مالیخولیا
به‌مثابه‌عاطفه‌ای زیبایی‌شناختی

امیلی بردی و آرتو هاپالا
احمدرضا تقاء

افزون بر حلقه‌ی اطرافیان پرشمارم مرا محرم رازی دیگر نیز هست ــ مالیخولیایم. غرق شادی باشم یا گرم کار، با اشاره‌ی دست به گوشه‌ای فرا می‌خواندم، و من جسم بر جای و روح سوی او روان. مالیخولیای من باوفاترین دلبری است که می‌شناسم، پس چه جای شگفتی که من نیز دل‌باخته‌ی اویم. سورن کیرکگور[1]

مقدمه

هنگام بحث از مقوله‌ی عواطف و هنر، فیلسوفان جدید غالباً این مقوله را در دو بافت در نظر گرفته‌اند: موسیقی و ادبیات داستانی. موسیقی معمولاً درونه‌ی گزاره‌ای سهل‌التعریفی ندارد و قالبی هنری است که در آن عواطف چیره‌ترین نقش را بازی می‌کنند. در سنت غربی رسم است که انواعی از موومان‌ها را «غمگین» و انواعی دیگر را «شاد» توصیف کنیم، و به‌تعبیری هنگام گوش‌دادن به یک قطعه‌ی موسیقی علی‌القاعده باید چنین عواطفی داشته باشیم. البته هنوز بحث بر سر ارائه‌ی توصیفی مشخص‌تر از ارتباط میان یک قطعه‌ی موسیقی و عواطفی که ظاهراً بیان می‌کند ادامه دارد. با این حال مسئله‌ی ادبیات داستانی و عواطف به‌دلیل پاسخ متناقض‌نمای ما به داستان‌ها در رأس مباحث مطرح‌شده بوده: این‌که مثلاً چرا از سرنوشت قهرمان زن داستان متأثر می‌شویم، حال آن‌که می‌دانیم ابژه‌ی عاطفه صرفاً خیالی است و واقعیت ندارد.

عواطفی که در این بافت‌ها مد نظر قرار گرفته‌اند عموماً عواطفی نسبتاً سرراست و غیرپیچیده بوده‌اند؛ مثل شادی، اندوه، و به‌خصوص در مورد داستان درجات مختلف ترس، که اعلادرجه‌اش

دلهره است. این نوع عواطف ناظر به برخی از مسائل منطقی و فلسفی مربوط به مقوله‌ی هنر و عواطف‌اند و هرچند به سرشت خود این عواطف آن‌طور که باید و شاید توجه نشده، آن‌قدر فهمیده شده‌اند که بتوان آن‌ها را مصداق مقولات مطرح‌شده دانست. اما این بدان معنا نیز هست که از بسیاری از کیفیت‌های عاطفی مهم و جالب دیگر غفلت شده است.

حس تعالی در زمره‌ی همین کیفیت‌های عاطفی مغفول است که البته در زیبایی‌شناختی نوکانتی تا اندازه‌ای به آن پرداخته شده است. اما کیفیت عاطفی دیگری که از برخی جهات به حس تعالی شباهت دارد تقریباً پاک نادیده انگاشته شده و آن «مالیخولیا» است؛ پدیده‌ای که نه‌تنها از حیث پیچیدگی دست کمی از حسّ تعالی ندارد، بلکه در بسیاری از آثار هنری نقش ایفا می‌کند. البته در تاریخ فلسفه و ادبیات به فصولی برمی‌خوریم که در آن‌ها به این مقوله پرداخته‌اند و مطالعات بسیاری درباره‌ی آن صورت داده‌اند، اما طرز تلقی رایج از این مفهوم همواره جنبه‌ی «بالینی» داشته و عمدتاً آن را با نوعی بیماری روانی یا نوعی خلق‌وخوی غالب برابر نهاده‌اند.[۲] در این میان اثر کلاسیک برتون[۳] با عنوان **تشریح مالیخولیا** (۱۶۲۱) یک استثنا محسوب می‌شود، چرا که افق دید آن فراگیرتر از تعاریف بالینی رایج از این مقوله است. اما در این روایت‌های بسیار متفاوت و گوناگون هم باز رابطه‌ی آشکاری میان مالیخولیا و ملاحظات زیبایی‌شناختی برقرار نشده است (البته به‌استثناء برخی آثار منظوم).[۴]

قصد ما در این گفتار نشان‌دادن موضوعیت و اهمیت مالیخولیا به‌مثابه عاطفه‌ای زیبایی‌شناختی است. مالیخولیا معمولاً در برخوردهای ما با آثار هنری ایفای نقش می‌کند، ضمن این‌که در برخی پاسخ‌های زیبایی‌شناختی ما به محیط طبیعی نیز حضور دارد. مالیخولیا نه‌تنها در برخی بافت‌های زیبایی‌شناختی معین، بلکه در موقعیت‌های مالیخولیابرانگیزِ هرروزه نیز بحث ملاحظات زیبایی‌شناختی را به میان می‌کشد. با این حال پیچیدگی مقوله‌ی مالیخولیا و جذاب بودن ذاتی آن این تصور را نیز به ذهن متبادر می‌سازد که شاید بتوان مالیخولیا را فی‌نفسه عاطفه‌ای زیبایی‌شناختی شمرد. بنابراین ما استدلال می‌کنیم که آنچه مالیخولیا را در جایگاه یک حس یا عاطفه‌ی زیبایی‌شناختی می‌نشاند طبیعت خاص، سرشت دوگانه و تفاوت‌های آن با اندوه و افسردگی است.

یکی از ویژگی‌هایی که مالیخولیا را از جایگاه عاطفه‌ای زیبایی‌شناختی برخوردار می‌سازد ــ و ویژگی حس تعالی نیز هست ــ سرشت دوگانه‌ی آن است. مالیخولیا هم دارای جنبه‌های مثبت است و هم جنبه‌های منفی که این‌ها به تناوب بروز می‌یابند و تباین‌ها و آهنگ‌هایی لذت‌بخش خلق می‌کنند. این جنبه‌ها با آن وجه تفکرآمیزِ موجود در بطن مالیخولیا و آن حس خاص ناب این عاطفه درمی‌آمیزند. مالیخولیا نیز همچون دیگر عاطفه‌ها برآمده از بافتی خاص است، اما در مورد مالیخولیا چنین است که جنبه‌های گوناگون آن گرد آمده، موقعیتی زیبایی‌شناختی حول محور مالیخولیا می‌آفرینند که به آن بافت بُعد زیبایی‌شناختی تازه‌ای می‌بخشد. البته در این‌جا وارد بحث درباره‌ی کارکرد تربیتی عواطف نمی‌شویم، اما به باور ما به‌جاست نقش این نوع عواطف پیچیده و تفکرآمیز را از این جهت بسیار پرارزش شمرد.

درک ماهیت زیبایی‌شناختی مالیخولیا مستلزم بحث درباره‌ی ابژه‌ها و علل و عوامل بروز آن و موقعیت‌های گوناگون پدیدآورنده‌ی آن است. از همین رو بحث را با تحلیل جنبه‌های خاص و ممیز این عاطفه آغاز می‌کنیم. سپس می‌پردازیم به این که در وهله‌ی نخست چرا مالیخولیا عاطفه‌ای زیبایی‌شناختی است، و بعد نقش مالیخولیا را در هنر و در برخوردهای زیبایی‌شناختی با طبیعت تعیین می‌کنیم. به باور ما این همه تأکیدی است بر اهمیت نقش مالیخولیا از منظر تربیتی. این عاطفه‌ی ظریف برای درک بسیاری از آثار هنری ضروری است و توانایی احساس کردن آن زندگی آدمی را از بسیاری جهات غنا می‌بخشد، ضمن آن‌که به ما امکان می‌دهد که با بسیاری از مشکلات زندگی خود کنار بیاییم. همان‌طور که نشان خواهیم داد مالیخولیا عاطفه‌ای است پخته و تکامل‌یافته که وجه تفکرآمیز آن موجب آرامش ارواح پریشان و متلاطم می‌شود.

