیطی معاصر، موفقیت اثر فقط به این دلیل است که محیط طبیعی یا جنبه‌ای از طبیعت به‌عنوان جزئی از اثر عمل می‌کند. در چنین مواردی، طبیعت برای اشاره به همان نوع رابطه مورد استفاده قرار می‌گیرد (هماهنگ، دیالکتیک، یا انگلی). چنین روابط پیچیده‌ای میان هنر و طبیعت، حداقل براساس دیدگاه‌های سنتیِ ارزیابیِ زیبایی‌شناختی، مقایسه‌ی مستقیم با زیبایی طبیعی یا هنری را غیرممکن می‌سازد.

۵. نتیجه‌گیری

در این مقاله، من با توجه به موضوع «مقایسه‌ی زیبایی طبیعی و زیبایی هنری» مفاهیم دیدگاه‌های مختلف رابطه میان هنر و طبیعت را بررسی کرده‌ام. شاید نتایجی که به آن رسیده‌ام به‌اندازه‌ی دلخواه قاطع نباشند، اما به چند نتیجه‌گیری کلی دست یافتم که مفاهیم مهمی را برای نظریه‌ی زیبایی‌شناسی به ارمغان آورد. اول آن که، اگر از یکی از اصول اولیه‌ی زیبایی‌شناسی که می‌توان تا درجات مختلفی از آن بهره برد، پیروی کنیم آنگاه می‌توان زیبایی هنری و طبیعی را مقایسه کرد. به‌طور مثال، اصل کلاسیک وحدت ارگانیک[۲۱] و وابستگان نوین فرم‌گرای آن‌ها، و همچنین اصل هگلی تجلی «روح» نیز چنین مقایسه‌هایی را جایز می‌دانند. دوم، این عقیده که هنر و طبیعت به دلایل کاملاً متفاوتی مورد بررسی زیبایی‌شناختی قرار می‌گیرند، لزوماً انجام مقایسه میان این دو را غیرممکن نمی‌سازد. می‌توان دیدگاه طبیعتِ بیان‌گر، مانند ایده‌ی طرفداران محیط زیست، را برگزید که مقایسه‌ی استعاری میان زیبایی طبیعی و هنری را جایز می‌شمارد. راه دیگر، بازگشت به همان

دیدگاه مطرح شده در اول مقاله است که در آن صورت راهی نداریم جز این که به شعرایی همچون جویس کیلمر نمره‌ی بدی بدهیم.

توضیحات:

۱. کلینت بروکس و رابرت پن وارن. **شناخت‌شعر**، چاپ سوم. (نیویورک، هولت، راینهارت، و وینستون، ۱۹۶۰)، ص. ۲۸۹. این نقد توسط مایکل هنچر در مقاله‌ای هیجان‌انگیز به‌نام «اشعار در تقابل با درختان: زیبایی‌شناسی مونرو بردزلی»، نشریه‌ی زیبایی‌شناسی و نقد هنر، ۳۱/۲ (زمستان ۱۹۷۲)، ص. ۱۸۱. هنچر در ادامه نشان می‌دهد که چگونه زیبایی‌شناسی مونرو بردزلی ارزش زیبایی‌شناختی طبیعت را ناچیز می‌شمرد. بردزلی معتقد است که اجسام تا جایی دارای ارزش زیبایی‌شناختی هستند که دارای ظرفیت مفید لازم برای ایجاد تجربه‌ای زیبایی‌شناختی باشند. تجربه‌ی زیبایی‌شناختی نیز دارای ویژگی‌های معینی است به‌خصوص یکپارچگی، پیچیدگی، و شدت که باید با وجود همین ویژگی‌ها در جسم زیبایی‌شناختی همبستگی داشته باشد (همان، ص. ۱۴۸). سپس بردزلی شرح می‌دهد که عملکرد به‌خصوص فراهم‌سازی تجربیات زیبایی‌شناختی برعهده‌ی آثار هنری است: آن‌ها این کار را به بهترین و قابل اطمینان‌ترین نحو انجام می‌دهند، و تنها این آثار هستند که چنین تجربه‌ای را در عظیم‌ترین ابعاد ممکن می‌سازند (ام.سی. بردزلی. **زیبایی‌شناسی: مسائلی در فلسفه‌ی نقد**، نیویورک، شرکت هارکورت بریس و ورلد، ۱۹۵۸، ص. ۵۳۰).

به‌گمان من، استدلال هنچر صحیح است که معیارهای کلی بردزلی هنر را در مقامی بالاتر از طبیعت قرار نمی‌دهند. بلکه این بیشتر تفسیر خاص بردزلی از معیار سوم، یعنی شدت است که به‌معنی شدت ویژگی‌های انسانی اقلیمی یا بیانی است، که به نظر می‌آید به نتیجه‌گیری او مبنی بر این که طبیعت در گنجایش خود برای فراهم‌سازی تجربیات زیبایی‌شناختی، در مرتبه‌ی پایین‌تری نسبت به هنر قرار دارد، می‌انجامد.

۲. زیرا زیبایی شامل سه شرط می‌شود: تمامیت یا کمال، چرا که معیوب‌ها به‌واسطه‌ی دارابودن همین خصیصه زشت‌اند؛ تناسب یا هماهنگی؛ و درخشندگی یا وضوح، چرا که اجسامی زیبا خوانده می‌شوند که دارای رنگ‌های درخشانی باشند.» مجموعه الهیات، سؤال ۳۹، مقاله‌ی شماره ۸، در تألیفات اصلی سن‌توماس آکویناس، ترجمه‌ی لارنس سپکوت، (نیویورک: رندم‌هاوس، ۱۹۴۵)، جلد ۲، ص. ۴۴۳.

۳. این مسئله نیز وجود دارد که آیا قضاوت بی‌طرفانه درباره‌ی «تناسب» ممکن است، تا بتوان آن را به‌عنوان معیاری برای زیبایی به کار برد. من این موضوع را به‌طور خلاصه در مقاله‌ی ذیل بررسی کرده‌ام: «هنر در طبیعت: تزئین، هجوم، یا الهام‌گیری؟» در دلایل هنر، پیتر جی. مک‌کورمیک، ویراستار، (انتشارات دانشگاه اتاوا، ۱۹۸۵)، صص. ۶-۲۳۴.

۴. ارسطو. **پوطیقا**، ۷، ۱۴۵۱a-۱۴۵۰b، ترجمه‌ی اس.اچ. بوچر، در ارسطو، درباره‌ی فن شعر (ایندیانا پولیس: شرکت بابز- مریل، انتشارات لیبرال آرتز، ۱۹۵۶)، صص. ۱۱-۱۲.

۵. همان، ۱۴۵۱a۵، ص ۱۲.

۶. ویلیام گیلپین. مقاله‌ای درباره‌ی چاپ‌ها (۱۷۶۸)، ص. ۲.

۷. امانوئل کانت. **نقد قوه‌ی داوری**، بخش ۴۵.

۸. ارسطو، **فیزیک**، دوم.

۹. الکساندر پوپ. «نامه‌ای به ریچارد بویل، ارل برلینگتون» (۱۷۳۱)، خطوط ۶-۵۳، به‌عنوان نامه‌ی شماره‌ی چهار در مقالات اخلاقی: در چهارنامه به افراد مختلف (۱۷۳۴) گنجانده شده است. همچنین ر.ک.: «کتاب‌های قرمز» اثر هامفری رپتون.

۱۰. فرانسیس هاچسن. **پژوهشی براصل تفکرات ما درباره‌ی زیبایی و نیکویی** (۱۷۲۵)، ۴.۱.

۱۱. مارک ساگوف. «درباره‌ی محیط زیست»، نشریه‌ی حقوقی ییل، (۱۹۷۴) ۸۴: ۶۷-۲۰۵.

۱۲. این مثال، با توجه به روش انتخاب مدیران گالری‌ها در انتخاب شرایط به نمایش‌گذاری اثر، سؤالاتی را درباره‌ی اعمال تفسیری آن‌ها برمی‌انگیزد. البته این یک سلسله را شامل می‌شود که از به نمایش‌گذاری کم‌وبیش بی‌طرفانه (که به‌طور مطلق نمی‌توان آن را تعیین کرد، اما درمورد یک اثر و شاید حتی درمورد بیننده نسبی است)، تا تفسیری جزئی، تا بیانات نقدی آشکارتر (به‌عنوان مثال، قراردادن اثر در کنار چیزی دیگر)، تا در نهایت استفاده از اثر موجود برای خلق اثری جدید، همه و همه را در بر می‌گیرد. نلسون گودمن معتقد است که عملکرد اصلی موزه‌ها به مرحله‌ی اجرا درآوردن آثار هنری، یا به کار بستن آن‌هاست، که با یا به انجام رساندن آن‌ها ــ که او آن را به‌عنوان کلیه مراحل ساخت اثر توصیف می‌کند ــ تفاوت دارد. او این طور نتیجه‌گیری می‌کند که «اجرای [اثر هنری] همان مراحل تحقق‌بخشیدن به عملکرد زیبایی‌شناختی است که اساس مفهوم اثر هنری را فراهم می‌سازد.» نلسون گودمن. «اجرای هنرها»، نشریه‌ی زیبایی‌شناسی و نقد هنر، (بهار ۱۹۸۲) ۲. ۲۸:۴۰.

پی‌نوشت‌ها:

1. "Comparing natural and artistic beauty"
2. Donald W. Crawford
3. diptych
4. picturesque beauty
5. Alexander Pope
6. vista
7. Landscape garden
8. Noam Gabo
9. Santanaya

۱۰. در این جا کلمه‌ی composition را به هر دو معنی می‌توان تعبیر کرد.

11. Transcendentalism
12. "Nature"
13. Ralph Waldo Emerson
14. environmental
15. Aesthetic
16. mixed-media
17. Spiral Jetty
18. Valley Curtain
19. Running Fence

۲۰. Surrounded Islands: این چهار اثر چیدمان‌های عظیمی هستند که در دل طبیعت بنا شده‌اند. ـ م.

21. organic unity

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی