راز آفرینش هنری

نوشته: ژاک شوالیه[1]
ترجمه و تحریر: دکتر حسن حبیبی

هنگام بحث دربارهٔ تعریف و معنای هنر، دوگروه به مخالفت بر می‌خیزند. دسته‌ای می‌گویند: هنربیان زیبایی است، بنابراین درنگ کردن و به تعریفی فضل فروشانه، به آن پرداختن، بی‌فایده است، زیرا هرکس با شهود خود این مطلب را درمی‌یابد که آنچه شایستهٔ توجه و درخور کوشش ماست، جنبه اجرایی هنر است. دسته دوم هم می‌گویند: هنر از آن رو دارای تعریف نیست که خود خویش را بسنده و بنابراین خود غایت خویش است.

این دوگروه، هم آنها که از دور به ستایش هنردست می‌یازند و هم‌آنان که درنفی هنرپای می‌فشارند، به یک نتیجه می‌رسند و هردو، هنر را تخته بند تکنیک می‌سازند و ایدآل واقعی را نادیده می‌گیرند، ایدآلی که هنرمند باید بار امانتش را به دوش کشد و آن‌را قاعده و دستور و غایت کار خود کند. از گروه اول می‌توان پرسید که آن زیبایی که به‌نظر شما هنرمند موظف به بیانش می‌باشد چیست؟ پاسخ به این پرسش گرچه آسان نیست، اما مفید فایدت است، زیرا معلوم می‌کند که نقایص کار، اشتباهها و شکست‌ها و گهگاه نیز ناتوانی کامل هنرمندانی که شایسته این عنوانند، بیشتر ناشی از ناروشنی اندیشه، فقدان نور باطنی و نبود ایمان است و کمتر مربوط به عدم کفایت تکنیک می‌شود. به طرفداران هنر برای هنر نیز که جنجال فراوان به‌راه انداخته‌اند، می‌گوییم، مفهوم شما از هنرتباهی کامل هنر را موجب می‌گردد و با امور واقع نیز تغایر دارد. آخر مگر نه این‌است که دراعصار دور، هنرمندان قابل تحسینی که تصورات خویش را بردیوارهٔ اعماق غارها نقش کرده‌اند، دربند هنر برای هنر نبوده‌اند و راستی را بخواهیم حرکات رمزآسایشان، معنایی جادویی و باطناً مذهبی دربرداشته است؟ تا این‌زمان نیز، هنر درنظر هنرمندان بزرگ همواره، به غیر از شکل و شیوه‌ای خاص از نیایش چیزی دیگر نیست، و اصولاً چگونه می‌توان به جز نیایش به امری دیگر اندیشید؟ اگر نفس هنر را به‌عنوان هدف آن عرضه کنیم درواقع وسایل را به جای هدف گرفته و خادم را بر بساط مخدوم نشانده‌ایم. هنر نوعی زبان است، اما می‌دانیم که غایت زبان را نباید در خود زبان جست. چه عادتی زیان‌بارتر از این که مقصد ما حرف زدن به خاطر حرف زدن باشد. جز برای عمل نباید حرف زد و تنها برای بیان اندیشه باید به عمل دست یازید و کوشید تا بنیاد واقعیت معلوم بر اساس اندیشه استوار گردد و حاصل آن نیز به آزادی در بین مردم توزیع شود و موجد کانونهای کرامت در میان ایشان گردد.

در هنر نیز وضع به همین قرار است، با این اختلاف که ماده به جای مفهوم می‌نشیند. در زبان جاری، ذهن ما به یاری کلمه، یا دقیق‌تر بگوییم، به کمک تنظیم و ترتیب الفاظ در جمله، حکم خود را درباره حقیقت اشیا تعین می‌بخشد. هنرمند هم با یاری رنگ و سنگ و صوت، به توسط خطوط فضایی و فواصل زمانی هیجانی عمیق را معنی می‌کند که در حضور حرکت، تناسب، و همسازی نهانی اشیا، احساس کرده است.

باید توجه داشت که هنگام حکم درباره زیبایی، و نیز قضاوت راجع به کارهنری، نباید عارف یا فاعل شناسایی را از موضوع این شناسایی جدا کرد. در عمل این دو عنصر، به طور تفکیک ناپذیر، با یکدیگر مرتبطند. حداقل نزد انسان، زیبایی فی نفسه از تلقی و دیدی که راجع به زیبایی دارد جدا ناشدنی است. به بیان دیگر زیبایی از شیوه شخصی هر یک از ما برای دریافت زیبایی، و از وسایل شخصی ما که با واسطه‌شان زیبایی را بیان می‌کنیم، غیر قابل انفکاک است. افلاطون زیبایی را مثالی خارج از ما میداند که جاوید و ساکن و ناب است. چنانچه شاگردان و پیروان وی مدعی شوند که این مثال نه فقط ملاک ارزیابی هنر است، بلکه هنر اصولا بدین مثال تحویل می‌شود، در طاس لغزنده اغراق و مبالغه می‌افتند و بدین اعتبار دچار خطا می‌گردند. همچنین شاگردان اسپینوزا و مهمتر از آنها، جامعه شناسان ما نیز که زیبایی را تنها انعکاسی ساده از حالات شخصی و یا احساسات جمعی انسان بر روی اشیا می‌دانند، از این سر بام می‌افتند و بی‌توجهی گرفتار خطایشان می‌کنند. وقتی درباره یک اثر هنری حکم می‌کنیم و آن را زیبا، دوست داشتنی، و خوش آیند می‌خوانیم، حکممان درباره زیبایی و دوست داشتنی بودن این اثر فقط برای خودمان نیست، بلکه ما اثر را فی‌نفسه چنین می‌خوانیم. البته زیبایی یک امر واقع خارجی نیست. بلکه بیانی از این امر است و این بیان لزوماً انسانی و در نتیجه نسبی است. اما باید گفت که امر واقع در مبدأ و غایت زیبایی قرار دارد. در نتیجه زیبایی به این یا آن صورت، در کمال مطلق، مشارکت دارد. بنابراین، هنر همچون علم وحتی بیش از آن، کشف والهام است. یعنی هنر، درپس پشت هستی انتزاعی نظم مکانیکی، هستی متعین ومتشخصی را بر ما منکشف می‌سازد که نظام غایات برآن حاکم است وبه کمک خاصه‌های کمال مطلوب، تماس ما را مجدداً با واقعیت برقرار می‌کند.

باری، هنر مجموعه‌ای از علامات یا رمزها (سمبل‌ها) است که نهایتاً معنی وارزش وحتی واقعیت آن در همان اشیایی مستقر است که هنر آنها را معنی می‌کند، ودلالت برآنها دارد. اما دقیقاً باید دید اشیایی که هنر آنها را معنی می‌کند کدامند وهنرمند برای معنی کردن آنها چگونه به آنها می‌اندیشد وباورشان می‌کند وآنها را درمی‌یابد.

برای فهم این مطلب، باید به باورترین ومطمئن‌ترین روشی که در اختیار ذهن انسانی است، دست یازید. ذهن در مقام شناسایی چیزی غیر از خود، به این روش متوسل می‌شود. در این راه ما از ظواهر به‌بواطن توجه می‌کنیم تا در صورت امکان به مراحل اعلایی برشویم که بی‌گفتگو اصل واساس اشیا است.

در هنر، این روش که روش تعمیق وتعالی یافتن است وبا یک جهش ما را به جانب پرمایه‌ترین ومتعالی‌ترین امور رهنمایی می‌کند، واجد فایده‌ای خاص است که مربوط به ماهیت موضوع مورد نظر است. در واقع، هنگام فهم یک اثر هنری، ضرورت

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

باید پس از ملاحظهٔ ظاهر به مشاهدهٔ باطن پرداخت واز دال به مدلول و از رمز به ایده‌ای که رمز بیانش می‌کند، روی آورد. در نتیجه ابتدا باید متوجه صورت وهیئت محسوس گردید. در اینجا ما از صورت وهیئت (فرم) سخن می‌گوئیم. نه از نقش، چهره، و اندام. زیرا مفهوم نقش وچهره واندام، گزارشگر توقف حرکت درفضاست. حال آنکه نظم ونسق صورت هیئت حقیقی، در حرکت مستمری سر وسامان می‌یابد که ذهن در گردونهٔ آن قرار دارد. صورت همان چیزی است که قدما مقام ومستقر جوهر اشیایش می‌دانند وهمان سان که روح، بدن را

صورت خود می‌سازد سازند، نقش و اندام و چهره است، زیرا کرانه غیر از بیان حد فضایی شکفتگی درونی موجود، چیز دیگری نیست، و حرکت هر یک از موجودات بیانگر قانون رشد آن است، همان سان که در ساخت درخت می‌توان تاریخ زندگی‌اش را باز خواند.

بنابراین بی‌تردید، بحث را از صورت آغاز می‌کنیم: صورت همان موجود است، از این فراتر می‌رویم و می‌گوئیم: صورت کل هنر است. چنانچه مطابق نظر عمیق ارسطو، این مطلب حقیقت داشته باشد که مفهوم صورت یا ایده، هم ایده غیر مادی و هم اثری را مشخص می‌سازد که ایده بر ماده می‌گذارد، بنابراین، ایده در تمامی آثار طبیعت و یا آثار هنری و یا جاهای دیگر، از ماده‌ای که از قوه به فعلش می‌آورد، غیر قابل تفکیک است. بدین ترتیب به معنایی کاملا واقعی و پر مایه، استیل و یا سبک، عین هنر است، و حتّی استیل عین انسان هنرمند (به عنوان هنرمند) است. جمال صورتها چیزی جز شعشعه جمال روح بر ماده نیست و بنابراین با عنایت به صورت و در آویختن بدان، تمامی اشیا را باز می‌یابیم. صورت همه چیز را به ما ارزانی می‌دارد. هم ایده و هم ماده را و چون در نزد هنرمند، صورت محسوس به سهولت با کرانه‌ها و قید و بندهای درونی ایده در می‌آمیزد، در نتیجه باید میان صورت و ایده، میان دنیای محسوس و عالم معقول، یک شباهت پنهانی و نوعی هماهنگی قبلی موجود باشد تا بتوان با ملاحظه دقیق صورت به تأمل درباره ایده موفق گردید. و در پشت صورت هم که بیان ایده است، ماده‌ای را بازیافت که صورت بر آن عمل می‌کند. هنر راستین و حقیقی از این مبدأ حرکت می‌کند. در این زمینه پاسکال مطلبی دارد که غالبا مورد بحث قرار گرفته اما هرگز به خوبی فهم نشده است. وی می‌نویسد: «امری که بسیار بی‌معنی و پوچ است، این است که ما وقتی نقاشی کاملا شبیه شیء باشد تحسینش می‌کنیم، حال آنکه اصل آن شیء به هیچ وجه مورد تحسینمان نیست.» در این بیان، پاسکال درصدد محکوم ساختن هنر فریبکار است، نه هنر حقیقی. هنر حقیقی ضرورتاً بر پایه ملاحظه و ترصد و پیروی دقیق از طبیعت استوار است. اما منظور آن است که نخست طبیعت را تفسیر و گزارش کند و سپس دامنه آن را در نوردد و در گذرد. زیرا به قولی «فقط از راه اطاعت از طبیعت می‌توان بر طبیعت

کج حکم راند.»

نظر به این‌که طبیعت اربابی مسلم است وهنر نیز تنها با پیمودن سراسر خطهٔ طبیعت می‌تواند از قید وبند آن بدرآید، هنرمند وقتی می‌تواند برمواد وتکنیک مورد استعمال واستفاده‌اش فرمان براند که آنها را کاملاً در اختیار خود بگیرد وبه اصطلاح آنها را از آن خویش کند. همین امر اهمیت اساسی تکنیک ومسئلهٔ استاد- شاگردی را روشن می‌نماید. بنابراین دانشگاهها نمی‌توانند جای شاگردی وکارآموزی در کارگاه استاد را بگیرند. از میان رفتن این رسم، ضربه‌ای مهلک به هنر می‌زند. حتی نباید فراموش کرد که پیشهور نیز به یک معنی هنرمند است وکارگر ماهر ومتخصص کارخانه‌های مکانیکی امروز ما هرگز به مقام وموقع پیشه‌ور نمی‌رسد. خصوصاً نباید از آنچه را که هنرمند وامدار پیشهور است از یاد برد. وهم نباید فراموش کرد که با از دست دادن تکنیک رنگ سایی وشیشه‌گری قرون وسطایمان دچار ضرری جبران‌ناپذیر شده‌ایم.

اوژن دولاگروا[2] استادانه از «اهمیت تکنیک حقیقی برای کمال آثار هنری» سخن می‌گوید ویادآور می‌شود که بی‌توجهی متجددان نسبت به وسایل مادی وتهیهٔ مواد وبه‌کار بردن انواع بدو نامناسب آن برای کارهای هنری بسیار گران تمام شده است. استادان بزرگ، همواره در امر تکنیک بی‌عیب ونقص استاد بوده‌اند. دولاگروا می‌نویسد: «اجرای خوب کار ویا بهتر بگوئیم اجرای حقیقی، اجرایی است که با تجربه وتمرین- که ظاهراً مادی است چیزی براندیشه می‌افزاید، وبدون آن اندیشه از کمال برخوردار نخواهد بود. اشعار زیبا چنین‌اند.» پس آنچه را به ناحق «بخش مادی استعداد ومهارت می‌خوانند، «نظیر خود مفهوم که ضرورتاً باید کامل شود، کلاً جنبهٔ ایده‌آل دارد» از این نیز باید فراتر رفت وگفت: «اجرا نه تنها مفهوم را کامل می‌کند بلکه با آن یک پیکره را تشکیل می‌دهد. هنرهای گوناگون ابتدا هنری واحد بوده‌اند. این هنر که نفس واقعیت را درپاکی ونابی نخستینش، به‌طور مستقیم، بی‌غرضانه وبی‌آلایش به تصرف می‌آورد، به‌قول برگسن[3] برحسب حواس مختلف ونیازها واستعدادهای مادرزادی ومنابع مادی ما انقسام پذیرفته است. اکنون با توجه به این هنرهادرمی‌یابیم که هریک از آنها دارای زبانی ویژهٔ خویش است، و این زبان نیز تقلید ناشدنی و غیرقابل ترجمه است، یعنی برخلاف آنکه می‌توان لحن یک قطعهٔ موسیقیی را تغییر داد، نمی‌توان بیان یکی از این زبانها را به زبان دیگر منتقل کرد. دراینجا باید نخست به قلمرو و ایده رجعت کرد و از نو دربارهٔ زبان دیگر اندیشید و آن را ادراک کرد تا بتوان برایش بیانی شایسته بازیافت. بی‌شک همهٔ کسانی که با یکی از تکنیک‌های هنری سروکار دارند، این مطلب را- که همواره جنبهٔ اسرارآمیز خود را حفظ می‌کند- در می‌یابند. کنده‌کار برروی چوب، درخت را به‌گونه‌ای نمی‌بیند که حکاک تیز آب کار می‌بیند، و برخورد نقاش فرسک، بارنگ، همانند برخورد نقاشی نیست که با رنگ و روغن کار می‌کند. ارگ زن دربارهٔ اصوات همسان سمفونیست نمی‌اندیشد. تکنیک هریک از این هنرمندان که با ادراک آنان از اشیا درهم آمیخته است، چشم‌وگوش و دست آنان را منعطف می‌سازد و برطرز برخورد و دریافت آنان از زیبایی انعکاس می‌یابد.

دراینجا به مسئلهٔ بسیار حساس و ابهام‌آمیز و مسلماً بنیادین آفرینش هنری می‌رسیم. الزام و اجباری که مادهٔ مورد استفادهٔ هنر برآن تحمیل می‌کند، به جای آنکه هنر را به خدمت درآورد، دردست هنرمند به صورت وسیله وابزار آزادی در می‌آید. این اجبار که درروزگار ما اهمیتش از نظرها دور می‌ماند، نظیر انضباط برای آزادی، هنرمند را لازم است، تاطیران و خط سیر او را معین سازد و موجب تسلط او براشیا گردد[4] گفته می‌شود که ذوق و قریحهٔ هنرمند ساختهٔ دست یک سلسله مانع است که مغلوب وی شده‌اند و یا او آنها را دورزده و از آنسویشان سربرآورده است. تحریک این ذوق و قریحه آسان نیست و لازم است که هنرمند مدتی مدید بتواند دربرابر موانع سرخم کند و درعین حال با آنها دست‌وپنجه نرم نماید تا بتواند برآنها تسلط یابد و به زیر فرمانشان درآورد. بهترین بدیهه‌گویان و بدیهه‌سرایان واقعی، نظیر دموستن، می‌بایست این دژ را بازگشایند و حتی کسانی هم که اصولاً واجد این استعداد بوده‌اند، درصورتی توانسته‌اند به درستی از آن بهره‌گیرند که حوصله کرده و مجدداً آن‌را کسب نموده‌اند. هنرمندی چون سزار فرانک چنین است. وی پس از به دست آوردن نخستین موفقیت‌ها، یک ربع قرن دامن فراخود چید و دراین راه عاقلانه‌تر از هنرمندانی عمل کرد که ذوق و قریحهٔ خود را آسان به کار گرفته و درنتیجه اثری با دوام عرضه نکرده‌اند. در کلیهٔ امور، آزادی حقیقی، خود نوعی آزادسازی و رهایی است. اگر آزادی را به معنی تسلط بر نفس و کف نفس بگیریم بایدمان گفت که آدمی آزاد به دنیا نمی‌آید، بلکه آزاد می‌شود.

وضع آزادی هنرمند نیز بدین‌گونه است: مورد استعمال ساختمان، نقشهٔ خاصی را بر معمار تحمیل می‌کند، و آناتومی بدن انسان برای خلاقیت پیکر تراش قیودی را تعیین می‌کند، و قوانین نور خط آفرینش نقاش را ترسیم می‌نمایند، و قافیه برای شاعر و ریتم لیز برای موسیقیدان موانعی بر سر راه می‌آورند. همهٔ اینها ناخواسته موجودند و تمامی آنها یا از ضرورت طبیعی سرچشمه می‌گیرند، و یا منشأشان قراردادهایی است که عرف و آئین هنری آنها را اجتناب ناپذیر ساخته‌اند. این همه براساس منطقی بر تکوین و اجرای آثار هنری حاکم است که ما را بر قواعدش تسلطی نیست. این منطق که ما را ملزم می‌سازد و فهم ما را درمی‌نوردد، همان منطق زیبایی و جمال است. در بارهٔ ذوق و قریحهٔ الهامی هنرمند، می‌توان به مطلبی اشارت کرد که پل والری راجع به آتش نوشته است: «هر اندازه قدرت آتش عظیم باشد، در صورتی مفید و محرک می‌گردد که از ماشین استفاده شود، ماشینی که هنر در آن به کار می‌آید. می‌بایست تنگناهای مورد استفاده، مانع اتلاف و محو کامل آتش گردد و تأخیر در دمیدن به گونه‌ای تنظیم شود که با بازگشت مقهور ناشدنی تعادل مقابله کند و سبب گردد که قسمتی از آن مسیر فرو مردن شعله را طی نکند».[5]

با توجه به این معانی باید دید که چگونه معمار «با استفاده‌ای که در آن واحد حساب شده و ذوقی است»، قادر می‌گردد تزئینات بنا را با نقشه تطابق دهد، همان‌طور که اصل نقشه را مطابق با استفاده‌ای کرده است که باید از ساختمان کرد. در این باب می‌توان به مقایسهٔ کلیساهای جامع گوتیک با کلیساهای بزرگ امروز پرداخت، و ملاحظه نمود که تبعیت کامل جزئیات از کل و کل از ایده‌ای که در آن واحد، هم جنبهٔ فنی و هم وجههٔ معنوی دارد، موجب شده است که استاد کار قرن سیزدهم، به نقطه‌ای از کمال والا و زبردستی فوق طبیعی برسد که به هیچ وجه در کارهای عقیم و پیچیده برخی از جانشینان امروزین آنان تظاهر ندارد، و این نکته حاوی درسی بزرگ برای معماران امروزی است که می‌خواهند درنوآوریهای علوم، جمالی راکه پنهان شده است بازیابند. درپیکر تراشی به آثاری برمی خوریم که درعین پیروی دقیق ازطبیعت وقواعد آن، موفق شده‌اند زیبایی بیان واطواری راکه به صرافت طبع گزارشگر روح است، بی خود نمایی، تکلف وتصنع، به نمایش گذارند.رودن به یافتن این معنویت درطبیعت موفق نشد، زیرا خیلی دیردریافت که ذوق وقریحه، پیش از آنکه دلیری کند وبه ساختن دست یازد، باید در برابر قواعد هنری سرخم کند وبه ملاحظه ومشاهده بپردازد تا بتواند راه خود رابازیابد. درکارنقاشانی چون: تیسین[1] روبنس[2] ولاسکز[3] ورامبراند[4] نیز سهم واثر وسایل وابزارمادی قابل تحسین است. اینان بااستفاده ازاین بخش توانسته‌اند بابازیهای گوناگون نورورنگ، دست وپنجه نرم کنند، و به نمایش نتایج این بازیها بپردازند، ونمودزندگی را به اشیاء ارزانی دارند، وبادقت روابط نوروسایه ونیز سایه روشنها وانعکاسها وبرجستگیها وکرانه‌وکنارهها رابرقرارسازند وعلاه براین، احتمالاً رابطهٔ صیغه‌های یک رنگ اصلی رادرپلانهای مختلف استوار نمایند

ودریک کلام به استقرار ارزش موفق شوند. همین نکته درهنرموسیقیدان وازآن مهمتر درهنر شاعر به ذهن می‌آید. وولاکروا دربارهٔ شاعران میگوید:«قافیه دست وپای آنهارا می بندد.»

شیوهٔ بیان که دراشعارواجد اهمیت است پرمایگی و فخامت شعررابدان ارزانی می‌دارد، وشبیه تقارن پنهانی و تعادل عالمانه والهام آمیزی است که پیوستگی وجدایی خطوط ولکه‌های رنگ و... را تنظیم می کند. در اندیشه شاعر هیچ چیزی زاینده‌تر ازقاعده‌ای نیست که ویرا به التزام وزن وقافیه، درضمن بیان ایده‌هایی مقید می نماید که جوهرهٔ واقعی‌شان نیز هیچ‌گونه رابطه‌ای باآن قاعده ندارد.

راستی آن است که هدف هنرتنها بازگویی نیست، بلکه باید به بیان بپردازد وگزارشگری کند، ازاین‌رو با آنکه نثر برای بازگویی ونقل ایده‌آمادگی فراوان دارد، جایگزین شعر که دربیان وگزارشگری تواناست، نمیتواند شد.

سزان می‌گوید:« من می‌خواستم به تقلید ازطبیعت بپردازم ولی موفق نشدم، اما وقتی کشف کردم که خورشید چیزی است

که ماقادر به ساختنش نیستیم، بلکه فقط می توانیم آن رامجسم کنیم و نمایش دهیم ازخویشتن رضایت حاصل کردم.» پیش از سزان، نیز لئوناردو داوینچی به هنرمند توصیه می کند، تا خود راتخته بنددوباره سازی اجسام نکند، بلکه در صورخاص آنها روح بدمد. بنابراین هنرمند، عُالم رابه شیوه‌های باز می آفریند. هنرمند ازطبیعت در صورتی که ویژهٔ آنست یک« معادل کامل» عرضه میکند. این صورت، گرده برداری نیست، بلکه نوعی بازآفرینی است که ازطرق گوناگون به طبیعت باز می پیوندد.

باری، گام رافراتر می نهیم و می بینیم موادی که هنرمند به کار میبرد مبدل به رمزهایی میشود که کاربردشان بیان احساس هنرمند، درحضور شیء یاموجودیست که به تجربه دریافته است. این احساس که ازطریق همدلی با طنی باروح شیء یاموجود موافق افتاده است، موجب نفوذ دراین روح وشاید تطابق با وی میشود ونسان دُیندی[10] ضمن دروس خود راجع به «کمپوزیسیون موسیقایی» تحقیق ویژه‌ای دربارهٔ عمل بیان درریتم ومُلودی وهارمونی دارد. دراین مطالعه بیان راهدف هنر میداند. مقصود ازبیان، تظاهر احساس یااندیشه به یاری برخی از تغییرات مشخص است که برصورتها یاهیئتها تاثیر می نهند. بیان بازهم لطیفه‌ای اززبان است، ولی غیرمادی ترین بخش آن را تشکیل می‌دهد.

نسبت رُست یااطوار به بدن، همانند نسبت اوج و خفض صدا به اصل آن نسبت فیزیونومی به خطوط چهره ونسبت طرزبیان به هنراست. به این جهت برای کارهنرمند جزئی‌ترین امورنیز اهمیت دارد وهنرمند این جزئیات راباعشق وعلاقه به خاطر می سپارد وازطریق آن به بیان جوهرشی‌ء می‌پردازد. آخرین دستکاری نقاش، و ضربهٔ پایانی قلم پیکرتراش، وجابه‌جا کردن یک کلمه درجمله،وتناسب حجم درمعماری، انحنای خط ویاتغییر لحن وآهنگ،هنرمند راکفایت می کند، همانطور که سکوت، استادی چون باخ راکافی است تابه یاری آن به بیان گزارش ناپذیر بپردازد ویا فاصلهٔ بسیارکوتاه« کوما» کافی است تافرانک درقطعهٔ خود برای«ارگ» روح را از قلمرو نیست شوندهٔ زمان به جولانگاه زندگانی جاوید رهنمون گردد و صورتهای محسوس میرنده را درصورت معقولی حلول دهد که هست. بدین‌سان است که هنرمند حقیقی درهریک از نقوش و خطوط و کلمات و اصوات و..... خود حضور هنرمندانه‌علی را به میدان احساس می‌آورد، حضور همان کسی را که با یک کلمه عالم را پدیدآورده وماده را با صورت وبوم را بارنگ موضوع موردبیان آن ساخته است. و بدین‌گونه است که هنرمند از یک اثر بی‌اهمیت اثری الهی می‌سازد یعنی موجد اثری می‌شود که لطیفه‌ای از صنع‌الهی را باز می‌یابد، بیان می کند، و معنی می‌نماید. این نکته هیچ‌چیز و همه‌چیز است، زیرا بازآورندهٔ همهٔ غنای طبیعت به دیدگان ذهن یا روح است و محیطی را که دربرگیرندهٔ اشیا است به ما می‌نمایاند و موجب شرکت شیء بانوعی هارمونی و همسازی عمومی می‌شود. لطف و جذبه‌ای که ویژهٔ آثار هنری است، از همین امر نشأت می گیرد با واسطهٔ این لطف و جذبه که لایوصف است، کلیهٔ هنرها پیوستن به مقام نیایش را آرزو می کنند. دراین‌جا هنرمند، با یک جهش- اما جهشی که از مدتها قبل مقدماتش فراهم آمده و درجریان آن، پس از سرخم کردن کامل دربرابر ماده و تکنیک و قواعد و علم و حتی عقل، همهٔ قوا و تمامی دستاوردهای خویش را گردآوری کرده است - این مراحل را درمی‌نوردد واز سر می گذراند تا درملکوت ذهن پاک و ناب قدم نهد. دولاکروا می گوید: «احساس، معجزه آفرین است». «احساس، دراکهٔ هوشمندی است که زبده گزینی می کند و هم ارز فراهم می‌آورد.» و بی‌نام‌ونشان، اما بهواقع دررابطهٔ تنگاتنگ با طرحهای خالق قرار می‌گیرد، به‌گونه‌ای که انسان درخط کارهای خدایی ره می‌سپارد.

از این لحظه به بعد، برای هنرمند ماده وجود ندارد و تنها به عنوان مرکب و محمل ذهن دراثر وی ظهور می‌یابد. باید دید هنرمند چگونه موفق به نمودن این نتیجه می‌شود و از پس پشت رمزها و سمبل‌های مادی موجب قرائت هماهنگی نامرئی‌ای می‌گردد که منشاء این رمزهاست. دریک کلام تحقق بیان، درهنرچگونه است؟

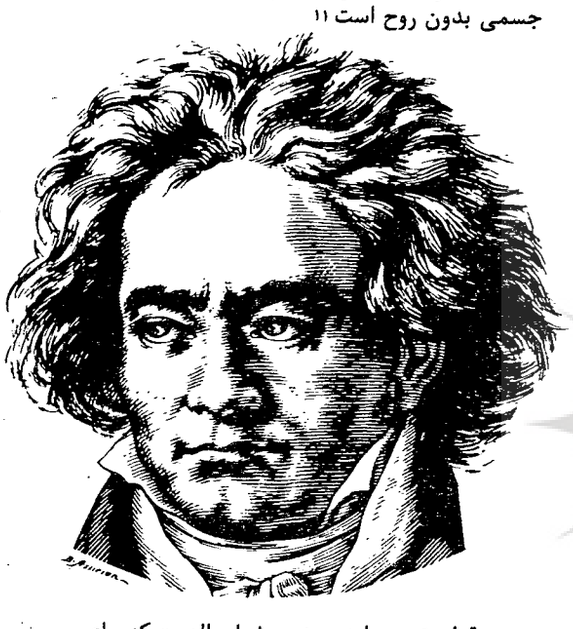
گفتیم که احساس وصف ناشدنی است، اما باید دانست که وسایل بیان نیز دست کمی از آن ندارند، معذلک با ملاحظهٔ آثاری چند که جلوه‌گاه این احساس‌اند شاید بتوان به دریافت علت پنهانی این احساس موفق شد.

به رسمها و طرحهایی از لئوناردو داوینچی بنگرید که مبنای «ستایش مغان» اوست. در گردهمایی شخصیت‌ها و شیوهٔ رفتار و ادا و اطوار آنان دقت کنید و نیز خطوط پیچاپیچ و اهتزاز فرم و پرتوها و انعکاس‌هایی را مطالعه نمایید که با سایه دست و پنجه نرم می کنند و نیروی القاو حالات هیجان آمیز را به حرکاتی ارزانی می‌دارند که فرم تجسم بخش آنهاست...

می گوئیم این راز وصف ناشدنی است، اما وصف ناپذیر بودن، نافی تحلیل نیست، گر چه باید توجه داشت که این راز به تحلیل تحویل نمی گردد. دولاکروا به سرچشمهٔ بیان اشارت می کند و می گوید: «یک خط به تنهایی فاقد معنی است و خط دومی لازم است تا موقعیت بیان را به وی ارزانی دارد. در این زمینه نکتهٔ مذکور مهمترین قانون است، برای مثال در آکوردهای موسیقی، یک نت واجد بیان نیست ولی دو نت با هم سازندهٔ یک کل‌اند و به بیان یک ایده می‌پردازند». معنی این سخن آن است که در هنر جنبهٔ اساسی تکثر، کمتر از وحدت نیست، زیرا همسازی چیزی جز توافق زوجها نیست. دقیق‌تر بگوییم: «در هنر، بیان از ایده‌های رابطه و تناسب و اختلاط، تفکیک ناپذیرند: تناسب در فضا، تقارن، و تناسب در زمان، ریتم است. آغاز و انجام همهٔ مطالب همین نکته است. . رنگها، همانند اصوات، گامهای منظم را می‌سازند. در این گامها، ارتفاع صوت نظیر رنگ،نور، قائم به تناوب یا فرکانس ارتعاش است و موسیقیدان و نقاش با دستیابی به این همسازیها و هارمونیهای نهانی و آمیختن گونه‌گون آنها و با نوبه نو ساختن بی‌وقفه‌شان به نتایجی می‌رسند که در آن جنبش‌ها و حقیقی‌ترین مراحل و مراتب زندگی روح بیان می‌شوند. ریتم سرچشمهٔ هر نوع هنر است، نیز هنر از اختلاف و وحدت به هم پیوسته میان سایه و روشن، سکوت و صدا پدید می‌آید، همان سان که هر احساسی نیز ساختهٔ مبارزه و آمیزش رنج و شادی است. در نتیجه ارتباطی نظرگیر میان اثر هنری بانبضان حیات آلی و اخلاقی ما و هم با ساخت عالم برقرار می‌شود و پیش از آنکه تکنیسین‌های جدید به مطالعهٔ شیوه‌های آن بپردازند، پاسکال با بیانی آتشین به توصیفش پرداخته است.

اما بیان هم بیش از ماده، خود خویشتن را کفایت نمی‌کند. گرچه از لحاظ سلسله مراتب غایات، بیان برتر از ماده است لکن بالنسبه به غایتی برتر، وسیله‌ای بیش نیست. در هنر، در طرف دیگر بیان، ایده است که هنر بیان کننده آن است. ایده به نظر افلاطون نفس واقعیت است و به همین علت نهایتا ارزیابی هر هنری به وسیله حیات باطنی و متعالی‌ای که محتوای هنر است، صورت می‌پذیرد.

بتهوون در ۱۸۲۴ م می‌نویسد: «هنر کس می‌خواهد باقلوب تماس یابد و آنها را دریابد، بایستی از عالم بالاالهام گیرد و اگر چنین نکند فقط یک رشته نت دراختیار دارد. یعنی دارای جسمی بدون روح است[11]



به قول بتهوون ایده یعنی «شراره الهی» که برای مدتی زندانی ماده بوده است باید به یمن کوششی پی‌گیر که برکشنده ما به سوی آفریدگار است، از تخته بند ماده آزاد گردد. این ایده روح هر نوع هنر است و بدان معنی و ارزش می‌دهد. اگر بیان، کار ویژه حساسیت هنرمند، یعنی حساسیتی است که پنهانی‌ترین قوانین طبیعت را در برابر غایات خود به زانو در می‌آورد، ایده در هیچ یک از درجات و مراتب خویش، نتیجه کار هنرمند نیست و وی آن را نمی‌آفریند و ابداع نمی‌کند و به قول پرمایه فرانک هنرمند کاری جز «یافتن» ایده نمی‌تواند کرد[12] و جز این راهی ندارد که خود را شایسته آن بنماید.

پروست درباره برخی از «موتیف»ها می‌نویسد: «مایه‌های موسیقایی ایده‌های حقیقی‌اند، متعلق به دنیای دیگر و نظمی دگر». وظیفه هنرمندان بزرگ کشف و پرده برگرفتن از رخسار آنها و سپس بازگرداندنشان به ما از این راه است که در زندگانی پر مایه روح ما، نظیر موضوعی را که نزد خود یافته‌اند، ایجاد نمایند. از این رو کسانی که معتقد به وجود فراز سونات هستند اشتباه نمی‌کنند. سونات که از این جهت مسلما جنبه انسانی دارد، متعلق به نظم و قراری از موجودات مافوق طبیعی است. ما هرگز این مخلوقات را ندیده‌ایم، با اینهمه هنگامی‌که کاشف امر نامرئی موفق به تصرف و جذب یکی از آنها می‌شود و آن را از عالم الهی که وی را به آستانه‌اش راه است، برای چند لحظه فرا می‌آورد، تا برفراز دنیای ما بدرخشد، ما با لذت و شیفتگی آن را باز می‌شناسیم.

به کسی که چگونه دیدن را بداند، همه چیز، واقعیت ایده را در هنر می‌نمایاند. پروست می‌افزاید: «اگر موسیقیدانی زبردست در فهم سونات ودادن فرم بدان قدرت کامل به خرج ندهد واینجا وآنجا با افزودن تکه‌ای ماهرانه به کار ناپختهٔ خود بخواهد درصدد پنهان کردن خلاءهای دید خویش یا ناتوانی دست خود برآید، متفننی با اندکی دقت می‌تواند، متوجه این فریبکاری بشود.» هنرمندان شایستهٔ این عنوان، از وجود واقعی ایده وآنچه ایده از ایشان می‌خواهد وبدان الزامشان می‌کند احساسی صریح وروشن دارند. کوشش بی‌پایانی که بتهوون ومیکل آنژ بدان اشارت می‌کنند، ناشی از همین مطلب است، ونبرد مداوم ومبارزه به منظور دریافت ایده واحاطه برآن که به نظر دولاکروا مشخص زندگی هنرمند است از همین نکته سرچشمه می‌گیرد، ونیز جستجوی بی‌انقطاعی که یکی از نقاشان به هنگام گفتگو از هنرش متذکر آن می‌شود از همین جا سربرمی‌آورد. وی می‌گوید: «وقتی به فرمول خود می‌رسد این فرمول مرده است.» از همین نظرگاه نیز مطالعه دقیق طرحهایی که هنرمندان بزرگ به‌عنوان گواهان تکوین رمزآسای ایده برجای نهاده‌اند مفید فایدهٔ فراوان است. طرحهای پرمایهٔ وینچی که براساس آنها ترکیب «میلاد مسیح» (ع) خود را فراهم آورده است، از این قبیل‌اند.

در واقع کار اندیشه، کوشیدن، افتان وخیزان راه یافتن، سرگشته بودن وبازیافتن خود ونیز ادراک موضوع مورد جستجو در درخشش برقی است که جولانگاه اندیشه را برای یک لحظه منور می‌سازد. همچنین اندیشه با دستکاری مداوم وتصحیح آرام وپرزحمت، سرانجام به کار خود فرم قطعی می‌دهد. باری، آفرینش در هنر، همان الزام واجبار مقهور ومهار شده است.

اما، نظر به این‌که ایده جوهری فراتر وبه تعبیری یک جوهر فوق طبیعی است، کافی نیست که آدمی با کوشش خرد، خود را آمادهٔ پذیرش آن نماید، چون علاوه براین، باید با اراده در درون خویش قلبی سلیم وپراخلاص را برای این ماجرا آماده سازد. به قول میکل‌آنژ، نقاش خوب، به خداوند نزدیک می‌شود و با ملکوت وی متحد می‌گردد. نقاشی این هنرمند چیزی غیر از کپی‌کردن از کمالات حق و سایه‌ای از قلم صنع و موسیقی و ملودی او نمی‌باشد، بنابر این به هیچ‌وجه کافی نیست که نقاش، استادی بزرگ و زبردست باشد. بلکه به گمان من، تا حد امکان باید قسمت اعظم زندگی وی پاک و قدسی باشد. تا فیض روح‌القدس مددش فرماید و بر افکار و اندیشه‌های او فرمان براند.»[13] از این رو میکل‌آنژ در ایام پیری همهٔ هنر خود را به بیان شکوه و جلال مصائب مسیح (ع) اختصاص داد و در آستانهٔ مرگ نیز این چنین به‌انکار هنر پرداخت:

«نقاشی و پیکرتراشی به هیچ‌وجه قادر نیستند روحی را که رو به سوی عشق الهی آورده است آرامش بخشند. عشقی که بر فراز کوهی از مصائب، بازوان خود را برای دربرگرفتن ما باز می‌کند.»[14]

هنرمندان بزرگ دیگر نیز مانند میکل‌آنژ اندیشیده و عمل کرده‌اند. به کلام پاسکال گوش فرا دهیم که می‌گوید: «با فروتنی و خضوع خود را به دست الهامات بسپاریم.»

اوژن دولاکروا در آخرین یادداشت خاطراتش چنین می‌نویسد: «خداوند درماست. هنگامی که ما کار را به خوبی به انجام می‌رسانیم، به راستی این ذوق حضور است که در باطن ما، ما را به تحسین زیبایی و جمال برمی‌انگیزد و خشنودمان می‌سازد. بی‌شک این اوست که در نوابغ ذوق و قریحه را به کار وامی‌دارد. فراآنژلیکو به هنگام کار، خاضعانه زانو می‌زد و نقاشی می‌کرد. و فرانک در باشکوه‌ترین لحظات نیایش در کلیسا، ارگ خود را ترک می‌گفت تا با سکوت به حمد و ستایش بپردازد، زیرا دقایقی هست که تنها سکوت قادر به بیان مطلبی است که هیچ زبانی را توانایی بازگویی و تفسیر آن نیست.

کمال هنر در حکمی نهفته است که هنرمند راجع به عدم کمال اثر خویش، صادر می‌کند. هنرمند حقیقی، یعنی کسی که نه در جستجوی افتخار و نه در پی ثروت است و نه جویندهٔ امر بدیع به هر قیمت (امر بدیعی که ضررش از نبود ایدآل بیشتر است، چون ایدآل عاریتی را به جای ایدآل حقیقی می‌نشاند.) کوتاه سخن، هنرمندی که شایستهٔ چنین عنوانی است، خادم جمال است و با این مهر و نشان، خود را می‌شناساند که:هرگز از آنچه به انجام می‌رساند خشنود نیست:وی زیباتر را می‌بیند و در نتیجه در مقام طلب و جستجو به پیش می‌راند. ادمی اثر خود را در می‌نوردد و ایده نیز از آدمی فراتر میرود.

هنر عصر جدید اروپا در خصوص حس بی‌نهایت و احساس وجود اختلاف میان عالم ماده و عالم معنی و ملکوت وامدار مذهب است، و تردید نیست که این امر سبب می‌شود که هنر عصر جدید، هیجان‌انگیزتر- و با جرئت بگوییم- زیباتر از هنر عصر عتیق باشد. یونانیها هنر انسانی را به کامل‌ترین مرحلهٔ خود رسانده‌اند، اما هنرشان فاقد این تب و تاب الهی است که همان حس بی‌نهایت است و عامل اعطای معنای کامل به رمزهای ما می‌باشد.

در هنر پیکرتراشی و معماری یونان چیزی هست که می‌توان آن را ایستا، تمام و سروسامان یافته خواند. مقصود این است که هنر مذکور آنچنان کامل است که آدمی را تخته بند و درگیر عالم متناهی می‌نماید، به عکس زیباترین آثار قرون وسطی و عصر جدید جلوه‌گر ساز عدم تمامیتی رفیع و والا ینند که یونانیان در آن چیزی جز عدم کمال را نمی‌توانند دید. در واقع این عدم تمامیت، نوعی عدم کمال انسانی است که بر کمال الهی گواهی می‌دهد. ارزش هنر بیشتر به لحاظ اموری است که القا می‌کند تا آنچه در برابر دیدگان آدمی متحقق می‌سازد، زیباترین آثار بشری آثاری هستند که همواره نانوشته می‌مانند.

گفتیم هنرزادهٔ همدستی و هماغوشی تنگاتنگ ماده و صورت است. هر اندازه این اتحاد و همدلی صمیمی‌تر و تبعیت ماده از صورت- که واسطهٔ تحقق این اتحاد است- پرمایه‌تر باشد، هنر کامل‌تر است. از این رو برخی از هنرها که جنبهٔ معنویشان بیشتر است، از هنرهای دیگر به کمال نزدیک‌ترند.

هنرانسانی درصدد است تا در همهٔ عالم ایده‌هایی را فهم نماید که خداوند در این جهان به ودیعت نهاده است، بنابر این نباید از این که هنر ما را به محضر هنرمند اعلی باز می‌برد به شگفت آمد. هنرمند اعلایی که عالم را به سان زیباترین اشعار ساخته و با پراکندن بذر محبت خود فضا و ریتم نور و...را آفریده است تا ما بتوانیم با واسطه این آفریدگان و این آیات، خود را تا بارگاه خدایی وی فرابریم.

والسلام

۱- فیلسوف متاله و استاد فلسفه: نام و نشان این مقاله چنین است:

Jaques CHEVALIER. Contrainte et creation, le mystere de l'oeuvre d'art. in CADENCES, Paris, PLON 1949. PP:225-245

۲- مطالبی را که نویسنده در این مقاله از اوژن دولاکروا نقاش بزرگ فرانسوی نقل کرده از مجلات مختلف خاطرات وی با نام و نشان زیر گرفته است.

Journal d'Eugene Delacroix. Paris. Plon t.I-III

(3) H. Bergron, le Rire,P.158.

(٤) مبتکران واقعی در این کار خود را با پیروی از یک استاد آغاز کرده‌اند، یعنی پیش از آنکه گام فراتر نهند و به جلو برانند، سستی را پذیرفته و اطاعت از یک قاعده را گردن نهاده‌اند.

(5) -Paul VALERY. Variete (N.R.F) P.179.

(6) (7) (8) (9) TITIEN- RUBENS- VELASQUEZ- REMBRANDT.

(10) Vincent d'INDY. Cours de composition musicale, Premier livre (Paris, Durand,1912) PP.123 et suive.

(11) Lettre a Stumpff, citee par Vincent d'indy, Beethoven (Paris Laurens) P.109.

(12) -Cite, par Vincent d'Indy, cesar Franck P.175.

(13) -Cite par Romain Rolland, Mickel-Ange, Paris, Hachette, 1911.P.124.

(14) MICHEL-ANGE, Poesie (ileid P.171)