تفاوت مالیخولیا با افسردگی

دلیل اصلی مغفول ماندن مالیخولیا آن است که معمولاً مالیخولیا را با اندوه یا افسردگی بسیار مرتبط و حتی یکسان انگاشته‌اند. مالیخولیا را راحت می‌توان با این عواطف جمع بست و اصطلاحات توصیف‌کننده‌شان نیز معمولاً در معنایی برابر به کار می‌رود. این گرایش سرشت خاص و متمایز مالیخولیا را پنهان می‌سازد. همچنین ضرورت دارد که تحلیل خود از مالیخولیا را از سنت بالینی متمایز کنیم، چون مالیخولیا آن‌طور که ما آن را می‌فهمیم جزو اختلالات روانی نیست. ما می‌خواهیم از این معانی نسبتاً محدود این مفهوم فراتر رفته بگوییم که مالیخولیا عاطفه‌ای است ناب‌تر، با خصوصیات مختص خود.

این سنت بالینی با ارسطو آغاز می‌شود، در بخش‌هایی از تحلیل برتون تداوم می‌یابد و در دوره‌های اخیر آن را در کارهای فروید، ژولیا کریستوا[۵] و برخی روان‌شناسانی می‌بینیم که به مسائل مربوط به خلاقیت هنری پرداخته‌اند.[۶] ما ریشه‌های بالینی این اصطلاح را در یونان می‌یابیم: melaina kole یا خلط سیاه (سودا).[۷] فروید مالیخولیا را با اندوهگینی و بی‌احساسی و افسردگی یکی می‌داند ضمن آن‌که مالیخولیا را به خودشیفتگی و شیدایی ربط می‌دهد.[۸] کریستوا می‌نویسد: «اصطلاحات مالیخولیا و افسردگی به آمیزه‌ای اطلاق می‌شوند که می‌توان آن را مالیخولیا/افسردگی نامید و مرز روشنی میان این دو وجود ندارد...»[۹] در مورد هم‌پوشانی افسردگی و مالیخولیا حق با اوست، اما چون تحلیل او مبتنی بر سنت بالینی است، تفاوت‌های مهم این‌دو را نادیده می‌گیرد. برای کمک به تبیین این مبحث حفظ تمایز میان مالیخولیا و افسردگی و نیز تمایز میان تعریف بالینیِ مالیخولیا و کاربرد عاطفه‌بنیاد و وسیع‌ترِ این اصطلاح ضروری است (گو این که بین کاربردهای مختلف این اصلاح نیز هم‌پوشانی وجود دارد).[۱۰]

یکی از بارزترین تفاوت‌های موجود میان افسردگی و مالیخولیا آن است که افسردگی یک حالت عاطفی کناره‌گیرانه است، اما مالیخولیا چنین نیست. وقتی دچار افسردگی می‌شویم احساس بی‌انگیزگی می‌کنیم، از انجام کوچک‌ترین کارها عاجزیم و آینده‌ای برای خود نمی‌بینیم. این حالت

حالتی بدبینانه و توأم با رنج است. اما مالیخولیا چنین حالت سستی‌آوری نیست و با لذت تفکر و تعمق درباره‌ی چیزهایی همراه است که دوست‌شان داریم و مشتاق آن‌ها هستیم، به‌طوری که امید به داشتن‌شان ته‌مایه‌ای از شیرینی به مالیخولیا می‌افزاید که آن را تحمل‌پذیر می‌سازد (در حالی که احساس فلاکت و بدبختی چنین نیست). به‌علاوه، جنبه‌ی تفکرآمیز یا فکورانه‌ی مالیخولیا آن را از نوعی زایایی برخوردار می‌سازد. مالیخولیا چیزی است که حتی گه‌گاه آرزومند آنیم چون فرصتی برای خوداندیشیِ توأم با تساهل فراهم می‌آورد. ما از این فراغتی که برای تفکر دست داده لذت می‌بریم اما این لذت همچنین با به خاطر آوردن آنچه مشتاقش هستیم ربط می‌یابد، به‌طوری که این وجهِ تفکرآمیز می‌تواند حتی موجب وجد و نشاط شود.

یکی از ویژگی‌هایی که افسردگی را با مالیخولیا مرتبط می‌سازد آن است که هر دو آن‌ها را می‌توان به‌صورت خُلق تجربه کرد. خُلقیات زیرمجموعه‌ی عواطف‌اند، اما عواطفی هستند که احساس کردن‌شان ربطی به هیچ ابژه‌ی مشخصی ندارد؛ گویی بی‌دلیل بر ما مستولی می‌شوند و حالت ماندگار، فراگیر و پایدار دارند.[11] از این جهت بین خُلقیات و تُندی، کوبش و بی‌واسطگی عواطفی نظیر ترس، خشم یا در برخی موارد اندوه که معطوف به ابژه‌اند و از رنگ‌وبوی دیرپای خُلقیات بی‌بهره‌اند، تفاوت وجود دارد.

طبع تفکرآمیز مالیخولیا

مالیخولیا عاطفه‌ای است که معمولاً افراد یا مکان‌ها عامل بروز آن‌اند. ما به‌خاطر یک محبوب یا دوست، یا مکانی معنادار در زندگی‌مان ــ شاید جایی که زمانی در آن زندگی می‌کرده‌ایم ــ دچار مالیخولیا می‌شویم. کیفیت این احساس با اندوه شباهت و هم‌پوشانی دارد، اما ناب‌تر و همراه با مقداری لذت است، گرچه نه به‌اندازه‌ی آن لذت تلخ و شیرین خاص. مالیخولیا همچنین به‌نوعی هم‌خانواده‌ی عشق، اشتیاق، حسرت یا دلتنگی، و نیز حس نوستالژی یا عاطفه‌ای است که هنگام به یادآوردن خاطرات گذشته در ما بروز می‌کند. درست است که مالیخولیا مشخصاً به این خانواده از عواطف تعلق دارد، اما عاطفه‌ای است خاص، متمایز و مخصوص به خود.

متمایزترین جنبه‌ی مالیخولیا ــ همانند عاطفه ــ وجه تفکرآمیز آن است. مالیخولیا پاسخی بی‌درنگ به ابژه‌ای ملموس و محسوس نیست، بلکه غالباً متضمن تفکر یا تعمق درباره‌ی خاطره‌ی یک شخص، مکان، واقعه یا وضعیت است. این وجه تفکرآمیز شرط لازم برای مالیخولیاست، اما شرط کافی برای آن نیست؛ زیرا دیگر عواطف، نظیر سوگ، نیز متضمن تفکرند. جالب این‌که حالات تعمق و تفکر شرایطی روحی‌اند که معمولاً به پاسخ زیبایی‌شناختی به‌صورت عام‌تر مربوط‌اند؛ به‌خصوص در سنت کانتی نوعی منظر تفکرآمیزِ تعمق‌آمیزِ با فاصله را خاصِ وضعیت زیبایی‌شناختی در نظر گرفته‌اند.

وجه تفکرآمیز مالیخولیا از آن‌جاست که ابژه‌های مالیخولیا معمولاً غیر مستقیم و از رهگذر خاطرات، افکار یا خیالات مرتبط با ابژه‌ای غایب تجربه می‌شوند.[12] خود این عاطفه ظاهراً از دل تفکر یا تعمق

برمی‌آید، به‌طوری که عامل بروز مالیخولیا معمولاً خاطرات یا افکاری خاص هستند. پاسخ مالیخولیایی به بوته‌زاری بکر شاید برآمده از آمیزه‌ی آن فضا و به یاد آوردن خاطراتی خاص و یک‌جور روایت باشد.

خاطراتی که باعث بروز مالیخولیا می‌شوند ــ همچون دیگر خاطرات ــ یا پررنگ و واقعی‌اند، یا کم‌رنگ و گسسته، و یا حالتی بینابین دارند. جنبه‌ی تفکرآمیز مالیخولیا معمولاً متضمن تلاش برای به یادآوردن است، یعنی تفکر لازم برای بازیابی خاطرات کم‌رنگ و گسسته. علت میل به عزلت‌گزینیِ همزاد با مالیخولیا، که دست‌یابی به تمرکز لازم برای این نوع بازیابی را آسان‌تر می‌سازد، نیز همین است. وقتی خاطرات پررنگ‌اند یا با بازیابی پررنگ می‌شوند تفکر ما بیشتر صورت تعمق به خود می‌گیرد تا این‌که حالت به یاد آوردن داشته باشد.

اما خاطرات چه از راه به یادآوردن فعالانه بازیابی شوند چه از راه تعمق، اهمیت‌شان در نقشی است که در مقام روایت برای مالیخولیا بازی می‌کنند. ما ابژه‌های مشخص‌تر این عاطفه را در گشوده شدن کلاف روایت پیدا می‌کنیم. مالیخولیا ممکن است متضمن مایه‌هایی از عواطف دیگر ــ اندوه، عشق، اشتیاق، لذت و حتی هراس ــ باشد و هر کدام از این عواطف چه‌بسا پاسخی به روایتی کامل یا جنبه‌هایی از آن باشد. روایت فراهم‌کننده‌ی ابژه‌های تک‌تک آن لحظات عاطفی‌ای است که در هنگام تفکر رخ می‌نمایند. هنگام بررسی پاسخ مالیخولیایی به هنر خواهیم دید که روایتِ خاطرات جای خود را به روایتِ اثر هنری می‌دهد و مثلاً روایتِ یک فیلم به ابژه‌ی تفکر مالیخولیایی بدل می‌شود.

اما مواقعی هم هست که در مالیخولیا ابژه‌ی تفکری وجود ندارد. در این مواقع خُلق مالیخولیا بر ما مستولی می‌شود و علتش هم قرارگرفتن در آن نوع مکان‌هایی است که به‌آسانی موجب بروز تفکر یا نوعی حال و هوای فکورانه می‌شوند. نشستن روی یک نیمکت چوبی سفت با آن همه نور و فضا که ما را احاطه کرده به یک‌باره احساس وجد و تنهایی را در ما برمی‌انگیزد. هنگام تعمق زیبایی‌شناختی در بوته‌زاری بکر یا اقیانوسی بی‌کران نیز حالت مشابهی پیش می‌آید، به‌طوری که خلوت و حالت روحی تعمق‌آمیزی که در ما ایجاد می‌شود موجب بروز خُلق مالیخولیا می‌شود که در ظاهر هیچ ابژه‌ای ندارد.

چرا این مکان‌ها باعث بروز مالیخولیا می‌شوند؟ این مکان‌ها مکان‌های تفکرند، زیرا فراهم‌آورنده‌ی تنهایی و خلوتی هستند که بستر خاص مالیخولیا را مهیا می‌سازند.[۱۳] البته تنهایی ممکن است هم علت مالیخولیا باشد هم معلول آن. وقتی مدت‌ها در تنهایی سر می‌کنیم ممکن است از تنهایی به‌تنگ آییم و مشتاق معاشرت با آدم‌ها شویم که این نیز خود از ویژگی‌های مالیخولیاست. یا وقتی در مکان‌هایی پرت و خلوت قرار می‌گیریم ممکن است دچار مالیخولیا شویم. از آن طرف دچار مالیخولیا هم که می‌شویم به دنبال جایی خلوت می‌گردیم، شاید برای آن که این عاطفه را با تمام وجود حس کنیم. برتون در تحلیل خود از مالیخولیا می‌گوید:

آن که مالیخولیا بر او غلبه یابد در بادیِ امر بسی مطبوع است که هرروز بام تا شام در بستر دراز

کشیده، از حجره‌ی خویش درنیامده، در بیشه‌ای خلوت، میان اشجار و انهار و کنار جویباری، تنها قدم زند و در موضوعی دلپذیر، مطبوع و دِماغ‌پرور اندیشه کند ...[۱۴]

از سوی دیگر وی خاطرنشان می‌کند که افرادی که زیاد در تنهایی سر می‌کنند ــ مثلاً کسانی که مدام سر در کتاب دارند ــ نیز مستعد ابتلا به مالیخولیا هستند. پیوند بین مالیخولیا و تنهایی همچنین تا حدی مبین آن است که چرا ما معمولاً مالیخولیا را به طبیعت ربط می‌دهیم. طبیعت برای ما حکم مأمنی برای گریز از آدم‌ها و مشکلات را دارد و شاید از همین رو باشد که بسیاری از شاعران رمانتیک از طبیعت برای توصیف و برانگیختن خُلق مالیخولیا بهره می‌برند.[۱۵]

تنهایی همچنین به بروز آن تفکر پرتخیل ممزوج با مالیخولیا کمک می‌کند. نقش تخیل در مالیخولیا نقشی دووجهی است. اول این‌که تخیل میان تجربه‌ی دیروز و امروز ارتباط برقرار می‌سازد و از این منظر در ایجاد مالیخولیا نقش دارد. تخیل ساحلی خلوت و آرام را به آن غروبی که به گشت‌وگذار با محبوب گذشته یا منظره‌ای از اسکاتلند را با نوای نی‌انبان پیوند می‌دهد. دومین نقش تخیل شاخ و برگ دادن به خاطرات مالیخولیایی است و چه‌بسا تصور برگشتن به مکانی خاص را در ما ایجاد کند. تخیل از راه خیال و تصور خاطرات را بسط می‌دهد، به‌طوری که تفکر عمق بیشتری می‌یابد و این خود به تعمیق هرچه بیشتر احساس می‌انجامد. در این موارد تخیل، آن هم با اتکاء شدید بر خاطره، فراهم‌کننده‌ی روایتی است که مالیخولیا بر آن چنگ می‌اندازد. در این‌جا ما همچنین به مدد تخیل می‌توانیم بر دوام این عاطفه بیفزاییم و برای کسب لذت و مراقبه سناریوهای تازه‌ای بسازیم. برتون به کاربرد کم‌وبیش اجتناب‌ناپذیر تخیل خیال‌پردازانه هنگام دچارشدن به مالیخولیا اشاره می‌کند:

خوشیِ بس قیاس‌ناپذیری است که چنین در مالیخولیا غرقه شده، در عالم خیال سیر کرده، بر خویش لبخند زنند و نقش‌های گوناگون بازی کنند؛ نقش‌هایی که به قطع و یقین یا خویشتن را تجسم آن‌ها می‌انگارند یا این‌که آن‌ها را به اجرا درآمده و انجام‌شده می‌پندارند.[۱۶]

تخیل چه‌بسا چنان خیال‌بافانه شود که خاطرات یک‌سره پشت سر گذاشته شوند و صرفاً حکم نقطه‌ی شروع خیال‌پردازی‌هایی را داشته باشند که ای بسا به مرز توهم برسند.

برخی نویسندگان از ارتباط میان مالیخولیا و جنون سخن گفته‌اند؛ دو مقوله‌ای که گویا حلقه‌ی اتصال‌شان تخیل است. جنبه‌ی تفکرآمیز مالیخولیا به تخیلی زیاده خیال‌بافانه می‌انجامد و به توهم منجر می‌شود. مثلاً شکسپیر در **رام کردن زن سرکش** می‌نویسد: «مالیخولیا دایه‌ی شوریدگی است.» این حالت در شخصیت هملت نیز انعکاس دارد؛ حالتی که می‌توان آن را نوعی مالیخولیا توصیف کرد که به جنون می‌انجامد (و البته با سنت بالینی همسوتر است).[۱۷]

اما خاطره و تخیل، هر دو، ناظر به نقش محوری تفکر برای عاطفه دانستنِ مالیخولیا هستند. طبع تفکرآمیز مالیخولیا از این حیث که این عاطفه را ناب‌تر از دیگر عواطف می‌سازد از اهمیت خاصی برخوردار است. این نکته را می‌توان با مقایسه‌ی مالیخولیا و عاطفه‌ی قرین آن ــ اندوه ــ نشان داد. مالیخولیا به‌دلیل طبع تفکرآمیز و غیرمستقیم بودن ابژه‌هایش از آن بی‌واسطگی و ایجاز خاص اندوه

بی‌بهره است. حالت اندوه در اغلب مواقع پاسخ به نوعی از دست دادن است و این حالتی است که عمیقاً، ولی در اغلب مواقع بی‌واسطه، احساس می‌شود. البته اندوه هم ممکن است طولانی شود و از این جهت با افسردگی هم‌پوشانی می‌یابد. اندوه معمولاً (اما نه‌همیشه) با گریستن یا ظاهری رقت‌بار همراه است ــ چهره‌ی بی‌لبخند، قیافه‌ی عبوس، نگاه مات، و آن‌جا که طاقت از کف می‌رود اشک و زاری. اما هنگام ابتلا به مالیخولیا ما گریه نمی‌کنیم؛ مالیخولیا نه عاطفه‌ای چنین پرشدت و حدت است و نه با این نوع بیان به نمایش درمی‌آید. ما دست‌خوش مالیخولیا که می‌شویم رفتارمان فکورانه است. ممکن است از سایرین بخواهیم که ما را تنها بگذارند یا در جست‌وجوی خلوتی برآییم تا در افکار و خاطراتی که ما را دست‌خوش مالیخولیا کرده‌اند غوطه‌ور شویم. علت این رفتار آن است که مالیخولیا تخلیه‌ی عواطف نیست، بلکه خود عاطفه‌ای کامل و پرورش‌یافته است.

در این‌جا آنچه نمی‌گذارد ما به گریه بیفتیم جنبه‌ی تفکرآمیز مالیخولیاست. ما در بحر خاطرات یا تخیلات مربوط به عشقی از دست رفته یا مکان‌هایی دور فرو می‌رویم؛ در آن‌ها تعمق می‌کنیم و این چنین این عاطفه را طولانی‌تر می‌کنیم. قطعاً در مواقعی اندوه بیش‌ترِ ویژگی‌های مالیخولیا را به نمایش می‌گذارد؛ اندوه ممکن است به‌صورت یک خُلق تجربه شود، همیشه با گریه همراه نیست و ممکن است دربردارنده‌ی تفکر باشد. اما بین این دو عاطفه تفاوتی بسیار مهم وجود دارد که مربوط به جنبه‌های مثبتِ هر دوِ آن‌ها می‌شود. در اندوه جنبه‌ی مثبت به ابژه مربوط است، یعنی آنچه از دست دادنش موجب اندوه می‌شود باید چیزی باشد که برای ما ارزش‌مند است. در مالیخولیا هم ممکن است جنبه‌ی مثبت مربوط به از دست دادن چیزی باشد که برای ما ارزش دارد، اما این احساسِ مثبت لایه‌ی مهم‌تری هم دارد و آن لذت کام‌جویانه و کم‌وبیش خودشیفتگانه‌ای است که از ویژگی‌های احساس‌شده‌ی این عاطفه است. این احساس خودش خودش را تقویت می‌کند و به آن تجربه‌ی زیبایی‌شناختیِ برآمده از حالت مالیخولیایی کمک می‌کند.

مالیخولیا به‌مثابه عاطفه‌ای پیچیده

وجوه تمایز مالیخولیا و اندوه ناظر به یک ویژگیِ دیگر مالیخولیا نیز هست. مالیخولیا غالباً عاطفه‌ای است پیچیده تا ساده، و می‌توان آن را از این حیث به‌دلایلی چند دسته‌بندی کرد. نخست این‌که مالیخولیا متضمن عاطفه‌ای واحد نیست بلکه مایه‌های گوناگون دارد: مایه‌ی اشتیاق، اندوه، نشاط، و حتی حس ظریفی از هیجان. دومین و شاید چشم‌گیرترین دلیل آن‌که مالیخولیا دارای مایه‌های احساسی ناخوشایند و نیز مایه‌های احساسی خوشایند است.[۱۸] این ترکیبِ جنبه‌های مختلف دومین شرط لازم برای مالیخولیاست اما باز هم شرط کافی آن نیست، چون عواطف دیگر نیز هم جنبه‌های منفی دارند هم مثبت. یک عاطفه‌ی درخور توجه از این سنخ حس تعالی است که با مالیخولیا هم‌پوشانی دارد، آن هم از جهاتی که به ما کمک می‌کند بفهمیم که عناصر منفی و مثبت در درون هرکدام از این دو عاطفه چگونه متفاوت عمل می‌کنند و چگونه هر دو عاطفه را می‌توان زیبایی‌شناختی تلقی کرد.

کانت حس تعالی را احساسی پیچیده توصیف می‌کند که آمیزه‌ای است از رنج و لذت. رنج معلول بی‌قراری و غلبه‌ی احساسات و تخیلی است که تقلا می‌کند تا به وسعت یا قدرت ابژه‌ی تعالی پی ببرد و ناکام می‌ماند. در تعالیِ پویا رنج همچنین ظاهراً ناشی از احساسی نزدیک به ترس است. ما چنان خود را مغلوب ابژه احساس می‌کنیم که از جان خود بیم‌ناک می‌شویم، ولی چون در امن و امانیم قادریم حسی از ترس آمیخته به احترام را تجربه کنیم تا این‌که دچار ترس واقعی شویم. این احساسِ لبه‌به‌لبه با ترس همان جایی است که در آن رنج جای خود را به لذت ناشی از تخیلی والا می‌دهد؛ تخیلی که با آن در جهان احساس آسودگی خاطر و راحتی می‌کنیم. به‌عبارت دیگر، ما واقعاً چنان مغلوب ابژه نمی‌شویم که اختیار از کف بدهیم بلکه به جایگاه خود در مقام موجوداتی آزاد و مختار پی می‌بریم. در این‌جا احساس، احساسِ احترام به بشریت و طبیعت هر دو است. پس حس تعالی آمیزه‌ای است از جنبه‌های منفی بی‌قراریِ ذهنیِ هم‌مرز با ترس و جنبه‌های مثبتِ حس احترام. در مجموع، حس تعالی احساسی لذت‌بخش است چون با آن‌که متضمن خوشی بی‌واسطه‌ی ناشی از امر زیبا نیست، لذت آن در حس نشاط و وجد نهفته است.[۱۹]

در مالیخولیا جنبه‌های رنج‌آور یا منفی مربوط به احساس تنهایی، تهی‌بودن، اندوه ناشی از ازدست دادن، و ترس یا هراسی است که گاه در کنار اشتیاق وجود دارد. جنبه‌ی لذت‌بخش عمدتاً محصول تفکر است، آن‌گاه که غرق در خاطرات خوش یا خیالات دور و دراز می‌شویم. در این‌جا ما با جست‌وجوی خلوت برای عمیق‌تر کردن این تفکر و درنتیجه طولانی‌تر کردن لذت عمدتاً به جست‌وجوی مالیخولیا برمی‌آییم. حس تعالی ظاهراً با رنج آغاز و با لذت تمام می‌شود، اما جنبه‌های مثبت و منفیِ مالیخولیا به‌طرزی پیش‌بینی‌ناپذیر و به‌تناوب نمود می‌یابند. خوشی ناشی از روایتی لذت‌بخش چه بسا به یک‌باره جایش را به رنج ناشی از تنهاییِ شدید یا اشتیاق تحمل‌ناپذیر بدهد. آن‌گاه ممکن است بکوشیم تا طعم آن رنج را با رجعت به شیرینی خاطراتی خاص از خاطر بزداییم. البته حس تعالی و مالیخولیا علاوه بر وجوه افتراق شباهت‌های جالبی هم دارند. هر دو این عواطف دارای یک وجه تفکرآمیز والا هستند؛ احساس فراتر رفتن از ناپختگی احساسات قوی‌تر و بی‌واسطه‌تر. همان‌طور که دیدیم در مالیخولیا ما از تسلیم‌شدن در برابر تمایل شدید به فروشکستن و گریستن خودداری می‌کنیم. در حس تعالی نیز ما هرگز تسلیم ترس از قدرت طبیعت نمی‌شویم، بلکه از توانایی خود برای دست‌وپنجه نرم کردن با مانعی فرارسنده احساس انبساط خاطر می‌کنیم. این دو عاطفه همچنین دست‌کم یک علت مشترک دارند: طبیعت. در مالیخولیا طبیعت زمینه‌ساز آن خلوتی است که حکم بستر این خُلق را دارد و در حس تعالی نیز غالباً ابژه‌های طبیعی این احساس را در ما برمی‌انگیزند. همان بوته‌زار بکر یا اقیانوس بی‌کران و دلگیری که ممکن است موجب بروز مالیخولیا شوند چه‌بسا در شرایط دیگری حس تعالی را در ما ایجاد کنند. کانت درباره‌ی بروز مالیخولیا براثر ابژه‌های حس تعالی می‌گوید:

> پس هر نظاره‌گری که به کوهی عظیم و سر به فلک کشیده، دره‌هایی ژرف با رودهای خروشان جاری در آن‌ها، برهوت‌های آرمیده در ظلمات که سبب بروز ژرف‌اندیشی‌های مالیخولیایی

می‌شوند و نظایر آن می‌نگرد دست‌خوش شگفتی و بهتی نزدیک به وحشت می‌شود ...[۲۰]
جنبه‌های مختلف مالیخولیا که به‌اختصار ذکر شد، تعریفی کارآمد از این عاطفه‌ی خاص و متمایز به دست می‌دهد. مالیخولیا عاطفه‌ای است پیچیده با جنبه‌هایی از رنج و لذت که بر طیفی از عواطف ــ اندوه، عشق و اشتیاق ــ استوار است که همگی آن‌ها در چارچوب یک وضعیت روحی ممزوج با تفکر و تنهایی در هم تنیده‌اند. همین طبیعت خاص مالیخولیاست که آن را به عاطفه‌ای ناب‌تر بدل می‌سازد، آن هم عاطفه‌ای که زاینده‌ی تجربه‌ی زیبایی‌شناختی است.

مالیخولیا، هنرها و محیط

در این بخش قصد ما نشان دادن نحوه‌ی فهم مالیخولیا در قالب کارکرد آن در بافت هنرهاست. همان‌طور که از مثال‌های فوق برمی‌آید مالیخولیا عاطفه‌ای است که ما جدای از هنر تجربه‌اش می‌کنیم. اما مالیخولیا همچنین عاطفه‌ای است که ما در انواع و اقسام بافت‌های هنری تجربه‌اش می‌کنیم، از صحنه‌های فیلمی از اسکورسیزی[۲۱] و نقاشی‌های منظره‌ی فریدریش[۲۲] گرفته تا ایماژهای رمانتیک وردزورث[۲۳] و ملودی‌های شوپن.

در فیلم **عصر معصومیت**، ساخته‌ی مارتین اسکورسیزی، منشاء مالیخولیا واضح است و آن موقعیتی است که خارج از متن فیلم هم مالیخولیایی قلمداد می‌شود. در این مورد موقعیت مورد نظر عبارت است از ماجرای عشقی میان نیولند آرچر (با بازی دنی‌ل دی‌لوییس) و کنتس الن اولنسکا (با بازی میشل فایفر). داستان فیلم شامل همان جنبه‌های تلخ و شیرین پیش‌گفته است. تماشاگران می‌توانند از شکل‌گیری و رشد رابطه‌ی آن‌ها و جنبه‌های مختلف این رابطه لذت ببرند و برخی از عواطفی را که شخصیت‌های فیلم تجربه می‌کنند دست‌کم به‌صورت غیرمستقیم احساس کنند.[۲۴] آن عاطفه‌ی کلی که پس از آشکار شدن اجزای اصلی داستان بروز می‌کند مالیخولیاست؛ نه از یأس خبری هست و نه از افسردگی، هرچه هست همان نوع غم آرام ناب یا متعالیِ توأم با جنبه‌های درخشان‌ترِ ناشی از تفکر است که ما آن را مالیخولیا نامیدیم. اغراق نیست اگر بگوییم که زیبایی فیلم تا حد زیادی مدیون ذات مالیخولیایی آن است.

این فیلم، و روایت‌های دیگر، نمونه‌ی مواردی است که در آن‌ها مالیخولیا بیش‌تر حالت نوعی عاطفه به خود می‌گیرد تا گونه‌های خاص‌تر یک خُلق. ما با نوعی روایت و زنجیره‌ای از وقایع غیرواقعی روبه‌رو هستیم که در آن‌ها شخصیت‌ها و مکان‌های غیرواقعی به ابژه‌های عامدانه‌ی عواطف مالیخولیایی ما بدل می‌شوند. گاهی می‌توانیم سرچشمه‌ی این عاطفه را به زنجیره‌ای از وقایع یا به شخصیتی خاص نسبت دهیم. می‌توانیم به حالت‌هایی از چهره‌ی نیولند آرچر اشاره کنیم که حاکی از عواطف وی هستند. از سوی دیگر، می‌توانیم شادی و لذت آرچر و اولنسکا را نیز از با هم بودن احساس کنیم. این دو، یعنی سایه‌ی پایانی تراژیک و شادی باهم بودن، موجب بروز مالیخولیا می‌شود.

در مورد فیلمی مثل **عصر معصومیت**، سؤالی که مطرح می‌شود مربوط به مرز میان مالیخولیا و

احساساتی‌گری است. آدم باید قدری بدبین باشد که فیلم اسکورسیزی را به احساساتی‌گری محکوم کند. اما چرا عصر معصومیت فیلمی مالیخولیایی است، نه احساساتی؟ احساساتی‌گری در هنر به تحریک عواطفی اطلاق می‌شود که به نوعی غیراصیل و سطحی‌اند. احساساتی‌گری خود عاطفه یا خُلق نیست، بلکه شیوه‌ی ارائه‌ی عواطف و خلقیات است که می‌تواند در غم و شادی وجود داشته باشد و وقتی این عواطف به شیوه‌ای احساساتی ترسیم می‌شوند به‌معنای آن است که در مقایسه با زندگی واقعی توجیه‌پذیر نمی‌نمایند. البته در زندگی واقعی هم نمونه‌هایی از احساساتی‌گری وجود دارد اما در این موارد مایه‌ی غیراصیل بودن از عدم مطابقت با احساسات واقعی شخص ناشی می‌شود. مالیخولیا، براساس توصیفی که از مشخصات آن ارائه کردیم، در بارزترین نمونه‌هایش جایی برای احساساتی‌گری باقی نمی‌گذارد. مالیخولیا خود چنان عاطفه‌ی پیچیده و نابی است که هیچ‌گونه سطحی‌گری را برنمی‌تابد. پس سؤال در واقع این است که آیا در فیلم اسکورسیزی مالیخولیای واقعی وجود دارد، یا تنها چیزی که هست بازنمودهای احساساتیِ عواطف مختلف است. در عصر معصومیت‌به‌تعبیر ما سطح والاتری در خود فیلم وجود دارد که پیچیدگی می‌آفریند و مانع از تنزل فیلم تا حد یک داستان ساده‌انگارانه و سطحی می‌شود.

حال نگاهی بیندازیم به موردی متفاوت در عرصه‌ی هنر. آثار هنری‌ای که مالیخولیا را به‌صورت نوعی بیماری بالینی عرضه می‌دارند سابقه‌ای بس طولانی دارند ــ مانند «مالیخولیا۱» (گراور، ۱۵۱۴)، اثر آلبرشت دورر[۲۵] ــ اما آثاری هم هستند که بیان‌گر عاطفه‌ی مالیخولیا هستند.[۲۶] بسیاری از آثار ادوارد مونک[۲۷] به داشتن این ویژگی شهره‌اند، اما او تعدادی نقاشی و نیز یک باسمه‌ی چوبی معروف دارد که همه‌ی آن‌ها عنوان «مالیخولیا» بر خود دارند. در چندین نسخه از این آثار مردی به تصویر کشیده شده که غرق در تفکر کنار دریا نشسته (مثلاً نقاشی‌هایی از ۱۸۹۱ و ۱۸۹۲)، و باسمه‌ی چوبی او، «مالیخولیا» (غروب، ۱۸۹۶) تصویر مردی است در صحنه‌ی غروبی دلگیر. درون‌مایه‌ی تنهایی در نقاشی «مالیخولیا» (۱۸۹۹) ارائه می‌شود که تصویر زنی است که تنها در اتاقی نشسته، با جامه‌ای تیره که رنگ‌های سبز و سیاه و آبی آن با رنگ‌های شاد دیوارهای اطراف او در تضاد است.

گفتیم که مالیخولیا معمولاً در بستر تفکر آرام به وجود می‌آید. این مسئله مخصوصاً در مورد طیفی از نمونه‌های هنری مصداق دارد که در آن‌ها افرادی تنها در دل عظمت طبیعت تصویر شده‌اند؛ درون‌مایه‌ای که عموماً در سنت رمانتیک در عرصه‌ی هنر و ادبیات یافت می‌شود. مثلاً نقاشی‌های کاسپار دافیت فریدریش معمولاً شامل مناظری است که در آن‌ها یک پیکر انسانی به بیننده پشت کرده (روکنفیگور) و به زیباییِ با ابهتِ طبیعت می‌نگرد و در بسیاری مواقع ژستی فکورانه به خود گرفته است؛ چونان مسافری که دمی از سفر باز ایستاده باشد.[۲۸]

سرچشمه‌ی پاسخ مالیخولیایی به نقاشی «خیالبافِ» فریدریش همین ویژگی‌هاست. در این نقاشی مردی بر هِره‌ی پنجره‌ی گوتیک صومعه‌ای ویران نشسته است. نمای داخلی ویرانه شامل رنگ‌های قرمز سیر است، اما از مرکز تصویر نور طلایی و درخشانی می‌تابد که حالت تهی نقش توربافت

گوتیک را پر می‌کند. شخص می‌تواند با پرسپکتیو آرام و تعمق‌آمیز پیکر نشسته هم‌ذات‌پنداری کند. احساسی که به شخص دست می‌دهد احساس تفکر آرام است، و تباین تاریکی و روشنایی هم حس تنهایی را القا می‌کند هم احساس امیدواری را. در کنار این حالت شاید اشتیاق ظریفی هم به سکوت و سکون این صحنه در بیننده به وجود آید.

در بسیاری از آثار فریدریش همچنین می‌توان هم‌پوشانی مالیخولیا با حس تعالی را تشخیص داد. استفاده‌ی فریدریش از انسانی تنها و حقیر در برابر طبیعت در کنار استفاده‌ی نمایشی او از نور موجدِ نوعی احساس نشاط است که این احساس گاه به حس تعالی نزدیک است و گاه به مالیخولیا. نقطه‌ی تلاقی این دو عاطفه در آمیزه‌ی تفکر ممزوج با رنجش نمود می‌یابد. ترکیب تعمقی آرام و بی‌دغدغه با اضطراب ــ خواه از سر ترس (حس تعالی) خواه به‌واسطه‌ی از دست دادن یا اشتیاق (مالیخولیا). درون‌مایه‌های تنهایی و غم دلنشین که با مالیخولیا در ارتباط‌اند در اشعار رمانتیک نیز رایج است. مثلاً شعر «صومعه‌ی تینتِرن» وردزورث نشان‌دهنده‌ی پیوند بسیار نزدیک تنهایی با طبیعت و تفکر توأم با اشتیاق است:

پنج سال گذشته؛
پنج تابستان به بلندای پنج زمستان بلند!
و دگربار می‌شنوم
صدای زمزمه‌ی نرم این آب‌های غلتان از چشمه‌های کوهساران را،
دگرباره می‌نگرم این صخره‌های بلند و پرشیب را
که در انزوای پهنه‌ای بکر
انزوایی بس ژرف‌تر را در خاطر می‌آورند،
و آن چشم‌انداز را به آرام آسمان پیوند می‌دهند.
روزی آمده که من باز بیاسایم،
در این‌جا زیر این چنار سیه‌فام،
و این کلبه‌زار و این باغستان‌ها را بنگرم...

این شکل‌های زیبا،
در گذار غیبتی طولانی،
برایم چونان منظره‌ای در چشم مردی نابینا نبوده‌اند:
بل ای بسا که در خلوت چاردیواری‌ها
و در میان هیاهوی شهرها
مدیون‌شان بوده‌ام،
در ساعات پرملال،

به‌خاطر آن حس‌های شیرین احساس‌شده به خون و به دل؛
و راه‌یافته حتی به اندرون ذهن ناب‌ترم،
بازیافته در سکوت و آرامش: ــ نیز حس‌های لذتی از یاد رفته ...»[۲۹]

در بحث از هنرها محتمل‌ترین محل بروز مالیخولیا به‌مثابه خلق عرصه‌ی موسیقی است. در موارد برشمرده ما با انگاره‌های بصری، صحنه‌های سینمایی و بازنمودهای یک منظره سروکار داریم که مجموعه‌ای از گزاره‌ها را منتقل می‌کنند که سپس آن گزاره‌ها عاطفه‌ی مالیخولیا را برمی‌انگیزند. اما در موسیقی به‌راحتی می‌توان مواردی را سراغ گرفت که ربطی به هیچ درونه‌ی گزاره‌ای نداشته باشند. شوپن قطعات پرشماری را تصنیف کرده که بیان‌گر حس اندوه یا غم‌اند که نمونه‌ی بارز آن **مارش مرگ** است. اما در تصنیف‌های او نمونه‌هایی از مالیخولیا را نیز می‌توان سراغ گرفت. بسیاری از مازورکاهای او بیش‌تر برانگیزنده‌ی مالیخولیاست تا اندوه. مثلاً اپوس ۶۷، شماره‌ی ۴ یا اپوس ۳۳، شماره‌ی ۴ با آن تغییرات ظریف ضرب ایجادکننده‌ی خُلق کشدار مالیخولیا هستند. این مسئله به‌خصوص وقتی بیش‌تر به چشم می‌آید که این‌ها را با قطعات پرشورتر همان مجموعه ــ مانند اپوس ۶۸، شماره‌ی ۱ ــ مقایسه کنیم که در آن مجالی برای تفکر و تعمق نیست.

هنگام گوش دادن به قطعات شوپن می‌توان رنج و اندوه را تصور کرد، اما برخی خصوصیات موسیقایی که موجب بروز خُلق مالیخولیا می‌شوند عملاً وابسته به هیچ رویدادی نیستند. در موسیقی شاید آن آمیزه‌ی ضربِ نسبتاً آرام با اپیزودهای پرشور موجب بروز حس تفکر و دودلی می‌شود؛ حسی که در ترکیب با نت‌های تیره و روشن موجد خُلق مالیخولیاست. این عاطفه‌ای است که با آن پیچیدگی و تضادهای درونی‌اش به هیچ دسته‌بندی ساده‌ای تن نمی‌دهد.[۳۰]

سرانجام از قلمرو هنر خارج می‌شویم و مالیخولیا را در رابطه با برخوردهای زیبایی‌شناختی خود با طبیعت در نظر می‌گیریم. تصور کنید که دارید قدم‌زنان از میان بوته‌زاری بکر عبور می‌کنید. پهنه‌ای که تا دوردست‌ها امتداد یافته است؛ خالی و پهناور، با رنگ سایه‌های تیره و خاموش سبز و قهوه‌ای در زمینه‌ی خاکستری آسمان؛ با هوایی ساکن و ملایم و مهی فرح‌بخش. همین‌طور که ضرب‌آهنگ گام‌هایتان را آهسته می‌کنید حس و حالی فکورانه بر شما مستولی می‌شود. احساس اشتیاق به «همیشه در خلوت لذت‌بخش بوته‌زار بودن» با رنج شدید تنهایی درمی‌آمیزد. ممکن است خاطرات و افکار مشخصی در ذهن‌تان زنده شود ــ شاید خاطره‌ی این‌که مدت‌ها قبل در همان نزدیکی‌ها زندگی می‌کرده‌اید. در به یادآوردن روزهای خوش گذشته نوعی لذت احساس می‌شود، اما در کنار آن ــ و تقریباً با همان شدت ــ اندوه ناشی از دلتنگی برای آن مکان بر شخص مستولی می‌شود. میل افزودن بر دوام این عاطفه قوی است و شما با پرورش (و تقویت) این خُلق و ماندن در آن خود را به دست این احساسات سرشار می‌سپارید.

برخی اصوات طبیعت نیز، همچون موسیقی، چه‌بسا ایجادکننده‌ی آمیزه‌ی ظریفی از رنج و لذتِ مرتبط با مالیخولیا باشند. صدای مرغ باران که هنگام راه رفتن در بوته‌زار به گوش می‌رسد حسی

غریبانه و در عین حال زنده و پرنشاط دارد. یا در فضایی که بیش‌تر شبیه به فضایی است که وردزورث وصف آن را آورده شاید صدای نغمه‌ی یک‌ریز و پرشور اما حزینِ بلبل شنیده شود.
در این نمونه‌های محیط طبیعی نه روایتی است که به آن پاسخ نشان دهیم و نه درونه‌ای هنری که مالیخولیایی تعبیرش کنیم. اما با این حال باز می‌توانیم مالیخولیا را به خصوصیات زیبایی‌شناختی تجربه‌ی مربوطه ربط دهیم. رنگ‌های تیره و دلگیر بوته‌زار با جنبه‌های منفی و اندوه‌بار مالیخولیا ربط می‌یابد و لحن محزون نغمه‌ی پرندگان که با اصوات شادتر و مثبت‌تر درمی‌آمیزد القاگر آمیزه‌ی مایه‌های مثبت و منفی این احساس است.
در محیط باغ‌ها یا دشت و صحرا که آمیخته‌ای از عناصر گوناگون‌اند، گاه به ویرانه‌هایی برمی‌خوریم (ویرانه‌های واقعی یا حتی مصنوعی که قبلاً عمارتی مهم یا چشم‌اندازها و باغ‌هایی تماشایی بوده‌اند). ویرانه‌ها بیان‌گر گذر زمان و به‌طور مشخص‌تر خصوصیاتی همچون گذرایی و ناپایداری‌اند که همگی رابطه‌ای نزدیک با مالیخولیا دارند. ویرانه‌ها موجب ایجاد نوعی حالت روحی تعمق‌آمیز می‌شوند و خبر از حوادث و زندگی‌هایی از اعصار گذشته می‌دهند که رو به زوال رفته‌اند. این بناهای روبه‌تباهی فقط تکه‌هایی از زندگی‌ها و حوادث گذشته را بر جای می‌گذارند و تخیل را به بازسازی روایت‌هایی پیرامون مثلاً دِیرهای ویرانه‌ی نسبتاً سالم‌مانده، قلعه‌ها یا پای‌بست‌های پوشیده از گیاهِ کلبه‌های سنگی متروکه وسوسه می‌کنند. موضع تفکرآمیز ممکن است نیمی تخیل و نیمی خاطره باشد، اما در هر حال مالیخولیا خود را به جنبه‌های گوناگون تجربه‌ی مربوطه وصل می‌کند: به مکان‌های متروکه‌ی بسیاری از ویرانه‌ها، به شیوه‌ای که ویرانه‌ها معمولاً ناپایایی فرهنگ را بیان می‌کنند، یا به‌طور مشخص‌تر به مثلاً تداعی‌های ایجادشده بین یک ویرانه و رویدادهای اطراف آن.
در این‌جا باز مایه‌هایی می‌یابیم هم از احساس مثبت و هم از احساس منفی در نوستالژی زمان و مکانِ دیگری که اکنون نیست ــ نوستالژی شکوه ایام سپری شده و جز آن. بسیاری از ویرانه‌ها به‌عنوان بناهای بازمانده از گذشته نماد و مظهر شاهکارهای بشری‌اند، اما همراه با این آگاهی که با غلبه‌ی نیروهای طبیعت هیچ شاهکاری از ویرانگری‌های روزگار در امان نیست، همان‌طور که شکسپیر در غزل ۶۴ خود با لحنی جان‌گداز می‌گوید: «ویرانه‌ها مرا پند آموختند که دروگر زمان درخواهد رسید و او را با خود خواهد برد.»[۳۱]

نتیجه‌گیری

عاطفه‌ی مالیخولیا تنها عاطفه‌ای نیست که از غنا و ماهیتی دوگانه برخوردار است ــ گفتیم که حس تعالی هم وضعیتی مشابه دارد ــ اما در حوزه‌ی زیبایی‌شناسی سزاوار توجه بیشتر است. ویژگی خاص و چه‌بسا منحصربه فرد مالیخولیا نقشی است که می‌تواند در زندگی روزمره‌ی ما بازی کند، آن هم در بافت‌هایی که در نظر اول زیبایی‌شناختی نیستند. آن‌گاه که سوگ شکل مالیخولیایی به خود می‌گیرد، آنگاه که دیگر درماندگیِ ناشی از ازدست دادن در ما فروکش کرده و با خاطرات لذت‌بخش درآمیخته، ما با نمونه‌ای از مالیخولیا مواجهیم که گویا خود بافتی زیبایی‌شناختی برای خودش می‌آفریند. آرامش

و تفکر ممزوج با مالیخولیا شبیه به ضرورت سنتی تعمق در پاسخ زیبایی‌شناختی است. مالیخولیا در این بافت روزمره شاید از آن جوش و خروش تجربه‌ی زیبایی‌شناختی بی‌بهره باشد اما هماهنگی ناب آن در حد و اندازه‌ی یک ویژگی زیبایی‌شناختیِ پراهمیت است. لذت مالیخولیا زاییده‌ی هیجان یا جوش و خروش نیست، بلکه درواقع بیشتر برخاسته از آن هماهنگی کلی‌ای است که تجربه‌اش می‌کنیم. آن‌گاه که دچار مالیخولیا می‌شویم در واقع عنان عواطف «نازل‌تر» را به کف گرفته و غم جان‌گزا و شادیِ جان‌فزا را مغلوب کرده‌ایم. وجه تفکرآمیز مالیخولیا آن را به‌صورت عاطفه‌ای منطقی و مهارپذیر درمی‌آورد. ما توانسته‌ایم از تجارب پیشین خود فاصله بگیریم و در سرگذشت خویش جایی به آن‌ها اختصاص داده‌ایم. حاصل آن می‌شود که با گذشته‌ی خویش در هماهنگی بیش‌تری هستیم و می‌توانیم به جای غرق شدن در دریای اندوه از احساس مالیخولیا لذت ببریم.

این ویژگی شاید بیش از هر ویژگی دیگر مالیخولیا را به عاطفه‌ای «تربیتی» بدل می‌سازد. مالیخولیا نمونه‌ای است از یک عاطفه‌ی پخته‌ی تفکرآمیز که تجربه‌کردن آن راهی برای دست‌وپنجه نرم‌کردن با حوادث دردناک زندگی پیش پای آدمی می‌نهد. پرواضح است که مالیخولیا جایگزینی برای احساس غم و اندوه نیست و هنگام مواجهه با تجربه‌ی ازدست دادن باید این عواطف را از سر بگذرانیم. اما مالیخولیا می‌تواند در مرحله‌ای بعدتر سر برسد و حق جنبه‌های ظلمانی و نورانی وجود ما را به یکسان ادا کند.

همچنین دیدیم که چنین نیست که مالیخولیا عاطفه‌ای عجیب در هنر یا در برخوردهای زیبایی‌شناختی ما با طبیعت باشد، بلکه در بسیاری از قالب‌های هنری ــ مدرن یا کلاسیک ــ رخ می‌نماید. مالیخولیا به هیچ روی پدیده‌ای کهنه و باستانی نیست، اگرچه در افراط و تفریط‌های فرهنگ امروز به‌راحتی مغفول واقع می‌شود. کسانی که به‌دنبال شادی و اندوه ــ و حتی وحشت ــ می‌گردند آن آمیزه‌ی ظریف رنج و لذت خاص مالیخولیا را نمی‌پسندند. اما، چنان‌که از نقل‌قول ابتدای مقاله از کیرکگور برمی‌آید، هستند کسانی که ذوق مالیخولیا داشته و قادر بوده‌اند از آن لذت متمایزی که مالیخولیا به ارمغان می‌آورد لذت ببرند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها:

1. Soren Kierkegaard. "Diapsalmata," in *Either/Or*, Penguin, 1992, p. 44.

۲. برای مطالعه‌ی مطالبی درباره‌ی سنت بالینی ن. ک.:
Jennifer Radden's edited collection, *The Nature of Melancholy: From Aristotle to Kristeva* (Oxford University Press, 2000).

۳. Robert Burton (۱۵۷۷-۱۶۴۰)، نویسنده و روحانی انگلیسی. ـ م.

۴. تئودور آدورنو مالیخولیا را کیفیتی زیبایی‌شناختی می‌داند، اما به تشریح آن نمی‌پردازد و در هر حال ظاهراً آن را با افسردگی و اندوه برابر می‌نهد. ن. ک.:
T.W. Adorno. *Aesthetic Theory*, trans. C. Lenhardt, ed. Gretel Adorno and Rolf Tiedeman

(London: Routledge & Kegan Paul, 1984), pp. 375-376.

والتر بنیامین در بررسی نمایش تراژیک آلمان بحث مفصل‌تری ارائه می‌کند، اما با این حال درمقایسه با آدورنو با صراحت بیش‌تری مالیخولیا را با اندوه و افسردگی همسان می‌انگارد و همچنین آن را به سنت بالینی ارتباط می‌دهد. ن. ک.:

Walter Benjamin. *The Origin of the German Tragic Drama*, trans. John Osborne (London, New York: Verso, 1998), pp. 140-158.

بنابراین نه آدورنو و نه بنیامین در واقع کمک چندانی به بحث مربوط به مالیخولیا با تعریفی که ما در این‌جا داده‌ایم نمی‌کنند.

۵. Julia Kristeva (۱۹۴۱–)، روان‌کاو و نظریه‌پرداز ادبی فرانسوی. ـ م.

۶. ن. ک.:

Joseph J. Schildkraut and Alissa J. Hirshfeld, "Mind and Mood in Modern Art I: Miró and Melancholie," *Creativity Research Journal*, **8** (2), pp. 139-156 (1995).

۷. ن. ک.:

Aristotle. *The Works of Aristotle*, Vol. VIII: Problemata, Books I and XXX, ed. W.D. Ross, trans. E.S. Forster (Oxford: The Clarendon Press, 1927).

۸. ن. ک.:

Sigmund Freud. "Mourning and Melancholia" (1915, 1917), in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. XIV, ed. J. Strachey (London: The Hogarth Press, 1957).

9. J., Kristeva. *The Black Sun: Depression and Melancholy*, trans. Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1989), p. 10.

۱۰. رادن در مقدمه‌ی کتاب خود خاطرنشان می‌کند که مالیخولیا را عموماً و عمدتاً نوعی بیماری بالینی دانسته‌اند، اما به این نکته نیز اشاره می‌کند که در قرن نوزدهم، همان‌طور که در برخی اشعار رمانتیک شاهدیم، مالیخولیا به‌مثابه نوعی کیفیت عاطفی با ویژگی‌های خاص خود مورد توجه قرار گرفت (ص. ۴).

۱۱. رادن نیز به این خصلت مالیخولیا اشاره می‌کند (صص. ۳۸–۳۷).

۱۲. در برخی موارد (غیر هنری) ابژه‌ی مالیخولیا به‌تعبیری حضور دارد. مثلاً اگر در مکانی باشیم که قبلاً با محبوب خود آن‌جا بوده‌ایم این باعث بروز احساسات مالیخولیایی معطوف به آن شخص می‌شود، اما آن احساسات ممکن است تاحدی معطوف به آن مکان هم باشند (به‌طوری که آن مکان هم خود ابژه‌ی مالیخولیا می‌شود نه این‌که فقط زمینه‌ساز بروز این عاطفه باشد). یک مورد دیگر ممکن است وقتی باشد که ابژه‌ی مالیخولیا محسوس و ملموس است اما به‌نوعی خارج از دسترس، و به آن معنا غایب و دست‌نیافتنی است.

۱۳. در جاهای شلوغ هم زمانی که تنها هستیم امکان این‌که دچار مالیخولیا شویم هست. برای مثال یک ایستگاه شلوغ قطار یا کافه‌ای پرهیاهو چه‌بسا زنده کننده‌ی خاطراتی باشند که موجب بروز این عاطفه شوند.

14. Robert Burton. *The Anatomy of Melancholy*, ed. Holbrook Jackson (London: J.M. Dent and Sons, Ltd. 1978), p. 246.

برتون در تحلیل خود از مالیخولیا معانی گوناگونی به آن می‌بخشد که ربطی به کاربرد جدید آن ندارند؛ مثلاً مالیخولیا را نوعی بیماری و معادل مرض «سودا» یا «خلط سیاه» می‌داند. اما البته به جنبه‌هایی از این مفهوم که با کاربردهای جدیدتر مطابق‌اند نیز اشاره می‌کند، به‌خصوص جنبه‌های تلخ و شیرین آن، رابطه‌ی آن با تنهایی، و هم‌پوشانی و شباهت آن با اندوه، اشتیاق و غیره.

۱۵. ن. ک.:

A.L. Reed. *The Background of Gray's "Elegy": A Study in the Taste for Melancholy Poetry, 1700-1751* (New York: Russell & Russell, 1962), p. 140.

او مثال‌های زیر را ذکر می‌کند: «درختان سرخ‌دار» سروده‌ی وردزورث، «ماتم» سروده‌ی کولریج، و «مرثیه برای صومعه‌ی نیوستد» سروده‌ی بایرون.

16. Burton, p. 246.

۱۷. ن. ک.:

Reed, pp. 10ff.

۱۸. رادن نیز به این صفت اشاره می‌کند و برای جنبه‌های دوگانه‌ی مالیخولیا اشعار کیتس را مثال می‌آورد (ص. ۲۲۰).

19. I. Kant, *Critique of Judgment*, trans. W. Pluhar (Indianapolis: Hackett, 1987), § 27, pp. 114-115.

20. I. Kant, § 26, p. 129.

۲۱. Martin Scorsese (– ۱۹۴۲)، فیلم‌ساز آمریکایی. ـ م.

۲۲. Casper David Friedrich (۱۸۴۰-۱۷۷۴)، نقاش رمانتیک آلمانی. ـ م.

۲۳. William Wordsworth (۱۸۵۰-۱۷۷۰)، شاعر رمانتیک انگلیسی. ـ م.

۲۴. ن. ک.:

R.K. Elliott. "Aesthetic Theory and Experience of Art," *Aesthetics*, ed. Harold Osborne (Oxford: Oxford University Press, 1972), p. 147; and A. Haapala, "The Role of Experience in Understanding World of Art," *International Yearbook of Aesthetics*, ed. Göran Hermeren, 1 (1996), pp. 27-37.

۲۵. Albrecht Durer (۱۵۲۸-۱۴۷۱)، نقاش و حکاک آلمانی. ـ م.

۲۶. دورر می‌خواست یکی از اخلاط چهارگانه را ترسیم کند. به‌تعبیر پانوفسکی دورر سنت‌های مختلف را گرد می‌آورد و آن‌ها را با «خودنگاره‌ی معنوی» خود ترکیب می‌کند: «بنابراین حیرت‌انگیزترین گراور دورر همزمان هم بیان عینی فلسفه‌ای عام و هم اذعان ذهنی یک شخص واحد است. این اثر دو سنت بزرگ بازنمودی و ادبی را با هم درمی‌آمیزد و آن‌ها را دگرگون می‌سازد: سنت مالیخولیا به‌منزله‌ی یکی از اخلاط چهارگانه و سنت هندسه به‌منزله‌ی یکی از هفت هنر آزاد. این کار نمونه‌ای است از اثر هنرمند عصر رنسانس که ضمن ملاحظه‌ی مهارت‌های عملی، اشتیاقی بس پرشور برای نظریه‌ی ریاضی دارد ــ کسی که در عین «الهام‌گیری» از ملکوت و ابدیت از ضعف انسانی و متناهی‌بودن اندیشه‌ی خویش رنجی بس عمیق می‌برد. این اثر تجسم قرائت «آگریپای نتسهایمی» از نظریه‌ی نوافلاطونی مربوط به نبوغ ساتورنی است. با تمام این اوصاف این اثر به‌معنایی خودنگاره‌ای معنوی از آلبرشت دورر است.»

E. Panofsky. *The Life and Art of Albrecht Dürer* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1943, 1955), p. 171.

در این تعبیر، تفکر عنصر تازه‌ای است که دورر به سنت بالینی می‌افزاید: «اثر مالیخولیای او نه شخصی فرومایه و نه بیماری روانی، که موجودی است فکور و سرگشته. موجودی که کانون توجهش نه ابژه‌ای که وجود ندارد که مسئله‌ای حل‌نشدنی است.»

Panofsky, p. 163.

۲۷. ن. ک.: مجموعه تصاویر مالیخولیا در عرصه‌ی هنر که رادن در مقدمه‌ی کتاب خود آورده است (صص. ۵۱-۱).

28. J. Koerner, *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape* (London: Reaction Books, 1990). pp. 182-183.

29. William Wordsworth, "Lines composed a few miles above Tintern Abbey, on revisiting the banks of the Wye during a tour". *The Poetical Works of William Wordsworth*, ed. Thomas Hutchinson (London: Oxford University Press, 1895).

۳۰. ما تأکید کرده‌ایم که مالیخولیا یک عاطفه‌ی منفیِ ساده به‌معنای اندوه نیست. از همین رو وارد بحث مربوط به «منطق» عواطف منفی در عرصه‌ی هنر و به‌خصوص موسیقی نمی‌شویم. برای مطالعه‌ی بحثی مفصل در این‌باره، از جمله ر.ک.:

Jerrold Levinson. "Music and Negative Emotions," in *Music, Art, and Metaphysics* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1990).

۳۱. نقل شده توسط دانلد کرافورد، در بحثی ارزنده درباره‌ی ماهیت دیالکتیک ویرانه‌ها در:

"Nature and Art: Some Dialectical Relationships," *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, **42**, p .55 (1983).

برای مطالعه‌ی کتاب جالبی که به‌تازگی درباره‌ی جاذبه‌ی ویرانه‌ها در تاریخ بشر منتشر شده است، ن.ک.:

Christopher Woodward. In *Ruins: A Journey through History, Art and Literature* (New York: Vintage, 2002).

امیلی برَدی. گروه فلسفه‌ی دانشگاه لنکستر، انگلستان: e.brady@lancaster.ac.uk
آرتو هاپالا. گروه زیبایی‌شناسی دانشگاه هلسینکی، فنلاند: arto.happala@helsinki.fi

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی