هنر و مابعدالطّبیعه* (۲)

ژان بِرتِلِمی
گزارش احمد سمیعی (گیلانی)

در شمارهٔ دوم دورهٔ ششم نامهٔ فرهنگستان (شمارهٔ مسلسل ۲۲، بهمن ۱۳۸۲) ترجمهٔ یکی از فصول مبحث زیباشناسی اثر ژان بِرتِلِمی با عنوان «**هنر و اخلاق**» منتشر شد.

ترجمهٔ پاره‌ای از فصل دیگر همان اثر در شمارهٔ سوم دورهٔ یازدهم نامهٔ فرهنگستان (شمارهٔ مسلسل ۴۳، پاییز ۱۳۸۹) درج شده اینک پارهٔ دیگر آن تقدیم خوانندگان می‌شود.

در **پارهٔ اوّل**، از «مشرب زیباشناختیِ برگسون»؛ «اشکال‌های اساسی» آن و نقد آن سخن رفته و، در **این پاره**، از «نقدِ نقدِ» آن همچنین از «شناخت هنری» گفت و گوست.

در مقدّمهٔ ترجمهٔ مقالهٔ «هنر و اخلاق»، توضیحی دربارهٔ شیوهٔ مؤلّف در بحث از موضوع همچنین وجهِ نشرِ ترجمهٔ مقاله در نامهٔ فرهنگستان داده شد که لازم می‌داند پاره‌ای از آن را در اینجا نقل کند:

نویسنده، به رسم مختار خود، طیفی از آراءِ گوناگون را در هر مقام عرضه داشته و، پس از نقد آنها، در نهایت، نظر خود را، که از اعتدال نسبی برخوردار است، اظهارکرده است.

درج این ترجمه در نامهٔ فرهنگستان به لحاظ جامعیّت مطالب و تحلیل انتقادی مباحث و هم به این جهت که مسئلهٔ رابطهٔ هنر و مابعدالطّبیعه با رویکردی به این جامعیّت، در جامعهٔ هنری و ادبیِ ما، طرح و دربارهٔ آن بحث و گفت‌وگو نشده مفید و موجّه تشخیص داده شده است.

امید است که این مقاله در نمایاندن برخی از جنبه‌های عمدهٔ **فلسفهٔ هنر** سودمند افتد.

---

* ترجمه از فصل سومِ بخش سوم (''Philosophie de l'art'' «فلسفهٔ هنر»)، ص ۳۸۷–۴۲۲ کتابی به مشخّصات زیر:

Berthélémy, Jean, *Traité d' esthétique*, Edition de l'Ecole, Paris 1964.

پانوشت‌ها، از این پس، جز آنچه با نشانهٔ ستاره (*) مشخص گشته افزودهٔ مترجم است.

نقدِ نقد

این ادّعانامه به ضدّ برگسون، اگر با همان سِفت و سختیش اندکی گمان‌آور نمی‌بود، چه بسا محکومیّت به بار می‌آورد. ما آماده‌ایم، یک بار دیگر، به نظریّه‌های برگسون دربارهٔ شور و حرارت نظر افکنیم. باطنِ واقعیّتْ آن صیرورتِ ذاتی که این فیلسوف با استقامتِ تمام بر سر آن باز می‌گردد نیست یا دست‌کم تنها آن نیست. شهودگرایی و باور او به ادراکِ حضوری را نیز بی‌قید و شرط نمی‌توان پذیرفت. مع‌الوصف، از آن نظام فکری که به جای زیباشناسیِ برگسون برپا می‌شود رضایت بیشتری حاصل نمی‌کنیم. اثر هنری تنها schein و «جلوه» نیست بلکه ضخامت و تکاثفی وجود دارد و چیزی برای شناخت به ما عرضه می‌دارد. تجربهٔ متفنّنِ بی‌خبر همچون اظهارات شاعران و هنرمندان آن را نشان می‌دهد.

نخست به ردّ و حذف انتقادهایی بپردازیم که به نظر ما چندان وجهی ندارند. گفته می‌شود «آن مابعدالطّبیعه است که مقصودش قطعیّتِ محض است نه هنر و نادرستیِ استدلال برگسون در همین‌جاست» (۷۹). در حقیقت، معلوم نیست که برگسون مرتکب گناه پارالوژیسم شده باشد. نوشته‌های او پرتنوّع‌اند. به قول او، خودِ شهودِ فلسفی بیشتر «حرکتِ فکر» و، از آن بالاتر، «جهتِ این حرکت» (۸۰) است تا مکاشفه‌ای که خود حاملِ قطعیّت خویش باشد. در هر حال، وی هیچ‌گاه مدّعی آن نشده است که هنر بتواند از نمادها صرف‌نظر کند؛ حتّیٰ، به صراحت، خلافِ آن را گفته است به این عبارت: «شهودِ فلسفی، پس از آنکه در همان جهتِ شهودِ هنری گام نهاد، بسی دورتر می‌رود و نشاطِ حیاتی را، پیش از آنکه به صورت تصاویر پَرپَر شود، به چنگ می‌گیرد؛ در حالی که هنر دلبستهٔ تصاویر است» (۸۱). به نظر ما، چنین اظهاری در خطر آن نیست که استقلال هنر را تباه و آن را در مابعدالطّبیعه معلّق سازد؛ چون، هر چند برگسون این معنی را در نظر می‌گیرد که هرگاه، به فرض، ما نسبت به همهٔ اشیا شناخت حضوری و تامّ و تمام داشته باشیم، «هنر بیهوده خواهد شد یا بهتر بگوییم همهٔ ما هنرمند خواهیم بود»، امّا این فرض، همچنان که باورِ اوست، به هیچ روی احتمال تحقّق ندارد. آقای بِیِه خاطرنشان می‌سازد که ویژگیِ هنر «نیروی خاصِّ تجسّدبخشی است ... همهٔ قِوامِ مستقلِّ هنرها به همان شفّاف نبودنِ فنونِ هنری است» (۸۲). و این درستِ درست است؛ امّا چنین نمی‌نماید که برگسون منکر آن شده باشد.

این شِکْوه از نویسندهٔ تطوّر خلّاق، که در زیباشناسی آفرینش را به سود مکاشفه نادیده‌گرفته، باز بیشتر محلِّ بحث است. خود برگسون این گله و شکایت را پیش‌بینی کرده و چنین پاسخ گفته است: «خواهند گفت هنرمندان ندیده‌اند بلکه آفریده‌اند؟ ... این درست است. امّا، اگر تنها این چنین بود، چرا دربارهٔ برخی از آثار می‌گوییم که با واقعیّت مطابقت دارند؟» (۸۳) واقعیّت در هنر مسئلهٔ پردردسری است و برگسون آن را در چشم‌انداز ذهن‌گرایانهٔ آقای بِیِه حل نمی‌کند. به نظر او، واقعیّتِ اثر تماماً «خودسامان نیست» و تنها در همدیسیِ درونی و در رابطهٔ دقیق اجزا با کُلّ جای ندارد بلکه متضمّنِ ارجاع به طبیعت است به این اعتبار که طبیعت مدل و مخزنِ خالی‌نشدنیِ هرگونه زیبایی است. «جهانْ اثرِ هنریِ بی‌نهایت غنی‌تری است نسبت به اثر بزرگ‌ترین هنرمند». در عین حال، هنرمند، همچنان به قوی‌ترین معنای کلمه، آفریننده است و به راستی چیزی به طبیعت می‌افزاید. به علاوه، «سرانجام به ما مسلّم می‌گردد که شاعر، طیّ ساختن اثر، در آنِ واحد، هم امر ممکن را می‌آفریند و هم امر واقعی را» (۸۴). پس چگونه دربارهٔ برگسون می‌توان گفت که «اثر در نظرِ او داده است[1] ــ و این داده طبیعت است. می‌ماند از پرده برگرفتن از نماهای موّاج آن ــ و این هنرِ هنرمند است ... هر آنچه هنر را آفرینش می‌سازد از نظر او پنهان می‌ماند». (۸۵)

البتّه برگسون برای سبکی خاص، سبک لطیف، رجحان قایل می‌شود و هنر را، همچون لطف و ملاحت، وسیله‌ای برای جذب و شیفتگی می‌شمارد. وی، در این باب، وابستهٔ روزگار و فرهنگ و استاد خویش راوِسون است. زان‌سو چنین می‌نماید که، «معرّق‌کاری‌های راوِنا[2] و جهانِ غمزدهٔ فرانسیسکو دوگویا[3] از راه جاذبه و شیفتگی نیست که ما را مسحور می‌سازد» (۸۶). امّا اِشکالْ مبتذل است. به واقع، مگر جز این است که مسحوری و شیفتگی دو جنس از یک نوع‌اند. یکی از معرّق‌کاری‌های راوِنا به همان طریقی ما را جذب نمی‌کند که ایدولینو[4] می‌کند امّا به هر حال جذب می‌کند. لذا اعتبارِ تحلیل برگسون

---

۱) یعنی «از پیش وجود دارد».

۲) Ravenne، شهری در ایتالیای مرکزی نزدیک دلتای رود پو و دریای آدریاتیک که موزائیک (معرّق‌کاری)های بی‌نظیری به جا مانده از قرن‌های پنجم و ششم میلادی و بناهای تاریخی رومی و بیزانسی آن مشهور است.

۳) Francisco de Goya (۱۷۴۶–۱۸۲۸)، نقّاش، سیاه‌قلم‌کار، و حکّاک مشهور اسپانیائی.

4) *Idolino*

از احساساتِ هنری اساساً محفوظ است. خطا نیست اگر، در آن، ادراکات حسّیِ زندهٔ حرکت، فارغبالی و نشاط زندگی را بازشناسیم. می‌گویند که این معنی در آثار گویا، گرِکو[۵]، رامبران[۶] صادق نیست و اگر کلیسای جامعِ گوتیک نشاط و بال و پرگشایی در ما القا می‌کند، کلیسای سیستِرسی[۷] ما را «زمین‌گیر می‌سازد» (۸۷). امّا، به‌گمان من، این اشتباه است. اثر گوتیک و کلیسای رومیِ سیستِرسی، هردو، ضرباهنگی در ما القا می‌کنند هرچند دو ضرباهنگ متفاوت. آیا نقّاشی‌های گویا، گرِکو، رامبران را، با وجود تکانی که به ما می‌دهند، هرگاه احساس دلپذیری در ما پدید نمی‌آوردند و از تماشای آنها لذّت نمی‌بردیم، زیبا می‌خواندیم؟ بی‌گمان لذّت داریم و لذّت همچنان که تأثّر داریم و تأثّر. برگسون اگر تکان و لرزش روح را منشأ هر آفرینش هنری می‌شمرْد دچار خطا می‌بود. «آیا دربارهٔ آهنگ‌های فشرده، هموار و عبوسِ ژان سباستیان باخ[۸] همین را می‌توان گفت؟» (۸۸) چرا نه؟ یادآور شویم که سخن بر سر تأثّری تماماً عقلانی و حتّیٰ اَبَرعقلانی است و آن از چه حیث با نبوغ باخ می‌تواند انطباق‌پذیر نباشد؟

با این حال، دفاع از برگسون بس است. به نوبهٔ خود موضع حمله اختیار کنیم و به قلب مسئله بازگردیم. می‌دانیم که نقّاش عکّاس نیست. «مدل به هیچ روی به صورت نقشِ ساخته و پرداختهٔ واقعیّت بر پردهٔ نقّاشی ظاهر نمی‌گردد: اثر هنری اصلاً از قماش 'linge de Véronique'[۹]» (۸۹) نیست. امّا از این چه نتیجه‌ای حق داریم بگیریم؛ فقط و فقط آنچه از پیش می‌دانستیم یعنی اینکه مقصودِ هنر بازنمائیِ جلوه‌های اشیا و نماهای مبتذل و سطحی آنها نیست. لذا، اگر نقّاش رفیقِ نیمه‌راهِ اشیا می‌شود و ریختِ آنها را عوض می‌کند و حتّیٰ از مرزِ هرگونه کار تجسّمی فراتر می‌رود، شاید نه‌تنها برای پیروی از مقتضیات پیکرنگاری بلکه

---

۵) Greco (۱۵۴۱–۱۶۱۴)، نقّاش، پیکرتراش، و معمار اسپانیائیِ کرِتی‌اصل.

6) Rembrandt

۷) Cistercien، سیسترسیان فرقه‌ای از راهبان کاتولیک رومی‌اند که قدّیس رُبِر Robert، رئیس دیْرِ مولِم Molesme در دهکدهٔ سیتو Cîteaux واقع در شمال فرانسه، تأسیس کرد و به نام همین دهکده (لاتینی: کیستِرگیوم؛ تلفّظ فرانسه: سیسترسیوم) منسوب شد.

8) Bach

۹) در روایت افسانه‌ای مسیحی، کُهنه‌ای که قدّیسه‌ای، با آن، رخسار مسیح را به هنگام بالا رفتن از جُلْجُتا (تپّه‌ای در بیرون از حصار بیت‌المقدّس که مسیح بر روی آن به صلیب کشیده شد) پاک کرد و اثر رخسار بر آن ماند. این کُهنه در کلیسای سان پیتروی رُم نگهداری می‌شود.

برای بیان واقعیّتی پرعمق‌تر باشد که بیرون از خود یا درون خویش درک کرده است. هنر، جز در دوره‌های انحطاط، همواره به جانب حقیقتی گرایش یافته است که، هرچند به زبانِ حواس فرمول‌بندی می‌شود، از حقیقتِ حسّی فراتر می‌رود. تحوّلِ نقّاشیِ مدرن این معنی را نفی نمی‌کند. ویژگیِ این نقّاشی کمتر نفی جهان خارجی و بیشتر این خواست است که، مستقیماً و بی پیچ و خمِ بازنمود، بر جهانی واقعی‌تر دلالت کند که درعین حال درونیِ هم کاینات و هم هنرمند و، به‌گونه‌ای جدانشدنی، هم محسوس و هم معقول است. در این صورت، باکی نیست اگر شیءْ بازشناخته بشود یا نشود یا اسب سفیدِ گوگَن سفید نباشد و درکنار برکه‌ای سرخ رنگ آب بنوشد.

«واقعیّت مقدّس» به تعبیر کلودِل[۱۰] (۹۰) ــ که، به قول روئو[۱۱]، از خلال «سامانِ درونیِ» نقّاش دریافت می‌شود ــ بهتر از سوادبرداریِ مبتذل از واقعیّتْ حضورِ خود را نشان می‌دهد. هرگاه هنر آیینی می‌داشت، به قول بِیِه، «بی‌گمان چیزی جز فلسفه‌ای کامگار نمی‌بود» (۹۱). آری و نه. چون مگر نه این است که، علاوه بر آن، فلسفه‌ای می‌بود با عالی‌ترین درجهٔ امانت؟

از آنجا که هنرمند درصدد آن نیست که چیزی را در خارج نشان دهد، آقای بِیِه می‌گوید که هنرمند «حتّیٰ آن چیز را چندانی نمی‌بیند» (۹۲) و این مبالغهٔ آشکار است. چه پیکرتراشان، نقّاشان، رُمان‌نویسان، و شاعران بسیاری به هزاران طریق دستور فلوبر[۱۲] را تکرار کرده‌اند که گفت: «چندانی بنگر که چشمت از کاسه درآید». بی‌گمان نگاه کردن کافی نیست ــ نگاهْ اثرِ هنری نیست ــ امّا باید از آن آغاز کرد. وگرنه، این‌همه سیاه‌مشق از روی مُدِل یا بُن‌مایه چرا؟ اگر کسی مدّعی شود که امپرسیونیست‌ها، چون سبکی ابداع کرده‌اند، سه‌پایهٔ خود را به این هوا در فضای باز کاشته‌اند که طبیعت را بهتر ببینند، خود را دست انداخته است. گیرم که، در رابطه با مُدل، آزادی‌های فراوانی به خود داده باشند، گیرم که زیباترین منظره‌های خود را در کارگاه تمام کرده باشند یا تماماً درکارگاه ساخته باشند، منافاتی ندارد که ــ به قول رنوآر ــ ابتدا ناگزیر شده باشند «چشم

---

۱۰) Paul Claudel (۱۸۶۸–۱۹۵۵)، شاعر و نمایشنامه‌نویس مشهور فرانسوی که در آثار خود روحیّهٔ مسیحی را با نوعی احساس کیهانیِ عصر شِرک یگانگی بخشیده است.

۱۱) Georges Rouault (۱۸۷۱–۱۹۵۸)، نقّاش، سیاه‌قلم‌کار، و حکّاک فرانسوی.

12) Flaubert

خود را مالش دهند[۱۳]». لذا نمی‌توان بر قولی از این قبیل صحّه نهاد که «هنر، از همهٔ راه‌های ساز و کار و با همهٔ قدرت تولید خود، ... پیشاپیشِ واقعیّتِ برونی پیش می‌رود و برای آن به صورت پردهٔ نمایش درمی‌آید». (۹۳)

آقای بِیه، هنگامی که به دنبال افلاطون، وینچی، استاندال[۱۴]، و پروست[۱۵]، از «آینه» ــ ابهامِ این استعاره هر قدر باشد ــ سخن می‌گفت، بهتر الهام گرفته بود. آینه، تا آنجا که من خبر دارم، پردهٔ نمایش نیست؛ «آینهٔ شکسته» که تنها پاره‌های شیء را منعکس می‌سازد، آینه‌ای که، در آن، جز «منظره‌های غیرمستقیم» (۹۴) نیفتاده باشد جای خود دارد. آینهٔ دِق امرِ دیگری است. بیشتر سخن از نوعی آینهٔ جادویی است به آن معنایی که بودلِر شعر را «سحرِ احضارکننده» می‌خواند یعنی در صُوَرِ محسوس واقعیّتی نامحسوس را ظاهر می‌سازد. آقای بِیه، به خلاف میل خویش، ناچار است این را بپذیرد. وی اقرار می‌کند که هنر واقعیّت را «با جرقّه‌ها» لمس می‌کند: «یک لحظه» در شیء وارد می‌شود؛ به خصوص هنر داهیانه «با یک زیرآبی از امکانات هنر پا فراتر می‌گذارد» (۹۵). اگر از ما بپذیرند که هنرِ داهیانه مظهر اَتَمّ هنرِ واقعی است چیزی بیش از آن نمی‌خواهیم. خودِ برگسون هم چنین نمی‌انگاشت که شهود، خواه فلسفی خواه هنری، امری مبتذل چون نان روزانه باشد.

بی‌گمان، هنر، البتّه به درجات گوناگون، ترفند دربردارد. امّا غزلواره‌های عاشقانه و شب‌ها[۱۶] سرودهٔ آلفره دوموسه[۱۷]، نقّاشیِ تزیینی و نقّاشیِ زندگیِ خصوصی، کارهای وِرونِزه[۱۸] و رِدون[۱۹] حالاتی دیگرند. زان‌سو، نکتهٔ درست این است که بدانیم، در هر اثرِ هنریِ واقعاً بزرگ، ترفندْ ترجمانِ صداقت نیست. مگر نه این است که ارزشِ اثرْ

---

۱۳) مراد این است که، از بس به مُدل خیره نگریسته‌اند تا آن را نیک ببینند، ناگریز شده‌اند چشم خود را مالش دهند.

14) Stendhal 15) Proust 16) *Les Nuits*

17) Musset

۱۸) Paolo Veronese (۱۵۲۸–۱۵۸۸)، نقّاش ایتالیائی و از بزرگ‌ترین نقّاشان تزیینیِ ونیز که بیشتر به ساختن صحنه‌های اعیاد مذهبی شهرت دارد.

۱۹) Odilon Redon (۱۸۴۰–۱۹۱۶)، سیاه‌قلم‌کار، حکّاک، آبرنگ‌کار، پاستِل‌کار، و نقّاش فرانسوی. وی، به خلاف ناتورالیست‌ها و امپرسیونیست‌ها، کار خود را به جهان محسوس محدود نمی‌ساخت و بر آن بود که در هنر همه‌چیز با تبعیّت از عوارضِ ناخودآگاه انجام می‌گیرد.

آن‌اندازه که با تجربهٔ روحیِ بارشده بر آن، با ضرورت ذاتیِ نشأت‌گرفته از آن، با عرضه‌داشتِ غنای مکاشفه‌ایِ آن، خلاصه با وزن و مایه‌ای از واقعیّت که در آن هست سنجیده می‌شود با موفّقیّتِ فنّیِ آن سنجیده نمی‌شود؛ هنرمند ساحر است نه شعبده‌باز یا چشم‌بند؛ غایت کوشش او تنها این نیست که خاک در چشم‌ها بپاشد، «جلوه»ای پوچ را در انظار آورد، بی‌پشتوانه روابطی را ترکیب و برقرار کند. اگر «جلوه‌ها»یی تعبیه می‌کند، برای آن است که چیزی بگوید، حتّیٰ زمانی که نمی‌داند چه خواهد گفت. آیا شعر بازیِ کلامیِ محض است و نگارستان از قماشِ موزهٔ گرِوَن[۲۰]؟

مسلّماً «شخصیّت هنری به هیچ روی شخصیّت ژرف» دست‌کم آن‌چنان که برگسون نشان می‌دهد نیست. پس چیست؟ «این را می‌پذیریم که شخصیّتِ هنری گاه شخصیتّی است مابعدطبیعی، یا، باید پذیرفت، گاه شخصیّتِ مورّخ»[۹۶]. این سخنی است که یقین دارم از دهان آقای بِیِه در رفته است. آیا رامبران، شاردَن[۲۱]، دومیه[۲۲]، فانگوخ، سِزان مورّخ‌اند؟ آیا ژیرودو[۲۳]، کوکتو[۲۴]، پیکاسو[۲۵]، به دلیل استادی در فن، مورّخ‌اند؟ ما این اهانت را به آنان روا نمی‌داریم. کار هنری، می‌توان گفت برای همهٔ هنرمندان، ماجرای بیش از آن خطرناک، گاه بیش از آن قهرمانانه است که این عنوان تحقیرآمیز را برتابد. از میان آن‌همه رازگشائی‌ها، نامه‌های کذائیِ ریلکه[۲۶] به شاعری جوان را بخوانید. «هرگاه از نوشتن بازماندن

---

20) Musée Grévin

۲۱) Jean-Baptiste Siméon **Chardin** (۱۶۹۹–۱۷۷۹)، نقّاش و پاستِل‌کار فرانسوی که دیدرو کارهای او را می‌ستود. در کار نقّاشی بیشتر به زندگی خانوادگی خود و پیرامونیانش توجّه داشت.

۲۲) Honoré **Daumier** (۱۸۰۸–۱۸۷۹)، سیاه‌قلم‌کار، باسمه‌کار، و نقّاش فرانسوی. در آثار او، کاریکاتورهای سیاسی و نقد خلقیّات و طنز سیاسی جایگاه مهمّی دارد.

۲۳) Jean **Giraudoux** (۱۸۸۲–۱۹۴۴)، رُمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس مشهور فرانسوی دارای آثار متعدّد از جمله *Siegfried* زیگفرید (۱۹۲۸)، *Judith* (یهودیّه) (۱۹۳۱)، *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (جنگ تروآ روی نخواهد داد) (۱۹۳۵)، *Sodom et Gomorrhe* (سدوم و عموره) (۱۹۴۳).

۲۴) Jean **Cocteau** (۱۸۸۹–۱۹۶۳)، نویسندهٔ فرانسوی و دارای جایگاه معتبر در عرصه‌های رُمان‌نویسی، تئاتر، سینما، نقّاشی، رسّامی و بالاتر از همه شاعری و دارای آثار متعدّد در همهٔ این زمینه‌ها.

25) **Picasso**

۲۶) Rainer Maria **Rilke** (۱۸۷۵–۱۹۲۶)، شاعر مشهور اتریشی. اشعار او متأثّر است از تجارب تلخِ گذرانی قرین سرگردانی و خانه به دوشی و رویارویی با فقر و رنج و مرگ. با این وصف، در آن، نوید رستگاریِ اگزیستانسیل (ناشی از قیام وجودی) و نه مسیحی را می‌توان سراغ گرفت.

در نظرتان با مرگ برابر باشد؛ هرگاه در خاموش‌ترین ساعتِ شب از خود بپرسد: آیا به راستی ناچارم بنویسم، و در ذهنِ خود بکاوید تا عمیق‌ترین پاسخ را بیابید و جوابتان آری باشد و بتوانید، در برابر پرسشی به این سنگینی، با پاسخِ پُرقوّت و سادهٔ باید بنویسم بایستید، آنگاه زندگی خود را بر وفق این ضرورت بنا کنید. زندگی شما، تا خنثی‌ترین، تهی‌ترین ساعتش باید نشانه و گواهِ این سایقه باشد. آنگاه، به طبیعت نزدیک شوید ...» (۹۷). لطفاً بگویید که در جملگیِ آنها مورّخ کجاست؟

دلایلی که در مخالفت با بِیِه می‌آوریم به طریق اولیٰ در مخالفت با مالرو و هوادارانش نیز معتبرند. به قول آنان، هنر فتح سبکی از سبک‌هاست و نه اصلاً بیان بینشِ هنرمند. لذا آنان فرمول پروست را طرد می‌کنند که می‌گوید: «سبک برای نویسنده همچنان که برای نقّاش، مسئلهٔ فن نیست بلکه صفتِ بینش است» (۹۸). ما با آنان تماماً همداستانیم و خودمان نشان دادیم که «سبک را تنها صفتِ بینش خواندن کم است». بکرترین شهود بدون قدرتِ تجسّد بخشیدن به آن در صوَر هیچ نیست. آنجا که سبک و شگرد هنری نباشد اصلاً هنر نیست. آیا، همرای با مالرو، از آن چنین باید نتیجه گرفت که «بینش در خدمت سبک است» به درجه‌ای که سبْک تعیین‌کنندهٔ بینش باشد؟ مثالی که، با اقتباس از پروست، زده می‌شود اصلاً جواز این قول نیست. بی‌گمان، «نخستین تحریر آن قطعه دربارهٔ گیاه خفچه در ژان سانتوی[۲۷]، نه دامنه و وسعتِ تحریر نهائیِ از جانب خانهٔ سوآن[۲۸] را دارد نه درخشش و نه کمال آن را. مع‌الوصف، در فاصلهٔ این دو تحریر، 'بینشِ' دیگری در کار نبود ... امّا، بین این دو حالت، پانزده سال کار فاصله انداخته بود ... و هنرمندی ظهور کرده بود» (۹۹). این قبول؛ امّا آیا این ثابت می‌کند که بینشِ نخستین همچنان مایهٔ دل‌مشغولیِ نویسندهٔ سوآن نبوده است؟ کاملاً به عکس، پروست از سال ۱۸۹۸ تا سال ۱۹۱۳ پیشهٔ خود را آموخته، سبک خود را آفریده، ابزار خود را ساخته، و ساز خود راکوک کرده است. و این جمله البتّه از چه رو جز اینکه بتواند بینشِ خود را بیان کند؟

بنابراین، هنر تنها فتح سبکی از سبک‌ها نیست، تنها صفتِ بینش هم نیست. در عین حال، هم این است و هم آن، چون سبکِ اصیل وسیله‌ای برای ترجمانیِ ادراکی اصیل از واقعیّت درونی یا بیرونی بیش نیست. حقارت اثرِ التقاطی، که مالرو آن را فاش ساخته، از چه ممکن می‌بود ناشی گردد اگر چنین اثری دقیقاً نوعی جسمِ بی‌روح و شیوهٔ

27) *Jean Santeuil* 28) *Du Côté de chez Swan*

نقّاشی یا نگارش نمی‌بود که طرز احساس یا تفکّر توجیه‌گر آن نباشد، صورتی نمی‌بود که شهودِ زنده آن را پر نکرده و جان نبخشیده باشد؟ و چگونه می‌توان این معنی را توضیح داد که هنرمند ــ اندیشهٔ اصلیِ مالرو همین است ــ اگر، برای گفتن، چیزی غیر از آنچه اسلاف او داشتند نمی‌داشت، چرا آن‌همه رنج می‌کشید تا رشتهٔ پیوند خود را با شگرد هنریِ پیشینیان بگسلد و شگرد هنریِ خاصِّ خود را بسازد. توجّه دارم که این گُسست به منزلهٔ اظهار شخصیّت اوست. امّا مگر شخصیّتْ نزدیک‌ترین، دوردست‌ترین، نمونه‌وارترینِ واقعیّات نیست؟ مالرو چه خوش این نکته را گوشزد می‌سازد که «نویسنده به چه زمانِ درازی نیاز دارد تا با صدای سخنِ خاصّ خود بنویسد؟» (۱۰۰) امّا این صدا پژواکِ روح است و روح، در آن، هم بیان و هم کشف می‌شود. سرودهٔ لافونتن[۲۹] یا لامارتین[۳۰]، کلامِ سن سیمون[۳۱]، شاتوبریان[۳۲]، و خود مالرو، بند شعرِ کلودل نفَسِ اندیشهٔ آنان و به منزلهٔ ضرباهنگ حیاتیِ آنان است. ژ. شاردُن[۳۳] می‌گوید: «سبک همان لحن است که از اعماق بر می‌آید و لهجهٔ خاصِّ دیارِ وجود است».

خواه ناخواه، باز عمدتاً به موضع برگسون رهنمون گشته‌ایم. مالرو از این موضع همواره آن اندازه که تصوّر می‌رود دور نیست. وی چنین اظهارنظر می‌کند: «هر هنری بیانِ احساسِ بنیادیِ هنرمند در قبالِ عالَم است و این طرزِ بیان به آهستگی به چنگ آمده است» (۱۰۱). در منشأ هر اثرِ هنریِ بزرگ، «طرح کلّیِ آغازینی» می‌یابیم که مشغلهٔ فکریِ آفریننده است که مایل است در صورتی بکر و بدیع تجسّد یابد. «کورنیْ[۳۴] به آن ندای بوقِ رومی در پای کولیزه[۳۵]، که وی

---

29) La Fontaine 30) Lamartine

۳۱) comte de Saint Simon (۱۷۶۰–۱۸۲۵)، فیلسوف و اقتصاددان فرانسوی. مکتب سوسیالیستی سن سیمونی را مریدان و شاگردان او بنا نهادند. در آثار سن سیمون، فروپاشی نظام کهن و ظهور جامعهٔ صنعتی با مدیریّت ارباب صنایع که، در آن، سازواریِ منافع صاحبان بنگاه‌های صنعتی و کارگران تأمین خواهد شد بشارت داده شده است.

32) Chateaubriand

۳۳) Jacques Chardonne (۱۸۸۴–۱۹۶۸)، رُمان‌نویس و مقاله‌نگار فرانسوی. در آثار او، تفکّر و حکمتِ اخلاقی و تحلیل روان‌شناختی با وصف محیط و محافلِ بورژوازی بزرگ همراه است.

34) Corneille

۳۵) Colisée (کولوسئوم)، نام آمفی‌تئاتر عظیم رُم که در ۷۲–۸۰م ساخته شد و گنجایش حدود پنجاه هزار تماشاچی را داشت.

را با آن هرچه بهتر بازمی‌شناسیم، و راسین[۳۶] به آن درخت نخل، که اشعارش زیر آن سرخم می‌کنند، همواره وفادارند ... در ویکتور هوگو، وسوسهٔ قافیه‌هایی که با واژه "ombre" (سایه) وفق یابند، و زمانی دراز با غرّش امواج اقیانوس هماهنگ خوانده شده‌اند، نقشِ بخشی از ارکستر را ایفا می‌کند و واژه‌ها، بیش از پیوندِ معنایی که با این سرود دارند، در پی آنند که به آن بپیوندند» (۱۰۲). همین حال را در نزد نقّاشان سراغ داریم. «طرح آزمایشیِ کلی (Klee) رسمِ شکنندهٔ تیزی است روی زمینه‌ای ناهموار، مانند خطِّ روی دیوار؛ از آنِ کورو، شاردَن، ورمِر[۳۷] نوعی ساده‌سازی است در هماهنگی، ورقِ نقّاشیِ درخشانی است» (۱۰۳). آیا این طرحِ آزمایشیِ آغازین، که با «احساسِ بنیادیِ هنرمند در قبال عالَم» همخوانی دارد، حاویِ نطفهٔ «بینشِ» خاصّ او از اشیا، از زندگی، و از انسان نیست؟ و آیا این طرح به طرح آزمایشیِ پویای برگسون شباهت تمام ندارد ــ طرحی که مولودِ هیجانِ خلّاق است و هم تلاشی است برای بیان موشکافانهٔ این هیجان؟ در سخن از طرح آزمایشیِ الهام‌بخش که هنرمند باید به آن «فقط وفادار» بماند، در مجموع چه چیزی گفتنی است جز اینکه بینشِ هنرمند بر ارادهٔ او در گسستنِ پیوند با اسلاف و فتح سبکی خاصّ خود حاکم است؟

به قول ژید[۳۸]، «شاهکارها با جانِ خود است که در تلاطم امواجِ نابودسازِ زمان شناور می‌مانند». مالرو نیز، عَذرای رومیائی، بودا وِیْ[۳۹]، یا تندیسی سومِری را، در این روزگار که افسانه‌ها»ی الهام‌بخش آنها از میان رفته‌اند جز اشیائی هنری نمی‌شمارد. کسانی دیگر، به دنباله‌روی از آنان، بر این قول‌اند که پروست، در حالی که نظریّه‌های او «هنوز هیچ نشده بعضاً کهنه شده‌اند»، امروزه جز در پرتوِ سبکش در نظر ما چندان جالب نیست (۱۰۴). امّا چگونه می‌توان تنها به سبک علاقه یافت؟ سبک، تا آنجا که ترجمانِ تلقّیِ وجودی یا نوعی بینش است که به همان تلقّی بازمی‌گردد، همبستهٔ این بینش است و هرکس که،

---

36) Racine

۳۷) Jan Vermeer (۱۶۳۲–۱۶۷۵)، نقّاش هلندی که هم در زمان حیات کسب وجهه و آوازه کرد و هم دو قرن پس از درگذشت قدر و ارزش مجدّد یافت. آثار فراوانی از او به جا مانده است. در ساخته‌های او، هر نقش‌مایه و نگاره‌ای نقشی ساختاری در مجموع اثر دارد.

38) A. Gide

۳۹) Boudha Weï، مراد مغارهٔ بودایی است که، در زمان سلسلهٔ پادشاهی Weï، شماری از آن در چین حفر شد. این سلسله از سال ۳۱۷ تا سال ۵۳۵م در شمال و از سال ۵۳۴ تا سال ۵۵۷م در مغرب چین حکومت کرد.

دست‌کم از راهِ همحسّیِ فرّار، با این نگرش و بینش سهیم نگردد نخواهد توانست سبکی را که بیانگر آن است دریابد. مالرو، که نقّاشی‌های رنسانس را، جز در مواردی استثنائی خوش ندارد، نخستین شاهد این معنی است. سبک، هرچند جانِ این شاهکارها در آن محفوظ می‌ماند، با «احساسِ بنیادی در قبال عالَم» که از آنِ آفرینندهٔ آنهاست همساز نیست. از چه رو مالرو، به عکس، فلان ماشْکِ سیاهپوستی یا بَهْمان بُت‌وارهٔ جزایر هِبْرید را به عرشِ اَعلیٰ می‌برد مگر به این دلیل که قَلَق و دلهرهٔ خویش را بر آنها بار می‌کند و، با این کار، در آنها معنایی کشف می‌کند یا به آنها معنایی می‌بخشد که یکی از همعصران ناپلئون سوم هرگز فکرش را هم نمی‌توانست بکند؟ سبکِ پروست نیز بی پیامِ پروست وجود ندارد. بقای سبک به این دلیل که «ابداعِ صوَرِ دیگری را باعث می‌شود» (۱۰۵) فقط به همان اندازه درست است که خودِ آن تنها از ستیزی با سبک‌های پیشین پدید آمده است. سبک به حیاتِ آن شهودی زنده است که برای آن لباسی برازندهٔ اندامش می‌دوزد به همان هیئت که، به رغمِ صوَرِ دیگر، ناگزیر باید آن را پذیرفت. گفته‌اند که مقصد و مقصودِ هنرِ پروست جز این نیست که «فَوَران زندگیِ درونی را در مادّهٔ کلامی درج کند»، چون طرحِ اجمالیِ آغازین او «رابطهٔ ادراکات حسّی است با عواطفی که برمی‌انگیزند یا پدید می‌آورند و معمولاً از آن غفلت می‌شود» (۱۰۶). آیا، در این جمله، «نظریّه‌ها»، «افکار» یا، به عبارتی دقیق‌تر، بخشی از بینشِ پروست را در سبکِ او تافته و بافته نمی‌یابیم؟

ما، از همان درآمدِ این اثر، زیبایی را به هستی و در نتیجه ارزش‌شناسی را به هستی‌شناسی پیوند دادیم و این، درنظر آقای بِیه، نهایت عملِ نفرت‌انگیز است. چنین تناظرهایی، به دیدهٔ او، استقلال هنر، خاص بودنِ داوریِ زیباشناختی، و حقّی را که آدمی در ارزش‌گذاری دارد تباه می‌سازد. در جواب این مخالفت می‌توانیم بگوییم که زیبائی به هیچ روی مزیّتِ خاصّ هنر نیست. زیبائی‌های طبیعت فراوردهٔ «عملِ آدمی» نیستند. این زیبائی‌ها ساخته نشده‌اند بلکه عرضه شده‌اند و به حیث صفتِ هستی‌های طبیعی خودنمایی می‌کنند.* همچنین می‌توانیم آقای بِیه را به اظهارنظرهای آقای

* این نظرِ برتِلمی با نظر بِنِدِتو کروچه Croce، فیلسوف و هنرشناس مشهور ایتالیائی، اندکی فرق دارد. کروچه زیبایی ــ نه‌تنها زیبائیِ هنری بلکه همچنین زیبائیِ طبیعت ــ را از آنِ انسان می‌داند. نظر او را چنین ←

سوریو[۴۰] ارجاع دهیم که می‌گوید حیثیّت و اعتبارِ آثار هنری تنها مرهون رفعتِ هستیِ آنهاست یعنی مرهون حدّت، ضرورت، انسجام، و قِوامی که به آنها هستی می‌بخشند و باعث می‌شوند وجود و بقا یابند. بدین‌سان، در زیبائیِ هنری همچنان که در زیبائی طبیعی، ارزشْ هستی را نفی نمی‌کند بلکه بر شالُدهٔ آن بنا می‌شود. هرچه زیبایی بیشتر باشد هستی هم بیشتر است. زشتی چیزی جز کمبودِ هستی نیست و زشتیِ مطلق نیستیِ محض است. این قبول که اگر چیزی در نظر من ارزش دارد از آن روست که نسبت به آن ذیعلاقه‌ام و جوابگوی خواستی و آرزویی و سودایی است که در دل و در سر دارم. با این همه، سودا و هوای دل نیست که ارزش‌آفرین است. سودا و هوای دل ارزش را بازمی‌شناسد، خود را در ارزش بازمی‌شناسد، آن را پذیرا می‌شود و مالک آن می‌گردد. یأس و سرخوردگی با همین امر و تنها با همین امر توضیح داده می‌شود. از شیئی انتظار دارم که سیرم سازد و در آن جز خوراکی کم‌قّوت نمی‌یابم و گرسنه می‌مانم. ذایقهٔ زیبایی‌خواه وجهی از این سودا بیش نیست. عشق به هستی‌هایی است که سزاوارِ دیدن ــ *id quod visum placet* ــ یعنی درخورِ آن می‌شماریم که عقل و حواس در آن سیر کنند.

آقای بِیه از ما خواهد پرسید که، در این صورت، هنرِ هنرمندان به چه کار می‌آید؟ آدمی چرا احساس نیاز به زیباآفرینی می‌کند. هرگاه زیبایی خاصیت هستی باشد، با هستی

← می‌توان بیان کرد که زیبائی طبیعت، هرچند دستاورد و عمل انسان نیست، از مقولهٔ نفسانیّات انسانی است. زیبائی طبیعی تنها و تنها در نفس انسانی است که جلوه‌گر بلکه، نه همان جلوه‌گر، که محقّق می‌شود همچنان‌که با نور است که تنّوعِ بی‌شمار رنگ‌ها و نقوش و اَشکال پدید می‌آید. بدون انسان، زیبائی هنری که سهل است زیبائی طبیعی هم مَعنی پیدا نمی‌کند، همچنان که بدون حواسّ ما جلوه‌های بی‌شمارِ جهان هستی منتفی‌اند. اینکه، به پیروی از ماتریالیست‌ها، وجود خارجی یا، به پیروی از اسپیریتوآلیست‌ها روح را منشأ و مقدّم بدانیم، در حُکمْ تأثیری ندارد و، در هر دو حال، زیبائی امری انسانی شمرده می‌شود و بدون انسان نفی می‌گردد. به سخن دیگر، زیبائیِ طبیعی تنها در رابطهٔ انسان با طبیعت است که پدید می‌آید و بدیهی است که در غیاب هر یک از این دو چنین رابطه‌ای برقرار نمی‌شود و زیبایی هم منتفی است.

۴۰) Étienne Souriau، فیلسوف فرانسوی قرن بیستم، مدیر مجلّهٔ زیباشناسی و یکی از بانیان فیلم‌شناسی. وی هر اثر هنری را عالَم فرد جداگانه‌ای با ابعاد فضایی، زمانی و فکری و معنوی خود می‌داند که غایتی جز موجودیّت خاصّ خود ندارد. سوریو آثار متعدّدی در زیباشناسی دارد از جمله *Pensée vivante et perfection formelle* (فکر زنده و کمال صوری) (۱۹۲۵)؛ *Avenir de l'esthétique* (آیندهٔ زیباشناسی) (۱۹۲۹)؛ *La Correspondance des arts* (تناظر هنرها) (۱۹۴۷).

ارزانی شده است؛ «دیگر شیء نباید ساخته شود بلکه تنها باید کشف شود»[۱۰۷]. در نظامی که تماشای طبیعت را توصیه می‌کند فعّالیّت هنری جایی ندارد. در ردِّ این اِشکال می‌گوییم که در این قول از این معنی غفلت شده است که هستی، یا بهتر بگوییم هستی‌های انضمامیِ بالفعل، قابل پذیرشِ درجاتی چند از کمال‌اند که حضور آنها سودای ما را به یک میزان ارضا نمی‌کند. از آنجا، در هنرمند دو حرکت هست که، نه‌تنها معارضِ هم نیستند، یکدیگر را می‌کشانند. از سویی، مادّهٔ وجودیِ شیء و جمالِ آن را باید برون کشید و برملا ساخت و، از سوی دیگر، باید بر این زیبایی و مادّهٔ وجودی افزود و در اثرْ آنچه را در مُدل نیست یا هست امّا نامرئی است جای داد. بنابراین، جهانِ هنر در تقابل با طبیعت قرار نمی‌گیرد بلکه آن را فراتر می‌برد. هنر، با تکیه بر طبیعت و آشکار ساختنِ ذخایر آن، می‌کوشد تا از آن کامگارتر گردد، آن را پشت سر گذارد، وعده‌هایی که نتوانسته است به آنها یا تماماً به آنها وفا کند به جا آورد. چنین می‌نماید که در برخی از نوشته‌های برگسون چنین تفسیری کراهت‌آور شمرده نشود. به آقای بِیِه در این معنی حق می‌دهیم که، با همهٔ اینها، صفای ادراکْ ملاک کافیِ زیباشناسی نیست. صفای ادراک تابعِ تامّیّت هستی است که بی‌گمان باید آن را دریافت و هم بر آن افزود و آن را در جایگاهی والاتر نشاند. در اصل، به هر نامی که خوانده شود، همین سوداست که هنرمندساز است همچنان که دانشمند و قهرمان و فیلسوف‌ساز است وکُنهِ شخصیّت آنان شمرده می‌شود.

شناختِ هنری

«یافتن رابطهٔ میان نقشی که به هنر در آشکار ساختنِ امرِ واقع محوّل گشته و وسایلِ افسونکاری که اثر هنری چون به اجرا درآید به کار می‌برد»[۱۰۸]، صرف‌نظر از هر قولی، ممتنع است. همچنین لازم آمد به مفهومی والاتر دست یابیم که بر شقوق گوناگون غالب آید و تقاضاهای بِحَقِّ همهٔ این شقوق را سازش دهد. در حقیقت، اَصالتِ هنر از آن ناشی می‌شود که در عین حال هم بینش است و هم آفرینش. هنرمند ــ این فردِ عاشقانه شیفتهٔ طبیعت و حیرت‌زده در برابر زیبائیِ جهان و حسّاس نسبت به کمترین جلوهٔ واقعیّت ــ همواره در مقام بازآفرینندهٔ طبیعت ظاهر می‌گردد ــ در مقام سازندهٔ اشیای دارای هستیِ از خود و برای

خود، و بناکنندهٔ جهانی در حاشیهٔ جهان واقع. لذا، اگر هم شناختی هنری در کار است، آن از نوعی خاصّ است و باید خصایصی را که وجه تمایز آن است معلوم ساخت.

شناختِ هنری، در درجهٔ اوّل، همچنان که در قاموس ماریتَن[۴۱]، شناختی است poétique (شاعرانه) یا، چنان که در قاموس آقای ژیلسون[۴۲]، شناختی است poïétique که، به حکم ریشه‌شناسی، همان شناختِ بازبسته به فعّالیّتِ خلّاق است که از طریق اثری که پدید می‌آورد جز در عرصهٔ آفرینش عمل نمی‌کند. و این آن قولی است که فیلسوفان جدید چندان آمادهٔ شنیدنش نیستند. در نظر آنان، شناخت تنها می‌شناسد، به خودیِ خود کاری نمی‌کند. آن فلسفهٔ هستی که ما اختیار کرده‌ایم، در این مقام، به‌عکس، بس روشنگر جلوه می‌کند. «به همان‌گونه که در خداوند امرِ کُنْ (باشِ) الٰهی، علّت خاصِّ وجودِ آفریده است که آفریننده آزادانه به آن هستی می‌بخشد و هم در همان حال آن را ادراک‌شدنی می‌سازد، در انسان ــ این تمثالِ در مَثَل شبیهِ خالق ــ نیز فعلیّتِ هستی است که، در عین حال، نطفه‌بندیِ اثرِ ساختنی، عشق به مولود مبارکی که از آن به بار می‌آید، ارادهٔ هستی بخشیدن به آن، و قدرتِ قرینِ نظم و نَسَقی سنجیده برای موجودیّت دادن به آن را مشترکاً در پی دارد»[۱۰۹]. لذا، آن‌چنان که آقای بِیِه می‌انگارد، اصلاً «بینشی» مقدّم بر عمل، همچون مُدلی که بر موادّ خود مقدّم باشد در کار نیست. شناختِ شاعرانه «سابق بر فعّالیّت خلّاق نیست بلکه در حشو و درون آن است و با حرکت به سوی اثرْ همگوهر است» و چیزی نیست جز «خاصیت نهانیِ این بذرِ روحی که قدما آن را تصوّرِ اثر، تصوّرِ کارورزانه یا صنعتگرانه، ... و حسّ جان‌بخشنده به صورتی از صوَر»[۱۱۰] می‌خواندند.

این پیوستگیِ نزدیکِ بینش و کنش، که خاصِّ شناختِ هنری است، آن را از شناختِ عملی متمایز می‌سازد. ماریتَن گوشزد می‌کند که «در دانش، نقش خلّاقِ عقل مربوط است

---

۴۱) Jacques Maritain (۱۸۸۲–۱۹۷۳)، فیلسوف و محقّق فرانسوی، مخالف ماتریالیسم و مشرب فلسفیِ برگسون و یکی از ترجمانان عمدهٔ تومیسم (مشرب کلامی قدّیس توماس آکویناس). وی اومانیستی مسیحی بود که وارد معرکهٔ مسائل مربوط به تجربهٔ دینی و فلسفهٔ دینی و زیباشناسی و سیاست شد.

۴۲) Étienne Gilson، فیلسوف فرانسوی قرن بیستم و یکی از متخصّصان عمدهٔ فلاسفهٔ اسکولاستیک (مَدْرَسی) قرون وسطیٰ به‌خصوص تومیسم که زنده بودن آن را نشان داده است. *L'Esprit de la philosophie médiévale* (روح فلسفهٔ قرون وسطیٰ) از آثار اوست. این اثر عالمانه و استادانه به فارسی ترجمه شده است.

به ساختن مفهوم، حکم و استدلال، که چیزها در ذهن با آنها شناخته می‌شوند. این نقش تماماً تابع نقشِ شناختیِ عقل است ... در هنر، به‌خلاف، نقشِ شناختیِ عقل تماماً تابع نقشِ خلّاق آن است. در اینجا، عقل به قصدِ آفریدن می‌شناسد. شناختِ هنری درکار می‌آید تا اثر ساخته شود و ثمرهٔ خلّاقیّتِ ذهنْ اثر است که ساخته می‌شود تا در بیرونِ نفس وجود داشته باشد»(۱۱۱). از این نظرگاه، شناختِ هنری بیشتر به شناختِ فنّی شباهت می‌یابد که در آن شهود و مکاشفه در تماس با مواد و مصالح شکوفا می‌گردد و تصرّف در آنها را تقاضا می‌کند. چون فن فقط کاربردِ قوانین نظری نیست، خودِ فناور هم نوآوری می‌کند امّا ضمن کار است که نوآوری می‌کند همچنان که هنرمند ضمن اجراست که کشف می‌کند. پژوهشِ هنرمند، چه خوش گفته‌اند، «پژوهشی است زنده، توان‌فرسا، ... که طرح‌ها و فکرهای خود را از خلال اعمالی دست‌کم انگاره‌بندی‌شده ... و با فرضِ دست‌کاریِ مکانی‌ـ زمانی و مستقیم یا غیرمستقیمِ عناصرِ موجود در موقعیّتِ خاص می‌یابد». (۱۱۲)

لذا، این هم نادرست است که قایل شویم هنرمند خود را بیان می‌کند تا اثری بیافریند یا اثری می‌آفریند تا خود را بیان کند. در حقیقت، هنرمند در عین آفریدن خود را بیان می‌کند و در عین آنکه خود را بیان می‌کند می‌آفریند. بینشی که از خود و چیزها دارد بیشتر نهایتِ کاری است که درصدد ساختن اثری از داده است تا داده‌ای که در مبدأ حرکت اوست. مگر بارها ندیده‌ایم که اقدامی هنری نخست نوعی خودپژوهی بوده است؟ گوته[۴۳] می‌گوید: «وجود ما در چشم ما تاریک است». مقصود و حاصلِ تلاشِ هنرمند آن است که این تاریکی را اندکی بزداید. دریو لا روشِل[۴۴]، در پاسخ این پرسش که «چرا می‌نویسد؟»، گفته است: «برای بهتر دیدن ... و هم برای بهتر خود را دیدن». از این لحاظ، میان ادبیّاتِ شخصی و غیرشخصی فرقی نیست. گرین[۴۵] می‌گوید: «باید رمان‌ها و

---

43) Goethe

۴۴) Drieu La Rochelle (۱۸۹۳–۱۹۴۵)، نویسندهٔ سیاست‌پیشهٔ فرانسوی که گرایش‌های فاشیستی داشت و در سال ۱۹۳۴ کتابی با عنوان *Socialisme fasciste* (سوسیالیسم فاشیستی) نوشت و در زمان اشغال فرانسه با آلمان‌ها همکاری کرد و، سرانجام، در سال ۱۹۴۵، پس از شکست آلمان هیتلری دست به خودکشی زد.

۴۵) Julien Green، نویسندهٔ فرانسوی (امریکایی‌اصل) قرن بیستم دارای آثار داستانی متعدّد. وی در سال ۱۹۷۳ به عضویّت آکادمی برگزیده شد.

نمایشنامه‌های خود را بنویسم تا آنچه را در وجود من می‌گذرد کشف کنم». این اظهار نظرِ روزْدی نیز که «نیازی دایمی و سمِج شاعر را به غور در بطنِ وجود خویش سوق می‌دهد»، فقط ناظر به جنبهٔ غنائی نیست؛ وی، در آثارش، «خویشتن را هم بر خود و هم بر دیگران آشکارا می‌سازد» (۱۱۳) و این ماجرایی است که، به گواهی نامه‌ای از گوگَن، تنها نویسندگان نیستند که با آن درگیر می‌شوند. وی می‌نویسد: «این نیاز را احساس می‌کنم که نه‌تنها از آنچه سابقاً تهیّه کردم دورتر روم بلکه چیزی را در آن دورتر پیدا کنم: این را احساس می‌کنم امّا هنوز بیان نمی‌کنم... امید دارم که در این زمستان اثرِ گوگَنیِ توان‌گفت تازه‌ای از من ببینید... آنچه جویایش هستم گوشه‌ای هنوز توان‌گفت ناشناخته از وجود خودم است». (۱۱۴)

ما پیش‌تر به شباهت شناخت هنری و شناختِ فنّی اشاره کردیم. مع‌الوصف، این دو چندانی همعنان نمی‌مانند. فکر فنّی در موادّ و مصالح غرقه می‌گردد لیکن به این قصد که بر آن سلطه یابد و، به این منظور، همچنان که نقشه‌های مهندس معمار نشان می‌دهد، از انگاره‌های انتزاعیِ منطقِ مفهومی استفاده می‌کند. امّا اندیشهٔ هنری چنین نیست. به قول ماریتَن، «شهود یا هیجانِ خلّاقْ شناختِ خود و چیزها با هم است از طریق اتّحاد یا اشتراک ماهیّت که جز در اثر به بارنمی‌نشیند و تحقّق نمی‌یابد» (۱۱۵) و این شهود «غیب‌بینیِ ذهن است در امر محسوس که خود در محسوس و لذّتی محسوس به بیان درمی‌آید» (۱۱۶) لذا به صورت فکر یا گفتار فرمول‌بندی نمی‌شود. تعبیرِ شهود یا هیجان به کار بردیم چون از اعماق نفْس و پیش از آنکه نفْس در قلمرو کلمات و حسّ و هستی رنگِ تعیّن پذیرد زاده می‌شود و از همان‌جاست که با تجربه‌ای زنده نشأت می‌یابد و، از این رو، با خصلتِ وحدت و تمامیّت نمودار می‌گردد. کلمات در بیان این فعل ــ که، در عین بساطتی تجزیه‌ناپذیر، در ساحتی فراتر و آن سوی عقل و عاطفه جای می‌گیرد ــ از ادای حقِّ آن ناتوان‌اند. لذا، اگر علاقه‌مند باشید، باید از طریق همحسّی بلکه، درست‌تر بگوییم، از راهِ همگوهری یعنی مشارکت و مشابهت آن را بشناسید. هنرمند جهان را به همان طریق می‌شناسد، *mutatis mutandis*، که پرهیزگار با تقوا آشنا می‌گردد. وی، هرگاه علمِ اخلاق نخوانده باشد، از آوردن تعریفی برای تقوا عاجز است. با این همه، تقوا را از بالاترین و زبان‌آورترین عالِمِ علمِ اخلاق بهتر می‌شناسد، چون از درون با آن آشناست،

چون تقوا در وجود او به صورت تجربه‌ای، مَیْلی، غریزه‌ای، و مِلَکه‌ای در آمده است، چون وی زندگی خود را با آن وفق داده است، چون خودْ مظهرِ تقواست و، به اعتباری، خودِ تقواست.

برِمون[۴۶] اصلاً به سنّتی که از ارسطو و قدّیس توماس آکویناس[۴۷] بر جای مانده رجوع نمی‌کند. مع‌الوصف تحلیل‌های او با تحلیل‌های ماریتَن مطابقت دارند. وی دستگاه اصطلاحاتیِ نیومَن[۴۸] را به وام می‌گیرد و شناختِ شاعرانه را شناختی زنده و واقعی نه مفهومی تعریف می‌کند و می‌گوید: «شناختِ شاعرانه، ورای معانی، تصاویر، عواطف، و ادراکات حسّی ــ امّا البتّه، به وساطت همهٔ این فعّالیّت‌های سطحی ــ به واقعیّات می‌رسد و شاعر را با واقعیّات یگانگی می‌بخشد». در حالی که دانش از اشیای طبیعت جز پاره‌هایی و انگاره‌ای فقیر به دست نمی‌دهد، شعر خودِ این اشیا را با پُر و پیمانیِ جوهر و تمامیّت ذاتشان به ما تسلیم می‌کند و، هنگامی که تکانِ شاعرانه احساس می‌کنیم، در ما «نوعی تماس با امرِ واقع» حاصل می‌شود. «مالکِ چیزی می‌شویم آن چیز حقیقتی نیست» که عقل را مخاطب سازد. کنهِ واقعیّتِ این یا آن چیز است که ژرفای شخصیّتِ ما را به لرزه درمی‌آورد. واژهٔ شناخت برای دلالت بر این «پیوستگیِ حاد و یکپارچهٔ کلِّ نفْسِ ما به واقعیّتی که به آن عرضه می‌شود» بس ضعیف است. درحقیقت، در اینجا بیشتر سخن از حضور است تا شناخت. شعر موجودات را به ما نمی‌نمایاند؛ آنها را در نفْسِ ما حاضر می‌سازد. امّا جز عشق چه می‌تواند عاشق را به درونِ معشوق انتقال دهد؟ یک بار دیگر مشابهت با کیفیّت عرفانی آشکارا به چشم می‌آید. نویسنده‌ای نکته‌سنج از مردم اسپانیا می‌نویسد: «شیوهٔ عاشقان پسندیده است که بیشتر

---

۴۶) abbé Henri **Brémond** (۱۸۶۵–۱۹۳۳)، منتقد و مورّخ فرانسوی، دارای گرایش عرفانی و خالق اثر سترگ ناتمامی در ۱۱ جلد با عنوان *Histoire littéraire du sentiment religieux en France* (تاریخ ادبی عاطفهٔ دینی در فرانسه) (۱۹۱۶–۱۹۳۲). وی، در اثر خود به نام *Pour le romantisme* (هواداری از رمانتیسم) (۱۹۲۳) به پشتیبانی از ادبیّات فردگرا برخاست. همچنین، در اثر خود، به نام *Prière et poésie* (نیایش و شعر) (۱۹۲۶) فعل شاعرانه را با تجربهٔ عرفانی همگون شمرد و با این نظر جدال پرشوری را دربارهٔ ماهیّت شعر با والِری، مدافع **شعر ناب**، آغاز نهاد. برِمون، با این گرایش فکری، مخالف سرسخت عقل‌گرایی و کلاسیسیسم نو بود.

47) **Saint Thomas**

۴۸) **Newman**، جان هِنری (۱۸۰۱–۱۸۹۰)، کاردینال انگلیسی، نویسنده‌ای عالی‌مقام، و یکی از مؤسّسان نهضت مذهبی آکْسْفُرد که هدفش تجدید حیات کلیسای رسمی بود. وی از جمله رهبران این نهضت بود که به کلیسای رومی پیوستند.

در وجودِ معشوق به سر می‌برند تا در وجودِ خویش. فکر و ذکرِ آنان معشوق است و نمی‌دانند چه می‌خورند و چه می‌آشامند و چه می‌کنند و همه‌اش با خیالِ محبوب همدم‌اند».*

مفهومی که در اینجا برای شناختِ هنری مطرح شد، به رغم ظواهر امر، با نظریّهٔ مشهور Einfühlung** مطلقا فرق دارد. لیپْس[۴۹]، لوتْسه[۵۰]، ویشِر[۵۱] و شرکا اصل و جوهر هنر را کُلّاً تاباندنِ احساسات به دیگران و ایجاد تشدید عاطفی در احساسات دیگران؛ سهیم شدن در زندگی درونیِ چیزها؛ جهانِ هیجان را در نفْسْ جان بخشیدن؛ همگُدازیِ عالَمِ برون و عالَمِ درون از راه همحسّی؛ یکی ساختنِ سحرآسا یا عرفانیِ خود و جز خود دانسته‌اند. «با غُرّوِلُنْدْ ردای ابر به خود می‌پیچم؛ در دلِ امواج قد برمی‌افرازم و به هوا برمی‌خیزم؛ به سوی چشمه‌ای که خودِ منم دوستانه دست تکان می‌دهم؛ گیاهی سیخ‌شده با خشونت به من می‌نگرد...» (۱۱۷). بحق اعتراض شده است که این تشبّه به انسان (انسان‌وارگی[۵۲]) مخصوص هنر نیست و این وجد و سرمستی را هم در شاعر می‌توان سراغ گرفت هم در خیالباف و هم در حشیش‌کش؛ و برای برخورداری از موجودات باید بیشتر در قبال آنها واکنش نشان داد تا جذب آنها شد؛ همحسّی موضع‌گیریِ متقابلِ من و تو را ایجاب می‌کند نه بی‌تفاوتیِ من و تو را؛ و هنر همان اندازه که شور عاطفی است آفرینش و ساختن هم هست و، سرانجام، هنر، هرچند مشروط است به ادراکِ قوایی که طبیعت را جان می‌بخشند، تنها زمانی جلوه‌گر می‌شود که هنرمند با این قوا صُوَری بسازد و از آنها اثری هنری برون آورد. (۱۱۸)

---

* نقل قولِ *Prière et Poésie* (نیایش و شعر), p. 62-64, 148-154.
A. de Rojas, *La Vie de l'esprit pour avancer en l'exercice de l'oraison Dieu et pour avoir une union avec Dieu* (حیات روح برای پیشرفت در راز و نیاز و احراز یگانگی با خداوند), 1663, p. 143.

** Einfühlung را *sympathie symbolique* (همحسّی نمادین) یا *intro-pathie* و یا *empathie* (حسِّ باطنی، حسِّ درونی) ترجمه کرده‌اند.

۴۹) Theodor Lipps (۱۸۵۱–۱۹۱۴)، فیلسوف آلمانی. وی، روان‌شناسی را پایهٔ فلسفه قرار داد. از آثار اوست: زیباشناسی به حیث روان‌شناسیِ هنر و خلق اثر زیبا (۱۹۰۶).

۵۰) Lotze، رودُلْف هِرمان (۱۸۱۷–۱۸۸۱)، فیلسوف آلمانی. وی می‌کوشید تا علم را با هنر و ادبیّات و دین سازش دهد.

۵۱) Frédéric-Théodore Vischer (۱۸۰۷–۱۸۸۷)، هنرشناسِ آلمانی پیرو آموزهٔ هِگل. از آثار اوست: *l'Esthétique ou la composition du beau* (زیباشناخت یا ساختن اثر زیبا) (۱۸۴۷–۱۸۵۸).

52) anthropomorphisme

این اعتراضات بی‌گمان معتبر و بجاست و خوشبختانه متوجّه آموزه‌ای نمی‌شود که ما آن را پذیرفته‌ایم. گفتیم که عشق کلیدِ تجربهٔ زیباشناختی و هم تجربهٔ عرفانی است. با این همه، عشق، آن‌چنان که ما آن را مراد می‌گیریم، عاطفه‌ای از زمرهٔ عاطفه‌ها نیست بلکه سودایی است بنیادی که از آن سخن گفته‌ایم، کیفیّت پویای قِوام‌بخش به وجود ماست و، در نهایت، عطشِ هستی است در موجود. عشق، به معنای عادیِ کلمه، «یکی از جلوه‌های این گرایش بیش نیست. وانگهی، حتّیٰ به همین معنای عادی، تا آنجا که من می‌دانم، تمایز اشخاص را نفی نمی‌کند» بلکه، به‌خلاف، آن را مسلّم می‌گیرد. آن را که عاشقش هستم، به‌اعتبار اینکه غیر از من است دوست دارم و دلم می‌خواهد که غیر از من باشد و هرگاه در من محو گشته بود و با من یکی شده بود و خودش می‌بود چگونه دوستش می‌داشتم؟ وحدت در کثرت تناقضِ عشق است. در باب اتّحادِ عرفانی، به قول اهل نظر، حال به‌گونه‌ای دیگر نیست و نفْسِ جان‌بین، هرچند قطره‌ای است در بحر الٰهی، در آن غرق و محو نمی‌گردد، فردیّت خود را از دست نمی‌دهد*. تأمّلِ هنری نیز همین حال را دارد که بی‌گمان هنرمند را در قبال موضوعِ تأمّل حضور می‌بخشد، وی را به درون آن نفوذ می‌دهد و به‌نوعی با آن یگانه می‌سازد. مع‌الوصف، شناخت هنری به اثر هنری سپرده شده است و جز به نسبت با اثر هنری وجود ندارد. از این رو، در همان دلِ شهود، برای تسخیر آن، قبضه کردن آن، بهره‌برداری از آن، زیرکانه کاری صورت می‌گیرد. لذا، هنرمند، اگر هم تماماً خود را رها دارد، سرّ و انگیزه‌ای پنهانی را حفظ می‌کند. اگر هم مسخّر شدن را پذیرا شود، تنها برای آن است که مسخّرکنندهٔ خود را تسخیر کند؛ و این همان است که نظریّه‌پردازانِ Einfühlung از آن غافل مانده‌اند و همان است که برای دفعِ کابوسِ آقای بِیِه، یعنی «همگدازیِ عرفانی» بسنده است.

فعلی در شناخت که ماهیّتاً خلّاق است و نه کمتر از آنچه صورت‌پذیر از چیزی باشد صورت‌بخشِ آن است «جز گوهر و هستیِ آن کسی که صورت‌آفرین است چه را بیان می‌کند و آشکارا می‌سازد؟» امّا می‌دانیم که گوهرِ آدمی پنهان است. لذا، این گوهر «با اخذ و پذیرفتنِ چیزها و

* اشاره‌ام به عارف‌مشربان غربی و به‌خصوص مسیحی است. سخنان من شاید در عرفان شرقی کمتر مصداق داشته باشد.

چشم گشودن به جهان است که به روی خود چشم می‌گشاید. شاعر گوهرِ خود را جز به این شرط نمی‌تواند بیان کند که چیزها در او طنین‌افکن و، همراه با گوهرِ شاعر، در وجود او بیدار شوند و از خواب درآیند. هرآنچه شاعر در چیزها تمیز می‌دهد و به فراست می‌بیند گویی از او و از هیجان او جدانشدنی است» (۱۱۹). **به سخنِ دیگر،** «نفْس در تجربه‌ای که از جهان پیدا می‌کند شناخته می‌شود و جهان با تجربهٔ نفْس و این شناختْ خود را نمی‌شناسد چون نفْس برای اثرآفریدنْ شناخت پیدا می‌کند نه برای شناختن». **و اگر از ماریتَن بپرسیم از واقعیّت عینی، از طریق ذهنّیت هنرمند، دقیقاً چه بر او هویدا می‌گردد، جواب خواهد داد بیش از هرچیز یگانگی چیزها با هم. درحقیقت،** «چیزها تنها آنچه هستند نیستند بلکه پیوسته فراتر از خود می‌روند و بیش از آنچه دارند ارزانی می‌کنند؛ چون، از هر جانب، تکانهٔ کُنِش‌زایِ علّتِ اولیٰ وجودشان راگذاره می‌شود. آنها از خود بهتر و بدترند، چون هستی سرشار است و نیستی جاذبِ آن چیزی است که از نیستی می‌آید. بدین‌سان، چیزها، به وجوه بی‌شمار و باکنش‌ها و تماس‌ها، پیوستن‌ها و بریدن‌های بی حدّ و نهایت، با هم در ارتباط‌اند. این ارتباط در تجربهٔ زنده و در جزر و مدِّ روحی که این تجربه از سر می‌گذراند، شاید در نهایتْ همان چیزی باشد که شاعر اخذ می‌کند و پذیرا می‌شود و در تاریکیِ وجود خود قبضه می‌کند یا به منزلهٔ ناشناخته می‌شناسد». (۱۲۰)

فلسفه، درمجموع، به روشن ساختنِ چیزی و مشروعیّت بخشیدن به آن چیزی درپیشگاه خود اکتفا می‌کند که دست‌کم دلِ شاعرانِ قرن اخیر بر آن گواهی می‌داد. «شگفتا که آدمی برون را باید از درون خود بنگرد. آینهٔ تیرهٔ ژرف در قعرِ وجودِ آدمی است ... با خم شدن برسرِ این چاه، در حلقه‌ای تنگ، در تهِ مغاک، جهانِ بیکران را می‌بینیم». **نووالیس به نوبهٔ خود چنین می‌نویسد:** «شاعر به راستی بیرون از خود است و، در عوض، همهٔ چیزها به سوی او می‌آیند. او، به معنای واقعی، هم عالِم است هم معلوم، او روحِ عالَم است» (۱۲۱). **بودْلِر همین کلمات را برای وصف همین پدیده به کار می‌برد و می‌گوید: هنر** «جادویی است تلقین‌گر، درعین حال حاوی عالِم و معلوم، جهانِ بیرون از هنرمند و خودِ هنرمند» (۱۲۲). «شاعر از این مزیّتِ قیاس‌ناپذیر برخوردار است که، به دلخواه، هم خود می‌تواند باشد هم جز خود همچون ارواح سرگردان که جویای جسمی هستند؛ او هر وقت بخواهد به وجود هرکس درمی‌آید. تنها برای اوست که هر چیزی گشوده و خالی است: اگر هم درِ برخی جاها به نظر او بسته آید، از این روست که به چشم او ارزشِ بازدید ندارند» (۱۲۳). **و این مزیّت مبتنی است بر مناسباتی که به واقع در طبیعت وجود دارند امّا اندک‌اند کسانی که**

به تشخیص آنها قادر باشند. «همه‌چیز، شکل، حرکت، شمار، رنگ، عطر، هم در آنچه **ذهنی** است و هم در آنچه **طبیعی** است، معنی‌دار، دو جانبه، معکوس، و دارای **ربط متقابل** است. لاواتر[۵۳]... معنای ذهنیِ محیط و شکل و بُعد را بیان کرده بود. اگر این وصف و نمایش را توسّع دهیم ... به این حقیقت می‌رسیم که همهٔ چیزها به صورت تصویرِ رمزی(هیروگلیفی)اند، و می‌دانیم که ابهامِ رمزها نسبی است یعنی با صفا، نیک‌اندیشی یا روشن‌بینیِ فطریِ نفوس نسبت دارد. امّا شاعر جز ترجمان و رمزگشا چیست؟ در آثار شاعرانِ گران‌قدر، استعاره و تشبیه و صفت و نعتی نیست که با دقّتی ریاضی بجا به کار نرفته باشد ... چون این تشبیهات، این استعارات و این نعوت از آبشخورِ خالی‌نشدنیِ مناسباتِ قیاسیِ جهان‌شمول برگرفته شده‌اند و از جای دیگر نمی‌توان آنها را برگرفت». (۱۲۴)

بودلِر ما را از این معنی باخبر ساخته است که شناختِ هنری، به خلافِ شناختِ عادی، شناختی است رمزی. هرگاه رمزی نباشد هنری هم در کار نیست. مگر نه این است که لازمهٔ اثر هنری وجود مناسباتی طبیعی نه قراردادی میان صورتِ انضمامی و شیئی است که این صورت رمزِ آن است؟ مگر نه این است که این صورتِ انضمامی نشانه‌ای است که در آن دالّ و مدلول یکی هستند. امّا دلالتِ این صورت چیست؟ در این باره، تمیزِ دو نوع رمز حایز اهمّیّت است. یکی آنکه مترلینگ[۵۴] آن را «رمزِ مقصودی سنجیده» خوانده و گفته است: «منشأ آن انتزاعات است و می‌کوشد تا این انتزاعات را کسوت انسانی بپوشاند» و آن به مجاز و تمثیل بس نزدیک است. فاوستِ دوم و برخی از حکایات گوته، به این معنی، رمزی جلوه می‌کنند. «نوع دیگرِ رمز بیشتر ناآگاهانه و دیمی است و غالباً بی‌آنکه شاعر از آن خبر داشته باشد و به خلاف میل او وقوع می‌یابد و توان گفت همواره از اندیشهٔ او فراتر می‌رود». شواهدِ آن را در اشیل[۵۵]، شکسپیر[۵۶] و هر نوآوریِ داهیانه‌ای می‌توان یافت. رمز، به این معنا، ابداع هنرمند نیست بلکه نیروی طبیعت است یا، به عبارت خوش‌تر، طنینِ نیروهای طبیعت که از چهارگوشهٔ عالَم در روح هنرمند منعکس می‌شود و قدرت تلقینیِ خارق‌العادهٔ آن از همین ناشی می‌گردد. همچنان که هیزم‌شکن، با هر ضربهٔ تبر، «قوّهٔ جاذبهٔ کرهٔ زمین را به یاری خود فرا می‌خواند»، شاعر نیز هر وقت به رمزْ بیانِ مقصود می‌کند «سراسر کرهٔ ارض است

---

۵۳) Lavater، یوهان گاسپار (۱۷۴۱–۱۸۰۱)، قیافه‌شناس عارف‌مشرب سویسی و مؤلّف آثاری در الاهیّات.
54) Maeterlinck 55) Eschyle 56) Shakespeare

که با او به کار است». **وی، در پرتوِ رمز،** «به ساحت نظم و نسقِ اسرارآمیز و جاویدان چیزها» **راه می‌یابد و** «هر حرکت فکریِ او» **با** «قوّهٔ جاذبهٔ فکرِ یگانه و جاویدانْ چندین و چند می‌شود». **هوگو می‌گفت که شاعر** «پژواکی است ناطق». **مگر پژواک از اصواتی که مکرّرشان می‌سازد آگاه است؟ رمز نیز در ذهنِ آفرینندهٔ خود به روشنی فرمول‌بندی نمی‌شود و چه‌بسا رمزآفرین هرگز از آنچه در اثر خود آورده خبر نشود. همچنین** «ناب‌ترین رمز شاید آن باشد که بدون اطّلاعِ رمزآفرین و حتّیٰ به خلاف قصد و نیّت او پدید آید». (۱۲۵)

بر روی درختِ رمز، که مجموعاً چیزی جز احساس عمیقی که اثر از آن پدید می‌آید نیست، استعاره شکوفه می‌زند. «وقتی شاعر تعبیرِ 'سپیده‌دم با انگشتانی از گل سرخ' را ابداع کرده، از راهِ قیاسی دلبخواهی امّا با درستی و دقّتی اسرارآمیز، تصویری آفریده که، هرچند نه واقعی است نه راست و هرچند بیرون از تصرّف حواسّ است، حسّاسیّت را برمی‌انگیزد چون، هر قدر هم دور از انتظار باشد، پذیرشِ عاجل و بی‌قید و شرطِ عقل را کسب می‌کند و عناصر و، اشیای وارد معرکه هرچه باشد، تمامیِ جوهرِ حرکتِ شاعرانه در آن حضور دارد» (۱۲۶). **پس، قدر و اعتبارِ استعاره از آن است که، میان عوالمی بنا بر عادت جدا از یکدیگر،** «درهای ارتباط» **را می‌گشاید. ژان اِپْشْتَیْنِ[۵۷] سینماگر می‌گوید که استعاره** «قضیه‌ای است که در آن بی‌واسطهٔ فرض به نتیجه می‌رسند». **دقیقاً چنین است. از این رو، هر قدر واقعیّاتی که تنها ذهن،** «در جهشِ سوارکارانهٔ نیروی خیال» (۱۲۷)**، روابط آنها را درک کرده از هم دورتر باشند، استعاره گیراتر است. این روابطِ دور از انتظار با مناسب بودنِ خود در ما تأثیر می‌کنند و جنبه‌ای از چیزها را بر ما آشکار می‌سازند که دور از گمان است. اصلاً به آنها نمی‌نگریم: مع‌الوصف، ناگهان حضور می‌یابند. غایب، با خاصیتِ معجزآسای تصویر، حاضر می‌شود. آلَن[۵۸] گوشزد می‌سازد که** «شعرِ به معنای واقعی به‌ندرت و غالباً غیرمستقیم از استعاره‌های جسورانه، نظیر 'دماغهٔ چوپان' یا 'بامِ آرام' در وصف بهره می‌جوید؛ لیکن این شعر برفور چیزی را نمایان می‌سازد. نه آنکه این‌گونه چیزها دیده شوند؛ چون بارقه‌ای

---

۵۷) Jean Epstein (۱۸۹۷–۱۹۵۳)، سینماگر نظریّه‌پرداز فرانسوی که با نوشته‌های خود اثر عمیقی در سینمای فرانسه به جا گذاشت.

۵۸) Alain، شهرتِ Émile-Auguste Chartier (۱۸۶۸–۱۹۵۱)، فیلسوف و محقّق فرانسوی. وی بر آن بود که به فلسفه همان معنایی را که در آغاز داشته ــ حکمت و معرفت جهانشمول و آنچه آدمی را، در پرتو عقل، به دانایی و غلبه بر شهوات و آشفتگی حواس و مهارِ وهم و خیال و هوای دل رهنمون می‌گردد ــ ببخشد. از آثار اوست: *Système des Beaux-Arts* (دستگاه هنرهای زیبا) (۱۹۲۰).

بیش نیستند؛ ... فقط حضور این عالَم را حس می‌کنیم. امّا احساسِ حضور از دیدن بس قوی‌تر است؛ توان گفت نوعی پساوِش و نوعی احساسِ آن است که انگار چیزی را لمس می‌کنیم».

واقعیّتی که در نماد و استعاره بر ما عرضه می‌شود واقعیّتِ جلوه‌ها و ظواهر نیست. از آنجا چنین برمی‌آید که شناختِ هنری بس دور از رئالیسم جای دارد و حقیقتِ آن به هیچ روی حقیقتی که در معرضِ حواس قرار گیرد نیست. در حقیقت، هنر، به گفتهٔ دلنشینِ کلی Klee، «از آنچه مرئی است حکایت نمی‌کند بلکه مرئی می‌گرداند». باز سخن بیشتر بر سر تماسّی است بلاواسطه با جوهرِ دیده‌ها تا دیدنِ تنها. از این رو می‌توان گفت، چنان‌که برگسون پیش از این گفته، که هنر به ضربِ دور شدن از واقع‌بینی است که به واقعیّت می‌پیوندد. شعر، بی‌گمان، «چیزهای حیرت‌انگیزِ پیرامون ما را، که حواسّ ما خودبه‌خود آنها را ثبت می‌کند، با نوری که رخوت‌زُداست عریان نشان می‌دهد» (۱۲۸). لیکن ما عادت نداریم چیزها را عریان ببینیم و در چنگ گیریم. لذا، تصویری که هنرمند یا شاعر از آنها پیش می‌نهد غالباً در نظرِ ما قلب یا محرَّف می‌نماید حال آنکه ترجمانِ واقعیّتی ژرف‌تر و پنهانی‌تر است. فی‌المثل، وقتی هوگو می‌گوید

Un frais parfum sortait des touffes d'asphodèle,[۵۹]

به ظاهر مرتکب دو خطا می‌گردد. نخست آنکه *asphodèle* به انبوهی نمی‌روید؛ دیگر آنکه عطر ندارد. مع‌الوصف، چه کسی احساس نخواهد کرد که «درون این سروده چیزی» هست؟ آن‌هم چیزی گنجورتر، گران‌بهاتر، واقعی‌تر از توصیفِ دقیق گیاه‌شناس. و آن چیست؟ آن حالتی نفسانی و حالتی از طبیعت است که در یکدیگر تنیده شده‌اند و واقعیّتِ آنها برفور در دل می‌نشیند.

آیا این چیز تا حتّیٰ همان *asphodèle* نیست که، در این مصرع، بیش از خودْ خودش باشد، تا با چنین نام قشنگی در این دسته‌گلِ هجاها جا خوش کند (۱۲۹). نودیه[۶۰] گفته است: «هیچ‌چیز راست‌تر از دروغین نیست». این فقط شوخی نیست. بودلِر نیز دربارهٔ دکورِ تئاتر همین را

---

۵۹) رایحه‌ای باطراوت از خرمن خرمن سوسنِ سفید می‌تراوید.

۶۰) Charles Nodier (۱۷۸۰–۱۸۴۴)، نویسندهٔ فرانسوی. دغدغهٔ فکری او این بود که نشان دهد آدمی پیوسته بین دو عالَمِ واقعیّتِ گذرا و رؤیا زیست می‌کند. این اندیشه متعاقباً الهام‌بخش نِروال، نویسندهٔ فرانسوی، سپس سوررئالیست‌ها و مشرب رؤیاباوری شد.

خاطرنشان می‌ساخت. «این چیزها، چون دروغین‌اند، بی‌نهایت به واقع نزدیک‌ترند، حال آنکه بیشترِ نقّاشانِ منظره‌کش، دقیقاً از آن رو که از دروغ گفتن غفلت کرده‌اند، دروغگویند». (۱۳۰)

نقّاشی، به خصوص نقّاشی مُدرن، مؤیّدِ درس‌های شعر است. اکنون می‌دانیم که واقعیّت در پردهٔ نقّاشی بهتر از خود خبر می‌دهد تا در سوادبرداریِ واقع‌گرایانهٔ مو به مو با فوت و فنِّ برابری‌های تجسّمی. موضوعِ راستینِ آن به بالادرجه نمادین و مولود شهودی است که، در آن، نظم و نسقِ درونیِ هنرمند و جهان خارج هماغوش می‌گردند و مطابقت و حکایت تنها پشتوانه و بهانه است. چون «همان نقّاشانی که باعث شدند طبیعت را از نو کشف کنیم چنین تعلیم می‌دهند که از طریقِ بازیافتِ قوانینی سترگ ــ قوانینی که در هنر نیز نامکتوب‌اند ــ در خود می‌توان نقّاش شد نه با رفتن به سراغ مدل‌ها و نگریستن به بیرون از خود ... آنچه نقّاش به روی پردهٔ نقّاشی می‌آورد، حتّیٰ آن زمان که میوه‌خوری یا گیتاری می‌کشد، ثمرهٔ تجربه‌ای درونی است». **نقّاشی، خواه تجسّمی خواه نه، به هیچ روی ناظر به** «واقعیّتِ جلوه‌ها و سوادبرداری از آن نیست بلکه واقعیّتی است فراتر از دسترسیِ حواس» **که، در آن،** «تضادّ عالِم و معلوم گرایش به محو شدن دارد ... نقّاش دیگر به سراغ چنبرهٔ مدل نمی‌رود، بلکه ضرباهنگی را به چنگ می‌آورد. ماتیس[۶۱] برگِ درختِ بلوط را می‌بیند و آن را می‌کشد: نقش ابتدا مطابق است با اصل، سپس هرچه شمار سیاه‌مشق فزونی می‌گیرد واقعی‌تر می‌گردد تا به حدّی که سرانجام، گویی به‌غریزه، آن سایه‌روشن‌هایی را می‌کشد که نسبت آنها با برگ درختِ بلوط همان نسبت روح است به جسم و این ضرباهنگی است که در وجود او می‌زیَد و او از آنِ خود کرده است ... و او به این نتیجه می‌رسد که آن 'از نفْس، از درونِ نفْس، همچون نیایشی' برمی‌آید». (۱۳۱)

آشکار گشتن کنهِ حقیقتِ انسان و چیزها پنهانی‌ترین روابط آنها، یعنی شناخت هنری، سرانجام به ما امکان می‌دهد که ورای چیزها و انسان را به فراست دریابیم. بتهوون[۶۲] در این قول که موسیقی، به نحوی، ما را با مطلق یگانه می‌سازد دچار خطا نبود.

---

۶۱) Henri Matisse (۱۸۶۹–۱۹۵۴)، نقّاش، سیاه‌قلم‌کار، و پیکرتراش مشهور فرانسوی. وی، در عین وفاداری به نقل جهان خارجی، بر خودسامانیِ عرصهٔ تصویری و جداگانگیِ وسایل تجسّمی وقوف تام داشت و با این آگاهی به پژوهش‌های نقّاشان تجریدی (آبْسْتِره‌نگار) پیوست. آرمان او پدید آوردن هنری «متعادل، ناب، و قرین آرامش» بود.

62) Beethowen

رُمانتیک‌های آلمان در دفاع از این معنی که شعر از مابعدالطّبیعه سر در می‌آورد چندان به راه خطا نمی‌رفتند. مگر نشان ندادیم که هر اثر هنریِ بزرگی، از طریق سبک هم که شده، موقفِ آفرینندهٔ خود را در قبالِ هستی منعکس می‌کند؟ رِوِردی گوشزد می‌سازد که «ارزش یک قطعه شعر متناسب است با تماسّ دردناک شاعر با سرنوشت خود» (۱۳۲) و این در حکمِ اقرار به این معنی است که آن قطعه شعر در نطفه و بالقوّه فلسفه‌ای در بر دارد. شواهدِ نمایانش فلسفه‌ای که در هملت و شاه لیر[۶۳]، کفش اطلسی[۶۴]، و گورستان دریائی وجود دارد. امّا در باب قلمرو اسرارآمیز باید گفت که هرکس، برحسب معتقدات یا مشغله‌های ذهنیِ خود همچنین موهبت ایزدی که به وی ارزانی شده، آن را خیال می‌بندد. با این حال، همه گواهی می‌دهند که نقشِ هنر آن است که ما را به این قلمرو درآورد یا دست‌کم به آستانهٔ آن برساند. قولِ نووالیس را باور کنید که می‌گوید: «جهانِ برین به ما از آنچه معمولاً تصوّر می‌کنیم نزدیک‌تر است. هنوز هیچ نشده، هم در **این جهان خاکی** آن را می‌بینیم که با تار و پودِ سرشتِ ناسوتی ما به هم بافته شده است» (۱۳۳)؛ یا قول بودلِر را که می‌گوید: «هر شاعرِ غنائی، به مقتضای سرشت خود، قهراً بازگشتی به بهشتِ گمشده را از سر می‌گذراند» (۱۳۴). یا قول آپولینِر[۶۵] را که می‌گوید: «شاعران تنها از دیار زیبایی نیستند؛ به این اعتبار که در ناشناخته نفوذ می‌کنند، از دیار واقعیّت نیز هستند» (۱۳۵). یا قول کوکتو را که می‌گوید: «شعرْ کسی را که با غثیان آن را احساس کند زنده می‌سازد. این غثیانِ اخلاقی از مرگ می‌آید. مرگ پشتِ ورقِ زندگی است ... نوشته‌ای را فرض کنید که نمی‌توانیم بدانیم دنبالهٔ آن چیست، چون این دنباله در پشتِ ورقی چاپ شده است که ما تنها روی آن را می‌توانیم بخوانیم ... این پشتِ ورق به‌گردِ اعمال، سخنان، و کمترین حرکات ما خلأی پدید می‌آورد که روح را دچار سرگیجه می‌سازد، همچنان که برخی دستک‌های پلّکان دل را آشوب می‌سازند. شعر این ناراحتی را شدّت می‌بخشد، آن را با منظره‌ها، با عشق، با خواب، با لذّاتِ ما می‌آمیزد. شاعر خیال نمی‌پرورد بلکه گام می‌شمارد. امّا روی ریگِ روان قدم برمی‌دارد، و گاهی پایش در مغاک مرگ فرومی‌رود». (۱۳۶)

حال که چنین است، آیا هنر را باید قلّهٔ فلسفه شمرد؟ و آیا شناختِ هنری به عنوان رقیبِ

---

63) *King Lear* (نمایشنامهٔ اثر شکسپیر) 64) *Soulier de Satin*

۶۵) Guillaume Apollinaire (۱۸۸۰–۱۹۱۸)، شاعر فرانسوی، از پیش‌کسوتان مکتب هنری سوررئالیسم و از تیزبین‌ترین مبتکران هنر مدرن که از منزلگاه سوررئالیستی فراتر رفت.

شناخت فلسفی می‌تواند قد علم کند و جای آن را بگیرد؟ ابدا. شعر، چنان‌که گفته شد، «مابعدالطّبیعه نیست»، چون «پیش از هرچیز سرود است» (۱۳۷). شاعران امروزی در ورطهٔ همان اشتباهات برخی از رمانتیک‌ها نخواهند افتاد. سوپرویل[۶۶] می‌نویسد: «درست آن است که در شعر آنچه مطرح است اندیشیدن نیست بلکه به نوعی معادل و حسرت اندیشیدن است» (۱۳۸). کوکتو نیز به همین‌گونه آنجا که تمایز باید نهاد می‌نهد. وی می‌گوید: «مابعدالطّبیعه و علل اولیٰ آهسته و به سختی و با قایم‌موشک‌بازی ایفای نقش می‌کنند. شعر می‌گردد و نهانگاه را پیدا می‌کند. لیکن شعر، اگر همواره پیشی می‌گیرد و کشف می‌کند، هیچ‌گاه از کشف خود بهره‌برداری نمی‌کند. می‌بیند و می‌گذرد، به ستوه نمی‌آورد و ناشناخته را شکاروار جرگه نمی‌کند» (۱۳۹). تفوّق شاعر بر فیلسوف شاید محلِّ بحث و تأمّل باشد. در هر حال، شناخت هنری و شناخت فلسفی از یک مقوله و عالَم نیستند. فلسفه جستجوی حقیقتی است که به صورت معانی و مفاهیمِ روشن و مسلسل برحسب قوانین منطق بیان می‌شود؛ حال آنکه هنر از قوانین و منطق گریزان است و اصلا دربندِ حقیقتی که پذیرای فرمول‌بندیِ انتزاعی باشد یا در قید استحکام و اِتقانِ برهان نیست. هنر تملّکِ واقعیّتی است که در رمزِ اثری هنری اخذ و بیان می‌شود ــ اثری که در آن محتوا و حاوی، مادّه و صورت را از یکدیگر نمی‌توان تمیز داد.

این فرق با تفاوت استعدادهایی نیز روشن می‌گردد که، از سویی، شاعر یا هنرمندسازند و، از سوی دیگر، فیلسوف‌ساز. فیلسوف با استعدادِ تفکّرِ روشمند و انتقادی سرآمد است. حرکت فکر او، اگر این تعبیر مجاز باشد، مرکزگریز است. وی پیوسته می‌کوشد شهودِ شکفته شده در سایه‌روشنِ ناخودآگاه را به روشنایی بکشاند و معروضِ ساخت و پرداختِ عقل سازد. در شاعر یا هنرمند، به‌خلاف، حرکتِ فکر مرکزگراست. موهبتِ خاصِّ آنان در قدرتِ رجعتْ طیّ سراسر جریان کار است به نقطه‌ای که، در آن، خودآگاه و ناخودآگاه، جسم و جان، خود و غیر، مرگ و زندگی، شب و روز مرتبط می‌شوند. مگر الهام جز این است؟ بسط و پرورشِ فعّالیّت‌های فکری، در هر حال، فقط مزاحمِ این الهام است. از این رو، فیلسوفان عموماً در شعر سرودن بی‌ارزش و حقیرند. همچنین، از این رو،

۶۶) Jules Supervielle (۱۸۸۴–۱۹۶۰)، شاعر و رُمان‌نویس فرانسوی که ایّام عمر را در فرانسه و در امریکای جنوبی گذراند.

فلسفه در حوزهٔ خود جانشین‌ناپذیر است. «شناختِ شاعرانه ماهیّتاً در نقطهٔ مقابل شناختِ فلسفی جای دارد. ارزش و صفا و نزهتِ شناختِ شاعرانه در ترکیبی خلّاق از هیجان و شهود است که اثرِ هنری در آن زاده می‌شود. هرگاه زمینه‌ها گوریده و درهم برهم شود و شناختِ شاعرانه دعوی آن کند که شناختِ فلسفی گردد، یا اگر فلسفه‌ای از عقل نومید شود و دعوی آن کند که بر شناختِ شاعرانه چنگ اندازد و آن را آلت و ابزار خود سازد، شعر و فلسفه هردو با هم منگ می‌شوند و هنر و مابعدالطّبیعه هم‌زمان تباه می‌گردند». (۱۴۰)

منابع

(79) Brincourt, *op. cit.* (→ (39)), p. 48. (80) *La Pensée et le mouvant*, p. 171. (برگسون)
(81) *Lettre à Höffding* (نامه به هوفدینگ) (برگسون), dans A. Thibaudet, *Le Bergsonisme*, t. II, p. 59.
(82) *Op. cit.* (→ (40)), pp. 26, 30. (بیه) (83) *La Pensée et le mouvant*, p. 171. (برگسون)
(84) *Id.*, pp. 130, 131. (85) Brincourt, *op. cit.* (→ (39)), p. 111. (86) *Id.*, p. 113.
(87) *Id.*, pp. 114-115. (88) *Id.*, p. 118. (89) R. Bayer, *op. cit.* (→ (40)), p. 47.
(90) *Positions et propositions* (نهاده‌ها و پیشنهاده‌ها), t. I, p. 165. (کلوِل)
(91) *Op. cit.* (→ (40)), p. 113. (بیه) (92) *Id.*, p. 23. (93) *Id.*, p. 37. (94) *Id.*, p. 29.
(95) *Id.*, pp. 24-25. (96) *Id.*, p. 99. (97) *Id.*, p. 18-19.
(98) *Le Temps retrouvé* (روزگار بازیافته), Pléiade, t. III, p. 895. (پروسْت)
(99) Brincourt, *op. cit.* (→ (39)), p. 58. (100) *Op. cit.* (→ (38)), p. 278. (مالرو)
(101) *Id.*, p. 414. (102) *Id.*, p. 333. (103) *Id.*, p. 337.
(104) Brincourt, *Op. cit.* (→ (39)), p. 170. (105) *Id.*, p. 173. (106) *Id.*, pp. 163-164.
(107) R. Bayer, *op. cit.* (→ (40)), p. 43. (108) Brincourt, *op. cit.* (→ (39)), pp. 49-50.
(109) E. Gilson, *Peinture et réalité* (نقّاشی و واقعیّت), p. 343.
(110) J. Maritain, *Raison et raisons* (عقل و عقول), pp. 37-38.
(111) *Creative intuition in Art and Poetry* (شهود خلاّق در هنر و شعر), p. 168. Cité par G. Brazzola, dans *Recherches et Débats* (پژوهش‌ها و مناظره‌ها), *Cahier*, no 19, p. 74. (ماریتَن)
(112) H. Van Lier, *Le Nouvel Age* (عصر جدید), pp. 74-75.
(113) *Le Gant de crin*, pp. 44, 49. (رِوِردْی) (114) À E. Bernard, août 1889. (گوگَن)
(115) *Réponse à J. Cocteau* (پاسخ به ژان کوکتو), p. 25. (ماریتَن)
(116) *Raison et raisons*, p. 37. (ماریتَن)
(117) R. Vischer, Das optische Formgefühl (شمّ بصری درک فُرم), p. 21.
(118) Cf. H. Delacroix, *Psychologie de l'art* (روان‌شناسی هنر), pp. 50-66.

(119) J. Maritain, *Raison et raisons*, pp. 36-37. (120) *Creative intuition*, pp. 124, 127. (ماریتَن)

(121) Cité dans (منقول در) A. Béguin, *L'âme romantique et le rêve* (روح رُمانتیک و رؤیا), t. I, p. 113. (نووالیس)

(122) *L'art philosophique* (هنر فلسفی), *Œuvres complètes* (کلّیّات), Pléiade, p. 918. (بودْلِر)

(123) *Le Spleen de Paris* (سودای پاریس), Pléiade, p. 288. (بودْلِر)

(124) *Victor Hugo*, Pléiade, pp. 1077-1078. (بودْلِر)

(125) Dans *Art poétique*, Seghers (→ (3)), pp. 414-414. (هوگو)

(126) P. Reverdy, *Le livre de mon bord* (کتاب بابِ دلِ من), dans Seghers (→ (3)), p. 500. Cf. *Le Gant de crin*, p. 34.

(127) F.-G. Lorca, *A propos de Gongora* (دربارهٔ گُنگورا), dans Seghers (→ (3)), pp. 553-554.

(128) J. Cocteau, *Le Secret professionnel* (فوت و فنّ حرفه‌ای), dans Seghers (→ (3)), p. 482.

(129) Cf. J. Segond, *L'Esthétique du sentiment* (زیباشناسی عاطفه), p. 65.

(130) *Théophile Gautier*, Pléiade, p. 802. (بودْلِر)

(131) R. Pernoud, dans *L'Art sacré* (هنر مقدّس), janvier 1950, p. 14.

(132) *Le Gant de crin*, p. 48. (روِرْدی)

(133) Dans A. Béguin, *op. cit.* (→ (121)), t. II, p. 91. (نووالیس)

(134) *Théodore de Banville*, Pléiade, p. 1105. (بودْلِر)

(135) *L'esprit nouveau et les poètes*, dans Seghers (→ (3)), p. 428. (آپولینِر)

(136) *Op. cit*, dans Seghers (→ (3)), p. 489. (کوکتو)

(137) M. Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, p. 358.

(138) En songeant à un art poétique (با تصوّر هنری شاعرانه), *Naissance*, dans Seghers (→ (3)), p. 633. (سوپِرویِل)

(139) *Op. cit.* (→ (128)), p. 488. (کوکتو) (140) J. Maritain, *Raison et raisons*, p. 38.

❑

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی