هیجان در هنر*

استیون پپر
ترجمهٔ عزت‌الله فولادوند

از کلیهٔ موارد تجربه، هیجان از همه نزدیکتر و صمیمانه‌تر احساس می‌شود، ولی هیچ موردی نیست که فهم ما از آن ناقص‌تر باشد. همه کس هیجان را می‌شناسد، اما بظاهر هیچ کس نمی‌داند که هیجان چیست. تحلیل راه به جایی نمی‌برد، و با اینهمه هیجان در سینهٔ ماست. ولی، به نظر من، این تضاد ظاهری از میان می‌رود اگر تشخیص دهیم که هیجان جوهر کیفیت[۱] است. هر گاه رویدادی پرحجم و شدید و سخت در هم جوشیده باشد، هیجان جوهر آن است. مختصر اینکه هیجان امری نسبی است، و طرف دیگر این نسبت، تحلیل است.

در یک قطب، تحلیل سرد و بی‌احساس است که کیفیت را از رویداد می‌گیرد و وارد شاخه‌های مختلف طرحهای منظم عقلی می‌شود. در قطب دیگر، گدازش یا جوشش ناب کیفیت است که هر رویداد را تا حد امکان از رویدادهای دیگر جدا می‌کند. ولی ما معمولاً هیچ کیفیت همجوشی را هیجان نمی‌خوانیم مگر اینکه رویداد مربوط به آن پرحجم و شدید باشد، یعنی تنها در صورتی که پای چندین رگه در میان باشد و همه کاملاً به کانون آن رویداد برسند. گدازه‌ای را که پخش شود و به کناره‌ها برسد و شدت و تمرکز نداشته باشد، بیشتر حال و هوا می‌نامیم، و اگر تمرکز کیفیت، بدون حجم یا شدت وافر، موجود باشد، اسم آن را احساس حسی[۲] می‌گذاریم. غرقه‌شدن در آسمان بنفش فام شامگاه، احساس حسی است. جادوی اندیشه یا جنبش پاگفته‌ای نرم و سرشار کننده شب هنگام، حال و هواست. خیزش شورانگیز برخاسته از خواندن مصراعی همچون این شعر شلی[۳] «روح شب، سبکبال بر سر موجهای باختری گام‌زن»، هیجان است. اگر احساس حسی شدت و ژرفا

پیدا کند، هنوز دیری نگذشته پهناور و مبدل به هیجان می‌شود. همین‌طور است حال و هوا. تفاوت تنها از جهت شدت و ضعف است.

بنابراین، نظریهٔ [ویلیام] جیمز[۴] در باب هیجانات را می‌پذیریم و فقط آن را توسعه می‌دهیم تا نه تنها حسیات بدنی، بلکه همه‌گونه حسیات را دربربگیرد، و صریحتر از او بر لزوم جوشش اصرار می‌ورزیم. جیمز می‌نویسد:

تصور این امر نزد من محال است که اگر تندشدن طپش قلب و به‌شماره افتادن نفسها و لرزش لبان و سست‌شدن زانوان و راست‌ایستادن مو بر اندام و دل آشوبه را از هیجان ترس بگیریم، دیگر چه از آن می‌ماند. آیا می‌توان حالت خشم را تصور کرد بدون جوش زدن دیگ سینه و سرخ‌شدن چهره و اتساع پرّه‌های بینی و فشردن دندانها به یکدیگر و برانگیختگی به اقدام شدید، و آیا می‌توان در عوض نزد خویش مجسم ساخت که ماهیچه‌هاست و تنفس آرام و چهره بیحرکت شود؟ راقم این سطور که از چنین تصوری ناتوان است. خشم شدید بخار می‌شود و به صورت حسیاتی که می‌گویند مظاهر آن است درمی‌آید، و تنها چیزی که می‌توان خیال کرد احیاناً جای آن را بگیرد، حکم قضایی سرد و خالی از شور و حرارتی است که فقط در چارچوب عقل محصور بماند و شخص یا اشخاصی را به کیفر گناهانشان برساند.[۵]

هیجان ترس و هیجان خشم حاصل همجوشی این حسیات است. به سخن دیگر، ترس یا خشم کیفیت همجوشی است که وقتی که تحلیل شود، به این عناصر متمایز حسی برمی‌گردد. منتها باید بیفزاییم که نه‌تنها این حسیات درونی و حسیات عضلانی، بلکه حسیات برونی مربوط به قوای بینایی و بساوایی و شنوایی و بویایی و چشایی نیز به همان نسبت که در هر رویداد ساده دخالت داشته باشند در کیفیت هیجان دخیلند. ترس از خرس یا ترس از رعد یا ترس از کرم سیب هیجانی مشخص است که کیفیات آنچه حسیات برونی خوانده می‌شود همان قدر در آن دخیل است که، باصطلاح، حسیات درونی. وانگهی، اگر بخواهیم کاملاً به طور تحلیلی به موضوع بنگریم، باید متوجه باشیم که علاوه بر خود حسیات، روابط آنها با یکدیگر نیز در کل هر وضع دخالت دارند. به قول کسی که از این موضوع سخن می‌گفت، خرس زنجیرشده ترس برنمی‌انگیزد.

اما چنین می‌نماید که حسیات درونی و حسیات عضلانی اهمیتشان در تحلیل هیجانات بیشتر است زیرا حسیاتی هستند که سوق می‌دهند و فعالیت بوجود می‌آورند و شدت و تمرکزی که اساس هیجان به تفکیک از حس محض است از آنها سرچشمه می‌گیرد. آن هیجانی بویژه نیرومند است که در درون بعضی الگوهای فعالیت بنیادی از نظر زیست ارگانیسم، پرورش یافته باشد. کوشش مک دوگال[۶] به منظور یافتن زوجی از هر غریزه و هیجان متناظر با آن، بر بینشی مهم استوار بود، هر چند جزئیات نظریهٔ وی ممکن است پذیرفتنی نباشد. هر الگوی فعالیت، تشکلی هدفمند از رگه‌های مختلف است که نه‌تنها از انرژی خود ارگانیسم، بلکه از ساختار محیط او نیز

سود می‌جوید و همه را برای رسیدن به هدفی خاص به کار می‌اندازد. و این همان مادهٔ پرحجم و تمرکز و شدت بالقوه‌ای است که جوهر هیجان است. هرچه الگوی فعالیت، عملی‌تر و از نظر زیست ارگانیسم بنیادی‌تر باشد، هیجان قوت بیشتری خواهد داشت.

پس باز برمی‌خوریم به آن تضاد ظاهری سمج دایر بر اینکه نیرومندترین درونمایهٔ هنری در فعالیتهایی یافت می‌شود که ذاتاً بیشترین عناد را با کیفیت زیبایی شناختی دارند. هیچ چیزی از مهر و کین و رشک و ترس و بیزاری و غرور و اضطراب و،به لحاظی دیگر، از شرم و پشیمانی و اندوه و نومیدی عملی‌تر نیست.

از این درونمایه‌ها چگونه می‌توان در خدمت کیفیت زیبایی شناختی سود برد؟ شک نیست که از طریق تعارض. و این جنبهٔ دیگری از هیجانات است که در نظریهٔ جیمز بر آن تأکید کافی نشده است. راست است که پس از اینکه هیجانی به شدت تمام گریبانگیرمان شد، ممکن است بتوانیم آن را عقلاً به اجزای سازنده‌اش از لحاظ حسیات و نسبتها تحلیل کنیم. ولی اساساً چگونه آن هیجان به چنین شدتی رسید؟ الگوی فعالیت به صورت عادت درمی‌آید و گرایش به آن دارد که مسیر خود را بپیماید و به انجام برسد، و تنها هنگامی حجم و شدت کیفی ـ و در یک کلمه، هیجان ـ پیدا می‌کند که با مانع روبرو شود. کافی است راه فلان الگوی فعالیت را سد کنید تا هیجان پدید بیاید. البته همین که هیجان پدید آمد، آناً خیزش الگوی فعالیت برای رسیدن به هدف عملی موردنظر، کیفیت را از هیجان سلب می‌کند. ولی چون هیجان به هر حال به وجود آمده است، از آن پس برای اینکه شعله‌ور شود، فقط کافی است سد راه عادت یا غریزهٔ مربوط شوید. تعارض سرچشمهٔ هیجان است.

هیجان هنگامی پدید می‌آید که به وسیلهٔ تعارض در سیلان زمان به سطح بیاید، ولی در برکه‌های راکد نیز می‌تواند فوران کند. ممکن است از نخستین نگاه به یک تابلو یا از شعری که بظاهر تعارضی در آن نیست، احساس هیجان کنیم. سرچشمهٔ اینگونه هیجانها چیست، و تعارض کجا پنهان شده است؟

برای یافتن پاسخ، باید به آنگونه الگوهای فعالیت رجوع کنیم که اندکی پیش، از آنها سخن می‌گفتیم، نام این الگوهای فعالیت را ابراز هیجانات می‌گذاریم. چنانکه دیدیم، چنین الگویی همان خود هیجان یا بخشی از آن است و تعارض را می‌نمایاند. کودکی که شیون و نحسی می‌کند، با حرکات بدن و جیغ و چیزهایی که می‌گوید تعارض درونی خویش را نشان می‌دهد. این الگوهای عمل نیز مانند الگوهای مرکب از رنگها و شکلهای مختلف که به آنها حیوان و درخت و حشره می‌گوییم، برای ما مأنوسند و با آنها بعضاً با رجوع به خودمان و بعضاً با رجوع به محیطمان آشنا می‌شویم. کسی که به خشم آمده ما را نیز خشمگین می‌کند، و آنگاه هر دو با هم به ورطهٔ خشم مشترک می‌غلطیم، و الگوهای عمل در هم ممزوج می‌شوند و الگوی مشترکی بوجود می‌آورند که تفکیکشان به دو الگوی مجزا آسان نیست.

این الگوها راهنمای ما در فعالیت اجتماعی و آشنایی با آنها از نظر عمل حائز اهمیت بسیار

است. چنین الگویی به ما می‌گوید که آیا باید انتظار همکاری و مساعدت داشته باشیم یا عناد و مخالفت، آیا باید دلداری دهیم یا پوزخند بزنیم، آیا باید تشویق کنیم یا نکوهش. نشانه‌های کوچکی وجود دارد، مانند چشم‌دراندن و آرواره‌ها را به هم فشردن و سرجنبانیدن و صدا را بالا و پایین‌بردن، که رفته‌رفته در اینکه از آنها به چه تعبیر کنیم بسیار ماهر می‌شویم. بسیاری از این نشانه‌ها در سراسر جهان یکی است و می‌گوییم غریزه است؛ اما بسیاری دیگر در فرهنگهای مختلف تفاوت می‌کنند. رویهمرفته، همهٔ این نشانه‌ها جزئیات الگوی عملند و غالباً خبر از تعارض پیچیدهٔ هدفها با یکدیگر می‌دهند. غالباً از سایر نشانه‌های مؤید تعبیرمان نیز یاری می‌گیریم و آنگاه می‌توانیم تعارضی را که وجود دارد با همدلی نزد خویش مجسم سازیم و در خودمان نیز آن را احساس کنیم.

گذشته از این حرکات و سکنات جسمی، مقدار زیادی محرکهای هیجانی نیز وجود دارد، یعنی چیزهایی که، خواه بنا به ساخت طبیعی ما و خواه به مناسبت عادتهای اجتماعی، در الگوهای فعالیتمان دخیل می‌شوند. از این قبیلند صداهای بلند نامترقب، حرکتهای ناگهانی، تکانهای تند و شدید، آواهای آرام، تماسهای ملایم، آسمان آبی، ابرهای بزرگ، امواج خروشان، مهتاب، آب آرام دریاچه، شمشیر، هفت‌تیر، انگشتانه، پرچم، شعار حزبی و همهٔ واژه‌ها و عباراتی که گفته می‌شود مبین هیجاناتند. همچنین تمایزات عاطفی ظریفی وجود دارد میان رنگها و ترکیب رنگها، خطوط کوتاه و ستبر و دندانه‌دندانه یا باریک و پیچان، شکلهای چهارگوش یا کوتاه یا نوک‌تیز، نُت، آکورد، گام کوچک یا بزرگ یا مایه‌های بیگانه. کسی نمی‌داند که این چیزها چقدر اکتسابی و چقدر طبیعی است، ولی در همهٔ فرهنگها اینگونه امور زبان عاطفی بسیار مطمئنی ایجاد می‌کنند برای کسانی که با آن بار آمده‌اند.

اما، به هر حال، نکتهٔ موردنظر این است که هنرمند برای ایجاد و پروراندن تعارض و هیجان ناشی از آن، نیازمند طول زمان نیست. می‌تواند به وسیلهٔ اینگونه جزئیات الگوهای عمل، بیننده را بلافاصله دستخوش تعارضی شدید و هدفمند و هیجانی نیرومند کند. اگر کار هنری مثلاً نقاشی یا تندیس باشد، هیچ‌گونه حرکت زمانی در آن نیست، و این واقعیت خودبخود وسیله‌ای برای نگاه‌داشتن بیننده در دلهره و هیجان می‌شود و قدرت گریز را از او می‌گیرد مگر آنکه او به طور ارادی عزم جزم کند که چشم از آن برگیرد و به چیزی دیگر بنگرد. واقعیت مزبور همچنین هیجان را به حدی از ظرافت می‌تواند برساند که هنرهایی که عامل زمان در آنها مدخلیت دارد، از آن عاجزند. مجسمه‌ساز می‌تواند وضعی از لحاظ بدنی در تندیس بیافریند که رقصنده نمی‌تواند توقف کند و بیافریند. هیجان ناشی از دیدن رقص به طور سطحی آشکارتر و تکان‌دهنده‌تر است تا هیجانی که از دیدن یک مجسمه دست می‌دهد. ولی در آخر کار، مجسمه ممکن است هیجانی شدیدتر و ژرفتر در بینندهٔ حساس ایجاد کند.

بنابراین، آنچه سبب بالارفتن کیفیت می‌شود عناصر آشکار موجود در فلان شاهکار نقاشی یا آهنگسازی ـ مانند رنگ و فرم و خط و تصویر یا زیری و بمی و شدت و طول صدا ـ نیست، بلکه

الگوهای اعمال زیستی و اجتماعی همراه با این امور است. تکانه‌هایی زیر سطح به هم می‌رسند که گاهی آشکارند و گاهی فقط احساس می‌شوند و با هم تلاقی یا تعارض پیدا می‌کنند، و آنگاه آبهای تجربه از جوشش تابناک کیفیت ـ یعنی هیجانی خاص ـ سرشار می‌شوند.

برای ایجاد هیجان به وسیلهٔ کارهای هنری، از لحاظ فنی سه شیوه وجود دارد: نخست، تحریک مستقیم؛ دوم، تصویرکردن؛ سوم، ابراز. در اولی، محرک مستقیماً هیجان برمی‌انگیزد، یا جزئیات برگرفته از الگوی فعالیت، در اثر هنری مرکوز می‌شود، و اثر هنری مجموعاً محرک قرار می‌گیرد و باعث هیجان می‌گردد. این روش در طرحهای انتزاعی به کار می‌رود، و بهترین نمونهٔ آن موسیقی و معماری است. در دومی، مردان و زنانی که ابراز هیجان می‌کنند تصویر می‌شوند، و هیجان ما با مشاهدهٔ هیجانهای تصویرشده برانگیخته می‌شود. چنین است در رمان و نمایشنامه و نقاشیهای تصویری و مجسمه. در سومی، نشانه‌های هیجانات خود هنرمند در کار هنری ظهور می‌کند، و بروز هیجانات او در ما هیجان برمی‌انگیزد. شاید نمونه‌ای که اینجا بتوان ذکر کرد، شعر تغزلی است.

هر سه شیوه را ممکن است در یک کار هنری با هم درآمیخت. اما وقتی فقط یا عمدتاً از دو شیوهٔ اول استفاده شود، اثر هنری محصول این روش را می‌گوییم عینی است، و اگر شیوهٔ سوم به کار رود، نام آن را کار هنری ذهنی می‌گذاریم. تا جایی که من می‌بینم، از نظر زیبایی‌شناسی هیچ دلیل قوی وجود ندارد که یک شیوه را به شیوهٔ دیگر ترجیح دهیم. با هر یک از شیوه‌ها و همه گونه تألیف و ترکیب آنها، کارهای هنری سترگ به وجود آمده است.

از این گذشته، هیجان برانگیخته شده در بیننده به وسیلهٔ هر یک از سه شیوه‌ای که گفتیم، ممکن است ناشی از **همدلی** و **انبازی** در هیجانات نموده شده در کار هنری باشد، یا محصول **نظاره** و **نگریستن** به آن هیجانات، یا ترکیبی از هر دو. کسی که در نتیجهٔ **همدلی** و **انبازی** در هیجانات نموده شده احساس هیجان می‌کند، از تحریک برطبق شیوهٔ اول تأثیر می‌پذیرد؛ یا در هیجانات نمایش‌یافته مطابق شیوهٔ دوم شریک می‌شود (مثلاً اگر اشخاص داستان به خشم آمدند یا ترس نشان دادند، او هم احساس خشم و ترس می‌کند)؛ یا بر طبق شیوهٔ سوم با هنرمند در احساسی که بروز می‌دهد همدل می‌شود.

اما احساس هیجان در نتیجهٔ **نظاره**، در هر سه حالت امری پیچیده‌تر است. احساس هیجان در نتیجهٔ **نگریستن** به هیجانات محصول تحریک مستقیم برطبق شیوهٔ اول، احتمالاً به درک درست کار هنری لطمه می‌زند. همین‌طور است احساس هیجان در نتیجهٔ **نگریستن** به احساساتی که هنرمند مطابق شیوهٔ سوم بروز می‌دهد. در هر دو حالت، فعالیت بیننده بظاهر عبارت از این است که از کار هنری فاصله بگیرد و دربارهٔ آن داوری انتقادی کند و ستایش یا عصبانیت یا بیزاری بروز دهد یا حتی از لحاظ اخلاقی آن را محکوم بشمارد. اما کیفیت اینگونه هیجانات مربوط به رویدادی نیست که در کار هنری در میان است؛ مربوط به رویدادی دیگر است که کار هنری بهانهٔ ایجاد آن بوده است.

وانگهی، چنین فعالیتی از جانب بیننده، فعالیتی است که با عمل سر و کار دارد و بسرعت منجر به عمل می‌شود. به استثنای مواردی که پای فکاهیات و هزلیات در میان باشد، برای هنرمند خطرناک است که مخاطبان خویش را به جایی سوق دهد که از نگریستن به هیجاناتی که او مطابق شیوه‌های اول و سوم برمی‌انگیزد احساس هیجان کنند.

ولی در مورد شیوهٔ دوم، یعنی حالتی که هیجان در آن تصویر می‌شود، احساس هیجان در نتیجهٔ نظارهٔ هیجانات تصویرشده غالباً ضروری است، زیرا ممکن است چند هیجان مختلف همزمان تصویر شده باشند و امکان‌پذیر نیست که کسی در آنِ واحد در همه انباز شود. هنرمند معمولاً مخاطب را وامی‌دارد که با هیجانات یکی از شخصیتها، یعنی شخصیت اصلی، احساس انبازی کند و به هیجانات دیگر صرفاً بنگرد. اما گاهی ممکن است که حتی در مورد شخصیت اصلی نیز او را فقط به نظاره وادارد. لابک با دقت نظر نشان داده است که لبّ مطلب در رمان مادام‌بواری اساساً همین است.[۷] گویی فلوبر پیوسته در گوش خواننده نجوا می‌کند که: «نگاه کن به این زن!ببین چه کار می‌کند! عجب زن تهی مغزی!» وقتی با هیجانات بدین‌نحو برخورد شود، حاصل کار گونه‌ای عینیت ظاهری فوق‌العاده است.

گاهی احساس همدلی و احساس نظاره‌گری با هم تلفیق می‌شوند. هنرِ بویژه مناسب برای اینگونه تلفیق، نقاشی است، زیرا هنری است که با مکان یا فضا سر و کار دارد و، بنابراین، هیجانهای مختلف ممکن است در یک تابلو بر هم بار شوند و لایه‌لایه قرار گیرند و بشود هر یک را جداگانه و یکی پس از دیگری احساس کرد. نقاشی خاص موردنظر من در این لحظه، یکی از کارهای دومیه است که‌نقاش درآن، زن‌وکودکی‌را کشیده‌است که ازپله‌های‌کناررودخانهٔسن [در پاریس] با سبدی پر از رخت شسته بالا می‌روند. از دو رنگ قهوه‌ای تیره و کرم استفاده شده است. شکلها سنگین و پرحجم و ساده‌اند. بناهای آپارتمانی آن سوی رودخانه روشن رنگند و در نور می‌درخشند و تقابل ایجاد می‌کنند با سایه‌های تیره‌ای که زن و کودک در آن در حرکتند. نخست، احساس غمی مبهم از تماشای نقاشی به بیننده دست می‌دهد و سپس احساس ترحم و رقت و سرانجام احساس خشم. بدون شک، این لایه‌های هیجان بعمد ایجاد شده‌اند و در نقاشی وجود دارند. آنچه می‌بینیم یک نقد اجتماعی است، چیزی است عمیقتر از طنز، زیرا در زیر طنز گنجینه‌ای از هیجانات نهفته است. اما این هیجانهای مختلف فوراً با هم تلاقی و یکدیگر را مهار می‌کنند. در نتیجه، گرچه رویداد تصویرشده را عمیقاً احساس می‌کنیم، تابلو را با یک پوستر تبلیغاتی عوضی نمی‌گیریم و درصدد اقدام برنمی‌آییم. بعکس، خود تعارض اجتماعی که نقاشی حکایت از آن دارد، به صورت عاملی برای افزایش کیفیت درمی‌آید و با تقابل رنگها و خط و حجم همجوش می‌شود. اما از آنجاکه هنر پر از شگفتی و تناقض است، در همان حال، درک کامل رویداد تصویرشده، به علت متانت آن و به علت آنکه ذاتاً زیباست، در درازمدت تأثیری نیرومندتر از هرگونه تبلیغ در بیننده می‌گذارد.

پس اگر هیجان، به نحوی که توصیف شد، چنین اهمیتی در هنر دارد، چرا هنرمندان اغلب به

دیده خواری در آن می‌نگرند؟ چرا درک هیجانی هنر غالباً سست و سطحی دانسته می‌شود؟ برای اینکه هیجانی که در مخاطب فوران می‌کند و زشت تلقی می‌شود، بندرت همان هیجان موجود در کار هنری است. برای اینکه آن فوران با کار هنری بیگانه و خائن به آن است و، بنابراین، به این معنا، هیجانی کاذب است. برای اینکه، در یک کلام، چیزی جز احساسات سطحی و بازاری نیست.

[ویلیام] جیمز حکایتی دارد که غالباً از او نقل می‌شود دربارهٔ زن و شوهر پیری که تابلوی «عروج» اثر تیتسیانو[۹] را تماشا می‌کردند. این حکایت شاهدی است بر دلایلی که ذکر کردیم. جیمز می‌نویسد: «به یاد دارم که روز بسیار سردی در ماه فوریه، زن و شوهر انگلیسی سالخورده‌ای را دیدم که در آکادمی ونیز بیش از یک ساعت به تماشای تابلوی مشهور «عروج» کار تیتسیانو نشسته‌اند. مدتی از سرما از این اتاق به آن اتاق گریختم و سرانجام تصمیم گرفتن نقاشیها را رها کنم و هرچه زودتر به آفتاب پناه ببرم، ولی پیش از رفتن، به علت احترامی که به آن زن و شوهر پیدا کرده بودم، نزدیک رفتم که ببینم این دو از چه حساسیت و استعداد برتری بهره‌مندند. تنها چیزی که به گوشم خورد زمزمهٔ زن به شوهر بود که آهسته به او می‌گفت: «ببین صورت او [یعنی مریم] چه حالت ملتمسانه‌ای دارد! چه از خودگذشتگی و ترک نفسی! ببین چطور احساس می‌کند که شایستهٔ افتخاری نیست که نصیبش شده!» دلهای سادهٔ این زوج را در تمام آن مدت شعلهٔ احساس کاذبی گرم نگاه داشته بود که امکان داشت در خود تیتسیانو باعث حال تهوع شود.»[۱۰] البته، چاشنی کوچکی از این هیجان در بنیاد آن نقاشی هست، ولی زن و شوهر این چاشنی را اصل قرار داده بودند و در امواج هیجانی خودشان غرق شده بودند. بی‌گمان، لذتشان قسمی لذت هنر بود، ولی نه از نوع لذت تیتسیانو یا، از نظر ژرفا و پهنا، نزدیک به لذت او. مختصر آنکه، نقاشی را درک نمی‌کردند، و هنرمند بطبع از این نافهمی رنجیده خاطر می‌شود، و وقتی توجه می‌کنیم که عموماً حق با اوست که عقیده دارد کارش می‌تواند اساس تجربه‌ای غنی‌تر و مایه‌ورتر از فوران هیجانات خودانگیختهٔ آنان باشد، او را محق می‌بینیم که حتی رنجیده‌تر شود.

اگر خواهان گردابی از هیجانات کور و بی‌تمیز باشیم، استخوانهای پوسیدهٔ فلان قدیس یا پاره نانی متبرک یا دو تکه چوب که چلیپاوار به هم بسته شده باشند، برای برآوردن آن مقصود حتی بهترند. [ویلیام] جیمز در جملهٔ بلافاصله بعد از آخرین عبارتی که از او نقل شد، می‌نویسد: «آقای راسکین[۱۱] جایی اقرار می‌کند (اقراری مسلماً برای او بسیار وحشتناک) که افراد متدین قاعدتاً اعتنایی به نقاشی ندارند، و وقتی هم که داشته باشند، عموماً نقاشیهای بدتر را به بهتر ترجیح می‌دهند.» شبیه به این نکته را عارفان امروزی ایرلند یادآور می‌شوند که اگر کسی از اولیاء و قدیسان باشد، شاعر نیست. جذبهٔ عارفانه ممکن است اوج درک و فهم باشد، ولی از هنر درمی‌گذرد و چنانکه خود عارفان نیز معترفند، وصف ناپذیر و ناگفتنی است. مشکل ما اینجا تقویم ارزش حالات عارفانه یا هیچ یک از دیگر اقسام تجربه‌های هیجانی نیست که ممکن است بسیار هم ارزشمند باشند. اما می‌توانیم بجرأت بگوییم که کسی که وقتی با کار هنری روبروست غرقه در افکار یا

صورتهای خیالی یا هیجانهای خودش می‌شود و به عالم خودش می‌رود، رویدادی را که در اثر هنری تصویر شده درک نمی‌کند و حق داریم گمان ببریم که دارای تربیت و فرهنگ لازم برای این کار نیست.

دربارهٔ هیجان محصول زیبایی‌شناسی بسیار نوشته‌اند. چنین هیجان مشخصی وجود ندارد، ولی بر پایهٔ بحثی که کردیم روشن است که میان آنچه ممکن است هیجان هنری و هیجان غیرهنری خوانده شود، فرقی هست. اولی از خود کار هنری نشأت می‌گیرد و به معنای همجوشی و تجمع جزئیات آن است. اگر همجوشی آنی و کاملی صورت بگیرد ـ یعنی آنچه [جان] دیویی به آن «حمله» می‌گوید که گونه‌ای وجد و از خودبیخودی است ـ پراکندگی و تفرقی در پی آن خواهد آمد و شخص را وارد جزئیات متمایز کار هنری خواهد کرد. ولی هیجان غیرهنری مبتنی بر تعارضهایی است که ربطی به اساس کار هنری ندارند، لیکن خود آن را ممکن است کار هنری باعث شود. هیجان غیرهنری احتمال دارد به اقدام و عمل بیانجامد، اما بیهدف و جهت‌نیافته و مهارنشده است. البته هیجان بیهدف و بی‌مورد نیز ممکن است از شدت کیفی و، بنابراین، زیبایی برخوردار باشد؛ اما احتمالاً از آن‌گونه وسعت کیفی بی‌بهره است که کار هنری از یک ساختار قابل تشخیص و تمیز کسب می‌کند.

تجربهٔ زیبایی‌شناختی معمولاً حاصل نوعی تعادل بین جوشش هیجانی و تمیز تحلیلی است. کسی که هرگاه به کار هنری برمی‌خورد از لحاظ هیجانی به وجد می‌آید و از خود بیخود می‌شود، حتی اگر هیجانش ربطی به هنر داشته باشد، احتمالاً فاقد درک عمیق است. ولی باز این بهتر از رفتن به قطب مخالف و سنجش کار هنری به طرزی سرد و بی‌احساس است. چنین نگرش سست و سردی برای نوآموز شایق درک هنری و سرشار از شور و اشتیاق بالقوه، بسیار پریشان‌کننده است. داوری فنی و سرد یک هنرشناس، بخصوص وقتی گوشه و کنایه‌هایی هم به غلیانهای خام افراد چشم و گوش بسته چاشنی آن شود، هیجان را خفه می‌کند. نوآموز جوان از عمیق‌شدن در اثری که درصدد درک آن است بیمناک می‌شود و کم‌کم به راه تقلید دروغین از هنرشناس متخصص و گرده‌برداری از طنزگوییهای او می‌افتد. کاش می‌دانست که جوش و غلیان طبیعی او، ولو کم‌مایه و سطحی، برای درک هنری بهتر از سخنان عالمانهٔ چنان متخصصانی است.

[ویلیام] جیمز سردی منتقد خسته و بیحوصله را توصیف کرده است که دیگر اثری از گرمی و حس زیبایی در او نیست و جای آن را داوریهای مکانیکی گرفته است:

وقتی که آشنایی طولانی با نوع معینی از تأثیرات، ولو هنری، قوهٔ تحریک‌پذیری هیجانی را کُند و ذوق و قوهٔ داوری را بعکس تیز کرده باشد، می‌رسیم به هیجان عقلی ناب و بی‌شائبه البته اگر بتوان چنین نامی بر آن گذاشت. خشکی و رنگ‌باختگی و بی‌فروغی چنین هیجانی به نحوی که در ذهن منتقدان کاملاً متخصص وجود دارد، تفاوت فاحش آن را با ما نشان می‌دهد با هیجانات «خشنتر و خامتری» که نخست به آنها پرداختیم، ولی در عین حال

ما را به این فکر می‌برد که نکند کل این تفاوت در این نهفته باشد که از تار وجود منتقد متخصص، دیگر آوایی برنمی‌خیزد. بالاترین حد تحسینی که امکان دارد از صاحب عالیترین قضاوت شنیده شود این است که فلان اثر «خیلی هم بد نیست.» می‌گویند اوج ستایشی که شوپن نثار موسیقی نو کرد این بود که گفت: «هیچ چیز مرا شوکه نمی‌کند.» شخص احساساتی غیر اهل فن اگر به درون ذهن ناقد حرفه‌ای بنگرد، وحشت خواهد کرد از دیدن اینکه انگیزه‌های عمده برای ستایش و نکوهش چقدر سرد و چقدر بی‌رمق و چقدر تهی از امور پرمعنا از نظر انسانی است. اینکه فلان تابلو روی آن نقطهٔ دیوار قشنگ خواهد شد، می‌چربد به کل محتوای آن؛ فلان واژه بازی احمقانه در فلان شعر، ماندگاری آن را تضمین می‌کند؛ فلان تردستی فنی در فلان آهنگ بر همهٔ نیروی بیان در آهنگی دیگر مرجح دانسته می‌شود.(۱۲)

همان بهتر که مثل آن زن و شوهر پیری بمانیم که تابلوی تیتسیانو را تماشا می‌کردند و این طور نشویم. کسی ذوق براستی سلیم دارد و کارشناس واقعی است که بین این دو قطب تعادل برقرار سازد. البته چنین نیست که همیشه بتوانیم کار هنری را با این تعادل درک کنیم. بسیاری اوقات بین نگرشی عمدتاً هیجانی و نگرشی بیشتر تحلیلی نسبت به اثری که با آن مواجهیم نوسان می‌کنیم. این نگرش متغیر به درک اثر کمک می‌کند. ولی اگر توان جذبه و از خودبیخودی و جوشش هیجانی را از دست داده باشیم، چیزی گرانبها را از دست داده‌ایم. قدرت درک کامل را از دست داده‌ایم. تا هنگامی که هیجان ما هیجانی بی‌ربط نباشد و همهٔ رگه‌های رویداد منعکس در کار هنری را واقعاً به هم جوش دهد، نمی‌توان گفت که در برابر آن بیش از حد دامن از کف داده‌ایم.

هیجان نقطهٔ اوج خیزش و نشاط هنری و بالاترین حد عواملی است که پردهٔ عادت را برمی‌گیرند و کیفیت رویداد را آشکار می‌کنند. هیجان همچنین آغاز سازماندهی است. عاملی است هم برای افزایش شدت کیفی و هم گسترانیدن پهنهٔ کیفیت. دو روش عمده برای سازماندهی از راه هیجانات وجود دارد که یکی را می‌توان اصل هیجان مسلط و دیگری را اصل توالی طبیعی هیجانها خواند.

اصل هیجان مسلط بسیار ساده است. پیشتر گفتیم که هیجان با الگوی عمل مرتبط است. عناصر و اجزای اینگونه الگوها سپس محرک هیجانهای مشخص قرار می‌گیرند و تشخص و فردیت پیدا می‌کنند. از این گذشته، برخی محرکهای بدیل به وجود می‌آیند. هم نواهای غم‌انگیز وجود دارد، هم ترکیبهای غم‌انگیز رنگها و خطوط، هم واژه‌های غم‌انگیز، و هم ضربهای غم‌انگیز. راست است که غم، فردیت و تشخصی از آنِ خود دارد، ولی دارای بسیاری رگه‌های بدیل نیز هست. این رگه‌ها یا محرکها از حیث طرح و شکل به نحوی سازمان می‌یابند که بعضی الگوهای درهم تنیدهٔ عمل اختصاصاً برای آن هیجان مشخص ایجاد کنند. در مورد هر اثر هنری یا هر بخشی از آن، اصل هیجان مسلط عبارت از این است که محرکهای متعلق به شکل هیجانی خاص الگوهای عمل را

برگزینیم. آنگاه کیفیت ویژهٔ آن هیجان در تمام بخشهای اثر هنری طنین خواهد افکند، و همهٔ جزئیات به رغم تفاوتی که ممکن است از جهات دیگر با هم داشته باشند به وسیلهٔ هیجان ساده‌ای که خودشان برانگیخته‌اند سازمان خواهند گرفت و وحدت خواهند یافت. بعلاوه، هرقدر که آن هیجان بیشتر تکرار شود، قدرت بیانیِ هر کدام از جزئیات نیز شدت خواهد گرفت. این اصل آنقدر آشناست که نیازی به ذکر شاهد نیست.

ولی اصل توالی طبیعی هیجانات به این آشنایی نیست. در کنش و واکنش و داد و ستد با محیط، غالباً با اوضاعی روبرو می‌شویم که باعث هیجانهایی به توالی منظم می‌شوند. کسی در محلی خلوت و دورافتاده با غریبه‌ای مواجه می‌شود، یا باران او را غافلگیر می‌کند، یا قایقش برمی‌گردد، یا خبر بدی می‌شنود، یا به دوستی پس از مدتهای مدید دوباره برمی‌خورد، یا دلدارش را با رقیب می‌بیند. در اینگونه اوضاع و احوال، اعمالی که ممکن است به توالی از او صادر شود و هیجانهایی که در او پدید بیاید، محدود است. نام یکی از این سلسله هیجانها را که پی در پی بوجود می‌آیند، من توالی طبیعی هیجانات می‌گذارم. پیداست که سازمان یافتگی یا تشکل عمل و هیجان دخیل در اینگونه توالی هیجانی موردانتظار، به رمان یا نمایشنامه‌ای که آن توالی خاص را بازگو کند، وحدت می‌بخشد، این اصل بویژه هنگامی جالب می‌شود که بین وصف اوضاع و توالی هیجانها فاصله بیفتد، یا فقط توالی هیجانها وجود داشته باشد بدون وصف اوضاع. وقتی به موسیقی پرفراز و نشیبی مانند بتهوون گوش می‌دهیم، حس می‌کنیم که توالی هیجانی درست است و باید چنین باشد و جز این نمی‌توانست بود. در موسیقی ناب اغلب چنین است. حس ما ناشی از طبیعی‌بودن توالی هیجانهاست: توالی و تعاقبی که در یک وضع فیزیکی و مادی هم طبیعی می‌بود، منتها اکنون آنچنان وضعی وجود ندارد. در شعر نیز غالباً اینگونه توالی هیجانی ناب دیده می‌شود. کنایه‌هایی به دگرگونی اوضاع به چشم می‌خورد. ولی در شعر نیز مانند موسیقی ناب، هیجان ملتزم و همراه با امور مادی نیست.

هیجانات همچنین ممکن است بر پایهٔ اصول معمول تضاد و استدراج سازمان بیابند. ولی در چنین مواقع، موادی هستند کارپذیر که سازمان داده می‌شوند، نه اصول کارگر سازمان‌دهنده.

پی‌نویسها

* این مقاله ترجمهٔ نوشتهٔ زیر است:

Stephen C. Pepper, *Aesthetic Quality*, Charles Scribner's Sons, 1937, pp. 89-113.

1. quality.

۲. sensuous feeling یعنی احساسی که از حواس برونی (بینایی و شنوایی و غیر آن) مایه بگیرد، به تفکیک از مثلاً احساس قلبی. (مترجم)

۳. P.B. Shelley (۱۷۹۲-۱۸۲۲). شاعر انگلیسی. (مترجم)

۴. William James (۱۸۴۲-۱۹۱۰). فیلسوف و روانشناس امریکایی. (مترجم)

5. W. James, *The Principles of Psychology* (1890), Vol. II, p. 459.

۶. William Mc dougal (۱۸۷۱-۱۹۳۸). روانشناس انگلیسی‌تبار امریکایی. (مترجم).

7. Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*, New York, 1931,pp. 601ff.

۸. H. Daumier (۱۸۰۸-۱۸۷۹). نقاش و کاریکاتوریست فرانسوی. (مترجم)

۹. V. Tiziano (به فرانسه «تیسین»: ۱۵۷۶-۱۴۷۷). نقاش ایتالیایی. تابلوی مورد بحث، «عروج مریم عذرا» نام دارد و صحنهٔ معراج آن حضرت را به نزد خداوند نمایش می‌دهد. خداوند بالای تابلو در آسمانهاست و مریم در میانه چشمها و دستها را به سوی او بلند کرده و در حلقه‌ای از فرشتگان بر ابرها ایستاده است. (مترجم)

10. James, op. cit., II, 741-2.

۱۱. John Ruskin (۱۹۰۰-۱۷۱۹). منتقد هنری و اجتماعی انگلیسی. (مترجم).

12. James, op. cit., II, 741.

فصلنامهٔ تاریخ و فرهنگ معاصر منتشر شد:

شمارهٔ سوم و چهارم فصلنامهٔ «تاریخ و فرهنگ معاصر» به سردبیری سیدهادی خسرو شاهی با آثاری از نویسندگانی که نام مقاله آنها می‌آید منتشر شده است:

رحلت شیخ‌الفقهاء / سید هادی خسروشاهی ● دین در دنیای معاصر / دکتر سیدمحمد خاتمی ● ادبیات ضد مسیحی در دورهٔ صفوی / رسول جعفریان ● تاریخنگاری در ایران / دکتر عباس زریاب‌خویی ● آن زَر ناب / علی اصغر محمدخانی ● جان جهان علم و ادب / بهاءالدین خرمشاهی ● یادمان مهندس مهدی بازرگان / سیدهادی خسروشاهی ● تعزیه و مقالات و نقد چندین از جمله مطالب این شمارهٔ فصلنامهٔ «تاریخ و فرهنگ معاصر» است.

نشانی: قم ـ صندوق پستی ۱۳۶ ـ تلفن قم ۳۷۴۲۳ ـ ۲۴۳۹۹