

طبیعت در قاب هنر: کندوکاوی در ارج شناسی زیبایی شناسانه طبیعت بر حسب هنر

مسعود علیا*

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۶/۲۱

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۹/۳

چکیده

از جمله مسائل اساسی زیبایی شناسی طبیعت، که یکی از شاخه‌های اصلی زیبایی شناسی فلسفی است، چگونگی تجربه زیبایی شناسانه طبیعت یا، به بیان دقیق‌تر، چند و چون ارج شناسی زیبایی شناسانه آن است. در این زمینه، الگوهایی پیشنهاد شده است که خواه در مقام توصیف خواه در مقام توصیه این تجربه یا ارج شناسی را مشروط به شروطی دانسته‌اند و از منظر مطلوب خویش ویژگی‌هایی برای آن بر شمرده‌اند. در این مقاله، پس از به دست دادن فهرستی اجمالی از الگوهای طرح شده، یکی از مهم‌ترین الگوها، یعنی الگوی مبتنی بر اثر هنری یا الگوی هنرمحور، موضوع کندوکاو قرار می‌گیرد - الگویی که ارج شناسی زیبایی شناسانه طبیعت را بر پایه ارج شناسی هنر، به ویژه هنرهای دیداری و بالاخص نقاشی، قرار می‌دهد. پرسش این است که الگوی مورد نظر تا چه اندازه می‌تواند حق مطلب را در ارج شناسی زیبایی شناسانه طبیعت از آن حیث که طبیعت است ادا کند. در پاسخ نشان داده خواهد شد که دست کم به پنج دلیل مهم، این الگو نمی‌تواند الگویی بسنده در ارج شناسی زیبایی شناسانه طبیعت باشد و همه ویژگی‌های آن را به چنگ آورد. در عین حال، با اشاره به داد و ستد بارآور هنر و طبیعت، مدلل خواهد شد که تأکید بر نابسندگی الگوی مبتنی بر اثر هنری به این معنا نیست که الگوی مورد بحث نمی‌تواند از جهاتی مهم به تجربه زیبایی شناسانه ما از طبیعت غنا ببخشد و ابعادی از این تجربه را در پرتو خویش روشن کند که تنها از همین رهگذر چهره نشان می‌دهند.

کلیدواژه‌ها: طبیعت، هنر، ارج شناسی زیبایی شناسانه، قاب، امر تصویروار، تجربه زیبایی شناسانه

مقدمه

طبیعت از دیرباز، در کنار هنر، موضوع تجربه و تامل زیبایی‌شناسانه بوده است. آنچه در روزگار ما «زیبایی‌شناسی طبیعت»^۱ خوانده می‌شود شاخه‌ای از زیبایی‌شناسی به معنای اعم آن است که نظر به همین تجربه و تامل دارد. مواجهه زیبایی‌شناسانه نظری و عملی با طبیعت و مظاهر آن البته در همه ادوار تاریخ زیبایی‌شناسی به یک آهنگ و روال نبوده است. دوره‌هایی هست که در آن‌ها اوصاف و کیفیات زیبایی‌شناسانه طبیعت و چند و چون تجربه و ارج‌شناسی^۲ آن‌ها در صدر مباحث زیبایی‌شناسی نشسته یا دست کم هم‌پایه آثار هنری، موضوع کاوش‌های زیبایی‌شناسانه بوده است. قرن هجدهم نمونه خوبی است. به گفته هپرن، «اگر کتابی در باب زیبایی‌شناسی را که متعلق به قرن هجدهم است باز کنید، احتمالاً حاوی بحثی مفصل درباره امر زیبا، امر والا و امر تصویروار^۳ در طبیعت خواهد بود. بحث کتاب درباره هنر چه بسا ثانوی و فرعی باشد، نه دغدغه اصلی اثر» (Hep- burn 1966,285). از آن طرف هم گاه هنر عرصه را بر طبیعت تنگ کرده و خود را در مقام موضوع اصلی - و حتی در مواردی یگانه موضوع - زیبایی‌شناسی جای داده است، تا آن جا که بعضی نظیر بیردزلی گفته‌اند: «اگر کسی درباره آثار هنری سخن نمی‌گفت، چیزی تحت عنوان مسائل زیبایی‌شناسانه در کار نمی‌بود» (به نقل از Carlson 2016).

فارغ از افت و خیزهایی که زیبایی‌شناسی طبیعت به خود دیده است، در دهه‌های اخیر این شاخه از زیبایی‌شناسی جانی تازه پیدا کرده و مباحث مهمی برانگیخته است. بخشی از این مباحث به چند و چون تجربه زیبایی‌شناسانه طبیعت به طور عام و نسبت آن با تجربه زیبایی‌شناسانه هنر به طور خاص مربوط می‌شود و در این بستر، مسئله ماهیت ارج‌شناسی زیبایی‌شناسانه طبیعت (که از این پس به اختصار آن را ارج‌شناسی طبیعت می‌خوانم) توجه بسیاری به خود جلب کرده است. پرسش اصلی این است که به هنگام ارج‌شناسی طبیعت (به معنایی که اعم از اعیان طبیعی است و نیروها، روندها، پدیده‌ها، رویدادها و اوضاع طبیعی را نیز

شامل می‌شود) چه روی می‌دهد یا باید روی دهد، به ویژه در مقام مقایسه با ارج‌شناسی آثار هنری که دسته دیگر متعلقات تجربه زیبایی‌شناسانه را تشکیل می‌دهند. نظریه‌پردازان این شاخه از زیبایی‌شناسی در پاسخ به همین پرسش اساسی الگوهایی را پیشنهاد کرده‌اند که بعضاً رنگ و بوی توصیف دارند (حکایت از این می‌کنند که ارج‌شناسی طبیعت به واقع چگونه است) و بعضاً رنگ و بوی توصیه و هنجارگذاری (حاکمی از آن‌اند که ارج‌شناسی طبیعت چگونه باید باشد)، هر چند در کل به نظر می‌رسد در میان الگوهای پیشنهاد شده، توصیه از توصیف پیشی گرفته است.

ملکم باد، آلن کارلسون و رابرت استکر از جمله زیبایی‌شناسانی هستند که الگوهای ارج‌شناسی طبیعت را دسته‌بندی یا فهرست کرده‌اند. با کنار هم نهادن این الگوها شاید بتوان فهرستی نسبتاً جامع از رویکردهای گوناگون در ارج‌شناسی طبیعت به دست داد: (۱) الگوی شناختی یا مفهومی، که ارج‌شناسی بایسته طبیعت را در گرو شناخت طبیعت می‌داند، شناختی که ممکن است از منابعی چون علوم طبیعی یا حتی فولکلور، اسطوره‌ها و حکایت‌ها حاصل شود، (۲) الگوی غیرشناختی یا غیرمفهومی، که نقش مقوم شناخت را در این زمینه منکر می‌شود، (۳) الگوی مبتنی بر اثر هنری^۴ یا هنرمحور، که بر اساس آن ارج‌شناسی درخور طبیعت همان اوصاف ارج‌شناسی هنر را داراست، (۴) الگوی عین‌محور^۵، که مطابق آن عین طبیعی همراه با ویژگی‌هایی که از حیث فرم، بیانگری و نظایر این‌ها دارد، برکنار از محیط و بستری که در آن جای گرفته است، موضوع ارج‌شناسی طبیعت است، (۵) الگوی منظره‌محور^۶، که طبیعت را به چشم نقاشی منظره می‌نگرد، (۶) الگوی زیست‌محیطی یا بوم‌شناختی^۷، که بر جای دادن متعلق ارج‌شناسی طبیعت در بطن و متن محیط زیست و شناخت این محیط استوار است، (۷) الگوی مبتنی بر استغراق یا درگیری^۸، که ارج‌شناسی بایسته طبیعت را در گرو آن می‌داند که نه از جایگاه ناظر متأمل بلکه از جایگاه مشارکت‌کننده‌ای فارغ از دوگانگی سوژه و ابژه با تمام ساحت‌های وجودیمان خود را در طبیعت غرقه کنیم، (۸) الگوی مبتنی بر برانگیختگی

گفت که در این الگو، ارج‌شناسی هنر و ارج‌شناسی طبیعت نهایتاً ماهیت یکسانی دارند و از یک آبشخور سیراب می‌شوند. با توجه به این که الگوی هنرمحور، چنان که خواهیم دید، عمدتاً بر حسب هنرهای دیداری و مشخصاً نقاشی صورت‌بندی شده است، در این نوشتار عمده تأکید بر همین صورت‌بندی خواهد بود، اما بسیاری از ویژگی‌های این صورت‌بندی با جرح و تعدیل‌هایی در صورت‌بندی‌هایی هم که بر حسب هنرهای دیگر می‌توان به دست داد وجود دارند.

پیش از پرداختن به این الگو، باید به دو نکته مقدماتی اشاره کرد. نکته اول تمایزی است که استکر در کتاب *درآمدی بر زیبایی‌شناسی و فلسفه هنر* به آن توجه داده است. به گفته او، در دل الگوی ناظر به اثر هنری می‌توان دو الگوی فرعی را تمیز داد: گاه ممکن است در طبیعت به چشم چیزی که به معنای واقعی کلمه اثر هنری است نظر کنیم (همانند دانته که می‌گفت طبیعت هنر خداوند است) و گاه نیز ممکن است طبیعت را چنان بنگریم که گویی اثر هنری است (Stecker 2005, 16). تاریخ زیبایی‌شناسی گواه آن است که هر دو دیدگاه هواخواهانی داشته‌اند. طبیعت را هنر خدا یا خدایان خواندن و خدا یا خدایان را هنرمند نامیدن رویکرد نادری در تاریخ زیبایی‌شناسی نیست، رویکردی که معمولاً در بستری الهیاتی طرح می‌شود. این که آیا طبیعت به راستی هنر است یا نه، پرسش فراخ‌دامنه‌ای است که پاسخ دادن به آن پای مسائل مهمی چون چیستی هنر و تطور مفهوم آن در گذر تاریخ، نسبت مصنوع بودن و هنر بودن، نسبت زیبایی و هنر (با فرض وجود زیبایی در طبیعت) و ... را به میان می‌آورد و خود مجال گسترده‌ای برای بحث می‌طلبد.^۹ از این رو، در این جا از این ادعای حداکثری می‌گذرم، ادعایی که اگر صحیح باشد، مسیر تعمیم ارج‌شناسی هنر به طبیعت را کم و بیش هموار خواهد کرد. در عوض، به ادعای حداقلی و فارغ از پیش‌فرض‌های الهیاتی می‌پردازم مبنی بر این که به طبیعت چنان بنگریم که گویی اثر هنری است. از این قرار، پرسش اساسی این نوشتار آن است که این نگرش تا چه اندازه می‌تواند حق مطلب را در ارج‌شناسی طبیعت ادا کند؟

عاطفی، که ارج‌شناسی درخور طبیعت را زمانی ممکن می‌داند که طبیعت عواطف ما را برانگیزد، (۹) الگوی رازمحور^۹ یا مبتنی بر بیگانگی و غیریت، که آدمی را جدا از طبیعت و تعلق به آن می‌بیند و درک همین ناخویشاوندی را مقوم ارج‌شناسی شایسته طبیعت می‌انگارد، (۱۰) الگوی تخیل‌محور، که در طبیعت به چشم مجال و موقعی برای پرواز دادن تخیل در حال و هوای دغدغه‌های وجودی آدمی نظر می‌کند، (۱۱) الگوی فرم‌محور یا فرمالیستی، که ارج‌شناسی طبیعت را به ارج‌شناسی کیفیات طبیعی مربوط به فرم تحویل می‌کند، (۱۲) الگوی تاثرمحور یا امپرسیونیستی، که اعیان طبیعی را از حیث انطباعات حسی‌شان نزد مخاطب طرف توجه قرار می‌دهد، (۱۳) الگوی آزادی‌محور و نسبی‌انگار، که بر دامنه فراخ آزادی مخاطب در ارج‌شناسی طبیعت و نسبت این ارج‌شناسی‌ها تأکید می‌کند (بنگرید به Stecker 2005, 13-32 Budd و Carlson 2016, 110-148; 2005).

این فهرست اجمالی تا حد زیادی از تنوع رویکردهای موجود به ارج‌شناسی طبیعت پرده برمی‌دارد. در عین حال، باید یادآور شد که اولاً، این فهرست استقرایی است و می‌توان امکان افزودن به آن را متصور شد. ثانیاً، بعضی فقرات آن با یکدیگر همپوشانی دارند و یا اعم یا اخص نسبت به یکدیگرند. مثلاً، الگوی غیرشناختی یا غیرمفهومی الگوهایی چون الگوی رازمحور، الگوی مبتنی بر استغراق یا الگوی مبتنی بر برانگیختگی عاطفی را کامابیش در بطن خود جای می‌دهد. ثالثاً، اشکال گوناگونی از ترکیب این الگوها امکان‌پذیر است. رابعاً، در مقام اختیار کردن الگویی در این زمینه ممکن است کثرت‌گرا باشیم یا وحدت‌گرا به این معنی که امکان دارد بیش از یک الگو را لازم یا روا بدانیم یا تنها یک الگو را.

در این نوشتار یک الگوی برجسته ارج‌شناسی طبیعت موضوع بررسی قرار می‌گیرد. این همان الگویی است که پیش‌تر الگوی هنرمحور یا مبتنی بر اثر هنری خوانده شد و به اختصار حکایت از آن می‌کند که طبیعت را باید به همان گونه ارج شناخت که اثری هنری را ارج می‌شناسیم. به عبارت دیگر، و از وجه توصیفی، می‌توان

نکته دیگر این که الگوی کلی مورد بحث گاه به نام‌های دیگری نیز خوانده شده است که معمولاً بر وجه یا جوهری از این الگو تأکید دارند. از آن جمله است الگوی فرم‌محور، الگوی منظره‌محور، الگوی عین‌محور و الگوی تأثرمحور یا امپرسیونیستی که پیش‌تر به آن‌ها اشاره شد و کمابیش زیر چتر الگوی ناظر به اثر هنری جای می‌گیرند یا با آن هم‌پوشانی دارند.

طبیعت از چشم هنر

چه بسا شایع‌ترین صورت الگوی مبتنی بر اثر هنری، نظر کردن در طبیعت به چشم اثری هنری به طور عام و تابلویی از گونه نقاشی منظره به طور خاص باشد. این رویکرد در تاریخ زیبایی‌شناسی عمدتاً با مفهوم picturesque پیوند دارد که در این نوشتار معادل «امر» تصویروار» به جای آن به کار می‌رود. امروزه روز مفهوم امر تصویروار در عرف زیبایی‌شناسان و منتقدان هنر کاربرد چندانی ندارد، اما نباید از نظر دور داشت که این مفهوم به ویژه در قرن هجدهم جزو مفاهیم کلیدی گفتار زیبایی‌شناسانه بود و در کنار مفاهیم شایعی همچون زیبا و والا می‌نشست و گاه حتی مهم‌تر از آن‌ها بود. آثاری نیز به ویژه در سنت زیبایی‌شناسی انگلیسی به این مفهوم می‌پرداختند که از آن جمله می‌توان به سه رساله اثر ویلیام گیلپین و رساله یوودیل پرایس با عنوان جستاری درباره امر تصویروار در قیاس با امر والا و امر زیبا اشاره کرد. گیلپین در اثر خویش امر تصویروار را عینی می‌داند که «به موجب کیفیتی که نقاشی می‌تواند آن را به تصویر کشد چشم‌نواز است» (Gilpin 1999, 421) و در ادامه از چیستی این کیفیت پرسش می‌کند. او حتی از «چشم تصویرنگر (یا چشمی که نظر به امر تصویروار دارد)»^{۱۱} (Ibid, 426) سخن می‌گوید و با این بیان به نحوه‌ای از مواجهه زیبایی‌شناسانه با جهان و هنر اشاره می‌کند که قصد دارد مولفه‌های آن را برشمارد. پرایس نیز، که جستارش را پس از گیلپین نوشته است، با تأکید بر لزوم تمایزگذاری دقیق میان امر تصویروار از یک سو و امر زیبا و امر والا از سوی دیگر می‌کوشد ویژگی‌های امر تصویروار را نشان دهد. یکی از ایده‌های مهم او در این رساله که به ویژه از جهت گسترده دایره

این کیفیت زیبایی‌شناختی اهمیت دارد آن است که هرچند کیفیاتی که سازنده امر تصویروارند معمولاً با حس بینایی قرین‌اند، اما به آن محدود نمی‌شوند و می‌توانند تمامی حواس ما را فراخوانند. به این اعتبار، فی‌المثل، موسیقی نیز «ممکن است حقیقتاً تصویروار» باشد (Price 1999, 437). در همین حال و هوا، اندروز نیز در کتاب جستجوی امر تصویروار نشان می‌دهد که تصاویر اشعار شبانی هم می‌توانند الگویی آرمانی برای مواجهه با مناظر روستایی به دست دهند (بنگرید به Andrews 1989, chap. 1)^{۱۲}.

باری، طبیعت را سرمشق و الگوی هنر دانستن و هنر را به عیار آن سنجیدن سابقه و پشتوانه آشکاری در تاریخ هنر و تامل درباره هنر داشته است (مفهوم می‌مسیس بیش از هر مفهوم دیگری یادآور این نسبت است)، اما ایده نهفته در پس مفهوم امر تصویروار کم و بیش وارونه کردن این رابطه بود: چه می‌شود اگر در نگرستن به طبیعت از هنر مدد بگیریم و به طور اخص در آنچه در طبیعت می‌بینیم به گونه‌ای نظر کنیم که گویی تابلویی (یا تصویری شعری) است فراروی ما که می‌توانیم شبکه اصطلاحات و مفاهیمی را که در ارزیابی و ارجح‌شناسی تابلوها و به طور عام تصاویر به کار می‌بندیم در مورد این تابلوی طبیعی نیز اطلاق کنیم؟ بر مبنای همین رویکرد بود که، از باب مثال، جوزف ادیسون باور داشت «آنچه او "آثار طبیعت" می‌نامید هنگامی که به آثار هنری شباهت می‌برند جذاب‌ترند» (به نقل از Carl-son 2002, 4).

این طرز نگاه به طبیعت محدود به حلقه‌های هنرمندان و زیبایی‌شناسان نمی‌شد و در فرهنگ سیاحت آن روزگار نیز طنین انداخته بود: در آن زمان هم هنرمندان و هم سیاحان غالباً از وسیله‌ای استفاده می‌کردند که آینه کلود^{۱۳} خوانده می‌شد و اشاره داشت به نام کلود لورن^{۱۴}، نقاش فرانسوی دوران باروک. این وسیله آینه کوچک محدبی بود که تیرگی خاصی داشت. هنگامی که این آینه را در برابر منظره‌های طبیعی می‌گرفتند، به واسطه ویژگی فیزیکی‌اش، منظره تیرگی و فشرده‌گی خاصی می‌یافت؛ گویی از محیط پیرامونش برکنده می‌شد و همچون تابلویی از جنس آثار لورن در



که تجربه تصویر صرفاً تجربه‌ای دیداری نیست و، چنان که فی‌المثل مرلو - پونتی نشان داده است، حواس دیگر نیز به نوعی در تجربه هنرهایی که اصطلاحاً دیداری خوانده می‌شوند به انحایی و به درجاتی دخیل‌اند. اما میزان این دخالت در تجربه پدیداری که مستقیماً و نه نیابتاً، قوای حسی گوناگون ما را خطاب قرار می‌دهد علی‌الاصول بیش‌تر است و الگویی را برای تبیین خویش می‌طلبد که این درگیری چندوجهی پرمایه را به حساب آورد.

۲. نقد دومی که می‌توان طرح کرد این است که تجربه طبیعت معمولاً تجربه امری سه‌بعدی و پویاست در حالی که تجربه تابلو معمولاً تجربه امری است ایستا که در دو بعد محقق می‌شود. چنان که کارلسون می‌گوید، «محیط زیست نه نوعی صحنه یا بازنمود است و نه ایستا و دوبعدی» (به نقل از Budd 2005, 133). به بیانی دیگر، «محیط زیست متعلق [یا ابژه] عمل سوپژکتیو نظاره یا تأمل نیست: محیط زیست با ما پیوستگی دارد و خود، شرط زیستن ماست» (Berleant 1992, 156). ما قادریم «در» منظره طبیعی حرکت کنیم، در حالی که حرکت «در» تابلو، جز به معنای مجازی، معمولاً برایمان مقدور نیست. حرکت بدن ما در فضا می‌تواند، به تعبیر مرلو-پونتی، قصدیت حرکتی^{۱۵} و بدنی^{۱۶} ما را تغییر دهد و بافتار و موقعیت‌های «گرفت»^{۱۷} ادراکی را در تجربه‌مان دگرگون سازد. بی‌تردید چنین امکانی قادر است تجربه ما را پیوسته جرح و تعدیل کند، عناصری از آن را حذف، دگرگون یا جایگزین سازد و عناصر تازه‌ای به آن اضافه کند. حتی ممکن است کل ارج‌شناسی شخص در حین حرکت رخ دهد، مانند تجربه زیبایی‌شناسانه‌ای که به شخص دست می‌دهد هنگامی که بر قایقی سوار است و از رودخانه‌ای میان جنگل می‌گذرد یا هنگامی که سوار بر هواپیمای بی‌موتور در حال سیر و تماشاست (Hepburn 1966, 289).

از این جا می‌توان نتیجه گرفت که در تجربه زیبایی‌شناسانه یا ارج‌شناسی طبیعت ما نه فقط ناظر بلکه عامل نیز هستیم، آن هم عاملی که هم در طبیعت و هم بخشی از طبیعت است (Ibid, 290) و ارج‌شناسی‌اش در بطن و متن جلوه‌های طبیعی روی می‌دهد که گاه از

برابر دیدگان قرار می‌گرفت. به این ترتیب، طبیعت به تصویر بدل می‌شد. حتی امروز نیز این نگاه به طبیعت، که به عبارتی صحنه‌های طبیعی را شکار می‌کند، آگاهانه یا ناآگاهانه در «بروشورها، عکس‌های تقویم‌ها و کارت پستال‌ها» نمودار است (Carlson 2016).

همان طور که اشاره شد، رویکرد منظره‌محور در ارج‌شناسی طبیعت بر آن است که اگر می‌خواهیم طبیعت را چنان که باید و شاید ارج بشناسیم، باید از دریچه هنر، و به طور اخص نقاشی، به آن نظر کنیم و ساز و برگ نقاشی شامل کیفیات مربوط به فرم (ترکیب‌بندی، رنگ‌پردازی و...) و کیفیات بیانگرانه را شامل حال آن کنیم. اما آیا این رویکرد حق ارج‌شناسی طبیعت را به تمامی ادا می‌کند؟ آیا کیفیات زیبایی‌شناسانه طبیعت در این رویکرد سراپا از پرده به در می‌آیند؟ چنان که خواهیم دید، این رویکرد از زوایای گوناگون محل نقد بوده است و به دلایلی که خواهد آمد، به نظر می‌رسد پاسخ این سوالات منفی است و رویکرد مورد بحث اگر ادعای تمامیت‌طلبی کند، سر از تقلیل‌گرایی درمی‌آورد. و اما دلایل:

۱. اولین کاستی این الگوی ارج‌شناسی طبیعت آن است که تجربه زیبایی‌شناسانه طبیعت را، که علی‌الاصول تجربه‌ای چندحسی است، عمدتاً به یک حس، حس بینایی، فرومی‌کاهد. تجربه زیبایی‌شناسانه‌ای که در بسیاری از موقعیت‌های طبیعی به ما دست می‌دهد حواس گوناگون ما را درگیر می‌کند، به گونه‌ای که حذف یکی از آن‌ها به معنای کاستن از عیار آن تجربه خواهد بود. از باب مثال، تجربه مواجهه با غروب خورشید در عصری پاییزی از روی تپه‌ای خزان‌گرفته چه بسا با خودش حامل جوانبی متعلق به لامسه (مانند گرمای لذت‌بخش واپسین پرتوهای آفتاب روی پوست)، جوانبی متعلق به بویایی (رایحه گل‌ها و گیاهان پیرامون که گاه با نزدیک شدن غروب بیش‌تر یا کم‌تر می‌شود) و جوانبی متعلق به شنوایی (همچون آواز پرندگان یا صدای حشرات) باشد. آنچه نهایتاً به منزله تجربه آن غروب در یاد می‌ماند آمیزه‌ای از همه این‌هاست، گو این که ممکن است بعضی از این عناصر پررنگ‌تر باشند و بعضی دیگر در حاشیه تجربه ادراکی ما قرار گیرند. این درست است

چهارسو او را در میان گرفته‌اند. الگوی مبتنی بر استغراق و درگیری، که پیش‌تر از آن یاد کردیم، بر همین نگرش استوار است. برلینت، نماینده مهم این الگو، معتقد است که در بیان ارج‌شناسی طبیعت، نگرشی که سوژه را در یک سو می‌نهد و ابژه را در سوی دیگر راه به جایی نمی‌برد، چرا که این دوگانگی در تجربه زیسته طبیعت وزنی ندارد و حاصل انتزاعی است که پس از تجربه رخ می‌دهد.

۳. آثار هنری غالباً دارای قاب هستند. هپبرن (و پس از او کارلسون) در همین ویژگی غالب در آثار هنری، به ویژه آثار دیداری، دلیلی دیگر برای رد ارج‌شناسی طبیعت بر حسب هنر پیدا می‌کنند. ویژگی دارا بودن قاب در مورد هنری مثل نقاشی روشن است، اما عمده قالب‌های دیگر هنری نیز قاب یا قاب‌های خاص خودشان را دارند. مثلاً، صحنه نمایش به این معنای فراخ، قاب نمایش است که مرز میان درون و بیرون اثر را تعیین می‌کند و مایه تعیین یافتن و محصوریت آن می‌شود. همچنین، می‌توان از قاب تصویر در فیلم یاد کرد یا کلمات یک شعر و آرایش آن‌ها که مجموعاً حدود یا قاب آن شعر را رقم می‌زنند. به گفته هپبرن، وقتی از قلمرو زیبایی‌شناسی هنر قدم بیرون می‌گذاریم و وارد قلمرو زیبایی‌شناسی طبیعت می‌شویم، داستان قاب دگرگون می‌شود. اگر از قاب فراگیر ادراکی‌مان صرف نظر کنیم، آثار طبیعت، بر خلاف عمده آثار هنری، بدون قاب^۸ اند و به تبع آن، فاقد حد و مرز و تعیین و ثباتی که عمدتاً در قلمرو اول به دید می‌آید. با رجوع به همان مثالی که در بند اول این بخش آوردیم، مشاهده می‌کنیم که متعلق تجربه زیبایی‌شناسانه ما در این جا، بر خلاف این یا آن نقاشی منظره، قاب یا چارچوب مشخصی ندارد، یا شاید بتوان گفت بالقوه، بی‌نهایت قاب دارد که فاعل تجربه می‌تواند هر بار یک یا چند امکان را از این میان به فعل درآورد. با اندک تغییری در محل نشستن یا ایستادن، زاویه نگاه، آهنگ تنفس، دقت در شنیدن و... متعلق تجربه و نهایتاً خود تجربه دگرگونی می‌پذیرند. این در حالی است که در مواجهه با عمده آثار هنری، از جمله تابلوی نقاشی، که دارای قاب کم و بیش مشخصی هستند، میدان انتخاب حواس برای دستیابی

به تجربه درخور اثر محدود است. از باب مثال، برای این که تجربه بهینه‌ای از تابلو داشته باشیم، باید در فاصله مناسبی از آن قرار بگیریم (نه خیلی دور نه خیلی نزدیک) تا، به تعبیر میکل دوفرن، پدیدارشناس هنر، تبدیل اثر هنری به ابژه زیبایی‌شناسانه، یعنی تجلی امر حسی نهفته در آن، به نحو مناسب رخ دهد (Dufrenne 1973, 3-18). از آن طرف هم میزان نور محیطی باید به گونه‌ای باشد که جلوه‌های رنگی اثر به بهترین نحو و متمایزترین شکل خود را نمودار کنند. اما در گستره طبیعت، چنان که هپبرن به درستی می‌گوید، فقدان قاب باعث می‌شود که اعیان زیبایی‌شناسانه طبیعی ثبات، پیش‌بینی‌پذیری و تعیین کم‌تری داشته باشند و در عوض بیش‌تر به «غافلگیری ادراکی» و حس «گشودگی ماجراجویانه» مجال دهند (Hepburn 1966, 291). در این جا دیگر نمی‌توان دست کم به آسانی حالت مطلوبی را در میان بی‌شمار حالت ممکن متصور شد که در آن کیفیات زیبایی‌شناسانه اثر به بهترین نحو خود را ظاهر سازند. از این قرار، می‌توان گفت تعمیم تجربه زیبایی‌شناسانه اثری که قاب دارد به آنچه قاب مشخصی ندارد یا بالقوه، بی‌نهایت قاب دارد نمی‌تواند حق مطلب را در مورد ارج‌شناسی طبیعت ادا کند.

۴. حتی اگر مظهري از مظاهر طبیعت را در قاب واحدی محصور کنیم و در این قاب آن را متعلق ارج‌شناسی قرار دهیم، باز هم کیفیتی در متعلق ارج‌شناسی ماست که باعث می‌شود تفاوتی مهم در تجربه منظره طبیعی و منظره هنری وجود داشته باشد: طبیعت فراخ‌نای تطور، رشد و نمو و فروپژمردن و زوال است. متعلق ارج‌شناسی طبیعت لحظه به لحظه و جا به جا تغییر می‌کند و بخش عظیمی از این تغییرات به درجات به ادراک ما در می‌آیند. دورنمای مثال ما هر لحظه به رنگی عیان می‌شود. کافی است جلوه‌های چندحسی این دورنما را به هنگام سحر، به وقت ظهر و به گاه شب مقایسه کنیم، یا به هنگام بهار، در موسم تابستان، به وقت پاییز یا به گاه زمستان. موضوع ارج‌شناسی طبیعت «بر خلاف آثار هنری سنتی» دارای قاب نیست، بر خلاف آثار نمایشی یا موسیقایی زمان

مشخص ندارد، و برخلاف آثار نقاشی یا مجسمه‌سازی واجد مکان مشخص نیست» (Carlson 2002, xviii). از این قرار، می‌توان با هپبرن همراه شد که «هر کیفیت زیبایی‌شناسانه‌ای در طبیعت همواره موقت است» و در پرتو بافتاری متفاوت و فراخ‌دامنه‌تر یا تنگ‌دامنه‌تر قابل جرح و تعدیل است (Hepburn 1966, 292). طبیعت از آن رو که پیشاپیش دورنما یا وجهه نظری را بر ما تحمیل نمی‌کند امکان‌های بی‌شماری برای تجربه خودش در اختیار می‌گذارد به طوری که منظره‌ای واحد ممکن است به اشکال گوناگونی بر ما نمایان شود که ارج‌شناسی‌های گوناگونی را اقتضا کنند؛ ممکن است یکی تجربه والایی را برانگیزد و یکی تجربه زیبایی را. تجربه جنگل در روز متفاوت با تجربه آن در نیمه‌شب است. روشن است که این تغییرات، کیفیات زیبایی‌شناختی طبیعت را دست‌نخورده باقی نمی‌گذارند. حتی گاه ممکن است کیفیتی زیبایی‌شناختی را به ضد آن بدل کنند. به نظر می‌رسد الگوی ایستای منظره‌نگر نمی‌تواند این پویایی را به حساب آورد.

۵. اگر بپذیریم که آثار هنری به نحوی از انحا نشانی از معنابخشی انسانی را بر پیشانی دارند، حتی اگر این معنابخشی در حد گزینش شیئی طبیعی یا مصنوع و هنر «خواندن» آن یا قرار دادنش در «بافتار»ی هنری نظیر نمایشگاه باشد، و اگر از پاره‌ای پیش‌فرض‌های مابعدالطبیعی یا الهیاتی درباره طبیعت مبنی بر این که امور طبیعی حاکی از قصد یا معنایی هستند صرف نظر کنیم، آن گاه می‌توانیم به تفاوت دیگری میان آثار هنری و امور طبیعی راه ببریم که تعمیم ارج‌شناسی زیبایی‌شناسانه یکی به دیگری را دست کم مسئله‌دار می‌کند. از آن جا که امر طبیعی در این دورنما حامل قصد یا مرادی نیست، مجال فراخ‌تری را برای مواجهه و معنابخشی مخاطب فراهم می‌آورد و به تبع آن ارتفاع و گستره پرواز تخیل را نیز بیش‌تر می‌کند. درست است که در مواجهه با اثر هنری نیز ضرورتاً در بند قصد یا مراد پدیدآورنده نیستیم و حتی ممکن است اصولاً آن را در تجربه و تفسیر اثر ذی‌مدخل ندانیم، اما به راحتی نمی‌توانیم هاله‌های معنایی بین‌الذهانی‌ای را که پیرامون اثر را فراگرفته‌اند و به درجات به تجربه و تفسیر

اثر سمت و سو می‌دهند نادیده بگیریم. به هر حال، شاعر با کلماتی کار می‌کند که پیشاپیش آستن معانی‌اند، نقاش نیز از زبان رنگ و نقش بهره می‌گیرد که پیشاپیش دلالت‌مند است. همین مطلب در مورد هنرهای دیگر نیز صدق می‌کند که همگی در شبکه دلالت‌هایی از پیش موجود قرار دارند، گرچه لزوماً در بند آن نیستند و می‌توانند به درجات از آن فراتر هم بروند. طبیعت هم البته طبیعت بکر و دست‌نخورده نیست و تاریخی از معانی و تداعی‌ها بر آن بار شده است. اما علی‌الاصول به نظر می‌رسد با توجه به آن دو پیش‌فرض، مجال بیش‌تری برای مواجهاتی می‌دهد که لزوماً از جنس مواجهه با اثر هنری نیستند. به گفته هپبرن، اگر یک عین طبیعی و یک عین مصنوع را که به طور همسان ادراک می‌شوند در نظر بگیریم، گمراه‌کننده است که بگوییم فرقی با هم ندارند. اگر ندانیم عین مورد نظر مصنوع یا طبیعی است، نمی‌توانیم بدانیم که چگونه به شکل درستی آن را ارزیابی کنیم. اگر هم به این تفاوت واقف باشیم، ای بسا واکنشمان به هر کدام تفاوت کند. منشا و تاریخ عین در ارج‌شناسی درستش نقش محوری دارد. مثلاً، فرق است بین سنگی که با فشار نیروهای زمین‌شناختی جلوه‌ای خاص پیدا کرده و سنگی که با مهارت مجسمه‌ساز چنین کیفیتی یافته است (Ibid, 301). ضعف ارج‌شناسی مبتنی بر نگرش صرفاً فرمالیستی به اثر هنری و امر طبیعی که این عناصر بافتاری را نادیده می‌گیرد از همین جا ناشی می‌شود.

علی‌رغم تمام آنچه گفته شد، نباید از خاطر برد که این تمایزها میان ارج‌شناسی هنر و ارج‌شناسی طبیعت «عمدتاً» برقرارند، نه همواره و به یک درجه. از باب مثال، در برخی قالب‌های هنری نوظهور در دهه‌های اخیر گرایش به فراتر رفتن از چارچوب قاب به چشم می‌آید. اتفاقاً در هنرهایی که زمین و طبیعت جزو عناصر مقوم آن‌هاست این گرایش پررنگ‌تر است. می‌توان بسیاری از آثار هنر زمین یا هنر خاکی یا هنر محیطی را مثال آورد که مرزهای میان اثر هنری و طبیعت را کمرنگ می‌کنند و دست‌کم پذیرای بخشی از اوصاف ارج‌شناسی طبیعت می‌شوند. یا می‌شود به برخی آثار هنر تعاملی اشاره کرد که در آن‌ها تمایز میان آفریننده

و مخاطب تحلیل می‌رود و ناظر و عامل در هم آمیخته می‌شوند. همچنین، می‌توانیم به پاره‌ای از آثار نقاشی (یا پاره‌ای فیلم‌ها) اشاره کنیم که در آن‌ها قاب تصویر به گونه‌ای است که به جای الغای محصوریت، به فضای بیرون از قاب اشاره دارد و تخیل مخاطب را برمی‌انگیزد تا در آن فضای نامحدود سیر کند.

کلام آخر: یا این یا آن؟

آنچه گذشت از کاستی‌ها و محدودیت‌های الگویی از ارج‌شناسی طبیعت حکایت می‌کند که قائم به مولفه‌های ارج‌شناسی هنر، به ویژه هنرهای دیداری، است. شاید در مقام جمع‌بندی بتوان گفت که مشکل این الگو، خصوصاً زمانی که از حیث هنجاری مورد نظر باشد، این است که دامنه‌ای دارد تنگ‌تر از آن که فراخنای تجربه زیبایی‌شناسانه طبیعت را که از بسیاری قیود تجربه زیبایی‌شناسانه هنر آزاد است در بر بگیرد و طبیعت را از آن حیث که طبیعت است - و نه صرفاً از آن حیث که با هنر قرابت دارد - ارج‌شناسد. همین آزادی است که نزد برخی از زیبایی‌شناسان طبیعت نظیر ملکم باد، دانلد هپبرن و اندرو فیشر یک صفت متمایز ارج‌شناسی طبیعت به شمار آمده است. از باب نمونه، ملکم باد می‌گوید: «... ارج‌شناسی زیبایی‌شناسانه طبیعت از آزادی‌ای برخوردار است که از ارج‌شناسی هنری دریغ شده است، واقعیتی که جستجوی الگویی برای ارج‌شناسی زیبایی‌شناسانه طبیعت (به خصوص محیط طبیعی) را که نشان دهد چه چیز را باید ارج‌شناخت و چگونه - امری که در مورد آثار هنری درک خوبی از آن داریم - بدل به طلبی واهی می‌کند» (Budd 2005, 147). همچنین، بنگرید به Carl-son and Berleant 2004, 20-21). باد جلوه‌های این آزادی را از جمله در این می‌بیند که آدمی در مقام ارج‌شناسی طبیعت می‌تواند هر موضع و جایگاهی اختیار کند، در هر جهتی حرکت کند، و در هر زمانی از شب یا روز، در هر وضعیت جوی و با بهره‌گیری از هر دستگاه حسی طبیعت را ارج‌بشناسد. باد در کنار آزادی به ویژگی دیگری از ارج‌شناسی طبیعت اشاره می‌کند که همانا نسبت این ارج‌شناسی است، چه از حیث زمانی و چه از حیث مشاهدتی. مثالی که او می‌آورد زیبا دیدن

دانه شن زیر میکروسکوپ و زیبا ندیدن آن با چشم غیرمسلح است.

از این قرار، آیا الگوی مبتنی بر اثر هنری را باید مردود شمرد و کنار نهاد؟ پاسخ این پرسش منوط است به این که چه انتظاری از این الگو داشته باشیم. اگر از منظری تمامیت‌خواهانه مدعی باشیم که این الگو الگویی بسنده است و حق مطلب را در ارج‌شناسی طبیعت از آن حیث که طبیعت است ادا می‌کند، پاسخ مثبت است به همه دلایلی که ذکر شد. اما اگر این الگو را تنها یک الگو و نه یگانه الگو به شمار آوریم - نگرشی که برخی از زیبایی‌شناسان طبیعت نظیر باد و استرک به آن قائل‌اند - آن گاه پاسخ منفی است. بر این اساس، به جای آن که الگوی مورد بحث را کنار بگذاریم، می‌توانیم در عین آگاهی از محدودیت‌های آن، به امکان‌هایی بیندیشیم که این الگو برای ارج‌شناسی طبیعت به دست می‌دهد. اگر بپذیریم که نسبت میان تجربه هنر و تجربه طبیعت نسبتی دوسویه و از جنس بده‌بستان است به این معنا که هم تجربه طبیعت می‌تواند در تجربه هنر اثر بگذارد و آن را مایه‌ور سازد (برلینت حتی این نظر را پیش می‌نهد که «زیبایی‌شناسی طبیعت می‌تواند الگوی ارج‌شناسی هنر باشد» (Berleant 1992, 171) و هم تجربه هنر می‌تواند امکان‌ها و افق‌های تازه‌ای برای تجربه طبیعت فراهم آورد و حتی فراتر از این، چیزی به طبیعت اضافه کند (از باب مثال، بنگرید به گراهام ۱۳۹۵، ۲۵۰-۲۵۳)، آن گاه می‌توانیم، فی‌المثل، الگوی فرمالیستی یا امپرسیونیستی ارج‌شناسی طبیعت را گشاینده راهی برای برجستگی بخشیدن به وجوه فرمال ادراکات خویش از طبیعت بدانیم و به تبع آن هم به تجربه ادراکی و هم به تجربه ارج‌شناسانه خویش از آنچه متعلق به طبیعت است عمق ببخشیم. بیان رسای این نگرش در مقدمه کارلسون و برلینت بر کتاب زیبایی‌شناسی محیط‌های طبیعی آمده است آن جا که با اشاره به این سخن مشهور اسکار وایلد که «طبیعت [به عبارت دقیق‌تر، زندگی] از هنر تقلید می‌کند»، می‌گویند: «...داستان‌های طبیعت می‌توانند روایت‌هایی برای نظم بخشیدن به تجربه‌های ما از طبیعت شوند. به همین شکل، درام می‌تواند چارچوب‌هایی برای درک

گسترده‌ای می‌طلبد. در این جا همین قدر می‌توان گفت که دلیل نخست مجموعاً معتبر است، مگر این که بخواهیم مفهوم هنر را چنان بسط دهیم که هر گونه ساختنی را در بر بگیرد، آن هم نه فقط ساختن مقرون به دانش. دلیل دوم هم در کل اعتبار دارد، اما دلیل سوم چندان مجاب‌کننده نیست، زیرا می‌توان تصور کرد که چیزی را هنر بدانیم حتی اگر محتوای قصد آفریننده‌اش بر ما پوشیده باشد یا به این محتوا دسترسی نداشته باشیم.

11. the picturesque eye

۱۲. همچنین، بنگرید به Carlson and Berleant 2004, 12.

13. Claud-eglass

14. Claude Lorrain (c.1600 –1682)

15. motor intentionality

16. bodily intentionality

17. prise/grip

18. frameless

کتابنامه

گراهام، گوردن. (۱۳۹۴)، *فلسفه هنرها: درآمدی بر زیبایی‌شناسی*، ترجمه مسعود علیا، تهران: ققنوس.

- Andrews, M. (1989), *The Search for the Picturesque*, Stanford: Stanford University Press.
- Berleant, Arnold (1992), *The Aesthetics of Environment*, Philadelphia: Temple University Press.
- Budd, Malcolm (2005), *The Aesthetic Appreciation of Nature*, Oxford: Oxford University Press.
- Carlson, Allen (2002), *Aesthetics and the Environment*, London and New York: Routledge.
- Carlson, Allen, "Environmental Aesthetics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/environmental-aesthetics/>>.
- Carlson, Allen and Berleant, Arnold (ed.) (2004), *The Aesthetics of Natural Environments*, Peterborough: Broadview Press.
- Dufrenne, Mikel (1973), *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, trans. Edwards S. Casey et al., Evanston: Northwestern University Press.

رخدادهای طبیعی پرتوان یا نظرگیر فراهم آورد که ممکن است در غیر این صورت، مانند امر والا، از توان ما برای نظم بخشیدن، در بر گرفتن و ارج شناختن آن‌ها فراتر روند. حتی موسیقی، مثلاً در آثار دبوسی، هم می‌تواند منعکس‌کننده ادراک ما از آب، مهتاب و ابرها باشد و هم قادر است بر آن تأثیر بگذارد. این نوع دسترسی به محیط‌ها از طریق هنرها می‌تواند به شدت بر نحوه تجربه آن‌ها و، بنابراین، بر چگونگی ارزش‌گذاری‌شان تأثیر بگذارد. به این اعتبار، هنرمندان می‌توانند کاوشگران طبیعت باشند، درست همان طور که کاوندگان نفس انسان، روابط انسانی و سرتاسر محیط اجتماعی‌اند» (Carlson and Berleant 2004, 25). از این قرار، بیراه نیست اگر بگوییم نه رواست در طبیعت به چشم آینده‌دار هنر نظر کنیم نه روایت هنر را به چشم آینده‌دار طبیعت بنگریم. چه بسا درست‌تر آن باشد که، با یاری گرفتن از تعبیری کانتی، از نوعی بازی آزاد میان طبیعت و هنر سخن بگوییم.

پی‌نوشت

1. aesthetics of nature
 2. appreciation
 3. picturesque
 4. artwork model/ art-centered model
 5. object model
 6. landscape model
 7. environmental or ecological model
 8. immersion or engagement model
 9. mystery model
۱۰. استکر در رد تلقی‌ای که طبیعت را به معنای واقعی کلمه هنر محسوب می‌کند دلایلی چند می‌آورد: ۱. مخلوق بودن (یا مصنوع بودن) مستلزم هنر بودن نیست، ۲. میان نحوه خلق طبیعت و نحوه خلق اثر هنری تفاوت هست، از جمله این که طبیعت مطابق قوانین عام عمل می‌کند، ولی هنرمند معمولاً از روی گزینش و با نظر به مقاصد دست به عمل می‌برد، ۳. اگر خالق از آفرینش مخلوقات قصد یا مقاصدی هم داشته باشد، محتوای این قصد یا مقاصد بر ما پوشیده است (Stecker 2005, 18). بررسی این دلایل مجال



- Gilpin, William (1999[1791]), *Three Essays in* Townsend, Dabney (ed.), *Eighteenth Century British Aesthetics*, New York: Baywood publishing Company.
- Hepburn, R. W. (1966), “Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty,” in *British Analytical Philosophy*, B. Williams and A. Montefiore (ed.), London: Routledge and Kegan Paul.
- Price, Uvedale (1999[1794]), *An Essay on the Picturesque as Compared with the Sublime and Beautiful* in Townsend, Dabney (ed.), *Eighteenth Century British Aesthetics*, New York: Baywood publishing Company.
- Stecker, Robert (2005), *Aesthetics and the Philosophy of Art: An Introduction*, Rowman & Littlefield Publishers.