هنر؛ شوق به کمال مطلوب

آندره‌ی تارکوفسکی، ترجمهٔ محمد شهبا

گمان می‌کنم پیش از پرداختن به مسأله اصلی، یعنی ماهیتِ هنر سینمایی، باید تلقی خود را از هدف غایی هنر به طور کلی بیان کنم. سبب وجود هنر چیست؟ که را به آن نیاز است؟ اصلاً کسی را به آن نیازی هست؟ این پرسش‌ها نه فقط دلمشغولیِ شاعر بلکه پیش روی هر کسی است که دوستدار هنر باشد ـ یا به بیانی جدیدتر که مشخص کنندهٔ رابطهٔ میان هنر و مخاطب در قرن بیستم است؛ هر کسی که «مصرف‌کننده» هنر باشد.

بسیاری این پرسش‌ها را در ذهن دارند و هر کسی که با هنر رابطه دارد، پاسخی خاص به آن‌ها می‌دهد. الکساندربلوک گفته است «شاعر از دل آشفتگی، هماهنگی می‌آفریند»... پوشکین بر این باور بود که شاعر همان هبهٔ خدادادی انبیا را دارد... هر هنرمندی تحت نفوذ قواعد خاص خود است ولی این قواعد برای دیگران جنبهٔ ضرورت و اجبار ندارد.

در هر حال، نیک روشن است که غایت همهٔ هنرها ـ البته جز هنری که همچون متاعی قابل فروش هدفش فقط «مصرف کننده» باشد ـ آن است که به شخص هنرمند و دیگر کسان پیرامونش بفهماند که انسان برای چه می‌زید و معنای زندگی‌اش کدام است؛ به انسان‌ها بفهماند که چرا در این کرهٔ خاکی ظهور

یافته‌اند. یا اگر این نکته را نفهماند دست‌کم مطرحش سازد.
اگر بخواهیم سخن را با کلیات آغاز کنیم، باید بگوییم که نقش بی‌چون و چرا، عملی و کنشی هنر، ریشه در معرفت دارد، و تأثیر آن تنبه و تزکیه است.
ازهمان لحظه‌ای که حوا سیب درخت معرفت را به دهان برد، نوع بشر را تقدیر آن شد که تا ابد در پی حقیقت بکوشد. چنان‌که می‌دانیم، آدم و حوا نخست به برهنگی خویش واقف شدند و شرمساری وجودشان را دربرگرفت. از آن روی شرمسار شدند که آگاهی و معرفت یافتند؛ و سپس به شیوهٔ خویش به شناخت یکدیگر پرداختند و این آغاز مسیری بود که پایانی بر آن نیست. می‌توان فهمید چه لحظهٔ دشواری بر آن دو روح گذشته است که تازه از آن معصومیت آسودگی‌بخش سر برآورده بودند و ناگهان بر گسترهٔ زمین خصمانه و ناآسوده هبوط کردند.
«باید که با عرق جبین، نان خویش به کف آوری...»
به این ترتیب انسان، «گل سرسبد آفرینش» پای بر زمین نهاد تا بداند از چه روی آفریده شد و به چه سبب به زمین رانده گشت.
به واسطهٔ انسان است که پروردگار خالق به خویشتن معرفت می‌یابد. این روند تدریجی را تکامل نامیده‌اند و با روند رنج‌آورِ خویشتن‌شناسی انسان همراه و پیوسته است.
در واقع، هر فرد انسان در حینی که هستی، خودش و اهدافش را می‌شناسد این روند را شخصاً از سر می‌گذراند. البته هر فرد از مجموعه دانشی که نوع بشر اندوخته است استفاده می‌کند ولی در هر حال تجربهٔ خویشتن‌شناسی معنوی و اخلاقی تنها غایت زندگی هر فرد است و ذهناً، این معرفت هر بار به مثابهٔ امری جدید به تجربه در می‌آید. انسان پیوسته خویش را با جهان پیرامون پیوند می‌دهد، و مملو از اشتیاق است که کمال مطلوب خارج از وجود خویش را بشناسد و با آن یکی شود، کمالی که آن را نوعی مبدأ اول می‌داند و معرفت به آن از راه شهود امکان‌پذیر است. ناممکن بودن این وصال و بی‌کفایتیِ «منِ» درون، سرچشمهٔ جاودانی ناخرسندی و رنج آدمی است.
بنابراین، هنر نیز همچون علم، ابزاری برای شبیه‌سازی جهان بیرون است، وسیله‌ای برای شناخت جهان است، آن هم از طریق سیر انسان به سوی چیزی که «حقیقت مطلق» نام دارد. ولی شباهت میان این دو نمونهٔ مجسم روح خلاقهٔ انسان [هنر و علم] به همین ختم می‌شود.در این دو، انسان فقط کشف نمی‌کند بلکه می‌آفریند. در این‌جا اختلاف و تفاوت اصولی میان این دو نوع معرفت، معرفت علمی و معرفت زیباشناختی، بسیار مهم می‌نماید.
در هنر، انسان واقعیت را با تجربه‌ای ذهنی فراچنگ می‌آورد. در علم، معرفت انسان به جهان بیرون روندی بی‌انتها و صعودی است و دائماً آگاهی تازه‌ای جایگزین قبلی می‌شود. در روند پی‌جویی یک حقیقت عینی، هر کشف تازه کشف قبلی را بی‌اعتبار می‌سازد. ولی کشف هنری هر بار به صورت تصویری تازه و منحصر به فرد از جهان ظاهر می‌شود و نمایش هیروگلیف حقیقت مطلق است. کشف هنری، همچون کشف و شهود است، اشتیاقی آنی و پرشور است که می‌خواهد به گونه‌ای شهودی و یکباره همهٔ قوانین این جهان ـ زیبایی و زشتی‌اش، مهربانی و نامهربانی‌اش بی‌انتهایی و محدودیت‌هایش ـ را دریابد. هنرمند این‌ها را با آفریدن تصویر، که راز نمای خاص آن امر مطلق است، بیان می‌دارد. از طریق تصویر، آگاهی به امر نامتناهی حاصل می‌شود: امر جاودانی درون امر محدود، امر معنوی درون امر مادی، امر نامحدود درون قالب محدود.
می‌توان گفت که هنر نمادی از جهان هستی است و با آن حقیقت مطلق معنوی همبسته است که در فعالیت‌های تحصلی و عمل‌گرایانهٔ هر روزمان از چشم پنهان است.
هر فرد برای این‌که به یک نظام علمی بپردازد باید از فرایندهای منطقی تفکر بهره داشته باشد، باید درک و فهمی پیدا کند که لازمهٔ آن نوعی تعلیم و تربیت خاص است. خطاب هنر به همگان است، به امید آن‌که بر آنان تأثیر بگذارد و بالاتر از همه به امید آن که دریافت شود، به امید آن‌که زخمه‌ای احساسی بر آنان وارد سازد و مورد پذیرش قرار گیرد، به امید آن که مخاطب را مجاب سازد ولی نه از طریق استدلالِ عقلیِ بی‌چون و چرا، بلکه از طریق توش و توانی معنوی که هنرمند اثرش را از آن انباشته است. و اصل مقدماتی لازمهٔ آن، نه تعلیم و تربیت علمی بلکه نوعی آموزش معنوی خاص است.

هنر آن گاه پدید می‌آید و حفظ می‌شود که اشتیاقی پایان‌ناپذیر و سیری‌ناپذیر به امر معنوی، به کمال مطلوب وجود داشته باشد. همان اشتیاقی که مردم را به سوی هنر می‌کشاند. هنر مدرن از آن روی به خطا رفته که جستجو و طلب معنای زندگی را فرو نهاده و اثبات ارزش فرد به خاطر فرد را در پیش گرفته. آن چه هنر فرض می‌شود، همچون دلمشغولی‌غریب شخصیت‌هایی غیرعادی به نظر می‌رسد که گمان می‌برند هر عمل شخصی چون ارادهٔ فردی را نشان می‌دهد، واجد ارزش ذاتی است. ولی در خلاقیت هنری، فردیت تأیید نمی‌شود، بلکه در خدمت اندیشه‌ای والاتر و جمعی است. هنرمند همواره خدمتگزار است و دائماً تلاش می‌کند بهای هبه‌ای را که انگار معجزه‌وار به او عطا شده بپردازد. ولی انسان مدرن قایل به هیچ ایثاری نیست، هر چند اثبات واقعی خویش فقط از طریق ایثار نمایان می‌شود. بتدریج داریم این امر را از یاد می‌بریم و در عین حال، ناگزیر، همه معنای ندای انسانیت‌مان را از دست می‌دهیم...

وقتی از شوق به زیبایی، از کمال مطلوب به‌عنوان غایت هنر، که این خود ناشی از شوق به کمال است، سخن می‌گوییم مقصودم آن نیست که هنر باید از این جهان «دون» بپرهیزد. بلکه برعکس؛ تصویر هنری همواره مجازِ مرسل است. یعنی چیزی جایگزین چیزی دیگر می‌شود، جزء دلالت بر کل دارد. هنرمند برای حکایت کردن از موجود زنده، چیزی مرده را به کار می‌گیرد. برای سخن گفتن از نامتناهی، چیزی متناهی را نشان می‌دهد. جایگزینی... زیرا نامتناهی را نمی‌توان در قالب ماده ریخت ولی می‌توان تصوری از نامتناهی به دست داد: تصویر.

زشتی و زیبایی در درون هم جای دارند. این متناقض‌نمای شگفت، با همهٔ عبث بودنش، مصداق دارد و در هنر آن تمامیتی را به وجود می‌آورد که در آن هماهنگی و تنش به وحدت می‌رسند. تصویر، وحدتی را ملموس می‌سازد که در آن عناصر چند لایه و متفاوت به هم اتصال و در هم تداخل می‌یابند. می‌توان اندیشهٔ تصویر را شرح داد و جوهرهٔ آن را در قالب کلمات ریخت. ولی چنین توصیفی هرگز کافی نیست. تصویر را می‌توان آفرید و بر مبنای زندگی می‌توان آن را پذیرفت یا رد کرد. ولی هیچ یک از این دوشق را نمی‌توان به تعبیر عقلانی دریافت. امر نامتناهی را نمی‌توان با کلمه بیان یا حتی توصیف کرد، ولی از طریق هنر می‌توان آن را دریافت، زیرا هنر نامتناهی را محسوس می‌سازد. فقط با ایمان و عمل خلاقه می‌توان به مطلق رسید.

تنها شرط مبارزه برای کسب حق خلاقیت، عبارت است از ایمان داشتن به کار خویش، آمادگی خدمتگزاری، و پرهیز از سازش و مصالحه. آفرینش هنری مستلزم آن است که هنرمند به معنای کامل و تراژیک کلمه «کاملاً فنا» شود. و به این ترتیب، اگر هنر ذاتاً تصویر هیروگلیفی از آن حقیقت مطلق باشد، این تصویر همواره تصویری از جهان خواهد بود، که در آن اثر یک بار برای همیشه تجلی یافته است ـ و اگر شناخت بی‌عاطفه و تحصّلی و علمی جهان همچون صعود از پلکانی بی‌انتهاست، شناخت هنری به دوایری بی‌پایان می‌ماند که هر یک به خودی خود کامل و مستقل است. شاید یک دایره دیگری را تکمیل یا نقض کند ولی هیچ گاه یکدیگر را نفی نمی‌کنند، بلکه بر عکس یکدیگر را غنا می‌بخشند و از تجمع آن‌ها دایره‌ای بسیار گسترده و محیط پدید می‌آید که به بی‌کرانگی می‌پیوندد. این کشف و شهودهای شاعرانه ـ که هر یک معتبر و جاودانه است ـ توانایی انسان را نشان می‌دهد که می‌تواند دریابد؛ در سیما و همانندیِ چه کسی نمود یافته است، و این شناخت رابه آواز بلند اعلام کند.

به‌علاوه، بزرگ‌ترین کارکرد هنر، ارتباط است. زیرا تفاهم متقابل، نیرویی است که مردم را به هم می‌پیوندد، و روح جامعه یکی از مهم‌ترین جنبه‌های خلاقیت هنری است. آثار هنری، بر خلاف آثار علمی، هیچ هدف کاربردی به تعبیر مادی ندارد. هنر، یک فرازبان است که مردم به یاری آن سعی دارند با هم ارتباط برقرار کنند، اطلاعاتی دربارهٔ خودشان مبادله کنند و تجارب دیگران را همانندسازی نمایند. نیز، این به نفع عملی ربطی ندارد بلکه مربوط است به تحقق اندیشهٔ عشق که معنایش ایثار است و برابرنهاد (آنتی‌تز) عمل‌گرایی است. نمی‌توانم باور کنم که هنرمند هیچ گاه بتواند فقط به خاطر «بیان احوال خویش» کار کند. بیان

احوال، بی‌معناست مگر این که واکنشی در میان باشد. برای خلق رابطه‌ای معنوی با دیگران، این کار جز روندی رنج‌آور نخواهد بود، روندی که هیچ نفع مادی در برندارد: نهایتاً نوعی ایثار است. ولی آیا مطمئناً این تلاش ارزش آن را ندارد که فقط برای شنیدن و پژواک خود به کار رود؟

البته شهود هم در علم نقش دارد و هم در هنر، و ظاهراً در این دو روش متباین تسلط بر واقعیت عنصری مشترک است. ولی به رغم اهمیت فراوان، شهود در هر یک از این موارد - در خلاقیت شعری و تحقیق علمی - خصایص یکسانی ندارد.

نیز، اصطلاح فهم در این دو حوزهٔ خلاقیت بر موارد کاملاً متفاوتی دلالت دارد. فهم به تعبیر علمی، یعنی پذیرش در سطح عقلانی و منطقی؛ عملی عقلانی است همچون روند اثبات یک قضیه.

فهم یک تصویر هنری یعنی پذیرش زیباشناختی امر زیبا، در سطح احساسی یا حتی فراحساسی. شهود دانشمند، حتی اگر همانند اشراق و الهام باشد، همواره رمزی است که پشتیبان استنتاج منطقی است و معنایش آن است که تمامی مطالعات مبتنی بر اطلاعات موجود، در ذهن استقرار نیافته است، بلکه خوانده و فهمیده شده پنداشته شده و در حافظه ذخیره گشته و حالت داده‌های پردازش یافته را ندارد. به عبارت دیگر، آگاهی به قانون مربوط به حوزهٔ خاصی از علم موجب شده که برخی از مراحل واسطه میان برشود.

هر چند شاید یک دستاورد علمی نتیجهٔ الهام به نظر آید، ولی الهام دانشمند کاملاً غیر از الهام شاعر است. زیرا فرایند تجربیِ شناختِ عقلانی نمی‌تواند چگونگی به‌وجود آمدن تصویر هنری را توضیح دهد ـ چون تصویر هنری فقره‌ای منحصر به فرد، تقسیم‌ناپذیر و آفریده شده است که سطحی غیر از سطح ذهن و عقل هستی دارد. در این‌جا مسأله توافق بر سر اصطلاحات پیش می‌آید.

در علم، در لحظهٔ کشف، شهود جایگزین منطق می‌شود. در هنر، همچون دین، شهود معادل ایقان و ایمان است. نوعی حالت ذهن است، نه نوعی روش تفکر. علم، تجربی است، در حالی که مفهوم تصاویر را اصول کشف و شهود تعیین می‌کند و پرتوهای ناگهانی اشراق در آن دخیل‌اند ـ همچون وقتی که چشم حقیقت بین انسان باز می‌شود؛ ولی نه در رابطه با اجزا بلکه در رابطه با کل، با نامتناهی، با چیزی که به اندیشهٔ خود آگاه در نمی‌آید.

هنر، منطقی نمی‌اندیشد یا منطق رفتاری ارائه نمی‌دهد، بلکه نظریهٔ خودش را دربارهٔ ایمان عرضه می‌کند. در علم می‌توان حقیقت یک مورد را اثبات کرد و آن را منطقاً به مخالفان قبولاند ولی در هنر اگر تصاویر آفریده شده بر مخاطب تأثیر نگذاشته باشد، اگر نتوانسته باشد حقیقت تازه مکشوفی را دربارهٔ جهان و انسان به او ارائه دهد، و اگر آن اثر در وی احساس کسالت و دلزدگی ایجاد کرده باشد، نمی‌توان متقاعدش کرد که حق با شماست.

اگر لئو تولستوی را در نظر بگیریم ـ به ویژه آثاری که در آن‌ها با عزم جزم در پی بیان دقیق و نظام‌یافتهٔ اندیشه‌ها و خواست‌های اخلاقی‌اش است ـ می‌بینیم چگونه تصویر هنری‌ای که آفریده است، حد و مرزهای عقیدتی خودش را کنار می‌زند، و خود را به چارچوبی که نویسنده بر آن تحمیل کرده نمی‌سپارد. این حد و مرزهای عقیدتی را زیر سؤال می‌برد و گاهی، به مفهومی شاعرانه، حتی نظام منطقی خود را نقض می‌کند.

شاهکار بر حسب قواعد خودش زندگی می‌یابد و تأثیر زیباشناختی و احساس شگرفی بر ما باقی می‌گذارد حتی اگر با اصول و مرام بنیادی نویسنده موافق نباشیم. گاهی پیش می‌آید که یک شاهکار از تلاش هنرمند برای غلبه بر ضعف‌هایش مایه می‌گیرد؛ نه این که این ضعف‌ها از میان برداشته شود بلکه اثر به رغم وجود آن‌ها هستی می‌یابد.

هنرمند دنیایش را بر ما عرضه می‌کند و وامی‌داردمان تا به آن باور آوریم یا همچون چیزی نامربوط و ناموجه نفی‌اش کنیم. هنرمند در خلق یک تصویر، اندیشهٔ خودش را تابع آن می‌سازد. زیرا در مقایسه با آن تصویریِ که به گونه‌ای حسی ادراک شده و همچون کشف و شهودی بر وی ظهور یافته، اندیشه‌اش چندان اهمیتی ندارد. اندیشه مختصر است ولی تصویر مطلق است. بنابراین، در مورد کسی که روحی پذیرا دارد می‌توان تأثیر حاصل از اثر هنری و تأثیر ناشی از تجربهٔ کاملاً دینی را با هم قیاس کرد. هنر بیش از هر چیز بر روح اثر می‌گذارد و ساختار روحانی آن را شکل می‌دهد.

شاعر همان تخیل و خصایص روانی کودک را دارد. زیرا هر قدر هم اندیشه‌هایش دربارهٔ جهان عمیق و ژرف باشد بازتأثیراتش از آن بی‌واسطه و آنی است. البته می‌توان گفت که کودک نیز خود فیلسوف است ولی فقط به تعبیری بسیار نسبی. هنر از مفاهیم فلسفی تمرد می‌کند. شاعر از «شرح و توصیف» جهان استفاده نمی‌کند بلکه خودش در آفریدن آن سهیم است.

فقط هنگامی که کسی بخواهد و بتواند به هنرمند اعتماد کند، به او باور داشته باشد، می‌توانند به هنر حساس و مستعد شود. ولی گاهی دشوار می‌توان از آستانهٔ بدفهمی که میان ما و تصویر احساسی و شاعرانه حایل می‌شود، گذر کرد. درست به همین ترتیب، هر فرد برای ایمان حقیقی به خداوند یا حتی برای این که نیاز به این ایمان را احساس کند، باید روانی مستعد و قابلیت روحی خاصی داشته باشد.

در این مورد، گفتگوی استاوروگین و شاتوف در رمان *جن‌زدگان* اثر داستایوسکی به ذهن می‌آید:

نیکلای وسولودوویچ عبوسانه به او [شاتوف] نگریست و پرسید «فقط می‌خواستم بدانم به خدا اعتقاد داری یا نه؟»

«من به روسیه و مذهب ارتدوکس روسی ایمان دارم... به جسم مسیح ایمان دارم... باور دارم که مسیح در آخر زمان در روسیه ظهور خواهد کرد... و...» در این‌جا شاتوف مأیوسانه به مِن و مِن افتاد.

«به خدا چی؟ به خدا باور داری؟»

«خب... بله. به خدا باور دارم.»

بیش از این چه می‌توان گفت؟ این نگرشی درخشان به وضعیت آشفتهٔ روح و فساد و بی‌کفایتی آن است، یعنی مواردی که به عارضه‌های مزمن انسان مدرن بدل شده است، انسانی که می‌توان مرضش را ضعف و ناتوانی روحی تشخیص داد.

امر زیبا از چشم کسانی که در پی حقیقت نیستند، پوشیده و نهان است و برای آنان جلوه‌ای خلاف واقع دارد. ولی کسانی که هنر را می‌بینند و آن را محکوم می‌سازند و میل و آمادگی ندارند که معنا و غایت زندگی‌شان را به تعبیری والاتر دریابند، اغلب این فقدان عمیق معنویت را با فریادی ساده‌لوحانه و مبتذل می‌پوشانند که «خوشم نمی‌آید!» «خسته کننده است!» البته این سخن آنان جای بحث و استدلال ندارد؛ ولی به گونهٔ کورمادرزادی می‌ماند که با او از رنگین کمان سخن بگویند. چنین کسی در قبال رنجی که هنرمند کشیده تا حقیقتی را که به آن رسیده به دیگران بازگوید، ناشنوا باقی می‌ماند.

ولی حقیقت چیست؟

به زعم من، یکی از غم‌انگیزترین جنبه‌های روزگار ما این است که مردم آگاهی‌شان را دربارهٔ دریافت خودآگاهانهٔ زیبایی به طور کلی از دست داده‌اند. فرهنگ جمعی امروز که «مصرف کننده» را مد نظر دارد، این تمدن جلوه‌های مصنوعی، روح مردم را فلج می‌سازد و میان انسان و پرسش‌های اساسی‌اش دربارهٔ زندگی و آگاهی‌اش از خویش به مثابهٔ موجودی روحانی حایل قرار می‌دهد. ولی هنرمند نمی‌تواند ندای حقیقت را به گوش جان نشنود؟ زیرا فقط حقیقت می‌تواند ارادهٔ خلاقه‌اش را تبیین کند و سازمان دهد و او را قادر سازد که ایمانش را به دیگران نیز انتقال دهد. هنرمند بدون ایمان همچون نقاش کور زاد است.

اشتباه است اگر از هنرمند «در جستجوی» موضوع سخن بگوییم. زیرا در واقع موضوع، همچون میوه‌ای، در درون هنرمند به بار می‌نشیند و نیازمند بیان و عرضه می‌شود. همچون زادن نوزاد است... شاعر چیزی ندارد که به آن ببالد، چون ارباب این موقعیت نیست بلکه خدمتگزار آن است. کار خلاقه تنها شکل ممکن هستی اوست، و هر اثر همچون عملی است که توانایی جلوگیری از آن را ندارد. برای او، آگاهی از این‌که این زنجیرهٔ اعمال به جا و درست است، این که در ذات امور جای دارد، مستلزم آن است که به این اندیشه ایمان داشته باشد، زیرا فقط ایمان می‌تواند این نظام تصاویر را (که برای او به معنای نظام زندگی است) به هم پیوند دهد. آن لحظه‌های اشراق، و نه ایمان زودگذر، کدام است؟

معنای حقیقتِ دینی، همانا [امید] است. فلسفه در پی حقیقت است و معنای فعالیت انسان و محدودیت‌های عقل آدمی و معنای هستی را معین می‌کند، حتی اگر فیلسوف به این نتیجه برسد که هستی بی‌معناست و تلاش آدمی

بی‌حاصل.

کارکرد مقرر هنر، آن گونه که پنداشته می‌شود، آن نیست که اندیشه‌هایی را عرضه و تفکراتی را تبلیغ کند، یا به‌عنوان نمونه مورد استفاده قرار گیرد. بلکه غایت هنر آن است که انسان را برای مرگ مهیا کند، روحش را به هراس افکند و آن را مستعد سازد که به خیر و نیکی رو نماید.

آدم وقتی تحت تأثیر شاهکاری قرار می‌گیرد، در درونش همان ندای حقیقتی را می‌شنود که هنرمند را به عمل خلاقه‌اش وا داشته. وقتی میان اثر هنری و ناظر رابطه‌ای برقرار می‌شود، وی زخمهٔ متعالی و تطهیر کننده‌ای را در درونش احساس می‌کند. در این حالت که شاهکارهای هنری و مخاطبان به هم پیوند می‌یابند، جنبه‌های نیک روح‌مان را می‌شناسیم و آرزوی رهایی‌شان را در سر می‌پرورانیم. در چنین لحظاتی، خودمان را، تاریک‌ترین زوایای توان‌مان را، و دوردست‌ترین کرانه‌های احساس‌مان را بازمی‌شناسیم و کشف می‌کنیم.

جز با کلی‌ترین اصطلاحات دربارهٔ دریافت هماهنگی (هارمونی)، دشوار می‌توان دربارهٔ یک شاهکار سخن گفت. انگار معیارهایی تغییرناپذیر وجود دارد که بر مبنای آن‌ها می‌توان شاهکار را تعریف کرد و آن را از پدیده‌های پیرامونش متمایز نمود. به علاوه، ارزش هر اثر هنری تا حد زیادی نسبی است و به دیدگاه کسانی بستگی دارد که آن را می‌ستایند. هر شاهکار، نوعی قضاوت دربارهٔ واقعیت است، اثری کامل و تمام است که شباهت زیادی به آن واقعیت دارد؛ و ارزشش به آن است که شخصیت و فردیت انسان را در رابطه با روح به خوبی بیان کند. اغلب چنین می‌پندارند که اهمیت یک اثر هنری را می‌توان با تطبیق آن با مردم، با برقرار ساختن رابطه‌ای میان آن و جامعه به خوبی معلوم کرد. این سخن به طور کلی درست است، ولی متناقض نمای آن در مرحله‌ای است که اثر هنری کاملاً به تماشاگر بستگی دارد، به کسی که بتواند پیوندهای میان آن اثر خاص را نخست با جهان به طور اعم و در وهلهٔ بعد با شخصیت انسان در رابطهٔ فردی‌اش با واقعیت دریابد یا تشخیص دهد. گوته واقعاً بر حق است که می‌گوید خواندن یک کتاب خوب همان‌قدر دشوار است که نوشتن آن.

فایده‌ای ندارد تصور کنیم که دیدگاه هر فرد، نظر شخصی هر فرد، عینی و واقع‌شناسانه است. فقط از طریق تأویل‌های گوناگون فردی است که نوعی نظریهٔ عینی نسبی پدید می‌آید. برتریِ سلسله مراتبی که تودهٔ تماشاگر، اکثریت مردم، به آثار هنری نسبت می‌دهند، بیش‌تر فقط بر حسب تصادف است: مثلاً، موردی که یک اثر خاص از روی خوش اقبالی، تأویل کنندگانی مناسب یافته است. به علاوه، برای دیگران، شاید دیدگاه زیباشناختی یک فرد بیش‌تر شخصیت خود منتقد را بر ملا سازد تا ظرافت اثر را.

معمولاً منتقدان در نوشته‌های‌شان برای نشان دادن یک اندیشهٔ خاص به یک اثر هنری می‌پردازند؛ و متأسفانه از همان آغاز، تأثیرِ بی‌واسطه و قوی و عاطفی اثر را زیر سؤال می‌برند. برای دریافت روشن هر اثر باید توان ویژه‌ای برای قضاوت اصیل و مستقل و «بی‌غرض» داشت. مردم برای تأیید نظر خودشان به نمونه‌ها و کلیشه‌های آشنا نظر می‌کنند و اثر هنری را بر حسب رابطه یا همانندی با خواسته‌های شخصی یا دیدگاه فردی خودشان ارزیابی می‌کنند. البته از سوی دیگر گاهی یک اثر هنری به سبب کثرت دیدگاه‌هایی که دربارهٔ آن عرضه می‌شود، نوعی زندگی متغیر و چند شکلی می‌یابد و هستی‌اش غنا و گسترش می‌پذیرد.

تورو در کتاب شگفت‌انگیزش *والدن* چنین نوشته است:

> بشر هیچ‌گاه آثار شاعران بزرگ را نخوانده است، زیرا فقط شاعران بزرگ می‌توانند آن‌ها را بخوانند. اکثر مردم آن‌ها را چنان خوانده‌اند که ستارگان را می‌نگرند، بیش‌تر بر اساس علاقه به نجوم نه بر حسب علم نجوم. بیش‌تر مردم از آن روی خواندن آموخته‌اند تا آسودگیِ ناچیزی به کف آورند، همان گونه که شمارش آموخته‌اند تا حساب و کتاب خود را نگه دارند و در معاملات سرشان کلاه نرود، ولی از مطالعه به مثابهٔ فعالیتِ ظریف عقلانی چیزی نمی‌دانند یا اندک می‌دانند؛ ولی مطالعه، به معنای والای آن همین فعالیت عقلانی است نه آن که تفننی است و قوای ظریف عقلانی را مدتی عاطل می‌گذارد. خواندنِ واقعی آن است که مجبور باشیم هشیار بمانیم و هشیارترین و بیدارترین لحظات‌مان را

به آن اختصاص دهیم.

یک نکته قطعی است: شاهکار فقط هنگامی پدید می‌آید که هنرمند مواد کارش را با صداقت پرداخت کرده باشد. الماس در خاک سیاه یافت نمی‌شود بلکه باید آن را در نزدیکی آتشفشان جستجو کرد. هنرمند نمی‌تواند در این مورد صداقت جزیی به خرج دهد، همان‌گونه که هنر نمی‌تواند تجلی ناقص زیبایی باشد. هنر، صورتِ مطلق جمال و کمال است.

اما به نظر من جمال و کمال در هنر ـ که در خور شاهکار است ـ جایی است که نتوان یک عنصر خاص از قالب یا محتوا را متمایز کرد بی‌آن که کل اثر آسیب ببیند. زیرا در شاهکار، هیچ جزء بر دیگری برتری ندارد؛ به قول معروف نمی‌توان «هنرمند را در بازیِ خودش گیر انداخت» و اهداف و مقاصد غایی‌اش را برایش فهرست کرد. اوید نوشته است «هنر آن است که عیان و رو نباشد.» اِنگلس گفته است «هر چه دیدگاه‌های مؤلف پنهان‌تر باشد، اثر هنری بهتر خواهد بود.»

اثر هنری نیز همچون هر اندام‌واره (ارگانیزم) طبیعی، از طریق تنازع میان اصول متباین، زندگی و تکامل می‌یابد. در اثر هنری، تضادها در هم می‌آمیزد و اندیشهٔ آن اثر به بی‌نهایت پیوند می‌یابد. اندیشهٔ هر اثر هنری، یعنی آنچه آن را تعیّن می‌دهد، در توازن اصول متضاد متشکله‌اش پنهان است. به این ترتیب «پیروزی» بر یک اثر هنری (به عبارت دیگر، توضیح یک سویهٔ اندیشه و هدف آن) محال است. به همین سبب است که گوته می‌گفت «هر چه یک اثر هنری از دسترس عقل بیش‌تر به دور باشد، عظیم‌تر است».

هر شاهکار، فضایی در خود بسته است و در معرض سرما یا گرمای بیش از حد قرار ندارد. زیبایی، همان توازن اجزاست، و متناقض نما آن است که هر چه اثر هنری کامل‌تر باشد، نبودِ تداعیات حاصل از آن را با وضوح بیش‌تر درمی‌یابیم. یا شاید بتواند تداعیات بی‌شماری را موجب شود ـ که نهایتاً همین معنا را دارد.

و یاکوسلاو ایوانف در این زمینه نظریهٔ فوق‌العاده نافذ و مناسبی ارائه کرده و در خصوص تمامیت تصویر هنری (که آن را «نماد» می‌خواند) نوشته است:

نماد فقط آن گاه نمادی حقیقی است که معنایش پایان‌ناپذیر و نامحدود باشد، که آنچه با زبان سرّی (محرمانه و جادویی) و با اشاره و کنایه می‌گوید قابل توضیح نباشد و نتوان آن را در قالب کلمات ریخت. نماد، جنبه‌ها و معانی متعدد دارد و در عمیق‌ترین زوایای پنهانش، نفوذناپذیر باقی مانده است... و در فرایندی اندام‌وار (ارگانیک)، همچون یک بلور، شکل می‌گیرد... در واقع، یکه و فرد است و از نظر ساختمان با تمثیلات و حکایات و تشبیه‌های کامل و تجزیه‌پذیر تفاوت دارد. نماد را نمی‌توان توضیح داد یا تشریح کرد و هنگامی که در برابر معانی نهانی آن در تمامیتش قرار می‌گیریم، احساس عجز و ناتوانی می‌کنیم.

تصمیم‌های منتقدان هنری دربارهٔ اهمیت یا برتری یک اثر، چقدر اختیاری و دلبخواهی است. با توجه به آنچه تاکنون گفتم و بی‌آن‌که حتی لحظه‌ای بخواهم قضاوت خود را عینی و واقع‌شناسانه جلوه دهم، نمونه‌هایی را از تاریخ نقاشی، به ویژه از رنسانس ایتالیا، ذکر می‌کنم. در این مورد چه بسیار ارزیابی‌های پذیرفته شده‌ای وجود دارد که مرا به بهت و حیرت می‌اندازد.

کیست که دربارهٔ رافائل و تصویر مریم باکره[1] مطلبی ننوشته باشد؟ اندیشهٔ بشری که سرانجام فردیت خودش را به طور مجسم و باگوشت و خون یافته، جهان و خداوند را در خودش و پیرامونش کشف کرده، آن‌هم پس از سال‌ها ستایش خدای قرون وسطا، که نگاهش چنان بر او خیره مانده بود که انگار می‌خواهد شیرهٔ توان اخلاقی‌اش را بکشد ـ می‌گویند همهٔ این موارد، تجسم کامل و منسجم و غایی‌اش را در این تابلو و با نبوغ اربینو یافته است. شاید از لحاظی چنین باشد. زیرا مریم باکره در این تصویر که هنرمند از او ارائه داده، شهروندی معمولی است، و حالت روان شناختی‌اش آن گونه که در این تابلو نمایش یافته، در زندگی واقعی و هر روزی ریشه دارد. وی دلواپس سرنوشت پسرش است که برای ایثار به خاطر مردم آمده. و هر چند این کار برای رستگاری آنان صورت می‌گیرد، خود پسر در مبارزه با این وسوسه گرفتار است که خودش را از آنان حفظ کند.

در واقع، همهٔ این موارد در این تصویر عیان است ـ و از نظر

من، بسیار عیان و آشکار است. زیرا در آن می‌توان اندیشهٔ هنرمند را بسیار روشن و بی‌ابهام دید. آنچه آدم را به خشم می‌آورد، تمایل مزاحم نقاش به تمثیل است که بر قالب (فرم) اثر مستولی است و همه ویژگی‌های ناب نقاشی گونهٔ اثر را تحت‌الشعاع قرار داده است. هنرمند اراده‌اش را بر وضوح اندیشه، بر مفهوم عقلانی اثر، متمرکز ساخته و نتیجه، تابلویی سُست و کسالت‌بار است.

منظورم اراده و قدرت، و قانون شدت است که به زعم من یکی از شرایط نقاشی است. من این قانون را در تابلوی یکی از معاصران رافائل، یعنی کارپاچیوی ونیزی، یافته‌ام. وی در تابلو خود آن مسایل اخلاقی که مردم عهد رنسانس را به ستوه آورده بود، حل کرده است. مردم آن روزگار از واقعیتی [تصویری] انباشته از اشیا، از انسان‌ها، از ماده متحیر بودند. وی این مسایل را با روش نقاشی حل کرده است، روشی کاملاً متفاوت با آن پرداخت شبه ادبی که تابلوی مریم باکره را لحنی موعظه‌گر و داستانی داده است. کارپاچیو این رابطهٔ جدید میان فرد و واقعیت خارجی را با شجاعت و وقار بیان کرده و اصلاً ـ به ورطهٔ ـ احساسات‌گرایی فرو نغلتیده، زیرا می‌دانسته چگونه تمایلش و سرخوشی تکان‌دهنده‌اش را در مواجهه با رهایی، بپوشاند.

گوگول در ژانویه ۱۸۴۸ خطاب به ژوکوفسکی نوشته است: «...کار من وعظ و خطابه نیست. [هر چند هنر به هر حال نوعی وعظ است.] کار من آن است که با تصاویری زنده سخن بگویم نه با استدلال. من باید چهرهٔ کامل زندگی را نشان دهم نه این که دربارهٔ آن بحث کنم.»

چقدر درست است! در غیر این صورت، هنرمند افکارش را به مخاطبان تحمیل خواهد کرد. و چه کسی گفته که او از حاضران در سالن نمایش، یا خوانندهٔ کتاب در دست، یا تماشاگر سینما فهمیده‌تر است؟ نکته فقط آن است که شاعر، تصویری می‌اندیشد و برخلاف مخاطب می‌توانند با آن دیدگاهش را دربارهٔ جهان بیان کند. روشن است که هنر نمی‌تواند به کسی چیزی بیاموزد، زیرا بشر در چهارهزار سال تاریخ هنر ابداً چیزی نیاموخته است.

اگر می‌توانستیم به تجربهٔ هنر بذل توجه کنیم و خودمان را مطابق با آرمان‌هایی که عرضه می‌دارد تغییر دهیم، مدت‌ها قبل به فرشته تبدیل شده بودیم. هنر فقط می‌تواند، از طریق تنبه و تزکیه، روح انسان را پذیرای خیر سازد. مضحک است بپنداریم که خوب بودن را می‌توان به مردم آموخت؛ ولی می‌توان به آنان آموخت که از «نمونهٔ خوب» تاتیانا لارینا آفریدهٔ پوشکین پیروی کنند و زنانی وفادار باشند. هنر فقط می‌تواند خوراکی، ضربه‌ای، فرصتی، برای تجربهٔ جسمانی فراهم آورد.

به ونیز دوران رنسانس بازگردیم... ترکیب‌بندی‌های شلوغ کارپاچیو زیبایی سخت و هراس‌آوری دارد. حتی می‌توانم جرأت به خرج دهم و آن را زیبایی اندیشه بنامم. در حینی که مقابل این نقاشی ایستاده‌ایم این احساس برآشوبنده در درون‌مان می‌جوشد که امر توضیح‌ناپذیر دارد توضیح‌پذیر می‌شود. در آن لحظه نمی‌توان دریافت که چه چیز این حالت روان‌شناختی را موجب می‌شود. نمی‌توان از جاذبه و سحر تابلو فرار کرد، جاذبه‌ای که ما را تقریباً به مرز هراس می‌رساند.

چند ساعتی باید بگذرد تا به‌تدریج اصل هماهنگی را در نقاشی کارپاچیو حس کنیم و همین که این اصل را دریابیم، دیگر در طلسم زیبایی آن و شور و شعف اولیه‌مان گرفتار نمی‌مانیم.

وقتی این اصل را تجزیه و تحلیل کنیم می‌بینیم که فوق‌العاده ساده است، و همان مبنای اساساً انسانی هنر رنسانس را به عالی‌ترین وجه نشان می‌دهد؛ در واقع، به نظر من، حتی بیش از رافائل. نکتهٔ اصلی آن است که در ترکیب‌بندی شلوغ کارپاچیو هر یک از شخصیت‌ها مرکز و محور تابلوست. اگر بر هر یک از این چهره‌ها متمرکز شویم، با وضوحی خطاناپذیر درمی‌یابیم که دیگر عناصر تابلو فقط متن و پس‌زمینه‌ای است که همچون سکویی برای نمایش این شخصیت «فرعی» بنا شده است. این چرخه ادامه می‌یابد و در حینی که به تابلو کارپاچیو خیره می‌مانیم، مشتاقانه و نابهشیار، در همان مسیر منطقیِ احساسی می‌افتیم که هنرمند اراده کرده بود، نخست متوجه شخصی می‌شویم که ظاهراً در جمعیت گم شده، و سپس توجه‌مان به دیگری جلب می‌شود.

ابداً قصد ندارم خواننده را وادارم که دیدگاه‌هایم را دربارهٔ این

دو هنرمند بزرگ، برتر از دیگر دیدگاه‌ها بداند، نیز نمی‌خواهم به قیمت کم ارج کردن رافائل برای کارپاچیو اعتبار بخرم. بلکه می‌خواهم بگویم هر چند در نهایت همه هنرها به جهتی تمایل دارند، و در این مورد حتی سبک نیز دخیل است، همین تمایل را می‌توان در تاریک‌ترین لایه‌های تصاویر هنری که به آن شکل (فرم) می‌دهد گنجاند، یا همچون در تابلوی *مریم باکره* اثر رافائل به گونه‌ای مشهود و عیان نشان داد. حتی مارکس گفته است که تمایل در هنر باید پوشیده و نهان باشد و نباید همچون فنر از درون مبل بیرون بزند.

البته هر اندیشه‌ای که [در هنر] مستقلاً بیان شود همان‌قدر ارزشمند است که یکی از هزاران قطعه موزاییکی که کنار هم قرار می‌گیرند و الگویی کلی را از شیوهٔ نگرش انسان خلاّق به واقعیت شکل می‌دهد. ولی در هر حال...

اینک اگر بخواهیم برای توضیح بیشتر نظریه‌ام، به آثار فیلمسازی رجوع کنم که خود را با او نزدیک می‌دانم، یعنی لوئیس بونوئل، می‌بینیم که نیروی پیش‌برندهٔ فیلم‌های او همواره ضد سازشگری است. اعتراض تند و سازش‌ناپذیر و سخت او بیش از همه در بافت حساس فیلم بیان می‌شود و از نظر احساسی واگیر است. این اعتراض، حساب شده و عقلانی و دماغی نیست. استعداد و فراست هنری بونوئل چندان است که نیازی ندارد به دستمایه‌های سیاسی متوسل شود. به نظر من موضوعات سیاسی وقتی به طور آشکار در اثر هنری بیان شود همواره حالتی ساختگی و مصنوعی می‌یابد. ولی اعتراض سیاسی و اجتماعی نهفته در فیلم‌های او برای چندین کارگردان مادون وی کفایت می‌کند.

بونوئل بیش از هر چیز واجد خودآگاهی شاعرانه است. وی می‌داند که ساختار زیباشناختی به هیچ بیانیه‌ای نیاز ندارد و توان هنر در این بیانیه‌ها نیست بلکه در اقناع احساسی است، در آن نیروی زندگی است که گوگول در نامهٔ فوق به آن اشاره کرده است.

آثار بونوئل، عمیقاً در فرهنگ کهن اسپانیا ریشه دارد. نمی‌توان او را بدون رابطهٔ هنری با سروانتس و اِل‌گِرکو، لورکا و پیکاسو، سالوادور دالی و آرابال در نظر آورد. آثار آنان انباشته از شور و توان و مهر است، مهری شدید و جسورانه، از سویی زادهٔ عشق به میهن و از سوی دیگر حاصل نفرت شدید از ساختارهای فرو مرده و جوهرهٔ وحشی و تألم‌ناپذیر مغز آدمی است. گسترهٔ نگرش آنان، که نفرت و تحقیر محدودش ساخته، فقط چیزهایی را در برمی‌گیرد که از همدردی انسانی، بارقهٔ الهی و رنج و الم هر روزی انسان انباشته باشد ـ یعنی چیزهایی که قرن‌ها درخاک گرم و سنگلاخی اسپانیا نفوذ کرده است.

وفاداری این هنرمندان اسپانیایی ـ به ندای پیامبر گونه‌شان ـ آنان را جایگاهی والا بخشیده است. نیروی شدید و طغیان‌گر چشم‌اندازهای اِل‌گِرکو، ریاضت‌جویی منحرف شخصیت‌هایش، پویایی اندازه‌های کشیده‌تر از حد معمول، و رنگ‌های سرد و وحشی که در آن دوران رواج نداشت و بیش‌تر برای طرفداران هنر مدرن آشناست، این افسانه را به ذهن می‌آورد که شاید هنرمند چشمانی آستیگمات داشته، و این نکته تمایل او را به تغییر اندازه‌های اشیا و مکان توضیح می‌دهد. ولی به نظر من این توضیح بیش از حد ساده‌انگارانه است.

دون‌کیشوت سروانتس به نماد نجابت، سخاوت بی‌غرض، و وفاداری؛ و سانچوپانزا، به نماد عقل سلیم تبدیل شده است. ولی خود سروانتس همان‌قدر به قهرمانش وفادار بود که دومی به دولسینه. سروانتس در زندان متوجه شد شخصی به طور قاچاقی بخش دومی بر ماجراهای **دن‌کیشوت** نوشته است. وی در خشمی حسادت‌بار به این کار که توهینی آشکار به عاطفهٔ ناب و صادقانهٔ مؤلف، یا فرزندش بود، خودش بخش دوم این رمان را نوشت و در پایان قهرمانش را به کشتن داد، تا کس دیگری نتواند خاطرهٔ مقدس این شوالیه مالیخولیایی را لکه‌دار کند.

«گویا» به تنهایی از قدرت بی‌رحمانه و فرسودهٔ پادشاه استفاده کرد و موضعی علیه تفتیش عقاید بنا ساخت. تابلوی *هوسباز فاسد* او تجسم نیروهای شر شد و نفرت وحشیانه به هراس حیوانی، از اهانت‌های گوناگون، او را به نبرد دون‌کیشوت‌وار علیه جنون و کهنه‌پرستی واداشت.

سرنوشت نوابغ در نظام معرفت انسانی، حیرت‌آور و عبرت‌آموز است. این رنجبران برگزیدهٔ خداوند ـ که تقدیرشان نابودی در لوای حرکت و بازآفرینی است ـ خود

را در وضعیتی متناقض‌نما می‌یابند؛ در توازنی ناپایدار میان شوق به سعادت و این امر مسلم که سعادت، به مثابه وضعیت یا واقعیتی محتمل، وجود ندارد. سعادت واقعی، سعادت آکنده از خوشبختی، چنان‌که می‌دانیم میل به سعادتی است که مطلق باشد؛ همان مطلقی که تشنهٔ آنیم. لحظه‌ای فرض کنیم که مردم به سعادت برسند ـ یعنی به وضعیت آزادیِ اراده به گسترده‌ترین معنا: به محض حصول این آزادی، فردیت از میان می‌رود. انسان همچون بعل زبوب تنها می‌شود. رابطهٔ میان موجودات اجتماعی قطع می‌شود، همچون بند ناف نوزاد. در نتیجه، جامعه از میان می‌رود. اگر نیروی جاذبه در کار نباشد، اشیا در فضا شناور خواهند شد. (البته شاید برخی بگویند همان بهتر که جامعه نابود شود تا چیزی کاملاً تازه و جدید بر ویرانه‌های آن بنا گردد!... نمی‌دانم، من نابودکننده نیستم.)

آرمان مکتسب و آماده را نمی‌توان سعادت نامید. همان‌گونه که شاعر گفته است «روی زمین سعادت نیست، بلکه صلح و اراده است.» و فقط باید شاهکارها را به دقت بنگریم و در نیروی تقویت‌کننده ـ و مرموز ـ شان غور و قصدشان؛ قصدی دوگانه و مقدس را آشکار کنیم. شاهکارهای هنری در مسیر انسان قرار می‌گیرند و همچون علایم هشدار دهنده‌اند «خطر! وارد نشوید!»

شاهکارهای هنری در کرانهٔ تحولات ممکن یا قریب‌الوقوع تاریخی قرار می‌گیرند. همچون علایم هشداردهندهٔ کنار پرتگاه‌ها یا باتلاق‌ها. این شاهکارها، جنینِ دیالکتیکیِ خطرِ متوجه به جامعه رامشخص و بزرگنمایی می‌کنند و تغییر شکل می‌دهند و تقریباً همیشه به منادی ستیزه میان کهنه و نو تبدیل می‌شوند. نقشی شریف اما غم‌انگیز!

شاعران قبل از دیگران این حد خطر را تشخیص می‌دهند، و هر چه این کار را زودتر انجام دهند به نبوغ نزدیک‌ترند. به این ترتیب، اغلب، کسی سخن آنان را نمی‌فهمد تا زمانی که ستیزهٔ هگلی در درون رحم تاریخ به بلوغ برسد. و آنگاه که این ستیزه رخ می‌دهد، معاصران آن شاعران، شگفت‌زده و متأثر، برای مردمی که در روزگار جوانی و سرزندگی و امید، این نیرو را پیش‌بینی کرده بود، بنای یادبود برپا می‌کنند؛ نیرویی که سبب‌ساز این ستیزه بوده و اکنون به نماد روشن و واضح حرکتی پیروزمند به جلو تبدیل شده است.

آنگاه هنرمند و متفکر به اندیشه‌ورز (ایدئولوگ)، به ردیه‌نویس زمانه‌اش، به تسریع‌کنندهٔ تغییرات مقدّر تبدیل می‌شود. عظمت و ابهام هنر در آن است که حتی وقتی نوشته‌های هشدارآمیزی همچون «خطر! تشعشع!توجه!» ارائه می‌دهد، در پی اثبات یا توضیح یا پاسخ به هیچ پرسشی نیست. بلکه تأثیر آن در زمینهٔ دگرگونی اخلاقی و معنوی است. و کسانی که به استدلال و تعقل احساسی آن بی‌اعتنا بمانند و نتوانند به آن باور آورند، دچار تشعشع می‌شوند... به‌تدریج...و بی‌آن که خود متوجه باشند. اینان با لبخندی ابلهانه بر چهره بی‌قید و تشویش‌ناپذیرشان، می‌پندارند که جهان به اندازهٔ یک کیک است و روی تن سه نهنگ استوار است.

شاهکارهای هنری که همواره در میان خیل آثار دیگری که ادعای نبوغ دارند متمایز یا قابل تمایز نیستند، در سرتاسر جهان پراکنده‌اند، همچون علایم هشداردهنده‌ای در میدان مین. و فقط بر حسب خوش‌اقبالی است که هنوز منفجر نشده‌ایم! ولی این خوش‌اقبالی، باور به خطر را از میان می‌برد و نوعی شبه خوش‌بینی ابلهانه را پدید می‌آورد. هنگامی که این نگرش خوش‌بینانه به جهان، رواج یابد، هنر به امری تحریک‌آمیز تبدیل می‌شود. همچون معرکه‌گیران و کیمیاگران قرون وسطا. خطرناکش می‌شمارند چون اضطراب‌آور است.

به خاطر داریم وقتی فیلم *سگ اندلسی* اثر لوئیس بونوئل نخستین‌بار بر پرده آمد، وی چگونه خود را از چشم بورژواهای خشمگین پنهان می‌ساخت و هرگاه از خانه بیرون می‌رفت هفت تیری با خود حمل می‌کرد. و این آغاز کار بود؛ زیرا وی، آن‌گونه که می‌گویند، از قبل به جای آن که روی سطرها بنویسد میان کاغذ نوشته بود. مردم کوچه و بازار که تازه داشتند به سینما به عنوان سرگرمیِ اعطایی تمدن عادت می‌کردند از دیدن تصاویر و نمادهای تکان‌دهنده و [رعب‌آور] این فیلم که واقعاً دشوار می‌توان آن‌ها را دوست داشت به هراس افتادند. ولی حتی در این‌جا نیز بونوئل هنرمندی شایسته است و با مخاطبانش نه به زبان آشکار بلکه با زبان ویژه و پراحساس هنر سخن

می‌گوید. تولستوی در خاطرات خود به تاریخ ۲۱ مارس ۱۸۵۸ عباراتی نگاشته که بسیار در خور این بحث است: «موضوع سیاسی را نمی‌توان با اثر هنری بیان کرد، زیرا موضوع سیاسی برای اثبات باید واقعاً یک جانبه باشد. ولی تصویر هنری نمی‌تواند یک جانبه باشد...»

بنابراین، حتی متخصص‌ترین منتقدان نیز باید حسّ و دریافت ظریفی داشته باشند تا بتوانند اندیشهٔ نهفته در تصاویر یک اثر هنری را تشریح یا تجزیه و تحلیل کنند. زیرا در هنر، اندیشه جز در تصاویری که به آن شکل می‌دهد وجود ندارد، و تصویر برای خود هستی دارد و نوعی فراچنگ آوردن واقعیت بنا به اراده است، اراده‌ای که هنرمند بر طبق گرایش‌ها و سلیقه‌های شخصی‌اش در زمینهٔ نگرش به جهان اِعمال می‌کند.

در دوران کودکی، به توصیهٔ مادرم کتاب *جنگ و صلح* را نخستین بار خواندم. طی سال‌های بعد مادرم اغلب با نقل بخش‌هایی از این رمان، ظرافت و ریزه‌کاری‌های نثر تولستوی را گوشزدم می‌کرد. به این ترتیب، *جنگ و صلح* برای من حکم نوعی مدرسهٔ هنری یافت، و معیاری برای ذائقه و درک هنری شد، چندانکه دیگر نمی‌توانستم نوشته‌های مزخرف را بخوانم. زیرا این قبیل نوشته‌ها به مذاقم خوش نمی‌آمد.

مرژکوفسکی در کتابی که راجع به تولستوی و داستایوسکی نگاشته، آن بخش‌هایی را به باد انتقاد گرفته که شخصیت‌های تولستوی به فلسفه می‌پردازند و آن را چنان می‌نمایانند که انگار اندیشهٔ غایی آنان دربارهٔ زندگی است...ولی هر چند کاملاً می‌پذیرم که اندیشهٔ یک اثر شاعرانه نباید به گونه‌ای صرفاً عقلانی سازمان یابد، در هر حال می‌پذیرم که اثر فوق به طور کلی چنین است، ولی می‌گویم که در این‌جا داریم دربارهٔ اهمیت فرد در یک اثر ادبی سخن می‌گوییم، یعنی جایی که صداقت وی در بیان اصول خویش تنهاپیمانی است که برایش ارزش دارد. و هرچند فکر می‌کنم انتقاد مرژکوفسکی بر استدلالی سلیم استوار است ولی انتقاد او مرا از دوست داشتن رمان *جنگ و صلح* و حتی، اگر می‌پسندید، آن بخش‌های به اصطلاح «اشتباه» باز نمی‌دارد. زیرا نبوغ در کمال مطلق بروز نمی‌یابد بلکه در وفاداری کامل به خویشتن، در تعهد به شور و شوق خویش، متجلی می‌شود. اشتیاق پرشور هنرمند به حقیقت، به شناخت جهان و جایگاه خویش در جهان، حتی بخش‌های تا حدودی مبهم، یا آن گونه که می‌گویند، بخش‌های «کمتر موفق» اثر را از معنایی خاص آکنده می‌سازد.

حتی می‌توان ازاین هم پیش‌تر رفت؛ هیچ شاهکاری را سراغ ندارم که ضعف نداشته باشد، یا کاملاً مبرا از عیب و نقص باشد. زیرا آن تمایل یکه‌ای که نبوغ را پدید می‌آورد، و آن هدف یگانه‌ای که اثر را تقویت می‌کند، هم موجب عظمت شاهکارند و هم مسبب لغزش‌های آن. آیا «لغزش» نام مناسبی برای چیزی هست که اساساً بخشی است از دیدگاه کلی به جهان؟ نبوغ، آزاد و رها نیست. به نوشتهٔ توماس‌مان «فقط بی‌اعتنایی آزاد است. آن چه معین و قطعی است هرگز آزاد نیست، بلکه در مهر و موم خویش محبوس و گرفتار است.» ❑