ادبیات و قانون بازده نزولی

Literature and the Low of Diminishing Returns.

نوشتهٔ آرتور کستلر

در رمان «اولین حلقه»[2]، اثر سولژنیتسین، چندنفری درخصوص پیشرفت علمی بحث میکنند. ناگهان یکی از آنها، «گلب نرژین»، آتشی شده میگوید:

«پیشرفت»، چه کسی طرفدار پیشرفت است؟ این درست همان چیزی است که من درهنر می‌پسندم — این حقیقت که درهنر، «پیشرفت» مطرح نیست ونمی‌تواند باشد. مثلاً رامبراند درقرن

و توسعهٔ هنر پاپ دارد. خانم فرانکن تالر با استفاده از مراجعی مثل پولاك «راتکو» ودیگران، سبکی برای خود یافت — رنگها در تابلوهای وی بجای آنکه باقلم مو و یا کاردك ترسیم شده باشند به‌خورد پرده داده شده‌اند، با این همه، روال کار او تا حدی پیوند خود را با اکسپرسیونیسم آزاد و شاعرانه حفظ کرده است.

تکنیك رنگ‌آمیزی خانم فرانکن‌تالر بر بعضی‌نقاشان‌مخصوصاً چندنقاش‌واشنگتونی، مثل‌موریس لوئیس Morris Louis و کنت نولند Kenth Noland تأثیر گذاشته است. درکار این نقاشها وهمچنین نقاشهای دیگری مثل فرانك استلا Frank Stella والزورث کلی Ellsworth Kelly فاصلهٔ‌بین‌تصور روشنفکرانهٔ یك تابلوی نقاشی و خلق عینی آن به‌هیچ وجه حائز اهمیت نیست. و می‌توان گفت این نوع آثار بیشتر ظاهر می‌شوند (همانطور که فیلم عکس «ظاهر» می‌شود) تا ترسیم، و اگر عملاً تکثیر فراوان این تابلوها میسر نباشد، اصولاً امکان آن موجود است.

دراین نهضت، «کلی» چهرهٔ قابل توجهی است زیرا کارش با استقلال بیشتری توسعه وکمال‌یافته است. برخلاف سایرین وی آثارش را برای بار اول در سال ۱۹۵۰ در پاریس به نمایش گذاشت و پرده‌های نقاشیش بیشتر متأثر از اروپائیان (مخصوصاً ارپ‌وماتیس) بود. بعلاوه او یکی از اولین کسانی بود که شیوهٔ به‌نهایت ساده شدهٔ تجرید رنگ‌را به مجسمه‌سازی تعمیم داد. وی اکنون یکی از غولهای مکتب نیویورك است.

مجسمه سازان مینیمال یعنی دونالدجاد Donald Judd ورابرت موریس و دیگران از هنر نسل‌پیش کمترمایه وتأثیر گرفته‌اند و بیش‌از دیگر هنرمندان معاصر با رسوم مجسمه‌سازی پیشین قطع رابطه کرده‌اند.

در هرحال، آثار نقاشی و مجسمه‌سازی نیویورك در سالهای ۱۹۴۰ — ۱۹۷۰ که در موزهٔ متروپولیتن به نمایش گذاشته شد، با تمام محدودیتها و کمبودهایش می‌تواند به‌عنوان کاملترین گزارش از هنر متأخر آمریکا تلقی شود.

نقل از «نیویورك تایمز مگازین»

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

2 - The First Circle.

هندهم زندگی میکرد وکسی نمی‌تواند با ازاوفراتر گذارد ، حال آنکه تکنولوژی قرن هفدهم اکنون بسیار خام وابتدائی جلوه میکند . . .

گوینده ، سپس در زمینهٔ پیشرفتهای عظیم مهندسی از دههٔ هفتم قرن نوزدهم به‌بعد صحبت میکند ومی‌پرسد: «ولی آیادرمورد اثری مانند «آناکارنینا» که در همان زمان نوشته شد ، پیشرفتی حاصل شده است ؟»

نظرمخالف این نظررا **سارتر** دررسالهٔ «ادبیات چیست ؟» ابراز میدارد . او درآنجا کتاب را با موز مقایسه میکندکه تا تازه است ، انسان میتواند ازآن لذت ببرد .

بنابراین‌عقیده ، «آناکارنینا» باید مدتها پیش گندیده باشد . همین نظر را سخنگوی **رمان نو** ودیگر دسته‌های پیشرو ، ازجمله بعضی ازدانشجویان ، به شیوه‌ای گستاخانه‌تر ابرازکرده‌اند . این عقیده درجملهٔ سرمشق مانندی توسط آنتونن آرتو[3] خلاصه شده است : «شاهکارهای گذشته برای گذشته است ، برای ما نیست .»

قهرمان سولژنیتسین این طرز فکرمتعارف را داردکه پیشرفت‌علم به مرور و با افزایش آگاهی‌ها و عوامل کمك کننده‌است یعنی به‌شیوهٔ خشت برسرخشت ، همان‌گونه که برجی ساخته میشود ، حال آنکه هنر زمان نمی‌شناسد . هنر، رقص گوی‌هائی‌رنگین‌است‌برسرفواره‌ها، که برروی تمهائی معدود و ابدی نقشهائی گوناگون پدید می‌آورد. اگر این نظر را بپذیریم ، دیگر جستجوی هرمعیارعینی«پیشرفت» برای شعر، نقاشی، یا تآترکاری بیهوده است ، پس هنر تکامل نمی‌یابد ، بلکه‌کار آن فقط ساختن وبازساختن همان تجربهٔ نوعی‌کهن به زبان زمانه است وهرچند زبان زمانه دستخوش تغییر است ــ این سخن شامل زبان تصویری نقاش‌هم میشود ــ محتوای یك اثر بزرگ هنری ، ارزش خودرا حفظ‌کرده وآماج تیر زمان نمی‌شود .

نظرمخالف‌که کارهای گذشته برای‌گذشته خوب است ــ تلویحاً گویای این اعتقاد است‌که هنر پیشرفت میکند وتکامل می‌یابد . ما نمی‌توانیم تولستوی یا رامبراند یا نقاشی اتروسکها[4] را بسادگی‌وبه این دلیل‌که آنان زبانی متفاوت با زبان ما دارند ، ردکنیم . ردکردن اینان ، این فکر را پیش می‌آورد که ما موفق‌به‌کشف صورتهای‌بیانی تازه‌ای شده‌ایم‌که ازصورتهای‌بیانی گذشته شایسته‌تر و ارزنده‌ترند . بعضی از سخن‌گویان پیشگام (آوانگارد) زمان ما ، وپیشتاز روزگاران‌گذشته به‌بانگ‌بلند اعلام کرده‌اندکه‌آنان‌مشعل‌داران‌پیشرفت هنر هستند (امپرسیونیست‌ها ، اکسپرسیونیست‌ها ، آبستراکسیونیست‌ها) وبه زحمت نویسنده‌ای‌را درگذشته وحال می‌یابیدکه معتقد نبوده یا نباشدکه سبك و شیوهٔ نوشتن او چه ازنظر فکر و چه از نظر احساس، بیشتر ازسبك وشیوهٔ گذشتگان به واقعیت نزدیك است . بیایید اذعان‌کنیم : احترام ما به هومر و گوته آغشته به نوعی بزرگ‌منشی است که بی‌شباهت به رفتارما دربرابربچه‌های‌خارق‌العاده نیست . آنها چقدر نسبت به زمانهٔ خود ، باهوش و چقدر نوطلب بودند !

این عقیده راکه صورتهای هنری زمان ما بالاتر ، یا حداقل ازبعضی جهات برتر ازصورتهای هنری گذشته‌است‌میتوان‌به‌افراطهای مضحك کشاند . مثلاً ، چندی‌پیش روزنامهٔ «گاردین» مقاله‌ای داشت تحت عنوان «دانشگاههای آینده» که طرز فکر دانشجویان انقلابی را اینطور خلاصه می‌کرد :

علت وجودی‌دانشگاه ، مطالعهٔ آینده است . . . چه‌کسی به قصائد هوراس ، ماروِل و «پیتر» نیاز دارد ؟ نمونهٔ کاملاً مؤثرشعرضربی یا شعرگیتاری ارزش ادعائی آنها را سخت نسبی ساخته است .

صرف‌نظر ازاین‌افراط‌کاریها، آدم ناگزیر بین این‌دو اردو گیر می‌کند: بین گلب نرژین، که معتقد

---

۳ – Antonin Artaud (۱۸۹۶–۱۹۴۸) نویسنده ، کمدین وتآترشناس فرانسوی .

۴ – Etruscan منسوب‌به‌ناحیه‌ای درایتالیای باستان به نام Etruia

است هنر از حرکت سخیف پیشرفت برکناراست ، وآن دیگران که هنر را نوعی بازی المپیك می‌دانند ، که ازصدقهٔ سر تکنیکهای پیشرفته ، قهرمانان هرچهار سال یك‌بار رکوردهای تازه‌ای برجامی گذارند. (همینگوی را به یاد آرید که لاف قهرمانی می‌زد) طبق معمول ، در چنین مناقشاتی به نظر می‌رسد که هردو طرف گناهشان اینست که خشك و تر را باهم می‌سوزانند .

بگذارید برای لحظه‌ای ادبیات را به‌کناری گذاشته و به هنرهای تصویری بپردازیم . این همان شگرد قدیمی است که کینتیلان[5] در قرن اول به‌کار زده است . وی برای بیان چگونگی پیشرفت فن نطق و خطابه درزبان لاتین ، از خشونت پیشین تا سبك آراستهٔ «جدید» ، آن‌را باپیشرفت پیکره سازی یونان از درشتی روزگار باستان تا ظرافت و لطف قرن چهارم پیش ازمیلاد ، مقایسه می‌کرد . من هم می‌خواهم همان فن را بکار بزنم و ازمورخ هنر مورد علاقه‌ام، ای. اچ. گامبریچ[6]، برای پشتیبانی ازاین نظر که درهنر هم مثل علم ، میتواند پیشرفت به صورت خشت برسر خشت وجود داشته باشد ، نقل‌قول کنم :

> در ازمنهٔ باستان مباحث‌نقاشی وپیکره سازی ناگزیرگرد تقلید محض ازطبیعت می‌گشت . در واقع می‌توان گفت که پیشرفت هنر به سوی چنین هدفی -که تقلید ازطبیعت باشد - نزد مردم باستان همان چیزی است که انسان مدرن آن را پیشرفت تکنیك می‌شمارد : از ایسن‌رو پلینی[7] تاریخ‌پیکره‌سازی‌ونقاشی را چون تاریخ اختراعات‌بازگو کرد ، وبه هرهنرمندی‌کارخاصی را در زمینه بازنمودن طبیعت نسبت‌داد : پولیگنوتوس[8] نقاش، اولین‌کسی بودکه مردم را با دهان باز و دندان نشان داد ، پیتاگوراس[9] پیکرساز درنمودن رگها واعصاب نخستین‌کس‌بود، نیکیاس[10] نقاش به سایه روشن توجه داشت . تاریخ این سالها (از ۵۵۰ تا ۳۵۰ پیش‌ازمیلاد) چنانکه درنوشته‌های پلینی یا کینتیلیان منعکس است ، چون یك حماسهٔ پیروزی یا تاریخی ازاختراعات ، به یادگارگذاشته شد . در رنسانس، واساری[11] بودکه این شیوه را درمورد تاریخ هنر ایتالیای قرن سیزده تا قرن شانزده به‌کار برد . واساری هیچگاه ازقدردانی از آن دسته ازهنرمندان گذشته‌که به نظر اوکمك مؤثری به‌پیشبرد مهارت در بازنمایاندن(طبیعت) کرده‌اند فرو نمی‌ماند . او می‌گوید : «هنر ازمنشائی پست به قلهٔ کمال‌رسید». زیرا نوابغ مادرزاد چون جوتو[12] راه را هموارکردند ودیگران توانستند دنبالهٔ کوششهای‌آنان‌را بگیرند.

در اینجا ظاهراً رد تاریخی نظریه « ترژین » دائر بربی‌زمانی هنر ، نهفته است . تیوتون گفت : «اگر من توانستم فراتر ازدیگران ببینم بدان سبب بودکه برشانه‌های غولان ایستاده بودم» . لئوناردو هم می‌توانست همین حرف را بزند وواقعاً هم زده است : « آن‌کس‌که براستادش پیشی نگیرد ، شاگردی پینواست . » «دورر» و دیگران عقایدی مشابه این بیان داشته‌اند. اما اگر این عقاید را عیناً قبول کنیم باز ره به ترکستان می‌بریم . مقصود مسلم همهٔ آنان این است‌که طی دوران پیشرفت جهش‌آمیز ، که درحدود سال ۱۳۰۰ با جوتو آغاز شد ، نسلهای متوالی نقاشان

---

۵ – Quintilian دانشمند رومی (۳۵ – ۹۵) .

۶ – « هنر و خیال » نوشتهٔ E.H. Gombrich (۱۹۶۲) صفحات ۹ و ۱۲۰ .

۷ – Pliny دانشمند رومی (۲۳ – ۷۹) .

۸ – Polygnotus نقاش معروف یونانی (۴۷۰ – ۴۴۰ پیش‌ازمیلاد) .

۹ – Pythagoras پیکرتراش معروف قرن پنجم پیش‌ازمیلاد یونان .

۱۰ – Nikias نقاش یونانی نیمهٔ قرن چهارم پیش‌ازمیلاد .

۱۱ – Vasari نقاش وآرشیکت ایتالیایی (۱۵۱۱ – ۱۵۷۴) شهرت او بیشتر به جهت تاریخ هنر ذیقیمت‌اوست.

۱۲ – Giotto نقاش ایتالیایی (۱۲۶۷ – ۱۳۳۷) .

هریك به شگردها و فنون تازه دست می‌یافتند: کوچك کردن اندازه‌ها، پرسپکتیو، بازی با نور، رنگ و ضبط حرکت و حالت صورت. و این ابداعات را شاگرد می‌توانست ازاستادش فراگیرد وبه عنوان مسیر اصلی عزیمت تازه خویش به‌کار برد.

اما دونکته بیدرنگ به خاطر خطور می‌کند: نخست آنکه این رشد تصاعدی، همان‌رشد مهارتهای تکنیکی است، و چنانچه معیار قضاوت ما برای کارهای هنری تنها تکامل تکنیك باشد، میتواند «پیشرفت» خوانده شود. اما اگر معیارمان چیز دیگر باشد ممکن است پیکره‌های یونان باستان را برتندیسهای عصر طلائی ترجیح دهیم، یا هنر «پریمیتیو ایتالیا» را بر اوج رنسانس. ایراد دوم برخوشبینی لئوناردو این است‌که نظر او تنها در دوره‌هائی‌بخصوص مصداق دارد، نه درهمهٔ دورانها. درتمام تاریخ هنرغرب، دو دوران ممتازهست‌که ما درآنها به پیشرفت سریع، مداوم و تصاعدی دربازنمایاندن طبیعت بر می‌خوریم، پیشرفتی‌که به اندازهٔ پیشرفت در زمینهٔ مهندسی، محسوس است.

اولین دوره تقریباً از اواسط قرن ششم تا اواسط قرن چهارم پیش ازمیلاد است، و دومی از اوائل قرن چهارده تا اواسط قرن شانزده میلادی. هریك ازاین دورانها شش تا هشت نسل را دربر می‌گرفت. درطی آن هرغول برشانه‌های اعقاب خویش‌می‌ایستاد، ومی‌توانست میدان دیدی فراختر داشته باشد. البته احمقانه خواهد بود اگربگوئیم اینهاتنها دورانهای پیشرفت تصاعدی بوده و مثلاً، کشفیات بصری امپرسیونیستها را نادیده بگیریم. اما، با این‌حال، این حقیقت نیز درمیانست‌که بین این‌دورانهای‌تکامل سریع، فواصل رکود وانحطاط طولانی‌تری‌وجود دارد.ازآن‌گذشته، غولهای‌تنهایی هم هستندکه گویی از لامکان آمده‌اند و نمی‌توان آنان را در هیچ هرمی از بندبازهایی‌که در سیرك تاریخ روی شانه هم ایستاده‌اند، جا داد.

پس چه نتیجه‌ای بگیریم؟ به نظر من باید چنین نتیجه‌گیری کنیم‌که نرژین‌مسلماًبرخطاست‌ـ‌که درهنر پیشرفت به مفهومی محدود وجود دارد، درجهانی محدود و در دورانهایی محدود. اما دنباله‌های کوتاه و درخشان این شهاب‌ها، دیر یا زود محو میشود وپیرامون آنهارا روشنایی‌نیمرنگ وآشفتگی فرامیگیرد.

با این حال ازاین اندیشه نفسی به‌راحتی‌می‌کشیم‌که نمودارتاریخی تکامل علم هم تصویری از این منسجمتر ارائه نمی‌دهد. هنگامی که نرژین به تضاد بین پیشرفت نقاشی‌وتوسعهٔ تکنولوژی‌ازروزگار رامبراند اشاره می‌کند، به نوعی تقلب دست می‌زند، چون ازقضا پیشرفت تراکمی علم هم دقیقاً در قرن رامبراند آغاز می‌شود ـ که قرن گالیله، کپلر و نیوتون هم هست ـ نه پیش ازآن. تنها درطی سه قرن اخیر یا درهمین حدود بوده که پیشرفت علم مداوم و تراکمی بوده است، اما آنان‌که ازتاریخ‌علم بیخبرند ـ واین‌شامل اکثریت اهل علم می‌شود ـ در معرض این اشتباهند که تحصیل دانش همیشه یك‌بالارفتن بی‌دردسر ومرتب درطول باریکه‌ای مستقیم به سوی قلهٔ نهائی بوده است.

درواقع، نه هنر به طریقی پیوسته تکامل یافته، نه علم. «وایتهد» یکبار خاطرنشان‌کرد‌که اروپای سال ۱۵۰۰ از ارشمیدس که درسال ۲۱۲ پیش‌ازمیلاد وفات یافت‌کمترمی‌دانست. چون به‌عقب بنگریم می‌بینیم‌که تنها یك قدم ارشمیدس را از گالیله، یا آریستارخوس ساموسی[۱۳] را از کوپرنیکوس جدا می‌کرد. اما دوهزار سال طول‌کشید تا این‌قدم برداشته شد. درطی آن دوران طولانی، علم به‌خواب زمستانی فرورفته بود. پس‌ازسه قرن‌کوتاه و باشکوه برای علم یونان، که تقریباً با دوران رشد هنر یونان

۱۳ – Aristarchus of Samos
دانشمند و منجم یونانی (۲۲۰ – ۱۴۳ پیش‌ازمیلاد).

همزمان است ، یك دوران خواب زمستانی فرامی‌رسد ، و پس ازآن بیدارشدنی دوباره و ازسرخشم ، که تاکنون تقریباً تنها ده نسل از عمرش می‌گذرد .[۱۳] و حتی درطی دوره‌های روشنی‌که عینیت منطقی وتعقل آزادانه به ظاهر حاکم‌بوده است ، تاریخ پژوالشدهندهٔ خشم وهیاهوی جدالهای علمی است‌که حتی‌کینه‌توزانه‌تر از قال و مقال بین ادباست . و این‌خود مایهٔ تسلی است .

پس درهنر هم ، مانند علم ، پیشرفت نه مداوم است ونه‌مطلق ، بلکه‌پیشرفت بامعنایی محدوددرطی دورانهایی محدود و در جهاتی محدود است ، نه درطول منحنی پیوسته ، بلکه روی خطی بریده بریده ، ناهموار و پیچاپیچ . و با این حال من معتقدم‌که می‌توان درتکامل علم و هنر ، طرح یا آهنگی مشابه یافت . برای مثال به توالی مکتبهای عمدهٔ ادبی در اروپای غربی طی دوقرن گذشته بیندیشید : کلاسیسیسم ، رمانتیسم و اشتورم اوند درانگ[۱۴] Sturm und drang ورمان ناتورالیستی، سوررئالیسم و دادا ، رمان اجتماعی ، رمان برشی از زندگی[۱۵]، اگزیستانسیالیسم ورمان نو. البته جداکردن هرجنبش‌ادبی یا مکتب فکری ، به معنای صریح کلمه ، غیرممکن است ، همیشه تقابل و تداخل وجود داشته است، اما با این حال هریك ازاین‌نهضتها سیمایی خاص داشته‌اند و دارای دوری ازحیات بوده‌اند .

قاعده اینست‌که هردورحیاتی با عصیانی پرحدت برای رد مکتب مسلط قبلی ، و رهگشودن به سوی مرزهای تازه‌آغازمی‌شود . مرحلهٔ دوم دور ، درفضایی سرشار از خوشبینی و شعف ازروی جای‌پای غولان پیروز میگذرد . پیروان آنها قدم به سرزمینهای‌تازه‌گشوده می‌گذارند تا گنجینهٔ توانائیهای خودرا کشف کنند و ازآن بهره گیرند . این مرحله نمونهٔ عالی پیشرفت تراکمی است‌که پیش‌از این مورد بحث واقع شد ، و این مرحله هنگام استحکام بخشیدن به دریافتهای تازه ، و ریزه‌کاری روی سبك‌وتکنیك و کمال‌بخشیدن آنست . مرحله سوم اشباع شدن است‌که سرخوردگی‌ونزول‌به‌دنبال دارد . چهارمین وآخرین مرحله هنگام هرج و مرج و تجربه‌های نومیدانه است ، که مقدمات انقلاب بعدی را فراهم میکند ، نقطهٔ عزیمتی تازه به سوی مقصدی تازه آغاز می‌نماید ، وبدین سان دور دوباره ازسرگرفته می‌شود .

اجازه دهید در مرحلهٔ اول اندکی تأمل‌کنم . انقلاب فرانسه «باستیل»را ویران‌ساخت‌وسنگهای عظیم آن را برای فرش‌کردن میدان‌کنکورد به‌کاربرد. به سخنی دیگر، انقلاب هم ویرانگر است وهم سازنده . مناهی و عرفهای قدیمی کنار گذاشته می‌شوند ، جنبه‌هایی ازتجربهٔ انسانی‌که پیش ازاین ازچشمها پوشیده مانده یا سرکوب شده ناگهان مدنظر قرار می‌گیرند ، تأکیدها جایشان را عوض می‌کنند ، مفروضات بُر می‌خورند ، وسلسله مراتب ارزشها ومعیارهای مربوط و نامربوط بودن ، نامی تازه می‌گیرند . این همان چیزی است‌که درانقلاب عطف

---

۱۴ - (Sturm und drang) (توفان و تنگنا) نام نمایشنامه‌ای از Klinger نمایشنامه نویس آلمانی‌که دراواخرقرن هیجده نام خودرا به‌نهضت ادبی داد . شاید بتوان آن را رمانتیسم آلمانی دانست .

15 - The slice of life novel.

تصویر روبرو : آرتور کوستلر

هریك از سبکهای روایت منشور اتفاق افتاد ــ از کلاسیسیم به رمانتیسم ، ناتورالیسم ، وچون آن . این همان چیزی است که در سلسله تغییرهای شدید ادراك نقاش ازانسان انسانی ، ازنقاشیهای مصری گرفته تا پیکاسو ، رخ داد یا در نظر شاعر نسبت به رابطهٔ بین دو جنس، یا نظر نقاش نسبت به طبیعت. درسراسر رنسانس تا نقاشیهای متأخر ونیزی ، منظره‌ها کم‌وبیش به عنوان زمینه‌ای متعارف برای سیماهای انسانی روی صحنه به کار می‌رفت . مورخین هنر ظاهراً توافق دارند که « طوفان » اثر جورجیونه[16] اولین نقاشی اروپایی است که درآن حق طبیعت به خوبی ادا شده‌است ــ رعدوبرق دهشتناکی که زمینهٔ نقاشی را تشکیل می‌دهد توجه ما را همان‌قدر به خود جلب می‌کند که منظرهٔ شبانی درجلوی صحنه .

ادبیات در پنجه افکندن با طبیعت عریان ازاین هم کندتر بود. لیستاول[17] درکتاب خود «تاریخ زیبایی‌شناسی» نوشت :

> باوجود حجم و ارزشی که ادبیات یونان دارد ، و با وجود درخشش هنری آتن ، احساس طبیعت . . . دراین ملت توسعهٔ چندانی نیافته بود ، ملتی که موفقیتهای درخشانش در زمینه پیکره سازی وتآتر رقابت‌ناپذیر است . این احساس در هومر ، جداً وجود ندارد ... ونمی‌توان گفت که این احساس به تآتر یونان وارد شده ... درواقع ، قارهٔ طبیعت می‌بایست تا شروع نهضت رومانتیك قرن نوزدهم درانتظار بماند تا سراسر وجزء به جزء پوییده شود : بایرون ، شلی ، ورد ورث ، گوته ، ابتدا اقیانوس ، رودها ، وسلسله جبالها را ازآن خویش کردند .

حتی دکتر جانسون هم کوهها را به عنوان «چیزهای بالنسبه بدقواره» ردکرد .

این‌بدان معنی‌نیست که نقاشان پیش ازجورجیونه دربرابرطبیعت کور بودند ، یا شاعران پیش از نهضت رمانتیك فاقد عکس‌العمل عاطفی‌بودند . اما تخیل وعکس‌العمل آنان با تخیل وعکس‌العمل ما متفاوت بود و روح زمان ، آن را قالب‌گیری کرده بود ، همانطور که مکاتب پی‌درپی فلسفی برای مفروضاتی یکسان تعابیری مختلف ارائه دادند . برای هومر، طوفانی دردریا نشانهٔ خشم پوزئیدون بود ، و پگاه را سرانگشتان گلگون اورورا[18] نقاشی می‌کرد . به چشم ویرژیل ، طبیعت رام و شبانی می‌آمد . تنها پس از یك سلسله تغییرات انقلابی و جا به جاکردن مفروضات و تأکیدها مردم یاد گرفتند سیبی را از دریچهٔ چشم سزان ببینند یا دشتی‌پوشیده ازبرف را ازدریچهٔ چشم ورلن . به‌کار بردن صفت «انقلابی» هیچ اغراق آمیزنیست ، هرچند چون به گذشته بنگریم این انقلابها ساکت و آرام به‌نظرمی‌رسند. مثلاً ورلن گستاخی بیجا نکرده وقتی پاره‌ای رنگ نامعلوم برف را به ماسهٔ درخشانی که «ملال‌بی‌پایان‌دشت» را پوشیده است تشبیه می‌کند وآسمان را به طاس مسی سیه شده‌ای‌که ماه در آن« زیسته و مرده »است . امروز بچه‌های فرانسوی مجبورند این جملات را درمدرسه ازحفظ کنند ؛ اما هنگامی‌که منتشرشد ، نویسنده ومنتقدی سرشناس ، با لحن یك سلیطهٔ ادبی به ورلن حمله‌کرد :

> ماه چگونه می‌تواند در آسمانی زندگی کند و بمیرد؟ وبرف چطور می‌تواند چون تن بدرخشد؟ چطور فرانسویان می‌توانند به ناظمی‌که درفورم ، چندان استادی ندارد ومضمونش پست وپیش‌پا افتاده‌است ، چنین اهمیتی بدهند؟

این سلیطهٔ ادبی ، کنت لئو تولستوی بود و مأخذ نقل قول ، رسالهٔ او به نام «هنرچیست» که زمانی معروف بود .

---

۱۶ – Giorgione نقاش‌ایتالیایی (۱۴۷۸ – ۱۵۱۰) .

۱۷ – «تاریخ تحلیلی زیبائی‌شناسی جدید» نوشتهٔ W. F. H. Listowel صفحهٔ ۲۱۷ .

۱۸ – Aurora الههٔ صبحگاه در اساطیر رومی .

اگر سعی کنیم که وجه مشترک این انقلابها را در دورانهای مختلف و درقالبهای مختلف هنری شرح دهیم، به نظر من جنبهٔ مشهودی که درهمهٔ آنها مشترک است جا به جا شدن اساسی مسائلی است که روی آن تأکید می‌کنند. هنرمند، مانند عالم، درکار اینست که تصور خویش را از واقعیت، به کمك وسیلهٔ بخصوصی برون افکند. خواه این واسطه رنگ باشد خواه مرمر، یا کلمات یا معادلات ریاضی. امامحصول کار اوهیچگاه رونوشت دقیقی ازواقعیت نیست، حتی اگر او به ساده دلی امید این کار را داشته باشد. درمرحلهٔ نخست او با ویژگیها ومحدودیتهای وسیله‌ای که انتخاب کرده روبروست: بوم نقاش ساختمان شبکیهٔ چشم انسان را ندارد، سنگ فاقد انعطاف نسوج زنده است، واژه‌ها نمادهائی هستند که بو ندارند، لبخند نمی‌زنند یا خون ازآنها نمی‌ریزد. درمرحلهٔ دوم، ادراك هنرمند ازدنیا و دید او ویژگیها ومحدودیتهایی دارد که قراردادهای ضمنی زمان براو تحمیل کرده‌اند. این دوعامل باهم عمل میکنند: زبان پیوسته به‌اندیشه نیرو می‌رساند، همانطورکه گل زیر انگشتان پیکره ساز به‌انگاره‌ای که سعی دارد تجسم بخشد نیرو می‌رساند. کشاکش پویا (دینامیك) بین اندیشهٔ مجسم ووسیلهٔ سرسخت، هنرمند را وامی‌داردکه درهرقدم تصمیم بگیرد (هرچند لزومی‌ندارد که این تصمیم‌گیری خودآگاهانه باشد): بایدآن‌جنبه‌هایی‌ازواقعیت راکه اهمیت بیشتری برای‌آن‌قائل است برگزیندومؤکد سازد، وآنان را که نامربوط می‌پندارد نادیده بگیرد. برخی ازوجوه تجربه به نمایانده شدن گردن‌نمی‌نهند، یعنی را تنها می‌توان به شیوه‌ای تحریف شده وساده شده بازنمود، وپاره‌ای را تنها به بهای فداکردن وجوهی دیگر.

اصطلاح برگزیدن و مؤکد ساختن همیشه شامل سه عامل به هم پیوسته می‌شود: انتخاب کردن، مبالغه‌کردن و ساده‌کردن. این عوامل درهر اقلیم هنری مشغول کارند: در روایت وقایع، تاریخی یا افسانه‌ای، درنمایاندن تصویری منظره یا اندام انسانی، درچهره‌نگاری (پرتره) وکاریکاتور. ولی تأکید انتخاب شده درآزمایشگاه دانشمند هم در کار است. هرنقشهٔ جغرافیا، هرنمودار آماری، هرمدل تئوریك ازانسان یا جهان، کاریکاتور به دقت قالب‌گیری شده‌ای ازواقعیت است که برمبنای تکنیك گزینش و روشنترکردن جنبه‌های مربوط و ساده‌کردن یا چشم‌پوشی ازدیگر جنبه‌ها مطابق با معیارهای «ربط» و «بی‌ربطی» درآن رشتهٔ خاص یا مکتب فکری پایه‌ریزی شده است. برای مثال، درروانشناسی، میان درون‌نگران (Introspectionist) قرن‌نوزدهم، اصالت‌رفتاریان (Behaviourists) کنونی، طرفداران فروید، طرفداران یونگ و روانشناسان اگزیستانسی (Existentiel) معیارهای سخت متفاوتی از ربط و بی‌ربطی (Relevance) یافت می‌شودکه برحسب آن تضادهای شدیدی درانتخاب‌نقطهٔ تأکید میان آنان پدید می‌آیدکه نتیجهٔ آن تصویرهای سخت متفاوتی است از انسان، وهمین ملاحظات شامل تاریخ پزشکی هم می‌شود. در فیزیك، که نمونهٔ علم دقیق است، تحولات شدید از «آدمیوارگی» (آنتروپومورفیسم) ارسطویی به مکانیزم نیوتونی، ازطرز تلقی جبری تا طرز تلقی احتمالی، از تئوری نیروها به تئوری میدانها، به چشم می‌خورد. حتی با نظری سطحی به تاریخ علم، انسان متوجه می‌شودکه معیارهای ربط درآن درمعرض تغییراتی به همان شدت تغییرات سبك درهنر است، ومقایسهٔ بین این‌دو قلمرو باعث می‌شودکه دست‌کم با نشان دادن خطوطی مبهم ازیك الگوی قابل فهم‌تر، یعنی علم، تاریخ هنرکمتر ازتاریخ علم گیج‌کننده به نظر آید.

بنابراین موج‌خیزهای انقلابی پیاپی درمحتوا و سبك محصولات آدمی را می‌توان تحولاتی تلقی کردکه درمعیارهای ربط و تأکید

انتخاب شده ، روی‌می‌دهد. مرحلهٔ دوم درحلقهٔ تاریخی کشف موضوع تازه ، ریزه‌کاری درسبکها وفنون نواست ، که نیازی نیست دراینجا به‌آن بپردازیم . چون این مرحله سوم حلقه است که مورد توجه (و دردسر اصلی) هرپویندهٔ راه ماست : مرحله اشباع‌وسرخوردگی بعدی نویسنده وخوانندگان او . من برای شما فریاد غضب‌آلودهٔ تولستوی راعلیه «ماه درحال‌مرگ درآسمان مسی» **ورلن**بازگو کردم، امروزه فهم این موضوع که چرا تولستوی برسر این مسئله این‌چنین به هیجان آمده مشکل است . استعاره‌های جسارت‌آمیز دیروز جملات باسمه‌ای امروز است . مطالب رکیک‌دیروز، امروزپیش‌پا افتاده است ، بورژوازی دیگر درمقابل این نوع چیزها حساسیت نشان نمی‌دهد ، تن لخت دیگر، چون ماه‌که رمز و رازش را از دست‌داده ، فقط به‌گودیها وبلندیها بدل‌گشته است .

اینها نتایج اجتناب‌ناپذیر یك خصوصیت اساسی دستگاه عصبی است . خدمهٔ کارکشتهٔ آمبولانسها دیگر ازدیدن مصدومین له شده ابرو خم نمی‌کنند ، وحتی ساکنان **آشوویتز** درخود تا اندازه‌ای مصونیت عاطفی ایجاد کردند . پدیده‌ای وجوددارد که روانشناسان آن را خو کردن می‌نامند . انسان صدای تیك‌تیك ساعت‌را دراطاقش نمی‌شنود ، اما وقتی ساعت ناگهان بازایستد آن را می‌شنود ! فشار صندلی را به پشتش حس نمی‌کند ، اما وقتی حالت نشستن را تغییر می‌دهدآن‌راحس‌می‌کند. سلولهای شبکیه فقط تضادرا منعکس‌می‌کنند نه همانندی را . خوکردن تنها اختصاص به انسان ندارد . دکتر هورن[19] اخیراً درکمبریج‌درقسمت میانی مغز خرگوش سلولهای منفردی یافته است که شدیداً ودر برابر صوتی با فرکانس یکهزار سیکل درثانیه عکس‌العمل نشان می‌دهند ، حال آنکه پس‌ازچندین بار تکرار، دیگر نسبت به‌این محرك واکنشی ندارند. با این‌حال خوکردن به‌صوت هزارسیکلی‌مانع نمی‌شودکه با صوتی‌اندکی‌متفاوت، مثلاً نهصد سیکل درثانیه تحریك نپذیرند . دکتر هورن نمونه‌هائی ازپدیده‌هایی مشابه در حیوانات گوناگونی ازقبیل ملخها ، بعضی ماهیها ، وگربه‌ها ارائه می‌دهد.

اگر حتی یك حیوان سادهٔ دریائی‌بتواند اینطور دچار رخوت وبی‌حسی شود ، چگونه نویسنده می‌تواند امیدوار باشدکه با قانون بازده نزولی بجنگد ؟ بنظرمی‌رسد که‌تکرار دوره‌های رکود، بحران، انقلاب و عزیمتهای تازه بیشتر حاصل این خوکردن تدریجی هنرمند ومخاطب‌او نسبت‌به‌تکنیك، سبك یا موضوع تثبیت شده ونتیجهٔ آن باشد ، که ازدست رفتن جاذبهٔ عاطفی و قدرت فراخواننده است. متأسفانه این ازدست‌رفتن اجتناب‌ناپذیر است ، چون وقتی سبك جدید تثبیت وعادی شد ، خواننده دیگر مجبور نیست به تخیل‌خویش برای دریافت اثر فشار بیاورد ، او ازتلاش برای بازآفرینی اثر محروم شده وبه مرتبهٔ یك‌مصرف‌کننده تنزل یافته است . شکی باقی نمی‌ماندکه قسمت عمده‌ای‌ازادبیات ما ، احتمالاً از یونان به بعد ، ومسلماً ازاختراع چاپ تاکنون ، عبارت بوده است ازکالاهای مصرفی ، که دردورانهای طولانی رکود مابین ادوار متکرر ، نوشته شده است . اما این تودهٔ عظیم بی‌ارزش ، پوسیده و ازنظر محو گشته وتنها نمونه‌هایی با کیفیت استثنایی ازآنها باقی مانده است تا موضوع تاریخ ادبیات باشد .

هرصورت جدید هنری ، هر چند در ابتدا انقلابی به نظر رسد، پس ازمدتی مانده و فرسوده می‌شود وتأثیرش را بردوستداران آن هنر ازدست می‌دهد . البته این فرسودگی و ماندگی تنها درخود صورت نهفته نیست ، که اگر بود قابل تحمل‌بود ، بلکه ذائقهٔ مصرف کننده هم می‌فرساید . در سال ۱۹۳۳ ، در اوج قحطی بزرگ شوروی ، مغازه‌های مخصوص

---

۱۹ – ازمقالهٔ Dr. Horn مندرج درشمارهٔ ۷ اوت ۱۹۶۹ مجلهٔ New Scientist چاپ لندن .

متخصصین خارجی درخارکوف، عملاً جز خاویار چیزی برای فروش نداشتند. ماههای متوالی من بـا روزی کمتر از نیم کیلو خاویار گذران می‌کردم، نتیجه‌اش را خودتان می‌توانید تصور کنید.

تاریخ هنر را می‌توان کوشش هنرمند علیه تأثیرات کشندهٔ اشباع دانست. گناه او نیست اگر دست به این جنگ محتوم به شکست زده است. می‌توانست کلوچهٔ پنیر یا خاویار تولید کند وهمین سرنوشت را داشته باشد، او درمقابل فرایند اصلی خوکردن ــ که بـر مغز خرگوش همانطور عمل می‌کند که درسیستم عصبی‌خواننده ــ بی‌دفاع است. تأثیر آن بـرهنرمند یك احساس سرخوردگی فزاینده ونیز توجهی فزاینده ــ خودآگاه یـا ناخودآگاه ــ به این نکته است که فنون متعارف زمان او برای ارتباط وبیان احساس نارسا شده‌اند.

برای بهترکردن ارتباط بـا مخاطب، دو روش متضاد بارها و بارها بکارگرفته شده‌است: فریاد کشیدن و نجواکـردن. اولی می‌کوشد تا باجلب مستقیم عواطف ازراه آثار بسیار احساساتی و یا دراماتیك و انواع ظریفتر آن، پیام خویش را برشنونده مؤکد سازد، می‌کوشد تا برای اشتهای کورشده، خوراك پُر ادویه‌تری فراهم‌آوردوباتظاهرات اغراق‌آمیز و ادا و اطوار برعدم خویش پرده کشد. درهنرهای تصویری انسان برخی‌ازاین‌عوارض‌را دردوره‌های متوالی‌انحطاط پیکرسازی‌مصری، یونانی و رومی، وهمچنین در سبکهای پرتکلف اواخر باروك، درهنر ویکتوریائی، ومانند آن می‌تواند بیابد. گرایش عمومی در دورانهای‌انحطاط به سوی‌تأکید وتوضیح بیش ازحد است، ونباید خاطر ما را بیش ازاین به خود مشغول دارد.

روش متضادی‌که در تکامل هنر با بازده نزولی می‌جنگد، اهمیت بیشتری دارد. به‌جای استفاده ازتأکید و توضیح زیاد، به سوی ایجاز و ایهام گرایش دارد. معمول است که به نهضت سمبولیست فرانسه ــ مالارمه، ورلن، رمبو ــ این اعتبار را بدهند که ابتکار نشاندن اشارهٔ تلویحی به‌جای تـوضیح صریح از آن سرجنبانان این نهضت‌است. مکتب امپرسیونیست فرانسه عین همین کاررا درنقاشی کرد. با این حال، این حرکت ازآشکار به نیم نهفته را می‌توان در بیشتر دورانهـای گوناگون و صورتهای هنری به عنوان پادزهر مؤثری برای مقابله با اشباع و انحطاط به حساب‌آورد. با وجود این نقل قطعه‌ای‌که درآن مالارمه برنامهٔ نهضت سمبولیست را خلاصه می‌کند سودمند است:

به نظرمن تنهاباید به‌اشاره‌ها بسنده‌کرد. تصورات رؤیائی‌است که نغمه را می‌سازد: پارناسین‌ها (نهضت کلاسیك لوکنت دولیل، هردیا، و دیگران) که تصویر کاملی ازشیئی می‌نمایانند، به همین علت فاقد رمز و رازند. آنان ذهن (خواننده) را ازاین شادی لذت‌بخش ــ که این اوست که اثررا می‌آفریند ــ محروم می‌کنند. **نام‌بردن** شیئی یعنی به دورانداختن سه‌چهارم لذت شعر، **اشاره‌کردن** به شیئی یعنی رؤیا آفریدن و لذت با حدس وقرینه کم‌کم به مطلب پی‌بردن.

بااین‌همه، این‌شیوه، به‌قدمت خود هنر است. با اساطیر آغاز می‌شود. **بهاگاواد گیتا** تمثیلی‌است که هرحکیم و صوفی هند به میل خودش تعبیرمی‌کند، سفرپیدایش ازسمبلهای باستانی گوهرنشان‌است، مسیح با تمثیل سخن می‌گوید، پیشگو با معما و اورفه با موسیقی. مقصود غامض‌کردن پیام نیست، برعکس مقصود آن است‌که آن را درخشانتر سازند تا گیرنده مجبور شود باکوشش خویش اشاره را دریابد وآن‌را دوباره بسازد. لغت Implicit (تلویحی) از واژهٔ لاتین Plicare آمده‌است وبه معنی «فروپیچیده»است، چون‌طوماری فروبسته. خواننده باید لولهٔ پیام تلویحی را بازکند، آن را آشکار سازد، شکافها را پرنماید، معماها را حل‌کند. اما زمان پیش می‌رود، خواننده به فوت‌وفنهایی پی‌می‌برد،

پنهان آشکار می‌شود وخواننده همانطورکه مالارمه می‌گوید ، «از این شادی لذت عشق ، که این اوست که اثررا می‌آفریند» محروم می‌شود . پس نویسنده یا شاعر به سختی می‌کوشد تا ایجاز بیشتر و اشارات پیچیده‌تری پیداکند، ودر نتیجه طومار حتی سخت‌تر پیچیده می‌شود .

من‌یك‌بار این‌را «**قانون درهم پیچی**» نامیدم ، به نظر می‌رسدکه این مؤثرترین پاسخ به قانون‌بازده نزولی‌باشدکه این‌چون‌نوعی«لایت موتیف »[۳۰] در تمام طول تاریخ ادبیات جریان دارد . حماسه‌های هومر را در اصل ، آوازه‌خوانان دوره‌گرد ، که با تغییر صدا و حرکات ، نقش قهرمانان را بازی می‌کردند ، منتشر ساختند ، واین مستقیم‌ترین و مؤثرترین طریقهٔ بازگوئی داستان است . بعدها ، درحدود قرن هفتم پیش‌ازمیلاد ، حماسه‌ها به شکل‌کنونی‌شان تثبیت شدند ، تا درجشنها ومراسم قرائت شوند ، هرچند تا این زمان در لوله‌های طومارپیچیده شده بودند. آوازه‌خوان به نقش قهرمانان درمی‌آمد ، قرائت‌کننده تقلید می‌کرد تا رمزکلام نوشته شده دریافت شود. یك جفت‌گیومه کافی است‌که نمایندهٔ صدای انسانی‌باشد ، ومرکب‌چاپ معمولاً دربرانگیختن عواطف مؤثرتر ازیك روایت توأم با موسیقی وبازی است . بازیگران درصحنه و پرده نهاده شده‌اند ، ولی‌آنان‌هم تابع قانون درهم‌پیچی هستند . ملودرامهای ویکتوریائی نمونهٔ مسخرهٔ نوع خود بنظر می‌رسند ، وفیلمهایی‌که تا بیست سال‌پیش‌مارا به هیجان‌می‌آوردند، اکنون به طرزعجیبی‌کهنه وپیش‌پا افتاده جلوه می‌کنند : بازی‌درآنها بی‌اندازه‌اغراق‌آمیزاست، موضوع، بسیاربدیهی وواضح‌است وموسیقی متن‌که دیگرحرفش را هم نمی‌شود زد . البته همیشه موارد استثنائی هست .

بهترین دوست نویسنده قیچی اوست . همینگوی درنصیحت به نویسنده‌ای جوان نوشت : «هرچه مطالب لعنتی‌ات را بیشتر قیچی کنی ، رمان لعنتی‌ات بهترخواهد شد . . .» قانون درهم‌پیچی‌ایجاب میکندکه هیچگاه به‌خواننده‌چیزی به رایگان داده نشود، باید با به‌کار گرفتن نیروی تخیلش بهای اثررا با اسعار عاطفی بپردازد . درغیر این‌صورت‌انسان با واکنش«خوب، که چه؟» روبرومی‌شود:«کارولین احساس‌کردکه دلش به‌سوی پیتر کشیده می‌شود .» خوب ، که چه ؟ بگذارکشیده شود !

لغت‌آلمانی‌برای«شعرسرودن» Dichten ــ ادغام‌کردن ــ است اما این ادغام‌کردن می‌تواند در قلمرو معنی هم با فشردن وجادادن چندین معنی ، یا سطوح معنی ، دریك جملهٔ واحد ، صادق باشد . به نظر فروید جوهر شعر همین است ، «هفت نوع ابهام» امپسن[۳۱] نیز گونه‌های مختلف یك تم است . لازم به‌گفتن نیست‌که فنون درهم پیچی‌رامی‌توان‌به‌طرزفریبکارانه‌ای برای ایجاد تعقید عمدی به‌کار گرفت . می‌گویند اگر بازوان **ونوس دومیلو** را به‌آن برگردانند اززیبائی‌اش بسیارکاسته می‌شود ، اما این تصورکه آفرینندهٔ آن با خونسردی آنها را شکسته باشد محتمل به نظر نمی‌رسد ، ولی چه کسی می‌تواند بین تقلب عمدی وحقه‌های ناخودآگاه مرزی‌بکشد؟ بیشتر آثار مکتب رمان نو «سال گذشته در مارین‌باد» نوعی بازی پوکررا به یاد انسان می‌آوردکه درآن نه‌تنها ورق‌را ازحریف‌پنهان می‌کنند بلکه ازخویش هم پوشیده می‌دارد . این روش شاید به‌بردن بینجامد ــ اما بردن دراین مقوله به چه معنی است ؟

زمینه‌های بسیار دیگری هست که انسان‌می‌تواند قانون‌درهم‌پیچی را درآن دست‌اندرکار ببیند . طنز راه درازی را ازمضحك قلمی‌های مجلهٔ Punch تا معماهای پیچیدهٔ مجلهٔ New York طی‌کرده است. استعاره‌ها این خاصیت را دارندکه پس ازچندی باسمه‌های چروکیده وبی‌رمقی می‌شوند ، وبه جای آنها

20 - Leitmotif.

۲۱ ــ Empson سیاستمدار انگلیسی (متوفی در ۱۵۷۰) .

نمونه‌های تازه‌ای که وضوح کمتری دارند گذاشته می‌شود. وزن و ریتم شعر از طبش ساده و مکرر به طرحهای پیچیده تکامل یافته، بطوری که در آنها ریتم «تام ــ تام» قبلی گنجانده شده است، اما دیگر در گوش صدا نمی‌کند. قافیه، به عنوان آشکارترین شکل آهنگ بخشیدن، درهم پیچیده می‌شود ــ یا برچیده می‌شود.

درهنرهای تصویری معاصر، این جریان آنچنان آشکار است که احتیاج به بیان ندارد. درزمان ما، تنها یك متقلب می‌تواند به سبك ورمیر[۲۲] نقاشی کند (اگرچه سبك وشیوه‌اش محکم و کامل باشد) زیرا برای اینکه کسی مانند ورمیر نقاشی کند باید از یاد ببرد که کارهای مانه و سزان را دیده‌است. پس او یا باید یك متقلب باشد یا یك ریپ‌وان وینکل[۲۳] که ازقرن هفدهم تاکنون به خواب فرورفته است. اما اشتباه است اگر باور داشته باشیم که گرایش بسوی کنایه واشاره تنها درنقاشی جدید یافت میشود. لئوناردو تکنیك Stumato یاصورت (فورم) پوشیده‌را اختراع کرد، مانندکناره‌های محو شده درگوشهٔ چشمان مونالیزا، که هیچگاه افسون خویش را ازدست نداده‌اند، و تیتان درروزگارپیری تکنیکی‌را اختراع کردکه واساری آن را «لکه‌ها و رنگهای ناشیانه» خواند، که اگر از نزدیك دیده شود، نمی‌توان فهمید چیست وتنها وقتی انسان قدمی به عقب بگذارد می‌تواند تصویررا تشخیص دهد. رامبراند هم‌چنین راهی‌رفت، یعنی دربازنمودن ریزه‌کاریهاقلم‌زدنهای دقیق و پروسواس راکنارگذاشت وبه‌قلم‌زدنهای آزاد وکنائی‌رسید. مثالهای بیشماری می‌توان آورد. مثلاً، می‌توان گفت که در اوج نقاشی‌چینی، تابلو ازآن چیزهایی تشکیل می‌شدکه کنار نهاده می‌شد. نمی‌توانم ازنقل یك جمله ازیك دفتر چینی راهنمای قرن هفدهم، خودداری کنم (این را مدیون گامبریچ هستم): «تصاویر، حتی اگر بدون چشم نقاشی شده باشند، باید چنان به نظر رسندکه می‌نگرند، و اگر بدون گوش، چنانکه گوئی می‌شنوند... یعنی به راستی بدآنچه‌که نامرئی است زبان داده شود.»

برای آخرین‌بار گریزی به دنیای علم می‌زنیم، حتی درآنجا هم قانون درهم‌پیچی دست‌اندرکار است. ارسطو سخت معتقد بودکه تمام کشفیات واختراعات ممکنه در زمان‌او انجام شده، بیکن‌ودکارت فکر می‌کردندکه اگر نسلی دیگر بگذرد، همهٔ غوامض عالم حل می‌شود، حتی دانشمندان قرن نوزدهم چنین عقاید خوشبینانه‌ای داشتند. این تنها درسالهای اخیر است که متوجه شده‌ایم به موازات کشف اسرار طبیعت، درهم پیچی هم جریان دارد، چون هرچه یك فیزیکدان اطلاعات دقیق‌تری به دست می‌آورد، علائم ریاضی که به کار می‌برد مشکل‌تر و پیچیده‌تر می‌شود و او دیگر قادر نیست تصویرروشنی ازواقعیت‌ارائه دهد، تنها می‌تواند با معادلات مجرد به آن اشاره کند.

باری، من سعی کرده‌ام که به الگوی تکرارشونده‌ای در تاریخ هنروعلم اشاره کنم که، بطورکلی، درهردومورد دردوره‌های انقلاب ــ تثبیت ــ اشباع ــ بحران وعزیمت تازه، جریان دارد. انقلابها را، تغییرات‌درتأکید منتخب، مشخص می‌کنند، دوران تثبیت دوران پیشرفت خشت برسر خشت است، مرحلهٔ سوم تلاشی دائمی است در برابر قانون بازده نزولی، ویکی از پادزهرهای مؤثر را می‌توان قانون درهم پیچی دانست.

باید به خاطراین‌همه قانون‌گذاری وفرضیه‌سازی‌ازشماعذرت بخواهم، امااگرخداوند به منظور خاصی مارا به‌گردن مجهز کرده باشد، بی‌شك می‌خواسته است که ماگردن بکشیم.

ترجمهٔ احمد میرعلائی

نقل ازمجلهٔ انکاونتر – شمارهٔ مه ۱۹۷۰

۲۲ – Vermeer نقاش هلندی (۱۶۳۲ – ۱۶۷۵).

23 - Rip von Winkle.