فصل‌نامهٔ هنر و ادبیات تطبیقی
سال اول، شمارهٔ چهارم، زمستان ۱۴۰۲،
صفحات ۳۱-۶

مطالعه مولفه‌های زیباشناسی طبیعت بر اساس نگرش مکتب رمانتیک انگلیس به طبیعت[۱]

فائزه همایونی[۲]
کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشکده هنر دانشگاه سمنان
فریده آفرین[۳]
دانشیار گروه پژوهش هنر دانشکده هنر دانشگاه سمنان

چکیده

در این پژوهش هدف این است که مؤلفه‌های زیباشناسی طبیعت با توجه به نگرش به طبیعت در شعر و نقاشی رمانتیک انگلیس مطالعه و واکاوی شود. پرسش‌ها از این قرار است: رابطهٔ طبیعت و هنر به چه صورت‌هایی بیان می‌شود؟ طبیعت در آثار شاعران (وردزورث و کولریج) و نقاشان رمانتیک (کانستبل و ترنر) انگلیس چگونه تصویر شده است؟ براساس آن زیباشناسی طبیعت دارای چه تأکیداتی می‌شود؟ داده‌ها به روش توصیفی –تحلیلی مطالعه می‌شود و این نتیجه را نشان می‌دهد مکتب رمانتیک انگلیس خود به جهت فردیت‌گرایی و تنوع دیدگاه شاعران و نقاشان از نوعی طیف‌نمایی نسبت به طبیعت بهره‌مند است. جنبهٔ ذهنی و من تغزلی نسبت به عینیت طبیعت وزنهٔ بیشتری در آثار رمانتیک‌های منتخب این پژوهش دارد. اگر بخواهیم مسائل زیباشناسی را از قاب هنر انتخاب کنیم، به‌دلیل سلطهٔ همین جنبهٔ ذهنی است. «زیبا شناسی طبیعت» به‌عنوان شاخه ای از زیباشناسی به معنای عام آن می‌تواند مقتضیات خود را در باب بحث دربارهٔ طبیعت رام، انرژی مثبت عناصر طبیعی، ارزش ذاتی طبیعت، ذهنی‌بودن درک زیبایی عینی، وجه مابعدالطبیعی آن، نیروهای وحشی و کنترل‌ناپذیر آن، نقش طبیعت در رشد ذهنی و تربیت زیباشناختی انسان را براساس نگرش رمانتیک‌ها تنظیم کند.

کلیدواژه‌ها: طبیعت، رمانتیسیسم انگلیس، شعر، نقاشی، زیباشناسی طبیعت.

---

[۱] این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته پژوهش هنر فائره همایونی به راهنمایی فریده آفرین است که در دانشکده هنر دانشگاه سمنان انجام شده است.

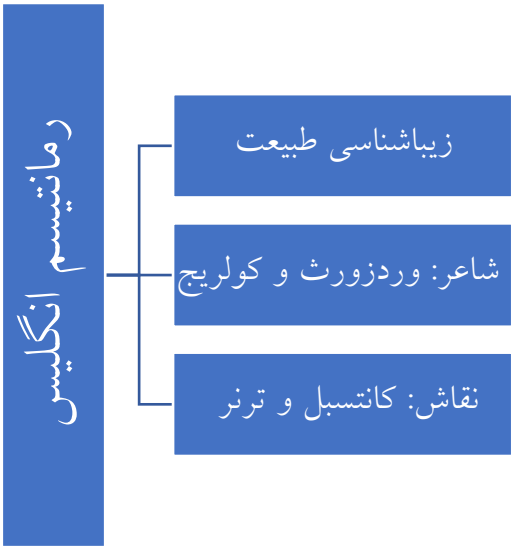
[۲] homayouni@semnan.ac.ir
[۳] f.afarin@semnan.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۲/۲۳

مقدمه:

رمانتیسیسم در نیمهٔ دوم قرن هجدهم در ابتدا دیدگاهی فلسفی داشت؛ اما به‌مرور موضوعاتی مانند ادبیات، هنر و سیاست را نیز دربرگرفت. این مکتب فکری هنری بعد معنوی و تخیل انسان را پرورش می‌داد. از ویژگی‌های این مکتب، جهان‌گرایی، پرداختن به ادبیات قومی و آرزوی فرمانروایی بر جهان، (قومی و محلی جهانی است) تأکید بر احساس، فردگرایی، ستایش گذشته و طبیعت است (فیروزآبادی، ۱۳۸۸: ۱۰۴-۹۱). این مکتب به‌طور خاصی تضادها را در وجود خود جای می‌داد. به‌گونه‌ای که در آثار رمانتیک می‌توان درعین‌حال هم مسائل انقلابی و هم غیرانقلابی، هم واقع‌گرایی و هم خیال‌پردازی، هم عرفانی و هم حسی و... را دید. این تضادها نه تنها در باطن هنر رمانتیک وجود داشت، بلکه در زندگی و آثار نویسندگان این دوره نیز دیده می‌شود (سه‌یر و لووی، ۱۳۷۳: ۱۲۱).

بیشترین کاربرد واژهٔ طبیعت در تقابل با تمدن‌های بشری یعنی براساس ایدهٔ «طبیعت به‌عنوان پناهگاه نخستین» و تعریف انجیل از باغ عدن براساس این معنا مطرح گشته است (پارسونز، ۱۳۸۹: ۲۱-۲۰). رمانتیک‌ها همواره در طبیعت آیینه‌ای می‌دیدند که انعکاس اندوه درون یا زندگی ایده‌آل و متعلق خیال انسان را تشکیل می‌داد (وانسلوف، ۱۳۹۸: ۱۹۹). از نظر رمانتیک‌ها، طبیعت نه تنها محیطی برای پرورش انسان، بلکه دنیای عظیم و بی‌نهایتی است که هیچ کس توانایی کنترل و مقابله با آن را ندارد، طبیعت به‌منزلهٔ ناشناختهٔ محبوبی است که تجربهٔ انسان از آن هرگز به پایان نمی‌رسد. بنابراین، طبیعت از منظر رمانتیک‌ها گاهی به محیط خالص، زیبا، پر از احساسات باورنکردنی اطلاق می‌گردد که توانایی ایجاد تجربه‌های شخصی و افزایش رشد شخصیت انسان را دارد. طبیعت می‌تواند برای جلوگیری از خودبیگانگی در جهان بورژوازی و صنعتی به‌مثابه مأمنی برای انعکاس درون و ذهن انسان باشد، (وایلدر، ۱۳۹۵ : ۲۵۸) آن‌هم به شیوهٔ تغزلی. گاهی طبیعت به‌صورت مخرب، سرکش، عاصی و خشمگین دستمایهٔ مواجهٔ هنرمندان قرار می‌گیرد و بیشتر از آنکه آرامش‌بخش باشد هولناک است. اغلب رمانتیک‌ها به داشتن ارتباط عمیق و معنوی با طبیعت باور داشتند. طبیعت و عظمت آن، احساسات و عواطف را بیدار می کند و این واکنش عاطفی باعث پرورش روح انسان می‌شود. در این تحقق ابتدا مؤلفه‌های اساسی زیباشناسی طبیعت بررسی می‌شود. سپس نگرش شاعران و نقاشان رمانتیک انگلیس به طبیعت مطالعه می‌گردد. مؤلفه‌های مشترک و تقویت‌کنندهٔ رابطه‌شان از زاویهٔ نگرش به طبیعت مشخص و با هم تنظیم می‌شود.



نمودار ۱- شرح مباحث نظری تحقیق، منبع نگارندگان

روش پژوهش:

این پژوهش از حیث نوع نظری و کیفی است. جمع‌آوری داده‌ها و تصاویر براساس مطالعات کتابخانه‌ای، اسنادی، منابع دیجیتال و اینترنتی انجام شده است. داده‌ها به روش توصیفی– تحلیلی مطالعه شده است. آثار هنری رمانتیک‌ها براساس نگرش به طبیعت توصیف شده و مؤلفه‌های تقویت‌کنندهٔ نگرش رمانتیک‌ها جهت برجسته‌کردن چگونگی ارج‌شناسی طبیعت در زیباشناسی طبیعت تحلیل شده است. می‌توان بسیاری از معیارهای ارزیابی و ارج‌شناسی زیبایی و والایی طبیعت را از آثار هنری چون شعر و نقاشی به دست آورد.

پیشینهٔ پژوهش:

-براوو، (۲۰۰۷)، در مقالهٔ «آفرینش ادبی و ماوراء طبیعی در رمانتیسیسم انگلیس» احتجاج می‌کند که رمانتیسیسم انگلیسی یک جنبش هنری و معنوی بود که در قرن نوزدهم روی داد. این جنبش تلاش می‌کرد تا موضوع عاطفی را به شکلی تخیلی به تصویر بکشد و تصور می‌کرد که تخیل برتر از عقل است. آن‌ها برای این‌کار از رویاپردازی به‌عنوان میدانی برای بهره‌برداری از تخیل استفاده می‌کردند. او همچنین در این باره می‌گوید رمانتیک‌ها عشق و پرستش طبیعت را همراه با سادگی و غنای آن پرورش دادند و همهٔ این عناصر قدرت خلاقیت نویسندگان رمانتیک را غنی کردند. از جنبهٔ تأکید بر طبیعت پژوهش پیش‌رو با تحقیق نامبرده اشتراک‌هایی دارد و از نتایج آن برای بسط تحلیل‌ها استفاده می‌کند.

-علیا، (۱۳۹۵)، در مقالهٔ «طبیعت در قاب هنر (کندوکاوی در ارج شناسی زیبایی‌شناسانه طبیعت بر حسب هنر)»، کیمیای هنر، به مؤلفه‌های زیباشناسی طبیعت به‌رغم تفاوت‌اش با زیبایی در هنر براساس قاب هنر می‌پردازد. تفاوت پژوهش پیش‌رو در این است که با مصداق‌هایی از هنر رمانتیک طیف‌نمایی طبیعت و نگرش به آن را نشان می‌دهد. در این صورت اگر ارج‌شناسی طبیعت و احساس همدلی با آن با قاب هنر و آثار هنری تنظیم شود چهارچوب و اساس مسائل زیباشناختی موجه‌تر، مؤکدتر و دقیق‌تر خواهد بود.

-احمدگلی و رنجی، (۱۳۹۴) در مقالهٔ «ویلیام وردزوث و نیمایوشیج پیوندهای زندگی شعر و اندیشه دو شاعر رمانتیک» به تفاوت‌های مکتب رمانتیک انگلیسی و فارسی در شعر وقوف دارند. با وجود این مؤلفه‌های مشابه در اشعار، این دو شاعر را معرفی می‌کنند. مقالهٔ پیش‌رو از ذکر ویژگی‌های طبیعت در آثار وردزورث و نگرش وی در تحقیق مذکور بهره جسته است. با این تفاوت که مقالهٔ پیش رو به‌صورت تطبیقی طیف‌نمایی طبیعت و نگرش به آن را در آثار شاعران و نقاشان رمانتیک انگلیس بررسی می‌کند و آن‌ها را برای شکل‌دهی یا اندیشیدن به مسائل زیباشناسی طبیعت استفاده می‌کند.

-عزیزمحمدی، (۱۴۰۱) در مقالهٔ «بررسی تطبیقی اشعار نیما یوشیج و ویلیام وردزورث» شیوهٔ نگارش دو شاعر بزرگ ایرانی و انگلیسی: نیما یوشیج و ویلیام وردورزث را سنجیده است؛ سعی کرده تا عناصر کلیدی دورهٔ رمانتیسیسم انگلیسی را در اشعار و شیوهٔ نگارش این دو شاعر برجسته را بررسی کند. ویژگی‌های سبکی اشعار وردزورث برای مقالهٔ پیش رو نافع بوده است. با این تفاوت که مقالهٔ پیش رو به‌صورت تطبیقی نگرش زیباشناختی شاعران و نقاشان رمانتیک انگلیس به طبیعت را بررسی می‌کند و نتایج آن را با مؤلفه‌های زیباشناسی طبیعت تنظیم می‌کند.

نیکولز، (۲۰۱۱) در کتاب فراتر از اکوکریتیسیزم رمانتیک، با ترسیم تغییر پارادایم فراگیر، چرخش انقلابی از دیدگاه روشنگری در باب «طبیعت» را به‌عنوان چیزی ایستا و جدا از انسان شرح می‌دهد در حالی که به سمت نسخهٔ رمانتیکی از «طبیعت» حرکت می‌کند که با پیوندهای پویا میان همهٔ موجودات زنده مشخص می‌شود. این کتاب که متفکران رمانتیک و ویکتوریایی و همچنین دانش‌پژوهی معاصر را شامل می‌شود، نتایج نوآورانه‌ای در باب ایده‌های قرن بیست‌ویکم دربارهٔ طبیعت به دست می‌آورد. ایده‌های نیکولز در مورد «شهرنشینی» و «بیتوته کردن» مدل بوم‌مرکزی جدیدی برای اندیشیدن به زندگی در این سیاره ارائه می‌کند که ما با بقیه «طبیعت جاندار» به اشتراک می‌گذاریم. تحقیق نیکولز دربارهٔ نگرش رمانتیک‌ها به طبیعت که

با همهٔ موجودات زنده پیوند پویا برقرار می‌کند دیدگاه تقابلی بین انسان و طبیعت، فرهنگ و طبیعت را رد می‌کند. در حقیقت از نتایج مقالهٔ پیش رو هم این است که در زیباشناسی طبیعت به طبیعت، به خود طبیعت ارج نهاده می‌شود نه برای منفعتی که می‌رساند. طبیعت برای زیبایی، انرژی مثبت، اصل تکوینی و لذتی که می‌دهد ارزش ذاتی یا درونی دارد. آن ارزش ذاتی و درونی طبیعت را هم انسان تعیین می‌کند برای اینکه نحوه و چگونگی تعامل با طبیعت را فراتر از ارزش ابزاری آن تعیین کند. دیدگاه رمانتیک مستخرج از این پژوهش از قهرکردن با طبیعت دوست نداشتن آن و ارتباط برقرار نکردن با آن و متأثر نشدن از آن بحث می‌کند، همچون ملوانی کهن که هر چه طبیعت به او موهبت می‌دهد او دروازهٔ دلش را به رویش نمی‌گشاید؛ نه‌تنها نمی‌گشاید بلکه کمک مضاعف آن را هم نمی‌بیند.

میرخاتمی نسب لنگرودی (۱۳۹۹) در پایان‌نامهٔ «واکاوی در رابطهٔ زیباشناسی و گرایش‌های هنر محیطی با محوریت طبیعت» دربارهٔ زیباشناسی محیطی (اکواستتیک) بحث می‌کند و براساس دوره‌ها رابطهٔ هنر و طبیعت را در زیباشناسی بررسی می‌کند. در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ هنگامی که زیبایی‌شناسی محیط‌زیست به‌عنوان یک رشتهٔ جدید در واکنش به نگرانی‌های روزافزون مردمی و سیاسی در مورد تخریب و نابودی محیط‌زیست ظاهر شد، این رابطه استحاله یافت. در پژوهش پیش رو مؤلفه‌های زیباشناسی طبیعت از دههٔ ۱۹۶۰ زیباشناسی زیست‌محیطی، مطالعه شده و نافع بوده است. همچنین دیدگاه رمانتیک‌ها به طبیعت را در تحقیق نامبرده کامل می‌کند و زاویه دید دقیق‌تری برای تکمیل این نگرش اتخاذ می‌کند.

تفاوت پژوهش پیش رو با دیگر منابع این است که رابطهٔ زیباشناسی طبیعت و تصویر طبیعت در ادبیات و نقاشی رمانتیک انگلیس را در دو بخش طبیعت و هنر: زیباشناسی طبیعت، جلوهٔ طبیعت در شعر و نقاشی رمانتیک انگلیس بررسی می‌کند.

۱. طبیعت و هنر: زیباشناسی

بررسی نظر کانت دربارهٔ رابطه هنر و طبیعت نشان می‌دهد که رابطهٔ این دو از دیرباز اساسی تلقی شده و موضوع تجربه و تأمل زیباشناختی محسوب می‌شده است، هر چند از هم متمایز هستند. «هنر متمایز است از طبیعت، همان‌طور که ساختن[۱] متمایز است از عمل‌کردن یا کار کردن به‌طور کلی. همان‌طور که محصول، یا نتیجهٔ اولیه به‌مثابه اثر[۲] متمایز است از محصول دومی به‌مثابه معلول»[۳] (کانت، ۱۳۹۳: ۲۳۷). از طرفی محصول طبیعت و هنر با هم یکی نیستند و از طرف دیگر کانت زیبایی طبیعی را بالاتر از زیبایی هنری می‌داند. هر چند او رابطهٔ هنر و طبیعت را صرفاً این‌گونه نمی‌بیند، از

برتری هنر زیبا بر طبیعتی که قادر به پوشاندن زشتی خود نیست سخن می‌گوید. این نگرش نشان‌دهندهٔ طرز تفکر غالبی است که در آن‌ها اوصاف و کیفیات زیباشناختی طبیعت برتر از هنر است و ارج‌شناسی اثر هنری را رقم می‌زند. قرن هجدهم نمونهٔ خوبی از این رابطه است. به‌گفتهٔ هپبرن «اگر کتابی در باب زیباشناسی را که متعلق به قرن هجدهم است باز کنید، احتمالاً دارای بحثی مفصل دربارهٔ امر زیبا، امر والا و امر تصویروار (خوش نما)[۴] در طبیعت خواهد بود. بحث کتاب دربارهٔ هنر چه بسا ثانوی و فرعی باشد، نه دغدغهٔ اصلی اثر» (Hep-Burn, ۱۹٦٦: ۲۸۵) در قرن ۱۹ به پشت‌گرمی هگل هنر زیبا که از صافی ذهن هنرمند می‌گذشت پرارج‌تر از طبیعت زیبا در نظر گرفته می‌شد (Hegel, ۱۹٤٥: ۷) بدین ترتیب، مسائل فلسفی در باب هنر عرصه را بر طبیعت تنگ کرده و خود را در مقام موضوع اصلی و حتی یگانهٔ زیباشناسی جا می‌داد، تا آن جا که بعضی نظیر بیردزلی گفته‌اند: «اگر کسی دربارهٔ آثار هنری سخن نمی‌گفت، چیزی تحت‌عنوان مسائل زیباشناسانه درکار نمی‌بود.» (نقل از Carlson, ۲۰۱٦). در نتیجه این آثار هنری بودند که موجب بسط و گسترش مسائل زیباشناختی شدند. طبیعت درگوشه‌هایی از شگفتی‌های خود دارای نظم، الگو و انسجام بصری دلپذیری است که شناسایی ویژگی‌های زیباشناختی آن به دانش نیاز دارد. این ویژگی‌هاست که آن را به هنرهای بصری نزدیک می‌کند. بحث پیش‌برندهٔ دیگر قاب‌های طبیعت و هنر است. آثار هنری غالباً دارای قاب هستند. اما از نظر برخی فلاسفه و متفکران، وقتی از قلمرو زیباشناسی هنر قدم بیرون می‌گذاریم و وارد قلمرو زیباشناسی طبیعت می‌شویم، داستان قاب دگرگون می‌شود. اگر از قاب فراگیر ادراکی‌مان صرف‌نظر کنیم، آثار طبیعت، برخلاف عمدهٔ آثار هنری، بدون قاب‌اند و به تبع آن، فاقد حد و مرز هستند. «طبیعت بی‌نهایت قاب دارد که فاعل تجربه می‌تواند هر بار یک یا چند امکان را از این میان به فعل درآورد.» (علیا، ۱۳۹۵: ۵) تصویر طبیعت شامل قاب منظره، پنجره‌ای عینی یا مجازی است که جهان را برش می‌دهد و آن را در صحنه‌های روایت‌شده/ نقاشی‌شده به‌صورت زنده بیان می‌کند. ظهور «پنجره» شرط لازم برای ظهور منظره و ابزار چشم‌اندازی عالی خواهد بود. (Cauquelin, ۲۰۰۷: ۱۳۷) نمونه‌ای از قاب‌هایی که طبیعت به انسان یا هنرمند ارائه می‌دهد، قاب پنجره‌مانندی است که طبیعت را در محدودهٔ خود می‌گیرد و حدود و ثغور رابطهٔ هنرمند و طبیعت را تعیین می‌کند. شاعران و نقاشان رمانتیک از این بی‌نهایت قاب‌هایی که در طبیعت وجود دارد به‌عنوان امکان، استفاده می‌کنند و برای هنرشان قاب بسته به نوعی رسانه خود قاب می‌سازند. بر این اساس پرسش این است که چگونه می‌توان از آثار هنرمندان

رمانتیک قاب‌ها و به تعبیر بهتر مؤلفه‌هایی بیرون کشید که چهارچوب زیباشناسی طبیعت را تقویت کند.

۲. مؤلفه‌های اصلی زیباشناسی طبیعت:

طبیعت از دیرباز، در کنار هنر، موضوع تجربه و تأمل زیباشناختی بوده است. آنچه در روزگار ما «زیباشناسی طبیعت» خوانده می‌شود شاخه‌ای از زیباشناسی به معنای عام آن است که نظر به همین تجربه و تأمل دارد. مواجههٔ زیباشناسانهٔ نظری و عملی با طبیعت و مظاهر آن در همهٔ ادوار تاریخ زیباشناسی به یک آهنگ و روال نبوده است (علیا، ۱۳۹۵: ۲).

با تمرکز بر واکنش‌های زیباشناختی به غروب‌ها، حیوانات و محیط‌های طبیعی مانند کوه‌ها و مراتع، زیباشناسی طبیعت در تضاد با اکثر کارهای فعلی در زیباشناسی است که بر پاسخ به آثار هنری تمرکز می‌کنند. زیباشناسی طبیعت اغلب به‌عنوان یکی از شاخه‌های زیباشناسی محیطی طبقه‌بندی می‌شود، (Berleant & Carlson, ۲۰۰۷) اگرچه توجه به زیبایی طبیعت مانند آنچه در بخش پیش اشاره کردیم در نوشته‌های زیباشناسی کلاسیک قرن هجدهم رایج است، در فلسفهٔ تحلیلی معاصر با انتشار مقالهٔ رونالد هپبورن «زیباشناسی معاصر و غفلت از زیبایی طبیعی» در سال ۱۹۶۶ آغاز شد. ظهور این میدان با افزایش علاقه به مسائل زیست‌محیطی همزمان است. این خاستگاه‌ها نشان می‌دهد که زیباشناسی طبیعت رشته‌ای ترکیبی است که نه تنها به مسائل نظری زیباشناسی فلسفی، بلکه به مسائل اخلاقی و اجتماعی گسترده‌تر مربوط به جهان طبیعی و رابطهٔ ما با آن نیز توجه دارد. (Ibid) زیباشناسی محیطی/طبیعت مؤلفه‌هایی دارد، از جمله نگرش زیباشناختی.

نگرش زیباشناختی

نگرش زیباشناختی به طبیعت یعنی «توجه بی‌طرفانه و همدلانه به آن، و تأمل در آن، فقط به‌خاطر خود آن» صفت بی‌طرفانه به این معناست که به طبیعت به‌خاطر هدفی که ممکن است برآورده کند، نگاه نمی‌کنیم. ما نمی‌خواهیم از طبیعت استفاده کنیم یا در آن دست ببریم» (Stolnitz, ۱۹۹۸: ۷۹). وقتی نگرش زیبا شناختی اتخاذ می‌کنیم در واقع قصدمان این است که ارزش طبیعت به تمامی در تجربه‌مان جان گیرد (Ibid: ۸۲). حداقل چیزی که توجه به طبیعت، از درون مکتب رمانتیک به دست می‌دهد، حصول نگرشی زیباشناختی است که پیامد عملی از طبیعت را مدنظر قرار نمی‌دهد فقط به‌خاطر خود طبیعت به آن می‌نگرد. از این رو توجه‌مان را بر طبیعت متمرکز می‌کنیم و قوهٔ تخیل و احساسمان را برای واکنش به آن تنظیم می‌کنیم. توجه زیباشناختی با عمل همراه است، نه عملی مبتنی بر تجربه‌ای که درپی هدفی برای

خود است بلکه عملی که معلول ادراک بی‌طرفانهٔ طبیعت یا لازمهٔ آن است. صفت «همدلانه» در تعریف «نگرش زیباشناختی» به شیوهٔ آمادگی ما برای واکنش به طبیعت اشاره دارد. وقتی طبیعت را زیباشناسانه درک می‌کنیم، قصدمان لذت بردن از خصوصیت منحصربه‌فرد آن است-خواه طبیعت جذاب باشد، خواه مهیج، خواه خوش‌آب‌ورنگ، خواه همهٔ این‌ها با هم. اگر می‌خواهیم طبیعت را درک کنیم باید آن را «آنگونه که هست» بپذیریم. بنابراین باید از هرگونه واکنش «غیرهمدلانه» به طبیعت که موجب دل‌زدگی یا خصومت ما نسبت به آن می‌شود دوری کنیم (Stolnitz, ۱۹۹۸: ۸۲). مؤلفه‌های محوری دیگری وجود دارد مانند اینکه تا چه حد زیبایی‌های طبیعت مربوط به خود طبیعت و تا چه حد منوط به درک سوژه‌هاست.

«از آنجایی که عینیتِ قضاوت زیباشناختی به‌طور سنتی یکی از موضوعات محوری در فلسفهٔ هنر است، این بحث پیوندهای این حوزه را با زیباشناسی جریان اصلی آشکار می‌کند» (Parsons, ۲۰۰۷: ۲). بحث دوم مربوط به نقش ارزش زیباشناختی طبیعت در استدلال برای حفظ طبیعت وحشی است. اگرچه این موضوع ارتباط نزدیکی با بحث پیشین دارد، اما بر ارتباط ویژهٔ نزدیک با اخلاق تمرکز دارد که مشخصهٔ زیباشناسی طبیعت است. بحث اخیر در باب این موضوعات بر مفهوم تأثیرگذار درک زیباشناختی از طبیعت متمرکز شده است. در نتیجه طبیعت و زیبایی‌های آن و موضوع «زیباشناسی طبیعت» به‌عنوان شاخه‌ای از زیباشناسی به معنای عام است و مقتضیات خود را براساس بحث دربارهٔ طبیعت رام، وحشی، ارزش ذاتی طبیعت، حکم دربارهٔ زیبایی طبیعت، عینی یا ذهنی‌بودن درک زیبایی، ارتباط زیبایی طبیعت و اخلاق پیدا می‌کند. به نظر می‌رسد شاعران و نقاشان رمانتیک به هر روی بخشی از نگرش زیباشناختی به طبیعت را رقم زده‌اند و می‌توانند در رقم زدن مؤلفه‌های زیباشناسی طبیعت سهم و نقش داشته باشند.

شاعران رمانتیک انگلیس

انگلستان، برخلاف آلمان، در نگاه اول خالی از یکپارچگی رمانتیک و تنوع و پراکندگی خاصی در آن دیده می‌شود. این تنوع به‌گونه‌ای است که به‌سادگی نمی‌توان آن را به‌عنوان یک جنبش یا نهضت در معنای دقیق این واژه شمرد. در انگلستان، نه بیانیه‌ها و نشریات ویژه‌ای از رمانتیسیسم مشاهده می‌شود، نه انجمن‌ها و گروه‌های منسجم رمانتیک. آثار نظری رمانتیسم انگلیس، یعنی پیش‌درآمدِ ترانه‌های غنایی وردزورث،[۵] سیرهٔ ادبی کولریج[۶] و دفاع از شعر شلی،[۷] پس‌از آفرینش اشعاری نگاشته شده‌اند که

موضوع بحث و بررسی آن‌ها هستند. همین ویژگی‌ها موجب شده تا رومانتیسم انگلیس از نوعی خصلت فردگرایانۀ خاص برخوردار شود.

برای درک این‌که چرا رمانتیک‌ها این‌همه به طبیعت اهمیت می‌دهند، به آنچه برمی‌گردد که وردزورث و کولریج در چکامه‌های غنایی[۸] (۱۷۹۸) بیان کردند. این مجموعه که حاصل همکاری وردژورث و کولریج است رمانتیسیسم انگلیس را بنیان می‌نهد (احمدگلی و رنجی، ۱۳۹۴: ۱۰)؛ مجموعه‌ای از اشعار را که عموماً انقلابی ادبی تلقی می‌شود و آغاز دورۀ رمانتیک انگلیسی به حساب می‌آید. در این مجموعه اصول شیوۀ نوین شعرسرایی را تعیین کرده‌اند. با تعریف نقش شعر و شاعر که در نهایت مردی است که با مردان دیگر صحبت می‌کند، بیان کرده‌اند که شعر چگونه باید باشد. به‌گفتۀ وردزورث، این‌مجموعه شعر گزیده‌ای از زبان واقعی مردان است، بنابراین زبان مورداستفاده، احساسات را با عباراتی ساده و بی‌پرده منتقل می‌کند و از شیوۀ نگارش‌های قبلی مانند دیکتۀ شعری یا شخصیت‌پردازی اجتناب می‌کند. شعر با شرح حوادث و موقعیت‌های زندگی مشترک و روستایی همراه بود. بنابراین موضوع شعر، انسان‌ها و زندگی‌های معمولی است (Almodóvar, ۲۰۱٤: ٥).

نکتۀ دیگر این است که وردزورث بر قدرت تخیل و خلاقیت تکیه می‌کرد که اغلب با دوران کودکی مرتبط است. او همچنین از پیشینیان خود انتقاد می‌کرد، زیرا شعر آن‌ها را سرشار از سطحی‌نگری و ابتذال می‌انگاشت. وی فکر می‌کرد که هر کسی که آن نوع شعر را دوست داشته باشد، برای درک سادگی این شعرهای جدید به مشکل می‌خورد. با این حال، مهم‌ترین نکته‌ای که وردزورث در پیش‌درآمد[۹] بیان کرد، اشاره به اهمیت طبیعت بود. او معتقد بود شخص فاسدی که می‌خواهد خود را بازسازی کند، باید به طبیعت بازگردد، زیرا «انسان» و «طبیعت» اساساً با یکدیگر سازگار هستند: ذهن انسان‌ها آینۀ طبیعت است. بنابراین، این پیش‌درآمد را می‌توان «مانیفست» رمانتیکی دانست که اصول سبک جدیدی از شعر را در بر می‌گیرد.

وردزورث: طبیعت انعکاسی از ذهن شاعر

ویلیام وردزورث از شاعران مهم دورۀ رمانتیک انگلیس است. وردزورث قیود ساختگی شعر را که دست و پای شاعر قرن هجدهمی را می‌بست درهم شکست و به گفت‌وگوی عادی مردم زمانه روی آورد و صحنه‌های غریب‌ماندۀ زندگی روستائیان را مضمون شعر خود قرار داد. با خواندن اشعار وردزورث می‌توان پی برد که او به پیوندی نزدیک بین انسان و طبیعت اعتقاد داشت.

«صومعۀ تنترن» اثر ویلیام وردزورث، شعری است که بر یک لحظه در یک محیط طبیعی متمرکز است، اما احساسات و ادراک زیادی را متصاعد می‌کند که می‌تواند بر

ذهن خوانندگان در طول قرن‌ها تأثیر بگذارد. در جایگاه خوانندگان، ما از دیدگاه اول‌شخص از ویرانه‌های صومعه و نحوهٔ تفسیر وردزورث از تغییر ظاهری محیط در آخرین بازدیدش از صومعه در پنج سال قبل را می‌خوانیم. «صومعهٔ تنترن» که در سال ۱۷۹۸ در پیش‌درآمد چکامه‌های غنایی منتشر شد، شیوه‌ای برای انتقال احساسات از طریق صحنه‌هایی از تصاویر طبیعی آرام بوده است. تصاویر دقیق او از محیط، تصویری از صومعه را به خواننده ارائه می‌دهد که به نظر می‌رسد در چشم ذهن بازآفرینی می‌گردد. در «صومعهٔ تنترن» وردزورث از تصاویر دقیق، شکلی شبیه به روایت و استعاره‌های انتزاعی استفاده می‌کند تا یک تجربهٔ ذهنی و شخصی را به تعاملی مرتبط با جهان طبیعی تبدیل کند (Fetterman, ۲۰۱۵: ۱). وردزورث در صومعهٔ تینترن «در مجموع به رابطهٔ طبیعت غیرانسانی با ذهن انسان علاقه‌مندتر است. (...) او زمان نسبتاً کمی را صرف توصیف طبیعت می‌کند، و بیشتر در باب واکنش خود و دیگران در آن تأمل می‌کند.» (Golban, ۲۰۲۱: ۹۱). این طبیعت در اینجا نه به معنای مرثیه‌ای پیوندخورده است، نه به ارزش‌های کلاسیک اشاره می‌کند، نه شخصیت‌پردازی می‌کند، و نه به‌عنوان «نشانه‌ای از ارزش‌های اجتماعی نظم و رفاه» ارائه می‌شود، بلکه «نمایش طبیعت براساس حرکت‌ها و گذارهای درونی» ساختار می‌یابد. به دنبال سنت انتقادی تثبیت‌شده‌ای، صومعهٔ تینترن ابی با موضوع طبیعت، حافظه و ذهن درحال‌رشد انسانی/شعری سروکار دارد. اینکه مضمون و موضوع اصلی، ذهنیت فردی، ذهن شاعر با همهٔ گسترهٔ افکار و خاطراتش، امری جاافتاده است و طبیعت، نشانه‌ای از همهٔ این تجلیات انتزاعی ذهن است (Ibid: ۹۲).

طبیعت، در شعر، فقط یک نشانه نیست، بلکه منبع احساسات در جوانی است («احساسی شیرین، / احساسی در خون، و احساسی در قلب»). منبعی از معرفت («سنگینی رمزوراز» و «سنگین و خسته / از این جهان نامفهوم «سبک می‌شود») و درعین‌حال وجود معنوی به‌عنوان نسخه‌ای متمایز از گریز رمانتیک یا دوگانگی دکارت است.

صومعهٔ تینترن صریحاً به جوانی و بلوغ اشاره دارد، درحالی‌که کودکی فقط در دو سطر ذکر شده است. من تغزلی در صومعهٔ تینترن سوژه‌ای بالغ است که در سفر با خواهرش همراه می‌شود، به همان چیزی برمی‌گردد که پنج سال پیش بود، یعنی یک جوان. شاعر به‌عنوان یک طبیعت‌پرست، از طبیعت می‌خواهد که در روند پرتلاطم بلوغ ذهن فردی، دوست، راهنما و حامی خواهرش باشد، همان‌طورکه راهنمای او بوده است. در اینجا وردزورث تجربهٔ فردی خود را به‌صورت غنایی در نظر می‌گیرد، و آن را نمایانگر وضعیت انسانی به‌طور کلی می‌کند و به آن طنین جهانی می‌دهد. علاوه‌براین، هم

ذهنیت فردی و هم طبیعت «استعلایی شده‌اند: درواقع به آن‌ها یک بعد معنوی نسبت داده می‌شود» (Golban, ۲۰۲۱: ۹٤).

معنای کلمه «طبیعت» برای وردزورث، موضوعی پیچیده است. از یک سو، وردزورث به‌عنوان طبیعت‌گرا، شاعر اصلی بود و همیشه به جزئیات محیط فیزیکی اطراف خود (گیاهان، حیوانات، جغرافیا، آب‌وهوا) توجه زیادی داشت. در همان زمان، وردزورث هنرمند ادبی خودآگاه بود که «ذهن انسان» را به‌عنوان خالق اصلی شعر در نظر می‌گرفت. تنش بین توصیف‌کنندهٔ عینی صحنه‌طبیعی و شکل‌دهندهٔ ذهنی تجربهٔ حسی تاحدی نتیجهٔ دیدگاه وردزورث از ذهن به‌عنوان «خالق و گیرندهٔ هر دو» است. (Nicolas, ۲۰۱۱: ۱۳)

در این شعر طبیعت اصل تکوینی در روند رشد ذهن فرد است، اما همچنین یک اصل خلاقانه در روند شاعرشدن نیز هست، زیرا طبیعت، منبع آرامش است که نمایانگر حال‌وهوای شاعرانهٔ متمایزی است، حالتی که برای فرایند آفرینش شاعرانه ضروری است.

شاعر در «ورق‌ها برگشته‌اند» به خواننده می‌گوید که کتاب‌های خود را رها کند و از طبیعت لذت ببرد: «به روشنایی چیزها بیایید/ بگذارید طبیعت معلم شما باشد»، زیرا بهترین راه برای یادگیری تجربه کردن است. طبیعت چیزهای بیشتری برای آموزش دارد تا کتاب. بنابراین، ما به جای خواندن تجربیات دیگران، بهتر است بیرون برویم و چیزها را به تنهایی تجربه کنیم.[۱۰] در واقع بهتر است با ردکردن علم و هنری که دیگران آزموده‌اند، به‌سادگی به طبیعت نزدیک شویم: «علم و هنر بس است... بیرون بیا و قلبی را با خود بیاور که تماشا می‌کند و می‌گیرد.» (Almodóvar, ۲۰۱٤: ۸) دراینجاست که می‌توان گفت بی‌نهایت قاب‌دادن به عهدهٔ طبیعت گذاشته شده است. انتخاب آن توسط ذهن شاعر صورت می‌گیرد که هم‌زمان خالق و گیرنده است.

کولریج، طبیعت در قلمرو تخیل

ساموئل تیلور کولریج[۱۱] از دیگر شاعران دورهٔ رمانتیک است که در سال ۱۷۹۵ با وردزورث ملاقاتی می‌کند. آن‌ها در *چکامه‌های غنایی* همکاری می‌کنند. شعر کولریج با ماوراء طبیعه ارتباط دارد. نیروی رویا و تخیل، موتیفی تکرارشونده در شعر اوست. با تخیل «گاهی گرایش‌های عرفانی-ایده‌آلیستی به منصه ظهور می‌رسد» (وانسلوف، ۱۳۹۸: ۲۱۵) نمونهٔ بارز آن را می‌توان در کوبلا خان[۱۲] یکی از شناخته‌شده‌ترین اشعار او یافت که در حالت رویاگون آن را سروده است. در این شعر، کولریج با عجیب‌گرایی بی‌نظیری به عناصر طبیعت اشاره می‌کند و محیطی را به تصویر می‌کشد که دیدگاه‌های خود را در آن قرار می‌دهد (Bravo, ۲۰۰۷: ۱٤۱). در این شعر روایی،

شاعر چگونگی سفر کوبلاخان به سرزمین زانادو را بیان می‌کند و از مناظری صحبت می‌کند که نمی‌توانستند در واقعیت وجود داشته باشند، مانند «گنبد لذت‌بخش آفتابی با غارهای یخی» (Coleridge, ۲۰۰۹: ۳۵). فراتر از این، کولریج درحال کاوش در اعماق رویاها این محیط طبیعی را ارائه می‌دهد که فقط می‌تواند در قلمرو تخیل وجود داشته باشد.

حضور عنصر ماوراءطبیعی در *منظومهٔ ملوان کهن*،[۱۳] طولانی‌ترین شعر کولریج، نقش محوری دارد. داستان منظومهٔ دریانورد پیر، داستان دریانوردی است که در مراسم عروسی از میان مهمانان، فردی را برای شنیدن داستان تکان‌دهنده زندگی‌اش فرامی‌خواند. به‌رغم بی‌میلی، مهمان در برابر چشمان جادویی ملوان تسلیم به شنیدن می‌شود. ملوان از سفر دریایی‌اش با خدمه در دریایی که از تلألوی خورشید می‌درخشید سخن می‌گوید. پس از چندی طوفانی درمی‌گیرد که کشتی را این سو و آنسو می‌کشاند. تا اینکه کشتی به قسمتی می‌رسد که از یخ و مه پوشیده شده است. یخ روی سطح آب باعث می‌شود کشتی بدون حرکت بماند. در این میان ملوان آلباتراس (پرنده‌ی عظیم دریایی) را می‌بیند که با حرکت‌کردنش بر سطح آب باعث می‌شود که کشتی به‌راحتی از میان یخ و برف گذر کند. پرنده‌ی دریایی که نشانه‌ای از بخت و اقبال خوب بوده است به دنبال کشتی حرکت می‌کند. در این میان صورت ملوان غمگین می‌شود. مهمان از او دلیل غمگین‌شدنش را می‌پرسد و ملوان کهن شهادت می‌دهد که در آن زمان بدون اینکه بداند چرا و از سر خشم و نفرت تیر در کمان می‌کند و پرندهٔ دریایی را نشانه می‌رود و او را می‌کشد. آلباتروس که نماد خوش‌شانسی و امید ملوانان به حساب می‌آمد توسط قهرمان داستان کشته می‌شود. این مجازاتی است که ملوان باید متحمل شود، انزوا. به علاوه جسد پرنده به گردن او آویخته می‌شود: «به جای صلیب، آلباتروس/به گردن من آویزان شد». وقتی خدمه از تشنگی می‌میرند، ملوان کشتی دوردستی را پیدا می‌کند. آن‌ها فکر می‌کنند نجات یافته‌اند، اما با نزدیکتر شدن کشتی، دو شخصیت ماوراء طبیعی را می‌بینند: مرگ و زندگی. مرگ که توسط زنی رنگ‌پریده به تصویر کشیده شده بود. آن دو تاس می‌انداختند. «بازی تمام شد! برنده شدم! من برنده شدم» زندگی‌کردن در مرگ سرنوشت ملوان است، به این معنی سرنوشت ملوان تعیین شده است: همهٔ خدمه می‌میرند به جز او که نمی‌تواند بمیرد و «[تنها] می‌شود. تنها، همه، همه تنها،/ تنها بر دریای پهناور! » (Golban, ۲۰۲۱: ۱۰٤). ملوان روحش خشک است و درنتیجه، از موجودات دریا به‌خاطر زنده بودنشان متنفر است. ممکن است مجازات برای ملوان اینگونه باشد که برای همیشه زندگی کند، در جهان پرسه

بزند. داستان گناه او شرط اولیهٔ عاجز بودن از دعا و ناتوانی از مردن است و مجازات باید تا ابد ادامه یابد.

شعر روایی کولریج درمورد رابطهٔ انسان با طبیعت است و برای نمونه می‌توان به رابطه ملوان با طبیعت اشاره کرد که نمایانگر فرایندی پیچیده و سخت است و نتیجهٔ آن شکل‌گیری یک درس اخلاقی مفید برای جامعه است. سپس به مارهای آبی بزرگ اشاره می‌کند. ملوان، زیبایی آن‌ها را ستایش می‌کند، بنابراین آن‌ها را برکت می‌دهد و از نفرین رها می‌گردد و این رهایی موجب می‌شود جسد آلباتروس (پرنده مرده جای صلیب) از گردنش بیفتد. از این‌پس منظری عاشقانه باز می‌شود که در آن چهره‌ای منزوی، تنها در برابر طبیعت، زیبایی طبیعت را درک می‌کند و به عشق به طبیعت، برکت از طبیعت و اجازهٔ دعا برای او منجر می‌شود. بنابراین، وجه ماوراءطبیعی که با مارهای رنگارنگ زیبا نشان داده می‌شود، چیزی است که ملوان را نجات می‌دهد و او را آزاد می‌کند. یکی دیگر از عناصر ماوراءطبیعی، ظهور ارواح اجساد مردگانی است که برمی‌گردند و شروع به انجام وظایف ملوانی قدیمی خود می‌کنند. در پایان شعر، ملوان به مهمانی عروسی دعوت می‌شود: او بهترین دعا را می‌کند، کسی که بهترین را دوست دارد. (Golban, ۲۰۲۱: ۱۰٤)

طبیعتی که کولریج به زیبایی توصیف می‌کند با عناصر ماوراءطبیعی محاصره شده است. در این شعر به اهمیت طبیعت پی می‌بریم: همهٔ موجودات سزاوار زندگی و دوست داشتن هستند، زیرا کشتن آلباتروس باعث نفرین ملوان شد و برکت موجودات دریایی او را تبرئه کرد. بنابراین، ذهن انسان و طبیعت با عشق و اجتماع متحد می‌شوند. یکی از تفاوت‌های اصلی بین وردزورث و کولریج این است که شعر وردزورث به امر طبیعی می‌پردازد، در حالی که شعر کولریج با ماوراءطبیعی سروکار دارد. به‌رغم زاویهٔ دید شخصی وردزورث و کولریج به طبیعت هر دو «بر رابطهٔ دیالکتیکی سوژهٔ شاعرانه و ابژه‌های طبیعت تأکید می‌کردند» (آفرین و همایونی، ۱۴۰۲، ۱۷۰) یعنی آنچه ذهن یا من تغزلی از طبیعت برداشت می‌کند و قدرتش کم هم نیست.

طبیعت در نقاشی رمانتیک انگلیس

بسیاری از نقاشان بریتانیایی مانند کانستبل و ترنر در دوران رمانتیک دیدگاه منحصربه‌فرد خود را به طبیعت داشتند. در این بخش نشان می‌دهیم چگونه جنبه‌های مختلف طبیعت در آثار کانستیبل و ترنر نشان داده می‌شود و چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی با نگرش شاعران به طبیعت می‌یابد.

جان کانستبل و درس هایی از طبیعت

«منظره، تا حدی زیرمجموعه‌ای از طبیعت است و فهم و درک ما از آن نسبتاً جدید به نظر می‌رسد.» (رلف، ۱۳۹۷: ۲۳) (جی. داگلاس، ۱۳۹۱: ۸۱) منظره به‌تدریج به اصلی در جست‌وجوی حقیقت در دورهٔ رمانتیک تبدیل شد. جان کانستبل یکی از هنرمندان بریتانیایی است که در این دوره به‌خاطر منظره‌های خود شهرت یافته است. «کنستابل و ترنر هر دو در سنت رمانتیک با توماس گینزبورو آغاز کرده بودند.» (هاج، ۱۴۰۰: ۱۴۵) کانستبل در روستای برگولت شرقی، در درهٔ استور در سافوک به دنیا آمد و بزرگ شد و بیشتر عمر خود را بعد از مدتی کار در آسیای بادی پدرش، صرف نقاشی از این زمین کشاورزی غنی کرد که تا آن زمان بسیار عادی به نظر می‌رسید و نمی‌شد از آن به‌عنوان سوژهٔ هنری استفاده کرد. به قول خودش در آنجا مطالعهٔ تاریخ طبیعی آسمان‌ها را آموخت (پاکباز، ۱۳۸۳: ۴۰۳). کانستبل در سال ۱۷۹۹ به جای کار در مزرعه و آسیاب بادی پررونق خانواده، برای تحصیل وارد آکادمی سلطنتی لندن شد. او در نهایت متوجه شد که فقط در حال یادگیری و تکرار سنت‌های نقاشی به‌ویژه منظره‌نگاری ایتالیایی‌مآب است؛ همچنین فکر می‌کرد که کار منظره‌پردازانی چون گینزبورو زیاد از حد زیبا و تغییریافته است. در سال ۱۸۰۲ به زادگاهش بازگشت (پاکباز، ۱۳۸۳: ۴۰۳) تا مطالعاتی جدی از طبیعت، طراحی‌ها و طرح‌های رنگ روغن داشته باشد. او ضمن حفظ تازگی و جزئیات، منبع اصلی کارش را از روی طراحی‌ها در کارگاه تمام می‌کرد. (Janson, ۲۰۱۱: ۸۲۸) او با ارزشی که برای نیرو و صداقت قائل بود می‌خواست به جای تغییر آن به هر نحوی کاری کند که طبیعت خود سخن گوید. از این رو شرایط آب‌وهوا را روی آثار کوچکی ثبت می‌کرد، پشت آن‌ها می‌نوشت تا بعد در کارگاه خود بتواند آن‌ها را در صحنه‌های بزرگتر به کار گیرد (هاج، ۱۴۰۰: ۱۴۸).

کانستبل حتی نقاشی منظره را علمی دانست و گفت: «نقاشی یک علم است و باید به‌عنوان تحقیق در باب قوانین طبیعت دنبال شود.» کانستبل به‌ویژه در ثبت ویژگی‌های زودگذر طبیعت، نور و جو مهارت داشت (Janson, ۲۰۱۱: ۸۲۸) و کوشش خود را به مشاهدهٔ دقیق و بازنمایی تغییرات نور و جو معطوف می‌کرد. شاید برای او نقاشی علمی چون هواشناسی بود برای زیر نظر گرفتن دقیق حرکت‌ها و حالت‌های لحظه‌ای ابرها، جهت وزش باد و دگرگونی‌های جوی تا بتواند شکوه شاعرانهٔ آسمان را کشف کند و در پرده‌هایش بنماید (پاکباز، ۱۳۸۳: ۴۰۴).

تصاویر کانستبل مملو از احساساتی است که هنگام تجربهٔ زیبایی دره **استور** در درون او وجود داشت. او ادعا کرد: «نقاشی با من است و تعریف دیگری برای احساس.»

(Janson, ۲۰۱۱: ۸۲۸) منظرۀ گاری علوفه (تصویر شمارۀ ۱) در سال ۱۸۲۱، در آکادمی سلطنتی، به نمایش گذاشته شده بود، جایی که او از سال ۱۸۱۱ در آنجا نمایشگاه داشت و در سال ۱۸۲۹ به عضویت آن درآمد. در این نقاشی فقط یک آسمان آبی را نمی‌بینیم بلکه احساس می‌کنیم که ابرهای تیره‌تر و لایه‌ای نامرئی از رطوبت را بیرون می‌کشد.

کانستبل برای گاری علوفه مدال طلا گرفت. او تابلوهای خود را صدوهشتاد سانتی می‌نامید و این اندازه باعث می‌شد که استفادۀ بانشاط او از رنگ به چشم آید. او نقاش موضوعات خاص بود تا عام و به نظرش هیچ دو روزی مانند هم نیست و هیچ دو ساعتی هم مانند هم نیست. (هاج، ۱۴۰۰: ۱۴۸-۱۴۹) نظرش مانند جملۀ هراکلیتوس فیلسوف پیش‌سقراطی است که می‌گفت همه چیز در حال تغییر است. کانستبل تصویر خود را با حکایت مفصل پر می‌کند؛ علاوه بر علوفه، سگ، قایق، دروگرها در مزرعه از دور نیز دودی را تصویر کرده که از آسیاب می‌آید.

تصویر۱- گاری علوفه ۱۸۲۱، رنگ روغن روی بوم، اثر جان کانستبل، محل نگهداری: گالری ملی لندن.
منبع: ۱ URL

به‌طور معمول، زندگی در اثر گاری علوفه به‌کندی پیش می‌رود و کارگران روستایی معمولاً آنچه را برای سالیان انجام داده‌اند، با هماهنگی لذت‌بخشی در طبیعت انجام می‌دهند. در این زمان، دوره‌ای از ناآرامی‌های اجتماعی و اقتصادی در جامعۀ کشاورزی بریتانیا حاکم بود که فشار مالی زیادی را بر مِلک کانستبل وارد می‌کرد که در آن زمان

توسط برادر هنرمند اداره می‌شد. این بحران کار، در تصویر شاعرانهٔ کانستبل وجود ندارد، در عوض بر دلبستگی شخصی به زمین و زندگی که هنرمند در کودکی می‌شناخت تمرکز دارد. (Janson, ۲۰۱۱: ۸۲۸).

به نظر می‌رسد با آثار تجربی هنرمندانی از قبیل کانستبل است که اهمیت نگرش علمی هنرمند و تلاش او جهت کشف قوانین طبیعت به تجربهٔ متفاوتی از رنگ و نور منجر می‌شود. تجربه‌ای که در آن رنگ دو برگ یکسان نیست، و دقت در آن در جهت تقویت حساسیت زیباشناختی هنرمند به کار می‌رود. او بنا به گفتهٔ خودش آرزو داشت بتواند صدای آب در حال جهیدن از سد آسیاب‌ها، الوارهای کهنهٔ پوسیده، بیدها، تیرهای باریک چوبی و آجرچینی‌ها را جذب و به نمایش درآورد، دقیقاً همان چیزهایی که در نقاشی‌های قدیمی هلندی مشاهده می‌شد و میکل آنژ از آن متنفر بود. کمال اخلاقی کانستبل نسبت به مناظر آشنا به خلق مناظری منجر گردید که مردم تمایل داشتند در آن زندگی کنند، منظری با سادگی روستایی که در پس توسعهٔ حاشیهٔ شهر قرار داشت. این بحث نشان می‌دهد به نسبت شاعران نامبرده، رویکرد کانستبل عینی‌تر است. هر چند ظرافت‌های سوبژکتیو در آثار او دیده می‌شود، اما تخیل و سوبژکتیویته تابع ویژگی‌های ناملموس طبیعت است.

صحنه‌های طبیعی فرانمایشی و ویلیام ترنر

دومین هنرمند بزرگ منظرهٔ بریتانیا در این دوره جوزف مالورد ویلیام ترنر (۱۷۷۵ - ۱۸۵۱) است. ترنر کار خود را در اوایل دههٔ ۱۷۹۰ به‌عنوان آب‌رنگ‌کار توپوگراف/موضع‌نگار آغاز کرد. در سال ۱۸۰۲ به عضویت آکادمی سلطنتی درآمد. درحالی‌که مطالعات متعددی در باب صحنه‌های خاص روستایی در راستای چشم‌اندازنگاری انجام می‌داد، حرکت او به سوی عظمت و والایی هنری باعث شد نقاشان بزرگ منظره و دریایی گذشته مانند کلود لورن و یاکوب رویسدال، را در نظر بگیرد. مناظر ترنر در ترکیب‌بندی، موضوع و جو، شبیه به آثار آن‌ها هستند (پاکباز، ۱۳۸۹: ۱۶۲). دلیل این تقلید، پیشی گرفتن از استادان قدیمی در بازی خودشان بود: خورشید ترنر روشن‌تر بود، جو او مه‌آلودتر، مه‌گرفته‌تر و فضای پرسپکتیو عمیق‌تر. مانند کانستبل، برخورد او با ویژگی‌های ناملموس طبیعت (باد، نور، بازتاب ها، اتمسفر) جادویی بود.

به‌دلیل تجربه‌های جدید در ثبت تغییرات طبیعت، هوا و نور، جان راسکین او را در کتاب *نقاشان جدید* ستایش می‌کرد و نظر مساعدی به سهل و عادی بودن منظره‌های کانستبل نداشت. (پاکباز، ۱۳۸۹: ۱۶۲ و ۴۰۴) آثار ترنر همچنین اغلب فاجعه‌آمیز و

وحشتناک بودند، و نیروهای قدرتمند و کنترل‌نشدنی طبیعت را به تصویر می‌کشیدند، و به «والا» که توسط برک تعریف شده بود جلوهٔ بصری می دادند. (Janson, ۲۰۱۱: ۸۲۹) ترنر از نیروی مغلوب‌ناشدنی طبیعت که در آثار او به‌صورت کوه‌ها، دریاهای طوفانی، آبشارها، بهمن‌ها، گردبادها و آسمان ناملایم نمایش داده شده بود، فهم و درکی قوی داشت. در آثار ترنر تظاهر چندانی از واقعیت عینی دیده نمی‌شد، اما او مدعی بود که تنها چیزی را نقاشی می‌کند که می‌بیند.

تلاش ترنر برای بزرگ‌نمایی و تخیل غنی او باعث شد تا او لحظات اسطوره‌ای و تاریخی جذابی را در مناظر خود جای دهد و چشم‌اندازی تاریخی را در مقیاسی حماسی و متعالی خلق کند. *طوفان برفی: هانیبال و ارتش او در حال عبور از کوه های آلپ* (تصویر ۲) در سال ۱۸۱۲ یکی از معروف‌ترین مناظر تاریخی اوست، ژانری که او در اواخر دههٔ ۱۷۹۰ توسعه داده بود. در این اثر، هانیبال، سردار کارتاژی، نیروهای خود را در سال ۲۱۸ پیش از میلاد از کوه‌های آلپ عبور می‌دهد تا در جریان جنگ‌های پونیک، حمله‌ای غافلگیرانه در برابر رومیان انجام دهد. هنگامی که سپاهیان هانیبال دهکده‌های آلپ را برای تأمین آذوقهٔ مورد نیاز غارت می‌کنند، دریایی از آشوب در درهٔ پایین فرمان‌روایی می‌کند. در بالا، نیروهای فاجعه‌بار طبیعت مثل طوفان برفی وحشی، باد متلاطم، ابرهای طوفانی غران، و تابش نور کورکنندهٔ خورشید شوم، چهره‌های خیلی ریز را که برای بقای عاجل خود تلاش می‌کنند، تهدید می‌کند. هانیبال بزرگ به‌سختی پیدا است و در پس‌زمینه به لکهٔ خیلی کوچکی تبدیل می‌شود (ibid).

تصویر ۲- طوفان برفی: هانیبال و ارتش درحال عبور از آلپ. ۱۸۱۲. رنگ روغن روی بوم، جوزف مالورد ویلیام ترنر، محل نگهداری: گالری تیت، لندن. منبع:۲ URL.

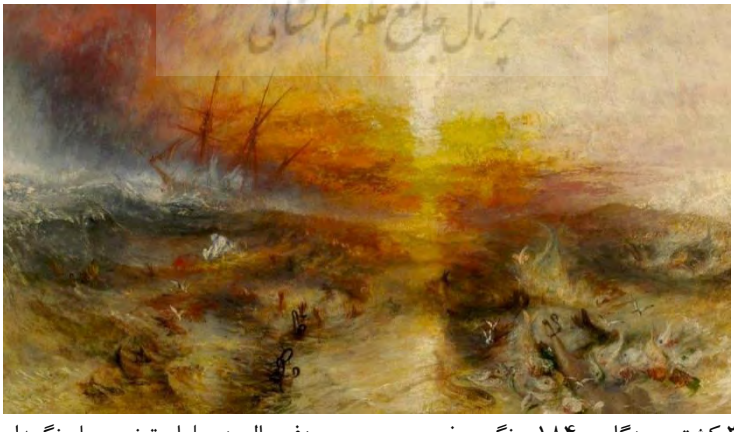
هدف ترنر مفهوم رمانتیکی است که بیننده عظمت درک‌نشدنی طبیعت را احساس کند، ترنر قصد نداشت منظره را بازتولید کند، اگرچه نقاشی براساس مطالعاتی انجام شده که او در کوه های آلپ انجام داده است. درنتیجه، مه جوی پیکرهای کوچک را پوشانده و گردابی که به‌طور چشمگیری در حال عقب‌نشینی است، به شعله‌ای از نور ابدی ختم شده است. (Janson, ۲۰۱۱: ۸۳۰) شعله‌ای که پاداش پایداری در پیکاری است که نابرابر می‌نماید. به‌رغم اینکه هانیبال قرن سوم پیش از میلاد، این نبرد را آغاز کرده، یادآور ناپلئونی است که در حوالی تصرف مسکو به پیروزی بر سراسر اروپا نزدیک است، اما به‌دلیل غلبهٔ سرمای طبیعت عقب‌نشینی می‌کند. این نقاشی نشان می‌دهد صرفاً تصویرکردن یک صحنهٔ عظیم و سرنوشت‌ساز تاریخی قصد نقاش نبوده است، اساساً ترنر می‌خواست از پس این دو رویداد مشابه بر ناچیز بودن زندگی موجودات در مواجهه با کیهان پرقدرت تأکید کند.

ترنر بین سال‌های ۱۸۰۲-۱۸۳۰ به جاهای مختلف سفر کرد و دستاورد سفر به کوه‌ها دریاچه‌های سوئیس و آبراهه‌ها چیزی بود که منبع الهام ترکیب‌های رنگ روغنی او گشت. از سال ۱۸۳۰ بود که قلمکاری او بسیار آزاد و بیانگر شد و از کاردک و پارچه هم علاوه بر قلم‌مو استفاده می‌کرد. برخلاف سنت تیره‌کار گذشته «ترنر سطح بوم خود را با یک رنگ روشن می‌پوشاند و بعد لایه‌های بعدی را می‌گذاشت.» (هاج، ۱۴۰۰ : ۱۴۵)

ترنر بعد از تجربه‌ورزی در ایتالیا و ساختن آبرنگ‌های پرشمار به صحنه‌های طبیعی فرانمایشی مثل طوفان، بادهای ویرانگر، دریاهای خروشان، ابر طوفان‌زا، غروب آتشین و دریاهای خروشان علاقه داشت. این وجه غرنده و طوفانی نشان می‌دهد که فجایع الهام‌بخش ترنر بوده‌اند و نقاشی‌های او سکوت، آرامش شاعرانه را با آشفتگی و خشم درهم می‌آمیزد. هر چند در کنار این ناآرامی‌ها متوجه می‌شویم تمرکز نقاش به جای نشان‌دادن مکان و تمرکز بر واقعهٔ طبیعی یا فاجعهٔ انسانی، بر نور است و به همین دلیل «نور به جای مکان به موضوع اصلی آثار او تبدیل می‌شود. مکان نقش چندانی در آثار او نداشت. کانتسبل گفته «او با بخار رنگی نقاشی می‌کشد.» (هاج، ۱۴۰۰: ۱۴۵) بی‌تردید تخیل به یاری ترنر آمده است زیرا تخیل می‌توانست «نپذیرفتن جهان و لجام‌گسیختگی نیروهای تاریک آن را نیروهای اسرارآمیز و ناشناختنی که انسان را به بازی می‌گیرد» (وانسلوف، ۱۳۹۸: ۲۱۵) بیان کند. برخی مواقع خروش تخیل، در ثبت بازی نور و رنگ، با موضوع بسیار دلخراش یا ناجوانمردانه‌ای همراه می‌شود. برای نمونه، کشتی بردگان سال ۱۸۴۰ م. (تصویر ۳) تصویرگر ملوان و خدمه‌ای است که بنا به روایتی برای دریافت پول بیمهٔ غرق‌شدگان خدمهٔ بیمار را به آب می‌انداخت، در آن

طبیعتی ساخته که جنبه آشفته و خشمگین طبیعت را با قدرتی درهم‌پیچنده در دنیای نور و رنگ عیان می‌شد. خورشید در آب فروافتاده و آسمان را به آتش می‌کشد و زیبایی خیره‌کنندهٔ آسمان با ابرهای قهوه‌ای و سیاه در هم پیچیده می‌شود و دریا رنگ طلایی سرخ فام خود را بیشتر جلوه می‌دهد. به قول وایلدر «نور سفید در مرکز نقاشی به شکل مبهم فرشته‌ای درخشان بیرون‌زده و افق را در می‌نوردد و به سوی دریا گام برمی‌دارد» (وایلدر، ۱۳۹۵ : ۲۶۸) تا مغروقان را همراهی کند. عناصر ماوراطبیعی و تصوری اغراق‌آمیز از طبیعت به هم می‌پیوندند. ناگهان متوجه دست‌هایی فرومانده از درون امواج می‌شویم که به سمت بیننده جهت گرفته‌اند و گویی کمک طلب می‌کنند. اکنون دیگر این زیبایی توصیف شده به هم می‌ریزد و نقاشی به رنگ دیگری در می‌آید و زیبایی و غم را درون این صحنه به هم قلمه می‌زند. ترنر به همین هم بسنده نمی‌کرد، ترس رمانتیک از ماشین‌آلات، موتورها و دودهای ساطع آن را درون طبیعت می‌ریخت و به نمایش در می‌آورد مثل اثر باران، بخار و سرعت سال ۱۸۴۴ (تصویر ۴).

رویکرد این دو نقاش به طبیعت از هم بسیار متفاوت است. کانستبل و ترنر به لحاظ اهمیتی که برای رنگ‌ها قائل بودند مکمل یکدیگرند، درحالی که کانستبل سرزمینی را که از نزدیک می‌شناخت با دقت علمی نقاشی می‌کرد، ترنر می‌خواست با نقاش بزرگ تاریخی رقابت کند. او افزون بر موضوعی تاریخی و واقعی می‌خواست نیروهای مهیب، شگفت و رازآمیز و حتی وحشی و تسخیرناپذیر طبیعت را بزرگ و قدرت انسان را در برابرش حقیر و ناکافی و نابسنده نشان دهد. قدرت طبیعت را به صلابهٔ نقاشی می‌کشید و آن را در بند می‌کرد. به همین دلیل ژانر نقاشی تاریخی و واقع گرا را به سمت دیدگاهی به‌شدت ذهنی برد. بنابراین در قیاس با کانستبل دیدگاه ذهنی‌تری داشت.



تصویر ۳ کشتی بردگان، ۱۸۴۰، رنگ روغن روی بوم، جوزف مالورد ویلیام ترنر، محل نگهداری: موزه هنرهای زیبای بوستون. منبع:URL۳

تصویر٤ : باران بخار و سرعت ترنر ۱۸۴۴منبع:URL۳

نتیجه گیری

وقتی طبیعت را زیباشناسانه درک می‌کنیم، قصدمان لذت‌بردن از خصوصیات منحصربه‌فرد آن است. طبیعت را باید «آنگونه که هست» بپذیریم و برای آن ارزش درونی قائل شویم. طبیعت برای زیبایی، انرژی مثبت، اصل تکوینی و لذتی که می‌دهد ارزش ذاتی یا درونی دارد. البته این بدان معنا نیست که قاب اهمیت بخشیدن به طبیعت را از هنر انتخاب نکنیم بلکه بدان معناست که منافع مادی و بهره‌وری‌های اقتصادی از طبیعت موقع اتخاذ دیدگاه زیباشناختی مدنظرمان نباشد. طبیعت بنا به برداشت‌های رمانتیک‌ها براساس ظرفیت‌هایِ خود آن دارای ارزش است. همچنین ارزش قائل شدن برای طبیعت به‌صورت درونی بدان معنا نیست که سوژه یا ذهن در درک و دریافت طبیعت اهمیتی ندارد، اتفاقاً ارزش قائل شدن و ارزش تعیین کردن و کار ارزشی کردن فعالیتی در حیطهٔ سوژه است. ارزش‌دادن و معیار تعیین کردن هم فعالیت ذهن و سوژه است. بنابراین طی مسیری که پژوهش انتخاب کرده ارزش درونی قائل شدن برای طبیعت بنا به دلایلی که رمانتیک‌های منتخب اتخاذ می‌کنند امری سوبژکتیو و ذهنی است.

مؤلفه‌هایی وجود دارد که توجه به زیبایی‌های عینی طبیعت توسط ذهن سوژه را در آثار وردزورث و کولریج تأیید می‌کند. وردزورث به طبیعت و امر طبیعی می‌پردازد.

او طبیعت را در آثار منتخب به‌منزلهٔ منبع احساسات در جوانی، بهترین مربی انسان، به‌منزلهٔ پرستار، نشانه‌ای از همه تجلیات انتزاعی ذهن شاعر در نظر می‌گیرد. طبیعت جنبه‌ها و معانی گوناگونی دارد که برای نمونه در رأی کولریج، تا وجه معنوی و ماورالطبیعی آن را در بر می‌گیرد. طبیعتی که کولریج به زیبایی توصیف می‌کند با عناصر ماورالطبیعی محاصره شده است. او به اتحاد ذهن انسان، طبیعت، عشق و اجتماع باور دارد. مکتب رمانتیک انگلیس خود به جهت فردیت و تنوع دیدگاه شاعران و نقاشان از نوعی طیف‌نمایی نسبت به طبیعت بهره‌مند است. جنبهٔ ذهنی و من تغزلی نسبت به عینیت طبیعت وزنهٔ بیشتری در آثار رمانتیک‌های منتخب این پژوهش دارد. اگر بخواهیم مسائل زیباشناسی را از قاب هنر انتخاب کنیم، به‌دلیل سلطهٔ همین جنبهٔ ذهنی است. این جنبه در رابطهٔ سوژهٔ شاعرانه در جذب و گرفتنِ چیزهایی است که طبیعت می‌دهد و تعیین ارزش توسط آن نیروی بلعنده و نامتوازن ذهنی است. خلق کردن هم از این وجه برمی‌آید. دیدگاه رمانتیک مستخرج از این پژوهش از عواقب قهرکردن انسان با طبیعت، دوست نداشتن آن و ارتباط برقرار نکردن با آن و متأثر نشدن از آن، می‌گوید، همچون ملوان کهن که هر چه طبیعت به او موهبت می‌دهد او دروازهٔ دلش را به رویش نمی‌گشاید. نه تنها نمی‌گشاید بلکه کمک مضاعف آن را هم نمی‌بیند و سخیف عمل می‌کند.

کانستبل در میان هنرمندان منتخب این تحقیق دیدگاه عینی‌تری انتخاب می‌کند و منتظر درس‌هایی است که طبیعت درباب رنگ و نور به او بدهد. سایر هنرمندان منتخب مانند ترنر هر چند منتظر جلوه‌نمایی طبیعت می‌مانند و از آن بهره می‌برند اما آن را از سنگ زیرین آسیای ذهنیت خود عبور می‌دهند و حتی گاهی آن را خرد نموده و می‌سایند. مانند نمایش نیروهای مهیب، گاه مخرب و شگفت طبیعت در آثار ترنر که وجه والایی دارد. او برخورد جادویی با ویژگی‌های ناملموس طبیعت (باد، نور، بازتاب ها، جو) داشت. وی می‌خواست بر ناچیزبودن زندگی موجودات در مواجهه با کیهان پرقدرت تأکید کند. در آثار ترنر تظاهر چندانی از واقعیت عینی دیده نمی‌شد، اما او مدعی بود که تنها چیزی را نقاشی می‌کند که می‌بیند.

«زیبا شناسی طبیعت» به‌عنوان شاخه‌ای از زیباشناسی به معنای عام آن می‌تواند مقتضیات خود را در باب بحث دربارهٔ طبیعت رام، انرژی مثبت عناصر طبیعی، ارزش ذاتی طبیعت، ذهنی‌بودن درک زیبایی عینی، وجه مابعدالطبیعی آن، نیروهای وحشی و کنترل‌ناپذیر آن، نقش طبیعت در رشد ذهنی و تربیت زیباشناختی انسان را براساس نگرش رمانتیک‌ها تنظیم کند. در طیف‌نمایی طبیعت آرا و آثار مکتب رمانتیسیسم انگلیس، مؤلفه‌هایی وجود دارد که ارکان و اساس زیباشناسی طبیعت را می‌توان از آن

برداشت کرد. حتی می‌توان جنبه‌هایی از آن را تقویت کرد: جنبه‌هایی که در آن دیگر صرفاً همدلی ما با طبیعت از وجه زیبایی آن نیست، از بُعد والایی آن هم هست.

پی‌نوشت‌ها

[۱] facere
[۲] opus
[۳] effectus
[۴] picturesque
[۵] William Wordsworth
[۶] Samuel Taylor Coleridge
[۷] Percy Bysshe Shelley
[۸] Lyrical Ballads
[۹] The prelude
[۱۰] وردزورث افراد را به گردشگری در طبیعت دعوت می‌کند.
[۱۱] Samuel Taylor Coleridge
[۱۲] Kublai Khan
[۱۳] The rime of ancient mariner

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فهرست منابع

۱-احمدگلی، کامران؛ رنجی، ادریس. (۱۳۹۴). «ویلیام وردزورث و نیما یوشیج، پیوندهای زندگی شعر و اندیشه دو شاعر رمانتیک»، دو فصلنامه زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۳، شماره ۷۹، صص ۷-۳۲.

۲-آفرین فریده؛ همایونی، فائزه. (۱۴۰۲). «مطالعه نوع طبیعت و نگرش به آن در آثار گوته و نقاشی‌های فردریش و رونگه»، پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، سال ۱۱ ، شماره ۲، ۲۰۴-۱۵۵.

۳-پاکباز، روئین (۱۳۸۳)، *دایرةالمعارف هنر*، تهران: فرهنگ معاصر.

۴-پارسونر، گلن، (۱۳۸۹)، *زیبایی شناسی و طبیعت*، ترجمه: زهرا قیاسی، تهران: رشد آموزش.

۵-جعفری جزی، مسعود (۱۳۷۸)، *سیر رمانتیسم در اروپا*، تهران: نشر مرکز.

۶-جی.داگلاس، پورتئوس (۱۳۹۱)، *زیباشناسی محیط زیست و معماری منظر*، ترجمه: لیلا آقاداداشی، تهران: انتشارات کلهر.

۷-رلف، ادوارد (۱۳۹۷)، *مکان و بی مکانی*، ترجمه: محمدرضا نقصان محمدی، تهران: انتشارات آرمانشهر.

۸-سه‌یر، رابرت؛ لووی، میشل (۱۳۷۳)، «رمانتیسم و تفکر اجتماعی»، ارغنون، شماره ۲، ص. ۱۲۱.

۹-سید خشک‌بیجاری، سیده سمیرا (۱۳۹۹)، «تفاوت نگرش به طبیعت در مکتب‌های ادبی کلاسیسم ، رومانتیسم، ناتورالیسم و سمبولیسم و بازتاب آنها در شعر معاصر فارسی»، سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی، شماره ۴۹، ص ۲۳۶.

۱۰-علیا، مسعود (۱۳۹۵)، «طبیعت در قاب هنر (کندوکاوی در ارج‌شناسی زیبایی‌شناسانه طبیعت بر حسب هنر)»، کیمیای هنر، سال پنجم، شماره ۲۱، ص ۵-۲.

۱۱-عزیزمحمدی, فاطمه (۱۴۰۱). «بررسی تطبیقی اشعار نیما یوشیج و ویلیام وردزورث». پژوهش‌های نقد ادبی و سبک شناسی، سال سیزده شماره ۱، ۶۰-۴۹.

۱۲-کانت، ایمانوئل،(۱۳۹۳)، *نقد قوه حکم*، ترجمه: عبدالکریم رشیدیان، تهران: نشر نی.

۱۳-فیروزآبادی، سیدسعید (۱۳۸۸)، «گوته و مفهوم ادبیات جهانی و ادبیات تطبیقی»، مطالعات ادبیات تطبیقی، شماره ۹۲، صص ۱۰۴-۹۱.

۱۴-میرخاتمی نسب لنگرودی، مرجان (۱۳۹۹)، «واکاوی در رابطه زیباشناسی و گرایش های هنر محیطی با محوریت طبیعت»، راهنما فریده آفرین، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر سمنان.

۱۵-وانسلوف، ویکتور ولادیمیر وویچ (۱۳۹۸)، *استتیک رمانتیسم*، ترجمه بابل دهقان، تهران: اشاره.

۱۶-وایلدر، جسی برایانت (۱۳۹۵) *تاریخ هنر*، ترجمه صفورا برومند، تهران: آوند دانش.

۱۷-هاج، نیکولا (۱۴۰۰)، *تاریخ هنر نقاشی از جیوتو تا زمان حاضر*، ترجمه سعید خاوری نژاد، رشت: دولتمرد.

۱۸-Almodóvar, I. G., (۲۰۱٤), «The Concept of 'Nature' in Gothic and Romantic Literature», Universidad de salamanca facultad de filologia gradi en studios ingleses Trabajo de Fin de Grado.
۱۹-Berleant, Arnold and Carlson, Allen, (۲۰۰۷) eds. "The Aesthetics of Human Environments". Peterborough, Ontario: Broadview Press, forthcoming.
۲۰-Bravo, María del Pilar, (۲۰۰۷), "Literary Creation and the Supernatural in English Romanticism". Gist: Revista Colombiana de Educación Bilingüe. ۱۳۸-۱٤۳, Web. ۱ Apr. ۲۰۱٤.
۲۱-Carlson, A., (۲۰۱٦), "Environmental Aesthetics", The Stanford Encyclopedia of Philosophy(Summer ۲۰۱٦ Edition), (Edward N. Zalta, ed.), Metaphysics Lab, Stanford University,URL=<https://plato.stanford.edu/archives/sum۲۰۱٦/entries/environmental-aesthetics/>.
۲۲-Cauquelin, A,. (۲۰۰۷), *A invenção da paisagem*, Tradução Marcos Marcionilo, São Paulo: Martins Fontes
۲۳-Coleridge, S. T, (۲۰۰۹), «Kubla Kahn» The Rime of the Ancient Mariner, Kubla Khan, Christabel, and the Conversation Poems, Lawrence, Kansas: Digireads.com., ۲۰۰۹. Web. ۰۷ Jul. ۲۰۱٤.
۲٤-Fetterman, Dale, T. (۲۰۱٥),Wordsworth's Tintern Abbey: Conveying Experience Through Nature, VOL. ۷ NO. ۰۹ | PG. ۱/۲, http://www.inquiriesjournal.com/articles/۱۱٥٤/wordsworths-tintern-abbey-conveying-experience-through-nature
۲٥-GOLBAN, P. (۲۰۲۱), «Nature as a Mode Of Existence: Dualism, Escapism, Pantheism», And Co-Authorship In English Romantic Poetry, Ankarad, ۲(۳), ۸۹-۱۱۰.
۲٦-Hegel, G.W.F (۱۹٦٤-۱۹٦٥), Esthétique, Trad. S.Jankélévitch, Paris: **Aubier**-Montaigne
۲۷-Hepburn, R. W. (۱۹٦٦), "Contemporary Aestheticsand the Neglect of Natural Beauty" ,in *British Analytical Philosophy*, B. Williams and A.Montefiore (ed.), London: Routledge and KeganPaul.
۲۸-Janson, H. W. Davies, Penelope J. E., W. (Horst Woldemar), (۲۰۱۱), *Janson`s history of art : the western tradition* / Penelope J.E. Davies & [et. al], ۸th ed, prentice Hall, Manufactured in the United States of America.
۲۹-Nichols, Ash, (۲۰۱۱), ***"Beyond Romantic Ecocriticism: Toward Urbanatural Roosting "***, Palgrave Macmillan US.
۳۰-Stolnitz, J. (۱۹۹۸) "The Aesthetic Attitude". *Aesthetics: The Big Questions*,
edited by Carolyn kosmeyer, Oxford: Wiley-Blackwell, pp ۷۸-۸٤.

آدرس سایت‌ها:

-URL ۱: https://www.۱st-art-gallery.com/John-Constable/The-Hay-Wain-۱۸۲۱.html.

-URL۲: https://www.bimago.co.uk/reproductions/william-turner/snow-storm-hannibal-and-his-army-crossing-the-alps-۵۲۸۶۹.html.

-URL۳: https://www.linkedin.com/pulse/art-joseph-mallord-william-turner-slave-ship-slavers-cruz. .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی