هنر و مابعدالطّبیعه* (۱)

ژان بِرتِلِمی
ترجمهٔ احمد سمیعی (گیلانی)

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

اینک ترجمهٔ فصل دیگری از همان اثر، در **دو نوبت** (نوبت اوّل در همین شماره و نوبت دوم در شمارهٔ بعد) تقدیم خوانندگان می‌شود.

در **نوبت اوّل** از «مشرب زیباشناختیِ برگسون»؛ «اِشکال‌های اساسی» آن و نقد آن؛ و، در **نوبت دوم**، از «نقدِ نقدِ آن» همچنین از «شناخت هنری» سخن رفته است.

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

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

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

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

---

* ترجمه از فصل سومِ بخش سوم (“Philosophie de l’art” «فلسفهٔ هنر»)، ص ۳۸۷-۴۲۲ کتابی به مشخصات زیر:

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

پانوشت‌ها جز آنچه با نشانهٔ (†) مشخص گشته افزودهٔ مترجم است.

از حدود یک قرن و نیم باز، شعر به طور بی‌سابقه‌ای، در نظر شاعران، به صورت یکی از روش‌های شناخت درآمده است ــ یگانه روشی که قادر است روزنه‌ای به سوی مطلق بگشاید. به یاد داریم که هوگو[1] خود را «مُغ» و پیامبر جا می‌زد و نووالیس[2] برادرِ توأمانِ حکیم و فیلسوف. وی با الفاظی توان گفت چون الفاظ بودلِر[3] چنین می‌نویسد: «شعر واقعیّت مطلق است؛ هر آنچه شاعرانه‌تر واقعی‌تر» (۱). نِروال[4]، چنان‌که دیدیم، بر آن است که «از دروازه‌های عاج به درون نفوذ کند» و رَمْبو[5] بر آن که «نهان‌بین» و «دانشمندِ والا» گردد تا «به ناشناخته برسد». مالارْمِه[6]، به نوبهٔ خود، چنین می‌پندارد که شاعر «مکلّف است دیدِ الهی داشته باشد» (۲). سن پُل رو[7] به شاعرانی معترض است که «اسیر عادت‌اند و به خطرِ کشف اکسیرهای نو تن نمی‌دهند. انگار که شاعر نباید کاشف معجزآفرینِ مطلق باشد» (۳). وسایلی که در این راه به کار می‌رود گوناگون و غالباً مشکوک‌اند، از قبیل رؤیا، مستی، خوابِ مصنوعی و افسون‌زدگی، روان‌رنجوری، «آشفتگی همهٔ حواس»؛ لیکن غایتْ ثابت است. همواره شناختِ ناشناختنی در مدّ نظر است و دانستن آنچه هیچ‌کس نمی‌داند و، به قول پی‌یِر لوتی[8]، «در آن سو بودن، در آن سوی همهٔ چیزها» (۴).

سوررئالیسم به نیروی همان خیزِ اوّل حرکت می‌کند. این است که برتون[9]، به دنبال دادا[10]، اقرار می‌کند که «ما دیگر این جهان را چنان که هست نمی‌بینیم» (۵). وی، در تجلیل شعر،

---

1) Hugo

۲) Friedrich Novalis (۱۷۷۲-۱۸۰۱)، شاعر رُمانتیک آلمانی عاشق طبیعت و شیفتهٔ ایمان مسیحی.

3) Baudelaire

۴) Gérard de Nerval (۱۸۰۸-۱۸۵۵)، نویسنده و شاعر فرانسوی. در آثار منثور و منظوم او میان رؤیا و شهود، از سویی، و زندگی و واقعیّت، از سوی دیگر، تناظری برقرار می‌گردد. این آثار بشارت‌دهندهٔ ظهور سوررئالیسم‌اند.

5) Rimbaud 6) Mallarmé

۷) Saint-Paul Roux (Paul Pierre Roux, dit) (۱۸۶۱-۱۹۴۰)، شاعر فرانسوی، شاگرد مالارمه و از سمبولیست‌های افراطی و معتقد به قدرت رهایی‌بخشِ تصویرْ فارغ از نظارت و کنترل عقل که از این جهت مقبول طبع سوررئالیست‌ها شد. روزهای آخر عمرش مقارن بود با اشغال فرانسه به دست آلمان‌ها. سی و پنج سال در انزوا به سر برد.

۸) Pierre Loti (۱۸۵۰-۱۹۲۳)، نویسندهٔ فرانسوی و افسر نیروی دریائی فرانسه که رُمان مشهور *Pêcheur d'Island* (ماهیگیر ایسلند) از آثار اوست.

۹) André Breton (۱۸۹۶-۱۹۶۶)، شاعر و نویسندهٔ فرانسوی و سردمدار مکتب ادبی سوررئالیسم.

10) Dada

به بانگ بلند می‌گوید: «ای طبیعت، شعر نشانه‌هایت را انکار می‌کند؛ ای چیزها، خاصیت‌های شما در نظر شعر چه محلّی دارد؟ شعر تا دستِ رد بر سینهٔ سراسر عالم نزند آرام نمی‌نشیند» (۶). امّا این جمله برای آن است که بینشی معتبرتر را به جای بینش عملی و علمی نسبت به جهان بنشاند، واقعیّتِ متلاطمِ میل و آرزو و ناخودآگاه را جانشین واقعیّتِ مبتذلِ عادی سازد. «شاعرِ روزگار آینده... نخست‌بار و بی‌هول و خطر، اخذ و نقلِ نداهایی را که از اعماق نفوس بر او هجوم می‌آورند به عهده خواهد گرفت» (۷). بی‌گمان، این نداها از جاهای دور می‌آیند. «مع‌الوصف، اکنون پیکانی نشان می‌دهد که سرزمین‌ها در کدام سمت‌اند و رسیدنِ به مقصود تنها به استقامتِ مسافر بستگی دارد» (۸). بدین‌سان، شعر اصلاً به کمال صوری اکتفا نمی‌کند. سودای او شناختن و شناساندن است. بی‌گمان «هنر نباید طفیلیِ واقعیّت باشد»، و «شعر باید بنفسه غایتِ خود باشد». با این همه، آن کس که برتون و آراگون[11] به او، به عنوان نخستین شاعر زمانه، درود می‌گفتند[12] می‌افزاید: «آنچه بیشتر مورد علاقه است چیست؟ توفیق در آرایش مقبول و کمابیش باریک‌بینانه یا داهیانهٔ کلمات، یا پژواک‌های ژرف و اسرارآمیزی که پیدا نیست از کجا می‌آیند و در قعرِ گردابْ جان می‌گیرند» (۹).

هنرهای دیگر نیز، خواه از سوررئالسیم متأثّر شده باشند خواه نه، به چنین نتیجه‌گیری‌هایی مجال توانند داد. مگر نه این است که آفرینندگانِ انتزاعی‌ترین نقش‌ها در پیِ آنند که، ورای بازنمود، سازواری‌هایی پنهان در دل طبیعت را بیان کنند؛ مگر مقصود آنان، به گفتهٔ پُل کلی[13]، این نیست که «به قلب آفرینش اندکی نزدیک و نزدیک‌تر شوند»؟ نقّاشی، به واقع، از شعر متأثّر گشته و شعر جز این نخواسته که در مزیّتِ موسیقی انباز باشد. از آن سو، موسیقی، از زمان بِتهوون[14]، دل در آن بسته داشته که با مابعدالطّبیعه خویشاوند باشد. موسیقی، ما را، در عین آشنا ساختن با سرِّ نفس، به حریمِ رازِ حیاتِ جهانی درمی‌آورد. در این چشم‌اندازها، اثر هنری حامل معنایی، رازی، پیامی

---

11) Aragon

۱۲) مراد رِوِردی Pierre Reverdy (۱۸۸۹-۱۹۶۰) شاعر فرانسویِ مُبَشِّر سوررئالیسم است.

۱۳) Klee (Paul) (۱۸۷۹-۱۹۴۰)، نقّاش، رسّام، حکّاک، و نویسندهٔ آلمانی. پدرش آلمانی و مادرش سویسی بود.

14) Beethoven

جلوه می‌کند. روشن بگوییم، این پیام از ساختار اثر هنری جدا نیست، با صورتِ آن یکی است و از «محتوای» احتمالیِ اخلاقی یا آموزه‌ایِ آن، هرچند جدانشدنی، متمایز است. لذا، در آن، شناختی هنری از نوع خاصّ خود هست و هم وجه خاصّی است از ضبطِ هستی. پیش‌تر اجمالاً با این مسئله آشنا شده بودیم و اکنون وقت آن است که بر آن چنگ اندازیم و برای این کار به یاری فیلسوفی نیاز داریم.

مشرب زیباشناختیِ برگسون

برگسون[۱۵] اثری که مختصّ مسائل هنری باشد ننوشته است. مع‌الوصف، به این مسائل به مراتب از اشاره فراتر می‌رود. عناصر مشربیِ زیباشناختی در آثار او پراکنده‌اند و کافی است که گردآوری شوند. از آن بالاتر، برگسون پیوسته به زیباشناسی باز می‌گردد چون نگرش او به جهان و سیر فکری او هنرمندمنشانه است. سراسر فلسفه‌اش، از این حیث، خود مشربی زیباشناختی است. از این جهت، داوریِ او دربارهٔ یکی از پیش‌کسوتانش عجیب درخورِ خود اوست. می‌گوید: «تمامی فلسفهٔ آقای راوِسون[۱۶] از این فکر برون می‌آید که هنرْ مابعدالطّبیعه‌ای است مصوَّر و مُرتَسَم و مابعدالطّبیعه تفکّری است دربارهٔ هنر و حتّیٰ شهودی که به‌گونه‌ای دیگر به کار رفته و سازندهٔ فیلسوفِ ژرف‌بین و هنرمند بزرگ است» (۱۰).

به چشم متفکّری که در بند وفاداری به تجربه باشد، مقصد و مقصود مابعدالطّبیعه چیزی نیست جز دریافت امرِ واقعْ آن‌چنان که هست. مع‌الوصف، چنین معلوم می‌گردد که این دریافت برای توانایی‌های عادیِ ما در شناخت ممتنع است. مفاهیمی که با تعقّل صورت می‌بندند در قبال غنا و پُر و پیمانیِ آبدارِ داده‌های محسوس بس فقیر و تهی‌مایه‌اند. «درک عقلانی بِئْسُ‌البدلی است آن‌گاه که درک هستی در کار نباشد» (۱۱). امّا درک هستیِ عادی برای شناخت وسیلهٔ مطمئن‌تری نیست. درک هستی به قوّهٔ عقلانی بستگی دارد

---

۱۵) Bergson (۱۸۵۹-۱۹۴۱)، فیلسوف فرانسوی که مشرب فلسفی او مخالف آراء کانت و فلسفهٔ تحصّلی و مبتنی بر قایل شدن اعتبار برای داده‌های شهود است.

۱۶) Ravaisson [Félix Lacher] (۱۸۱۳-۱۹۰۰)، فیلسوف فرانسوی، قایل به وحدت و پیوستگی ذهن (اختیار) و طبیعت (جبر).

که خود تابعِ ضروریّات زندگیِ عملی است. «عقل پیش از هر چیز به ساختن نظر دارد» (۱۲). درنتیجه، درکِ حسّی از اشیا تنها آنچه را به دل‌مشغولی‌ها و نیازمندی‌های ما مربوط باشد حفظ می‌کند. «درکِ حسّی جدا کردنِ آن چیزهایی از کلِّ شیء است که عملِ جسم در آنها ممکن باشد» (۱۳) و، چون تغییر به تصرّف ما درنمی‌آید، درکِ حسّی واقعیّت را از جنبش بازمی‌دارد و ثبات می‌بخشد، آن را در مرزی صُلب محدود می‌کند، صیرورت آن را متوقّف می‌سازد تا ثابت و رام گردد. «درکِ حسّی به معنای بی‌حرکت کردن است» (۱۴). سخنِ آخر اینکه آدمی در جامعه است که اندرکار است و جامعه بر زبان مبتنی است که درکِ حسّی دستخوشِ بازتاب آن می‌گردد. جهان، چون از خلال واژه‌های مشترکِ عام و مفاهیم کلّیِ بازنمونِ آنها دیده شود، جز سطحی‌ترین و قراردادی‌ترین نمای خود را جلوه‌گر نمی‌سازد.

بدین‌سان، میان طبیعت و ما حجابی ستَبْر حایل می‌گردد. آیا امیدی به دریدن آن هست؟ کانت[۱۷] این سؤال را پیش کشیده و به آن پاسخ منفی داده بود. شناختِ ما از اشیا تابع ساختارِ ذهن ماست. از همین‌جا نتیجه می‌شود که برای دست یافتن به بود در ورای نمود، باید از قوّهٔ عاقلهٔ خود به نوعی عاری شد، بی درک کردن درک کرد، بی فکر کردن فکر کرد. برگسون به هیچ رو رضا به این شکست نمی‌دهد و توضیحاً می‌گوید که نسبی بودنِ شناختِ ما به ساختار ذهن ما کمتر بستگی دارد تا به روزمرّگی و عادت، به گرایش‌های ناشی از نیازمندی‌ها و رسالتِ حیوانیِ ابزارسازی. در این صورت، می‌ماند اقدامی را بیازماییم و «آن به سراغ تجربه رفتن است در سرچشمه‌اش یا، بهتر بگوییم، در بالای نقطهٔ عطفِ سرنوشت‌سازی که تجربه، در آن، در جهتِ فایده‌برداری، راه کج می‌کند و بالأخص تجربهٔ انسانی می‌شود» (۱۵). بدین‌سان، آدمی، در قبالِ واقعیّت، هرگونه انگیزهٔ نهانی برای بهره‌برداری و تسخیر را به کنار خواهد نهاد؛ نفْسی رام و نگاهی پاک از هر آز و طمع اختیار خواهد کرد تا طبیعتْ نقابی را که چهره‌اش با آن دگرگون می‌شود براندازد و با واقعیّتِ مطلق جلوه‌گر شود. شناختِ مابعدطبیعی این است. «دیگر حاجبی در کار نیست»؛ شهودی است «مستقیم»، اخذی است «بلافصل»؛ و «شناختی که تماس و مقارنه است» (۱۶).

17) Kant

در مجموع، همان «بازگشت به درکِ حسّی» **در کار خواهد بود امّا این بار پاک و منزّه، راست و درست، و با اتّساعی به ابعادِ کلِّ عالم** (۱۷).

برای اثبات واهی نبودن این شناخت، هنر دلیلی شبه تجربی به دست می‌دهد. «در واقع، از قرن‌ها باز، کسانی هستند که نقش آنان دیدن و نمایاندن چیزهایی است که ما طبیعتاً نمی‌بینیم. اینان هنرمندان‌اند. هنر جز این چه در مدّ نظر دارد که، در طبیعت و در ذهن، بیرون از ما و در درون ما، چیزهایی را بر ما بنمایاند که در حواس و ضمیر ما به روشنی و صراحت اثر نمی‌کردند». **نقش شاعر و داستان‌نویس چیست؟** «در جریان سخن گفتن آنان با ما، با حضور انواع انفعالات و افکاری رو به رو می‌شویم که از دیر زمانی پیش از آن امکان داشت در ما باز نموده شوند امّا همچنان پنهان می‌ماندند: همچون تصویرِ نگاتیفِ عکاسی که آن را در موّادِ ظاهرکننده نینداخته باشند. امّا نموداریِ نقش هنرمند در هیچ جا به روشنیِ ظهورِ آن در هنرهایی نیست که در آنها بر این محاکاتْ وسیع‌ترین میدان و مجال گشوده می‌شود. مرادم نقّاشی است. نقّاشان بزرگ منشأ بینشی خاص از اشیا هستند ــ بینشی که از آنِ همه کس شده یا خواهد شد. کورو[۱۸]، تَرنِر[۱۹]، اگر نخواهیم جز آنان کسی را نام ببریم، در طبیعت نماهای بسیاری را دیده‌اند که ما به آنها توجّه نداشتیم» (۱۸).

شناختِ هنری نمونه و انگاره‌ای از شناختِ مابعد طبیعی به دست می‌دهد. در واقع، «موضوع هنر، خواه نقّاشی باشد خواه پیکرتراشی یا شعر و یا موسیقی، جز این نیست که نمادهای دارای فایدهٔ عملی و امور عامّی را که به مواضعه یا از نظر اجتماعی پذیرفته شده‌اند، خلاصه هر آنچه را که نقاب واقعیّت باشد، به کنار افکند تا ما را با خودِ واقعیّت روبه‌رو سازد». **از این رو، هنر پیشْ‌آموزشی است فردِ اعلا برای فلسفه. هنرمند، با ریاضتی مُزَکّیٰ، که سرمشقی از آن ارزانی می‌دارد، راهِ وصول به مابعدالطّبیعه را نشان می‌دهد. در حقیقت،** «هنر بی‌گمان جز بینشی مستقیم‌تر نسبت به واقعیّت نیست. امّا لازمهٔ این دریافتِ ناب و منزّه بُریدن از مواضعهٔ متضمّنِ فایده است و بی‌غرضیِ فطری و جایگیرشدهٔ حواس یا ضمیر»، **که از یکی نقّاش می‌سازد و از دیگری شاعر یا موسیقی‌دان به نحوی که، اگر آرمان‌گرائی (ایدئالسیم) را نوعی فراغت از زندگیِ عملی بدانیم و واقع‌گرایی (رئالیسم) را خواستی برای هرچه نزدیک‌تر شدن به امرِ واقع، باید**

---

۱۸) Corot (Jean Baptiste Camille) (۱۷۹۶-۱۸۷۶)، نقّاش و رسّام فرانسوی.

۱۹) Turner (Joseph Mallord William) (۱۷۷۵-۱۸۵۱)، نقّاش، آبرنگ‌کار، رسّام و حکّاک انگلیسی.

گفت «که، در هنر، زمانی واقع‌گرایی [جلوه‌گریِ واقعیّت] هست که در نقْش آرمان‌گرایی [فراغ از واقعیّتِ عملی] باشد، و تنها به قوّتِ آرمان‌گرایی است که تماس با واقعیّت را می‌توان بازیافت» (۱۹).

لذا میان ادراک هنری و ادراک عادی از بیخ وبُن فرق است. ادراک عادی، «یدک و کمک عمل است و، از مجموعِ واقعیّت، آنچه را مورد علاقهٔ ماست جدا می‌کند؛ بیشتر نفعی را که از اشیا می‌توانیم برگیریم به ما نشان می‌دهد تا خود اشیا را، از پیش اشیا را طبقه‌بندی می‌کند و بر آنها برچسب می‌زند؛ به شیء توجّه چندانی نداریم، ما را همین بس که بدانیم به کدام مقوله تعلّق دارد. امّا، هر از چند زمانی دراز، با تصادفی خجسته، کسانی ظهور می‌کنند که حواس یا ضمیرشان کمتر به زندگی پیوسته است. طبیعت فراموش کرده است که قوّهٔ ادراکِ آنان را به قوّهٔ عملی پیوند دهد. چون به چیزی بنگرند، آن را برای خود آن می‌بینند نه برای خودشان. دیگر تنها به منظور عمل کردن درک نمی‌کنند؛ درک می‌کنند برای آنکه درک کرده باشند ــ برای هیچ، برای آنکه خوش دارند» (۲۰). **به عبارت دیگر، هنرمند، به معنای حقیقیِ کلمه،** «مَنْگ» **است یا، دقیق‌تر بگوییم، از آنجا که توجّه او از آنچه جهان برای بهره‌برداری به او عرضه می‌دارد منحرف گشته، قادر به نوع دیگری از توجّه است که از التفاتِ فیلسوفانه حاکی است و به او اجازه می‌دهد که چیزهای بیشتری اخذ کند و به خصوص آنها را بهتر اخذ کند** (۲۱). **در نهایتِ امر، موهبتی که از او هنرمند می‌سازد همین مهارتِ خاص در ادراک حسّی است: عصمتِ باصره، سادگی و صداقتِ روح،** «نوعی بکارت در طریقهٔ دیدن و شنیدن و اندیشیدن» (۲۲).

این بینش نسبت به واقعیّتِ زنده تنها با فرد ربط پیدا می‌کند. هنر، به خلاف دانش، «همواره ناظر به فرد است». **هنگامی که نگرش ما تنها برای عمل کردن باشد، فردیّت اهمّیّت چندانی ندارد.** «هر آنگاه که ادراکْ فایدهٔ مادّی داشته باشد»، **خصوصیّات فردی فراموش می‌شوند.** «حتّیٰ آن زمان که به فردیّت توجّه می‌کنیم (همچون زمانی که کسی را از کسی دیگر تمیز می‌دهیم)، خود آن‌کس یعنی سازواریِ کاملاً بدیع و بی‌مثالِ اشکال و رنگ‌ها نیست که به دیده می‌بینیم بلکه تنها یک دو خصیصه است که بازشناسیِ عملی با آنها آسان می‌گردد». **امّا، در مورد نقّاش، حال یکسره به گونه‌ای دیگر است.** «نقّاش به رنگ‌ها و اشکال دل می‌بندد و چون رنگ را به خاطرِ خودِ رنگ و شکل را به خاطرِ خودِ شکل خوش دارد، چون آنها را به خاطر خودشان نه به خاطر خودش درک می‌کند، شاهدِ نمایان شدنِ زندگیِ درونی اشیا از خلال اشکال و رنگ‌های آنها می‌شود».

به طریق اولیٰ، دستاوردِ شاعران دارای فردیّت است. «سرودِ شاعر بیانگر حالت نفسانیِ خود او و تنها خود اوست و هیچ‌گاه چیزی بیش از آن نخواهد بود». ژرفاشکافیِ موسیقی‌دانان «از این هم بیشتر است». چنان که پیش‌تر نقل کردیم، آنان در پسِ تصوّرات و انفعالات، «ضرباهنگ‌های حیات و تنفّس... و قانونِ قبض و بسط و حسرت و امیدِ ماندگار با هر شخص را» به چنگ می‌آورند. داستان‌نویس و نمایش‌نامه‌نویس از این قاعده مستثنیٰ نیستند. چهره‌های داستانیِ آفریدهٔ آنان بی‌گمان در وجود ما بازتابی پدید می‌آورند: «انبوهِ به‌هم‌ریخته‌ای از چیزهای مبهم که خواهان هستی بوده‌اند و **خوشبختانه** هستی نیافته‌اند». مع‌الوصف، آنچه به دیدگانِ ما عرضه می‌دارند «گشایشِ طومار یکی از نفوس و تافتهٔ زنده‌ای از عواطف و رویدادهاست، خلاصه چیزی است که یک بار نمودار گشته و دیگر هرگز از نو پدید نخواهد آمد... از چهرهٔ داستانیِ 'هَمْلِت'[۲۰] چیزی غریب‌تر و فردتر نیست» (۲۳).

بنا بر قول برگسون، زندگیِ درونیِ آدمیان، یعنی فردی‌ترین و واقعی‌ترین جنبهٔ وجود آنان، چیزی نیست جز دیَرْندی[۲۱] خلّاق که همهٔ جوهر آنان است و با آن مدام خود را هستی می‌بخشند. کار هنرمند بیان این حرکت و سایقه و گرایش است. «هنرِ واقعی ناظر است به‌گزارشِ فردیّتِ موضوعِ تصویر و هنرمند، برای این کار، در پسِ خطوطِ نمایان، حرکتی را که به چشم دیده نمی‌شود» و، در پسِ خودِ این حرکت، چیزی از آن هم نهانی‌تر یعنی نیّت اصلی و سودای بنیادیِ شخص را جست و جو می‌کند (۲۴). اثر هرچه بیشتر ما را در بطنِ این کارِ خلّاق وارد کند همان‌قدر زیباتر است. چون «زیبایی به‌صورتِ اثر هنری تعلّق دارد، اصل و منشأ هر صورتی حرکتی است که آن را رسم می‌کند: صورتْ چیزی جز حرکتِ ثبت‌شده نیست» (۲۵).

از این رو، زیبائیِ بدون لطف و ملاحت زیبا نیست ــ لطف و ملاحتی که حرکت، پیش از فسرده شدن، گویی در حال تحقّق، در آن جلوه‌گر می‌شود[۲۲]. هم از این رو، هنرمندِ واقعی، که به سرچشمهٔ فعّالیّتِ موجودات می‌رود تا صورتِ واقعیِ سایقهٔ آنان را دریابد، «به شیوهٔ خود به بازآفرینیِ تلاش و کوششی دست می‌یازد که مُوَلِّدِ طبیعت است» (۲۶) ــ تلاشی که

---

۲۰) Hamlet، نام شخصیّت اوّل و عنوان نمایش‌نامه‌ای اثر ویلیام شکسپیر (۱۵۲۴-۱۶۱۶)، شاعر و نمایش‌نامه‌نویس معروف انگلیسی.

۲۱) durée: معادل فارسی از شادروان فروغی است در سیر حکمت در اروپا.

۲۲) یادآورِ تو مو می‌بینی و من پیچشِ مو تو ابرو من اشارت‌های ابرو

متفنّنِ نوشخوارِ شاهکارهای هنری به نوبهٔ خود در آن سهیم می‌گردد. در مَثَل، مگر نه این است که به بانگ بلند خواندنِ اثر مستلزم آن است که با تپش‌های نفْسی از نفوس همساز گردیم و در حرکتِ فکر و ضرباهنگِ زندگیِ فرد رخنه‌کنیم؟ لذا، فنِّ خواندن، همچون همهٔ فنون، بی‌شباهت به شهود فیلسوفان نیست. در واقع، مراد از شهود چیست جز آنکه «حرکت و ضرباهنگِ اثرِ انشائی را بازیابیم و تطوّر خلّاق را، با جاکردن خود در آن از راهِ همحسّی، تجربه کنیم» (۲۷).

از این پس، ماهیّت این شناختِ هنری، پیش‌درآمدِ شناخت فلسفی، را بهتر تشخیص خواهیم داد. شناختِ هنری، که نگرشِ مقابلِ ادراکِ فایده‌جویانه است و علاقه‌اش به اشیا به خاطر خود آنهاست نه به خاطر نفعی که از آنها می‌توان حاصل کرد، جز وجهی از وجوهِ همحسّی نتواند بود. برگسون شهود فلسفی را «آن‌گونه همحسّی» تعریف می‌کند «که با آن، آدمی به درون شیئی سفر می‌کند تا با آنچه در او بی‌همتا و در نتیجه بیان‌نشدنی است قرین گردد» (۲۸) و این یکی از رفتارهای مأنوسِ هنرمند است. وی، همچون فیلسوف، «نه فرمان می‌برد نه فرمان می‌دهد و جویای همحسّی است» (۲۹). هنرمند، در پرتوِ «الفت و همدمیِ درازمدّت» با امرِ واقع، خود نیز محرم رازهای آن می‌گردد. وانگهی، مگر اثرِ آثار زیبا آن نیست که ما را مستعدِّ اخذ و تأثیرپذیری سازد؟ «هدفِ هنر آن است که قوای فعّال یا، بهتر بگوییم، مقاومِ وجود ما را بخوابانند و، بدین‌سان، ما را به گوش‌به‌فرمانیِ تامّ و تمام رهنمون گردد که در آن فکر و معنایی را که به ما تلقین می‌شود دریابیم و با عواطفی که بیان می‌شوند همحسّی پیدا کنیم»†. البتّه همحسّیِ معنوی که، مع‌الوصف، بر همحسّیِ مادّی مبتنی باشد. در همهٔ هنرها، حتّیٰ در نقّاشی و پیکرتراشی و معماری، ضرباهنگی که بر جسم تحمیل می‌شود نقشی اساسی ایفا می‌کند. «با این نوع سازواری، استعداد درکِ حسّیِ ما، انگار با لالایی، خواب‌آلود می‌گردد و دیگر هیچ‌چیز جلودارِ پَرکشیدنِ حسّاسیّت نیست ــ حسّاسیّتی که همواره فقط در انتظار بر افتادنِ مانع است تا با همحسّی به هیجان درآید» (۳۰).

همدل و همحس شدن دریافتِ با تمامِ وجودِ آن لرزشی است که از اعماق اشیا

† *Les Données immédiates* (داده‌های بلافصل)، p. 11 ــ ما از این متن، در باب شعر [فصل دیگری از کتاب در بخشِ «پدیدارشناسی هنر»]، البتّه با تصحیحاتِ درخور توجّه، شاهد آوردیم.

پدید می‌آید. این را هم باید گفت که در آغازگاهِ هر اثر هنری هیجانی هست. مقصود چگونه هیجانی است؟ بی‌گمان، اصلاً نه هیجانی عادی. هیجان عادی، هر اندازه شدید باشد، تلاطمی است سطحی متعاقبِ صورتِ خیالی یا تصوّری که نام نهادن و آنگ زدن بر آن نسبتاً آسان است. هیجانی که در خاستگاهِ آفرینش‌های هنری یا فلسفی و اخلاقی و عملی رخ می‌نماید یکسره چیز دیگری است. این هیجان تنها سطح را تکان نمی‌دهد بلکه اعماق را می‌شوراند. نه‌تنها از بازنمود حاصل نمی‌شود که خود مقدّم بر هر بازنمودی است*، خود «آبستنِ بازنمودهایی است که هیچ‌یک از آنها واقعاً شکل نگرفته‌اند امّا هیجانِ هنرمند با پرورشی سازمند آنها را از ذاتِ خویش بیرون می‌کشد یا ممکن است بیرون کشد» (۳۱). هرکس که در تألیف ادبی خود را آزموده باشد این هیجانِ اَبَرعقلانی را از سرگذرانده است ــ هیجانی را «که بیان‌ناپذیر پنداشته شده و خواهانِ آن بوده است که به بیان درآید» (۳۲). آن‌کس، به لطفِ شهودی که فکر و موضوع فکر را به هم جوش می‌دهد، «ناگهان به چیزی می‌رسد که به نظرش هم فرد و هم بی‌همتا جلوه می‌کند و سپس در پی آن است که کمابیش به صورتِ آن مفاهیمِ متعدّد و عامّی ظاهر گردد که از پیش در کلمات نمود یافته‌اند». بدین‌سان، این هیجان که از تماسِّ درونی‌تری با دادهٔ ذهنی یا دادهٔ برونی زاده شده و «در نوع خود بی‌همتاست، پیش از آن که ما را به تکان درآورد، در نفْسِ شاعر و تنها در همان‌جا ناگهان پدیدار گشته است و از آن است که اثر هنری سر برآورده است ... و این هیجان چیزی جز خواستهٔ ضرورِیِ آفرینش نبوده است» (۳۳).

آنچه الهام خوانده می‌شود چیزی جز همین هیجانِ زایندهٔ افکار و صُوَر نیست، روحی است که می‌خواهد جسمی پیدا کند. همین است که رسالت هنرمند بیان آن است و هنرمند، طیّ کارِ اجرائی، پیوسته خود را به همین ربط می‌دهد. «از سمفونیِ بتهوون چه ساخته و پرداخته‌تر و استادانه‌تر؟ مع‌الوصف این موسیقی‌دان، در سراسر کارِ نغمه‌آرایی و بازآرایی و انتخاب خود، که در ساحت عقلانی پی گرفته می‌شد، به نقطه‌ای بیرون از این ساحت باز می‌گشت تا، در آن، قبول یا رد، سمت و سو و الهام را بیابد: در این نقطه، هیجانی نامرئی جا خوش کرده بود که البتّه قوّهٔ عاقله به بیانِ روشنِ آن در موسیقی کمک می‌کرد امّا خود چیزی بیش از موسیقی و بیش از قوّهٔ عاقله بود ... هنرمند برای آنکه از او فتوا بخواهد، هر بار می‌بایست نیروی تازه‌ای در کار آورد، همان کاری که چشم می‌کند تا ستاره‌ای

* این فکرِ بِکر، در آراءِ بِنِدِتو کروچه Benedetto Croce در زیباشناسی، به شرحِ تمام بیان شده است.

را که زود به تاریکی باز می‌گردد از نو آشکار سازد» (۳۴). آیا چنین تلاشی از متفنّنِ اثربین توقّع نمی‌رود؟ آیا فهمِ درستِ اثر هنری بازیابیِ هیجانِ آغازین در آن سوی کلمات، اصوات، الوان و خطوط نیست ــ هیجانی که سرچشمهٔ اثر و کانون اسرارآمیزی است که اثر از آن برون جوشیده است؟ هنگامی که به تمثالی اثر لئوناردو داوینچی[۲۳] می‌نگریم، «آیا چنین بر ما نمی‌نماید که خطوط مرئیِ در پسِ پردهٔ نقّاشی، به سمتِ مرکزی مجازی باز می‌گردند که در آن، ناگهان، متبلور در تنها یک کلمه، رازی آشکار خواهد شد، که هیچ‌گاه از پاره پارهٔ آن در قیافهٔ معمّایی به خواندن آن دست نمی‌یافتیم. در همین مرکز است که نقّاش قرار گرفته است و با پروردن مکاشفهٔ ذهنیِ ساده‌ای متمرکز در این نقطه است که، خط به خط، مُدلی را که در برابر دیدگان داشته بازیافته است» (۳۵).

بیانِ شناختِ نابی که در لحظهٔ معجزآسای هیجان رخ می‌نماید اصلاً کار آسانی نیست. عادیّاتِ درک حسّی، قالب‌های پیش‌ساختهٔ مفهوم‌سازی و زبان مانع آن می‌شوند. در مَثَل، شاعری که مدّعیِ وصفِ حرکتِ نفسانیِ خویش است بیشتر معروض خیانتِ کلمات است تا خدمتِ آنها. چون «کلمه با حدود و ثغورِ ثابت و مشخّصِ خود ــ کلمهٔ خشونتْ‌صفت که از انطباعات انسانی آنچه را که باثبات و عام و در نتیجه غیرشخصی است در خود جای می‌دهد ــ انطباعاتِ ظریف و فرّارِ وجدانِ فردی را خُرد می‌کند یا هیچ نباشد پنهان می‌دارد» (۳۶). چگونه می‌توان با الفاظِ مشترکِ همگان آنچه را که تنها هنرمند می‌بیند یا حس می‌کند گفت؟ «باید کلمات را ساخت و معانی را آفرید، امّا این دیگر برقراری ارتباط و در نتیجه نوشتن نخواهد بود. مع‌الوصف، نویسنده می‌کوشد تا آنچه را تحقّق‌نیافتنی است تحقّق بخشد. وی به سراغ هیجان ساده می‌رود، به سراغ شکلی که مادّهٔ کار او را پدید خواهد آورد و، با آن، به ملاقات معنای از پیش ساخته و پرداخته و کلمات موجود ــ خلاصه به سراغ بُرش‌های اجتماعیِ امرِ واقع می‌رود» (۳۷). وی، با پردازش این مواد و ترکیب آنها، امکانات تازه‌ای از آنها برون می‌کشد. «باید کلمات را قلب و تحریف کرد» و دلالت آنها را شکست. شاعر، برای بر رفتن از حدّ و مرزِ زبان و ساختن زبانِ خاصّ خود و توفیق در نیل به آن در صورت امکان، چاره‌ای جز این ندارد.

---

۲۳) Leonardo da Vinci (۱۴۵۲-۱۵۱۹)، نقّاش، پیکرتراش، معمار، موسیقی‌دان، مهندس و دانشمند نامور ایتالیائی.

اِشکال‌های اساسی

دعوی‌های نظری برگسون در موارد متعدّدی با تحلیل‌های پیشین ما مطابقت دارد. مع‌الوصف، آن قیود احتیاطی را به یاد داریم که، در فصلِ راجع به موسیقی، لازم شمردیم برای این دعوی‌ها شرط کنیم. درست است که این خُرده‌اِشکال‌ها، در قبال نقدِ اساسی که آراءِ زیباشناختیِ برگسون برانگیخته، بازیچه‌ای بیش نیستند. هنر، آن‌چنان که مصنّفِ **داده‌های بلافصل**[۲۴] قایل است، ذاتاً مکاشفه نیست بلکه بیش از هر چیز آفرینش است؛ و این اندیشهٔ نهفته و زیرینِ کارِ هانری دولاکروآ[۲۵] بود که خود عمری از آن گذشته است؛ و باز، تازه‌تر از آن، درون‌مایهٔ نقض و تَهافُتِ موشکافانه‌ای است که آقای بِیِه[۲۶] بنیاد نهاده است. امّا مالْرو[۲۷]، به‌گونه‌ای، در مقام مخالفت با برگسون ظاهر می‌گردد و، اگر هم شخص او را مقصّر نداند، دست‌کم کسانی از شارحانش را بَری از گناه نمی‌گذارد. ابتدا این نکتهٔ از این پس پذیرفته‌شده را پیش می‌کشیم که هنرمند واقعیّت را تکثیر نمی‌کند و از مُدل سواد برنمی‌دارد. لذا به چه کارش می‌آید که از دیگران دقیقاً آن چیزی را بهتر ببیند که درصدد تقلید آن نیست؛ سخن از شناختن یا شناساندن طبیعت نیست، سخن از ساختنِ تابلو، مجسّمه، منظومه، قطعهٔ موسیقی است که دارای هستی و حکمتِ خاصِّ خودند. مالرو می‌گوید: «بالکنِ تمشک‌رنگِ بارِ تُقلیِ فولی بِرژِر[۲۸] اثر مانِه[۲۹] لکّه رنگی است با مادّهٔ نقّاشی و نه بازنمودِ مادّه‌ای طبیعی» (۳۸). و زمانی که گوگَن[۳۰] تابلویی به نام اسب سفید[۳۱] می‌کشد، نه تنها آن اسب سفید نیست بلکه پهلوی اسبی گُلرنگ در برکه‌ای بنفش کنار راهی به رنگ ارغوانیِ روشن هم آب می‌نوشد. مانِه و گوگَن در این تابلوها از مقتضیاتِ هنرِ تجسّمی پیروی می‌کنند نه از مکاشفهٔ خود. همچنان است در هنرِ ادبی

---

۲۴) مراد برگسون است.

۲۵) H. Delacroix (۱۸۷۳-۱۹۳۷)، روان‌شناس و فیلسوف فرانسوی.

26) Bayer

۲۷) Malraux (۱۹۰۱-۱۹۷۶)، نویسندهٔ فرانسوی.

28) *Petit Bar des Folies-Bergères*

۲۹) Manet (۱۸۳۲-۱۸۸۳)، نقّاش و سیاه‌قلم‌کار فرانسوی.

۳۰) Gauguin (۱۸۴۸-۱۹۰۳)، نقّاش، پیکرتراش، و حکّاک فرانسوی.

31) *Cheval blanc*

و هنرهای دیگر هنگامی که والری[۳۲]، در قطعه شعر گورستانِ دریائی[۳۳]، بانگ برمی‌آورد:

ای ماده‌سگِ پر شکوه، بت‌پرست را بیرون کن!

نمی‌توان اندیشید که این مصرع مدیون تأثّر والری باشد که با همان تر و تازگیِ خود به زبان شعر درآمده باشد. «دریای مدیترانه را شاعر هیچ‌گاه به صورت ماده سگِ نگهبانِ گورستان درک نکرده است که متفنّنی دوستدارِ تصاویر نمادین از آن بازدید کند» (۳۹).

پس، زمانی که سخن از آفریدن جهانی دیگر و زَبَرجهانی است که با جهان محسوس وجه اشتراک چندانی ندارد، از پرده برداشتن از جهان محسوسِ هنرمند دم مزنید. آقای بِیه می‌نویسد: هنر «واقعیّات خود را دارد بیرون از واقعیّتی که با شهود کشف می‌شود ... هنر، نه‌کمتر از مکاشفه، کار و تلاش است. جوهرِ هنر کار است و صنعت ... اگر هنرمند با واقعیّتْ مأنوس می‌ماند، تنها در آن حدّی است که منازعهٔ هنریِ مادّه‌ای و انسانی را هنوز در کشاکش نشان می‌دهد ... بدین‌سان، هنرمند برعهدهٔ خود می‌داند که ما را گاهی به دور از آنچه هست رهنمون گردد: این رسالتِ اوست که واقعیّت را منکر شود تا آن را بازسازد» (۴۰). فایدهٔ اسطوره دقیقاً فهماندن این نکته به ماست که هنر «طبعاً رو به عالَمی دیگر دارد ... اسطوره مانند هنر از مقولهٔ فعل است». این بدان معناست که «هنر در راستهٔ امورِ خیالی باقی می‌ماند» (۴۱).

جهان خیالیِ هنرمند، به نظر مالرو، اصلاً نتیجهٔ یکی از خواصِّ مکاشفه نیست بلکه نتیجهٔ سبکِ خاصّ است. «اشیا را گوگَن به صورت دیوارنگاره نمی‌دید یا سِزان[۳۴] به صورت حجم و یا فانگوخ[۳۵] به صورت میله‌های آهنی» (۴۲). آنان سبکی را آفریدند و این سبک به تنهایی مُعرِّف عالَمی است. آیا چنین می‌پندارید که نقّاشِ امپرسیونیست، طبیعت را از این رو کشف می‌کرد که از کارگاه خود بیرون می‌آمد؟* به هیچ وجه. وی وسایل تازه‌ای برای بیان نور،

---

۳۲) Valéry (۱۸۷۱-۱۹۴۶)، نویسندهٔ فرانسوی.

33) *Cimetière marin*

۳۴) Cézanne (۱۸۳۹-۱۹۰۶)، نقّاش فرانسوی.

۳۵) Van Gogh (۱۸۵۳-۱۸۹۰)، نقّاش و رسّام هلندی.

* اشاره به این است که نقّاش کلاسیک، چون می‌بایست ریزه‌کاری‌های مدل خود را به روی پردهٔ نقّاشی آورَد ــ مدلی که روزهایی چند می‌بایست در کارگاه روبه‌روی او باشد ــ ناچار می‌شد در کارگاه کار کند تا تغییرِ جهت و شدّتِ نورْ سایه‌روشنِ مدل را به صورت‌های گوناگون در نیاورد. امّا نقّاش امپرسیونیست، که تأثّرِ آنیِ خود را روی پرده منعکس می‌سازد، می‌تواند از کارگاه بیرون آید و طبیعت را ــ اگرچه هر دَم به رنگی درمی‌آید ــ موضوع کار خود قرار دهد. ـ مترجم

موزونی، رنگ‌مایه (سیر و روشن)، خلاصه سبکی را کشف می‌کرد. فی‌المثل، در کارِ رنوار[۳۶]، منظره بهانه‌ای بیش نیست. دست بالا وی تنها عناصری را از آن به وام می‌گیرد که عالَمِ خود را با آنها بیافریند. «نیّتش بیشتر ساخت و پرداختِ نهانیِ جهانی متعلّق به این ژرفْنای آبی‌رنگ که وی از پهنهٔ بیکران برمی‌گرفت بود تا نحوهٔ نگاه‌کردن به دریا» [۴۳]. همچنین، «خطاست اگر هنرِ مدرن را دیدنِ اشیا با طبعی خاص بپنداریم، چون خطاست که آن را نحوه‌ای از انحاءِ دیدن بشماریم» [۴۴]. در هنرِ مدرن نوعی صفا و نزهتِ نگاه سراغ نگیرید: هنرِ مدرن فتح سبکی از سبک‌هاست. «هنرمندِ نابغه بیان خود را از جهان با سبک خود کشف می‌کند نه با بینش خود» [۴۵]. لذا بینش نیست که به سبک فرمان می‌راند، سبک است که فرمانروای بینش است» [۴۶].

در مجموع هر هنری هنرِ بازی و ترفند است. از آن نباید خواست که درکِ بلاواسطه‌ای از اشیا را تعبیه کند، در حالی که نقش آن سازمان دادن منظری است که اشیا توان گفت در آن هیچ‌اند. «هنر متضمّنِ کارِ مانیتیزم‌کننده‌ای است که از راه و روش‌هایی برای کشاندن بینندگان یا شنوندگان به دام خود بهره می‌جوید. نقّاش و موسیقی‌دان از مادّهٔ خاصّی کمک می‌گیرند که هرچه بهتر از مزایای آن بهره بردارند؛ امّا، به هیچ حال، دعوی آن نمی‌کنند که واقعیّت را باز می‌آفرینند. شاعر، حتّیٰ 'تأثّرات لطیف و فرّارِ وجدان' را جز به یاریِ راه و روش‌ها بازنمی‌یابد؛ اگر با کلمات ترفندکاری می‌کند، اگر آنها را 'قلب و تحریف می‌کند'، بیشتر برای آن است که مواضعاتِ دیگری یعنی مواضعاتِ هنر خویش را بر آنها بارکند تا آنکه اثر خویش را از هر مواضعهٔ جاافتاده‌ای بپردازد و بپیراید» [۴۷] و این نظرگاهی است که آقای بِیِه خود پیش از این به قوّتِ تمام اظهار کرده بود. وی می‌نویسد: «هنر، نخست همان معجزه‌گری است ... در هر شاهکار نقّاشی، کار شاقّی وَهْمْ‌آفرین نمایان است از نوعِ کارِ شعبده‌باز، سرشار از نیرنگ و خارق عادت ... بی‌گمان، در آن، بازتابی از واقعیّت هست که چه بسا وفاداری آن را خواستار باشیم؛ امّا این بازتاب همراه است با همهٔ فریب‌کاریِ آینه‌ها، *velut in speculo*... ساختن جلوه‌ای ناب مطرح است» [۴۸]. آقای بِیِه، در جایی دیگر پس از آن، بر سر همین سخن باز می‌گردد و می‌افزاید: «کار هنری در برابر ما همچون ترکیبی از جلوه‌ها خودنمایی می‌کند ... همهٔ واقعیّتِ هنری و زیبائیِ آن همین است ... واقعیّتِ کارِ هنری دقیقاً در نمود ظاهریِ آن است ... هر اثر هنری *schein* و جلوه‌ای و نمودی است» [۴۹]. چشم‌بندی، سرابِ استادانه، فریب‌کاریِ

۳۶) Renoir (۱۸۴۱–۱۹۱۹)، نقّاش، آبرنگ‌کار، و رسّام فرانسوی.

محبوب، و دروغِ زیبا چگونه وسیله‌ای خواهد شد برای وصول به واقعیّتی از واقعیّات ذاتی؟

این‌معنی را که اصل و غایتِ هنر شناختِ ناب و ساده‌دلانهٔ اشیا نباشد، چنین می‌پندارند که تنها روان‌شناسیِ درستِ ادراک می‌تواند به ما بباوراند. برگسون بیهوده در تلاش آن است که بینشِ هنرمند را به حدّی پاک و منّزه سازد که وجود هر گونه عامل اعتباری را در آن نفی کند. حقیقت آن است که ادراکِ ناب وجود ندارد. در واقع، ادراک، چنان که پیش از این، هم‌زبان با دولاکروآ، گوشزد ساختیم، بناکردن است ــ ادراکِ سادهٔ یک شیء به عنوان امرِ موجودْ متضمّن انتخاب و حُکم است. «ما با ارجاع به نظام و دستگاهی، با درج شیء در عالَمی، ارزشِ واقعیّت به آن ارزانی می‌داریم» (۵۰). ادراکِ هنری، حتّیٰ زمانی که هنر بخواهد واقع‌بین‌ترین باشد، نمی‌تواند از این قانون پیروی نکند. «ریزه‌کاری‌های مدل را با امانت و دقّت و ظرافت تمام منعکس کردن زمانی ممکن است که تصویرِ مجموعِ آن با دادن اهمّیّتِ معقول به هر جزء سامان داده شود» (۵۱). ذهن‌گرایی از این زاویه به همان اندازه نادرست است که واقع‌گرایی. هنرمند، به همان اندازه که از ظواهر سوادبرداری نمی‌کند، به تقلید معنا یا جوهری که در پس ظواهر پنهان است نیز بسنده نمی‌کند. «درختِ نقّاش به هیچ رو، آن‌چنان که شوپنهاور مراد داشت، درختِ بیرون از زمان و مکان نیست که به آنچه این‌جهانی است ربطی نداشته باشد؛ ادراکِ مکاشفه‌ایِ وجودی است بی‌نهایت انضمامی که نفْسِ هنرمند با حرکت از تلقینی می‌سازد؛ در واقع، درختی در کار نیست؛ آنچه هست ارتعاشِ تمامِ حسّاسیّتِ هنرمند است بر وفق نشانه‌ها و راهنمایی‌های طبیعت که بیشتر ندای حرکتِ کیفیّات‌اند تا کیفیّاتِ ساخته و پرداخته در عالَمِ خارج؛ داده‌ای در کار نیست، آنچه در کار است آفرینشی است بر حسب مضمونِ داده». کوتاه‌سخن، «بدون مکاشفهٔ هنرمند داده‌های هنری وجود ندارد و مکاشفهٔ هنرمند خود همان اثر هنری است» (۵۲).

از این نظرگاه، حسّ باطنی از هیچ مزیّتی برخوردار نیست. راهِ رسیدن ما به جوهر نَفْسِ خود از راه وصول ما به جوهر اشیا مستقیم‌تر نیست. چون «لازمهٔ هر مکاشفه‌ای و حتّیٰ به جرئت می‌توان گفت لازمهٔ هر تماسّی وجودِ فاصله است» (۵۳). در نتیجه، هرگز نمی‌توان انطباق

به معنای دقیق آن با عمقِ وجود خود پیدا کرد. هر شناختی مستلزمِ «افتراقِ شناسنده و شناخته‌شده» است، به طوری که انطباقِ مطلقِ آن دو در حکم حذف شناخت خواهد بود. لذا رابطهٔ هر کس با خود همچون رابطهٔ او با اشیا بیشتر «نسبتِ انتقادی» است تا «همجوشیِ رازوارانه» [۵۴]. از این رو «زمانِ درونیِ هنرمند به همان صورت در زمانِ اثرش درج نمی‌شود» [۵۵]. زمانِ اثر «برحسب بُرش‌های دیگری مرتّب می‌گردد ... این زمانِ اندیشیده بر مدّت زمانِ دیمی خطِّ بطلان می‌کشد ... بی‌آنکه بتوان از آنش جدا کرد آن را می‌سازد، زمانِ بلافصل را می‌پوشاند». در حقیقت، این معنی درخور توجّه است که هنرهایی نمی‌شناسیم که قرین مدّت زمان باشند: «در مجموع، جز هنرهای قرین وزن و ضرباهنگ نمی‌شناسیم» [۵۶]. امّا ضرباهنگ دقیقاً آن چیزی است که با تجربهٔ ضمیرِ آگاه جور درنمی‌آید. ضرباهنگ، آن‌چنان که برگسون می‌پنداشت، «آن سَیّال پویائی نیست که یگانه وسیلهٔ تماسّ با واقعیّت باشد». «دستگاهی ناپیوسته» و «سلسله‌ای از ضربان‌ها»ست و این سلسله جز «در روابطی که خودْ حافظِ آنهاست» وجود ندارد؛ «دیالکتیکی متباین» [۵۷] یا «ترجیعِ یک چیز در بازیگری‌های چیزی دیگر» [۵۸] است. به همین دلیل، «شهودِ یک دیرند»، چون با انواع ضرباهنگ‌ها درک شود، «دیگر مستقیم و بلاواسطه نیست». از این معنی چنین برمی‌آید که «ضرباهنگِ اثر، در پرتو هنرمند، رؤیایی برای ما مهیّا می‌سازد که اصلا رؤیای خود او نیستند» [۵۹]. خودِ موسیقی، که تصوّر می‌رود با ضربان‌های دیرندِ زمانی پیوند نزدیک داشته باشد، «بی‌وساطتِ زمانی طرّاحی شده، به هیچ روی بر بعضی از ضرباهنگ‌های زندگی، به حیث قانونی که فرد آن را تجربه کرده باشد، دست نمی‌یابد» [۶۰].

هیچ‌چیز از این ادراکِ فعّال و خلّاق با آن «فنِّ معاینهٔ مستقیم از طریق گوش دادن» [۶۱]، که برگسون توصیه می‌کند، بیگانه‌تر نیست؛ و باز هیچ‌چیز از آن همحسّی که ادراک‌کننده را با موضوعِ ادراک همجوش می‌سازد مهجورتر نیست؛ چون شهودِ هنرمند از جنس عقلانی است نه غریزی و آقای بِیِه بر این معنی سخت پافشاری دارد. این شهود، «بس دور از تماس با خودِ شیء»، «امر انتزاعیِ جهت‌یافته»ای است در «تحلیلی صورت‌گرفته در کیفیّات». بدین‌سان، «اثرِ هنری شیء یعنی مدلِ خود را تجزیه و حل می‌کند تا دستگاهی سازمان‌یافته و انداموار از روابط را جانشین آن سازد» [۶۲]. هنر چیزی جز «همین عالَمِ والای روابط نیست» [۶۳]. رنگی منفرد، هر اندازه هم ناب باشد، اصلاً زیبا نیست؛ برای آنکه سرودِ زیبایی سر دهد، به مجاورتِ رنگی دیگر نیاز دارد: مانند «لکّه رنگ سفیدِ سفیدتر از سفیدیِ کم‌رنگ‌تری» که

فیلِبوس[۳۷] از آن سخن می‌رود. «زیبایی، حتّیٰ پیش از هر اثر هنری، به دیدهٔ من، همین رابطه است». بنابراین، حس، به خصوص در هنرمند، آلتِ ثبّاتِ ساده نیست بلکه «عضوی مقایسه‌گر» (۶۴) است. «حتّیٰ پیش از آنکه منظره بر روی پردهٔ نقّاشی ظاهر گردد، چشمِ منظره‌ساز تصویر کلّیِ شدّت و ضعفِ رنگْمایه‌ها، گروه‌بندی و تکرار آنها، محاسبات تعادلِ احجام، گریزها و بازگشت‌های زمینه‌ها، تباین‌های متوازنِ اندازه‌ها، وحدت نور، ارتباط لکّه‌های روشن، تسلسل سایه‌ها، تداخل و تقسیم پرتوها، شدّت‌ها، تقارن‌ها، و 'رنگهای متنافر' را به ابهام دیده و بعضاً از خودِ طبیعت بیرون کشیده است ... در اینجا، قوّهٔ عاقله که عهده‌دارِ قیاس است خود را در تجربه جا می‌دهد» (۶۵).

ادراک هنرمند بی‌گمان از ادراک عادی متمایز است. آقای بِیِه ارائهٔ دلیل برای آن را برعهده می‌گیرد. مالرو نیز چنین می‌پندارد. وی می‌نویسد: «بینشِ کسی که به هنر علاقهٔ خاصّی ندارد به آنچه می‌کند یا دلش می‌خواست بکند وابسته است» (۶۶). مثلاً، «ماهیگیرِ چینی که با نقّاشی آشنایی ندارد، سیاه‌قلمِ امواج به سبک چینیِ ماهیِ jonque را نمی‌بیند؛ آن را به چشم صیّاد می‌بیند یعنی به این چشم که نوید صید ماهی می‌دهد یا نه». مع‌الوصف، از این معنی که ادراک هنری تابع فعّالیّتی عملی نیست نباید نتیجه گرفت که آن تابع هیچ فعّالیّتی نیست و دریافتِ محض است. «بینشِ غیرهنرمند، که چون به مجموع تعلّق گیرد گیج و منگ است و چون به صحنه‌ای گیرا تعلّق یابد شدید و آشفته، تنها زمانی صراحت پیدا می‌کند که به فعلی بستگی داشته باشد؛ بینش نقّاش نیز به همین طریق به صراحت می‌رسد، با این تفاوت که در او این فعلْ نقّاشی کردن است». زان‌سو، می‌دانیم که عمل نقّاشی همان آفریدن سبکی از سبک‌هاست. در نتیجه، مصرف ما از اشیا و خود اشیا چندان مهم نیست. ادراک هنرمند، اگر از مرز نیاز می‌گذرد، برای آن نیست که به شناختِ خالی از غرضِ طبیعت بپردازد. این ادراک فقط و فقط «نظم و نسق یافتهٔ جهان هنر است» (۶۷).

امّا سخت‌ترین اِشکالِ وارد بر نظر برگسون چیز دیگری است. خطای اساسی او، که همهٔ خطاهای دیگر از آن منشعب می‌گردد، همگون ساختنِ هنر و فلسفه است گاه تا حدِّ خلط و درهم‌جوشی آنها. هنر و فلسفه هدف و روش واحدی دارند. برای هر دو، طردِ

---

۳۷) *Philèbe* (*Philêbos*)، رسالهٔ مکالماتیِ افلاطونیِ متأخّر دربارهٔ «لذّت» که، در آن، سقراط و مخاطبانش، فیلِبوس و پروتارکوس PROTARQUE، شرکت دارند.

تصوّرات سطحی، که واقعیّت را از نظر می‌ربایند، مطرح است تا به واقعیّتِ عریان دست یابند و بر «اَصالتِ موّاج اشیا» چنگ افکنند. «مابعدالطّبیعه»، با این دریافت، «دانشی است که دعویِ صرف‌نظر از نمادها را دارد» چون «دیرندِ زمانی را با تصاویرنمی‌توان بازنمود» (۶۸). در هر حال، این معنی واضح است که، اگر منزلتِ مابعدالطّبیعه همین باشد، جایگاه هنر بس متفاوت است. هنر جز با تصاویر و نمادها سر نمی‌کند. هنر نه تنها، در سیر تطوّر خود، مکتب‌ها، سبک‌ها، و سیلقه‌هایی را پذیرا می‌شود که «وسیلهٔ بیانِ موضوعِ ادراک» (۶۹) می‌شوند بلکه هر اثر هنری که پدید می‌آید بازنمودِ آن چیزی است که از طریقهٔ بیانِ آن چیز متمایز نیست. در اثر، چنان که فوسیّون[۳۸] هزار بار آن را به‌گوش ما خوانده، اصلْ همان صورت است. به عبارت دیگر، در هنر، آنچه بیان می‌شود با خودِ بیان یکی است، غایت از وسایل جدانشدنی است و آن چیزی نیست جز فراوَرِی سازمان‌یافتهٔ این وسایل. از این رو، «ابزارهای هنری اسیْرسازِ هنرمندند... و 'حجابِ کلمات'، که فیلسوف از آن یاد می‌کند، در واقع تمام ماهیّت هنر را می‌سازد. هنر خود را در آن باز می‌شناسد و زیبائیِ خویش را در نسجِ زبانِ خود می‌نهد... برگرفتنِ این حجاب محال است: ... با دریدنِ آن، هنر نابود می‌شود» (۷۰).

پس اگر برگسون مبحث زیباشناسی خود را ننوشت، به حکم آقای بِیِه، به این دلیل بود که «نمی‌توانست آن را بنویسد». چون به سراغ آن رفت، «خویشتن را، به خلافِ میلِ خویش، با خودِ فلسفه روبه‌رو یافت» (۷۱). در حقیقت، آن زیباشناسی که در جهتِ بینشِ مبتنی بر سیر و تأمّل پرورده گردد جز این نمی‌تواند که، دیر یا زود، در مابعدالطّبیعه غرق شود، همچنان که رودها در دریا محو می‌گردند. مابعدالطّبیعه، که سیر و تأمّلِ درجهٔ اعلایی است، همین که شکل و قِوام یافت، هنرها را از حکمتِ وجودی محروم می‌سازد. مگر نه این است که برگسون خود این معنی را اقرار می‌کند؟ «هرگاه واقعیّت در وجدان و ضمیر ما را می‌کوبید، هرگاه ما می‌توانستیم با اشیا و با نفْس خود در ارتباط باشیم، هنر بی‌فایده می‌شد یا، بهتر بگویم، ما همه هنرمند می‌شدیم؛ چون روح، مدام، با طبیعت به ارتعاش درمی‌آمد» (۷۲). امّا هنر بدون آثار هنری چه حالی پیدا می‌کرد؟ کدام هنرمند می‌بود که کار هنری نکند؟ این است آن صخره‌ای که هر زیباشناسیِ «تماشاگری» که تنها دیدن و نشان دادن را وظیفهٔ خود می‌داند و نظر (θεωρίχ) را به عمل (ποίησις) درمی‌آورد و، به جای آنکه عالَم را دگرسان سازد،

38) Faucillon

دعویِ کشفِ مجدّد آن را دارد، از آن غافل است که «جهانِ صُوَر، هرگاه با فعّالیّت نهاده نشود، محو می‌گردد»، که «هنر در پی واقعیّتِ خودسامانِ خویش است» و «مایهٔ شادیِ هنرمند فتح اوست نه رهائیِ او» (۷۳). طیّ جست‌جوی زیبایی بود که آن ماجرا برای فلوطین پیش آمد. وی، در اوجِ وجد، از دیدِ چشمان دست می‌شوید، «ناگهان از اشیا کنده می‌شود» تا به سیر و تأمّل در معقول بپردازد. وی، مع‌الوصف، عارف و زاهد بود. برگسون، که بسی مدیون اوست، نیز همان حال دارد و عِرقِ زیباشناسیِ او از همین ناشی شده است. «بنگر و دم مزن... هنرمند، در همان لحظه که به قلّهٔ سرشتِ تأمّل‌گر خویش برسد، قلمِ نسخ بر هنر می‌کشد» (۷۴).

بدین‌سان، وارد کردن زیباشناسی در راه و مسیرِ آشنایی با امرِ واقع درست همان «عوضی گرفتن عالَم» هنر است. ما در اینجا به اصل مسئله می‌رسیم. در حقیقت، سخن بر سر آن است که بدانیم اولویّت با کدام است: با ارزش یا با هستی، با ارزش‌شناسی[39] یا هستی‌شناسی[40]، با انسان یا با طبیعت. برگسون، دریافتِ او از واقعیّت هرچه باشد، در مجموع، همچنان ذات‌گرا[41]ست. تلاش او، از راه تأمّلِ زیباشناختی یا از راه شهودِ فلسفی، بدان گرایش دارد که اشیا را آن‌چنان که هستند بشناسد. از این چشم‌انداز، ارزش چه حالی پیدا می‌کند؟ آقای بِیه چنین می‌اندیشید که ارزش محو می‌گردد. «همهٔ مدارجِ سلسله‌مراتبی لغو می‌شوند... هر ادراکِ ناب ارزشِ آن دیگر ادراکِ ناب را دارد». امّا هنر برمی‌گزیند، رجحان می‌نهد، مقایسه می‌کند، این را بیش از آن می‌ستاید. «اگر لحظه را جاودانگی می‌بخشد، از آن روست که به دیدهٔ او لایقِ جاودانگی است». هنر «دستگاه و نظامِ والایش است». فی‌المثل، زیبائیِ قهرمانِ تراژدی، آن‌چنان که برگسون می‌پندارد، در این نیست که شهواتِ خفته در هریک از ما را آفتابی می‌سازد بلکه در تجسّد دادن به ارزش‌هایی است که شوق و شور یا حسرت و آرزوی ما بدانها وابسته‌اند (۷۵).

کوتاه سخن، «هنر از زمرهٔ ارزش است نه از زمرهٔ هستی» (۷۶). چون هستی همان داده است و ارزشْ آفریده. اگر بر ما باشد که ارزش را کشف کنیم، دیگر بر ما نیست که آن را بسازیم. همین که ارزش‌شناسی در هستی‌شناسی جذب شود و ارزش با هستی یگانه گردد، هنر در رازوَری غرق و انسان در برابر طبیعت خلع ید می‌شود و از حقوق خود

39) axiologie 40) ontologie 41) essentialiste

دست می‌کشد. پس، در نهایت، معنای آخرِ هنر این است که آدمی، در آن، جایگاه خویش را به عنوان آفرینندهٔ ارزش‌ها استوار می‌سازد. هانری دولاکروآ این معنی را پیش از این تلقین کرده و گفته بود: «اثرِ هنری، همچون عملِ اخلاقی، ترجمانِ روشنِ حرکتِ روح است به سوی سلطنت و کمال خود. اثر هنری از روح آدمی است که ارزش خود را کسب می‌کند»(۷۷). آقای بِیِه به قوّت بر سر این معنی باز می‌گردد: «حرکتی انسانی و، به‌تعبیری، معراجی دیرپا از آنِ این جنسِ جهان هستی در عالم هنر وجود دارد»(۷۸). مگر نه این است که انگار در این قول صدای مالرو را می‌شنویم؟*

ارجاعات

(1) *Fragnents* (اوراق پراکنده), p. 58. (بودلِر)
(2) *Divagations*, Le Livre instrument spirituel (پریشان‌گویی‌ها، کتاب ابزار معنوی). (مالارمه)
(3) *Les Féeries intérieures* (رؤیاهای شاعرانهٔ پریانی), dans Seghers, *Art Poétique* (فنّ شعر), p. 398. (سَن پُل رو)
(4) *Journal intime* (خاطرات), t. I, p. 269. (لوتی)
(5) *Manifeste du surréalisme* (بیانیهٔ سورئالیسم), p. 89. (برتون)
(6) *Les Pas perdus* (گام‌های گمشده), pp. 197-198. (برتون)
(7) *Les Vases communicants* (ظروف مرتبطه). (برتون) (8) *Manifeste*, p. 35. (برتون)
(9) P. Reverdy, *Le Gant de crin* (دستکش شانه‌کشی), pp. 13, 29.
(10) *La Pensée et le mouvant* (فکر و محرّک), p. 295. (برگسون) (11) *Id.*, p. 165.
(12) *L'Evolution créatrice* (تحوّل خلّاق), p. 166. (برگسون)
(13) *Matière et mémoire* (مادّه و حافظه), p. 255. (برگسون) (14) *Id.*, p. 232. (15) *Id.*, p. 203.
(16) *La Pensée et le mouvant*, pp. 35-36. (برگسون)
(17) *Id.*, p. 168. (18) *Id.*, p. 170. (19) *Le Rire* (خنده), p. 161. (برگسون)
(20) *La Pensée et le mouvant*, p. 173. (برگسون) (21) *Id.*, pp. 171, 174.
(22) *Le Rire*, p. 158. (برگسون) (23) *Id.*, pp. 156-166.
(24) *La Pensée et le mouvant*, p. 294. (برگسون) (25) *Id.*, p. 310. (26) *Id.*, p. 294.
(27) *Id.*, pp. 108-109. (28) *Id.*, p. 205. (29) *Id.*, p. 158.
(30) *Les données immédiates de la conscience* (داده‌های بلافصل ضمیر آگاه), p. 12. (برگسون)

* دنبالهٔ این مبحث، ذیل عناوین «نقدِ نقد» (نقدِ نقد آقای بِیِه از آراء برگسون) و «شناختِ هنری»، در شمارهٔ بعد خواهد آمد.

(31) *Les Deux sources de la morale et de la religion* (دو سرچشمهٔ اخلاق و دین), p. 40. (برگسون)
(32) *Id.*, p. 42. (33) *Id.*, pp. 43-44. (34) *Id.*, pp. 270-271.
(35) *La Pensée et le mouvant*, p. 294. (برگسون) (36) *Les données immédiates*, p. 100. (برگسون)
(37) *Les Deux sources*, p. 272. (برگسون) (38) *Les Voix du silence* (صدای سکوت). (مالرو)
(39) A. et J. **Brincourt**, *Le Œuvres et les lumières* (آثار و انوار), p. 123.
(40) *Essais sur la méthode en esthétique* (مقالات دربارهٔ روش در زیباشناسی), pp. 26, 27, 38. (بیه)
(41) *Id.*, pp. 38-39. (42) *Op. cit.* (→ (38)), p. 116. (مالرو) (43) *Id.*, p. 278.
(44) *Id.*, p. 116. (45) **Malraux**, *Saturne* (کیوان), p. 83.
(46) *Les Voix du slilence*, p. 646. (مالرو) (47) **Brincourt**, *Op. cit.*, p. 48.
(48) *Op. cit.* (→ (40)), p. 21. (بیه) (49) *Id.*, pp. 144-145.
(50) *Psychologie de l'art* (روان‌شناسی هنر), p. 132. (دولاکروآ) (51) *Id.*, p. 156.
(52) *Id.*, pp. 80-81. (53) R. **Bayer**, *Op. cit.* (→ (40)), p. 97. (54) *Id.*, p. 80.
(55) *Id.*, p. 63. (56) *Id.*, p. 64. (57) *Id.*, p. 65. (58) *Id.*, p. 68. (59) *Id.*, p. 66.
(60) *Id.*, p. 69. (61) *Id.*, p. 35. (62) *Id.*, pp. 32, 34. (63) *Id.*, p. 36.
(64) *Id.*, pp. 54, 55. (65) *Id.*, p. 56. (66) *Les Voix du silence*, p. 272. (مالرو)
(67) *Id.*, pp. 277, 278. (68) *La Pensée et le mouvant*, pp. 206, 210. (برگسون)
(69) R. **Bayer**, *op. cit.* (→ (40)), p. 25. (70) *Id.*, pp. 23, 24. (71) *Id.*, pp. 97, 98.
(72) *Le Rire*, p. 153. (برگسون) (73) R. **Bayer**, *op. cit.* (→ (40)), pp. 100 à 105.
(74) *Id.*, pp. 101, 106. (75) *Id.*, pp. 38, 42. (76) *Id.*, p. 38.
(77) *Op. cit.* (→ (50)), pp. 131-132. (دولاکروآ) (78) *Op. cit.* (→ (40)), p. 38. (بیه)

❑

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی