الهام

ژان بارتِلمی (Jean Barthélémy)
ترجمهٔ احمد سمیعی (گیلانی)*

مفهوم ناخوآگاه نوظهور است. به خلاف، این معنی که شاعر، و اعمّ از آن، هنرمند، الهام می‌گیرد، فکری است به کهنسالی جهان. شاعر، ساعاتی هست که در آنها دیگر بر خود دستی ندارد. چنین می‌نماید که مسخّر نیرویی است که وی را از حدّ خود او بالاتر می‌برد. دستخوش شوق و شور و هذیان و وجد است. واژه‌هایی که به زبان می‌راند، اثری که در این حال می‌پردازد، نه از او بلکه از چیزی والاتر و عظیم‌تر از او برمی‌آید. یکی از نامهایی که در لاتینی بر شاعر دلالت دارد vates است که در عین حال بر غیبگو و پیامبر، یعنی بر وخشوران و کسانی که با الوهیّت در ارتباط‌اند دلالت دارد. آیا در این معنی دقیقه‌ای نمی‌توان یافت؟

بااینهمه، سنّت دیگری هست که از سنّت الهام‌گیری شاعر نه در قدمت دست‌کم دارد و نه در اتقان. این سنّت، کلمات قصاری از قبیل «تبوغ شکیبایی دیرپاست»، «عمر هنر دراز و زندگی کوتاه است» (ars fonga, vita brevis) بیان می‌شود. «قرض الشعر»ها در تکرار این دستور هوراس (Horace) و بوالو (Boileau) بر هم پیشی می‌گیرند تا خلّهٔ شعر را صد بار از نو ببافید. با چنین دیدی، اثر هنری دیگر نه ارمغان آسمانی بلکه ثمرهٔ سختکوشی و پشتکار جلوه می‌کند. بدین سان، شاعر صنعتگر (poeta faber) در مقابل شاعر وخشور (poeta vates) عرض وجود می‌کند. در اینجا هنرمند، الهام‌گیر و مقرّب درگاه خدایان یا الههٔ هنر نیست، بلکه رنجبر و کارگر و صنعتگر است.

این دو سنّت، در حقیقت، بیش از آنکه متضاد باشند مکمّل یکدیگرند. اگر حالیا جنبهٔ نیمه مذهبی مسئله را به کنار نهیم، خواهیم دید که شاعر در عین حال هم وخشور است و هم صنعتگر. الهام، شاعر را از کار معاف نمی‌سازد، و کار نیز به نوبهٔ خود نمی‌تواند جای الهام را پُر کند. الهام شاعر را به کار وامی‌دارد و این کار را بارور می‌سازد. کار نیز به نوبهٔ خود، زمینه‌ساز الهام و پشتوانهٔ آن است. آن را نو می‌کند و حتّی گاهی خود انگیزهٔ الهام می‌شود.

موهبت الاهگان هنر

شاعری که الههٔ هنر خود را به یاری می‌خواند، هنرمندی که در انتظار انوار آسمانی است، فیلسوفی که خویشتن را مسخّر دیوی می‌پندارد: همه و همه تعبیر یک واقعیّت روانی‌اند. باید پذیرفت که به کمک رسیدن اندیشه‌ها و تصویرها،

---

* احمد سمیعی گیلانی (متولّد ۱۲۹۹)؛ ادیب، مترجم، ویراستار؛ صاحب نظر و مدرّس حوزه‌های نگارش و ویرایش؛ عضو پیوستهٔ «فرهنگستان زبان و ادب فارسی»؛ سردبیر *نامهٔ فرهنگستان*.

کشفهای دور از انتظار، جرقه زدن اخگرهای فکری در جوی مقرون به شدت فشارِ عاطفی، یعنی همهٔ چیزهایی که معمولاً زیر عنوان الهام گروه‌بندی می‌شوند، واقعیاتی مسلم‌اند.

بی‌گمان، افلاطون نخستین کسی است که این پدیده را وصف کرده است. وی آن را ناشی از تأثیر خدایان می‌داند. «شاعران خوب همهٔ اشعار زیبای خود را به شور و شوق و نوعی هذیان مدیون‌اند نه به صنعت هنری. آنان نیز همچون کاهنان کوبله(۱) (Cybéle)، الههٔ زمین و جانوران، که جز در حال بیخودی نمی‌رقصند، غزل‌های زیبای خود را نه در خونسردی بلکه به تأثیر الهام و وجد می‌سرایند... شاعر آفریده‌ای است سبکبار و بالدار و قدسی؛ انشاد شعر از او برنمی‌آید مگر آنکه شور و شوق بر او دست یابد و وی را از خود بیخود سازد و هوش از سرش برباید. هر آدمیزادی، تا آن دم که به این حال نیفتاده باشد، از شعرسازی یا وخشوری ناتوان است. امّا چون پرداختن و گفتن بسیاری چیزهای زیبا دربارهٔ موضوعهای گوناگون به یاری الهامی خدایی است نه به یاری هنر، پس هر هنرمندی تنها با الهام خدایی، آن هم در نوعی از انواع هنر که الههٔ هنر وی را شایق است، می‌تواند موفق گردد. در حقیقت، اگر هنر موجب آن می‌بود که هنرمندان در یک رشته ادای معنی کنند، این کار در همهٔ رشته‌های دیگر نیز از آنان برمی‌آمد. و اگر خداوند هوش از سرشان می‌پراند و آنان را همچون پیامبران و دیگر وخشوران برخوردار از موهبت وحی به رسالت خویش برمی‌گمارد، به خاطر آن است که ما آدمیان چون سخن ایشان را بشنویم بدانیم که طرفه‌پردازی‌های آنان از خودشان نیست، بلکه آنان سخنگویان خدای‌اند و آواز شه است که از حلقوم آنان برمی‌آید».

رمانتیسم از خدا و قدرتهای فوق طبیعی تصوری غالباً نسبتاً مبهم حاصل کرده است که بر حسب افراد فرق می‌کند. این مکتب، پس از خسوف نسبی دورهٔ پیشین، مفهومی عرفانی از الهام را نیز از نو اعتبار بخشیده و بر قرن نوزدهم تحمیل کرده است. در نظر هوگو، شاعر «مُغ» است و همچون پوتیا(۲) (Pythie) «آنچه را از دهان غیب برمی‌آید می‌شنود و باز می‌گوید». شاعررا از امتیازی مشابه بهره‌ور می‌داند. «شاعر در میان اختران شاهراهی را می‌بیند که انگشتِ پروردگار جهان بدان اشاره می‌کند». حتّی شِلی (Shelley) چنین می‌اندیشد که شعر به راستی وحی است و شاعر پیام‌رسان خداست. از آلمانها نیز شواهد بسیاری از این قبیل می‌توان آورد. مگر گوته ننوشته بود که «هر فرآوردهٔ پرارزشی، هر اندیشهٔ بزرگی که ثمرات و نتایجی داشته باشد، از حیطهٔ قدرت فرد بیرون است و در قلمروِ قدرتی دیوآساست که از موهبت نیرویی برین برخوردار است و آدمی را به دلخواه خود می‌سازد، و آدمی ناخودآگاه بدان تسلیم می‌شود و می‌پندارد که به ابتکار خویش عمل می‌کند.

با ظهور اندیشهٔ نیچه، وحی و الهام، به نوعی، کیفیت غیر دینی پیدا کرده است. تجربه‌ای که وی گزارش می‌کند سخت باطنی است و به همین جهت گیراتر است. «ناگهان، چیزی با اتقان و ظرافتِ وصف‌ناپذیر، دیده می‌شود، شنیده می‌شود، تکانتان می‌دهد و تا عمق وجود زیر و رونان می‌کند... آدمی می‌شنود، و دیگر در پی چیزی نمی‌گردد؛ آدمی بی‌آنکه جویای شناختنِ واهب شود قبول فیض می‌کند، اندیشه‌ای همچون آذرخش فروزان می‌شود و همچون الزامی تحمیل می‌گردد و برایتان مجال تردید در انتخاب شکل بیانی آن به جا نمی‌گذارد: هرگز انتخاب با من نبوده است. این حالْ وجدی است که شدتِ آنچنانیش گاهی به صورت سیل سرشک فرو می‌نشیند، در حالی که، گامها، بی‌اراده، تند یا کند می‌شوند؛ آدمی از خود بیخود می‌شود، و بر لرزشهای خفیف و سیلانهای عظیمی وقوف آشکار دارد که سراسر وجودش را درمی‌نوردند؛ لُبهٔ کتاب، سعادت ازلی است. به سانی که گذشت درد و غم گویی ناملایم طبع نیستند بلکه به صورت شرطی و سایه‌ای درمی‌آیند که مقتضا و ملازمهٔ حتمی این نور سرشار است... این جمله، که در وهلهٔ نخست

غیرارادی است با عاطفه‌ای همراه است که در آن حسّ آزادی و استقلال و الوهیت در هم ریخته‌اند... این بود تجربه‌ی من از الهام».

تحلیل کلودل (Claudel) این جلوه عمق را ندارد؛ وانگهی این تحلیل با قاموس مذهبی مناسبت دارد، بی‌آن که بصراحت معلوم سازد که از کدام «روح» و کدام «خدا» سخن می‌گوید.

«پس از سکوتی مستلذّ و آنچنانی...

ناگهان روح از نو، ناگهان دم از نو،

ناگهان ضربه‌ای بیصدا بر دل، ناگهان واژهٔ دلخواه، ناگهان دمِ روح، ربودن آنی

ناگهان تسخیر روح

باز هم! باز هم دریابی که باز می‌آید تا چون زورقی بازم جوید...

باز هم شب که به جستجوی من باز می‌آید

باز هم عزیمت، باز هم پیوند وصل، باز هم دری که گشوده می‌شود!...

آه! من مستم! آه! من به خدا سپرده شده‌ام! در خود آوایی می‌شنوم و نیز آهنگی را که تند می‌شود،

و جنبش شادی را...

اکنون مرا با آدمیان چه کار! مرا به خاطر آنان نیافریده‌اند، بلکه به خاطر آن که بارکش این آهنگ

مقدّس باشم!

ای خروش شیپور دهان بسته! ای ضربهٔ بی‌طنین روی بشکه‌های جشنوارهٔ باکوس(۳) (Bacchus)

مرا با آدمیان چه کار! این ضرب مرا بس!

اینک شهپر گشایی شعر»

این دو نوشته، هرچند نویسنده و خصلت آنها یکی نیست، عجیب با هم توافق دارند. به آسانی می‌توان نکته‌های روانی عادیِ الهام را از آنها برگرفت. از جملهٔ این نکته‌هاست کیفیت ناگهانی: الهام، بناگاه، همچون شاهینی که طعمه‌اش را فروگیرد بر الهام گیرنده مستولی می‌شود؛ گسیختگی جریان عادی خودآگاهی یا رشتهٔ تفکّر منظم: آنچه واقعاً بروز می‌کند، چنین نمی‌نماید که مستقیماً از امر سابقِ بر خود ناشی شده باشد؛ بی‌تناسبی میان کیفیّت عادی افکار شخص و ارزش بیحساب اندیشه‌ای که پدیده است: این اندیشه همچون پیامی است که برای انسان فرستاده شده باشد، یا پرتوی که بر او کشف شده باشد، یا خِردی بُرین که به دیدارش آمده باشد؛ کیفیتی است انفعالی؛ آدمی بر این اکتفا می‌کند که بپذیرد؛ ابزاری است در دست دیگری؛ متأثر و مجذوب و مسخّر و سرشار از فیض است؛ وحدت و فرط همهٔ قدرتها: روح هم در خود فرو می‌رود و هم از خود بیخود می‌شود؛ هم در ناف خود می‌پیچد و هم از خود بیرون می‌افتد؛ شادی ظفر نمود و فوق بشری: آدمی، که مستغرق در نیروی خلّاق است، می‌پندارد که با خدا در ارتباط است، یا خود خدا شده است.

قانون کار

برای بدگمان شدن به صحّت این چنین تجربه‌هایی هیچ دلیلی در دست نیست. با اینهمه، اگر از آنها قانونی کلّی درآوریم به خطا رفته‌ایم. بسیارند هنرمندان و نویسندگان که توصیف نیچه یا کلودل را در خود صادق نمی‌یابند. در نظر آنان، موفقیت پیش از هر چیز امری است که با خودآگاهی و کار و اراده بستگی دارد. آنان بر تلاشهای خود بیش‌تر تکیه می‌کنند تا بر معجزات.

این گرایش که چه بسا خود را مسبوق به سوابق دیرین بداند، سابقاً، به صورت واکنشی در برابر رمانتیسم، در جمع پارناسی‌ها(۴) (Parnassiens) و سمبولیست‌ها(۵) (Symbolistes) از نو ظهور کرد. ورلِن (Verlaine) می‌نویسد: «ما ها که با خونسردی اشعار پرهیجان می‌سازیم». این گرایش در نزد شاعرانی که سرود عقل می‌سرایند، یعنی مالارمه (Mallarmé) و از پی او والری (Valéry)، به تأیید می‌رسد، در نزد کسانی که می‌خواهند غریزه در اثرشان هیجکاره باشد کسانی که به شور و بی‌تکلفی و سرمستی عقیده ندارند و برآنند که همهٔ تلاشهای خود را به حساب آورند. آیا این همان تعصّب محفلی و مکتبی است؟ ابداً. از نزدیک به یک قرن باز، جمعی از نویسندگان و نقاشان و پیکرتراشان و موسیقیدانان، که در چیزهای دیگر بسی فرق دارند، ترجمان این نظرند.

به قول اینان، کار به حدّی ضرور و نقش آن به اندازه‌ای فایق است که الهامْ ناچیز یا حتّی هیچ می‌شود. با سخن گوته (Gæthe) آشناییم که می‌گوید: «یک درصد الهام و نود و نه درصد عرق‌ریزان». قاطعیّت گفتهٔ بودلر (Baudelaire) از این هم بیشتر است. وی می‌گوید: «الهام همان هر روزه کار کردن است». رودَن (Rodin) در همین جهت چنین اظهارنظر می‌کند: «بر الهام تکیه نکنید. الهامی در کار نیست. یگانه فضیلتهای هنرمند همان قرزانگی و دقّت و صداقت و اراده است. کارِ خود را همچون کارگرانِ با وجدان انجام دهید». استاد این اندرز را جا و بیجا به طور خستگی ناپذیری نثار کرده است. «چگونه باید زیست؟» و شما در جواب گفته‌اید: با کار کردن». رمز کار هنرمند همین است و بس. «از آخرین بار به این سو گفتنی تازه‌ای ندارم: کار کنید، قالب‌ریزی کنید، پا بسازید، دست بسازید و آنها را به نزد من بیاورید؛ نظر خود را دربارهٔ آنها به شما خواهم گفت؛ آری، کار کنید. شب خوش».

والری نیز به نوبهٔ خود، سرنوشت واقعی شاعر واقعی را جز جستجوهای ارادی» نمی‌داند. وی قاطعانه می‌گوید: «شور و شوقْ حال نفسانیِ نویسنده نیست». و ژید (Gide)، بی‌قید و شرط، در این اعتقاد با او شریک است. «هر اثر هنری مسئله‌ای است حلّ شده، مسئله‌ای مرکّب از انبوهی مسائل خرد مرتبط که هر یک از آنها راه‌حلّی خاصّ، یعنی یافتن کلمهٔ لازم را از نو توقّع دارد؛ همچنانکه آنچه رمانتیکها الهام می‌خواندند به بی‌نهایت تلاشهای خُرد تجزیه می‌شود». نظر استراوینسکی (Stravinski) دربارهٔ الهام بهتر از این نیست. در پی این توضیح که آفرینش موسیقایی پدیده‌ای است از نوع اندیشه‌ورزیِ ارادی، می‌افزاید: «فراموش نباید کرد که بر لوح ازل نوشته شده است: روح هر جا که بخواهد می‌دمد: آنچه از این جمله باید به خاطر سپرد، به ویژه کلمهٔ 'نخواهد' است».

دلایلی عالی این طرز برخورد با الهام را توجیه می‌کنند. پیش از همه اینکه الهام هرگز برای انشای اثری ساخته و پرداخته با هر وسعت و دامنه‌ای که باشد کافی نیست. والری خاطرنشان می‌کند که «پوتیا نخواهد توانست منظومه‌ای را املاء کند». چرا؟ زیرا الهامْ بی‌مداومت و دمدمی و سهنجی است. چندانی می پاید که نبچه بتواند نکته‌ای از حکمت را یادداشت کند، یا لامارتین (Lamartine). آن هم به یاری عادت، دو بندی از یک منظومه را بالبداهه بسراید، یا دوفی (Dufy) آبرنگی بزند. نمی‌توان از الهام خواستار بود تا در همهٔ مدت زمانی که برای نوشتن ایلیاد (Iliade)یا برای ساختن و پرداختن سقف کلیسای سیکستین (sixtine) لازم است پایدار بماند. حتّی آیا دیده شده است که شاعری سردستی غزل خوبی بگوید؟ در گرماگرم الهام، از هنرمند یا نویسنده، تنها نخستین فوران اثر یا مقاطعی پراکنده از اثر نشأت می‌گیرد و او برای به کمال رساندن و سازمان دادن و تمام کردن آن اغلب چاره‌ای جز توسّل به همان وسایل عادی حافظه، نیروی خیال، عقل و صنعت خود ندارد. والری باز می‌گوید: «تا این روزگار، هرگز نشده است که کشفی یا مجموعه‌ای از کشفها بتواند اثری را قوام دهد. خدایان، از راه لطف، بیت اوّل را به رایگان به شما ارزانی می‌دارند: امّا

برماست که بیت دوم را بسازیم، و آن باید با اولی هماهنگ و برازندهٔ مهین خواهر مینوی خویش باشد. اگر برای همطراز ساختن آن با بیت اوّل که موهبتی آسمانی بود همهٔ امکانات تجربه و فکر به کار رود، زیاد نیست».

وانگهی الهام، حتّی در اوضاع واحوالی هرچه مساعدتر، جز مصالح و موادّ چیزی به دست نمی‌دهد. برای آنکه این موادّ درست ارزیابی شوند فکر نقّاد لازم است. میلِ خروشانِ الهام بهترین و بدترین را یکجا با خود می‌کشاند. غثّ و سمین کردن از چه راهی جز این می‌تواند انجام گیرد که از سرِ فراغت قدرت تمیزی را که ذوق نام دارد به کار گماریم؟ ببینید هانری تروآیا (H. Troyat) پوشکین (Puchkine) را در حال کار چگونه وصف می‌کند: «با شوقی معجزآسا سرش بر روی ورق کاغذ خم می‌شود. تصاویر به زیر خامه‌اش موج می‌زنند. چندان شتابزده است که می‌ترسد مبادا قطره‌ای چند از این باران زرین را از چنگ بدهد. هر آنچه را به مغزش می‌گذرد یادداشت می‌کند. گاهی آهنگ شعری را می‌شنود. لیکن هنوز از گفتاری که با این وزن بجور درآید خبری نیست. آنگاه، جای چند واژه را خالی می‌گذارد یا آنکه قافیه‌هایی را روی کاغذ می‌آورد که پایان هیچ مصرعی نیستند- قافیه‌هایی که در پیرامون اندیشه‌ای که از آن به ما خبری نخواهد رسید موج می‌زنند. لیکن، همینکه آتش شوق فرو نشست، نوبت تفکّر آتشین فرا می‌رسد. تفکّر «فرزانه و باوقر است». هدایای گرانِ شب را سبک سنگین می‌کند. از آنها دستچین می‌کند، آنها را ارزیابی می‌کند کنار می‌زند، می‌پذیرد، نظم و تن می‌دهد. استخوان‌بندیِ بندهای شعر از میان انبوهِ درهم و روی هم انباشتهٔ واژه‌ها مشخص می‌گردد. از جهانِ درهم آشفتهٔ ارتجال، اثری جمیل و آرام و شاد پدید می‌یابد».(۶)

بیشتر الهام‌شوندگان بر این دو لحظه ارج می‌نهند و این لحظه‌ها گاهی سخت به هم نزدیک‌اند لیکن دو تنش متمایز دارند. تیبه فریب هیجانهایی را نمی‌خورد که تصویر چنان گیرایی از آن‌ها برای ما رقم زده است. و می‌گوید: «هنرمندان به سود خود می‌دانند که دیگران شهودهای آنی و به اصطلاح الهامات را باور کنند... حقیقت هنر این است که از نیروی خیال هنرمند یا متفکّر پیوسته خوب و متوسّط و بد به یاری می‌آید؛ لیکن ذوق او، که به غایت تیز و پخته است، پس می‌زند، برمی‌گزیند و تلفیق می‌کند». در عصر ما نیز سوپرویل (Supervielle) این معنی را انکار نمی‌کند. وی چنین اظهارنظر می‌کند: «بی‌گمان در هر آفرینش شاعرانه‌ای گوشه‌ای از هذیان هست. لیکن دُردِ این هذیان را باید گرفت و تفاله‌های بیهوده یا نامرئی آن را جدا کرد، آن هم با همهٔ احتیاطهایی که مقتضای این کارِ باریک و ظریف است». وانگهی، به نظر او، فرآورده‌های الهام الزاماً خوش‌عیارتر از فراورده‌های تفکر نیستند. «شاعر غالباً گرم‌گرم در ظلمات عمل می‌کند. لیکن عمل خونسردانه نیز مزایای خاصّ خود را دارد. عملِ از روی اندیشه اجازه می‌دهد که جسارتهای بیشتری نشان دهیم، چون این جسارتها روشن‌بینانه‌ترند. می‌دانیم که این بی‌پروایی‌ها، به خلاف سرمستیهای گذرا و برخی هیجانها، که چون سپری شدند دیگر برای ما مفهومی ندارند، روزی مایهٔ شرمساری ما نخواهند شد».

به هر حال، الهام باید با کاری آگاهانه و سختکوشانه مهار خورد و به بهره‌برداری درآید. فدریکو گارسیا لورکا (F. G. Lorca) چه خوش می‌نویسد: «آدمی از عالم الهام آنچنان باز می‌گردد که گویی از کشوری بیگانه باز آمده است. شعر گزارش سفر است. الهام تصویر را بی‌لعاب به دست می‌دهد و برای لعاب دادن به آن، باید در ارزش و آهنگ واژه‌ها، به آرامی و بی‌گر گرفتن، تأمّل کرد».

همچنین پیش می‌آید که الهامی که آدمی به خیال خود بر آن تکیه می‌کرد، بوفت و بجا دست ندهد. به گمانم چون اثر سفارشی باشد چنین حالتی فراوان دیده می‌شود. همچنین این حالت رفتنی مصداق می‌یابد که موضوع را هنرمند انتخاب می‌کند امّا بی‌آنکه، در همان حال، شعله‌ای درونی طریقاً پرداختن به آن را به وی الهام کند. دولاکروا (Delacroix) در آوریل ۱۸۷۴ چنین می‌نوشت: «از آغاز ماهِ ژانویه به بعد با تابلوی خود ور می‌روم. تازه دارد چیزی

می‌شود، لیکن الهام به من دست نمی‌دهد، کورکورانه کار می‌کنم. مشعلی در میان نبود که از همان اول، راهی را که باید در پیش گیرم؛ نوری پُرفروغ روشن کند. می‌سازم، خراب می‌کنم، از نو سر می‌گیرم، و هنوز ابداً آنچه می‌جویم نیست». در حقیقت، هنرمندان، همچون عارفان، دوره‌هایی، گاه دراز، مقرون به خشکسالی و بی‌حاصلی را از سر می‌گذرانند، که گویی در این دوره‌ها خداوند رهاشان کرده، و به سر خود هشته است. اگر پیش نروند یا کار و کوشش را به جای الهام نشانند، هرگز چیزی نمی‌سازند.

ژول سوپرویل، که هم‌اکنون سخنانش را شنیدیم، این معنی را انکار نمی‌کند و می‌گوید: «برای نوشتن منتظر الهام نمی‌مانم و بیش از نیمی از راه را به پیشوازش می‌شتابم. شاعر نمی‌تواند بر لحظه‌های پس کمیابی تکیه کند که در آنها گویی شعر به وی املا می‌شود. چنین می‌نماید که وی در این کار باید چون دانش‌پیشگان رفتار کند که برای دست به کار شدن چشم به راه الهام نمی‌مانند. دانش در این معنی، مکتب جمیل تواضع است، مگر آنکه این کیفیت را خلاف تواضع بدانیم؛ زیرا علم به ارزش پایدار آدمی اعتماد می‌کند و نه تنها بر چند لحظهٔ ممتاز. چه بسا که می‌پنداریم چیزی برای گفتن نداریم، در حالی که قطعه شعری در پس پردهٔ تاریکی از هیهٔ الهام، در وجود ما به انتظار ایستاده است و کافی است هیاهوی عارضی را خاموش کنیم تا این قطعه شعر به ظهور درآید».

این را هم بگوییم که سخنان برخی از شاعران در ستایش طرفه‌کاریهای الهام، با یک خروار تکلّف آمیخته است. فخر می‌فروشند که کار نمی‌کنند، لیکن کمابیش کار می‌کنند. نبچه، چنانکه در بالا اشاره رفت، این شیادی را برملا می‌کند. پو (Poë) از او هم کمتر گرفتار اوهام است. «اغلب ارباب قلم، به ویژه شاعران، اولیتر می‌شمارند که وانمود کنند اثر خود را در حال نوعی شیدائی حادّ دلپذیر و نوعی شهود وجدآمیز می‌سازند؛ اینان به معنای حقیقی تعبیر از وحشت خشکشان خواهد زد اگر فقط مجسم سازند که اجازه داده‌اند مردم نظری به پشت صحنه بیفکنند و شاهد زایمان پر رنج و تلاش و نامطمئن اندیشه، ... ردّ و قبولهای مدّتها سبک سنگین شده، حذفها و اضافات پس دردناک، القصّه، چرخها و چرخ‌دنده‌ها و ادوات تعویض آرایش صحنه، نردبانها و دریچه‌های کف صحنه، پرِ خروس و خال و سرخاب یعنی پیرایه‌ها و بزک‌هایی باشند که، در نود و نه درصد حالات، مخلّفات هنرپیشهٔ ادبی را تشکیل می‌دهند».

سرایندهٔ منظومهٔ *زاغ*، چنانکه خواهیم دید، دراین‌باره راه گزاف می‌پوید: «با اینهمه، تا حدّ زیادی حق با اوست. در مَثَل، باید از آن برحذر باشیم که سخنان لامارتین را دربارهٔ دیمی بودن مطلق الهام وی، به معنای دقیق لفظی آنها بگیریم. بی‌گمان روانیِ قلم او حیرت‌آور است و دستنویس‌های او بسیار کم خط‌خوردگی دارد. لیکن وی پیش از آنکه اشعاری برای انتشار بسراید، برای روان شدن دستش هزاران بیت نوشته بود. وانگهی، اگر هم نوشتهٔ خود را چندان اصلاح نمی‌کند؛ پس از محو طرحهای پیشین خویش، کار را از سر می‌گیرد. «این نخستین مجموعهٔ *تفکرات* (Méditations) را در شبی از شبهای ماه سپتامبر ۱۸۱۹، شامگاهان، روی کوه مشرف بر خانهٔ پدری نوشتم. از چند ماه باز، در این گوشهٔ انزوا تنها بودم. می‌خواندم، خیال می‌پروردم، و گاهی، بی‌آنکه نغمه‌هایی شایسته و بایسته که جوابگوی حال نفسانیم باشد بیابم، طبع آزمایی می‌کردم؛ سپس اشعاری را که طرح افکنده بودم پاره می‌کردم و به دست باد می‌سپردم». به رغم روانی لحن شعر او، جز این چه می‌توان گفت که خودبخود و بی‌رنج و تلاش سروده نشده است؟

موسه (Musset) نیز از حیث میزان صداقت همواره متمایز از دیگران نیست. منظومهٔ *شب ماه مه* (Nuit de Mai) آنچنانکه خود او دعوی می‌کند، یکنفس و بی‌آنکه قلم از دستش بیفتد، از خامه‌اش چکیده است. با اینهمه، گذشته از اینکه موسه نیز هنگام سرودن *شبها* (Nuits) در آغاز کار شاعری خود نبود، از طریق ژرژسباند (George Sand) خبر

داریم که وی منظومه‌های خود را با رنج و مرارت می‌ساخت. وی با ژرژساند چنین دردودل می‌کند: «ابداع پریشان و ترسان و لرزانم می‌کند. اشعار را کندتر از آنچه دلم می‌خواهد به روی کاغذ می‌آورم و این امر دلم را به تپشهای هراس‌انگیزی می‌افکند، و زایش اندیشه‌ای که سرمستم می‌سازد همواره در حالی صورت می‌گیرد که می‌گویم و نزد یک است فریاد بکشم، و تازه، فردای صبح نخست از آن شرمنده و دلزده‌ام». رسیدیم بر سر هوگو (Hugo)، هر کسی می‌داند که قدرت کار وی با قدرت نبوغش برابر می‌نمود و تا آخرین دم اثرش را دستکاری می‌کرد.

حکایت جزئیات تلاشها و تردیدها و عدولها و دلهره‌های هنرمندان و نویسندگانی که این کیفیات را نمی‌پوشانند ملال‌آور خواهد بود. قانون کار برای همه به این سختی نیست: با این وصف همه زیر بار گران آنند. برای پرهیز از هرگونه سوءتعبیر، دو تبصره لازم است. نخست اینکه ناگفته پیداست که کار ابداً جای نبوغ و حتی جای قریحه را نمی‌گیرد. بیل زدن شوره‌زار کاری بیفایده است. شاهکار فقط ثمرهٔ صبر و شکیبایی نیست مگر آنکه کارهای نظرگیر اما بی‌اهمیتی چون زورقهای مُجهّز، کاخهای هزار روزن و هزار برج را، که سازندگان آنها سالها عمر تلف کرده‌اند تا بتوانند چوب کبریت آنها را بسازند، شاهکار بنامیم!

از سوی دیگر، حکّ و اصلاح حدّ و مرزی دارد. نقاش، پیکرتراش، داستان‌نویس، شاعر باید دریابد که نقطهٔ کمال در کجاست- و این کاری است سخت باریک- نقطه‌ای که چون از آن فراتر روند، حکّ و اصلاح جز ضایع ساختن قضیه شعر یا رُمان یا مجسّمه یا پردهٔ نقاشی کاری نمی‌کند. اثرِ خود را چندبار دستکاری کنید.(۷) لیکن، به خلاف میل بوالو (Boileau)، این کار را پیوسته بکنید. اسمش این است که می‌خواهید بهترش کنید، امّا جز خراب کردنش کاری نمی‌کنید، زیر اندیشهٔ اولی خود را، که با اصالت و تمامیّت خود می‌خواست باقی بماند، با اندیشه‌های تازه آلوده می‌سازید. وانگهی، از پس سوهان می‌زنید، آثار وجودی خود و همچنین حرارت و حرکت و روح و آن ناهمواری سالم و بیریایی را که طرز انشای اثر در آن به جا گذاشته محو می‌کنید.

احتمالاً به همین جهت است که پاره‌ای کسان خود را دشمن حکّ و اصلاح می‌خوانند. آلن (Alain) از همین کسان است. «از راهِ رفته بازآمدن به وحشتم می‌اندازد. از این‌رو خط خوردگی در کار من نیست». ژولین گرین (Julien Green) نیز همین حال را دارد. «با کار دوباره روی برخی از متنها، هرگونه کیفیّت دیمی، هرگونه نشاط، هرآنچه موجب می‌شود که رُمان یا نمایشنامه‌ای جان و نَفَس داشته باشد، دستی کشته می‌شود». سخن مونترلان (Montherlant) راهم بشنوید: «صداقت است که ما را به تحسین کار نویسنده‌ای وامی‌دارند که با ولع تمام چرکنویسهای خود را اصلاح می‌کند، زیرا این امر چه چیزی جز آن را ثابت می‌کند که وی از موهبت طبیعی بی‌بهره بوده است».

با این همه، مونترلان در جای دیگر می‌نویسد: «برای من پیش آمده است که دو ماه تمام کاری جز این نکردم که همهٔ روز متن یکی از نخستین آثارم را برای چاپ تازه مرور کنم». باز اقرار می‌کند که از هشتصد صفحهٔ نخستین دمتنویس *گل سرخ ریگزار* (Rose de Sable) دویست صفحه را حذف کرده است. نظر گرین نیز این نیست که حذف پاره‌هایی از نوشته، که خود به منزلهٔ اصلاح است، در حکم «قتلِ» اثر است. وی می‌گوید: «انسان تقریباً هر وقت که حذف می‌کند حق دارد». خود آلن نیز، که دیدیم دستور «هرگز از نوشتهٔ خود عدول نکنید» استاندال (Standhal) را پذیرفته بود، به یک دستور دیگر وی نیز وفادار ماند که می‌گوید: «خواه نابغه باشید خواه نه، هر روزه بنویسید». راگرهم از حکّ و اصلاح بیزار است. در «از سر گرفتن» تردید نمی‌کند. به نظر ما، کار، حتّی در نزد کسانی که از کارِ «پاکیزه» و «تر و تمیز» وحشت دارند، حقوق و مزایای خود را از دست نداده است.

حقیقت این است که کار کردن چون الهام گرفتن طریقه‌های بسیار دارد. برای عده‌ای – بدیهه آفرینان – الهام کریمتر و مقاومت ناپذیرتر و پُرنمودتر است. برای عده‌ای دیگر- سخنکوشان- نامحرمتر و نامحسوستر و حتّی تاحدّی خوددارتر است و بظاهر با کار مشتبه می‌شود. رشته‌های پیوند کار و الهام به همان اندازه که گونه‌گون‌اند، ناگسستنی هم هستند، حتّی وقتی که سست‌تر هم جلوه می‌کنند. راههایی که نابغهٔ خلّاق در پیش می‌گیرد هم متنوّع و هم متعدّد است.

پیش از هر چیز این نکته را باید تصریح کرد که پرحرارتترین ثناگویان کار هرگز ضرورت الهام را انکار نکرده‌اند. اگر گاهی وجود الهام را منکرند، از راه مبالغه‌ای است که به نوعی جنبهٔ تعلیمی دارد و منظور از آن فهماندن این معنی است که الهام کافی نیست و همچنین رفع وهمهایی که دراین‌باره بس شایع است و باطل‌کردن پندار خام خیالبافان و تن‌پروران محض. از این که بگذریم، به همان قوت تأیید کرده‌اند که آدمی تا از موهبت برخوردار نباشد به جایی نمی‌رسد. هوراس می‌گفت: Nascuntur Poetae . بوآلو که در نظرش خودِ طبیعی بودن معلول هنر است، منکر این معنی نیست. وی «اثر آخرین گستاخ» را که «عشق قافیه بافی را به جای نبوغ می‌گیرد» برحذر می‌دارد و می‌گوید:

«اگر تأثیر غیبی آسمان را هیچ احساس نکند
اگر در طالعش شاعری نبوده باشد»
آن به که برود کَلَم بکارد.

والری، که نه آسمان را به یاری می‌خواند و نه طالع را، در قبول حقیقت الهام از بوآلو دست کمی ندارد. و می‌گوید: «خاصیّتی ویژه، نوعی نیروی فردی خاصّ شاعر وجود دارد. این نیرو در برخی لحظه‌ها که ارزشی بی‌حساب دارند در وجود شاعر ظاهر می‌شوند و جوهر وجود شاعر را بر خود او آشکار می‌سازند. این نیرو، هر چند «جز با جلوه‌هایی مختصر و گذرا» پدیدار نمی‌شود، در عین حال «تمام نیروهای دیگر آدمی اگر درهم آمیزند نمی‌توانند آن را بسازند و جای آن را بگیرند». بدین سان، اهمیّت تفکر هر چه باشد، «کار هنرمند را، حتّی در بهره‌ای از آن که تماماً به مغز مربوط است، به عملیاتی چند که فکرِ هادی انجام می‌دهد نمی‌توان تحویل کرد». از این‌رو احساس هنرمند این است که در انشای اثر «هیچ تناسب و هیچ گونه رابطهٔ یکدستی بین قدر و ارزشش معلول و ارج و اهمیّت علّت وجود ندارد... گاهی موهبتِ الهامِ سابق بر طلب آن است و غفلتاً سر می‌رسد، به وجهی که آدمی را، بی‌آمادگی قبلی، سرشار و کامروا می‌کند. در این نثار لطف ناگهانی ....».

تصدیق می‌کنید که برای گفتگو از الهام به کار نبردن زبانِ دینی دشوار است، چون خودِ والری نیز به این زبان متوسّل می‌شود. تجربه، به هر حال، هزاران شاهد برای این «لطفهای ناگهانی» به دست می‌دهد. اینکه آدمی به وقت نزول موهبت «نامهیّا» باشد و کامروا شد نکته ای است که می‌توان درباره‌اش بحث کرد. اینکه «بدون آمادگی آگاهانه» نباشد، قبول است؛ امّا اینکه «آمادگیِ ناآگاهانه» هم نباشد، قبول نیست. حتّی گستردگی دامنهٔ فرایند روانیِ ناخودآگاه است که توضیح خصلتِ ناگهانی الهام را میسّر می‌سازد و همچنین توضیح‌اش معنی را که چرا به نظر هنرمند، معلول از حیث قدر و ارزش از علّت فراتر می‌رود. آنچه را هنرمند علّت می‌شمارد، یعنی واقعه‌ای که موجب می‌شود تا خامه یا قلم مو به دست گیرد، در واقع چیزی جز بهانه و فرصت نیست و نقشش تنها به راه انداختن است. علّت اصلی آماده شدن اثر است در ژرفنای تاریک ذهن. چون آبها رفته رفته انباشته شدند، ضربه‌ای خفیف کافی است که سدّ را بشکند و سیل سرازیر شود.

گفتیم که ورتر (Werther) گوته، که یکنفس به رشتهٔ تحریر درآمد، مدتها در ذهن نویسنده پخته شد و به تصادف برای نوشتن آن انگیزه‌ای پدید آمد. مراثی دوینو (Elégies de Duino) و غزلواره‌های اورفئوسی (Sonnets à

در ماه فوریهٔ ۱۹۲۳ پرداخته شد و، به شهادت شاعر، «این جمله در چند روز انجام گرفت: طوفانی بود که نامی بر آن نمی‌توان گذاشت، گردبادی فکری بود: همهٔ رگ و ریشهٔ وجود من شکافته شد؛ از خورد و خوراک خبری نبود. خدا می‌داند که چه کسی به من غذا رسانده. لیکن، درحقیقت، مرائی از ماه ژانویهٔ ۱۹۱۳ آغاز شده بود. زیرا که در این تاریخ رثائیهٔ نخست و آغاز چند رثائیهٔ دیگر را به فرمان الهام نوشته بود. از آن روز باز، در انتظار فرصتی بود که بتواند آنها را تمام کند و از اینکه توفیق نمی‌یافت دستخوش نومیدی می‌شد. استقرار وی در موزو (Muzot) جوّ مساعدی پدید کرد. خواندن اشعار والری سرمشقی به دست داد که نیروبخش گردید. باز هم لازم بود که واقعه‌ای تکان هیجانیِ نهایی را پدید آورد. و این تکان بر اثر مرگ دختر شاعر، ورا (véra)، آن رقاصهٔ کوچولو، پدید آمد که برفور در ذهن شاعر در جمع پیام‌آوران دیار خاموشان، جای گرفت. سرانجام، چشمهٔ شعر، همچون چشمهٔ آب از صخره‌ای که عصای موسی بر آن زده شد، بیرون جوشید. در اینجا نیز — به طوری‌که ویلیام جیمز (William James) در مورد پدیده‌های مشابه نشان داده است — همچنانکه در مورد ورتر پیش آمد «انفجار و ترکش مبوق به پختگی در ضمیر ناخودآگاه» حاصل شده است.

با اینهمه، اگر قلمرو الهام را به نمایانترین و حادترین شکلهای آن محدود سازیم، دایرهٔ عمل آن را به طریقی سخت افراطی تنگ گرفته‌ایم. استراوینسکی از آن ابا دارد که الهام را «همان اشتهایی» بداند که به بیان خود او «فقط و نیّت نظم و نسق دادن به مواد یادداشت شده در وجودش بیدار می‌گردد»، زیرا این اشتها «به هیچ وجه امری اتفاقی نیست، ... لمکه همچون نیازی طبیعی، اگر دایمی نباشد، عادی و ادواری است». خوشبخت کسی که بیشتر از آنچه خود می‌پندارد از الهام برخوردار باشد مگر الهام همین نیست که میل به نوشتنِ آهنگ را «همچون نیازی طبیعی»، مانند نیاز به خوردن احساس کنیم یا الهام اگر «در اساس، استعداد بیان ماقی‌الضمیر یا هنری از هنرها که موهبتش می‌نامند» نباشد، پس چیست؟ «این یکی نقاش زاده شده است، همچنانکه آن یکی زمین‌شناس و آن دیگری سوداپیشه یا ملوان یا سرباز... این استعداد را می‌توان وضع عادی الهام نامید».

بر این پایه، بسیاری چیزها که خارق عادت می‌نمودند، به طور کاملاً طبیعی پیش می‌آیند. «آیا عجبی دارد که فلان مضمون، فلان فکر هنگام خواب یا گردش در ذهن موسیقیدان سر بر زند؟ او خواب است؛ امّا طبیعت او، در خفای تمام، در پس ضمیر آگاه او مشغول کار است و بی‌آنکه او را خبر باشد، یا در چشم بیدار، با گنجهایی بادآورد سود می‌کند. در همین هنگام، که به نظر می‌آید ماشین وجود وی در حالت خلاص است، در ذهنش انواع شکلها و نقشها و نشانه‌ها نشئت می‌پذیرد، آن هم به دعوت کند و کاوهای پیشین او و خواهش نفسی که در خواب است، به دعوت نیاز مداوم به آرایش و ابداع که خاصهٔ اوست، به دعوت استعداد نطفه کاشتن که از آن اوست و او را در حال فعالیت خاموش «ایمنی نگه می‌دارد. صدور و فیضان سرودخوان شخصیت اوست که ناگهان شکل می‌پذیرد. نیتی به اصطلاح مستمرّ است که به حقیقت می‌پیوندد. وی موسیقیدان زاده شده است. در وی «اشتهای عادی» بیان موسیقایی وجود دارد. از سرِ آگاهی یا ناآگاهی، پیوسته در وجودش بازی پژوهش و آفرینش در جریان است که ناگهان به نتیجه می‌رسد.

هم‌چنین می‌توان گفت که هنرمند همواره در حال الهام به معنای اعمّ آن است، از این رو که استعدادهی فطری و اکتسابی وی حتّی به طریقهٔ ادراکِ او جهت می‌بخشند. دولاکروای روانشناس این معنی را گوشزد کرده بود: در هنرمند، زندگی و بیان و شکل سخت به هم بستگی دارند. مشاهده و حتّی ادراک هنرمند، خود نوعی شکل‌بندی است. تماش مایه‌های کار خود را می‌بیند... هر انضباطی در او به جانب هنر گرایش دارد». خود حرفه تعیین کنندهٔ دید صاحب حرفه است. «حکّاک روی چوب، درخت را مثل نیزاب کار نمی‌بیند، همچنانکه دیدِ نگارگر دیوار با دید نقّاش رنگ روغن کار

فرق دارد: ارگ‌نواز مادهٔ صوتی را چون اجراکنندهٔ سمفونی به ذهن نمی‌آورد. فنّ هر یک از این هنرمندان، که به نوعی با ادراک آنان از اشیا عجین شده است، دست و چشم یا گوششان را به جهتی می‌کشاند، و در شیوهٔ درک آنان از زیبایی منعکس می‌شود». بدین‌سان «مهارت فنی از پیش در الهام حیّ و حاضر است و تنها همان است که به الهام امکان بروز می‌دهد... اینجا پای معلومات فنّی در میان است و همان است که می‌تواند چرخ الهام را به گردش درآورد».

با این مقدمات، فهم این معنی آسان است که الهام همواره، در وجود هنرمند به حال کمون باشد و بتواند از هر روزن و در هر دم سربرآورد. لئوناردو داوینچی (Léonardo de vinci) به شکافها و تَرَکهای دیوارهای کهنه علاقه داشت زیرا در وی فکرهایی الهام می‌کرد. «اگر به دیوارهای پوشیده از لکّه یا ساخته شده از انواع سنگها نگاه کنی و صورت صحنه‌ای را در ذهنت پدید آورد، در این صحنه، منظره‌های گونه‌گون، کوهها، رودها، صخره‌ها، درختها و دشتهایی خواهی دید. همچنین، در این صحنه، پیکارها و صورتهایی تند حرکات، حالتهایی عجیب در چهره‌ها، و لباسهایی نامأنوس و چیزهایی بی‌حدّ و حساب خواهی دید که خواهی توانست آنها را به صُوَری مشخّص و روشن بازگردانی». داوینچی همین نظر را دربارهٔ ابرها و بانگ ناقوسها اظهار می‌کند. مدتها پس از وی، اودیلون ردون (O. Redon) چنین روایت کرده است: «پدرم بارها به من می‌گفت: «این ابرها را ببین؛ آیا مثل من، در آنها شکلهای ناپایداری را تمیز می‌دهی؟» و آنگاه در آسمان ناآرام، ظهور موجوداتی عجیب و غریب. وَهم آسا و شگفت را به من نشان می‌داده.

بنا بر پیشداوری خیره‌سرانه‌ای، الهامْ اوّل بروز می‌کند و پس از آن کار برای بهره‌برداری از آن به میدان درمی‌آید. حقیقت این است که بسیاری از اوقات شاهد پدیده‌ای درست عکس این هستیم. الهام بر کار سبقت نمی‌گیرد بلکه کار جویای الهام است و آن را برمی‌انگیزد. به گفتهٔ استراوینسکی، «الهام با کار کردن دست می‌دهد. همچنانکه اشتها زیر دندان است». بسیاری کسان جز با این طریقهٔ الهام گرفتن آشنا نیستند. «حاصل تجربهٔ یکی از موسیقیدانان این است که شایعترین وجه فراخواندن فکر خودِ کار است. دبروز وی بر آن شد که سوفلتی بسازد. این کاری بود که به او سفارش داده بودند. در گرماگرم ناجورترین مشغله‌ها، احساس می‌کند که چیزی در تعقیب اوست. وی در حال انتظار و ترصّد است؛ با آنکه در جستجوست، کاغذ سیاه می‌کند و پاک می‌کند، کار آغاز شده است. فکر، از آن رو که برانگیخته شده، جوانه می‌زند. بیشتر اوقات، از این فکر به همین صورتش استفاده نمی‌شود، بلکه فکر میزان می‌شود، روبراه می‌شود، تصحیح می‌شود، با مقتضیات این منظور منطبق می‌شود. و این جمله به یاری ذوق و منطق عملی و عقل فعّال انجام می‌گیرد». یا آنکه «پشت پیانوی خود نشسته است، بالبداهه می‌نوازد، در تاریکی به کاوش می‌پردازد، و ناگهان یک پیشامد دور از انتظار، یک ناشیگری، یک نُت غلط، نوای خوشی را به وی الهام می‌کند یا آکوردی را که برای به راه انتادن چشم به راهش بوده، به همین سان، «شاعر، توان گفت دیمی، کاغذ سیاه می‌کند و در اثنای این کار، ناگهان بارقه‌ای می‌درخشد». از این روست که هنرمندان پیوسته کار را توصیه می‌کنند و بیشترشان خود را به این اندازه مُولع به کار نشان می‌دهند. می‌دانند که کار اندیشه‌ها را می‌شکفاند و الهام به فرجام کار می‌آید. این سخنِ پرشکوه از پیکاسوست که می‌گوید: «هر شب عجله داشتم که به سر کار بازگردم؛ می‌خواستم بدانم که چه پیش خواهد آمد».

پس جا ندارد که الهام- یا تکوّن اندیشه- را، به آن اندازه که معمول است، در مقابل انشاء قرار دهیم. اگر نشئت اثر را به نیرویی دیمی و پروردگی آن را به سنجش نسبت دهیم، تجربه را زیاده ساده گرفته‌ایم و برخی حالات ممتاز را زیاده تعمیم داده‌ایم. در حقیقت، الهام و انشاء چندان از هم جداشدنی نیستند. نه از این جهت، که بنابر پندار استراوینسکی، الهام به هیچ روی شرط عمل خلّاق نیست، و فقط «جلوه‌ای ثانوی» است، واکنش عاطفی ساده‌ای است که تلاش جستجو را بدرقه می‌کند. به نظرِ ما، درستتر این است که بگوییم الهام و انشاء بر روی هم سوار می‌شوند، در هم نفوذ می‌کنند،

متقابلاً یکدیگر را برمی‌انگیزانند. هنگامی که بخصوص اثر سنگین است و کار نفس بلندی می‌خواهد، در حین انشای اثر ممکن است بارقه‌های تازهٔ الهام بدرخشد و کار را به نوعی از نو به راه اندازد.

ز این گذشته، خودِ انشاء کمک می‌کند که الهام را بیدار نگه دارد. «چون، به دنبال تدوین هشیارانه یا ناهشیارانه، آکورد یا طرح آهنگی کشف شد، وقتی چرخ کار به گردش افتاد، با همان ور رفتن با مادهٔ کار، آتش هیجان که الهامش می‌نامند حفظ می‌شود، همچون حرارت دونده‌ای که همان دویدن پاهایش را گرم نگه می‌دارد». هونگر (Honegger) نیز، به نوبهٔ خود، در این معنی اظهارنظر کرده است: «من چون ماشین بخارم: باید گرم شوم... شستی پیانو گرم می‌کند... نوای موسیقی بر من نیرو می‌بخشد، تا زمانی که چیزی به ابهام در من به جنب‌وجوش درمی‌آید - همچنانکه ناگهان صدای غُل زدن آب هنگام جوشیدن به گوش می‌رسد».

القصه، انشاء با مشکلهایی که پیش می‌آورد، تصادفهایی که بر سر راه آن رخ می‌دهد و راه‌حلهایی که الهام می‌کند، پیوسته نیروی خیال را برمی‌انگیزد و راهبر می‌شود. این انشاء در وهلهٔ اوّل الهام‌گر است. دولاکرآوای نقاش از جملهٔ کسانی است که این معنی را به روشنی احساس کرده است. وی می‌گوید: «انشای مطلوب یا بهتر بگویم انشای واقعی آن است که، با عمل به ظاهر مادّی، اندیشه را انزون سازد». در انتقاد از زیباشناسانی که بی آشنایی به فنّ دربارهٔ آن داوری می‌کنند چنین اظهارنظر می‌کند: «کدام است هنری که در آن اجرا دُمادَم ابداع نیاید؟ در نقاشی، در شعر، شکل با تکوین اندیشه درهم می‌آمیزد». همچنین وی از همان روزگار جوانی چنین می‌گفت: «در نقاشی، اجرا همواره باید قرین ارتجال باشد. اجرای نقاش تنها به شرطی زیبا خواهد بود که فرصت نفس تازه کردن به خود بدهد و در حین عمل کشف کند».

بذر اندیشه و رشد و نموّ آن

اکتشف حین عمل» ضابطه‌ای است که باید به خاطر سپرد. برای کشف نیز باید از آنچه در پی آنیم تصوّری اجمالی، هرچه هم مبهم و فرّار، داشته باشیم. پس هنرمند نیز همچون هر مخترعی از فکری آغاز حرکت می‌کند. حال این فکر هدیهٔ الههٔ هنر باشد یا اجرِ جستجوهای سختکوشانه، چندان مهمّ نیست. البتّه این فکر یا مفهوم کلی وجه اشتراکی ندارد تصویر ذهنی روشن و متمایزی از اثرِ تمام و کمال اینده نیز نیست. اگر این فکر هم از آغاز تا به این درجه دقیق و روشن می‌بود، می‌شد گفت که اثر عملاً ساخته و پرداخته است و انشای اثر نه آن مشکلاتی را که معلوم ماست به همراه می‌آورد نه رویدادهای دور از انتظار یا افزودنیهای تازه با دگرگونیهایی را که هنوز هیچ نشده دل بر آنها گواهی می‌دهد.

پس سخن بر سر چیست؟ بر سر تُخمه‌ای ذهنی است، نظیر تخمه‌ای زنده، که درجان هنرمند می‌شکفد و با کمال‌یابی از خلال همهٔ کشش و کوششها، چون به فرجام خود برسد، اثری هنری می‌گردد. این همان انگارهٔ پویایی است که برگسون (Bergson) درباره‌اش سخن گفته است: حرکتِ بازنمودی، جهت اندیشه، طرح بی‌قالب، تخمه‌ای پس ریز که با همهٔ ناچیزی خود آبستن امکانات معجزآسایی است.

در سرمنشاء تابلوی نقاشی، رمان یا قطعه شعر چه چیز ملموسی هست؟ انگار گاهی تقریباً هیچ: انطباعی مبهم و ناقد وزن و آهنگی که دست بردار نیست، نقشی فرّار با رنگها و خطوط افسونکار، و حتّی این احساس ساده «که چیزی ساختنی پیدا خواهد شده. شیللر (Schiller) می‌نویسد: «چون به سرودن قطعه شعری می‌نشینم، آنچه بیشتر اوقات در برابر خود می‌یابم آهنگ موسیقی است نه مفهوم روشنی از موضوع که غالبا بر سر آن خودم با خود همداستان نیستم».(۸) ما بار دیگر بر سر این نظر که در نزد شاعران رایج است باز خواهیم گشت. اظهارات فلوبر (Flaubert) ثابت می‌کند که این نظر دربارهٔ رمان‌نویس نیز، اگر هم پیوسته صادق نباشد، گاهی صدق می‌کند. «چون رمان می نویسم، این پندار

به من دست می‌دهد که رنگی یا تابشی از رنگ پدید آورم. در مَثَل، در رمان کارتازی خود(۹)، چنین می‌پندارم که درصدد ساختن رنگ ارغوانی هستم. در *مادام بوواری* (Madame Bovary) تنها این تصوّر را داشتم که تابشی از رنگ، رنگ کپک‌زدگیِ ویژهٔ زندگی خرخاکیان، را می‌آفریتم. تار و پود رمان را به هم تافتن چندان به وحشتم می‌افکند که چند روز پیش از آغاز نگارش *مادام بوواری*، قهرمانش را یکسره طور دیگر خیال بسته بودم. این زن قرار بود در همان محیط و در همان مایه، پیردختری پارسا و پاکدامن باشد... و سپس دریافتم که چنین چهره‌ای ممتنع خواهد بود».

تصویر نور که از قعر تاریکی رخ می‌نماید یا چون برق در ظلمات برمی‌جهد، با همهٔ ابتذال خویش، توان گفت همواره در نزد هر آن کس که در تحلیل این چرانه‌زنی اسرارآمیز اندیشه بکوشد، خود را جا می‌کند.

هر که در تحلیل این پیدایش اسرارآمیز اندیشه بکوشد، توان گفت همواره با همین تصویرِ نور، همین تصویر مکرّر سروکار می‌یابد که از قعر تاریکی نمایان می‌گردد یا چون برق در ظلمات برمی‌جهد. از جمله هونگِر نشئت یک سمفونی را چنین وصف می‌کند: «ابتدا، نگاره و نمای کلی اثر را سراغ می‌گیرم. در مَثَل می‌بینم که صورت بنایی کاخ گونه در مِهی بس کِدر نقش می‌بندد. تفکّر بیش از پیش این مه را کنار می‌زند و امکان می‌دهد که نقش کاخ را اندکی روشنتر ببینم. گاهی، پرتو خورشید جناحی ازاین کاخ در دست ساختمان را نورانی می‌سازد: آنگاه این پاره از کاخ سرمشق کار من می‌شود. چون این پدیده تعمیم یافت به جستجوی مصالح کار خویش می‌روم».

در نظر والری، تصوّر اوّلیهٔ یک اثر، در بهترین حالات، چنین نیست که در لفافی از تاریکی پیچیده شده باشد: خودِ آن از بس روشن است چشم را خیره می‌کند. «فروغی، نه فروغی روشنی‌بخش بل صاعقه‌آسا که بسی بیش از آنکه بیفروزد اخطار و انتخاب می‌کند». والری این تصور اوّلیه را به عکس فوری تشبیه می‌کند. هنگام عکس گرفتن آدمی چیزی نمی‌بیند: تنها پس از آن، در تاریکخانه است که، با ظاهر شدن فیلم، «تصویر به جلوه در می‌آید».

لیکن آنچه بیش از همه به پیدایش اثر هنری شباهت دارد زاده شدن بچه است. زبان، که تجربه‌ای بحساب در آن به ودیعه نهاده شده، گواه این معنی است؛ زیرا چون از آفرینش هنری سخن می‌رود، خودبخود تعبیرهای کنائیِ زبان از لحظات گوناگون توالد و تناسل به رعایت گرفته می‌شود. اثرآفرین «زاینده» داریم و اثرآفرین «نازا» که هریک از آن‌ها می‌تواند به نوبهٔ خود مراحل متناوب زایندگی و نازایی را از سر بگذراند. برای پدیدآمدن اثری ابتدا باید نطفهٔ آن بسته شود. تخم پس از آنکه در ذهن گذاشته شد باید پرورده شود، بروید و برسد. این همان دوران «بارداری» است. هنرمند، همچون زن آبستن، بارش را در مدتی لازم حمل می‌کند و در پایان موعد بارداری اثرش به کمال می‌رسد مگر آنکه به علّتی سقط شود. در هر حال، «زایش» بی‌درد انجام نمی‌گیرد. «زایمان» در حالات گوناگون راحت‌تر یا مشکلتر است. با اینهمه، همواره «دردها»یی به همراه دارد که اگر آنها را به دردهای «وضع حمل» تشبیه کنیم راه خطا نپوییده‌ایم.

نطفهٔ اندیشه، همچون بچه در شکم مادر، از شیرهٔ وجود اثرآفرین پرورده می‌شود. این نطفه، در ذهن او، به صورت مرکز جاذبهٔ منتظمی درمی‌آید و، با حسن تشخیصی که فقط ولع مصنّف با آن برابری می‌کند، بر عناصری هرچه گونه‌گون‌تر که بتوانند آن نطفه را پرمایه‌تر و پروارتر سازند و به آن نیرو و انگاره ببخشند چنگ می‌اندازد و آنها را همگونِ خود سازد. عقل و عاطفه و حافظه و معلومات تاراج می‌شوند و باج و خراج می‌گزارند. پیش می‌آید که گیاهی تمامیِ شیره‌اش را در گلی که پدید می‌آورد مصرف می‌کند. به همین سان، گاهی اثر تمامی اندوختهٔ یک مغز و همهٔ گنجینه‌های یک روح و همهٔ توان یک زندگی را جذب می‌کند و آدمی بر اثر آن به تمام معنی تهی می‌شود. آفریده آفریننده را به کام می‌کشد.

این قیاسهای متعدّد میان پدیده‌های هنری و پدیده‌های زیستی معنای سخنی را که غالباً شاهد آورده می‌شود و عموماً نادرست تفسیر می‌گردد بر ما روشن می‌سازند. آن سخن این است: هنر مقلّد طبیعت است (ars imitatur naturam). عادت بر این است که آن را به این معنی گیرند که غایت هنرهای زیبا تقلید و سوادبرداری و نمایش‌دادن خود یا اشیای طبیعت است. این درست عکس معنی مراد و تفسیری پوچ است. پوچ است زیرا، بی‌آنکه عجالتاً به مسئله نقاشی بپردازیم، روشن است که در مثَل برای موسیقی یا معماری تقلید از چیزی اصلا مطرح نیست. از سوی دیگر، در حکمت ارسطو و در فلسفه مَدرَسی که منشأ این سخن‌اند، اصل تقلید از طبیعت یکسره معنای دیگری دارد. معنای آن این است که فعّالیّت هنری نظیر فعّالیّت زیستی اوست و فرآیند آفرینش هنری نظیر سیر امور حیاتی.

به عبارت دیگر، هنر از طرز تولید فراورده‌های طبیعت تقلید می‌کند نه از خود این فراورده‌ها(۱۰). هنر ما را به درون جهان آفریده‌های سازمان‌یافته‌ای راهبر می‌شود که تمامی و کمال آنها، همچون کمال آفریده‌های طبیعی، نتیجهٔ نوعی نموّ حیاتی است. در هر دو حالت، اندیشه‌ای ناروشن، گرایشی، نیرویی، فکری هادی و سازمان‌بخش: تخمی زنده دست‌اندرکار است تا جایی که اگر طبیعت هنری است که در ماده حلول یافته و ماده از درون نظم و نسق می‌دهد، هنر نیز به نوبهٔ خود نوعی طبیعت بیرون از ماده است و از برون در کار مادّه دست دارد. طبیعت، چنانکه پیداست، روشنگر کار هنری است، و کار هنری نیز روشنگر کار طبیعت است.

بااینهمه، به خلاف برخی کسان(۱۱)، از آن برحذر باشیم که فعّالیّت هنری و فعّالیّتی زیستی را زیاده همانند بشماریم. میان زایش روحانی و زایش جسمانی فرقهای بارزی هست و ریشهٔ این فرقها آنکه کلّاً زایش روحانی از اندیشه‌ای آگاهانه ناشی می‌شود که می‌تواند، دست‌کم بعضاً، از راه تفکّر و سنجش قبضه و مهار شود: درصورتیکه زایش جسمانی از اندیشه‌ای ناآگاه و نیم پیدار برمی‌خیزد که به تفکّر و سنجش در نمی‌آید. این دلیل بی‌گمان این معنی را، از جمله معانی دیگر، روشن می‌کند که چرا در هنر بیش از طبیعت ابداع و پیش‌بینی‌نشدگی و آزادی و اختیار هست. درست است که زندگی، در جریان تطوّر، صوَر تازهٔ چندی پدید آورده است؛ با اینهمه، در سطح فرد، گویی میدان انتخاب ندارد. زنده‌هایی که زاد و ولد می‌کنند به وجهی نامعیّن همان انواع را از نو پدید می‌آورند. به‌خلاف، نه فقط اکنون نمی‌توان جهت‌گیری هنرهای زیبا در یک قرن آتی را معلوم ساخت، بلکه در مثَل برای یک نقّاش ممتنع است که سیر تکاملیِ نقّاشی خود را پیشگویی یا حتّی به دقّت پیش‌بینی کند که فردا چگونه تابلویی خواهد ساخت. هر اثر هنری چیزی را به همراه می‌آورد که هیچ‌گاه دیده نشده است و هیچ‌چیز جای آن را نمی‌تواند بگیرد مگر آنکه هنرمند از اثر خود سواد بردارد. این معنی اطلاق لفظ آفرینش را تماماً موجه می‌سازد.

وانگهی آفریده‌های طبیعی با فرایندی موجَباً پدید می‌آیند که اگر تصادفی پیش نیاید تغییرناپذیر است. در هنر، حال بدین منوال نیست. هر اثری، که در نوع خود بیهمتا نیز هست، به طریقی پدید می‌آید که در نوع خود بیهمتاست. «هرگز نشده است که دو پردهٔ نقّاشی، هرچند رقم یک نقّاش باشند، سرگذشت واحدی داشته باشند. در برخی حالتها، گویی عقل چند زمانی دست را آزاد می‌گذارد تا هر چه می‌خواهد بکند؛ در حالتهایی دیگر، مبادلهٔ بین دست و عقل چندان جانکاه می‌شود که گویی منازعه و توان گفت نیرویی درکار است؛ گاهی نیز هنرمند کاری جز این نمی‌کند که مدّتی دراز تنها در اندیشهٔ یک پردهٔ نقاشی باشد امّا پس از آن می‌بینیم که چند روزه و گاهی چند ساعته اثر را تمام می‌کند.

از این هم بالاتر، تخم اصلی، در مدّت پروردگی، چه بسا دستخوش دگردیسیهایی شود که موجودِ در حال تکوّن را سراپا دگرگون سازند و این چیزی است که هیچگاه در طبیعت پیش نمی‌آید. مجموعْ انگیزهٔ اجزا می‌شود؛ لیکن پیش می‌آید که اجزا، به نوبهٔ خود، برمجموع واکنش یابند تا به حدّی که پیش انگاره نفی شود. با آنکه گاهی دیده می‌شود که

یک خوانِ داستان بر مایهٔ اصلی آن چیره می‌گردد. پارسیفال (Parsifal) که در نخستین طرح *تریستان* رهگذر نیکوکاری بیش نبود، از داستان *تریستان* ناپدید می‌شود تا زندگی مستقل پیدا کند و به پایه‌ای برتر برسد. در حقیقت، ساخت و انگارهٔ اثر، هر چه از طریق اجرا و صورت‌بندی روشنتر گردد، بر سر راه خویش، انبوهی از امکانها را، که خود از آنها سربرآورده، به جا می‌گذارد. لیکن این امکانها را، حتّی هنگامی که مانند آنچه دربارهٔ *تریستان* یاد کردیم موضوع اثرِ دیگری نشوند، برباد رفته نباید شمرد. مگر گوته نگفته است که چند تا از پیش انگاره‌های او چون پرومته (Prométhée)، تانتال (Tantale)، ایکسیون (Ixion)، سیزیف (Sisyphe) بعداً در سواد صحنهٔ ایفیژنی (Iphigénie) ظاهر شده‌اند و جزئی از تأثیر نمایشنامهٔ او مرهون همین چرکنویسهای ناتمام است؟

دربارهٔ سهل‌آفرینی

اگر نقش و اهمیّت کار در آفرینش هنری و ادبی همان باشد که یاد کردیم، به ناچار از ارزش به اصطلاح سهل‌آفرینی که غالباً به غلط به توانِ نسبت داده می‌شود، باید کاست. برگسون می‌نویسد: «چیزهای زیبا بدقلق‌اند». مقصودْ اینکه ساختن و شاید در برخی از حالتها فهم و هضم آنها دشوار است. ژرژ اوریک (George Auric) در این باب تمایز بس شایسته‌ای را پیش می‌کشد. به نظر وی، «آهنگسازانی هستند که آهنگی دشوار را به آسانی می‌نویسند و آهنگسازان دیگری هستند که آهنگی آسان را به دشواری می‌نویسند».

بی‌گمان، نوعی سهل‌آفرینی طبیعی وجود دارد که درتصرّف نبوغ یا قریحه است. اگر کار کسانی چون ویکتور هوگو، دیکنز (Dickens)، بالزاک (Balzac)، واگنر (Wagner) تندتر و پرثمرتر از کار عامهٔ آدمیان نمی‌بود، چگونه می‌شد وفور آثارشان را توضیح داد. بدین سان، باروری، تا حدّ زیادی، تابعی است از سهل‌آفرینی. وانگهی، اثرآفرینان، اگر نبوغ یکسانی هم داشته باشند، از رواندستیِ یکسانی بهره‌مند نیستند. چنین می‌نماید که شماری از آنان، از این جهت، نصیب بیشتری برده‌اند. سهل‌آفرینی اینان همچون لطف و موهبتی اضافی است که بحق محسودِ دیگران یعنی کسانی است که نصیب کمتری یافته‌اند. هونگر چنین اقرار می‌کند: «بر آهنگسازانی چون میلو (Milhaud) و هیندمیت (Hindemith) آفرین می‌خوانم و رشک می‌برم که از چنان موهبتی در سهل‌آفرینی برخوردارند که یکریز آهنگ می‌نویسند». دولاکروآ این پرسش را پیش می‌کشید که «آیا هنر کسی که به اشاره‌ای اثری پدید می‌آورد از جنس محسّنات مینرو (Minerve) نیست و از این آفرینش، که گویی بی‌هیچ رنجی صورت گرفته، چه لذّاتی حاصل می‌شود... خوشا به حال هنرمندانی که ایزدی مهربان آنان را به سوی فراورده‌هایی از این دست گرایش می‌دهد».

با اینهمه، هر سکّه‌ای پشت و رو دارد. سهل‌آفرینی، همچون توفیقی که زود به دست آید، خطرناک تواند بود. هنرمندی که به آن دل خوش کند چه‌بسا که از دست برود. چون مانعی که بر آن غالب آید در راه نیست، قریحه‌اش پخته نمی‌شود. چون رنجی نمی‌کشد، همهٔ رمق خود را صرف نمی‌کند. از این‌رو، در قاموس هنر، سهل غالبا با سطحی مترادف است. تأثیری که آسان به حاصل آید تأثیری است خوش امّا چیزی کم دارد: نیرو، عظمت یا اصالت. دولاکروآ در تنی چند از همعصرانش درد را شناخته است.

بونینگتن (Bonington) «مردی بود سرشار از عاطفه امّا دستش او را با خود می‌کشاند و همین امر، یعنی فداکردن ممتازترین هنرها در ازاء سهل‌آفرینی ناخجسته، امروز آثارش را دچار شکست ساخته است». دربارهٔ شارله (Charlet) نیز اظهارنظر بهتری نمی‌کند. «قریحهٔ او را سپیده‌دمی نبود. از همان گام نخست، سهل‌آفرینیِ شگفتی به خدمتِ نیروی خیالی تمام‌نشدنی درآمد... امّا این سهل‌آفرینی درست خلاف آن چیزی بود که برای پایدار ماندن او در پایگاه بلندِ

نخستین آثارش ضرورت داشت. انگار قرایحی که با رنج بیشتر و کندتر قواره می‌گیرند با قوّت و دامنهٔ پایدارتری باقی می‌مانند.

گذشته از این سهل‌آفرینی، که موهبتی است طبیعی، سهل‌آفرینی دیگری هم هست که اکتسابی و ثمرهٔ تلاش است. جیونو (Giono) چنین راز دل می‌گشاید: «از سهل‌آفرینیِ من اگر بپرسید، درست بدین قرار است: از چهل سال باز، از هفت صبح تا ظهر، جز یک ساعت برای نامه‌نویسی، معادل سه یا چهار صفحهٔ کتاب چیز می‌نویسم: آن هم هر روز و حتّی در ایّام عزای نزدیکان». اثرآفرین، به این سیاق، چنان مهارت روزافزونی پیدا می‌کند که تازه‌کاران و کارآموزان نمی‌توانند دعوی آن را داشته باشند. چه، حرفهٔ نقّاش و موسیقیدان و معمار و نویسنده در حکم دیگر حرفه‌هاست: به قانون عادت، چابکدستی و حدّت ذهنی پدید می‌آورد که کارکردش را تندتر و آسانتر می‌سازد. استادی هنرمند درست همین مزیّت است که با چیرگی کامل او بر ابزار هنرش پستگی دارد. در این شکّی نیست که نمایشنامه‌نویس پس از نوشتن بیست نمایشنامه بهتر می‌داند که برای ایجاد مایهٔ هیجانی، برای وارد کردن یک چهرهٔ نمایشی، برای پروردن یک صحنه یا برای حفظ انگیزهٔ علاقه و کنجکاوی چگونه عمل کند.

مهارت فنّی، حتّی از دیدگاه هنری، بی‌ارزش نیست. بی‌گمان، این مهارت با هنر یکی نیست. مهارت فنّی باید تابع هنر باشد و شأناً وسیله است. با اینهمه، انگر (Ingres)، که خود از مهارت فنّی بهره‌ور بود، می‌پنداشت که هنرمند هر چه از آن برخوردار شود کم است. «هنر سهل‌آفرینی را باید درعین خوارشمردن به کار برد: مع‌الوصف، اگر کسی خرواری از آن داشته باشد باز باید مشتی دیگر دست و پا کند». از آن هم بالاتر، استادی جنبه‌ای شاعرانه هم دارد. دولاکروآ در روبنس (Robens) «آمُختگی پُرجذبهٔ دستی عامل و کارکُشته» را می‌ستاید و می‌گوید که «از آن، هنر سهل‌آفرینی احساس می‌شود – هنری که این آثار را پدید آورده است. چنین احساسی اثر را قوی‌تر جلوه می‌دهد». لیکن آن نقّاش بزرگ فلاندری بسی برتر از صناعت پیشهٔ چربدست است. مهارت فنّیِ خیره‌کننده‌اش فقط بیانگر روح تغزّلی سرشار اوست. فرض کنید این مهارت در کف هنرمندی میاندست و بی‌احساس باشد که گفتنی در چنته ندارد: برفور معنای آن عوض می‌شود و از آن جز سیاه‌مشق، پهلوان پنبگی و «تردستی بلاهت بار» چیزی برجای نمی‌ماند.

پس سهل‌آفرینی اکتسابی، مانند سهل‌آفرینی طبیعی، دو خطر آن هست که به آفت بَدَل شود. در وجود هنرمند این وسوسه قوّت دارد که به آن تسلیم گردد و به آن بس کند. قریحه‌اش دیگر جانِ تازه نمی‌گیرد. هنرمند در ورطهٔ «صنعت» و تنگنای قالب و زرق و برق دروغین کار پُرشتاب می‌افتد. دریافت صادقانه و صفای عمل را از دست می‌دهد، یعنی همان چیزی را که دولاکروآ «احساس» می‌نامد و در شمایل سازان قرن‌های سیزدهم و چهاردهم می‌ستاید، همان چیزی را که با نوعی جهل یا ناشیگری محفوظتر می‌ماند. «دانش می‌توان گفت که همواره ناخجسته است: مهارتِ دست و آشنایی پیشرفته‌تر با کالبدشناسی یا تناسب اجزاء حالیا هنرمند را به دست آزادیی مفرط می‌سپارد. هنرمند دیگر بر صفا و نزهت پیشین تصویر را منعکس نمی‌سازد؛ وسایل بیان و بازگردانِ سهل یا مجمل شیفته‌اش می‌کند و به صنعت و تکلّف می‌کشاند».

رسیدیم بر سر این معنی که حاصل کار نقّاش یا نویسنده به دیدهٔ مشتریانِ آثار ایشان سهل‌آفریده جلوه می‌کند. باید گفت که چه بسا این جلوه دروغین و نظرفریب باشد. در حقیقت، هنرمند کمتر از آنچه پنداشته می‌شود سهل‌آفرین است و آنچه به ظاهر چنین می‌نماید که بی‌رنج و آسان به حاصل آمده غالبا با رنج و تلاش همبر بوده است. بوآلو (Boiloua) در این باب دچار اشتباه نمی‌شد «اثر اصلاً نباید چنین جلوه کند که بیش از اندازه کار برده است؛ امّا درحقیقت هرقدر کار برده باشد کم است و غالبا همان کار است که اثر را صیقل می‌دهد و به آن روانی و سهولتی ارزانی

می‌دارد که مایهٔ بسی مباهات است و خواننده را افسون می‌کند. فرق زیادی هست میان ابیات سهل و روان و ابیاتی که سهل و روان ساخته شده‌اند. نوشته های ویرژیل (Virgile)، هرچند بیش از اندازهٔ معمول کاربُرده باشد، بسی طبیعی‌تر است از نوشته های لوکن (Lucain) که گفته‌اند با سرعت معجزآسایی می‌نوشته است. معمولاً رنجی که صاحب اثر در پرداختِ نوشته‌های خویش و کمال بخشیدن به آنها بر خود هموار می‌کند همان چیزی است که موجب می‌شود خواننده در خواندن آنها دچار رنج نشود».

اگر اتفاقاً صاحب اثر از مشتریان اثر خویش تحمّل اندکی از آن رنج را که بر خود هموار کرده است متوقّع باشد، جنین نیست که همواره موجب ملامت شمرده شود. حتّی بسا هست که از این باب باید او را سپاس گفت. بی‌گمان نویسنده برای فهماندن مقصود خویش می نویسد. سخن بر سر بازارگرمی برای آن پیچیده‌گویی با آشفته‌گویی پُرمدّعایی نیست که، برای پنهان داشتن کم‌مایگی و ضعف تألیف، برای آن ظاهری پرعمق می‌آرایند. آنچه در ذهن خوش طرح‌ریزی شود روشن نیز به بیان درمی‌آید. لیکن روشنیِ آثار هنری، چون قطعه شعر و رمان و آهنگ موسیقی یا ترکیبی تصویری، چیزی است و روشنی قضایای هندسی چیزی دیگر. چون درست بنگریم، دشواری برای ذهنی که اندکی تلطیف شده باشد و پرحرارت و مولع باشد جاذبه دارد. دشواریِ اثر نویدی برای افزودن بر غنای فکری مشتریان اثر نیز هست. نوشتهٔ پروست (Proust) آسان نیست؛ آثار مونتنی (Montaigne) و باخ (Bach) و آثار اخیر دبوسی (Debussy) نیز همگذا. اینان به مرتبت ما فرود نمی‌آیند. ما باید خود را به مرتبت آنان برسانیم و، اگر برسانیم، خوشا آن لذّت و فایده‌ای که بهرهٔ ما خواهد شد! پس، در عین برهیز از بی‌اعتنایی نسبت به آثاری که هدف آنها تنها سرگرم کردن است- چه، در میان این گونه آثار، بسیاری در خور آفرین‌اند- و بی‌آنکه مانند والری بگوییم «پست‌ترین نوع آن است که از ما کمترین تلاش را متوقّع باشد»، می‌توانیم از وی درس بگیریم و دست ردّ بر سینهٔ همهٔ آثار دشوار نزنیم. تقریباً همهٔ کتابهایی که بر آنها ارج می‌نهم و مطلقاً همهٔ کتابهایی که به کارم آمده‌اند آنهایی هستند که خوانندشان نسبتاً دشوار است. فکر می‌تواند از آنها متفکک شود ولی نمی‌تواند به مرور کردن آنها بس کند. شماری از این کتابها با همهٔ دشواری به دردم خورده‌اند و شماری دیگر به سبب دشواری».

قیدهای دلپذیر

«هنگامی که کار اجرایی، چنانکه در پیکرتراشی دیده می‌شود، قرار است با موانعی مادّی روبرو گردد، عَلَی‌العاده خطر سهل‌آفرینی در میان نیست. امّا وقتی این موانع نباشند چگونه باید با اهمال و ضعف پنجه کرد؟ آیا نه این است که باید قیدهایی دلبخواهی به خود تحمیل کرد؟ کسانی بر همین گمان‌اند. بودلر به مخالفت با نظریهٔ رمانتیکی برخاسته دربارهٔ «سونه» (غزل‌واره sonnet) چنین نوشته بود: «تنگنای قالب موجب می‌شود که فکر فوران قویتری داشته باشد... رمسیدیم بر سر منظومه‌های بلند. باید گفت که این منظومه‌ها دستمایهٔ کسانی است که از ساختن قطعات کوچک عاجزند».

والری این اظهارنظر را تعمیم داد. از دعویهای عمدهٔ هنری خویش می‌سازد: «هنرمندان راستین خطر و مزاحمت سهل‌آفرینی مفرط را احساس می‌کنند. خامه یا قلم‌مو به نظر آنان زیاده سبک می‌نماید. به دوام آنچه به این اندکی در آن مایه گذاشته‌اند و به این راحتی به منصّهٔ ظهور می‌رسد اطمینان ندارند. می‌بینیم که به روزگاران خوش برای خودمشکلاتی وهمی می‌آفرینند، مواضعات و قواعدی کاملاً دلبخواهی از پیش خود می‌سازند. آزادیهای خویش را که دانسته‌اند مخاطره‌آمیز است محدود کرده‌اند و بر خود روا نشمرده‌اندکه با قوّت دل و عاجلاً هر آنچه را که بخواهند بسازند».

اگر هم نتیجه‌گیریهای والری را بتمامی نپذیریم، به زحمتش می‌ارزد که بر سر شرح و بیان انگیزه‌ها درنگ کنیم درحقیقت. به هیچ روی چنین نیست که هنرمندان از سر «انحراف» یا علاقه به ناراحتی و رنج و عذاب، خوش داشته باشند که «به دلخواه خویش غُل و زنجیر بر دست و پای خود نهند». این کار ایشان دلایلی قوی دارد و نخستین دلیل اینکه هنر، دست‌کم از یکی از جنبه‌هایش، بازی است از بازیها. امّا هر بازیی قواعدی دارد و، هرچه این قواعد محدودکننده‌تر و پرشمارتر باشد، بازی لذّت‌بخشتر است. قوانین فنّ شعر نیز همین حال را دارد. «با پیروی از این قوانین نه ذوق تفنّنی ما کشته می‌شود و زیان می‌بیند نه هیجانهای ما؛ به خلاف، این جمله با ضوابط قراردادی رو به افزونی می‌نهند و پدید می‌آیند. در حریفان بازی بنگرید با آن توافقهای عجیب و غریب و همهٔ رنجی که بر ایشان به بار می‌آورد و آتش هیجانی که در وجودشان برمی‌افروزد، با آن محدودیّتهای وهمی ایشان در اعمال. اسب عاج خود را ناگزیر از حرکتهایی خاصّ بر روی صفحهٔ شطرنج می‌بینند؛ کشاکش نیروهایی رؤیت ناپذیر را احساس می‌کنند که جهان فیزیک از آنها یکسره بیگانه است. این نیروی مغناطیسی با پایان یافتن بازی نابود می‌شود و دقّت مفرطی که زمانی به این درازی حفظ شده بود چون رؤیایی تغییر ماهیت می‌دهد و محو می‌گردد».

در این معنی نیز بیندیشید: فکر و مضمونِ مجرّد از انگاره و قالبی که در آن ریخته شود چیست؟ چیزی بیمقدار. اگر در مادّه‌ای سرکش کالبد نیابد، پَرهیبی است که رخ ننموده ناپدید می‌شود و، اگر با مقتضیاتی از مقتضیات بیان والایی نپذیرد، بیشتر اوقات چه مایه مبتذل است. نیروی معنوی، از این حیث، همان حال نیروی مادّی را دارد. «قدرت آتش، هرچه هم زیاد باشد، جز با ماشینهایی که در آنها به خدمت صنعت درمی‌آید سودمند و دارای قوّهٔ محرکه نخواهد بود. بی ناچار، قید و بندهایی بجا باید مانع محوِ کلّی آن شوند و تعبیهٔ مامرانهٔ وسیلهٔ ایجادِ تأخیر در بازگشت ناگزیرِ تعادل امکان دهد تا بخشی از حرارت، پیش از نزول بیفایدهٔ آن، مصرف شود. نقش هنرمند نیز این است که نیروی آفریننده را مهار کند و در مجرایی خاصّ بیندازد وگرنه آن نیرو هدر خواهد شد. کار هنرمند این است که بر سر راه هیجان با نیّت اولیّه، از سویی، و این فرجامها که همان فراموشی و آشفتگی و ابهام یعنی پایانهای قهری اندیشه‌اند، از سوی دیگر، موانعی را که خود ساخته است برپا دارد تا این موانع، در آن میان، از طبیعت سپنجی پدیده‌ای درونی، اندک مایه عمل بادوام و موجودیّت مستقلّ را بقهر برگیرند. بیرون از مانع‌تراشیِ ضروری، چیزی جز «نیمخواستها و امکانات و سهل‌آفرینیِ نفرت‌انگیز وجود دارد و این جمله گنجی است و چون رؤیا عاطل که انبوهِ بیکران چیزهای فرسوده و مبتذل را بر هم می‌زند و در هم می‌آمیزد».

آخرین برهان با ماهیّت شعر مربوط است. در حقیقت، همچنانکه پس از این خواهیم دید، وجه تمایز شعر از زبان محاوره این است که نقش زبان محاوره دلالت بر معنایی از معانی است درحالیکه شعر، گذشته از معنای آن، دارای ارزش خاصّی است. از این‌رو، «هر ادیبی که عمر معیّنی کرده باشد، به آفریدن زبانی شاعرانه، جدا از زبان عادی، گرایش نشان می‌دهد. این زبان دارای واژگان و ساختمان دستوری و جوازهایی است که کمابیش با واژگان و ساختمان دستوری و منع و جواز عام فرق دارد». قیدهایی که شاعر می‌پذیرد، در این افق، همهٔ اهمّیّت خود را کسب می‌کند و اگر الزام این قیدها آن باشد که «هر دم سراینده به یاد آن افتد که مدار گردش وی نه دستگاهِ زبان عام بلکه دستگاهی نیمک متمایز از آن است»، حکمت وجودی آنها تا حدّی نشان داده شده است. به عبارت دیگر «این ضوابط قوانین کهن»، مبادی آنها هرچه باشد، «جز این خاصیتی ندارد که به سادگی تمام تعیین کنندهٔ دنیای بیان مطلقی باشند»، تعیین‌کنندهٔ جهانی قایم در خود و به خود که در آن، زبان غایت خود باشد و دستگاه، فارغ از تبدّلات و گردشهای اندیشه، دارای زندگی جداگانه

اثری هنری باشد. «مقتضیات ضوابط وزن شعر ترفندی است که به زبان طبیعی خواصّ مادّه‌ای مقاوم را ارزانی می‌دارد که روح ما از آن بیگانه است و گویی در برابر، هومنهای ما گوش شنوا.

نیدهای دلپذیر! و دوستداران موانع و مشکلات را می‌بینیم که به بانگ بلند برای مواضعاتی که رمانتیکها، آن هم نه بگذاخی، به جنگ آنها شتافته بودند مدیحه سرایی می‌کنند یا در برابر شکلهای ثابت معبود شاعران کهن: بالاد (ballade)، روندو (rondeau)، سرود خسروانی (chant royal) به وجد درمی‌آیند... به‌ویژه، سونه (غزل‌واره) عنان شوق را می‌گسلد. والری، به زبان تغزّلی، خطاب به نخستین سازندهٔ ناشناختهٔ آن می‌گوید: «نمی‌دانم اشعارتان چه مایه ارزش دارند... امّا هر اندازه هم زشت و مبتذل و بی‌مزه و خنک باشد، ... در دل من برتر از همهٔ شاعران روی خاک و زیر خاک جای دارید! شما شکلی آفریده‌اید...»

از قاعدهٔ وحدتهای سه‌گانه با حرارت کمتری دفاع نمی‌شود. خطاست اگر گفته شود که این قاعدهٔ حقیر و تصنّعی و با زندگی ناساز است بلکه باید گفت که سخت نرم و نوازشگر است. زیرا آخر مگر چندان معقول هست که آن‌چه را زندگی می‌خوانیم با این همه شرطِ سزاوار تکریم قیاس کنیم؟ دریغا، مگر نمی‌بینیم که زندگی، زندگی واقعی، برای اینکه به عرصهٔ وجود درآید، تابع محدودیّتهای اجباری و وحدتهای ناگزیر بیشماری است که در قبال آنها وحدتهای سه‌گانهٔ بس معروف که آن همه آماج لعن و نفرین شده است، بیمقدار و غُل و زنجیری سبک است؟»

دیرزمانی است که بر سر قافیه نزاع درگرفته است. ورلن (Verlaine)، از پی فِنلون (Fénélon)، «مضارّ قافیه» را فاش می‌کند. والری، از پی ولتر (Voltaire)، در فواید آن دادسخن می‌دهد. شگفت‌تر و از همین رو پُرمعنی‌تر دلبستگی نویسندگانی به قافیه است که دستخوش تأثیر انقلاب سورئالیستی شده‌اند. وانگهی، کوکتو (Cocteau)، به همراه آن، همهٔ قیدوبندهای باروز را می‌ستاید. وی چنین می‌گوید: «اعتبار شیوهٔ متعارف هرچه بیشتر بر من آشکار می‌شود. بیشتر به این نظر گرایش پیدا می‌کنم که ذهن از همان اندک وسایلی که در اختیار دارد برانگیخته می‌شود و بیشتر به شعر، به این کهنه جامهٔ یکرنگ و یکدوخت که هر یک از ما آن را به گونه‌ای در می‌آورد، نزدیک می‌شویم. بدین‌سان، عصر ما، که به ظاهر هرج و مرج‌گراست از هرج و مرج رهایی یافته با طرز فکری تازه بار دیگر به ضوابط روی می‌کند». و چنین نتیجه می‌گیرد: «باز به قافیه، به این مُفرّح روی می‌آوریم».

بی‌گمان آراگون (Aragon) خواستار عروض و قافیه‌ای با نرمش‌تر و آزادی بیشتر در موقوف‌داشتن معانی است. همچنین خواستار غنی‌تر ساختن شعر است یا واژه‌های نو و معارف تازه. با اینهمه در اصل قضیّه همداستان است: «آنگاه قافیه شأن خود را بازمی‌یابد، چون در زبان والا و کهن چیزهایی تازه وارد می‌کند... آنگاه قافیه دیگر بیمقدار نیست، چون از ضروریات جهان واقعی می‌شود و حلقهٔ زنجیری است که چیزهای جهان را با سرود پیوند می‌دهد و این چیزها را به سرود درمی‌آورد... امّا تازه عصری را پشت‌سر گذاشته‌ایم که در آن ازهم گسیختگیِ رشتهٔ نظم شعر، همچون تساوی دقیق ارکان اوزان در قرن هجدهم، عادی شده بود و، بی‌گمان، شعر بحر طویل‌وار این سالهای اخیر همان سرنوشتی را خواهد داشت که مصرعهای گزکردنی دوران اشعار شبانی پیدا کرده بوده.

به ناچار گفته خواهد شد که شعر چیزی است و عروض و قافیه چیزی دیگر و اشعار تمام مقفّی چه بسا بی‌خاصیت باشند در حالی که اشعار آزاد از قافیه، که ضوابط را پشت سر گذاشته‌اند، گاهی قرین توفیقهایی حیرت‌انگیزند: مصنّفانی که یاد کردیم از پاسخ گفتن به این ایراد عاجز نمی‌مانند. در این کار، اثر وجودی هنرمند بیش از اثر ابزار هنر اوست. اگر هنرمند ابزار هنر خویش را بد به کار می‌بَرَد، از آن نباید چنین نتیجه گرفت که خود ابزار بد است. وانگهی، قدرت موضعات باید بس زیاد باشد تا شاعران بزرگ، که در آغاز از قید شعر سنّتی رهایی یافته بودند، به غریزه به جانب قافیه

بازآمده باشند یا سروده‌های خود را از قافیه‌های درونی یا مناسبات باریک و ظریف سرشار کرده باشند. از این جمله‌اند دورِینیه (H. de Régnier) و ژام (F. Jammes) و پُل فور (Paul Fort) و کلودل (P. Claudel)، هر کدام از جهتی تازه، تنها در عرصهٔ سیاست نیست که شورشیان پیروزمند به خودکامگان سختگیر بدل می‌شوند. چون دستگاهی منتظم ویران شود، دستگاه منتظم دیگری به جای آن می‌نشیند به نام طرد قیدها. همچون واگنر(۱۲) قیدهایی تازه به همان اندازه دلبخواهی و بی مُزاحمتر بنیاد می‌نهند.

سرانجام، هنرمند، اگر هنرمند واقعی باشد، بویژه در آن هنگام که نه به راهی از راهها به قواعد عام بازگردد و نه به نوبهٔ خویش دعویِ دگرسان کردن خطهٔ الههٔ هنر را داشته باشد، قانونی خصوص به خود خواهد ساخت که غالبا از قوانین منصوص سفت و سخت‌تر است. کوکتو از «سختگیری باورنکردنی» سخن می‌گوید که «در آنجا که خواننده، جز تن آسایی چیزی نتواند دید»، درست نشاندن فعل، کاربرد واژه‌های مختوم یا نامختوم به e، و ضربان وزن، در هر مورد حکمی می‌کنند. وی ظریفانه می‌گوید که «هزاران شیطان در وجود شاعر آشیان دارند که باید از آنها فرمان بَرَد». و این همان اعتقادات روزگار رمیده سالی است که پیری و سالخوردگی اصلا به نقض و انکار آنها نخواهد پرداخت. کوکتو در خطابهٔ آکسفورد (Discours d'Oxford)، پس از افشای «انحلال و وارفتگی سبک و قواعد» در نزد «بسیاری از جوانان» که «اندامواره‌ای را که قطعه شعر باید عبارت از آن باشد با مجرّد سیاق شاعرانه خلط می‌کنند»، به صراحت چنین می‌گوید: «ناپیدا بودن نظم و نسق مانع وجود آن نیست». پس، بگذار تا نظم و نسق ناپیدا باشد ولی باشد.

لابد دریافته‌اید که اصل نزاع بر سر مفهوم آزادیِ هنرمند است. امّا در عرصهٔ هنر همچنانکه در عرصهٔ رفتار اخلاقی، آزادی را نباید با اِباحت خلط کرد. آزادی مستلزم طرد هر قانونی نیست: آزادی همان قدرت گزینش قانون است. ضابطهٔ کُشندهٔ آزادی نیست بلکه آزادی میوهٔ خوشگوار ضابطه است. به تاریخ نقاشی توجه کنید. «آری، خامهٔ نقاشی تنتوره، لوینی (Luini)، کورِژ، ربنولدز، ولاسکوئز (Velàsquez) چون فضا آزاد است و با اینهمه خطا نمی‌کند؛ لیکن ضابطه‌ای میراث پانصد سال تلاش است که به آنان امکان می‌دهد تا آزاد باشند و شاهکارهایی بسازند. شما نیز فرمانبردار باشید. به نوبهٔ خود آزاد هم خواهید بود؛ آخر در کارهای خُرد، همچنانکه در کارهای بزرگ، آزادی تمام تنها در خدمت درست محقق می‌گردد».

در هنر، این «خدمت درست» جز این چه تواند بود که اثر جوابگوی تقاضایی باشد که مقصود از ایجاد آن است؛ در نتیجه، این «خدمت درست» جز قبول معیارهایی که باید به زیبایی اثر کمک کنند چه تواند بود؟ مقاومت مصالح کار، حدّ و حدودی که کالبدشناسی یا قوانین نور برای تفنّن پیکرتراش یا نقّاش تعیین می‌کنند، موانع و مشکلاتی که ساختمان دستوری زبان برای شاعر و تونالیته (tonolité) برای موسیقیدان به بار می‌آورند – همه و همه فشارهایی هستند که باید هم تحمّل کرد و هم بر آنها فایق آمد. این قیدها نه تنها خداوندان قریحه و نبوغ را به زنجیر بردگی نمی‌کشند، در دست آنان به وسایل رهایی از بند نیز بدل می‌شوند. هنرمند، برای آنکه پرواز گیرد و پروبال گشایی خویش را راهبر باشد و بتواند از کران چیزها فراگذرد، به این قیدها نیاز دارد. «گویی الهام همان سلسله موانعی است که هنرمند بر آنها چیره می‌شود یا آنها را دور می‌زند و تنها زمانی آزادانه به گردش درمی‌آید که توانسته باشد هم بر فرمان این قیدها درآید و هم برای چیرگی بر آنها دیرزمانی با آنها نبرد کند. بهترین بدیهه آفرینان و بدیهه آفرینان راستین، همچون دموستن (Démosthène)، قریحهٔ خود را با سختکوشی به چنگ آورده‌اند؛ و آنان که از آغاز دارای قریحه بوده‌اند تنها زمانی آن را درست به کار برده‌اند که برای تصاحب مجدّد آن شکیبایی نشان داده‌اند: از این جمله‌اند سزار فرانک (César

(Franck) که، پس از نخستین پیروزیهای خویش، یک ربع قرن در خود فرورفت و از این رهگذر از هنرمندی چون ماسنه (Massenet) بسی فرزانه‌تر بود که از قریحه‌ای روان بیگاری گرفت و هیچ اثر پایداری پدید نیاورد.

استراوینسکی را، بجا یا نابجا، هنرمندی انقلابی می‌شناسند. به هر حال، کسی منکر بی‌پروواییهای او نیست. با اینهمه، هیچ‌کس بیش از وی مبلّغ و مدافع انظباط اختیاری نیست: «از جمع ما چه کسی جز این شنیده است که هنر قلمرو و آزادی است؟ شیوع همسان این نوع بدعت از آن روست که هنر بیرون از دایرهٔ قعّالیّت عام تصوّر می‌شود و حال آنکه، در هنر همچنانکه در هر چیزی، کار را بر شالّده‌ای استوار پی‌ریزی می‌کنند: مخالفت با تکیه‌گاه در حکم مخالفت با حرکت است... در مورد خودم باید بگویم که، چون به کار می‌نشینم و در برابر بی‌نهایت امکانی که در پیش دارم حس می‌کنم که همه‌چیز برایم مجاز است، دچار نوعی وحشت می‌شوم. اگر همه‌چیز، از بهترین تا بدترین چیزها، برای من مجاز باشد، اگر هیچ‌چیز در برابر من ایستادگی نکند، هر تلاشی نامفهوم است. روی هیچ چیز نمی‌توانم پی‌ریزی کنم و در نتیجه دست زدن به هر کاری بیهوده است. بنابراین، آیا ناگزیرم که در این غرقاب آزادی فرو روم؟ - نه. برای «گریز از سردرگمی» از یک سو به موضوع، یعنی به مقتضیات چیزی که باید ساخته شود، متوسّل می‌شود از سوی دیگر قواعدی فراپیش خود می‌نهد. - در چنین شرایطی، آزادی من همان گردش در چارچوب تنگی است که برای هر یک از کارهای خویش، خود برای خود ساخته‌ام. از این هم بالاتر: هر چه میدان عمل خویش را تنگتر کنم و موانع بیشتری بر سر راه خود گذارم، آزادیم بیشتر و ژرفتر خواهد شد... هر چه خود را بیشتر در قید و بند گذاریم، بیشتر از زنجیرهایی که فکر را در بند می‌دارند رها می‌شویم... هنر هر چه بیشتر مهار و محدود شود و کار ببرّد، آزادتر است».

فواید قید و بند و حدود وثغور و «انقیاد» کدام‌اند؟ این فواید در دو جمله خلاصه می‌شوند. «هرآنچه بار رنجی را از من بردارد نیرویی را از من می‌گیرد... تحکّم قید و بند تنها برای آن است که اجزا از هر مسامحه‌ای پاک شده باشد». لئوناردو داوینچی می‌گفت که قوّت با قید و بند زاده می‌شود و با آزادی می‌میرد. «نافرمانی به چیزی خلاف این می‌نازد و بر قید و بند به این امید خام رقم بطلان می‌کشد که منشاء نیروی خود را در آزادی بیابد. لیکن در آن، چیزی جز خودسری هوسبازیها و آشفتگیهای تفنّن را به چنگ نمی‌آورد». در مَثَل، گذشته از آثار خود استراوینسکی و بسیاری از آثار دیگر از جمله هنر فوگ (L'Art la fugue) یوهان سباستین باخ، آیا می‌پندارید که راول (Ravel) در کنسرتو *برای دست چپ* (Concerto pour la main gauche) با محدود ساختن و کاهش امکانات خود، چیزی از دست داده است؟ آیا جز این است که چیزی هم به دست داده است؟ «قید و بند تنگنای امکانات بیانی در اثری که برای پیانو نواز محروم از یک دست طرح‌ریزی شده همهٔ هنرها، همهٔ جارتها و همهٔ قدرتهای غنایی راول را فشرده می‌سازد».

بی‌گمان، باطل ساختن افسانهٔ زیان‌آور آزادی بی‌معیار و بی‌حدّ و گران ضرورت داشت. لیکن این هم ضرورت دارد که اندازه نگه داریم واز افراط به تفریط کشانده نشویم. هر قید و بندی نیکو نیست؛ هر ضابطه‌ای به شکفتن آزادی واقعی کمک نمی‌کند. در همین عرصهٔ هنر، «به یقین هنرمند، از انجا که شکلی می‌آفریند، نیازمند آن است که حدّ و رسم آن را روشن سازد. نبوغ خاصّ وی، که با الهامی بارور می‌شود، خواهان آن است که با شرایط ملموس و هرچه صریحتر روبرو گردد. قیدهای مادّی محرّک این طرفه بازی‌کن‌اند. چیره شدن بر این قیود لازمهٔ حرفهٔ اوست؛ وی از ضرورت زیبایی می‌سازد. لیکن این حدّ و رسمها باید برحسب تنوّع واقعی آنها به حالات گوناگون تعلّق یابد. مواضعات دلبخواهی یعنی مواضعاتی که از داده‌های واقعی حالات بیگانه‌اند موجب ایجاد آثار قالبی خواهند شد و نوآوری آفرینندگان را زود عقیم خواهند ساخت. به ویژه پذیرفتنی نیست که قیدوبندها از حدّ برنامهٔ معیّن فراتر روند و از جهت سبکْ ضابطه‌هایی را ایجاب کنند.

در حقیقت، الزام هنرمند به اینکه خود را با اصولی بیگانه از جوهرِ اثر خویش تطبیق دهد یعنی با اصولی که مقدّس و به مثابهٔ «قوانین جاودانی زیبایی» شمرده شده باشند به هیچ روی به هنری زنده و گویا منجر نمی‌شود بلکه به خشکی و تقشّف آکادمیایی می‌انجامد. از این رو اصلا کافی نیست که برای ساختن اثری زیبا از قوانین سلف یا برای ساختن اثری مذهبی از انگاره‌های مصری یا رُم باستان تقلید شود؛ و ما این معنی را، فی‌المثل، در مکتب بورون (Beuron) دیدیم. پُر دور نرویم، در تاریخ هنر، چه پا خوارشدگیها و رکودها وجود دارد که بتوان گناه آنها را بر گردن قواعد تحمیلی کارگاهها و ارباب حِرَف یا سنّت افکندا به داوینچی برنخورد، پارها شده است که قید، با بستن راه نَفَس بر هنر و سلب آزادی از هنر، باعث مرگ آن گشته است.

پیداست که قید برای همه‌کس و در همهٔ حالات دلپذیر نیست. غالبا نتایجی عکسِ آنچه ژید و والری و دیگران چشم دارند به بار می‌آورد. کلودل استادانه نظر حریف را با قول خود او رد می‌کند: «آنان می‌خواهند بگویند که قید و بند به خودیِ خود موجب می‌شود تا هنرمند مراقب‌تر باشد و به نخستین تعبیری که به ذهنش می‌آید خرسند نشود و این شکلی به مراتب استوارتر و به مراتب سخت‌تر و هنرمندانه‌تر را ایجاب می‌کند. این همان چیزی است که به تمامی مُنکر آنم؛ زیرا قید قافیه، بدان سان که «پارناسی»ها آن را به کار می‌بردند، کاوش در گنجینهٔ زبان را به غایت ضعیف می‌سازد. آدمی ناگزیر است شکلهایی قالبی اختیار کند و به آنچه دستچین نشده و به ضابطه‌هایی که باید پذیرفت خرسند شود؛ چه این بمراتب آسانتر است: در مثل، قوافی در اصواتی که فاقد خوشنوائی ویژه‌اند فراوانترند. در کلماتی که به آواهای خیشومی en, in, on, an ختم می‌شوند قافیه‌های بی‌شماری می‌توان بافت، در صورتی که پایانه‌های بس زیبایی چون humble و pourpre و simple همقافیه ندارند».

سرانجام -و لُبّ مطلب در همین جاست- مواضعاتی که به هنرمند تحمیل می‌شوند باید چنان باشند که هنرمند بتواند با زمینه‌های درونیِ خویش خودبخود با آنها موافقت کند. فوایدی را که قانون و حدّتهای سه‌گانه و الزامِ ردیف کردن سطرهای دوازده هجایی با قافیه‌های مبتذل برای راسین (Racine) داشته است -و من قبول دارم- به رُخ من نکشید. همین مواضعات بی‌گمان در انحطاط تئاتر کلاسیک دخیل بودند؛ شکّی نیست که آنها، از همان روزگار راسین به خشکاندن چشمهٔ اشعار غنائی آزادتری کمک کرده بودند. و اگر توان دارید آنها را بر کلودل تحمیل کنید! مسئله همچنان این است که بدانیم آیا ماهیّت قیدوبند بدان صورت است که آفرینندگی بیهوده از آن زبونی می‌کشد یا ارکان ساختهای آفرینندگی را استوارتر می‌سازد. کافی نیست گفته شود که این مواضعات باید چون قواعد بازی باشند که هر هنرمندی از روی میل به آن تسلیم شود؛ باید که این مواضعات بتوانند در وجود هنرمند به قانونی زنده برای کار انشائی و تکامل بدل شوند، هنرورزی او را با آنچه در وی هرچه مشخص‌تر است آزمودگی بخشند، به نوعی در اندامواره خلّاق او تحلیل روند که آسان و راحت و به رغبت خود را با آنها وفق دهد. گویی با طبیعت خویش سازگار می‌شود- القصّه- تا آنجا یار و یاور نبوغ‌اند که با کُنه آمال هنرمند سازوار باشند و هنرمند، که موجودی زنده است، با واکنشها و حسّاسیت خویش به آنها جان ببخشد».

بی‌امانترین مدافعان انضباط بر قیدهای احتیاطی که یاد کردیم صحه خواهند نهاد. آنان، برای اینکه بهتر با خط بجنگند، گاهی در بیان اندیشهٔ خویش راه گزاف می‌پویند. لیکن آثارشان گواه آن است که در اختیارِ زنجیرهای خویش کاملاً آزاد بوده‌اند و هر وقت خواسته‌اند به خود آزادیِ عملِ تامّ داده‌اند. باری، از خطر سوء تعبیر در معنای قیدو بنده بیخبر نبوده‌اند. والری خاطرنشان می‌کند که در مَثَل «آفرینش اثری موسیقایی، آنچنانکه بسیاری گمان پیش از این پنداشته بودند، به درجهٔ اجرای قواعد فرود نمی‌آید. اینان به خشک اندیشی تسلیم شده بودند، قواعد را به ابتذال و پرچم

کشانیده بودند و درعوض موجب بروز واکنشهای هراس‌انگیزی گشته بودند». والری از گوناگونی طبایع هنری نیز بی‌خبر نیست. وی می‌گوید: «رسیدیم به نظر خود من، چنین می‌اندیشم که همه حقّ دارند و باید به دلخواه خود ساخت و پرداخت».

البتّه به دلخواه خودساختن به این معنی نیست که هرگونه ساخته شد شد. کلودِل، با همهٔ آنکه در مطالبهٔ حقوق آزادی شدّت به خرج می‌دهد، تا به این حدّ پیش نمی‌رود. البتّه می‌گوید که «نباید عمد در کار باشد. هنرمندی که به هنر خویش توجّه نماید چون بندبازی است که مواظب گامهای خود باشد. الاهگان هنر دوشیزگانی هستند آزرمگین که خشونت آنان را می‌گریزاند. آیین بوطیقایی من در این کلامِ حکمت باستان خلاصه می‌شود: در برابر موسیقی مانع تتراشید، بگذارید تا خودش به ظهور درآید». با اینهمه، کلودِل دیمی نمی‌نویسد. وی اثری در فن شعر پرداخته و سایقه‌های نبوغ خویش را به صورت دستگاهی منتظم و دستورهایی موجز برای کاربرد شخصی درآورده است. وانگهی، مگرنه این است که سرایندهٔ سرِ طلایی (Tête d'Or)، با اندکی «مانع تراشیِ» بیشتر در برابر موسیقی کلام خویش، گاهی سود برده است. پس بگذار تا ضابطه‌ای در کار باشد هرچند این ضابطه هر اندازه بخواهند درونی و فردی و خودبخودی باشد همچنانکه واگنر، در پایان *استادان سرود خوان* (Maîtres chanteurs) (۱۳)، به زبان یکی از چهره‌های نمایشی خویش می‌گوید: «برای خود قانون بساز و سپس از آن پیروی کن»، تازه اگر این معنی را ندیده بگیریم که هنرمند تنها پس از پیروی از قاعدهٔ خاصّ خویش است که آن را کشف می‌کند...

تصادفهای خجسته

فقط کار هنرمندی بارور است که به قول معروف «چیزی در چنته دارد»، برای بهره‌برداری گنجی در سینه و برای بیان اندیشهٔ خویش به زبانی خاصّ قریحه‌ای دارد. همچنین، مانعْ سودمند و قیدوبندْ رهایی بخش و مشکلْ نوید زیبایی نیست برای ذهنی رقّاد که نیروهایش در مبارزه آبدیده می‌شوند. می‌بینید که با این دَور زدن بر سر همان امر غیرعقلانی باز آمدیم که سرآغاز هر آفرینشی است- امری که نه به بیان در می‌آید و نه به تکلّف پدید می‌آید و آن را در عرف عامّ الهام می‌خوانند.

به نظر ژید، زیبائیِ اثر کلاسیک تنها به علّت رمانتیسمِ مهارشدهٔ آن است و در این نظر توانائیِ حادّ مهارکردن همچون خود عملِ مهارکردن ضروری اعلام می شود. نیچه به همین سان می گفت که نظم آپولونی (Apollo) (۱۴)، اگر عناصر دیونیزوسی (Dionysos) به نوعی در پس غشای ظاهری آن نمی‌تپید(۱۵)، جمود و سردیِ کشنده‌ای می‌داشت. با اینهمه، بسی اوقات آشکار می‌گردد که عنصر غیرعقلانیِ موصوف چندان مقداری ندارد و تصادف جلوه می‌کند و اجرا، چنانکه پیش از این دانستیم، طرفه‌کاریهای حیرت‌زا و تصادفهایی بارور و دور از انتظار برای هنرمند در انبان دارد. آیا نه این است که در چنین چشم‌اندازهایی الاههٔ هنر خواهرِ الاهه اقبال (Eortune) است؟ این عقیدهٔ والری است که به نظر وی موفّقیتِ اثر «یا معجزه‌ها و یا تلاشهای ارادی هر دو به دست می‌آید».

تباین نظر ما در این باب با نظر ادگار آلن پو سخت‌مایهٔ تأسّف است. وی در نوشتهٔ معروفی هوادار این نظر شده است که در پیدایش اثر شاعرانه کیفیّات نادریافتنی با پیش‌بینی نشده هیچ دخالتی ندارند. در اثر شاعرانه همه‌چیز از دیرباز در کنکاش درآمده، حساب شده و به دقّت و از روی اسلوب هماهنگ گردیده است. اگر سخنش را باور کنیم، خود او شعر *زاغ* را به همین سان سروده است. «حاضرم ثابت کنم که هیچیک از اجزای این شعر با تصادف یا با شهود

توضیح‌بردار نیست واثر با دقّت و صلابتِ منطقی مسائل ریاضی گام به گام به سوی کمال و تمامی خویش راه پیموده است».

پو، دربرابر دیدگان ما، این سازوکارِ درست سوار شده را پیاده می‌کند. آغاز کار عبارت بود از «آهنگ ساختن شعری که هم ذوق عامّه را ارضا می‌کند و هم ذوق منتقدان را». به جلوه چنین است که همه‌چیز از این طرح استنتاج می‌شود همچنانکه احکام از قضایای منطقی برمی‌آیند: هم اندازهٔ قطعه شعر که باید «چنان باشد که در یک نوبت بتوان آن را خواند». هم اثری که می‌گذارد و باید «ارزش عام» داشته باشد، هم مضمون غم که از زیبایی جدانشدنی است، هم استفاده از برگردان بعنی «محوری که تمامی دستگاه ماشینیِ شعر حول آن به گردش در خواهد آمد»، هم واژهٔ never more (هیهات!) که خود را از این‌رو که آوای حسرت است جا می‌کند، هم زاغ که این مُرغوا در دهان او گذاشته می‌شود. هم مرگ که این نالهٔ حسرت را توجیه می‌کند و، سرانجام، هم عشق برای آنکه در سوگِ مرگ اشک بریزد. شعر با این استدلالهای استوار در ذهن شاعر طرح‌ریزی شده بود. ما «عاشقی خواهیم داشت که در مرگ معشوقه می‌گرید و زاغی که پیوسته واژهٔ هیهات، ... را تکرار می‌کند... یگانه راه تلفیق این دو آن خواهد بود که تصوّر شود زاغ این کلمه را برای پاسخ دادن به پرسش‌های عاشق به کار می‌برد».

آیا شعر *زاغ* به‌راستی به همین طریق ساخته شده است؟ اگر دراین‌باره شک کنیم رواست. بی‌گمان، شاعر می‌داند در چه جهتی به شعری که در ذهن دارد خواهد رسید؛ لیکن، چنانکه پیشتر دیدیم، این را به ابهام می‌داند. «همهٔ چیزهایی را که به تصادف در میان راه خواهد دید گمان نمی‌برد و ماجراهای فریبایی را که تبوغ خود او برایش می‌بیجند و پیش‌بینی نمی‌کند. ابتدا به انگیزه‌ای فکری یا احساسی، بدیهه می‌آفریند و اندک اندک آنچه در گنجینهٔ وجود دارد بر خودش آشکار می‌گردد».

پو، در حال سرودن شعر *زاغ*، خود را آنچنانکه از دیرباز بوده است کشف می‌کند. ظاهر امر این است که موضوع و مضمون عاطفی و جلوه‌ای از آنها را برمی‌گزیند؛ امّا. در حقیقت، ابتدا موضوع و مضمون عاطفی و جلوهٔ آنها بوده‌اند که وی را برگزیده بودند. شعر او بازتاب عقده‌های او و اشباحی است که با وی محشور بوده‌اند. از اشعاری که همزمان با شعر *زاغ* از نوک خامه‌اش چکیده‌اند همین هیجان اضطراب‌آلود و همین دردِ عمیق احساس می‌شود. نقش زاغ و پیش از آن با ذهن او آشنا گشته بود. لذا «استدلالی که پو به یاری آن پیدایش قطعه شعر *زاغ* را تعلیل می‌کند به استدلالهایی توجیهی مانند است که روانکاو با آنها نیک آشناست؛ این استدلالها کاملاً درست‌اند؛ لیکن، به جای آنکه هذیان و اختلال روانی مورد تفسیر را تعلیل کنند، خود به یاری آنها توجیه می‌شوند». در اینجا نیز، همچنانکه در موارد دیگر، زمینهٔ آفرینش ناگزیر در ظلمت ناهشیاری ساخته می‌شود. باقی جریان با کار و پیشامدهای احتمالی حین کار است.

فوسیون (H. Focillon)، این کارشناس بزرگ نقّاشی، در نظر داشت رساله‌ای در «مبحث امر تصادفی» بنویسد. اگر امرِ تصادفی نباشد، از کجا خواهیم دانست چه چیزهایی را مدیون کشفهای اتفاقی هستیم که غفلتاً به حکم پیشامدی دست می‌دهد، به حکم خودنویسی که جوهر پس دهد یا قلم حکّاکی که کند شده باشد یا قلم‌مویی که ناشیانه کشیده شود و به ناچار از نو کشیده می‌شود فکری تلقین می‌کند و پردهٔ نقاشی، سیاه قلم و تصویر حکّاکی شده و از جهتی پیش‌بینی نشده سرق می‌دهد؟ این کشفها به ویژه در جمع اهل مکاشفه و در نزد استادانی که چون پیکاسو (Picasso)، در این روزگار، حسّ مخاطره‌جویی را حفظ کرده‌اند فراوان است. مگر از ماکس ارنست (Ernst) حکایت نمی‌کنند که پرده‌های نقاشی خویش را بر خاک می‌مالید و از این صَدَفهٔ ازلیه برای ساختن اشباح حیرت‌انگیز فایده می‌برد؟

بدین سان، «افسانهٔ کهن آن هنرمند یونانی که اسفنجی در رنگ قرمز برده را روی سر تصویر اسبی پرتاب کرد کـه از نمایش‌دادن کف دهانش عاجز مانده بود سرشار از معنی است. این افسانه نه تنها به ما می‌آموزد که در ناامیدی، به خلاف انتظار خود ما، بسی امید است، بلکه ما را وامی‌دارد که دربارهٔ امکانات امر تصادفی بیندیشیم. اینک مـا در قطب مقابل کیفیت خودکار و ماشینی هستیم و به همان اندازه از گام‌برداریهای ماهرانهٔ عقل به دوریم. در گردش دستگاهی ماشینی که همه‌چیز در آن تکرار می‌شود و هر چیز چون حلقهٔ زنجیر از پی حلقه‌ای دیگر می‌آید، امر تصادفی نقـی انفجارآسایی است... شکل ناشناخته‌ای از زندگی و برخورد قوای مجهول با طرح و نقشه‌ای روشن‌بینانه است... هنرمند با مـساس این موهبت امر تصادفی را پذیرا می‌شود... به چالاکی بر آن دست می‌نهد تا خیالی نو پدید آورد... می‌گویند کـه هوکومـایی (Houkousai)، یک روز که طومار کاغذ خود را روی خاک گشوده بود، کوزه‌ای رنگِ آبی بر آن پاشید، سپس پاهـای خروسی را در کوزهٔ رنگ سرخ فرو برد و خروس را روی نقاشی خود دواند و اثر پاهای خـروس بـر آن بـاقی مانـد، و حاصل کار، در نظر همه امواج رودخانهٔ تاتسوتا (Tatsouta) جلوه کرد که برگهای خزانی سرخ درخت اقرا را با خـود می‌برد».

شاعر نیز از این غنایم که تصادف نصیب او می‌سازد فایده برمی‌گیرد. این غنیمتهـا در سـایهٔ اقتـران نطفـهٔ فکـری و ضرورتی فنّی یا در پرتو نیاز به آوایی خاص یا ساختاری لفظی و گاهی تنها و تنها به یُمن ضرورت قافیه دست می‌دهند. سخنی از والری بشنوید: «فکر مبهم، قصد و نیّت، موج زدن تصاویر، چون بر اثر برخورد با صُوَرِ نظم و ضـابطه و موانـع غلبه ناپذیر عروض قراردادی درهم شکستند، چیزهایی نو و شکلهایی دور از انتظار پدید می‌آورند. از این تصادم اراده و عاطفه با مواضعات عاری از حسّ نتایج شگفت‌آوری به بار می‌آید».

خودِ اندیشه و حاصل آن، یعنی زیبایی و معنای پاره‌ای از شعر، چه بسا ناشی از ترکیبی دفعی باشند. از این روسـت که هانری پوانکاره، ریاضیدان بنام، می‌گفت: «شاعران از ما سرند. قافیه‌ای تصادفی دستگاهی منتظم را از ظلمـت ابهـام بیرون می‌کشد». کوکتو، که به نقل قول علاقه دارد، می‌افزاید: «این سخن پرحرمت‌تر از آن است کـه تفسـیرش کـنم. در حقیقت، اگر در زمین بـه دنبـال سـنگریزه‌ای بگـردیم کـه در عـین همانـند نبـودن بـا سـنگریزه‌ای دیگـر همانـند آن باشد(۱۶)،امکان آن هست که گنجی بیابیم». گنجی که بی‌گمان، همچنانکه گوهری را می‌تراشند و می‌نشانند، باید در کـار آورد. از این نظر، همچنانکه روردی (Reverdy) خاطرنشان ساخته است، «هنر از آن‌جایی آغاز می‌شود کـه تصـادف و دیم‌کاری پایان می‌پذیرد. با اینهمه، هدایای تصادف است که هنر را توانگر می‌سازد. اگر این یاری نبود چیزی جز قواعـد به جا نمی‌ماند».

اگر بگوییم که بدون بازیافته‌های مرهون تصادف شعر به مشتی قاعده و قانون بدل می‌شود، عمـلاً صَـدفه و الهـام را یکی دانسته‌ایم. ظاهراً استراوینـسکی در یکی شمردن این دو تردید نکرده است: «آفرینندهٔ واقعی نیـاز نـدارد کـه در پـی کشف بشتابد... آنچه شناخته است و در همه‌جا پیدا می‌شود او را برمی‌انگیزد. کمترین حادثه‌ای او را به درنگ وا می‌دارد و کارش را رهبری می‌کند. اگر انگشتش بلغزد، بدان التفات می‌کند؛ به هنگامِ خود، از امری اتفاقی که بر اثر نقصانی بروز کند سود می‌جوید. حادثهٔ تصادفی را دستی نمی‌آفریند بلکه اگر پیش آمد، برای الهام گرفتن از آن بدان توجّه مـی‌کننـد. شاید این بگانه چیزی باشد که به ما الهام می‌دهد. آهنگساز به همان سان آمادهٔ نواختن می‌شود که جانوری بـرای بـافتن خورشِ خویش کاوش می‌کند. پس ما به هدایت شامّهٔ خود می‌کاویم تا به دلخـواه خـویش برسـیم و ناگـاه بـر مـانعی ناشناخته برمی‌خوریم و از این برخورد تکانی و ضربه‌ای احساس می‌کنیم و این تکان قدرت خلّاقهٔ ما را بارور می‌سازد». وی باز می‌نویسد: «این همکاری تصادف از امکاناتی گرانبار است که دست توسّل به سـوی آنهـا دراز نشـده بـود. ایـن

امکانات درست به هنگام فرا می‌رسند تا به آنچه در ارادهٔ عریان ما زیاده سفت و سخت است نرمش بخشند.» رویردی نیز توان گفت در چنین موضعی جای داشت.

با اینهمه، چیزی را که مصنّفان نمی‌خواهند بگویند در دهانشان نگذاریم. بیان آفرینش یک اثر از راه توسّل به امر تصادفی درست در حکم بیان ناپذیر ساختن آن است. صدفه حداکثر چیزی را پیشنهاد می‌کند، کارِ آراستن و ساختن با هنرمند است. از این رو، حوادث خجسته تنها برای کسی در کار است که بتواند بر آن دست یابد و از آن بهره بردارد. فِلمینگ (Fleming)، که در آزمایشگاهِ خود پی جعبه‌ای می‌گشت، چون توجّه کرد که در یکی از جعبه‌ها کِشتِ استافیلوکوک با کپکی که در سطح جعبه بسته شده بود تباه شده است، یکی از همکارانش را به دیدن آن فراخواند و از او تنها این جواب مبهم را شنید که «آری، جالب است». با اینهمه، خودِ فلمینگ قضیّه را چیزی بالاتر از جالب می‌دید، حتّی چنان خارق‌العاده می‌دید که همهٔ کارهای دیگرش را کنار گذاشته به مطالعهٔ این کارچ ذرّه‌بینی پرداخت که باکتریهای خطرناک را خنثی می‌کرد. این همان پنی‌سیلین بود. بخت در خانهٔ مرد را زده بود، لیکن تنها نبوغ توانسته بود آن را بازشناسد و از آن فایده برگیرد.

در عرصهٔ هنر نیز حال به همین منوال است. استراوینسکی خاطرنشان می‌سازد که «استعداد تأمّل کردن و بهره گرفتن از مشاهدات خویش تنها از آن کسی است که دست‌کم در رشتهٔ کار خود دارای فرهنگی اکتسابی و ذوقی فطری باشد. آخر، راهبرِ گزینش او چیست؟ شمّی و غریزه‌ای که این ذوق را بنا استعداد دیمی و سابقِ بر تفکّر از آن ناشی می‌شود».

بدین سان، تصادف همچون کار و مشکلات راه و قواعدبازی ما را به آن امرِ اصلی راهبر می‌شود که قریحه و موهبت خوانند: «ماده و کار و برخورد با امر تصادفی تنها به کسی تلقین راه حل می‌کند که از قریحه و موهبت برخوردار باشد. باید پیکرتراش مادرزاد بود تا بتوان تمیز داد که نقش طبیعی سنگ چه پیشنهادهایی می‌کند، باید موسیقیدان بود تا بتوان نغمهٔ مخارج را شنید و بر اشارهٔ آن ارج نهاد، همچنانکه باید بانکدار بود تا بتوان، از خلال جزرو مدهای آن سیاست جهانی، مژدهٔ ترقّی یا زنگ خطر تنزّل را شنید.» در ابتدا استعداد است.(۱۷) هنرمند، اگر به نحوی از انحاء دارای استعداد باشد، همواره برخوردار از الهام است.

یادداشت‌ها:

□. این متن ترجمهٔ فصلی است از کتاب
Traité d'esthétique (J. Barthélémy, Éditions de l'École, Paris 1964).

۱. یا کوروبانتوس‌ها (corybantes). [م].
۲. وخشور معبد دلفی [م].
۳. خدای اساطیری شراب [م].
۴. گروهی از شاعران قرن نوزدهم فرانسه، طرفدار هنر برای هنر [م].
۵. گروهی از شاعران فرانسوی که در اواخر قرن نوزدهم ظهور کردند و هدفشان این بود که افکار و عواطف را با اشارات نه با بیان صریح و مستقیم بیان کنند و برای اشیاء و کلمات و اصوات معانی نمادی و رمزی قایل بودند و عقیده داشتند که شعر باید آنچه را که در اعماق نَفس نهفته است به بیان آورد [م].
۶. روسیهٔ مقدس (Sainte Russie)، ص ۶۴-۶۵ در حقیقت پوشکین میان الهام و شوق فرق می‌گذارد. الهام، در قاموس او، دومین مرحلهٔ آفرینش ادبی است. برای آنکه ذهن خواننده مشوب نشود، ما در اینجا واژهٔ الهام را به همان معنای عادی شوق به کار برده‌ایم و آنچه را پوشکین الهام می‌نامد تفکر آتشین خوانده‌ایم.

۷. در متن فرانسه، این مصرع از منظومهٔ معروف بوآلو به نام Souvent sur le métier remehez votre ouvrage آمده است: بارها کار خود را روی دستگاه ببرید. [م].

۸. نامهٔ مورّخه ۲۵مه ۱۷۹۲ به کورنر (Körner). شیللر همین مطلب را در نامه‌ای به گوته تکرار می‌کند: «در من، عاطفه همواره در آغاز از موضوعی روشن و دقیق بی‌بهره است؛ این موضوع سپس شکل می‌پذیرد، آنچه پیش از آن می‌آید حالتی موسیقایی است و فقط بعد از آن است که فکر شاعرانه بر من رخ می‌نماید». (۱۸ مارس ۱۷۹۶).

۹. مراد سالامبو (Salambo) است [م].

۱۰. اگر بخواهیم به زبان فلسفهٔ مدرسی از این معنی تعبیر کنیم باید بگوییم که هنر از natura naturaus یعنی از طبیعت منشاء فعل و عمل تقلید می‌کند نه از natura naturata.

۱۱. مثلاً سئای (G. Séailles) می‌نویسد: فکر ادامه دهندهٔ زندگی است و بدان گرایش دارد که هر آنچه را در آن نفوذ می‌کند همگون خود سازد و نظم و تنسق بخشد؛ می‌توان آن را، درست همچون زندگی جسم، آفرینش تعریف کرد (*رسالهٔ دربارهٔ نبوغ در هنر: Essai sur le gènie dans l'art*، ص VIII)- هربرت رید (H. Read) می‌نویسد: «فعالیت هنری از ماهیّت و نقشهای خود فعالیتی زیستی است» (*فلسفهٔ هنر نو: The philosophy of Modern Art*، ص ۱۳).

۱۲. اسناد این معنی به واگنر از استراوینسکی است.
(*بوطیقای موسیقی: Poétique musicale*، ص ۱۸).

۱۳. کمدی موزیکال.

۱۴. در اساطیر یونانی، آپولون (اپولو) خدای معرفت، هنر و غیبگویی و پسر زئوس (ژوپیتر، خدای خدایان) است. مراد از نظم آپولونی همان قانون هنر است [م].

۱۵. باکوس: خدای تاکستان و شراب و پسر زئوس است. مقصود از عناصر دیونیزوسی همان عناصر غیرتعقلی و رمانتیک است [م].

۱۶. ظاهراً «در بی‌محال بودن مراد است [م].

۱۷. ناظر به عبارت انجیلی «در ابتدا کلمه بود» (انجیل متّی) یا «در ابتدا عمل بود.» در *فاوست* اثر گوته [م].

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی