

آی.ا. ریچاردز



اصول نقد ادبی

ترجمہ سعید حمیدیان

آی.ا. ریچاردز بنیانگذار مکتب «نقد علمی» و یکی از پرنفوذترین منتقدان عصر حاضر است. آرای ریچاردز، که در چندین کتاب پرآوازه، از جمله معنی معنی، علم و شعر، نقد علمی، و اصول نقد ادبی، بیان شده نقد ادبی را به شیوه‌ای انقلابی متحول ساخته است.

ریچاردز عقاید بی‌اساس و خرافی و نظریه‌پردازی‌هایی را که فاقد زمینه استوار و متین علمی است از عرصه نقد ادبی بیرون می‌راند و روش علمی سنجیده‌ای را جایگزین آنها می‌کند که اغلب مبتنی بر تجزیه و تحلیل‌های زبانی و مبانی مکتب پوزیتیویسم منطقی است. وی در همان حال که با مکتب «هنر برای هنر» سر یاری ندارد از صدور احکام قطعی و جزمی پرهیز دارد.

کتاب اصول نقد ادبی ریچاردز جامع نظریه‌های خاص اوست و در بردارنده جزئیات عقاید و روش‌های تحلیلی این منتقد بزرگ جهانی. کتاب حاضر خصوصاً از جنبه تحلیل‌های روانشناختی آثار ادبی اهمیت دارد و خوانندگان را با چگونگی کاربرد روش‌های روانشناختی در نقد و سنجش آثار ادبی آشنا می‌سازد.



شرکت انتشارات علمی و فرهنگی

شابک ۹۶۲-۲۴۵-۰۲۹-۹

ISBN 964 - 445 - 029 - 9

قیمت: ۸۰۰۰ ریال

۱۲

اصول نقد ادبی

آی.ا. ریچاردز

ترجمه سعید حمیدیان

۱۳/۱

۱۳/۱

اصول نقد ادبی

بسم الرحمن الرحيم

«مجموعه اندیشه‌های عصر نو» نوشته‌های تحلیلی را در حوزه تفکر و نظریه پردازی، عمدتاً در رشته‌های سه گانه علوم اجتماعی، نقد هنری و ادبی، و روانشناسی در برمی گیرد. آثاری در این مجموعه منتشر می شود که در مسیر پیدایش و بالندگی اندیشه‌ها از پیچ و خم مباحثات و مناقشات له و علیه و برخوردهای صرف مرامی و سیاسی در گذشته و کمابیش به مرتبه اعتبار و منزلت کتابهای «کلاسیک» رسیده باشند، یا جریانهای اصلی تفکر و نظریه پردازی را تشریح کنند.



اندیشه‌های عصر نو

آی.ا. ریچاردز

اصول نقد ادبی

ترجمه دکتر سعید حمیدیان



تهران ۱۳۷۵

This is a Persian translation of
PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM

Written by I. A. Richards

Published by Routledge, London, 1989.

Tehran 1997

اصول نقد ادبی

نویسنده: آی.ا. ریچاردز

مترجم: دکتر سعید حمیدیان

حروفچینی: شرکت نقش چلیپا

چاپ اول: ۱۳۷۵؛ تیراژ ۳۰۰۰ نسخه

آماده سازی و چاپ: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی

حق چاپ محفوظ است.



شرکت انتشارات علمی و فرهنگی

○ اداره فروش و فروشگاه مرکزی: خیابان افریقا، چهارراه حقانی (جهان کودک)، کوچه کمان، پلاک ۴، کد پستی ۱۵۱۷۸؛

صندوق پستی ۳۶۶-۱۵۱۷۵؛ تلفن: ۷۱-۸۷۷۴۵۶۹؛ فاکس: ۸۷۷۴۵۷۲

○ فروشگاه یک: خیابان انقلاب - روبروی دراصلی دانشگاه تهران؛ تلفن: ۶۴۰۰۷۸۶

○ فروشگاه دو: خیابان انقلاب - نبش خیابان ۱۶ آذر؛ تلفن: ۶۴۹۸۴۶۷

○ فروشگاه سه: خیابان جمهوری - نبش آقا شیخ هادی؛ تلفن: ۶۷۴۳۰۰

توضیح ناشر

هدف از انتشار «مجموعه اندیشه‌های عصر نو» آشنا ساختن فارسی‌زبانان با جریانهای عمده تفکر و نظریه‌پردازی در یکی از دوره‌های پراهمیت تاریخ اندیشه بشری، یعنی از نیمه‌های سده نوزدهم تا نیمه‌های قرن حاضر میلادی است. در این دوره، تحول اندیشه و دگرگونی روش تحقیق و تتبع، دامنه گسترده و گاه دورانسازی داشت.

تأکید این مجموعه بر نوشته‌های تحلیلی در حوزه اندیشه‌های نو و افکار جدید است و عمدتاً رشته‌های سه گانه علوم اجتماعی، نقد هنری و ادبی، و روانشناسی را در برمی‌گیرد. آثاری در این مجموعه منتشر می‌شود که در مسیر پیدایش و بالندگی اندیشه‌ها از پیچ و خم مباحثات و مناقشات له و علیه و برخوردهای صرف مرامی و سیاسی در گذشته کمابیش به مرتبه اعتبار و منزلت کتابهای «کلاسیک» رسیده باشند، یا جریانهای اصلی تفکر و نظریه‌پردازی را تشریح کنند. شرکت انتشارات علمی و فرهنگی امیدوار است اکنون که مرحله‌ای دیگر از برنامه انتشاراتی خود را به اجرا درآورده است، حاصل کار مورد استقبال صاحب‌نظران قرار گیرد و برای علاقه‌مندان سودمند افتد و با همکاری خود ما را در غنی ساختن هرچه بیشتر این مجموعه یاری دهند. تا همین جا هم مدیون دوستان عزیز و گرانمایه‌ای هستیم که همکاری نظری و عملی خود را از ما دریغ نداشته‌اند و نام آنها را به تدریج بر کتابهای مجموعه مشاهده خواهید کرد. در اینجا لازم می‌داند از آقایان هرمز همایون‌پور و هرمز وحید که طراحی برنامه و نظارت بر مراحل اجرایی و تولیدی آن را بر عهده داشته‌اند، آقای دکتر سیروس پرهام که دبیری و سرپرستی این مجموعه را تقبل فرموده‌اند، و نیز از کلیه همکاران عزیز بخشهای فرهنگی و تولید و اداری و مالی شرکت که در تمامی مراحل کار مشارکت ارزنده داشته‌اند و دارند صمیمانه سپاسگزاری کند و موفقیت هرچه بیشتر آنها را در ادامه خدمات ارزنده فرهنگی خود آرزو نماید؛ از خدا جوییم توفیق عمل.

فهرست مطالب

مقدمه مترجم.....	نه
پیشگفتار مؤلف.....	سیزده
فصل اول هرج و مرج در نظریات نقد.....	۱
فصل دوم وضعیت کاذب زیباشناختی.....	۷
فصل سوم زبان نقد.....	۱۳
فصل چهارم ارتباط و هنرمند.....	۱۹
فصل پنجم ارتباط منتقدان با ارزش.....	۲۷
فصل ششم ارزش به مثابه مفهومی غایی.....	۳۱
فصل هفتم نظریه روانشناختی ارزش.....	۳۷
فصل هشتم هنر و اصول اخلاقی.....	۴۹
فصل نهم بدفهمیهای بالفعل و بالقوه.....	۵۳
فصل دهم شعر برای شعر.....	۵۹
فصل یازدهم طرحی اجمالی برای نوعی روانشناسی.....	۶۷
فصل دوازدهم لذت.....	۷۷
فصل سیزدهم عاطفه و حس کلی بدنی.....	۸۳
فصل چهاردهم حافظه.....	۸۷
فصل پانزدهم نگرشها.....	۹۱
فصل شانزدهم تحلیل یک قطعه شعر.....	۹۷
فصل هفدهم آهنگ و وزن.....	۱۱۳
فصل هجدهم درباره نگریستن بر تابلوی نقاشی.....	۱۲۵

۱۳۷.....	پیکر تراشی و ساختمان شکل.....	فصل نوزدهم
۱۴۳.....	بن‌بست نظریه موسیقی.....	فصل بیستم
۱۴۹.....	نظریه‌ای درباره ارتباط.....	فصل بیست و یکم
۱۵۳.....	قابلیت استفاده تجربه شاعرانه.....	فصل بیست و دوم
۱۵۹.....	تولستوی و نظریه سرایت.....	فصل بیست و سوم
۱۶۳.....	بهنجاری هنرمند.....	فصل بیست و چهارم
۱۷۱.....	بدی در شعر.....	فصل بیست و پنجم
۱۷۹.....	داوری و مطالعات پراکنده.....	فصل بیست و ششم
۱۸۳.....	سطوح پاسخ و گسترده‌گی جاذبه.....	فصل بیست و هفتم
۱۸۷.....	فریبندگی شعر جدید.....	فصل بیست و هشتم
۱۹۳.....	جاودانگی به مثابه یک ملاک.....	فصل بیست و نهم
۱۹۷.....	تعریف یک قطعه شعر.....	فصل سی‌ام
۲۰۳.....	هنر، نمایش و تمدن.....	فصل سی و یکم
۲۱۱.....	تخیل.....	فصل سی و دوم
۲۲۳.....	نظریه‌های حقیقت و مکاشفه.....	فصل سی و سوم
۲۲۹.....	دو کاربرد زبان.....	فصل سی و چهارم
۲۳۹.....	شعر و اعتقادات.....	فصل سی و پنجم
۲۵۳.....	درباره ارزش.....	پیوست الف
۲۵۵.....	شعر تی. اس. الیت.....	پیوست ب
۲۶۱.....	واژه‌نامه انگلیسی و فارسی.....	واژه‌نامه انگلیسی و فارسی
۲۷۵.....	واژه‌نامه فارسی - انگلیسی.....	واژه‌نامه فارسی - انگلیسی

مقدمه مترجم

ایور آرمسترانگ ریچاردز^۱ (۱۸۹۳)، منتقد انگلیسی یکی از پرنفوذترین منتقدان جدید است. وی از دانشگاه کیمبریج فارغ‌التحصیل شد و به عنوان دانشیار زبان و ادبیات انگلیسی در دانشگاه مذکور به کار پرداخت. در نخستین سالهای دهه بیست به شهرت رسید. در سال ۱۹۲۶، که تجدیدنظری در مورد درسی به منظور افزودن تاریخ اجتماعی، تاریخ عقاید، و روانشناسی صورت گرفت، او که در رشته علوم اخلاقی (فلسفه و روانشناسی) تربیت یافته بود فرصتی برای عرضه عقاید بدیع و بحث‌انگیز خویش در زمینه نقد و ادبیات انگلیسی یافت.^۲

نظریات ریچاردز قبلاً در کتاب مبانی زیباشناسی^۳ (۱۹۲۱)، به اتفاق سی. کی. آگدن^۴ و جیمز وود^۵ بیان گردیده بود. در معنی معنی^۶ به همکاری با آگدن ادامه داد. علاقه‌اش به حل مسائل فلسفی، از طریق تجزیه و تحلیل‌های زبانی، او را با مکتب پوزیتیویسم منطقی اشتراک می‌بخشد. تفاوت‌های میان زبان علمی و عاطفی در علم و شعر^۷ بررسی شده است. در همین اثنا، اصول نقد ادبی^۸ (کتاب حاضر)، که حاوی تعاریف و ارزیابی‌های جدید او از وضعیت ادبیات تخیلی است، انتشار یافت. در نقد عملی^۹

1) Ivor Armstrong Richards

(۲) [بجز پانوشتهای مترجم که با . م. مشخص است، بقیه از نویسنده کتاب است. - ناشر.]

3) *Foundations of Aesthetics*

4) C.K.Ogden

5) James Wood

6) *The Meaning of Meaning*

7) *Science and Poetry*

8) *Principles of Literary Criticism*

9) *Practical Criticism*

(۱۹۲۹) کاربرد روانشناسی را در نقد به صورت کلی بر مبنای تجزیه و تحلیل‌های انتقادی، عمدتاً بر مبنای نظرخواهی از دانشجویان و ثبت پاسخهای آنان، نشان داد. از این پس بود که واژه «نقد عملی» در تجزیه و تحلیل‌های انتقادی در دبیرستانها و دانشگاهها بر سر زبانها افتاد. دامنه شهرت و نفوذ عقاید ریچاردز به محافل انتقادی ایالات متحده و سایر کشورهای اروپایی رسید. یکی از فواید کارهای او ترغیب دانشجویان به مطالعه دقیق و نقادانه متون ادبی بود. در کولریج درباره تحلیلی^{۱۰} بر نظریه کولریج درباره روانشناسی شعر تأکید کرد و آن را اسوه و پیشرو عقاید خویش خواند. بسی دیر، یعنی در ۱۹۵۸، با انتشار مجموعه‌ای از اشعار خویش خود را به عنوان شاعر شناساند. البته اشعار وی آنقدر که طنزآمیز و گیراست از پشتوانه تخیلی چندان نیرومندی برخوردار نیست. محتمل می‌نماید که عقاید و نظریات او در خصوص تعلیم و تربیت و نقد و ادبیات اعتبار و نفوذ خود را حفظ کند. آثار او، که تنها برخی از نمونه‌های آنها ذکر شد، همواره از معتبرترین و علمیت‌ترین نوشته‌ها در زمینه‌های یاد شده تلقی گردیده است.

آرای ریچاردز انقلابی در نقد ادبی جدید به شمار می‌رود. او کوشش بسیار می‌کند تا عقاید خرافاتی و بی‌اساس و فاقد زمینه استوار علمی را از عرصه نقد بیرون راند و روش علمی و ملموسی را جایگزین آنها کند. عقاید وی نقطه مقابل آرای شهودگرایانی چون بندتو کروچه، فیلسوف ایتالیایی، و نیز مکتب هنر برای هنر است، اگرچه از صدور دستورالعمل‌های تجویزی و جزمی پرهیز دارد. از آنجا که تمامی کتاب حاضر گویای جزئیات عقاید و روشهای اوست از اطالعه کلام در این باره خودداری می‌کنیم.

و اما، تا آنجا که این مترجم اطلاع دارد، این نخستین بار است که اثری کامل از ریچاردز به فارسی ترجمه و این منتقد بزرگ جهانی به هموطنان معرفی می‌شود. بویژه تاکنون هیچ اثری در زمینه نقد، که حاوی دیدگاه و شیوه برخورد روانشناختی در قبال آثار ادبی باشد، به فارسی برگردانده نشده است و لذا مطالعه این کتاب در زمینه نقد و از جمله دیدگاه مذکور، خوانندگان را با چگونگی کاربرد روشهای روانشناختی بر مبنای علمی در نقد و ارزیابی آثار ادبی آشنا خواهد کرد.

اکنون لازم می‌دانم درباره ترجمه حاضر توضیحاتی بدهم:

۱) خوانندگان دست‌اندرکار بر دشواریهای نوعی ترجمه متون نقد ادبی بخوبی واقفند، زیرا این متون معمولاً دارای فشردگی و نیز جنبه تلمیحی و اشارتی فراوان است؛ و بویژه در مورد کتاب حاضر

جنبه روانشناختی آن، به لحاظ استفاده نویسنده از مصطلحات و مفاهیم این علم (که این نگارنده در آن چندان ورودی ندارد)، بر دشواریهای ترجمه افزوده است. حق آن بود که یکی از متخصصان این رشته با بنده همکاری می‌کرد که متأسفانه کسی را که در این زمینه یاریگر باشد نیافتم. اما کوشیدم تا با مراجعه به منابع موجود روانشناسی برای یافتن مناسبترین معادله‌ها و طرز بیان روانشناختی حتی‌المقدور کمتر شرمسار نویسنده و خوانندگان عزیز شوم. اگر به رغم این تلاش ایرادهایی (در ترجمه) از این لحاظ و نیز از جنبه ادبی باشد از خوانندگان آن دعوت می‌کنم تا انتقادات خود را به نحو مشروح و بر مبنای قیاس با متن به نشانی ناشر ارسال فرمایند تا ان شاء... در چاپهای بعدی به نام خود ایشان در آخر کتاب درج و مایه مزید فایده کتاب شود. در هرحال سعی نگارنده این سطور بر برگردان دقیق تمامی عبارات و کلمات متن، البته با حفظ ویژگیهای زبان فارسی، بوده است؛ چنانکه مقایسه متن و ترجمه از سوی خوانندگان این معنی را آشکار خواهد کرد.

(۲) سعی فراوان در یکدست بودن معادله‌ها کرده‌ام.

در موارد لازم، بویژه در مورد اشعار، اصل قطعات شعری را برای تسهیل کار خوانندگان در حواشی نقل کرده‌ام.

(۳) برخی قواعد فصاحت را (اگرچه همه پذیر نیز نیستند) در جهت روشنتر شدن مفاهیم عمداً به یک سو نهاده‌ام، مثلاً آوردن فعل مفرد را برای فاعل جمع، که در مورد امور و احوال روانی ایجاد ابهام می‌کند، به طور کلی رها و از فعل جمع استفاده کرده‌ام.

(۴) در پاراگراف‌بندی، پاراگرافهایی را که با قید «زیرا» و قیود تعلیل مشابه شروع می‌شده در دنباله پاراگراف قبلی قرار داده‌ام، زیرا در فارسی شروع پاراگراف با این گونه قیود معمول نیست.

(۵) بنده برآنم که در کتابهای تخصصی حتماً باید فهرست اصطلاحات و معادله‌های آنها به جهت استفاده‌های متعدد از آن تدوین و ارائه شود. بنابراین فهرست کاملی از مصطلحات ادبی و روانشناختی، در آخر کتاب آورده‌ام. گفتنی است که فهرست متن اصلی بسیار مختصرتر و تنها شامل سه یا چهار صفحه است که اکثر اقلام آن هم مربوط به اعلام است.

(۶) تمامی توضیحات داخل کרוشه در متن و حواشی از این مترجم است.

(۷) در متن کتاب، بویژه در مثالهایی که نویسنده برای روشنتر شدن بحث می‌زند در موارد متعددی مطالبی آمده که پیداست برگرفته از محیط و اوضاع و احوال فرهنگی و اجتماعی غرب است، از قبیل برخی موضوعات جنسیتی یا نام و چگونگی برخی مشروبات الکلی و غیره که حذف آنها به

سبب حساسیت متن و امکان ایجاد ابهام و صعوبت درک مباحث امکان نداشت. خوانندگان بخوبی از شرایطی که کتاب در آنها پدید آمده است آگاهی دارند.

و اما برگردان تعداد قابل توجهی از معادلها را مدیون دوست ادیب فاضلم، جناب دکتر صالح حسینی، عضو هیئت علمی دانشگاه شهید چمران، هستم که بدین وسیله سپاسگزاری خود را از ایشان ابراز می‌دارم. همچنین از سرکار خانم شکوه ذاکری از بابت اصلاحات و هماهنگ‌سازیهایی مربوط به نسخه‌پردازی و رسم‌الخط و تذکر نکات مفید متشکرم. پیشنهادهای اصلاحی متعددی را نیز مرهون دخترم، سیندخت حمیدیان، هستم.

سعید حمیدیان

پیشگفتار مؤلف

هر کتابی دستگاهی است که می‌توان با آن فکر کرد، اما بنابر همین امر نیازی به آن ندارد که کارکردهای دَم آهنگری یا لوکوموتیو را به خود اختصاص دهد. بهتر بود این کتاب با یک کارگاه بافندگی مقایسه می‌شد که بتواند برخی از قسمتهای نخ‌نخ شده تمدن ما را دوباره ببافد. آنچه بیش از هر چیز در این کتاب و در چهارچوب این مقایسه اهمیت دارد بهم پیوستگی نظرگاههای متعدد آن است که ممکن بود جملگی را در یک جزوه یا یک اثر دو جلدی نشان داد، هرچند هم که بدان روشنی نباشد. تعداد کمی از مباحث جداگانه کتاب بکر و بدیع است. کسی که به یکچنین بازی سنتی می‌پردازد توقع ندارد که وسائل بازی جدید و بدیع باشند؛ آنچه اهمیت دارد نتیجه بازی است. من برآنم تا این نظرگاهها را در اینجا به کوچکترین مقیاسی عرضه بدارم که به من امکان می‌دهد تا قضایای گوناگونی را که به کار گرفته شده‌اند در یک کَل کم و بیش استوار با هم تلفیق کنم. مطالب مکمل و شرح مبسوطی که ناگزیر به میدان می‌آید، همواره در مقطعی قطع شده است که من در آن مقطع فکر می‌کرده‌ام خواننده خود می‌تواند در آن مقطع دریابد که آنها چگونه ادامه پیدا خواهند کرد. خطر این روش، که در غیر این صورت منافع بزرگی هم برای او و هم برای من دارد، این است که اجزای مختلف یک مطلب به هم پیوسته از این قبیل به طور متقابل همدیگر را روشن می‌سازند. نویسنده، که کَل قضیه را در تمام مدت در ذهن خود دارد یا باید داشته باشد، ممکن است به علت تسلسل شرح و بسط مطالب مواردی را که برای خواننده مایه ابهام است نادیده بگیرد. من کوشیده‌ام تا به وسیله ارجاعات متقابل متعدد به جلو یا عقب از این امر جلوگیری کنم.

اما بعضی از توضیحات بیشتر درباره ساختار کتاب برحسب چگونگی وضعیت خواننده است. در موارد گوناگون - بویژه در فصلهای ششم، هفتم و یازدهم تا پانزدهم - پیشرفت آن به نظر می‌رسد در اثر سیر و گشت‌ها در نظریه ارزش، یا در روانشناسی عمومی قطع شده باشد. من اگرچه به هر صورتی به نظر می‌رسید تکامل بخشیدن به بحث و استدلال درباره بقیه به قوت و روشنی بدون وجود آنها امکانپذیر است اینها را حذف می‌کردم. نقد، آن گونه که من می‌فهمم، عبارت از تلاش برای تمییز نهادن میان تجارت و ارزیابی کردن آنهاست. ما نمی‌توانیم این کار را بدون درکی از ماهیت تجربه، یا بدون نظریات درباره ارزشگذاری و ارتباط انجام دهیم. اصولی از این قبیل که در نقد به کار می‌رود باید برگرفته از این پژوهشهای بنیادین باشد. تمامی اصول دیگر نقد دلبخواه است، و تاریخ این شعبه عبارت از ثبت تأثیر بازدارنده آنهاست. عقیده درباره ارزش مضمّن در سراسر آنها همان است که باید به شکلی از جانب اشخاصی بسیار زیادی ابراز شده باشد. با اینهمه من نتوانستم در هیچ جا هیچ توضیحی درباره آنکه بتوانم خواننده را با رضایت خاطر به آن ارجاع کنم بیابم. من ناگزیر بوده‌ام خودم توضیح بالنسبه کاملی به کمک کاربردها و مثالها بدهم. و مجبور بوده‌ام آن را در صدر کتاب قرار دهم؛ یعنی جایی که، در نظر خواننده‌ای که کارش بیشتر منحصر به ادبیات است، مسیری خشک و غیرجذاب می‌نماید که به خاطر منافعی نامعلوم طی می‌شود. همین اظهارات شامل دومین شرح و بسط نظری نیز می‌شود، یعنی فصول مربوط به روانشناسی؛ من می‌ترسم این فصول نسبت به فصول مربوط به ارزش مثل صحرای گبی باشد. اگر نمی‌خواستم بخشهای بعدی، یعنی بخشهای مربوط به نقد، به غلط درک شود، هیچ راهی در برابرم باز نبود جز اینکه چیزی را به عنوان مقدمات اضافه کنم که بالغ بر یک رساله موجز درباره روانشناسی می‌شود؛ زیرا تقریباً همه رئوس مطالب روانشناسی در این یا آن مورد به وسیله نقد مطرح شده است، البته از زاویه‌ای که متون درسی رایج درباره آن تأمل نمی‌کنند. من معتقدم که اگر از این دو بیابان برهوت عبور کنیم بقیه کتاب به نحو بسیار دقیقتری با آنچه ممکن است از یک گفتار در باب نقد انتظار رود سازگار است، هرچند زبانی که بعضی از اظهارنظرهای آشکارتر با آن ادا شده ممکن است لزوماً دارای دافعه به نظر آید. توجه بسیاری از ناهمواریها و درشتنکیهای مصطلحات تمایل به مرتبط ساختن حتی امور پیش پا افتاده نقد با شرح و تفسیر نظام‌مند روانشناسی است. خواننده‌ای که قدر منافعی را که بدین سان حاصل شده است می‌داند ما را خواهد بخشید.

من در سراسر کتاب دقیقاً به خاطر داشته‌ام که تنها برای متخصصان نمی‌نویسم. حذفهایی بویژه در خصوص شروط و قیود که این امر موجب آن است انصافاً باید به من یادآوری شود. من می‌ترسم کتابم به نظر عده زیادی سخت فاقد چاشنی‌هایی باشد که در نوشته‌های مربوط به ادبیات انتظار آن می‌رود. منتقدان و حتی نظریه‌پردازان نقد معمولاً این را برخورد می‌بندند که

نخستین وظیفه ایشان تکان دادن و برانگیختن عواطفی در ذهن به تناسب موضوعات فخیم و والای آنان است. من از این تلاش خودداری کرده‌ام. من معتقدم که واژه‌های معدودی را به کار برده‌ام که نتوانستام آنها را در استفاده‌هایی عملی که از آنها کرده‌ام تعریف کنم، و قطعاً چنین واژه‌هایی قدرت عاطفی کمی دارند یا هیچ ندارند. من با این فکر به خود تسلأ داده‌ام که شاید ضعفی در مورد این سلیقه فکری باشد که نیاز به گرفتن رنگی از مفاهیم ابدی و غایی یا حتی چاشنی‌های ادبی، رمز و راز، و ژرفا دارد. اسلوبهای آمیغی نگارش که هم احساس و هم تفکر خواننده را دربر می‌گیرند دارند برای خود آگاهی جدید با آگاهی فزاینده آن از تمایز خطرناک می‌شوند. فکر و احساس در حال حاضر با شیوه‌هایی که در شش قرن پیش کمتر میسر بود می‌توانند یکدیگر را همراه کنند. ما نیاز به حرز جواد از علم خالصتر و شعر خالصتر داریم قبل از آنکه این دو بتوانند دوباره با هم مخلوط شوند، اگر برآستی این امر اصلاً یک بار دیگر مطلوب واقع شود. من در طبع دوم یادداشتی درباره شعر آقای الیت افزوده‌ام که آنچه را در اینجا از خلوص اراده می‌کنم روشن می‌سازد، و برخی اظهارنظرهای الحاقی درباره ارزش؛ در چاپ سوم چند اصلاح کوچک صورت گرفته است.

باید به خاطر داشت که دانشی که انسانهای سال ۳۰۰۰ میلادی خواهند داشت، اگر همه چیز بخوبی پیش برود، ممکن است همه زیباشناسی ما، همه روانشناسی ما، و همه نظریه امروزین ما درباره ارزش را محقر جلوه دهد. برآستی دورنمای فقری ممکن است باشد اگر چنین نشود. «این فکر که چه خواهیم کرد با قدرتهایی که به این سرعت تکامل می‌بخشیم، و چه بر سرمان خواهد آمد اگر نتوانیم بیاموزیم که چگونه آنها را در زمان هدایت کنیم؟» هم اکنون برای بسیاری از افراد فایده عمده حیات را مشخص می‌کند. بحث و جدلهایی که جهان در گذشته می‌شناخته نسبت به آنهایی که در پیش روی داریم در حکم هیچ است. من آرزو می‌کنم که این کتاب به مثابه کمکی به این گزینشهای آینده انگاشته شود.

بین دارا بودن مفاهیم و به کار بردن آنها شکافی هست. هر معلمی وقتی به یاد این می‌افتد می‌رمد. من در تلاش برای حمله و چیرگی بر این دشواری، دارم یک جلد کتاب راهنما به نام نقد عملی تدارک می‌بینم. اشعار فوق‌العاده خوب و فوق‌العاده بد امضا شده در برابر شنوندگانی بلند همت و توانا قرار دارد. تفاسیری که آنان در حالت آرامش و سر فرصت نوشته‌اند، به اصطلاح دیدی جهان‌نمایانده از شعر و از نظرگاه ممکن درباره آن می‌دهد. این مواد اگر به نحو نظام‌مندانه‌ای تجزیه و تحلیل شود نه تنها تفسیری جالب توجه در باب وضعیت فرهنگ عصر ما، بلکه وسیله‌ای نوین و نیرومند برای تعلیم و تربیت نیز فراهم خواهد آورد.

آی.ا.ر.

کیمبریج، مه ۱۹۲۸

فصل اوّل

هرج و مرج در نظریات نقد

چه هنگفت! اما دریغ از یک درهم نان در ارای این حجم تحمّل‌ناپذیر

انبانها! - بحث نخستین از هنری چهارم

آثار مربوط به نقد اندکیابی مقدار نیست، و مهمترین چهره‌های آن، از ارسطو به این‌سو، اغلب در شمار متفکران طراز اول عصر خود بوده‌اند. با وجود این، دانشجوی امروزی، که در این رشته پژوهش می‌کند و ملتفت سادگی امری که بدان مبادرت شده و خردی مقدار کاری که انجام یافته است می‌گردد، ممکن است به گونه‌ای موجه و معقول از آنچه موجود و آنچه تجاری مفقود است در شگفت شود، زیرا تجاری که نقد با آنها سروکار دارد به نحوی استثنایی دست یافتنی است تنها کافی است که کتابی باز کنیم، در برابر تصویری بایستیم، دستگاه موسیقی را به کار اندازیم، فالیچه‌ای پهن کنیم، شرابی را در جام بریزیم، تا موادی که منتقد بر روی آنها کار می‌کند در برابرمان حی و حاضر باشد؛ حتی سخت سرشار، و شاید هم به گونه‌ای بسیار کامل: «با گرمایی بیش از آنکه حضرت آدم نیاز دارد»، چنانکه منتقد ممکن است با بازگو کردن گلایه میلتن^۱ از آب و هوای بهشت عدن^۲ شکوه کند؛ لیکن او خوشوقت است از اینکه همچون پژوهنده سیکوپلاسم در حسرت موضوع نیست. و پرسشهایی که منتقد در جستجوی پاسخ آنهاست، هرچند پیچیده‌اند، به نظر نمی‌رسد دشواری فوق‌العاده داشته باشند. چه چیزی به تجربه خواندن شعر خاصی ارزش می‌بخشد؟ چگونه این تجربه بهتر از آن یکی

1) Milton

2) Garden of Eden

است؟ چرا این تابلوی نقاشی بر آن یک ترجیح دارد؟ به چه طُرُقی باید به موسیقی گوش کنیم تا به ارزشمندترین آنات دست یابیم؟ چرا یک عقیده درباب آثار هنری به خوبی عقیده دیگر نیست؟ پرسشهایی بنیادین وجود دارد که نقد لازم است به آنها پاسخ گوید، بعلاوه سؤالاتی مقدماتی از این قبیل - یک تابلو، یک شعر، یک قطعه موسیقی چیست؟ چگونه می توان تجربه ها را با هم سنجید؟ ارزش چیست؟ - همچنانکه ممکن است در برخورد با این مسائل مورد نیاز باشد.

اما اگر اکنون توجه خود را معطوف به این کنیم که چه نتایجی عاید بهترین اذهانی که با توجه به تجارب کاملاً دست یافتنی حاصل از هنرها به این مسائل می اندیشند گردیده است، انبار غله ای تقریباً خالی کشف می کنیم. معدودی گمانه زنی، مجموعه ای از هشدارها، بسیاری مشاهدات دقیق پراکنده، برخی حدسهای درخشان، مقدار زیادی خطابه و نه کاربردی، خلط و خطای پایان ناپذیر، مقداری کافی از جزم اندیشی، منبعی سرشار از تعصبات، تفتنها و هوسها، عرفانیات وافر، اندکی تفکر ناب، الهامات پراکنده گوناگون، اشارات پربار و بارقه های اتفاقی؛ بدون اغراق می توان گفت که نظریات موجود درباره نقد از همین چیزها تشکیل می شود.

نمونه ای چند از مشهورترین سخنان ارسطو، لونگینوس^۳، هوراس^۴، بوالو^۵، درایدن^۶، ادیسن^۷، ورد زورث^۸، کولریج، کارلایل^۹، شیوآرنلد^{۱۰}، و بعضی دیگر از نویسندگان جدید براین قول صخه می گذارد. «همه افراد طبیعتاً از تقلید درک لذت می کنند.» «شعر عمدتاً از حقیقت کلی سخن می گوید.» «شعر شور و حرارت توأم با جنون را می طلبد؛ ما با بیرون شدن از خویشتن به آنچه تصور می کنیم بدل می شویم.» «سخن زیبا همان پرتو ویژه ذهن است.» «اثر هر چه دلتان می خواهد باشد. به شرط آنکه سادگی و وحدت داشته باشد.» «قریحه بی خلاف ...» «تفکر صحیح آغاز و سرچشمه خوب شعر سرودن است.» «ما هرگز نباید خود را از طبیعت جدا کنیم.» «لذت، اگر نگوییم تنها هدف، مهمترین هدف شعر است؛ تعلیم رواست، اما در مرتبه ثانوی.» «لذات حاصل از خیال بیشتر به سلامت راهبر است تا لذات درک.» «طغیان خودجوش احساس نیرومند» «بهترین کلمات در بهترین سامان»^{۱۱} «تمامیت روح آدمی در فعالیت» «وحدت در عین تنوع» «قدرت ترکیبی و جادویی تخیل» «چشم نهادن بر شیء» «رهانیدن روح حقیقت از محبس» «انطباق محتوی و شکل» «نقد حیات» «همجوشی با طبیعت»^{۱۲} که مطلوب وجود ماست. «شکل نغز» «بیان تأثرات»، و غیره و غیره.

3) Longinus

4) Horace

5) Boileau

6) Dryden

7) Addison

8) wordsworth

9) Carlyle

10) Mathew Arnold

11) De Gustilous

12) empathy

اینهاست رفیعترین برجها و اوجهای نظریه نقد، یعنی والاترین جایگاههایی که برترین اندیشه‌مندان در روزگاران گذشته در تلاش برای وصول به توضیحاتی در باب ارزش هنرها بدان دست یافته‌اند. برخی از این تلاشها، و در حقیقت بسیاری از آنها، سرآغازهای سودمندی برای تأملند، ولی نه با همدیگر، نه به تنهایی، و نه در هیچ ترکیبی آنچه را که لازم است به دست نمی‌دهند. بر فراز آنها و در زیر آنها، گرداگرد و در حول و حوش آنها چیزهای ارزشمند دیگری که در خدمت ارزیابی اشعار و آثار هنری خاصی باشد یافت می‌شود؛ تفسیر، ایضاح، و ارزیابی؛ یعنی بسیاری از چیزهایی که اشتغال مناسبی برای ذهن اندیشاست. اما گذشته از اشاراتی از آن دست که ذکر شد، هیچ توضیحی در کار نیست. پرسش اصلی، یعنی اینکه: ارزش هنرها چیست، چرا آنها ارزش اختصاصی هشیارانه‌ترین ساعات از بهترین اذهان را دارند، و جایگاه آنها در نظام تلاشهای انسانی چیست تقریباً دست نخورده باقی مانده است؛ هرچند بدون دیدگاهی روشن به نظر می‌رسد که حتی زیرکترین منتقد نیز غالباً درک خود را از وضعیت از دست می‌دهد.

اما شاید آثار مربوط به نقد، مکان درستی که انتظار چنین کاوشی در آن برود نباشد. آیا فیلسوفان، اخلاقیون، و زیباشناسان مراجع ذی‌صلاحیتند؟ مسلماً هیچ کمبودی از لحاظ رسالات دربارهٔ «خوبی» و «زیبایی»، «ارزش» و «وضعیت زیباشناختی» وجود ندارد، و ذخایری از تلاشهای محدّانه که مبذول بر این موضوعات گردیده عبث نبوده است. آن پژوهندگانی که بر «عقل»، بر «شهود برگزیده» و «جدل اجتناب‌ناپذیر» انکار کرده‌اند؛ آنانکه بدون دسترسی به حقایقی که برای حلّ مشکل ضروری است واپس نشسته‌اند، دست کم روشی را که قطع نظر از زحمات ایشان کمتر گمان عقیم بودن آن می‌رفته است یکسره بی‌اعتبار کرده‌اند. و آنانکه، به پیروی از فشنر^{۱۳}، به جای آن به جمع‌آوری و تحلیل محسوسات، به حقایق مشخص و پژوهش تجربی در زمینهٔ زیباشناسی روی آورده‌اند تعداد زیادی از نکات و جزئیات را برای روانشناسی فراهم کرده‌اند. بویژه در سالهای اخیر آگاهیهای مفید فراوانی در باب فرایندهایی که ارزیابی آثار هنری را تشکیل می‌دهند به گونه‌ای ماهرانه استنتاج گردیده است. اما اگر ما برخی عیوب را در مورد تقریباً تمام کارهای تجربی در زمینهٔ زیباشناسی، که سبب می‌شود تا نتایج آنها در نهایت فقط خدمتی غیرمستقیم به مسائل گسترده‌تر ما بکنند، یادآور می‌شویم، این امر به منزلهٔ ناسپاسی نسبت به این پژوهندگان نیست.

آشکارترین این عیوب در خصوص گزینش شق گزیرناپذیر آزمایشهای مربوط بدانهاست.

فقط ساده‌ترین فعالیت‌های انسان در حال حاضر زیربار روش‌های آزمایشگاهی می‌رود. بنابراین زیباشناسان مجبور بوده‌اند که از ساده‌ترین شکل «انتخاب زیباشناختی» که ممکن است اتخاذ شود آغاز کنند. در عمل، طول ابیات و شکل‌های ابتدایی، نُت‌ها و عبارات مفرد، رنگ‌ها و تلفیق‌های ساده، هجاهای فاقد معنی، ضربه‌های مقطعی، ضرباهنگ‌ها و اوزان اصلی و ساده‌سازیهایی مشابه تنها راه‌هایی هستند که برای پژوهش‌بازند. موضوعات پیچیده‌تری از آن قبیل که مورد بررسی قرار گرفته نتایج سخت نامعلومی به بار آورده است، به دلایلی که هرکس که هم به تصویری نگریسته و شعری خوانده و هم به درون آزمایشگاه روانشناسی رفته و یا با یک روانشناس نوعی گفتگو کرده باشد درک خواهد کرد.

تعمیم‌هایی که می‌باید از این آزمایش‌های ساده حاصل شوند، اگر توقع بیش از حد نداشته باشیم، دلگرم‌کننده‌اند. پرتو مختصری بر روی فزایندهای مبهمی همچون همجوشی با طبیعت، و بر روی دخالت تصاویر عضلانی و تمایلات به عمل به صورت دریافت اشکال و توالی اصواتی که فقط می‌بایست با دستگاه‌های بصری یا سمعی ادراک شود، برخی حقایق جالب توجه دربارهٔ انعطاف ضرباهنگ، مقداری پیشرفت در جهت طبقه‌بندی طرقی که رنگ‌ها را بدان طرق می‌توان مورد ملاحظه قرار داد، تشخیص فزایندهٔ پیچیدگی حتی ساده‌ترین فعالیت‌ها، اینها و نتایجی از این دست بخوبی ارزش زحماتی را که مصروف آنها شده است داشته‌اند. اما مهم‌تر از آن، کشف تنوع فراوان در پاسخ‌هایی^{۱۴} است که حتی از ساده‌ترین انگیزه‌ها برمی‌آید. حتی معلوم شده است که موضوعی بسیار ساده و بی‌ابهام مثل یک رنگ ساده می‌تواند در اشخاص مختلف و در شخصی واحد در زمانهای مختلف حالات ذهنی فوق‌العاده متفاوتی را برانگیزد. مطابق همین نتیجه ممکن است چنین به نظر آید که هیچ اقدامی در جهت اخذ این نتیجه که اشیای بسیار پیچیده، همچون تصاویر نقاشی، پاسخ‌های گوناگون باز هم بیشتری را برخواهند انگیزد. ناموجه نیست، و این نتیجه‌ای است که برای هرگونه نظریهٔ نقد بسیار نابهنجار است، زیرا چنین می‌نماید که می‌خواهد مسئله اولیه را در جهتی معکوس حل و فصل کند: «چگونه می‌توان تجربه‌ها را با یکدیگر سنجید؟» که هر نظریه‌ای از این دست، اگر قرار باشد مسائل بنیادین دیگری دربارهٔ ارزش به نحو رضایتبخشی بررسی شود، باید آن را فیصله دهد.

(۱۴) واژهٔ response را همه‌جا در کتاب حاضر مطابق عرف روانشناسی به «پاسخ» برگردانده‌ایم تا با واژهٔ «واکنش» reaction که چند بار در این کتاب به کار رفته است تفاوت یابد، اگرچه معنای «پاسخ» در متن حاضر چیزی از مقولهٔ واکنش است. در مورد معادل این دو نگاه کنید به واژه‌نامهٔ روانشناسی و زمینه‌های وابسته، محمدنقی براهنی، محمدرضا باطنی [و دیگران]، تهران، فرهنگ معاصر، ۱۳۶۹. م.

اما درست در همینجا نکته‌ای خطیر رخ می‌نماید: به نظر می‌رسد دلیل کافی وجود دارد تا فرض کنیم که هرچه موضوع تفکر ساده‌تر باشد پاسخهایی که می‌توان از آن انتظار داشت متنوعتر است، زیرا تفکر بر روی موضوعی نسبتاً ساده فی‌نفسه دشوار و شاید هم غیرممکن است. موضوع از سوی تفکرکننده ناگزیر در بافت خاصی گذارده می‌شود و جزئی از یک کل وسیعتر قرار می‌گیرد؛ حال چنین می‌نماید که تحت شرایطی آزمایشی از این قبیل که تاکنون تمهید شده تضمین صحت نوع بافتی که موضوع در آن قرار داده شده است ممکن نیست: مقایسه‌ای با موارد استعمال واژه‌ها مفید و آموزنده است. یک لغت مفرد، فرضاً «شب»، به خودی خود افکار و احساسات بسیار متنوعی را به تعداد کسانی که آن را می‌شنوند برخواهد انگیخت. دامنه تنوع با یک کلمه تنها محدودیت بسیار کمی دارد. اما آن را در جمله قرار دهید، تنوع محدود خواهد شد؛ آن را در بافت یک قطعه بگذارید، باز هم بیشتر تثبیت پیدا می‌کند؛ حال بگذارید در یک کل پیچیده، همچون یک شعر ظاهر شود، واکنشهای خوانندگان با صلاحیت ممکن است فقط به همان میزانی که ظهور این کلمه در یکچنین کلی ایجاب می‌کند مشابه یکدیگر باشد. این نکته بعد از این، در هنگامی که به بررسی مسئله تأیید داوریه‌های انتقادی بپردازیم، به بحث گذارده خواهد شد (نک: صص ۱۸۴، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۱۶). در اینجا لازم به ذکر است که این پژوهشها برای توضیح اینکه چرا نظریه نقد وابستگی زیادی به زیباشناسی تجربی ندارد از بسیاری جهات مفیدند.

فصل دوم

وضعیت کاذب زیباشناختی

او نه از بلاهتهایش توبه خواهد کرد، و نه آرزو
خواهد داشت که آنها را تکرار کند؛ سعادتی از این بیش
آدمی را مقرر نمی‌تواند گشت. - ویلهم مایستر

عیب جدیتر در زیباشناسی طفره زدن از بررسیهایی درباره ارزش است. درست است که یک مقدمه غیرمنطقی درباره بررسیهای مربوط به ارزش معمولاً منجر به مصیبت می‌شود، همچنانکه در مورد تولستوی شده است، اما این امر که برخی از تجاری که هنرها برمی‌انگیزند ارزشمندند و شکل مخصوصی به خود را بر حسب ارزش خویش به خود می‌گیرند بیربط نیست. اینکه آیا این امر به درد تحلیل می‌خورد یا نه، طبعاً بستگی به نظریه ارزش به کار گرفته شده دارد. اما رها کردن آن بدون تشریح بر روی هم، به منزله تقبیل خطر گم کردن کلید کل مطلب است. و کلید در حقیقت هم گم شده است.

تمامت زیباشناسی جدید متکی بر فرضی است که به گونه عجیبی کم مورد بحث قرار گرفته است؛ این فرضی که یک نوع جداگانه از فعالیت ذهنی در آنچه تجربه زیباشناختی خوانده می‌شود حضور دارد. از هنگامی که «نخستین کلام عقلایی درباره زیبایی»^۱ بر زبان کانت جاری شده است تاکنون تلاشی برای تعریف «داوری ذوقی» در پیوند با لذتی که نامطلوب، عام، و غیر عقلانی است و

1) Hegel's dictum, *History of Philosophy*, III, 543.

نیاید با لذات حسّی یا با عواطف عادی خلط شود، و خلاصه برای ساختن چیزی از مقوله نوع منحصر به فرد از آن ادامه یافته است. بدین سان مسئله کاذب اسلوب زیباشناختی یا وضعیت زیباشناختی پدید می‌آید، که میراثی از روزگار پژوهشهای انتزاعی در باب «خوبی»، «زیبایی»، و «حقیقت» است.

وسوسه همطرازسازی این تقسیم‌سه‌گانه با تقسیمی مشابه به صورت «اراده»، «احساس»، و «فکر» اجتناب‌ناپذیر بود. همه قوا یا ظرفیتهای روح قابل تقلیل به سه قوه است، که هیچگونه اشتقاق دیگری را هم از زمینه‌ای مشترک نمی‌پذیرد: قوه آگاهی، احساس لذت و عدم لذت، و خواهش^۲، به قول کانت. قانونگذار هریک از این قوا به ترتیب عبارت است از درک، داوری، و عقل. «بین دو قوه آگاهی و خواهش، احساس لذت قرار دارد؛ درست همان‌گونه که داوری واسطه میان درک و عقل است.» و او به بحث درباره زیباشناسی به عنوان وابسته حوزه داوری، یعنی قوه واسط میان این سه قوه، ادامه می‌داد، در حالی که اولی و آخری قبلاً او را در دو نقد وی به ترتیب در باب عقل مطلق و عقل عملی به خود مشغول داشته بود. نتیجه این کار، در واقع الحاق زیباشناسی به ایدئالیسم بود که در ساختمان آن تاکنون همواره به اهداف مهمی خدمت کرده است.

این تصادف در خصوص انطباق صور تأثیری بر تفکر داشته است که اگر اینهمه مصیبت‌آمیز نبود مضحک می‌بود. حتی امروزه خروج از این خطوطی که معلوم شده که راهی به دهی نیست دشوار است. در مورد انطباق حوزه‌های حقیقت و فکر هیچ نزاعی بروز نمی‌کند، و اراده و خوبی نیز، چنانکه خواهیم دید، ارتباط نزدیکی با هم دارند، اما در یک مقوله گنجاندن زیبایی با احساس به تحریفات فاجعه باری منجر شده است. این شیوه اکنون به طور کلی رها گردیده است^۳، هرچند پژوهشهای آن را همه جا در همه نوشته‌های مربوط به نقد می‌توان شنید. کاربرد ویژه «عاطفه» از سوی نقدنویسان؛ و شیوع عبارت «عاطفه زیباشناختی» یکی از آنهاست. آنگاه، نظر به ایراداتی که علیه «احساس» صورت گرفت، می‌بایست چیزی دیگر، یعنی نوعی طریقه خاص از فعالیت ذهنی، یافته شود که زیبایی بتواند متعلق بدان باشد. اسلوب زیباشناختی از همینجا ناشی شد. «حقیقت» هدف فعالیت پژوهشی بخش عقلانی یا نظری ذهن بود، و «خوبی» هدف اراده، و «خواهش» هدف بخش عملی آن؛ کدام قسمت برای «زیبا» می‌شد در آن سراغ جست؟ نوعی فعالیت که نه کنجکاوانه بود و نه عملی، یعنی نه سؤال می‌کرد و نه در صدد به کار زدن بود. نتیجه عبارات از فعالیت زیباشناختی از نوع معنوی بود که هنوز در

2) *Critique of Judgment*, transl by Meredith, p. 15.

۳) دکتر بوسانکت، (Bosonquet)، از آخرین هواداران آن بود. نک به: اثر او به نام: سه سخنرانی در باب زیباشناسی. *Three Lectures on Aesthetics*.

بیشتر بررسیها^۴ تنها به کمک شرایطی سلبی و عدمی از این قبیل تعریف می‌شود: شیوه‌ای از معامله با اشیاء که نه پژوهشی عقلانی در باب ماهیت آنهاست، و نه تلاشی برای وادار کردنشان به ارضای خواهشهای ما. آنگاه کشف شد که تجاری که در زمینه اهداف معنوی هنرها پدید می‌آیند قابل توصیف با یکچنین اصطلاحاتی هستند. و این نظام به یک پیروزی موقت نایل گردید.

درست است که بسیاری از این تجارب قطعاً ویژگیهایی را، چه از لحاظ فایده عقلانی که اکنون حاصل است و چه از نظر نحوه تکامل یافتن خواهشها در حول و حوش آن ویژگیها عرضه می‌دارند، و این ویژگیها - انفصال، عدم تشخیص، صفا، و امثال اینها - دارای فایده بسیارند. اما حتماً می‌باید آنها را بعد از این بدقت واریسی کنیم.

خواهیم دید که دو دسته کاملاً متفاوت از خصوصیات درمیان است. آنها از علت‌های کاملاً متفاوتی ناشی می‌شوند، ولی مشکل بتوان آنها را از طریق مطالعه درون‌نگرانه از هم تمییز داد. آنها چنانچه به عنوان حوزه‌ای خاص برای پژوهش در نظر گرفته شوند حاوی هیچ نتیجه رضایتبخشی نخواهند بود. آنها، حتی اگر تا این حد هم مبهم نبودند، برای مقاصد ما طبقه‌بندی اریبی شکل یا مقطعی را به بار می‌آوردند. برخی از تجاری که نیاز فراوان به بررسی دارند از آن بیرون می‌مانند و بسیاری از آنها که بدون اهمیتند وارد آن می‌شدند. اختیار کردن وضعیت زیباشناختی به عنوان سرآغازی برای پژوهش درباره ارزشهای هنرها در حقیقت چیزی از قبیل اختیار «چهار ضلعی بعضاً قرمز» به عنوان تعریف یک تابلوست. در این صورت ما در نهایت خود را در حال بحث از مجموعه‌ای از چیزهای متفاوت با آنهایی که قصد بحث درباره‌شان را داشتیم می‌یافتیم.

اما مشکل باقی است - آیا چیزی از قبیل وضعیت زیباشناختی، یا هرگونه ویژگی زیباشناختی در مورد تجاری از نوع منحصر به فرد وجود دارد؟ استدلال‌های چندان قاطعی تاکنون برای هیچ‌یک ارائه نگردیده است. درست است که ورنون لی در زیبایی و زشتی،^۵ صفحه ۱۰، استدلال می‌کند که «رابطه‌ای کاملاً از نوع منحصر به فرد میان اشکال قابل دیدن و شنیدن و خود ما» می‌تواند از این حقیقت منتج شود «که نسبتها، شکلها، الگوها، و ترکیبهای بخصوصی تمایل به ظهور پیاپی در هنرها دارند»، ولی این را که این امر چگونه صورت می‌گیرد مشکل بتوان حدس زد. ارسنیک تمایل به ظهور پیاپی در موارد مرگ و میر دارد و تنیس در تابستان، لیکن هیچ‌گونه ویژگی یا رابطه منحصر به فردی در هیچ‌جا از این رهگذر اثبات نمی‌شود. ظاهراً این را که آیا چیزی شبیه یا عکس چیزهای دیگر است

(۴) برای مثال: ورنون لی، (Vernon Lee)، در: زیبا، *The Beautiful*.

تنها از طریق آزمودن آن چیز و آنهای دیگر می‌توان گفت، و دانستن اینکه یک مورد از آن شبیه مورد دیگری از آن است مفید فایده‌ای نیست. می‌توان شک کرد که جایی که بحث این قدر مغشوش بوده لابد سؤال اصلی هم چندان روشن نبوده است.

سؤال این است که آیا نوع خاصی از تجربه شبیه انواع دیگری از تجربه هست یا نه؟ در واقع، این سؤالی در خصوص درجه شباهت است. برای رفع شبهه چنین فرض کنیم که همدگونه تجارب در ارزشهای هنری دخیل است، و اسندهای زیبایی از همه‌گونه علمی نشأت می‌گیرد. آیا در میان اینها نوعی تجربه وجود دارد که به همان اندازه با تجاربی که ظهور چندانند ندارند متفاوت باشد که فرضاً حسادت با یادآوردن و محاسبه ریاضی با گیلان خوردن؟ و چه درجه‌ای از تفاوت بدان تشخیص و تمایز می‌بخشد؟ این شیوه سؤال کردن را کنار بگذارید، چون در واقع سؤالی نیست که آسان بتوان به آن پاسخ گفت. این تفاوتها، که هیچ کدامشان قابل اندازه‌گیری نیستند، دارای درجات مختلفی هستند، و تخمین زدن همدشان دشوار است. با این حال، اکثریت بزرگی از نویسندگان بعد از کانت، و خیلیها قبل از او، بی‌درنگ پاسخ داده‌اند که: «بلی! تجربه زیباشناختی مخصوص و مشخص است» و زمینه بحثشان، در صورتی که صرفاً بحث الفاظ نبوده باشد، زمینه مشاهده مستقیم بوده است.

در خلاف جهت چنین سنتی پویدن نیاز به قدری جسارت دارد، و من این کار را بدون تأمل انجام نمی‌دهم. با اینهمه، گذشته از هر چیز، موضوع طبقه‌بندی در میان است، و هنگامی که اینهمه تقسیمات دیگر در روانشناسی مورد سؤال و سازماندهی مجدد واقع شده است، این یکی هم می‌تواند دوباره آزمون و بررسی شود.

موضوع گونه‌های مشخصی از تجربه زیباشناختی می‌تواند دو شکل به خود بگیرد. می‌توان قائل به این شد که نوع بی‌مانندی از عنصر ذهنی وجود دارد که فقط در تجارب زیباشناختی داخل می‌شود و لاغیر. بدینسان، آقای کلیو بل^۶ همیشه معتقد به وجود عاطفه‌ای بی‌مانند، یعنی «عاطفه زیباشناختی»، به عنوان ملاک بود. اما روانشناس جایی برای یکچنین جوهری ندارد. چه چیز دیگری مطرح خواهد بود؟ مثلاً همجوشی با طبیعت، آنچنانکه خود خانم ورنون لی برآن اصرار می‌ورزد، همان‌گونه که در تجارب زیباشناختی دخیل است در تجارب بی‌شمار دیگر نیز دخالت دارد. من فکر نمی‌کنم که هیچ‌یک از این دو پیشنهاد شود.

گاهی اوقات تجربه زیباشناختی ممکن است حاوی هیچ جزء متشکله بی‌مانندی نبوده و از ماده‌ای معمولی، ولی با شکلی ویژه، تشکیل شده باشد. این چیزی است که به طور رایج گمان می‌رود.

اکنون شکل ویژه آنچنانکه معمولاً توصیف می‌شود - با اصطلاحاتی از قبیل عدم وجود علقه، انفصال، فاصله، عدم تشخیص، عمومیت ذهنی، و غیره - چنانکه بعداً سعی خواهیم کرد تا نشان دهیم، گاهی چیزی بیش از نتیجه بروز تجربه، یعنی یکی از شرایط یا تأثیرات ارتباط، نیست. لیکن گاهی اوقات ساختاری که می‌تواند به کمک همین اصطلاحات توصیف شود یکی از جنبه‌های اساسی تجربه است، جنبه‌ای که ارزش تجربه بستگی بدان دارد. به عبارت دیگر، دست کم دو دسته متفاوت از ویژگیها، برحسب تفاوت علتها، وجود دارند که در عرف استعمال به گونه مبهمی تحت پوشش لفظ «زیباشناختی» قرار گرفته‌اند. تمییز دادن مفهومی که تصویر کردن چیزی در یک تابلو یا سرودن آن به صورت شعر صرفاً بدان مفهوم به آن «خصبصای زیباشناختی» می‌بخشد، از مفهومی که ارزش در نهاد آن مضمّن است ضرورت فراوان دارد. خلط این دو، بدعلاوه خلطهای دیگر،^۷ این لفظ را تقریباً بی‌فایده کرده است.

عموماً چنین گمان می‌رود که اسلوب زیباشناختی شیوه ویژه‌ای از ملاحظه چیزهایی است که می‌توانند بدکار زده شوند، خواه تجارب حاصله ارزشمند و بی‌ارزش باشند و خواه خنثی. غرض از این اسلوب آن است که بر تجربه زشتی و زیبایی و نیز تجربه‌های بینابین شمول یابد. آنچه من مایلم ابراز دارم این است که چنین اسلوبی هرگز وجود ندارد، اینکه تجربه زشتی هیچ وجه اشتراکی با تجربه زیبایی ندارد، اینکه هر دو تجربه هیچ علقه مشترکی با تجربه‌های بی‌شمار دیگری که هیچ‌کس (بجز کروجه؛ ولی این قید و شرط غالباً مورد نیاز است) خیال آن را هم نمی‌کند که آنها را زیباشناختی بخواند ندارد. اما مفهوم محدودتری از زیباشناسی نیز یافت می‌شود که زیباشناسی بدان مفهوم اختصاص به تجاری از زیبایی دارد و قطعاً متضمن ارزش هست. و در این خصوص، در عین پذیرش اینکه چنین تجربه‌هایی را می‌توان تمییز داد، تلاش بسیار خواهیم کرد تا نشان دهیم که آنها شباهت نزدیکی به تجارب فراوان دیگر دارند؛ اینکه تفاوت آنها عمدتاً در پیوندهای میان اجزای تشکیل دهنده آنهاست، و اینکه آنها فقط تکامل بیشتر و سازمان بهتری از تجارب عادی هستند، و به هیچ وجه چیزی تازه و متفاوت نیستند. وقتی به تصویری می‌نگریم یا شعری می‌خوانیم یا به موسیقی گوش می‌کنیم، کاری بکلی متفاوت با آنچه در سر راهمان به نمایشگاه یا موقع لباس پوشیدن در صبح می‌کردیم انجام نمی‌دهیم. نحوه برانگیخته شدن تجربه در درون ما متفاوت است. و قاعدتاً این تجربه پیچیده‌تر است و، اگر موفق باشیم، دارای وحدت بیشتر. اما فعالیت ما از نوع اساساً

(۷) مثلاً رسم است که هر شق انتخابی، که انتخاب کننده از پس ذکر دلایل آن بر نمی‌آید در آزمایشگاه «شق زیباشناختی» خوانده شود.

متفاوتی نیست. تصوّر اینکه متفاوت است دشواریهایی را در راه توصیف و توضیح آن ایجاد می‌کند که هیچ لزومی ندارد و هنوز هیچ کس بر آنها فائق نیامده است.

مسئله‌ای که در اینجا بروز می‌کند، و بویژه تمایز میان دو دسته کاملاً متفاوت از خصایص، که بر مبنای آنها می‌توان یک تجربه را به عنوان تجربه زیباشناختی یا فاقد تشخص و فاقد علقه توصیف کرد، در یک مرحله دیگر روشنتر خواهد شد.^۸

اعتراض دیگر بر تصوّر یک نگرش منحصر به فرد زیباشناختی این است که راه را برای تصوّر یک ارزش منحصر به فرد زیباشناختی، یعنی ارزش هنر ناب، هموار می‌سازد. اگر وجود نوع منحصر به فردی از تجربه، یعنی تجربه زیباشناختی، را مسلّم بینگارید، این امر گام آسانی به سوی مسلّم انگاشتن ارزشی منحصر به فرد و بی‌مانند، نوعاً متفاوت و بی‌ارتباط با دیگر ارزشهای مربوط به تجارب روزمره، خواهد بود. یکی از بیانیه‌های افراطی درباره «فرضیه زیباشناختی»، که توفیق زیادی هم داشته است، چنین جریان می‌یابد: «ما برای ارزیابی اثر هنری نیازی به همراه داشتن هیچ چیز از زندگی، هیچ معلوماتی از مفاهیم و امور آن، و هیچ گونه آنسی با عواطف آن نداریم».^۹ مثال دیگری نقل می‌کنیم که شدّت و حدّتش کمتر است ولی باز این دلالت ضمنی را به همراه دارد که تجارب زیباشناختی از نوع منحصر به فردند و ارزش آنها از نوع ارزشهای دیگر نیست: «ماهیت آن^{۱۰} نباید بخشی یا حتی نسخه‌ای از جهان واقع (به مفهوم رایج مستفاد از این عبارت) بلکه باید جهانی فی‌نفسه مستقل، کامل، و خود مختار باشد».^{۱۱}

این نظر درباره هنرها، که بهشتی فارغ از اغیار برای زیباپرستان فراهم آورده است، چنانکه بعداً معلوم خواهد شد، مانع بزرگی در برابر پژوهشهای مربوط به ارزش این هنرهاست. تأثیراتش هم بر نگرشهای کسانی که آن را بدون نقد پذیرفته‌اند غالباً مایه تأسف است؛ در عین حال تأثیراتش بر ادبیات و هنرها از لحاظ گرایش به ایجاد منع و محدودیت برای علائق فعال، نفاست، تصنع، و جدایی کاذب قابل توجه بوده است. هنر، به مثابه فضیلتی عارفانه و وصف‌ناشدنی، خویشاوند نزدیک «وضعیت زیباشناختی» است، و به آسانی ممکن است تأثیرات زینبختی، از رهگذر عاداتی ذهنی که تحت عنوان ایده ترویج می‌کند و خود تحت عنوان رمز و راز بدانها تمسک می‌جوید، داشته باشد.

(۸) نک: فصلهای دهم و سی و دوم. (۹) کلیوبل، هنر، *Art*، ص ۲۵.

(۱۰) مطابق متن انگلیسی، ص ۵۶، که این قول در آنجا هم نقل شده است مرجع «آن» کلمه «شعر» است. - م.

(۱۱) ا. س. بردلی، سخنرانیهای آکسفورد درباره شعر، *Oxford Lectures on Poetry*، ص ۵.

فصل سوم زبان نقد

... من نیز دیده‌ام

رؤیای رنگین کمان چهره‌آور تولد را،

از آنکه مردان «زیبایی» می‌خوانند: مغرور، عبوس:

گریزان آسمانی، که در جهان آمد و شد دارد ...

قلرو رؤیاها¹

زیانهای زیباشناسی جدید به عنوان مبنایی برای نظریه نقد، هرچه باشد، پیشرفت فراوان حاصله در زمینه تفکر ماقبل علمی درباره ماهیت زیبایی را نیز باید منظور داشت. دست کم آن زیبایی خیال آشوب، یعنی مفهوم بسیط وصف‌ناکردنی، غایی و تحلیل‌ناپذیر طرد شده و همراه با آن انبوهی از موادی که به همان اندازه موهومند رخت بر بسته‌اند یا بزودی خواهند بست. در حقیقت، شعر و الهام به اتفاق یکدیگر هنوز با حضور خود به اوقات و مقاطع شایان احترام عزت و اعتبار می‌بخشند.

«شعر، همچون زندگی، چیزی است ... اساساً ماده یا نیرویی مداوم است، شعر از نظر تاریخی عبارت از حرکتی پیوسته و یک رشته نموده‌های متوالی و دارای تمامیت است. هر شاعری، از هومر یا اسلاف او تا روزگار ما، تا اندازه‌ای و از جهتی صدای این حرکت و نیروی شعر بوده است؛ شعر در وجود شاعر فی‌الحال به صورت مرئی، مسموع، و مجسم در می‌آید؛ و اشعار موجود او سندهایی بازمانده از

1) *The Dominion of Dreams*

آن تجسم جزئی و گذراست... پیشرفت شعر، با قدرت فراوان و کارکرد احترام انگیزش، زوال ناپذیر است.^۲

با پژوهشی مجدّانه هنوز بسیاری «موجودات مرموز» دیگر یافت خواهند شد، اغلب ماهیت کم‌اهمیت‌تری دارند، و در بیشه‌های الفاظ پناه گرفته‌اند. «ساختمان»، «طرح»، «شکل»، «آهنگ»، «بیان» و... چه بسا چیزی بیش از صرف خلاهایی در سخنرانی، که نظریه نقد باید برایشان جایگزینهای توضیح‌پذیر تدارک ببیند، نیستند. مادامی که نگرشهای موجود درباره زبان به قوت خود باقی است این معضل توهم زبانی هم حتماً ادامه خواهد یافت. این نکته را می‌باید تشخیص داد که تمام پیچشهای بیانی طبیعی ما گمراه کننده‌اند، بویژه آنهایی که در بحث از آثار هنری به کار می‌بریم. ما آنچنان به آنها عادت می‌کنیم که حتی وقتی هم که درمی‌یابیم آنها شکلهای محذوفند به آسانی حقیقت را از یاد می‌بریم. و در بسیاری موارد کشف اینکه حذفی وجود دارد فوق‌العاده دشوار است. ما عادت داریم که بگوییم فلان تابلو زیباست، به جای اینکه بگوییم تجربه‌ای در درون ما برمی‌انگیزد که به انحای خاصی ارزشمند است.^۳ کشف این نکته که اظهار نظر «این زیباست» می‌بایست قبل از آنکه به صورتی صرف که علامت پسند ما از تابلوست بدل گردد به این صورت چرخانده و بسط داده شود، دستاوردی بزرگ و دشواریاب بود. حتی امروزه، با این قدرت مرموز قالبهای دستوری، اعتقاد به اینکه یکچنین کیفیت یا اسنادی به نام زیبایی، که به اشیا می‌دهد که ما بحق زیبا می‌خوانیم ملحق می‌شود، وجود دارد احتمالاً برای همه افراد اندیشا در مرحله‌ای از تکامل ذهنی آنها اجتناب‌ناپذیر است.

حتی در میان کسانی که از این خبط گریخته‌اند و بخوبی آگاهند از اینکه ما دائماً طوری حرف می‌زنیم که پنداری اشياء دارای کیفیاتی هستند، در صورتی که می‌بایست بگوییم آنها تأثیراتی از فلان یا بهمان نوع در ما ایجاد می‌کنند، خطای «برجسته کردن» تأثیر و درآوردن آن به صورت کیفیتی

(۲) جی. دبلیو. مکیل، G. W. Mackail، سخنرانی‌های درباره شعر، *Lectures on Poetry*، مقدمه.

(۳) می‌توانیم این خبط را با نموداری به این شرح نشان دهیم. آنچه عملاً صورت می‌گیرد این است که «ا» یعنی اثر هنری در ما «ت» یعنی تأثیری را ایجاد می‌کند که دارای ویژگی «ز» [زیبایی] است؛ «ا» ایجاد «ت» می‌کند. ما به گونه‌ای صحبت می‌کنیم که انگار درک کرده‌ایم که «ا» کیفیت «ز» (زیبایی) را دارد؛ در حالی که ما در حال درک «ا» هستیم؛ و اگر مراقب نباشیم ما هم همین‌طور فکر خواهیم کرد. هیچ یک از انقلابهای اخیر ما در زمینه اندیشه مهمتر از این، بازیافت پیشرفته در مورد آنچه درباره‌اش سخن می‌گوییم نیست. دگرگونیهای وسیعی در نگرش ما در قبال جهان و هموعانمان به ناگزیر در پی این بازیافت دارد پدیدار می‌شود. یکی از این دگرگونیهای رایج نسبت به بردباری است، دیگری نسبت به شک، و سومی در قبال بسیاری دیگر از محرکاتی است که از آنها خاطرجمع بوده‌ایم. تحولات تکان‌دهنده فلسفی، که در نظرگاه کلی گاهی پیش‌آگاهیهای نظریه نسبیت (یا از برداشتهای رایجی که از هنگام نخستین ایام رواج آن درباره‌اش وجود دارد) می‌دهند، در صورتی که این تحولات اصلاً رخ دهند، چنین می‌نمایند که در محیطی از همین دگرگونیهای پیش‌بینی‌پذیر تر ولی ملایم‌تر پدید آمده باشند.

با علت خاص خود روی در نمود کردن دارد. بدین منوال، این کار انحراف خاصی به فکر می‌دهد و هرچند امروزه محدودند افراد با صلاحیتی آن‌سان فریفته که عملاً عقیده به وجود کیفیتی به نام زیبایی که ذاتی اشیاء خارجی یا ملحق بدانهاست داشته باشند، با اینهمه در سراسر بحثهای مربوط به آثار هنری کششی را که از طریق زبان به سمت این نظرگاه ایجاد شده است می‌توان احساس کرد. این امر به گونه‌ای مشهود دشواری مسائل بی‌شمار را تشدید می‌کند و ما باید همواره آن را منظور نظر داشته باشیم. اصطلاحاتی از قبیل «ساختمان»، «شکل»، «تبادل»، «تلفیق»، «طرح»^۴، «وحدت»، و «بیان» برای همه هنرها: «عمق»، «حرکت»، «بافت»، و «ثبات» در نقد نقاشی؛ «آهنگ»، «تکیه»، «طرح»^۵ و «شخصیت» در نقد ادبی؛ و «هماهنگی»، «فضا»، و «گسترش»^۶ در موسیقی نمونه‌هایی از آن است. تمام این اصطلاحات در تداول چنان به کار می‌روند که گویی معادل کیفیاتی ذاتی در اشیاء بیرون دهند همچنانکه تابلوی نقاشی، به مفهوم تجمعی از مواد رنگی، بی‌شک بیرون ذهن قرار دارد. حتی در مورد شعر، دشواری کشف اینکه چه چیزهایی بجز مواد چاپی و کاغذ هست که این کیفیات ادعایی متعلق به آن باشد جلوی این تمایل را نگرفته است.

اما براساسی زبان تا همین اواخر در مخفی کردن تقریباً همه چیزهایی که ما درباره‌شان حرف می‌زنیم توفیق داشته است. ما خواه درباره موسیقی، شعر، نقاشی، و پیکرتراشی بحث کنیم و خواه در باب معماری، ناگزیریم به گونه‌ای سخن بگوییم که گویی امور فیزیکی معینی - مثل ارتعاش سیمها و امواج هوا، علامات چاپی روی کاغذ، بومها و مواد رنگی، توده‌های مرمر، و ترکیبات سنگ تراش - موضوع صعبت ماست. و با این وجود، اظهار نظرهایی که به عنوان منتقد می‌کنیم نه بر خود این امور بلکه بر حالاتی از ذهن دلالت دارند، یعنی بر تجربه‌ها.

غرابت خاصی در مورد این نظرگاه غالباً محسوس است، اما با تأمل کاهش می‌یابد. اگر کسی بگوید «ملکه ماه مه»^۷ احساساتی است، پذیرش این امر که او به حالتی از ذهن اشاره دارد دشوار نیست. اما اگر اعلام کند که حجمها در یک اثر جیوتو^۸ دقیقاً بایکدیگر متعادلند، این مطلب کمتر آشکار است. اگر به بحث درباره زمان در موسیقی، شکل در هنرهای بصری، و طرح در نمایشنامه ادامه دهد، این حقیقت که او در تمام مدت دارد درباره رویدادهای ذهنی صحبت می‌کند پوشیده می‌ماند. دستگاه

۴ و ۵) به ترتیب در برابر plot و design. - م.

6) development

۷) The Max Queen، دختری که در مراسم اول ماه مه به عنوان ملکه و سوگلی انتخاب و با جامه‌ها و گل‌های رنگارنگ آرایش داده می‌شود. - م.

۸) Giotto di Bondone، جیوتو دی بوندون (۱۲۷۶ - ۱۳۳۷)، نقاش، معمار، و مجسمه‌ساز فلورانس. - م.

لفظی میان ما و چیزهایی که واقعاً با آنها سر و کار داریم حایل می‌شود. کلماتی که مفیدند در حقیقت فاقد ارزشند، مثل دستاویزها و چاره‌های دم دستی در مکالمه؛ اما با آنهایی هم که قبل از آنکه بتوانند با دقت به کار روند نیاز به بسطهای ماهرانه دارند به همان سادگی برخورد می‌شود که با اسامی خاص. بنابراین جستجوی چیزهایی که این کلمات به نظر می‌رسد معادل آنها باشند امری طبیعی می‌شود، و بدین‌سان پژوهشهای، ظریف بی‌شماری درمی‌گیرد که از همان آغاز همچون هدف اصلی‌شان محکوم به شکستند.

آنگاه، ما باید در تدارک ترجمه همه حرفهای بسیار ساده به عبارات فضل‌فروشانه و عجیب غربی که آداب خطاب اقتضا می‌کند برآییم. بعداً در قدرت انگیزش عاطفی ویژه آنها دلیل اصلی این امر را خواهیم یافت که چرا این شیوه‌های رایج تکلم، به رغم همه‌جور خلطها و عدم تناسبها، باقی می‌مانند. این شیوه‌ها از نظر مقاصد عاطفی اجتناب‌ناپذیرند، اما ترجمه‌ها نیز از نظر وضوح و از جهت بررسی آنچه عملاً دارد رخ می‌دهد به همان اندازه ضرورت دارند.

بیشتر اظهارنظرهای انتقادی به گونه‌ای خلاصه بیانگر آنند که هر شیئی تجارب خاصی را ایجاد می‌کند و قاعدتاً شکل بیان چنین القا می‌کند که گویی آن شیء دارای کیفیات معینی است. لیکن منتقد غالباً از این فراتر می‌رود و تأکید می‌کند که تأثیر حاصل در ذهن او بستگی به خصوصیات معین و مخصوصی از شیء دارد. در این مورد، او چیزی را در مورد شیء، علاوه بر تأثیر آن بر روی خودش، خاطر نشان می‌کند، و این نوع کاملتر نقد است که ما خواهان آنیم. البته پیش از آنکه نگرش او بتواند مفید فایده زیادی شود، مرزبندی بسیار روشنی میان شیء با خصوصیات آن و تجربه او، که نتیجه تفکر درباره آن است، ضرورت دارد. متأسفانه تعداد هنگفتی از آثار مربوط به نقد از نمونه‌های خلط این دو تشکیل شده است.

در این مورد بجا خواهد بود که دو تعریف را به دست دهیم. در یک بیان کاملاً انتقادی که می‌گوید نه تنها هر تجربه از لحاظ خاصی ارزشمند است بلکه این تجربه در اثر برخی خصوصیات شیء مورد تفکر ایجاد می‌شود، بخشی را که ارزش تجربه را توصیف می‌کند بخش انتقادی خواهیم نامید. آن بخش را که به توصیف شیء می‌پردازد بخش فنی خواهیم خواند. بدین قرار گفتن اینکه احساس ما در قبال صلیبهای چوبی با صلیبهای سنگی تفاوت دارد اظهار نظری فنی است. و بدین منوال این سخن که وزن تناسب بیشتری با عاطفه رقیق دارد تا نثر، اظهار نظری فنی خواهد بود؛ ولی اینجا آشکار است که بخش انتقادی نیز ممکن بود وجود داشته باشد. همه اظهارنظرها در خصوص طرق و وسایل پیدایی یا فراهم آمدن تجربه اموری فنی هستند، اما اظهارنظرهای انتقادی درباره ارزشهای تجارب و دلایل ارزشمند یا بی‌ارزش دانستن آنهاست. بعد از این خواهیم کوشید تا نشان دهیم که

اظهارات انتقادی صرفاً شاخه‌ای از عقاید روانشناختی است، و اینکه لزومی ندارد هیچ‌گونه مفهوم اخلاقی یا ماوراء طبیعی در توضیح ارزش دخالت داده شود.

تمایز میان اظهارنظرهای فنی و انتقادی دارای اهمیتی واقعی است. خلط این دو مسبب برخی از مطالب سخت‌گیرانه در تواریخ هنر است. یک تکنیک خاصی در مواردی خاص نتایجی تحسین‌انگیز می‌دهد؛ خصوصیات آشکار این تکنیک ابتدا به مثابه علائم مطمئن اعتلا و سپس نفس اعتلا تلقی می‌شود. تا مدت کوتاهی هر چیزی که این علائم سطحی را نشان ندهد، هر قدر هم که تحسین‌انگیز باشد وجهه خوبی کسب نمی‌کند. افترای تامس رایمز^۹، بر شکسپیر^{۱۰}، نظر دکتر جانسن^{۱۱} درباره مکشهای میلتن، پیامد پیروزی پوپ^{۱۲}، پیکرتراشی کهن، نموده‌های یونانی در تألیفات دیوید^{۱۳}، و تقلیدهای سزان^{۱۴} نمونه‌هایی مشهورند؛ آنها را می‌توان تا بی‌نهایت افزایش داد. عکس قضیه هم به همین اندازه رایج است. یک عیب تکنیکی آشکار در یک مورد خاص شناخته شده است. این عیب ممکن است وجود «S»های بیش از حد در مصرعی خاص، یا بی‌نظمی و بی‌قافیگی در چکامه‌ای از پینداروس باشد؛ و بر همین قیاس هر مصرعی که شباهتی سطحی به آن دارد. چلچراغی از لبلایهای بلند،^{۱۵}

هرگونه تغزل بی‌قافیه‌ای ناقص انگاشته می‌شود.

این ترنند داوری درباره کل بر مبنای جزئیات، به جای طریقه عکس، اشتباه گرفتن وسیله به جای هدف، و اسلوب به جای ارزش، نهایت توفیقی است که از دامچاله‌هایی که در کمین منتقد است عاید او می‌شود. تنها معلم می‌داند (گاهی خود او هم در این مقصر است) که چقدر زیادند تعداد خوانندگانی که فکر می‌کنند مثلاً قافیه معیوب - توس با قوس، گوش با هُش، شد باز د^{۱۶} - مبنای کافی برای طرد یک شعر در غیاب هرگونه ملاحظات دیگری است. این دو آتش‌ها، همچون آنهایی که دارای مرض تقطیعند (علی‌الرسم بر حسب تمرینات شعر لاتین)، کمتر درکی از شعر دارند. ما توجه خود را وقتی به امور بیرونی معطوف می‌کنیم که نمی‌دانیم چه کار دیگری باید با شعر کرد.

9) Thomas Rymer

10) Shakespeare

11) Dr. Johnson

12) pope

13) David

14) Cézanne

15) The lustre of the Long convolvuluses.

۱۶) در متن، مثالهای قافیه عیناک انگلیسی چنین ذکر شده است: bough's house, bush thrush, blood good. آنها را برفوق قوافی فارسی تغییر داده‌ام. - م.

فصل چهارم ارتباط و هنرمند

شعر عبارت از ثبت بهترین و شادترین لحظات شادترین
و بهترین اذهان است. - دفاع از شعر^۱

دو ستونی که نظریه نقد قائم بدانهاست عبارت است از: گزارش ارزش و گزارش ارتباط. ما به اندازه کافی تشخیص نمی‌دهیم که چه بخش بزرگی از تجربه ما شکل خاص خود را از آن روی به خود می‌گیرد که ما موجوداتی اجتماعی هستیم و از کودکی به ارتباط خوگیریم، این امر که ما بسیاری از شیوه‌های تفکر و احساس خود را از والدینمان و دیگران اخذ می‌کنیم البته بدیهی است. اما تأثیرات ارتباط بسیار عمیقتر از اینهاست. همین ساختار ذهن ما تابع این حقیقت است که آدمی صدها هزار سال، در تمام طول جریان تکامل انسانی خویش و حتی در ورای آن، سرگرم ارتباط بوده است. بخش مهمی از وجوه ممیزه ذهن بستگی به این دارد که ذهن آلتی برای ارتباط است. بی‌تردید تجربه قبل از انتقال یافتن ناگزیر از شکل گرفتن است. اما شکل خاص خود را بیشتر بدان سبب به خود می‌گیرد که می‌بایست انتقال یابد. تأکیدی که انتخاب طبیعی بر روی قدرت ارتباطی می‌کند فراگیر است.

بسیار زیاد است تعداد مشکلات روانشناسی، از آنهایی که برخی از نمایندگان نظریه گشتالت^۲ با آنها دست به گریبانند گرفته تا آنهایی که مایه سرشکستگی روانکاوان است، که این جنبه مغفوله و تقریباً نادیده انگاشته ذهن می‌تواند کلیدی برای حل آنها فراهم آورد؛ ولی این جنبه عمدتاً در

1) The Defence of Poetry

2) Gestalt theorie

خصوص هنرها مفید فایده است، زیرا هنرها غالبترین شکل فعالیت ارتباطی هستند. چنانکه خواهیم دید، بیشترین نکات دشوار و مبهم در مورد ساختار هنرها، مثلاً اصل تقدّم عناصر شکلی بر محتوی^۳، عدم تشخیص و انفصال، که اینهمه مورد تأکید زیباشناسان است، به محض اینکه آنها را از این زاویه ملاحظه کنیم به آسانی قابل درک می‌شوند. اما باید مراقب یک سوء تفاهم احتمالی بود: اگرچه بررسی هنرمند بیش از هرچیز به عنوان عامل ارتباطی است که سودمند است، ولی به هیچ وجه صحیح نیست که او برحسب معمول از این جنبه به خود بنگرد. او در جریان کارش قاعداً به گونه‌ای عمدی و آگاهانه سرگرم تلاشی ارتباطی نیست. هنگامی که از او سؤال شود پاسخ او به اغلب احتمال این نخواهد بود که ارتباط موضوعی بیربط یا حداکثر فرعی است، و اینکه آنچه دارد می‌سازد چیزی فی‌نفسه زیباست، یا شخص او را ارضا می‌کند، یا چیزی است که به مفهومی کم یا بیش مبهم دلالت بر عواطف او یا شخص او دارد؛ یعنی چیزی شخصی و فردی است. این امر که دیگران درباره آن تحقیق و تجارب را از طریق آن اخذ خواهند کرد ممکن است به نظر او شرطی صرفاً عَرَضی و غیرضروری بیاید. در صورت تواضع بیشتر هم ممکن است بگوید که وقتی کار می‌کند صرفاً در حال سرگرم کردن خویش است...

اینکه هنرمند قاعداً به گونه‌ای خودآگاه با ارتباط سر و کاری ندارد بلکه سر و کار او با «درست» از کار درآوردن اثر، مثلاً شعر یا نمایشنامه یا پیکره یا نقاشی یا هرچیز دیگر، ظاهراً قطع نظر از توان ارتباطی آن، است به آسانی قابل توضیح است. «تجسم» بخشیدن به اثر، ساهنگ کردن خود با آن، و نشان دادن تجربه روشنی که ارزش اثر بستگی بدان دارد مهمترین اشتغال او و، در موارد دشوار، اشتغال بیش از حد اوست، و بذل توجه به چیزی که اگر او جنبه ارتباطی را به عنوان موضوعی جداگانه لحاظ می‌کرد در میان می‌بود در مورد اثری سخت جدی می‌تواند خطرناک باشد. او نمی‌تواند ملاحظه دراین باره را موقوف کند که چگونه جامعه، یا بویژه اقشار با صلاحیت آن، ممکن است از اثر خوششان بیاید یا نسبت به آن پاسخ دهند. بنابراین او آنقدر زیرک هست که همه این ملاحظات را بر روی هم از ذهن دور بدارد. هنرمندان و شاعرانی که گمان می‌رود توجه دقیق و جداگانه‌ای به جنبه ارتباطی دارند (استثناهایی در این باب هست که شکسپیر می‌تواند یکی از آنها باشد)، روی در تنزل به مرتبه‌ای فروتر دارند.

اما این غفلت خودآگاه از ارتباط به هیچ وجه از اهمیت جنبه ارتباطی نمی‌کاهد. چنین کاهشی فقط در صورتی امکان داشت که ما آماده پذیرش این امر بودیم که فقط فعالیت‌های خودآگاه ما اهمیت

دارند. همین جریان «درست» از کار درآوردن اثر به خودی خود، مادامی که هنرمند طبیعی و بهنجار است^۴، تأثیرات ارتباطی فراوانی دارد. گذشته از موارد خاصی، که بعداً مطرح خواهد شد، اثر هنگامی که «درست» باشد قدرت ارتباطی بسیار بیش از آن خواهد داشت که در صورت «معیوب» بودن می داشت. درجه سازگاری آن با تجربه مربوط به هنرمند میزانی برای سنجش درجه انگیزش تجارب مشابه در دیگران است.

اما، به مفهومی محدودتر، اکراه هنرمند از توجه به ارتباط، به عنوان یکی از اهداف عمده خویش، و انکار او مبنی بر اینکه وی در اثرش هرگز تحت تأثیر تمایل به اثرگذاری در دیگران قرار نگرفته است، دلیل آن نیست که ارتباط عملاً هدف اصلی او را تشکیل نمی دهد. براساس برداشتی ساده نگرانه از روانشناسی، که محرکات ناخودآگاه را نادیده می گرفت، این اکراه و انکار می تواند دلیل بر چنین چیزی باشد، اما نه بر مبنای هرگونه برداشتی از رفتار انسانی که آن را به هیچ وجه دلیل کافی براین امر نمی شمارد. هنگامی که ما هنرمند را همواره در حالی می یابیم که دارد در جهت عدم تشخص، یعنی در جهت ساختاری برای اثرش که حالات مزاجی شخصی، غریب، و زودگذر را کنار می گذارد، تلاش می کند، و همیشه آن عناصری را به عنوان مبنای اثر به کار می برد که تأثیرات همسانی بر انگیزه ها می گذارند؛ هنگامی که آثار هنری شخصی را می یابیم که هنرمند را ارضاء می کنند^۵، اما برای هر کس دیگری درک ناپذیرند، اثری اینچنین نادر، اثری که اشتها آن تابدین حد بستگی همیشگی و تنگاتنگ به جاذبه آن برای شخص هنرمند دارد، مشکل بتوان باور کرد که توان ارتباطی قسمت عمده ای از آن «درستی» ای که هنرمند ممکن است آن را چیزی کاملاً متفاوت تصور کند نیست.

اینکه تمایل عملی به ارتباط، که متمایز از تمایل به ایجاد چیزی با توان ارتباطی (هرچند در هیئت مبدل) است، تا چه حد «محرکی ناخودآگاه» در وجود هنرمند است، سؤالی است که نیازی ندارد خودمان را در طلب پاسخ آن به آب و آتش بزنیم. بی تردید هنرمندان منفرد تفاوت های عظیمی با همدیگر دارند. برای بعضی فریفتگی به «فناپذیری» شهرت پایدار، یعنی فریفتگی به جایگاهی جاودانه در تأثیراتی که بر ذهن انسان حکومت می کند، بسیار شدید می نماید. در نظر بعضی دیگر چه

(۴) این نکته در فصل بیست و چهارم مورد بحث قرار گرفته است.

(۵) بار دیگر بهنجاری هنرمند باید مد نظر باشد.

(۶) چنانکه خواهید دید، من قصد ایجاد مطابقت و اینهمانی میان «زیبایی» و «خاصیت ارتباطی» را ندارم. این دامچالهای است که به آسانی می توان در آن افتاد. تعدادی از پیروان سطحی اندیش کروچه را می توان در این دام دید، البته نه خود کروچه را.

بسای اهمیت باشد. درجه تصدیق چنین مفاهیمی، مسلماً برحسب شیوه‌های رایج اجتماعی و فکری تفاوت می‌پذیرد. در حال حاضر، جاذبه داشتن برای آیندگان، یعنی نگرش نسبت به آثار هنری به عنوان «شیرخوارگان جاودانگی»، بسیار به دور از پسند عرف می‌نماید. «از کجا بدانیم که آیندگان چه شکلی هستند؟ آنها ممکن است آدمهای وحشتناکی باشند.» معاصران ما محتمل است که این‌گونه اظهار بردارند و بدین‌سان موضوع را مغشوش کنند، زیرا جاذبه نه برای آیندگانی است که در زمان معینی زندگی می‌کنند بلکه بخصوص برای کسانی است که واجد شرایط قضاوتند؛ شرایطی که بیشتر آیندگان فاقد آن‌اند.

آنچه به نقد مربوط می‌شود محرکات آشکارا گفته یا ناگفته هنرمند، هر قدر اینها برای روانشناسی جالب توجه باشند، نیست، بلکه این حقیقت است که روش او در اکثر موارد قطعاً سبب می‌شود تا توان ارتباطی اثر او با ارضای شخص او و درستی اثر مطابقت داشته باشد. این امر ممکن است صرفاً ناشی از بهنجاری وی یا ناشی از محرکات ناگفته او باشد. پیشنهاد اول موجه‌تر می‌نماید. در هر حال، مسلم است که صرف هیچ بررسی دقیقی درباره امکانات ارتباطی، همراه با هرگونه میل به ارتباط، هر قدر شدید باشد، هرگز بدون مطابقت کامل و طبیعی میان انگیزه‌های شاعر و انگیزه‌های خواننده بسنده نخواهد بود. همه ارتباطات فوق‌العاده موفق دربردارنده این مطابقتند، و هیچ‌گونه طرح و برنامه‌ریزی نمی‌تواند جای آن را بگیرد. کوشش عمدی و خودآگاهانه در جهت ارتباط هم به اندازه روش ناخودآگاه و غیرمستقیم توفیقی ندارد.

بدینسان هنرمند در غفلت آشکارش از هدف اصلی اثر خویش کاملاً محق است. و هنگامی که در دنبال قضایا توجه او به ارتباط، بدون احراز شرط برخورد قبلی با آن، جلب می‌شود، قیود و شرایطی که در این مورد قرار داده شده باید دوباره به یاد آورده شود.

نظر به اینکه اشاره‌ای به محرکات ناخودآگاه شاعر داشته‌ایم، نقل معدودی از اقوال دیگر در این باب مناسب می‌نماید. روانکاوان هنر نظری که می‌خواهند بدهند، فرایندهای ذهنی شاعر زمینه چندان سودمندی برای پژوهش نیستند. آنها اگر زیاده خوشبین باشیم شکارگاهی برای صید حدسیات کنترل‌ناپذیر فراهم می‌آورند. بیشتر آنچه در خلق شعر جریان دارد البته ناخودآگاه است، به احتمال زیاد فرایندهای ناخودآگاه مهم‌تر از فرایندهای خودآگاهانه، اما حتی اگر هم ما بسیار بیش از آنچه درباره طرز کار ذهن می‌دانیم می‌دانستیم، مبادرت به نشان دادن عمل درونی ذهن هنرمند تنها به کمک شواهد موجود در اثر او حتماً در معرض شدیدترین مخاطرات است. در داوری براساس

اثر منتشر شده فروید^۷ درباره لئوناردو داوینچی^۸ یا اثر یونگ^۹ درباره گوته^{۱۰} (مثلاً روانشناسی ضمیر ناخودآگاه^{۱۱}، ص ۳۰۵)، نیز روانکاوان مثل منتقدان بویژه ناتوان و ناشی خواهند بود.

اشکال کار در آن است که تقریباً تمامی کاوشها درباره اینکه چه چیزی در ذهن هنرمند جریان داشته غیرقابل تأیید است، حتی تأییدناپذیرتر از کاوشهای مشابهی در خصوص ذهن خوابیدگان. موجه‌ناترین توضیحات در معرض وابستگی به خصایصی هستند که علت واقعی آنها چیز دیگری است. من نمی‌دانم آیا کسی بجز آقای گریوز^{۱۲} کوششی در تجزیه و تحلیل شعر «قوبیلای قان» کرده است یا نه؛ شعری که با اسلوب تألیف و با مضمونش خود را کاملاً درخور تحلیل نشان می‌دهد. خواننده آشنا با روشهای رایج تحلیل می‌تواند نتایج حمله شدید و همه جانبه فرویدی را حدس بزند.

بنابراین اگر او بهشت گمشده، کتاب چهارم، را باز کند و از سطر ۲۲۳ تا شصت سطر بعد را بخواند، به منابع واقعی تعداد معتناهایی از تصاویر و عبارات شعر برخورد خورد. با وجود این عبارات - از میان بهشت عدن رودی بزرگ به جانب جنوب جاری بود، بی‌آنکه مسیر خویش بگرداند، لیکن از میان تپه‌ای با درختان انبوه می‌گذشت که در پایین محاط ...

با وجود -

چشمه‌ای نوشین برمی‌جوشید، و با بسی جویبار
«روضه» را آبیاری می‌کرد؛ پس آنگاه به هم در پیوسته
از شیب سبزه‌زاران فرو می‌ریخت، و به جریان خروشان زیرین می‌پیوست...

با وجود -

سفتن مروارید شرق و خرده‌های زر
با خطای سرگیجه‌آور به زیر سایه‌های سرگردان،
جریان می‌یافت شهد ...

با وجود -

بدین هنگام آبهای زمزم‌گر فرو می‌غلطند
از شیب تپه‌ها، پراکنده از هم ...
تردید او همچنان ادامه می‌یابد تا آنکه می‌رسد به:

7) Freud
10) Goethe
12) Graves

8) Leonardo da vinci
11) *The Psychology of the Unconscious*
9) yung

نه در آنجا که نگاهبانان راه برون شو سلاطین حبش به کوه عماره^{۱۳} صعود می‌کنند.

و با وجود یکی از پوشیده‌ترین نکات در شعر کولریج، یعنی کنیزک حبشی که ترانه‌ای درباره کوه عبوره^{۱۴} می‌خواند، توضیح ساده خود را پیدا می‌کند. سطر پایانی شعر شاید چندان نیازی به این گونه استنتاج و ریشه‌یابی نداشته باشد.

تقریباً تمام مضمون «قویلای قآن» به صورت مشابهی از این یا آن منبع به ذهن کولریج آمده است. من نمی‌دانم آیا قبل از این اظهارنظری درباره این وامداری ویژه شده است یا نه، اما زیارت او را بازخر^{۱۵}، سفرهای کارولینای شمالی و جنوبی^{۱۶} از برترام^{۱۷} و تاریخ هندوستان^{۱۸} اثر موریس^{۱۹} منابع مشهوری هستند که کولریج خود به برخی از آنها اشاره کرده است.

همین نمونه نوعی از کار ناخودآگاه ذهن هنرمند می‌تواند به عنوان هشدار بجای در برابر دست کم یک نوع از کاربردهای احتمالی روانشناسی در نقد مفید افتد.

توضیح میزان سوء تفاهم منتقدان، اخلاقیون، اصحاب تعلیم و تربیت، زیباشناسان و ... در باب هنرها و جایگاه آنها در کل چشم‌انداز امور انسانی تقریباً دشوار است. غالباً، کسانی که بیشترین سوء تفاهم را دارند، مثلاً راسکین^{۲۰}، ذوق و قدرت پاسخ‌دهی کاملی را هم داشته‌اند. آنهایی که هم می‌دانستند با اثر هنری چه باید کرد و هم می‌فهمیدند که چه کاری دارند می‌کنند بیشترشان هنرمند بوده و تمایل یا قابلیت کمتری نسبت به کار تخصصی توضیح و تبیین داشته‌اند. ممکن است این امر در نظر آنان آشکارتر از آن می‌نموده که نیاز به توضیح داشته باشد. آنهایی هم که کوششی در توضیح به خرج داده‌اند علی‌الرسم مغلوب زبان شده‌اند، زیرا مشکلی که همیشه سبب شده تا توضیح درباره هنرها به اندازه احساس لذت از آنها (اگر لفظی نارسا در غیاب لفظی رسا به کار ببریم) نباشد زبان است.

«خوشا به سعادت آنکه بتواند

این خصم با فضیلت انسان را به صلح وادارد!»

شاید هیچگاه ضرورت اینکه بدانیم چرا هنرها مهمند و از دادن جوابهای نارسا بپرهیزیم به

13) Amara

14) Abora

15) Purchas his Pilgrimage

16) Travels in North and South Carolina

17) Bartram

18) History of Hindostan

19) Maurice

20) Ruskin

اندازه اکنون نبوده است. اهمیت این امر احتمالاً در آینده از این هم بیشتر خواهد شد. در حقیقت اظهار نظرهایی از این دست غالباً از سوی اشخاص پرحرارت صورت می‌گیرد، و جا دارد از آنها با همان پوزخندی استقبال شود که در برابر این اظهار نظر که آینده انگلستان منوط به شکار است می‌زنند. با اینهمه اثبات کامل آنها مسائلی را پیش می‌آورد که هیچ جایی اهمیت انگاشته نمی‌شوند.

هنرها مخزن ما برای ارزشهای ثبت و ضبط شده است. آنها از اوقاتی از حیات افراد استثنایی برمی‌جوشند و آن اوقاتی را جاودانه می‌کنند که تسلط و احاطه ایشان بر تجربه در بالاترین حد است؛ اوقاتی که امکانات گوناگون تجربه با وضوح هرچه تمامتر مشهود است و فعالیتهای مختلفی که ممکن است صورت گیرد به گونه‌ای هرچه عالیتر با هم وفق می‌یابد؛ اوقاتی که محدودیت عادی علائق یا ملغمه‌ای از سرگشتگی جای به آرامشی که به گونه‌ای پیچیده حاصل شده است می‌پردازد. هم در تکوین اثری هنری، در لحظه‌ای خلّاق، و هم در خصیصه آن به عنوان وسیله ارتباط، دلایلی برای قائل شدن به جایگاه بسیار مهم هنرها در نظریه ارزش می‌توان یافت. هنرها مهمترین داوریهایی را که ما در خصوص ارزشهای تجربه داریم ثبت و ضبط می‌کنند. آنها مجموعه‌ای از شواهد را تشکیل می‌دهند که به سبب فقدان روانشناسی مفیدی برای تفسیر آن شواهد و از رهگذر تأثیر منجمدکننده اخلاقیات انتزاعی، تقریباً بدون هیچ گونه بررسی، از طرف ارزش پژوهان مدّعی رها شده‌اند. غفلت غریبی است، زیرا ما بدون کمک هنرها تعداد بسیار کمی از تجارب خودمان را می‌توانستیم با هم بسنجیم، و بدون چنین سنجشی مشکل می‌توانستیم به توافقی در این خصوص که کدام یک را باید رجحان نهاد برسیم، تجربه‌های بسیار ساده - مثل استحمام با آب خنک در وان لعابی، یا دویدن به دنبال قطار - تا حدودی ممکن است بدون تمهیدات ماهرانه با هم سنجیده شوند؛ و دوستانی که استثنائاً همدیگر را خوب می‌شناسند ممکن است مقایسه‌ای احتمالی در مورد مکالمه روزمره ترتیب دهند. اما تجارب ظریف یا پوشیده برای بیشتر افراد انتقال‌ناپذیر و غیرقابل توصیف است، هرچند قراردادهای اجتماعی یا ترس جدامانگی از موقعیت انسانی ممکن است ما را برآن دارد تا عکس آن را وانمود کنیم. در هنرها بایگانی می‌یابیم که این چیزها در آن به تنها شکل ممکن برای ثبت تجاربی که در نظر حساسترین و با تمیزترین افراد ارزشمند می‌نموده ثبت گردیده است. از طریق درک مبهم این امر شاعر به منزله غیگو و هنرمند به مثابه کشیشی انگاشته می‌شود که از زورگوییه در عذاب است. هنرها، اگر به گونه‌ای صحیح بررسی شوند، بهترین اطلاعاتی را که برای تعیین ارزشمندترین تجارب سودمند است فراهم می‌آورند، گو اینکه شرط صلاحیت اهمیت تمام دارد. خوشبختانه، هیچ کمبودی از لحاظ نمونه‌های درخشانی که مشکل بررسی صحیح آنها را به ما یادآوری کنند وجود ندارد.

فصل پنجم

ارتباط منتقدان با ارزش

مانع چیست؟ آیا تو نوزکور هستی، و با اینهمه در کشف خطایی
در یک همسایه چیره‌دستی؟ آیا تویی آن دروغگو؟
ورانده وجدان، نمک حیف از طعم؟ - جرارد هاپکینز

میان پژوهش کلی در باب ماهیت خوبی و ارزیابی آثار هنری خاصی ممکن است شکافی عمیق به نظر آید، و بحث درباره آنچه در شرف مبادرت بدان هستیم روش بررسی به صورت اکل از ققا بنماید. غالباً با اخلاقیات، بویژه در زمانهای متأخر، به عنوان یکی از موضوعات جانبی نقد که کار تخصصی منتقد را باید بدقت از آن جدا کرد معامله می‌شود. گفته می‌شود که سر و کار منتقد با خود اثر هنری است، نه با هیچ یک از نتایجی که بیرون آن قرار دارد. تصور رایج آن است که توجه به این نتایج را می‌توان به دیگران وا گذاشت، شاید به یک کشیش یا پلیس.

اینکه این مقامات متأسفانه ذی‌صلاحیت نیستند زیان کوچکتری است. اشتباهات احمقانه آنها قاعدتاً به همان اندازه مضحک است که تأثیراتش اندک. آنها اغلب نقش مفیدی در جلب توجه به سمت اثری که ممکن بود نادیده گرفته شود ایفا می‌کنند. آنچه جدی‌تر است اینکه این بیخردیه‌ها، عوامانگی‌ها، و پوچی‌ها به این عقیده بال و پر می‌دهند که اخلاقیات کمتر دخلی به هنرها دارند یا اصلاً ندارند، و نیز به این نظرگاه حتی ناموفق‌تر که هنرها هیچ گونه ارتباطی با اخلاق و روحیات ندارند.

ناشیگریهای سانسورچی‌ها.^۱ و انتخابشان از موضوعات قابل سانسور، تشنیه‌های شرم‌آور از آن قبیل که استر واترز^۲ را کتابی پلید اعلام کرد، جلوه‌هایی از همان دست بینشی که مادام بوواری را دفاعیه‌ای از ارتکاب زنا می‌شمرد، و مداخلات مضحک، گیج‌کننده، و خشم‌آور بی‌شمار این نوع نگرش را به‌تمامی توضیح می‌دهند، ولی توجیه نمی‌کنند.

طرفه‌روی رایج صاحبان قضاوت ثابت و مغزهای قوی از هر بحثی درباره جنبه‌های وسیع‌تر اجتماعی و اخلاقی هنرها مایه تأسف است زیرا زمینه را برای بلاهت باز می‌گذارد، و بی‌جهت مجال منتقدان خوب را تنگ می‌کند. آنان بسیار مشمئزند از اینکه کلاً با خران افسارگسیخته‌ای که در واقع خود را در علفزار خفه می‌کنند محسور انگاشته شوند. اگر افراد شایسته به سبب جعلی بازیهای آدمهای بی‌صلاحیت کناره بگیرند، فساد و خسرانی که نه زودگذر است و نه ناچیز دائماً افزایش می‌یابد. این در حکم آن است که دست‌اندرکاران پزشکی همگی به خاطر وقاحت حکیمهای قلابی کناره‌گیری کنند، زیرا منتقد همان قدر با سلامت ذهن سر و کار دارد که پزشک با سلامت تن؛ البته به صورتی متفاوت، و با تعریفی وسیع‌تر و ظریف‌تر از سلامت، که بر طبق آن سالمترین ذهن آن است که توانایی تأمین بیشترین میزان ارزش را داشته باشد.

منتقد احتمالاً نمی‌تواند از کاربرد برخی مفاهیم درباره ارزش شانه خالی کند. تمامت اشتغال او عبارت است از به‌کارگیری و اعمال برداشت‌هایش از موضوع، و اجتناب از مقدم داشتن امور اخلاقی از سوی او تنها می‌تواند بر ترک یا طرد آنچه او برداشته یا روشهای غلط یا غیرمنصفانه تحت عنوان «اخلاق» می‌داند حمل شود. این لفظ بوی مشکوکی دارد، خیلی‌ها اعم از آدمهای قابل ایراد و قابل تحسین آن را دست به دست کرده‌اند، و ما می‌توانیم توافق کنیم که از آن اجتناب ورزیم، اما خطاهایی که نمونه‌هایشان به وسیله اسوه‌های اعلای ایرادگیری مشخص شده آنقدر رایج است، و دچار شدن به تصورات نادرست در خصوص ماهیت ارزش آنقدر آسان است، و این تصورات آنقدر شایع است که نقد مفید قادر نیست بدون برخورداری از یک نظریه عمومی و یک رشته اصول قاطع دوام آورد.

آنچه نیاز بدان هست وضعیتی قابل دفاع برای آنهایی است که معتقدند هنرها دارای ارزشند. تنها یک نظریه عمومی درباره ارزش، که جایگاه و کارکرد هنرها را در کل نظام ارزشها نشان دهد، چنین آویزگاه استواری را فراهم خواهد ساخت. در عین حال ما نیاز به سلاحهایی داریم که به کمک آنها مفاهیم غلط را دفع و ساقط کنیم. با ازدیاد جمعیت مسئله ناشی از شکاف میان آنچه اکثریت ترجیح می‌دهند و آنچه اندیشه‌های ذی‌صلاحیت به عنوان عالی قبول دارند بی‌نهایت جدی‌تر شده و

1) censors

2) Esther Waters

چنین می‌نماید که در آینده نزدیک به صورتی تهدید کننده درآید. به دلایل بسیار، معیارها بیش از آن نیاز به دفاع دارند که عادتاً تصور می‌شود. شاید هنوز هنگام آن نرسیده که شاهد فروریزی ارزشها و پیدایی یک نظام برتر ارزشگذاری که به کمک آن تشخیص تربیت یافته جایگزین ذوق و سلیقه عمومی شود باشیم. با اینهمه، نظام تجاری کارهای عجیبتری کرده است: ما هنوز توانهای شومتر سینما و بلندگو را اندازه‌گیری نکرده‌ایم^۳، و شواهدی، البته مسلم نشده و اندک، وجود دارد برای اینکه اینگونه چیزهای «پرفروش» (مقایسه کنید تارزان را با آن زن^۴)، شعرهای مجله‌ای، ظروف سفالی روی پیش بخاری، فیلم «آکادمی» وار^۵، آهنگهای تالار موسیقی^۶، عمارت شورای ایالتی، یادبودهای جنگ و ... ارزششان دارد پایین می‌آید. استثناهای قابل توجه، که مطابق آنها عوام‌الناس دوراندیش‌تر از متخصصان اند، البته پیدا می‌شود، اما نه اغلب اوقات.

برای پرکردن شکاف، برای نزدیک‌تر کردن سطح ارزشیابیهای رایج به اتفاق نظر بهترین صاحب‌نظران، و دفاع از این نظر در برابر حملات ویرانگر (نمونه نوعی آن حملات تولستوی)، توضیحی بسیار روشنتر از آنچه تاکنون درمورد دلیل صحت این نظر داده شده، ضروری است. این حملات خطرناکند، زیرا دستاویز آنها گزینه‌های طبیعی، یعنی تنفر از «ما فوق‌ها»، است. فرد متخصص در امور ذوقی در صورتی که با اکثریت تفاوت داشته باشد در وضعیتی نابهنجار قرار دارد. در نتیجه مجبور می‌شود بگوید: «من از شما بهترم. ذوق من مهذبتر است. طبیعت من فرهیخته‌تر است. شما کار خوبی می‌کنید که می‌خواهید بیش از این شبیه من بشوید.» اینکه او ناچار است خودپسند باشد تقصیر او نیست. او ممکن است حقیقت را تا سرحد ممکن تحریف کند، و عملاً هم می‌کند، اما گوش دادن به ادعای او به عنوان فرد متخصص بستگی به صحت این تصورات دارد. بنابراین او می‌بایست با دلایلی از نوع روشن و متقاعد کننده در این خصوص که چرا ترجیحات او ارزش توجه را دارد آماده باشد؛ و تا هنگامی که این دلایل حاصل شود، این اتهام که او حقّ باز و عالم نماست مایه تشویش خاطر است. اگر او برآستی به آیام اشتغال خاطرش به این موضوع اشاره داشته باشد، ممکن است مثل ابله مدّعی، لونگینوس، در شانزده قرن پیش اظهار نظر کند: «داوری ادبیات محصول نهایی تلاشهای فراوان است»، لیکن همزمان با او بسیارند «استادانی» که اثبات کنند که تلاشهای آن ایام سرانجام نمی‌تواند به هیچ چیز چشمگیری منجر شود.

برای آماده سازی منتقد، برای دفاع از معیارهای پذیرفته شده در برابر حملات تولستوی،

۳) خوانندگان گرامی قطعاً به زمان تألیف کتاب ریچاردز که این گونه چیزها تازه رواج یافته بود توجه دارند. - م.

4) She

5) Academy picture

6) Music Hall

برای کمتر کردن فاصله میان این معیارها با ذوق و سلیقه عمومی، و برای حمایت از هنرها در مقابل اصول اخلاقی خشک و خشن پیرایشگران^۷ و نوکیشان^۸ باید نظریه‌ای عمومی درباره ارزش فراهم آید که حکم «این خوب است، آن بد» را در حال ابهام یا به امان خود رها نکند. هیچ شق دیگری به چشم نمی‌خورد، و چیزی مثل ضمیمه تشریحی تحقیقات درباره ماهیت هنرها هم نمی‌توان سراغ جست، زیرا اگر نظریه‌ای درباره ارزش که دارای زمینه کافی باشد برای نقد ضرورت دارد، به همین اندازه نیز دارا بودن درکی از آنچه در هنرها روی می‌دهد برای این نظریه لازم است. دو مسئله «چه چیزی خوب است» و «هنر چیست» بر روی یکدیگر پرتو می‌افکنند. در حقیقت هم به هیچ کدام بدون دیگری نمی‌توان پاسخ کامل داد. اکنون می‌توانیم به شکافتن مسئله اول بپردازیم.

7) Puritans

8) Perverts

فصل ششم

ارزش به مثابه مفهومی غایی

من یک هیچ زیبا و شکوهمند را دیدم. - آیر و فرشتگان^۱

همواره تقسیم تجارب^۲ به خوب و بد و ارزشمند و خلاف آن را بسیار آسانتر از کشف آنچه در هنگام تقسیم‌بندی می‌کنیم یافته‌اند. تاریخ عقاید تنوعی گنج‌کننده را در خصوص آنچه ارزش را تشکیل می‌دهد و اینکه چرا و چه وقت هر چیزی بحق خوب خوانده می‌شود نشان می‌دهد. اما در زمانهای جدید مباحثات به دو مسئله منحصر شده است. مسئله اول این است که آیا تفاوت میان تجارب ارزشمند و نالارزشمند را می‌توان به طور کامل با اصطلاحات روانشناسی توصیف کرد یا نه؟ آیا یک مفهوم «اخلاقی» یا «معنوی» اضافی که متمایز و دارای سرشت غیر روانشناختی باشد مورد نیاز هست یا خیر. مسئله دوم درباره تحلیل روانشناختی دقیقی است که برای توضیح ارزش، در صورتی که عدم لزوم هرگونه مفهوم «اخلاقی» دیگری معلوم شود، لازم است.

مسئله اول ما را زیاد معطل نمی‌کند. این عقیده با قاطعیت اظهار شده^۳ و قبول فراوان یافته

1) *Aire and Angels*

(۲) در سراسر این بحث، «تجربه» به مفهومی وسیع در برابر آنچه در ذهن روی می‌دهد به کار خواهد رفت. این مفهوم معادل «حالت یا جریان ذهنی» است. این اصطلاح غالباً دلالت نارسایی بر انفعال و خودآگاهی دارد، ولی بسیاری از «تجارب»، که در اینجا به آنها اشاره شده است، به طور عادی امکان داشت که «اعمال» خوانده شوند و دارای اجزایی باشند که در درون‌نگری خودآگاه و حصول‌پذیر نیستند و اهمیتی به اندازه اجزایی که چنین هستند ندارند.

(۳) یکی از نمایندگان برجسته این عقیده دکتر جی. ا. مور، است که اثر او به نام اصول علم اخلاق *Princial Ethica*

است که وقتی می‌گوییم فلان تجربه خوب است، تنها در حکم آن است که بگوییم تجربه برخوردار از صفت یا اسناد اخلاقی خاصی است که نباید به هیچ یک از صفات یا اسنادهای روانشناختی همچون دلخواه یا پسندیده بودن کاهش داده شوند، و اینکه هیچ گونه ایضاح دیگری در باب این صفت ویژه اخلاقی بر سیل تجزیه و تحلیل ممکن نیست. «خوب» مطابق این عقیده به هیچ وجه لفظی جمع و جور و دم دستی در برابر توضیحی روشنتر نیست. می‌گویند چیزهایی که خوبند فقط خوبند، یعنی دارای صفتی هستند که می‌توان آن را با شهود فوری و بی‌واسطه تشخیص داد؛ و لذا چون خوب قابل تجزیه و تحلیل نیست موضوع به قوت خود باقی است. تنها کاری که از پژوهش ارزش برمی‌آید این است که چیزهایی را که دارای این صفتند مشخص سازد، آنها را طبقه‌بندی کند، و به رفع خلطهای موجود میان اهداف فی‌نفسه خوب و وسایلی که تنها به سبب فایده عملی‌شان برای حصول اهداف ذاتاً خوب «خوب» خوانده می‌شوند بپردازد. معمولاً کسانی که این نظر را ابراز می‌دارند قائل به این نیز هستند که تنها چیزهایی که فی‌نفسه و نه به عنوان وسیله صرف خوبند عبارتند از تجارب مشخص خود آگاهند، مثل دانش، تفکر تحسین‌آمیز درباره زیبایی، و در برخی شرایط احساس علاقه و احترام. سایر چیزها از قبیل کوهها، کتابها، خطوط راه‌آهن، و اعمال دلاورانه به عنوان وسیله بدان سبب، و تا آنجا خوبند که حالاتی ذهنی را که ذاتاً ارزشمندند ایجاد می‌کنند یا ممکن می‌سازند. بدین‌سان وقوع حالاتی ذهنی که به عنوان خوب شناخته می‌شوند کیفیتی جدا از تجربه تلقی می‌گردد، و نه قابل آنکه به عنوان محصولی از تکامل به صورت متعارف در علوم زیستی به حساب سایر ویژگیهای انسانی گذاشته یا با آنها مرتبط شود.

موجه‌نمایی این نظریه اساساً ناشی از این تصور متافیزیکی است که صفاتی، به مفهوم جوهرهای ثابت، وجود دارند که به خصوصیات موجودات ملحق می‌شوند، اما لامحاله این فرض هم جایز است که به هیچ چیز ملحق نشوند. این جوهرهای ماوراءطبیعی را، که به نامهای گوناگونی همچون مُثُل، تصورات، مفاهیم کلی، یا مفاهیم عامه خوانده می‌شوند، می‌توان بر دو نوع حسی و فوق حسی تقسیم کرد.^۴ حسی آنهایی است که به کمک حواس دریافت می‌شود، همچون سرخ، سرد، گرد، چابک، و دردناک؛ و فوق حسی آنهایی است که نه به طریق محسوس بلکه به طرق دیگر درک می‌شود. روابط منطقی، ضرورت یا عدم امکان، و چیزهایی از قبیل اراده، هدف، علت، و «تقسیم سه گانه»^۵ بدین قرار چنین فرض می‌شوند که مستقیماً مُدرک ذهن واقع می‌گردند. «خوب» را باید در میان این

(۴) نک: ف. برنتانو، F. Brentano، منشأ شناخت حق و باطل. The Origin of The Right and Wrong، صص ۱۲، ۴۶.

(۵) در فصل یازدهم توضیحی درباره این تقسیم‌بندی خواهد آمد. - م.

«مفاهیم» فوق حسی یافت.

هیچ چیز ساده‌نگرانه‌تر از چنین عقیده‌ای نیست، و برای بسیاری از افراد ثبات صفتی از قبیل خوبی مایه تعجب نیست. اما در نظر بقیه این القا صرفاً میراث مشکوک آبستراکسیونیسیم^۶ است، اگر بتوان این لفظ را با سجع متوازی آن آبستراکسیونیسیم^۷ تقویت کرد. مرد ناپینایی که در اتاقی تاریک به دنبال گربه‌ای که در آنجا نیست می‌گردد برای اینان مورد خوبی از مقایسه با فیلسوفی است که در حال تصور این گونه مفاهیم است. آنان در عین اینکه به اقتضای سخنرانی آماده‌اند تا چنان سخن بگویند یا حتی چنان بیندیشند که گویی «مفاهیم» و «خصوصیات» دو نوع از جوهرهای جدایی‌پذیر و متمایز از یکدیگرند، از قبول این عقیده که ساختار جهان عملاً حاوی یکچنین شکاف و گسلی هست خودداری می‌کنند. موضوع شاید غیرقابل طرح و احتمالاً بی‌اهمیت باشد، جز در مواردی که عادت قائل شدن به اینکه جهان عملاً تاب‌دین حد شکافته است منبعی سرشار از جوهرهای موهوم می‌شود؛ یعنی کلماتی که معمولاً دارای مدلولی واقعی و مسلم انگاشته می‌شوند. وسوسه رواج دادن غایات زودرس - که زیبایی در زیباشناسی، ذهن و قوای آن در روانشناسی، و حیات در فیزیولوژی نمونه‌های گویای آنهاست - بویژه در مورد قائلان به جوهرهای مجرد بسیار زیاد است. ایرادی که به چنین غایاتی گرفته می‌شود این است که پژوهش را خیلی زود به بن‌بست می‌کشانند. «خوبی غایی» در این مورد درست مثل نقطه دلخواهی پایان جمله است.

در این مورد توافق می‌کنیم که بیانی کم‌ابهام‌تر از «خوب»، اگر یک مورد آن را بتوان ارائه داد، که مطابق با حقایق تصدیق‌پذیر باشد قابل ترجیح خواهد بود، حتی اگر هیچ وسیله‌ای برای رد نظریه ساده‌تر قابل استفاده نباشد؛ گو اینکه علم‌کنندگان این نظریه بحث‌ها و استدلال‌هایی ترتیب داده‌اند تا نشان دهند که هیچ نظریه دیگری درباره خوب ممکن نیست، و آنها را ابتدا باید به اختصار بررسی کرد. مضافاً ایشان مثالی عالی از کاربرد غلط فرضیات روانشناختی در امر تحقیق فراهم می‌آورند. زیرا اگرچه روش برخورد روانشناختی غالباً بیشترین فایده را دارد، ولی می‌تواند منبعی از تاریک‌اندیشی و اطمینان به نفس بیش از حد نیز باشد. استدلال‌های مخالف با هرگونه توضیح طبیعت‌گرایانه‌ای، مبتنی است بر نتایج ادعایی مربوط به مشاهده مستقیم آنچه وقتی چیزی را خوب می‌شماریم در برابر ذهن ماست. چنین اظهار عقیده می‌کنند که اگرما هرگونه توضیحی از خوب را،

۶ و ۷) به ترتیب abstractionism و obstructionism (که تلفظ فرانسوی آنها به سبب رواج بیشتر در متن آمده). اولی یعنی انتزاعی اندیشی و دومی اصطلاحی سیاسی است به معنای کارشکنی در مجلس بدینسان که با عدم حضور خود آن را از اکثریت بیندازند تا از تصویب طرح یا لایحه‌ای جلوگیری شود. نویسندگان نوعی بازی لفظی ظاهراً می‌خواهد بگوید پیروان انتزاعی اندیشی برای به کرسی نشاندن عقیده خود به شیوه‌هایی از این دست متوسل می‌شوند. - م.

هرچه می‌خواهد باشد، جایگزین «خوب» در اظهار نظر «این خوب است» بکنیم - مثلاً «این دلخواه است» یا «این پسندیده است» - مشاهده می‌کنیم که لفظ جایگزین با «خوب» فرق دارد، و اینکه ما در این صورت همان قضاوت قبلی را نداریم. ادعا می‌کنند که: مؤید نتیجه مذکور این است که ما همواره می‌توانیم بپرسیم «آیا آنچه دلخواه یا پسندیده است خوب است؟» گویانکه می‌توانیم توضیح مربوطه را ماهرانه تمهید کنیم، و اینکه این همیشه پرسشی اصولی است که طرح آن در صورتی که توضیح جایگزین عملاً تحلیل «خوب» باشد ناممکن می‌شود.

میزان اقناع‌کنندگی این ردیه را از فردی تا فرد دیگر بسیار متفاوت می‌بینیم، زیرا نتایج آزمایشهایی که این ردیه متکی بر آن است متفاوت است. کسانی که خود را به این باور عادت داده‌اند که خوبی یک مفهوم فوق حسی بسیط است خصیصه فریبنده هرگونه جایگزین پیشنهادی را بی‌درنگ در می‌یابند؛ در حالی که آنانکه به نظریه‌ای روانشناختی درباره ارزش عقیده دارند، به همان سادگی توضیح خود را با «خوب» تطبیق می‌دهند. پرسش دیگر «چه وقت و تحت چه شروطی می‌توان قضاوتها را از هم تمیز دارد» سؤالی را پیش می‌آورد که پاسخ دادن بدان آنچنان دشوار است که هرگونه استدلالی در مظان وابستگی به این تصور قرار می‌گیرد که آنها را بدون ردخور می‌توان به عنوان قضاوت‌های متفاوت با همدیگر تشخیص داد. اگر ما به هر دلیلی بخواهیم دو قضاوت را از هم تمیز دهیم، می‌توانیم خود را، در هر موردی که آنها به گونه‌ای متفاوت با یکدیگر فورمول‌بندی شده باشند، به این اقناع کنیم که آنها با هم فرق دارند. بدین‌سان چنین تصوّر می‌شود که دو قضاوت «الف» بر ب تقدم دارد و «الف» بزرگتر از ب است؛ قابل تمیز از یکدیگرند، بدین صورت که اولی تصور می‌رود که می‌گوید الف رابطه «تقدم» با ب دارد، در حالی که دومی فرض می‌شود که می‌گوید الف رابطه «است» را با بزرگتر دارد که از سوی دیگر رابطه «از» را با ب دارد^۸. نتیجه‌ای که می‌بایست از کاربرد چنین روشهایی در مورد مسئله معنای «خوب» گرفته شود به نظر می‌رسد این باشد که این روشها قابلیت آن را ندارند که هیچ چیز را درباره این مسئله فیصله دهند - که این به هیچ وجه نتیجه‌ای بی‌ارزش نیست.

(۸) نک: راسل، اصول ریاضیات، *The principles of Mathematics*، ص ۱۰۰. «مطابق این اصل - که من هیچ مفهومی از آن نمی‌بینم - که هر کلمه راستینی باید معنایی داشته باشد، است و از باید بخشی از «الف» بزرگتر از ب است» را تشکیل دهد که بدینسان حاوی چیزی بیش از دو کلمه و یک رابطه است. کلمه است به نظر می‌رسد می‌گوید که الف با بزرگتر رابطه ارجاعی دارد، و حال آنکه از به همین سان می‌گوید که ب با بزرگتر رابطه پیوستگی (relatum) دارد. اما می‌توان قائل به این شد که «الف» بر ب تقدم دارد فقط روابط الف با ب را بیان می‌کند، بدون اینکه شامل هیچ گونه دلالتی بر روابط دیگر باشد. در مورد سنجش درون‌نگرانه قضاوتها می‌توانید به معنی نوشته سی. کی. آگدن، و این نویسنده رجوع کنید.

از آنجا که هیچ نتیجه‌ای از مقایسه «این خوب است» فرضاً با «این امر را باید در انگیزه‌ای متعلق به یک گروه غالب جستجو کرد» به دست نمی‌آید، ببینیم آیا از بررسی موارد همسانی که در آنها مفاهیم مخصوص و متمایز تنها چند صباحی و فقط بدین منظور اجتناب‌ناپذیر انگاشته می‌شوند که بعداً تسلیم تحلیل و جایگزین‌سازی گردند نتیجه‌ای عاید می‌شود یا نه. مورد «زیبایی» شاید برای مقصود ما رابطه‌ای بیش از حد نزدیک با مورد «خوبی» داشته باشد. کسانی که می‌توانند خود را به این اقناع کنند که «خوبی» جوهری بی‌مانند و کاهش‌ناپذیر است، امکان دارد همین اعتقاد را در مورد «زیبایی» نیز داشته باشند. بخشی از نظریه جذر و مدآموزنده‌تر است. زمانی چنین می‌پنداشتند که ماه بایست «علقه» خاصی با آب داشته باشد. هنگامی که ماه تمام است مد بیشتر است. دریاها بوضوح در همدلی با افزایش ماه آماس می‌کنند. تاریخ علم سرشار از جوهرهای اسرارآمیز و بی‌مانندی است که بتدریج به موازات پیشرفت توضیح و تبیین دود شده و به هوا رفته‌اند.

کشمکشهای اقتصاددانان با «بازدهی»، اهل فلسفه ریاضیات با «نقاط» و «لحظات»، زیست‌شناسان با «تکاملها»، و ماجراهای روانکاوان با «لیبیدو» و «ناخودآگاه جمعی» شواهدی بر این مدعاست. در حال حاضر، بخصوص روانشناسی نظری تا حدود زیادی از کاربرد ماهرانه پندارهای مشابه تشکیل یافته است. «عمل داوری»، رابطه «تجلی»، «آگاهی بی‌واسطه»، «مشاهده مستقیم»، «اراده»، «احساس»، «فرض»، و «پذیرش» تنها معدودی از غایات عصر خویشند که به تناسب مقال مطرح شده‌اند. بعضی از آنها ممکن است در مأل اجتناب‌ناپذیر بودنشان ثابت شدند اما در عین حال در نظر افراد دوراندیش چیزی بیش از تسهیلاتی سمبولیک نیستند؛ نباید گذاشت که نظریات متکی بر آنها از زمینه‌های پژوهشی که می‌تواند مثمر ثمر باشد برکنار بماند.

فصل هفتم

نظریه روانشناختی ارزش

دستانی که می‌تواند چنگ زند،
چشمانی که می‌تواند بسط دهد، مویی که می‌تواند بروید
اگر چنین بایست، اهمیت این چیزها نه از آن روی است که
تعبیری دهان‌پرکن از آنها می‌توان به دست داد، بل
از آن سبب که سودمندند. - ماریان مور¹

پس روشی که هرگونه کوششی در جهت تحلیل «خوب» به کمک آن مردود شده خود قابل ایراد است، و منتج به دلیل استواری بر این امر نمی‌شود که چرا نباید توضیحی روانشناختی از تفاوت‌های میان تجارب خوب، بد، و خنثی به دست داده شود. داده‌های لازم را برای پژوهش تا حدودی مردم‌شناسی فراهم کرده است. این امر روشن شده است که تفاوت کلی میان آن حالات ذهنی که از سوی اشخاصی با نژادها، عادات، و تمدن‌های مختلف به عنوان خوب تشخیص داده می‌شود فراگیر است. درست است که هر کودک تیزبینی می‌تواند در محیط خانواده‌اش دریابد که چقدر عدم تفاهم در بین اشخاصی زیاد است، اما تأثیر تعلیم و تربیت چنان است که این تلاش‌های علمی را موقوف می‌کند. ذخایر وسیعی از مدارک مردم‌شناختی نقداً قابل استفاده برای تثبیت این حقیقت لازم است که به موازات آنکه سازمان زندگی و امور و احوال دگرگونی می‌پذیرد بسیاری از تجارب مختلف خوب یا بد و مطلوب

1) *Marianne Moore*

یا مردود دانسته می‌شود. مثلاً مشهور است که عده‌ای از جمله باکائیری‌های^۲ مرکز برزیل و تاهیتی‌ها^۳ و غیره در مورد غذا خوردن همان احساساتی را دارند که ما به اعمال جسمانی کاملاً متفاوتی اختصاص می‌دهیم، و مصرف آشکار غذا را در حکم نقض شدید کمالات می‌انگارند. در بسیاری از مناطق جهان احساساتی از قبیل عفو نسبت به دشمنان پست و زشت دانسته می‌شود. تجاری را که یک نفر به آنها بها می‌دهد دیگری بد می‌شمارد. البته ما باید خلط‌های شایع میان ارزشهای ذاتی و عملی و مشکل تشخیص هویت تجارب را مدّ نظر داشته باشیم. بسیاری از حالات ذهنی در اشخاصی دیگر که ما بد یا خنثی تلقی می‌کنیم بی‌شک عکس آن چیزهایی هستند که ما می‌پنداریم، یا حاوی عناصری هستند که ما از آنها غافلیم، به نحوی که امکان داشت با آگاهی کاملتر به خوب بودن آنها واقف شویم. با این روش امکان آن هست که بتوانیم تفاوت کلی موجود میان شهودهای ارزشی را کاهش دهیم، لیکن تعدادی محدود از افرادی که با داوریه‌های متغیر اخلاقی انسان آشنا نیستند در این امر تردید خواهند کرد که شرایط و ضرورتها، اعم از حال و گذشته، بتواند خوشنودی یا ناخشنودی ما را توجیه کند. بنابراین، ما با شکی قلبی در مورد همه شهودهای بی‌واسطه آغاز می‌کنیم، و به پژوهش در این باره می‌پردازیم که چگونه افراد در شرایط متفاوت و در مراحل مختلف تکامل خویش امور را اینقدر متفاوت ارزیابی می‌کنند.

ما، به استثنای بعضی والدین و دایه‌ها، مدت‌ها از بروزات داوریه‌های ارزشی در خردسالان میهوت بوده‌ایم. انگیزه‌های آنان، خواهشهایشان، پسندهایشان، و چیزهایی که گرامی می‌دارند، همچنانکه روانکاوان نشان داده‌اند، حتی آن کسانی را هم که نظرشان درباره انسانیت ایدئالیستی نیست دچار ترس و وحشت می‌کند. حتی وقتی که قصه‌ها به قدر لازم تلخیص می‌شود، آنقدر چیزهای قابل توجیه و تأیید برای کودکان قادر به تأویلات گوناگون^۴ باقی می‌ماند تا شکل واقعاً مؤثری را که بر همه تحقیقات روانشناختی آینده درباره ارزش حکمفرما خواهد بود ارائه کنند.

در اینجا نیازی به واریسی تفصیلی این موضوع که چگونه این انگیزه‌های اولیه تحت تأثیر فشارهای اجتماعی تحریف و تبدیل هیئت می‌یابند نیست. طرحهای اجمالی و استعجالی از قضایا مُشعر بر طرق مألوفی از این دستند که حیوان وحشی جدیدالولاده در اثر رشد، بروز تمایلات غریزیتر و تازه، افزایش شناخت و تسلط بر جهان، و تحت کنترل آداب و رسوم، باورهای سحرآمیز، افکار عمومی، تلقین، و مثال بتدریج می‌تواند به یک اسقف تبدیل یابد. در هر یک از مراحل این دگردیسی، شگفت‌انگیز، انگیزه‌ها، خواهشها، و گرایشهای فرد شکلی تازه، یا شاید درجه‌ای بالاتر از نظام‌یافتگی،

2) Bakairi

3) Tahitians

4) infants polypervers

پیدا می‌کند. این نظام‌یافتگی هرگز کامل نیست. همواره به انگیزه‌ای یا رشته انگیزه‌هایی می‌توان برخورد که به این یا آن صورت در انگیزه‌های دیگر دخالت یا با آنها تصادم می‌کند. این امر ممکن است به دو طریق صورت گیرد: مستقیم یا غیرمستقیم. برخی انگیزه‌ها از نظر روانشناختی فی‌نفسه ناسازگارند، و برخی دیگر تنها به صورت غیرمستقیم، یعنی از طریق ایجاد تأثیرات مخالف در جهان خارج، ناسازگار واقع می‌شوند. مشکلی که بعضی اشخاص در سیگار کشیدن و نوشتن همزمان دارند نمونه‌ای نوعی از این گونه ناسازگاری است؛ دو فعالیت از طریق به‌اصطلاح تصادم روانی معارض یکدیگر می‌شوند. به کمک ممارست می‌توان تا حد غیرمنتظره‌ای بر این قبیل مداخلات فائق آمد، همچنانکه در کارهای خارق‌العاده شعبده‌بازان می‌بینیم؛ گو اینکه برخی دیگر غلبه‌ناپذیرند؛ و این ناسازگاریها غالباً، چنانکه خواهیم دید، دارای تأثیراتی فوق‌العاده در تکامل اخلاقی هستند. ناسازگاریهای غیرمستقیم را که از طریق نتایج اعمال ما پدید می‌آیند آسانتر می‌توان دریافت. تمامی حیات ما در یک دوره طولانی از مطالعه و کاوش آنها خلاصه می‌شود؛ از نخستین تصمیم نوزاد در اینکه از دهانش برای جیغ‌زدن یا مکیدن استفاده بکند یا نه گرفته تا آخرین متمم وصیتنامه‌اش.

اینها مواردی ساده است، اما جریان زندگی یکسره عبارت است از تلاش در جهت سازمان بخشیدن به انگیزه‌ها به نحوی که توفیقی برای بیشترین تعداد یا توده آنها، و برای مهمترین و سنگینترین دسته آنها، حاصل آید. و در اینجا دوباره با مشکل ارزش روبه رو می‌شویم. چگونه باید تعیین کنیم که در این میان کدام یک از آنها مهمتر از بقیه‌اند، و چگونه سازمانهایی را که ارزشی کمتر یا بیشتر از یکدیگر به بار می‌آورند از هم تمییز دهیم؟ در این خصوص لازم است مراقب باشیم که هیچ مفهوم خاص اخلاقی و غیر روانشناختی در هیئتی مبدل، مثلاً تحت عنوان «مهم» یا «بنیادین»، به درون رخنه نکند.

در میان کسانی که هرگونه عقیده متافیزیکی را درباره ارزش رد می‌کنند معمول چنان است که ارزش را به عنوان ظرفیتی برای ارضای احساس و خواهش به طرق گوناگون و پیچیده تعریف کنند.^۵ به منظور پیگیری دقیق و مفصل همین شیوه‌های ظریف و متنوعی که مردم عملاً به کمک آنها چیزها را ارزیابی می‌کنند، گزیری از به کارگیری روشهای بسیار پیچیده نیست، اما در اینجا تعریفی ساده‌تر کفایت می‌کند.

می‌توانیم از این موضوع بی‌اغاییم که انگیزه‌ها را می‌توان به میلها و نفرتها تقسیم کرد، و با

(۵) برای مثال: «ارزش شیء عبارت است از ظرفیت آن برای اینکه از طریق فعلیت یافتن تمایلات اخلاقی و رفتاری و تحت تأثیر تصور، قضاوت، و فرض به متعلق احساس و خواهش بدل شود». اوربان، (Urban)، ارزش‌گذاری، Valuation، ص ۵۳.

گفتن این مطلب شروع کنیم که چیزی ارزشمند است که میل یا «جویایی» را ارضا کند. لفظ «طلب» هم می‌توانست همین کار را بکند، اگر می‌شد از دلالت آن بر همراهی با باورهای خودآگاه نسبت به آنچه طلب می‌شود و از محدودیت دیگری در خصوص اشتیاقهای آگاهانه و شناخته شده چشم پوشید. لفظ «خواست»^۶ که اقتصاددانان اینهمه آن را به کار برده‌اند همان زیانها را دارد. امیال می‌توانند ناخودآگاه باشند، و غالباً هم چنین هستند، و کنارگذاشتن آنهايي که نمی‌توانیم از طریق درون‌نگری دریابیم می‌تواند خطاهای شدیدی را به بار آورد. به همین دلیل، عاقلانه‌تر آن است که از احساس شروع نکنیم. بنابراین نقطه شروع کار ما امیال و بویژه امیال و خواهشهای محسوس خواهد بود.

گام بعدی توافق بر سر این امر است که هر کس قطع نظر از نتایج کار عملاً ترجیح می‌دهد تعداد بیشتری از امیال مشابه را ارضا کند تا تعداد کمتری را. مشاهده رفتار افراد. از جمله رفتار خودمان، احتمالاً برای تحکیم این توافق کفایت می‌کند. اگر اکنون بنگریم که چه نتایجی ممکن است برای برهم زدن این قاعده ساده دخالت کند در می‌یابیم که توجهمان فقط باید به مداخلاتی، اعم از دور و نزدیک و مستقیم و غیرمستقیم، از جانب امیال دیگر معطوف باشد. تنها موانع روانی امیال همان امیال^۷ دیگر است.

اکنون می‌توانیم تعریف خود را تعمیم دهیم. آن چیزی ارزشمند است که میلی را ارضا کند بی‌آنکه مستلزم عقیم‌سازی میلی مشابه یا مهمتر باشد؛ به عبارت دیگر، تنها دلیلی که برای عدم ارضای یک خواهش می‌توان به دست داد این است که خواهشهای مهمتر از رهگذر ارضای آن خنثی شود. بدین‌سان، اصول اخلاقی یکسره جنبه مصلحت‌آمیز پیدا می‌کند، و قوانین اخلاقی صرفاً به بیان طرحی سخت‌کلی از خیر و صلاحی که یک فرد یا نژاد بدان نایل می‌آید بدل می‌گردد^۸؛ اما هنوز باید بگوییم که «مهم» در این فورمول‌بندی معادل چه چیزی است. (نک: ص ۴۳).

6) want

(۷) یا البته نفرتها. در مطالب آتی هیچ اشاره دیگری به نفرتها نخواهیم داشت. این کار موجب پیچیدگیهای غیرضروری می‌شود. این حذف به هیچ وجه تأثیری بر بحث ما نمی‌گذارد، زیرا برای مقصود فعلی ما نفرتها را هم می‌توان در شمار امیال قرار داد.

(۸) این عقیده آشکارا پیوندی تنگاتنگ با اخلاقی مبتنی بر نفع Utilitarianism دارد. در حقیقت، اگر ناشر آثار بنتام مجاز به تعبیر و تفسیر نظریات صاحبکار خود باشد، می‌توان گفت این همان چیزی است که بنتام می‌خواهد تعلیم دهد. «نزدیکترین لفظی که می‌تواند مترادف لذت باشد خواست است: آنچه انسان دوست دارد انجام دهد همان چیزی است که اراده انجام آن را دارد... آنچه انسان اراده انجام آن را دارد یا آنچه دوست دارد انجام دهد، ممکن است بسیار دور از لذت بخشیدن به او باشد؛ با این حال، آیا می‌توانیم بگوییم که او در انجام دادن آن لذت خویش را دنبال نمی‌کند؟ ... وقتی یک زاپنی اصیل مورد اهانت قرار می‌گیرد، خود را با دشنه می‌زند تا شدت احساس خویش را نشان دهد. مشکل بتوان احساس لذت را در این مورد نشان داد: یا وجود این، انسان تابع انگیزه‌های خویش است. جان هیل برتن، آثار جرمی بنتام، Jeremy Bentham's Works ج ۱، ص ۲۲.

تقدّم و تأخّرهایی مشخص و آشکار در میان انگیزه‌ها وجود دارد، که برخی از آنها را اقتصاددانان تحت عنوان خواسته‌های اولیه و خواسته‌های ثانویه مورد بررسی قرار داده‌اند. بعضی از نیازها یا انگیزه‌ها باید به نحوی ارضا شوند که امکان ارضای بقیه وجود داشته باشد. ما باید بخوریم، بیاشامیم، بخوابیم، نفسی بکشیم، خود را صیانت کنیم، و هر کار جسمانی مهمی را به عنوان شرطی برای فعالیتهای دیگر انجام دهیم. برخی از این انگیزه‌ها، مثل تنفس، را می‌توان به طور بی‌واسطه ارضا کرد، ولی بیشتر آنها ما را درگیر در خلّقات پیچیده‌ای از کار ابزاری می‌کنند. انسان اغلب باید هم خود را در نصف عمر خویش صرف ارضای حتی نیازهای ابتدایی کند، و این فعالیتها، در صورت عدم کارایی دیگر وسایل نیل به همان اهداف، در تقدّم آنها سهیم می‌شوند. اینها به نوبه خود گروهی از انگیزه‌ها را به عنوان شرایط به میان می‌آورند که ارضای آنها نسبت به نیازهای جسمانی، یعنی نیازهایی که ارتباط و قدرت همکاری بستگی بدانها دارد، فقط اهمیتی ثانوی پیدا می‌کند. اما اینها نیز از آنجا که انسان موجودی اجتماعی است به نیازهای مستقیمتری برای بهزیستی او بدل می‌گردند. همان انگیزه‌هایی که او را قادر به همکاری در تهیهٔ عصرانه‌اش می‌کنند ممکن است خودشان، چنانچه ارضا نشوند، به صرف اینکه همهٔ فعالیتهای او را خنثی کرده‌اند مضمحل شوند. این جریان تماماً بر حسب سلسله مراتب صورت می‌گیرد. انگیزه‌هایی که اعمال آنها ممکن است در اصل فقط به عنوان وسیله اهمیت داشته و احتمالاً زمانی جای خود را به دستهٔ کاملاً متفاوتی از انگیزه‌ها داده باشند، به مرور زمان به شروط ضروری برای اعمال کاملاً متفاوت بی‌شمار بدل می‌شوند. از طرف دیگر، چیزهایی که ارزشگذاری آنها اساساً بدین لحاظ بوده که یکی از نیازها را ارضا کرده‌اند، بعداً معلوم می‌شود که قادر به ارضای سایر نیازها نیز هستند. برای مثال، لباس پوشیدن به نظر می‌رسد ریشه در زینتهای جادویی و «حیات‌بخش» داشته باشد^۹، لیکن علائقی که ارضای آنها از لباس پوشیدن نشأت می‌گیرد آنقدر زیاد است که هنوز هم ممکن است. بحث و جدل بر سر کاربردهای ابتدایی آن بروز کند.

موارد ارائه شده از تقدّم و تأخّرها را تنها باید به عنوان مثال تلقی کرد. لزوم چندانی ندارد به خوانندگان خاطرنشان کنیم که برای فرد متمدّن فعالیتهایی که در اصل فقط به منزلهٔ وسیله ارزش دارند اغلب آنچنان اهمیتی از رهگذر ارتباطشان با سایر فعالیتهای او پیدا می‌کنند که زندگی بدون آنها تحمل‌ناپذیر انگاشته می‌شود. بدین‌سان او از انجام اعمالی که وی را از روابط عادی با همگانش بازمی‌دارد غالباً، حتی به بهای مرگ، اجتناب می‌ورزد. توقف کامل تمام فعالیتها بر خنثی‌سازی ناگوار

(۹) نک: و. ج. پری، (W.J.Perry)، منشاء جادو و دین، *The Origin of Magic and Religion*، ص ۱۵.

آنها و محرومیت حاصل از آن رجحان دارد. مورد سرباز یا شخص معترض باوجدان بدین‌سان استثنایی بر قاعده نیست. حیاتی که بجز ساده‌ترین نیازهای جسمانی از همه‌چیز محروم باشد، یعنی حیات محبوس، از نظر بسیاری افراد بدتر از عدم وجود است. کسانی که حتی بدین‌گونه آن را در دفاع از «آرمانی اخلاقی» به سر می‌آورند از آن روی چنین می‌کنند که آنقدر، خواه دائماً و خواه موقتاً، سازمان یافته هستند که انگیزه‌های حاکم بر آنان تنها بدین صورت ارضا گردد. انگیزه‌های خودمحور فقط بخشی از کلّ فعالیت‌های فرد اجتماعی را تشکیل می‌دهد، و انگیزه شهید در اینکه به هر بهایی به آن چیزی که حقیقت می‌داند شهادت دهد تنها یکی از موارد مفرط از میزان تفوق یافتن انگیزه‌های دیگر است.

به یک دلیل دیگر نیز هریک از تقدم و تأخرهای مذکور را باید تنها به منزله مثال انگاشت. ما هنوز اطلاعات کافی دربارهٔ پیشی و پسی‌ها، سلسله مراتبها، شیوه‌های نظام‌یابی، اعم از بالفعل و ممکن، در آن سازمان تصور ناکردنی یعنی ذهن نداریم تا بگوییم چه نظامی در هر مورد به طور بالفعل وجود دارد، یا میان چه چیزهایی نظم برقرار است. فقط می‌دانیم که اصل همیشگی ذهن نظامی فزاینده است که وظیفهٔ آن هم‌نواخت کردن است، و ما می‌توانیم دریابیم که در برخی از اشکال آن پیشی و پسی با بقیه متفاوت است. این امر را به کمک مشاهده و مقایسهٔ آدم مست با هشیار می‌توانستیم دریابیم، اما می‌توانیم از حدّ تجربهٔ خویش از فعالیت خودمان بسیار فراتر رویم. می‌توانیم تفاوت‌های میان تفکر روشن و منسجم و خلط یا بلاغت، میان پاسخ عاطفی آزاد یا مقتید و بی‌عاطفگی ناشی از رخوت یا مانع، میان لحظاتی که با جسم خود کارهایی ظریفتر و ماهرانه‌تر از حدّی که ممکن می‌نماید انجام می‌دهیم و لحظاتی از ناشیگری را که «نابهنجار» هستیم، هیچ «تعادل» یا «نظم زمانی» نداریم و هیچ کاری انجام نمی‌شود احساس کنیم. این تفاوت‌ها عبارت از تفاوت‌هایی در سازمان آنی، و تفاوت‌هایی در پیش و پسی میان نظام بندیهای رقیب ممکن است. تفاوت‌های پایدارتر و تفاوت‌هایی که به مفهومی دقیقتر «اخلاقی» است در میان افراد از تفاوت‌هایی از این قبیل زاده می‌شود و با پیشی و پسی‌های مشابه میان نظام‌های وسیعتر مطابقت دارد.

پیچیدگیهای ممکن در نظام‌یابی انگیزه‌ها را می‌شد به گونه‌ای نامحدود با ذکر مثال تشریح کرد. میزان انعطاف امیال و فعالیت‌های خاص بسیار متغیر است. برخی از انگیزه‌ها را آسانتر از بقیه می‌توان دگرگون کرد. مثلاً انگیزهٔ جنسی رشتهٔ درازتری از ارضانات نسبت به گرسنگی دارد؛ برخی از آنها ضعیفتر از بقیه‌اند؛ برخی (نه لزوماً همانها) را در دراز مدت با دشواری کمتر می‌توان بازداشت؛ بعضی را می‌شود جرح و تعدیل کرد؛ بعضی از آنها از قاعدهٔ «همه یا هیچ» پیروی می‌کنند- یعنی یا باید آنها را به مفهوم کامل کلمه ارضا کرد یا به طور کامل ممنوع ساخت- عاداتی که بخوبی تثبیت یافته‌اند

ممکن است این ویژگی را داشته باشند. همه این ملاحظات را باید در داوری در مورد اهمیت هر انگیزه‌ای به حساب آورد. تعیین روابط انگیزه‌ها، که در حال حاضر غالباً توضیح‌ناپذیر است، بویژه باید مورد توجه قرار گیرد. در درون کل یک سازمان بعضاً نظام یافته نظام‌های فرعی فراوانی را می‌توان یافت، و آنچه انتظار می‌رفته که انگیزه‌هایی کاملاً جزئی باشند غالباً معلوم می‌شود که مهمند، زیرا به گروه‌هایی نیرومند تعلق دارند. بدینسان، اشخاص معقولی وجود دارند که بدون اینکه عیب مشخصی داشته باشند تقریباً فاقد توان و ظرفیتند.

چنانکه خواهیم دید، اهمیت هر انگیزه را برای هدف ما بدین‌گونه می‌توان تعریف کرد: میزانی از اخلاص انگیزه‌های دیگر در فعالیتهای فرد که خنثی شدن انگیزه مورد نظر باعث آن است. درست است که تعریف مبهمی است، ولی به همین سان متناسب با اطلاعات فعلاً ناقص و مبهم ما از چگونگی ارتباط انگیزه‌ها با یکدیگر است. مشاهده خواهیم کرد که هیچ مفهوم اخلاقی در آن دخالت داده نشده است. ما اکنون می‌توانیم گام بعدی را به جلو برداریم و درباره مزایای نسبی نظام‌بندیهای گوناگون پژوهش کنیم.

هیچ فردی حتی یک دقیقه نمی‌تواند بدون همنواختی بسیار پیچیده و به همان نسبت بسیار کامل میان انگیزه‌ها زندگی کند. ما تنها در هنگام عبور از فعالیتهایی که لحظه به لحظه زندگی را برقرار می‌دارند، به سوی آنهایی که ساعت به ساعت تعیین می‌کنند که زندگی از چه نوع باید باشد تفاوت‌های فراوانی را درمی‌یابیم. خوشبختانه در مورد روانشناسی هریک از ما می‌توانیم تفاوت‌هایی را به اندازه کافی ساعت به ساعت در خود بیابیم. بیشتر مردم در یک روز، به نوبت، به بوناپارت و ابلوموف تبدیل می‌شوند. قبل از صبحانه دیوجانس، بعد از عصرانه پترونیوس^{۱۰}، یا اسقف آشر^{۱۱}. اما به طور معمول برخی تمایلات خاص در تمامی این جهشها تقریباً به همان صورت باقی می‌مانند، و آنهایی که بر رفتار عامه حاکمند در تعداد محدودی از امور از جامعه‌ای یا تمدنی نسبت به جامعه یا تمدن دیگر دگرگونی بسیار پیدا می‌کنند. هرگونه نظام‌بندی به همان میزانی که تثبیت می‌یابد ضایعه و قربانی هم به بار می‌آورد، لیکن در مورد برخی افراد بهایی که باید در ازای فرصتهای از کف داده پرداخت شود بیش از بقیه است. شایستگی هر نظام‌بندی برحسب میزان خسارت، یعنی وسعت دامنه انگیزه‌های خنثی شده یا سرکوفته، و درجه اهمیت آنها مورد قضاوت قرار می‌گیرد. خلاصه کلام آن سازمانی که کمترین ضایعه را بر امکانات انسانی وارد کند بهترین است. بعضی افراد که دچار بختکی از رذایل خود، یا

۱۰. Petronius، ق. ۶۶ م. هجانویس رومی. - م.

۱۱. James Usher، ۱۵۸۱-۱۶۵۶. کشیش ایرلندی، مشهور به فضل و کمال. - م.

فضایل خویش، هستند و آنان را ماده‌ای از قانون بازده نزولی^{۱۲} حتی از ارضای همین مقدار از انگیزه‌های مجاز و مقتضی محروم کرده است، هنوز از دوباره سازمان دادن آنها ناتوانند؛ آنان تمامت زندگی خود را بدون توانایی بهره‌وری از بیشتر لذات ممکن آن سپری می‌کنند.^{۱۳} بقیه که تضادهایشان آنها را فلج کرده است قادر نیستند هیچ کاری را آزادانه انجام دهند؛ آنها هر قدر تلاش می‌کنند باز یک انگیزهٔ ضمنی، ولی سرخورده، هنوز هرازگاهی با بدقلقی در خود می‌تپد. آدمهای هرزه و فداثیان وجدان، هر دو به یک نسبت به سازمانهایی نایل شده‌اند که برای قربانی شدن آنها بی‌نهایت سنگین است. هم ارضائات فردی آنان و هم آنهایی که ایشان به خاطرشان متکی به روابط صمیمانه با هموعانشان، یعنی یک گروه تقریباً مشابه، گردیده‌اند بی‌جهت دچار منع و مضیقه شده‌اند. آنان تنها به عذر دوراندیشی مرتکب بی‌احتیاطی شده‌اند، و ممکن است بدون هیچ تمسکی به موازین دقیقاً «اخلاقی» محکوم شوند. ملغمهٔ هرج و مرجی که آنها مجبور به زیستن در آن‌اند، به خودی خود دلیل کافی برای مردود دانستن آن است.

در قطب دیگر، آن اشخاص خوشبختی قرار دارند که به زندگی منظمی نایل آمده‌اند، که نظامهای آن همچون مؤسسات تهاتری گسترده‌ای است که مطالبات گوناگون انگیزه‌های مختلف از طریق آنها حل و فصل می‌شود. فعالیت آزادانه و بدون رادع و مانع آنان برایشان بالاترین حد از ارضائات گوناگون را به حاصل آورده است و کمترین حد از بازداری و ضایعه را به همراه دارد. این امر، بویژه با توجه به آن ارضائاتی که نیاز به روابط انسانی، همدلانه، و دوستانه در بین افراد دارد، دست داده است. اتهام خود محوری و خودخواهی را بر اخلاق طبیعتگرایانه و نفع طلبانه‌ای از این قبیل تنها با نادیده گرفتن اهمیت این ارضائات در هرگونه زندگی متعادل می‌توان وارد آورد. رفتار نادرست و پرخاشجویانه، و اشتغال خاطر به منافع خودمحورانه تا سرحد کناره‌گذاردن حساسیت لازم در قبال توقعات متقابل موجود در روابط انسانی، منجر به شکلی از سازمان می‌شود که فردی را که این گونه سازمان یافته است از کل سلسله ارزشهای مهم محروم می‌سازد. مسئله بر سر صرف از دست دادن لذات اجتماعی نیست، بلکه بر سر پیچاندن یا در تنگناگذاردن انگیزه‌هایی است که ارضای عادی آنها تقریباً در تمام مصالح مهم حیات دخیل است. دو مفهومی را که انسان بدان مفهومها ممکن است از

12) the law of diminishing returns

(۱۲) در این خصوص هم «لذت» و هم «ارضا» لفظی نامناسب است. خلاصهٔ زبانی تأسف باری را باید در این مورد تشخیص داد. انجام کامل یک فعالیت عرفاً عبارت از «ارضای» خاص آن است و، چنانکه بعداً خواهیم دید، اینکه چه لذتی ممکن است همراه آن باشد امری فرعی و ضمنی است. [یک ضرب‌المثل لاتینی می‌گوید:] «نیکبختی پاداش فضیلت نیست بلکه خود فضیلت است».

همگنان خود «سود بجوید» می‌توانیم در عمل متعارض با یکدیگر ببینیم. حقه‌بازی و قلدری، خواه در امور تجاری و خواه در روابط فرعی، تاوان خاص خود را دارد؛ تاوانی که بهترین قضات معترفند که بسیار سنگین است. و بخش اعظم این تاوان نه در عواقب لو رفتن و گیرافتادن و نه در از کف دادن وجهه اجتماعی و غیره، بلکه در ناتوانی عملی و سیستماتیک در تحصیل ارزشهای مهم نهفته است. اگرچه شخصی که از روی عادت به خواسته‌های همگنانش مبنی بر رفتار صحیح و تفاهم همدلانه وقتی نمی‌گذارد ممکن است در اغلب موارد به این دلیل که عملاً از ارزشهای چنین رفتاری بی‌بهره است محکوم شود، ولی این امر البته دلیل اقداماتی که امکان دارد علیه او صورت گیرد نیست. موضوع را از این جهت هم بخوبی می‌توان ملاحظه کرد که منافع شخصی کسی چنان است که، در صورتی که آنها را درک می‌کرد و به عبارت دیگر خوب سازمان یافته بود، می‌توانست عضوی مفید و جذاب برای جامعه خود باشد؛ اما مادامی که افرادی وجود دارند که بخوبی سازمان نیافته‌اند جوامع باید مراقب خودشان باشند. آنان بدین دلیل می‌توانند از خود دفاع کنند که فقدان کلی ارزش که در صورت عدم مراقبت از خودشان ممکن است پدید آید بسیار بر زیانهای ناشی از افرادی که آنها را توقیف یا تبعید کرده‌اند می‌چربد.

تعمیم دادن این اخلاق فردی بر امور جمعی کار دشواری نیست. شاید بهترین بیان اجمالی از موضوع یادداشت زیر از بنتام باشد، البته در صورتی که «سعادت» را در این فورمول نه به لذت بلکه به ارضای انگیزه‌ها تعبیر کنیم.

۲۹ ژوئن ۱۸۲۷:

۱. همواره هدف بالفعل عمل از جانب هر فرد در لحظه انجام عمل؛ بزرگترین سعادت او برطبق عقیده او در آن لحظه است.
۲. همواره هدف واقعی عمل از جانب هر فرد در لحظه انجام عمل، سعادت راستین و بزرگ او از آن لحظه تا پایان عمر است.
۳. همواره هدف واقعی عمل از جانب هر فردی که مورد اعتماد جامعه‌ای است که او عضو آن دانسته می‌شود بزرگترین سعادت همان جامعه است؛ مادامی که این سعادت منوط به نفعی باشد که عامل اتحاد میان اعضای آن است.^{۱۴}

اما جوامع، چنانکه معروف است، بدان تمایل دارند که با افراد بهتر سازمان یافته به همان‌سان رفتار کنند که با افرادی که میزان سازمان یافتگی آنان پایین‌تر از معیارهای گروه است. آنان با سقراط

یا برونو همان قدر جدی برخورد می‌کنند که با تورپین^{۱۵} یا باتملی^{۱۶} بدین‌سان صرف دخالت در فعالیت‌های عادی به خودی خود توجه کافی برای کنار گذاشتن افرادی که متفاوت ولذا مایه زحمتند از میان گروه نیست. گذشته از ماهیت دقیق تفاوت‌ها، این را نیز در نظر باید داشت که آیا گروه - و نه عضو استثنایی - را محکوم باید کرد، و آن نیز تا چه حد؟ میزان اعمال تغییر نیز در این امر دخیل است و مسئله در برخی موارد خاص بسیار پیچیده می‌شود.

اما دادگاه پژوهش نهایی در چنین مواردی به طرح پرسشهایی نه درباره خواسته‌های اکثریت، بلکه در باب دامنه و درجه واقعی ارضایی می‌پردازد که انگیزه، در نظام‌بندی‌های مختلف و ممکن، به بار می‌آورد. بیزاری از مداخله و حقشناسی نسبت به حمایت و همکاری را باید از عدم پسند و پسند تمیز داد. وجهه و احترام اعطا شده به اشخاصی که بخوبی با فضایل اجتماعی^{۱۷} تکامل یافته‌اند فقط به میزانی اندک منوط به استفاده‌ای است که ما می‌توانیم از آنان بکنیم. این امر بیشتر بدان معناست که زندگی آنان غنی و سرشار است.

هنگامی که خواهشی به خاطر خواهش دیگر نادیده گرفته می‌شود، فعالیت پسندیده و پذیرفته ارزش بیشتری پیدا می‌کند؛ اشتیاق به آن و دنبال کردن آن بیش از هر چیز به خاطر آن است که آسان به دست نیامده و گران تمام شده است. بدین‌سان، شکل و شمایل اشخاص دیگری که بدون هیچ دشواری و به برکت سازگاری نه چندان بارزی از هر دو نوع فعالیت برخوردار شده‌اند، به مفهوم دقیق کلمه عذاب‌آور است؛ و چنین اشخاصی هستند که معمولاً فاسد تمام عیار انگاشته می‌شوند. این نظریه را بر حسب شرایط متفاوت گاه می‌توان و گاه نمی‌توان توجه کرد. عنصر اصلی ضایعه‌ای که هرگونه نظام ثابت و استواری پدید می‌آورد تا حدود زیادی بیانگر شدت پیوستگی رسم و عادت به آن است؛ مثل عدم پذیرش در قبال ابداعات، کهنه‌پرستی نوکیشان، ریاکاری مربیان، و بسیاری پدیده‌های تأسفبار دیگر در نگرش‌های اخلاقی. هرچند فرد چه بسا ممکن است در خلوت خویش شخصیت خود را ساعت به ساعت در حال دگرگونی بباید، ولی ناگزیر است به جمع معتقدان یکی از شعائر عمومی بپیوندد که کمابیش سختگیرانه است و همه تدابیر ابداعی ممکن در جهت حمایت از آن در کار است. اراده خدایان، وجدان، مسئله‌گویی دینی، محرمات، شهودهای بی‌واسطه، قوانین

۱۵) Richard Turpin، معروف به دیک Dick (۱۷۰۶ - ۱۷۳۹)، سارق و کلاهبردار معروف انگلیسی. - م.
 ۱۶) Bottomley، هوراشیو ویلیام باتملی (۱۸۶۰ - ۱۹۳۲)، روزنامه‌نگار انگلیسی که به جرم اختلاس در ۱۹۲۲ دستگیر و به مدت پنج سال زندانی شد. - م.
 ۱۷) نه لزوماً «کارگران اجتماعی»، تنها ارتباطات شخصی می‌تواند معلوم کند که چه کسی از فضایی که در اینجا مورد نظر است بهره دارد.

کیفری، افکار عمومی و رفتار نیک همگی کمابیش تمهیدات ماهرانه و مؤثری در راه همان هدفند. یعنی تأمین هماهنگی و وحدتی که زندگی اجتماعی می‌طلبد. به وسیله آنها و در اثر رسوم، قراردادهای، و خرافات است که بنیان نهفته اخلاقی، یعنی کوشش برای کسب بالاترین حد ارضا از طریق نظام‌بندی منسجم، به میزان فوق‌العاده‌ای پنهان می‌ماند و تبدل هیئت می‌یابد. در همین هنگام است که دشواریهای بزرگ و آشفتگیهای بسیار پدید می‌آید. تأمین نظامی استوار و عمومی از رفتار اجتماعی آنقدر لازم و آنچنان دشوار است که هرگونه وسیله‌ای برای وصول بدان، هرچه باشد، در صورت فقدان وسیله‌ای بهتر موجه است. همه جوامعی که تاکنون بدان نایل شده‌اند درگیر ضایعات و مصائبی در ابعاد هراس‌انگیز بوده‌اند.

همگان در این اتفاق نظر دارند که هر قانون همگانی رفتاری باید نماینده نظام‌بندی سختگیرانه‌تر و پرخرج‌تری نسبت به آنهایی باشد که بسیاری از افراد تحت شمول قانون فراداً به آنها نائل شده‌اند، و این نکته‌ای است که پیداست باید در باب مسائل سانسور به خاطر داشت. عادات و رسوم کندتر از شرایط تحول می‌یابند، و هر تحولی در شرایط به همراه خود امکانات جدیدی از نظام‌یابی را می‌آورد. هیچ یک از مصائب بشریت بدتر از اصول منسوخ اخلاقی نیست. تأثیرات فضایل منسوخ ناسیونالیسم تحت شرایط جدید، یا پوچی برخوردهای دینی با مسئله کنترل موالید را ملاحظه کنید. عدم انعطاف کنونی در چنین اموری خطری فزاینده دربردارد. شرایط و امکانات بشری در ظرف یکصد سال بیش از ده هزار سال قبل از آن دگرگونی پذیرفته است، و ممکن است در پنجاه سال آتی ما را در خود فرو ببرد، مگر اینکه بتوانیم اخلاقی انعطاف‌پذیرتر را تمهید کنیم. اعتقاد به اینکه آنچه در این عصر سرسام و توفان تحول بدان نیاز داریم نه هواپیمایی کارآمد است که با آن پیش بتازیم بلکه صخره‌ای است که زیر آن پناه گیریم یا از آن بیاویزیم، قابل درک ولی خطاست.

برای مقابله با سوء تفاهمی احتمالی می‌توانیم بیفزاییم که سازمان و نظام‌بندی که من در این بخش از آن سخن داشته‌ام، در وهله اول عبارت از امری مربوط به برنامه‌ریزی و تنظیم خودآگاهانه به مفهوم رایج، مثلاً به وسیله یک تجارتخانه یا ایستگاه راه‌آهن، نیست. (نک. ص ۱۷۴) ما معمولاً از وضعیتی پر هرج و مرج وارد وضعیتی سازمان یافته‌تر می‌شویم، از راههایی که هیچ اطلاعی درباره‌شان نداریم؛ یعنی نوعاً از طریق تأثیر اذهان دیگر. ادبیات و هنرها وسایلی عمده هستند که این تأثیرات به کمک آنها اشاعه می‌یابد. لازم به تأکید نیست که تمدن والا، و به عبارت دیگر زندگی آزاد، تحول یافته و فاقد ضایعه در جامعه‌ای پرجمعیت تا چه حد به آنها بستگی دارد.

فصل هشتم هنر و اصول اخلاقی

دیگر میا،

این وزاجی اخلاقی است، و یگراست

علیه قوانین کلیسا در باب بنیانهای ما. - کاموس^۱

اجازه دهید از این ضمیمه تشریحی به وظیفه اصلی خود بازگردیم، یعنی کوشش در جهت استخراج طرحی کلی از اخلاقی که ارزشهای خود را به موازات دگرگونی شرایط تغییر می‌دهد؛ اخلاقی فارغ از غیبگویی، امور مطلق، و خودکامگی؛ اخلاقی که جایگاه و ارزش هنرها را در امور انسانی چنان تبیین می‌کند که تاکنون هیچ گونه نظام اخلاقی نکرده است. پیشتر گفته‌ایم که آنچه خوب یا ارزشمند است اعمال انگیزه‌ها و ارضای امیال مربوط بدانهاست. وقتی می‌گوییم چیزی خوب است مقصودمان این است که آن چیز ارضاکننده است، و مرادمان از یک تجربه خوب تجربه‌ای است که در آن انگیزه‌های تشکیل دهنده‌اش برآورده شده و موفق است، و به عنوان شرطی لازم می‌افزاییم که اعمال و ارضای آنها نباید به هیچ روی سداً راه انگیزه‌های مهمتر شود. اهمیت، چنانکه دیده‌ایم، موضوعی پیچیده است، و اینکه کدام انگیزه‌ها مهمتر از بقیه‌اند تنها با کاوشی شدید درباره آنچه عملاً رخ می‌دهد معلوم می‌شود. پس مسئله اخلاق، یعنی مسئله اینکه چگونه باید بیشترین ارزش ممکن را از زندگی کسب کنیم، به مسئله سازمان، هم در زندگی فردی و هم در سازگاری زندگیهای فردی با یکدیگر، بدل

1) Comus

می‌شود، و کار از تمام مفاهیم غیر روانشناختی، یعنی از خوبیهای مطلق و محکومیت‌های فوری، که ضمناً کمک زیادی به انجماد و جزمیت می‌کنند، به قوانین متروک و منسوخ می‌کشد. ناگفته پیداست که ارزش بدون نظام از میان می‌رود، زیرا در وضعیت هرج و مرج انگیزه‌های مهم و ناچیز هر دو به یکسان عقیم می‌شوند.

مسئله‌ای کوچکتر در اینجا ممکن است برای خواننده پیش آید. این مسئله در مورد گزینش میان یک «ساعت شلوغ» و «یک دوران بدون نام» از سویی، و جایگاه عامل زمان در ارزشگذاری از سوی دیگر است. حالات بسیار ارزشمند زیادی هستند که نمی‌توانند مدت چندانی در نهاد موضوع بررسی باقی بمانند، و برخی از این حالات تأثیرات ناتوان کننده‌ای دارند. اما، تنها به عنوان اختیار جالبترین مورد می‌توان گفت: اگر ما آگاهی بیشتری دربارهٔ ساختمان عصبی فرد نابغه می‌داشتیم می‌توانستیم دریابیم آن عدم ثباتی که اینهمه افراد - که گهگاه هم در فعلیت بخشیدن به امکانات حیات بسیار توانایند - از آن در عذابند صرفاً نتیجهٔ انعطاف آنهاست؛ این امر به هیچ وجه آن بهایی که آنان در برابر این‌گونه «لحظات والا» می‌پردازند نیست، بلکه بیشتر عبارت از نظامی بسیار ظریف از فعل و انفعالات و پیدایش و فرسایشها در لایه‌های پایین‌تر سازگاری است. به طور کلی فقط کسانی که عقایدشان در باب ارزش در کمترین حد از تهذیب یافتگی است خیلی دست به نقد معتقدند که بهای ساعات بسیار ارزشمند را بعدها باید پرداخت. تصور آنان از «زمان تب و تاب» به عنوان اوج امکانات انسانی بیانگر این نظرگاه است. در مورد آنانکه معتقدند با ارزشترین تجارب آنهايي است که برای تجارب ارزشمند دیگر نیز سودمند باشد مشکلی بروز نمی‌کند. ایشان به این پرسش که آیا زندگی طولانی را بر زندگی خوش ترجیح می‌دهند یا نه، پاسخ خواهند داد که به نظرشان آن نوع زندگی خیلی باب طبع است که هر دو را با هم داشته باشد.

بنابراین، ارزشمندترین حالات ذهنی آنهايي هستند که بیشترین و جامعترین همناوختی را میان فعالیتها و کمترین حد از کاهش عمر، تضاد، محرومیت، و قید و بند را به ارمغان آورند. حالات ذهنی به طور کلی به همان درجه ارزشمندند که موجب کاهش ضایعه و عقیمی بشوند. ما باید در بررسی این فورمول بندی دقت کنیم و به خاطر داشته باشیم که فعالیت‌های انسان چقدر متنوع است و، مثلاً، از تحسین بی‌جهت افراد عملی و کارایی که زندگی عاطفی آنها باز داشته شده است خودداری کنیم. لیکن ما از برکت وجود روانکاوان کمتر احتمال دارد در وضعی قرار بگیریم که عواقب این بازداریها را نادیده انگاریم.

بدیهی است که هیچ‌یک از نظام‌بندیها نمی‌تواند دعوی نیل به مقامی رفیع را داشته باشد. انسانها طبیعتاً متفاوتند و تخصص در هر جامعه‌ای اجتناب‌ناپذیر است. آشکارا تعداد زیادی از

نظام‌بندیهای خوب وجود دارد، و آنچه برای یک شخص خوب است برای دیگری خوب نخواهد بود. دریانوردان، پزشکان، ریاضیدانان، و شاعران کمتر می‌توانند همگی سازمانی مشابه یکدیگر داشته باشند. به تناسب شرایط متفاوت الزاماً ارزشهای متفاوت پدید می‌آید. بی‌تردید شرایط ممکن است چنان باشد، و اغلب هم چنان است، که هیچ‌گونه زندگی برخوردار از ارزشهای والا مقدور نباشد. با اخلاق طبیعت‌گرایانه، دلایل برای تغییر دادن این شرایط و شیوه انجام این کار، هر دو، روشنتر شده است. اما این قولی است که جملگی برآنند که، حتی با وجود منابع و تسلط کنونی ما بر طبیعت، هشیاری و حسن نیت نمی‌تواند کاری کند که هیچ فردی در چنان موقعیتی قرار نگیرد تا از همه ارزشهای عموماً قابل حصول محروم گردد. زدودن پرسشهای اخلاقی از خرد و ریزهای علم اخلاق و تحریفات خرافی گامی است که مدتها پیش در جهت حصول این تعهد باید برداشته می‌شد. اما غالباً چنین تصوّر می‌شود که تا هنگامی که پیشرفتی در انجام یافتن این تعهد حاصل شود خود را با فعالیتهای ظاهراً غیرعملی، از قبیل هنر یا نقد سرگرم کردن بسیار شبیه به رفتار مسافر یک کشتی است که خدمه کافی ندارد. بی‌تردید این مطلب در مورد برخی افراد که خود را تا این حد مشغول می‌دارند به قدر کافی صدق می‌کند. اما این درست نیست که نقد در حکم دادوستد اشیای تجملی باشد. پیشقراول جامعه را تا موقعی که پیشقراول به جلو نرفته است نمی‌توان رها کرد. فایده حسن نیت و هشیاری هنوز بسیار اندک است. منتقد، چنانکه گفته‌ایم، همان قدر با سلامت ذهن سروکار دارد که پزشک با سلامت تن. پرداختن به کار نقد به منزله پرداختن به داوری و سنجش ارزشهاست. این را که دیگر شرایط مورد نیاز چیست بعداً خواهیم دید. زیرا هنرها ضرورتاً و، با قطع نظر کامل از هرگونه مقاصد هنرمند، در حکم ارزیابی حیاتند. وقتی میثوآرنلد می‌گفت که شعر نقد حیات است درباره چیزی سخت آشکار حرف می‌زد که همواره نادیده انگاشته شده است. هنرمند با ثبت و تخلید تجاربی سروکار دارد که در نظر او بیشترین ارزش را دارد. همچنین، به دلایلی که در فصل بیست و دوم بررسی خواهیم کرد، او کسی است که به اغلب احتمال تجاربی از ارزشها دارد که ثبت کردنی و ماندنی است. او میزانی است برای اینکه ذهن رشد خود را نشان دهد. تجارب او، و دست کم آنهایی که به اثر وی ارزش می‌بخشند، نشان‌دهنده سازش و وفاق میان انگیزه‌هایی است که در اغلب اذهان هنوز مغشوش، مانع همدیگر، و در تضاد با یکدیگرند. کار او نظم دادن به آن چیزهایی است که در بیشتر ذهنها فاقد نظم است. اینکه شکستهای او در ایجاد نظم از بطن آشفته‌گی نمایانتر از آن اشخاصی دیگر است، دست کم تا حدودی ناشی از جسارت بیشتر اوست؛ این امر کیفر بلندپروازی و نتیجه انعطاف افزونتر وی است، لیکن هنگامی که او موفق می‌شود، ارزش آنچه به انجام رسانده است همواره به صورت سازمانی کاملتر نمودار می‌شود که امکانات پاسخ و فعالیت را هرچه بیشتر قابل استفاده می‌سازد.

اینکه ارزش چیست و کدام تجارب ارزشمندترینند، مادامی که ما بر وفق آن تجربدهای مبسوط، یعنی فضایل و رذایل، می‌اندیشیم هرگز درک نخواهد شد. کاموس، آن نماینده بی‌اعتبار اخلاق مبتنی بر نفع، به بانوی اشراف منش، آن دشمن طبیعت، گفت: «شما پیمانهای مورد اعتماد آن زن را وارونه کرده‌اید». ما به جای تشخیص اینکه ارزش در «خصایص دقیق» پاسخ و نگرش نهفته است کوشیده‌ایم تا آن را در هماهنگی با تجویزات تجریدی و قواعد عام رفتاری بیابیم. هنرمند متخصص «خصایص دقیق» است و در مقام هنرمند نسبت به تعمیمهایی که به نظر او در کاربرد عملی خاتمتر از آنند که موجب تمیز میان آنچه ارزشمند یا بر عکس است بشوند کم‌توجه‌یابی توجه است. به همین دلیل فرد اخلاقگرا همواره متمایل بدان است که به او اعتماد نکند یا وی را به حساب نیاورد، با این حال، از آنجا که خوب هدایت کردن زندگی تنها از خوب نظم دادن پاسخهایی نشأت می‌گیرد که سخت ظریفتر از آن‌اند که دست هیچ یک از دستورالعمل‌های کلی اخلاقی به آن برسد، این غفلت از هنر از جانب فرد اخلاقگرا در حکم سلب صلاحیت از آن است. چنانکه شلی^۲ تأکید می‌کند، شالوده اخلاق را نه موعظه‌گران بلکه شاعران می‌ریزند. بدسلیقگی و پاسخهای خام تنها عیوب کسی که از جهت متفاوتی قابل ستایش است نیست. این دو عملاً عیبی ریشه‌ای است که معایب دیگر از آن ناشی می‌شود. هیچ زندگی که در آن پاسخهای اولیه سازمان نیافته و مغشوش باشد، نمی‌تواند اعتلا یابد.

فصل نهم

بدفهمیهای بالفعل و بالقوه

چه کسی این را می‌گوید؟ اینکه وحی مُنزل نیست! - کین^۱

هر نظریه‌درستی شاید مشابهات خام و ناسخته خود را داشته باشد. که گاه ناشی از فهم مغشوش وضعیت واقعی امور است، و گاه منبعث از تبیین نادرست. غالباً این متفرعات نابهنجار یا نادرست مانع می‌شوند که نظریه‌های درست قبول عام یابد. آنها همچون سایه‌ها و بازتابها و پژواکهایی هستند که درک را مبهم و آشفته می‌سازند. آنها در هیچ جا به قدر مسئله کارکرد اخلاقی هنر کارگر نمی‌افتند. بررسی چند مورد به روشنتر کردن آنچه گفته شده و به تمییز دادن نظریه توصیه شده از خویشاوندان بدنام آن، و نیز به رفع سوء تفاهمهای احتمالی کمک خواهد کرد.

بارها به تولستوی اشارت رفته است، ولی هیچ چیز در تاریخ جدید عقاید زیباشناسی به اندازه حملات شدید آن هنرمند بزرگ علیه همه هنرها درخور توجه نیست. برای اینکه چگونه می‌توان پیش فرضهای اخلاقی را در داوری ارزشها دخالت نداد، مثالی بهتر از این یافت نمی‌شود. او، در حالی که برق چرخشی به تعویق افتاده جلوی چشمش را گرفته بود، با آنکه در مقام یک هنرمند از اهمیت فوق‌العاده هنرها آگاه بود، تحت تأثیر شدت عقاید جزمی جدیدش همه تجاربی را که در سالیان گذشته خلاقتهای خاص او را تشکیل می‌داد از یاد برد و، در حالی که «اصلی» در هر دست گرفته بود، خود را بشدت بر روی کل مجموعه شاهکارهای اروپا انداخت و چنانکه اقتضای عقایدش

1) Cain

بود به کمتر بازمانده‌ای امان عرض وجود داد.

او با تأکید بر حجم عظیم نیرویی که در ممالک متمدن وقف هنر گردیده است آغاز می‌کند. آنگاه به گونه‌ای بسیار بجا اظهار می‌دارد که آگاهی از اینکه این فعالیت درباره چیست دارای اهمیت فراوان است؛ و سی صفحه را صرف تعاریفی می‌کند که از «هنر» و «زیبایی» به دست داده شده است. وی پس از بررسی دقیق تألیفات تقریباً غیرمنتقدانه شسler^۲ و نایت^۳ نتیجه می‌گیرد که زیباشناسی از آن زمان تاکنون ملغمه‌ای بیحاصل از اوهام و خیالپردازیها بوده است که هیچ‌گونه تعریفی از آنها حاصل نمی‌شود. او این نتیجه را گاهی تا سرحد کاربرد آن در زیباشناسی مبتنی بر مفاهیم زیبایی، و گاه تا نگرانی منتقدان در توجیه شکل‌های موجود هنری دنبال می‌کند. وی تأکید می‌کند که آنان کمتر به کشف اینکه هنر چیست می‌پردازند تا نشان دادن اینکه آنچه در عرف، هنر خوانده می‌شود در حقیقت چه باید باشد. با این قسمتهای هنر چیست می‌توان موافق بود. سپس او تعریف خاص خود را ارائه می‌کند. «برانگیختن ادراکی که قبلاً تجربه کرده‌ایم در خود، و وقتی برانگیخته شد انتقال آن به دیگران به نحوی که آنها بتوانند همان ادراک را تجربه کنند... به طوری که این ادراکات به افراد دیگر سرایت کند و از درون آنان بگذرد؛ کار و بار هنر عبارت از همین است.»^۴ تا اینجا عالی است، اگر «ادراک»، یعنی الفاظی زیباشناختی - روانشناختی رایج در مکاتب هنری عصر تولستوی را به لفظی کلیتر از قبیل تجربه برگردانیم. اما این تنها نخستین مرحله از تعریف است؛ مطالب دیگری هست که باید افزود. هنری که مؤثر است (چنانکه او این عبارت را در قول فوق به کار می‌برد) هنر ناب است که نقطه مقابل هنر مدرن یا قلب و تحریف شده است؛ لیکن ما در تعیین تمامی ارزش هر اثر هنری ناگزیریم سرشت محتوای آن را مورد ملاحظه قرار دهیم، یعنی سرشت تجارب انتقال یافته را. بر طبق عقیده تولستوی، در مورد محتوای هنری بر مبنای آگاهی دینی عصر داور می‌شود. از نظر تولستوی آگاهی دینی عالیت‌ترین درک از معنای زندگی است، و این مطابق عقاید او عبارت از اتحاد جهانی انسانها با خدا و با یکدیگر است.

هنگامی که تولستوی ملاک خود را در داورى درباره آثار هنری خاصی اعمال می‌کند، قادر به استنتاج نتایجی شگفت‌آور است: «هنر مسیحی، یعنی هنر زمان ما، می‌باید کاتولیک به مفهوم مستقیم کلمه - یعنی جهانی - باشد، و به همین صورت همه انسانها را با هم متحد سازد. تنها دو نوع از ادراکات هست که همه انسانها رامتحد می‌کند؛ ادراکاتی که از تشخیص پیوند فرزندی انسان نسبت به

2) Schasler

3) Knight

۴) هنر چیست؟ *What Is Art?*، بخش پنجم.

خدا و از برادری انسانها نشأت می‌گیرد؛ و ادراکات حیاتی ساده‌تری که برای همه انسانها بدون استثنا قابل حصول است، همچون ادراک خوشی، شکسته نفسی، اشتیاق، آرامش، و غیره. فقط همین دو نوع ادراکات است که موضوع هنر زمان ما را، که با توجه به محتوای آن خوب است، تشکیل می‌دهد. تولستوی در حقیقت منکر ارزش همه تلاشهای بشری بود؛ به استثنای آنهایی که مستقیماً به اتحاد انسانها منجر می‌شود. ممکن است گمان رود که شور و حرارت دینی او از اعتقاد او مبنی بر اینکه «دین» این گرایش را دارد سرچشمه می‌گرفت. باید به خاطر داشت که او به گونه‌ای بس قاطع میان «دین»^۵ و ادیان تمایز می‌نهاد؛ تمایزی که بسیاری از جمله تولستوی خود را با آن تسلا داده‌اند. اما هدف اساسی او، یعنی یگانه ارزش برای او، اتحاد انسانها بود. همه چیزهای دیگر فقط تا آنجا دارای ارزشند که موجب پیشرفت این امر گردند، و هنر در تبعیت عمومی از این امر سهیم می‌شود. حتی یک لطیفه برای تولستوی تنها به شرطی لطیفه است که همه افراد بتوانند در آن سهیم شوند، یک اصلاح واقعاً انقلابی. سهیم شدن مهم‌تر از شایستگی داشتن است. او بر مبنای این اصول درباره هنر و ادبیات اروپایی پژوهش می‌کند. با لجاجت عظیم علیه ارزشهای پذیرفته شده و سخت‌دلی ناشی از استبداد فوق‌العاده رأی، ارزشهای خدشه‌ناپذیر یکی بعد از دیگری از اهمیت می‌افتند؛ شکسپیر، دانته، گوته، و غیره طرد می‌شوند؛ واگنر بخصوص از لحاظ نیرو و استعداد هنری آماج انتقاد قرار می‌گیرد. به جای آنها گذاشته می‌شود داستان دو شهر، ناقوسها^۶، آدام‌بید^۷، یینوایان (تقریباً تنها چیزی از ادبیات فرانسه که می‌توانست مورد پسند تولستوی باشد)، و کلبهٔ عمو تم^۸. هر هنری که باعث اتحاد انسانها نشود یا گمان رود که جاذبه‌اش محدود به محافل فرهیخته و اشرافی باشد محکوم است. تولستوی به اقتضای برداشتش از بدبختی انسان فکر می‌کرد: «همه آنهایی که با من نیستند بر من‌اند». هرگونه تغییر مسیر هنر از مجرای یگانه و باریک آن در چشم او ضایعه‌ای جبران‌ناپذیر می‌نمود. بی‌تردید با توجه به اینکه چقدر او در گذشته عمیقاً تحت تأثیر و نفوذ چیزهایی که اکنون از آنها تأسف می‌خورد قرار داشت، عاقبت کارش بدانجا کشید که قدرتهایی نامحدود به هنر در صورتی که مستقیماً جهت‌دار باشد نسبت دهد. اما اگر ما به چیزهای دیگری که او در راه همان هدف به آنها نیز استناد می‌کرد بیندیشیم، طنینی از نومیدی را در واپسین فریاد او می‌یابیم: «هنر باید خشونت را برطرف سازد، تنها هنر قادر بدین کار است».

می‌توانیم با این اقوال بسنجیم سخن مشهوری را از یکی دیگر از اشراف هنرمندی به همین

(۵) مراد ارتدوکس روسی است. - م.

6) The Chimes

7) Adam Bede

(۸) هنر چیست؟، بخش شانزدهم.

اندازه برجسته و به همین اندازه طغیانگر علیه کلّ ساختمان تمدّن قراردادی که «شور و شوقش برای اصلاح جهان» کمتر از تولستوی نبود، ولی از لحاظ دارا بودن درک وسیعتر و کاملتری از ارزشها و ذهنی که در اثر چرخشی دیر هنگام دچار شکاف و تغییر شکل نشده بود با وی تفاوت داشت.

«تمامت اعتراض بر غیراخلاقی بودن شعر مبتنی بر تصوّر نادرست از روشی است که شعر برای ایجاد پیشرفت اخلاقی انسان به کار می‌برد. اخلاق عناصری را که شعر خلق کرده است نظم و ترتیب می‌دهد، و در باب زندگی شهری و متمدن طرحهایی ارائه و نمونه‌هایی پیشنهاد می‌کند: به سبب نیاز به اصول و قواعد ستودنی نیست که انسانها نسبت به همدیگر تنفر می‌ورزند، ضدیت می‌کنند، عیب می‌جویند، یکدیگر را فریب می‌دهند، و تحت انقیاد در می‌آورند.»

«اما شعر به گونه‌ای آسمانیتر عمل می‌کند. شعر خود ذهن را با ارائه ظرفی شامل هزار ترکیب درک ناشده فکر بیدار می‌کند و وسعت می‌بخشد. هرآنچه عواطف را تقویت و تهذیب کند، تخیل را گسترش بخشد، و روح را بر احساس بیفزاید سودمند است. شعر در تصوّر اینکه اگر نه دانه، پترارک، بوکاتچو، چاسر، شکسپیر، کالدرون، و لرد بیکن به وجود آمده بودند و نه میلتن وضعیت اخلاقی جهان چگونه می‌بود، بر هر تخیلی پیشی می‌گیرد.»

مایه شگفتی است که چگونه درج برخی اسامی، بخصوص در اینجا، به نظر می‌رسد بنیان استدلال را تضعیف می‌کند. جهانی که ما قطعاً مسلم می‌گیریم، حتی در صورتی که هیچ بوکاتچویی و لرد بایرنی وجود نمی‌داشت، بر روی هم همینطور می‌بود. اشیاء چندان تفاوتی نمی‌کردند، برخی افراد حتی اگر هیچ‌یک از این مؤلفان هرگز خود را تکان نمی‌دادند که چیز بنویسند فکر می‌کردند. شاید هم شکسپیر، همچون اغلب اوقات، استثنا شمرده می‌شد. اما این احساس که، گذشته از هرچیز، معدودی شاعر هستند که شخصاً تفاوت بسیاری ایجاد می‌کنند به هیچ وجه ایرادی بر تز اصلی شلی نیست. ما می‌توانیم مقدار زیادی آب از دریا برداریم بدون اینکه هیچ تفاوت آشکاری در آن ایجاد شود، ولی این دلیل آن نمی‌شود که آنچه برداشته‌ایم حاوی آب نبوده است. حتی اگر رفع نفوذ همه شاعرانی که نامشان را می‌شناسیم نیز تفاوتی محسوس در امور انسانی پدید نیاورد، باز این مطلب حقیقت دارد که توسعه ذهن، یعنی گسترش حوزه حساسیت انسانی، از طریق شعر حاصل می‌شود.

نظر سخت محدود درباره ارزشها، یا تصوّر بیش از حد ساده‌نگرانه در باب اخلاق معمولاً منشاء این سوء تفاهمها در مورد هنرهاست. بحث در طول همه اعصار در مورد اینکه آیا کار شعر لذت بخشیدن است یا تعلیم دادن، این نکته را بخوبی نشان می‌دهد. هوراس محتاط می‌گفت: «شاعران یا می‌خواهند تعلیم دهند یا لذت بخشند یا هر دو را با هم جمع کنند؛ یعنی استوار و سودمند را با

خوشایند پیوند دهند.» تنها به منظور سودمند بودن است که شعر می‌بایست خوشایند باشد؛ لذت فقط وسیله‌ای است که آن زن برای هدف سود بردن به کار می‌برد. بوالو و راپین نیز چنین می‌اندیشیدند. درآیدن فروتن با شیوه نافذش «به شرطی از شعر ارضا می‌شد که موجب لذت شود؛ زیرا لذت، اگر نگوییم تنها هدف، مهمترین هدف شعر است: تعلیم جایز است اما در مرتبه ثانوی؛ چرا که شعر تنها از طریق لذتی که می‌بخشد تعلیم می‌دهد.» لیکن او چیزی بیش از این در جهت تشخیص ماهیت لذت یا تعلیم نمی‌گوید، و این حذفی است که اغلب منتقدان بجز شلی در وجود آن همداستانند. نظر ما در این باره تماماً مبتنی بر همین است. اگر هم ما این نظریه ظاهراً دلپذیر و جمع و جور را، به عنوان اینکه پایین‌تر از سطح توجه جدی است، کنار بگذاریم، هنوز مشکلی باقی می‌ماند. منتقد اجرای جدید نمایشنامه چنچی^۹ آن را به نحوی عالی برای ما بیان می‌کند:

«بهتر بود چنچی شلی برای همیشه تحریم شده باقی می‌ماند.» این اثر نشان‌دهنده سه ساعت فقر و فلاکت بدون گشایش و عذاب‌دهنده است... چه عذری برای تصویر کردن چیزهای هولناکی از این قبیل هست؟ لابد عذرهایی در نظر سلسله بزرگی از مشاهیر که از آن سخت تمجید کرده‌اند باید وجود داشته باشد. اگر وظیفه تئاتر سرگرم‌سازی است، با عرضه چنچی هدف خود را گم کرده است. اگر وظیفه‌اش تعلیم دادن است، کدام اصل اخلاقی را برای هدایت بهتر زندگیمان در تراژدی از این دست می‌توان یافت؟ اگر جواب «هنر» است، پس هنر را به آسانی می‌توان قربانی کرد.»

بی‌تردید مشاهیر ادبی با تحسین‌هایشان تا حدودی در این قضیه مقصر بوده‌اند. آثار و آماراتی که از «عصر تمییز»^{۱۰} در دست داریم مبین واکنشی منصفانه است. او تأثیری را که بازی بد و اجرای ناشیانه^{۱۱} می‌گذاشت بدقت ثبت کرد. اما سروکار ما با استدلال اوست نه با واکنش وی. مشاهیر، اگر زیاده سرگرم داد دل ستاندن (هرچند به صورتی غلط) از وفاداریشان در قبال خاطره شلی و احساس پیرویشان بر سانسور نمی‌بودند، ممکن بود به او بگویند که نه سرگرمی و نه تعلیم آن چیزی نیست که آدم عاقل از «تراژدی» می‌جوید، و او را به ارسطو ارجاع کنند. این لفظ هم، جز در صورتی که آن را از وضع معمولی آن بگردانیم، مناسب شکل‌های مهمتری از هنر نیست. تجربه‌ای که آنها فراهم می‌آورند سرشارتر، متنوع‌تر، تمام‌تر، و تعادلی که در انگیزه‌های متضاد ایجاد می‌کنند، خواه در مورد شفقت و

9) cency

۱۰) "Age of Good Sense"، که همان عصر خودگرایی یا روشنفکری قرن هجدهم است. - م.

۱۱) «این ماجرای چنچی برآستی سخت ترسناک و هول‌انگیز است. هر چیزی از مقوله اجرای خشکی از آن بر روی صحنه ممکن است تحمل‌ناپذیر از آب درآید. کسی که بر روی این موضوع کار می‌کند باید بر جنبه آرمانی آن بیفزاید، و از هولناکی واقعی رویدادهای آن بکاهد.» از مقدمه شلی. البته اجراکنندگان عقیده‌ای عکس این داشتند.

ترس و خواه شادی و نومیدی، ظریفتر از آن است که به آسانی توصیف شود. تراژدی -

در زیرپای آنانکه بامهای کبود رنگشان

آراسته گشته است چونان به قصد جشن و سرور از شاخدهایی

با توت‌های شادابی ناکرده - شکلهایی شیخ‌گون

شاید که در نیمروز با هم دیدار کنند؛ ترس با امید لرزان،

سکوت با بصیرت، مرگ با استخوانها و زمان با سایه،

هنوز شکلی است که ذهن می‌تواند در سایه آن به گونه‌ای روشن و آزادانه به موقعیت انسان بیندیشد؛ مسائل آن معلوم است و امکاناتش مکشوف. ارزش آن و جایگاه والایی که در ادوار تاریخی در میان هنرها دارا گردیده و هنوز هم داراست ناشی از همین امر است؛ این را که در آینده چه خواهد شد تنها می‌توانیم حدس بزنیم. تراژدی ممارستی سخت بزرگ است برای روح تا مکان خود را در میان سرگرمیها یا حتی لذات بیابد، یا به مثابه وسیله‌ای برای تلقین و القاء شیوه‌های خام ارزش‌گذاری، از آن دست که در مورد ارزش‌گذاری اخلاقی مقرر گردیده است، انگاشته شود. اما بحث کاملتر را درباره تراژدی باید به بعد موکول کنیم.

این ملاحظات لازم می‌نمود تا از القای این تأثیر که نظریه ما در باب ارزش ممکن بود ایجاد کند، مبنی بر اینکه هنرها تنها با راه‌حلهای خوش عاقبت و مصالحات ماهرانه میان لذات گوناگون، یعنی با «جعبه آب نبات نماهای پوچ» سر و کار دارند جلوگیری شود. چنین نیست. فقط یک روانشناسی خام و ناسخته، چنانکه خواهیم دید، ممکن است قائل به اینهمانی ارضای انگیزه و لذت باشد. هیچ نظریه لذت‌گرایانه‌ای در باب ارزش حقایق را حتی بر بخش کوچکی از این زمینه منطبق نخواهد کرد، زیرا در این صورت ناگزیر است چیزی را که فقط ملازم با یک مرحله در فرایند ارضاست سبب کل آن فرض کند. هرچند لذت، چنانکه بعداً خواهیم دید، جایگاه خاص خود را در کل مبحث ارزشها دارد، که جایگاه مهمی هم هست؛ اما نباید به آن اجازه داد تا به قلمروی که حق آن را ندارد، دست‌اندازی کند.

فصل دهم

شعر برای شعر

از یک قطب به قطب دیگر آسانتر می‌توان رفت
تا از یک اختلاف جزئی به اختلاف جزئی دیگر
آتیرانی دو لا مور^۱

سوۀ تفاهم احتمالی دیگر که نباید ناگفته بماند در مورد نظریۀ «هنر برای هنر»، یعنی نظریه‌ای است که به طور قاطع و زیان‌آوری فرسوده است؛ این نظریه با جایگاه چیزی که در ارزشگذاری اثر هنری تأثیرات آجل خوانده می‌شود سروکار دارد. سخت مرسوم است که در عالم هنر دماغ خود را در برابر هر گونه کوششی در به کار بردن آنچه «قوانین خارجی» می‌خوانند بالا بگیرند. اما بد نیست به یاد آوریم که در میان همه نظریات مهم نقد، نظریۀ اخلاقی هنر (که بهتر است آن را نظریۀ «ارزشهای رایج» بنامیم) بیشتر مغزهای بزرگ را پشت سر خود دارد. قبل از آنکه ویستلر^۲ بیاید و جنبشهای نقد را در نیم قرن گذشته آغاز کند، کمتر شاعر، هنرمند، یا منتقدی در این امر تردید داشت که درباره ارزش تجارب هنری باید همان گونه قضاوت کرد که در مورد سایر ارزشها. تنها به ذکر نام برجسته‌ترین آنها بسنده می‌کنیم: افلاطون، ارسطو، هوراس، دانته، اسپنسر، میلتن، قرن هجدهمی‌ها، کولریج، شلی، مئیوآرنلد و پاتر، که همگی با وجود تفاوت درجه تہذیب دیدگاهی مشابه

1) *Attirance de La Mort*

2) whistler

داشتند.^۳ هواداری شخص اخیر از عقیده فوق قدری غیرمترقبه است.

«پس، با توجه به شرایطی که کوشیده‌ام برای هنر سازنده و خوب بیان کنم، در صورتی که هنر وقف افزایش سعادت انسانها، رهایی ستمدیدگان، یا ازدیاد همدردی ما نسبت به یکدیگر، یا آن‌گونه حقایق نو و کهن درباره خودمان و رابطه‌مان با جهان که می‌تواند ما را در طول اقامتمان در این سرای سپنجی صیانت کند بشود... هنری والا هم خواهد بود؛ البته اگر علاوه بر آن کیفیاتی که به طور خلاصه به دست دادیم چیزی از روح انسانیت نیز در آن باشد و جایگاه خود را از لحاظ منطق و معماری، در ساختار عظیم حیات انسان، بیابد.»^۴ بهتر از این هیچ بیان عاطفی مختصری از شرایطی که ارزش تجربه موقوف بر احراز آنهاست نمی‌توان سراغ جست.

برخلاف همه عقاید گرانشنگ یاد شده، این نظریه - تا حدود زیادی مبتنی بر جدایی شکل و محتوی، و مضمون و طرز پرداخت از یکدیگر، که در جای دیگر بررسی خواهد شد^۵ و متکی بر نظریه «خوبی» ذاتی، فوق حسی و غایی، که در بالا مطرح گردید - که ارزشهای هنری بی‌ماندند یا قابلیت آن را دارند که جدا از ارزشهای دیگر لحاظ شوند، در حدود سی سال بر بسیاری از محافل معتبر تسلط داشت. دلایل این تفکیکی را که سعی بر آن بوده است پیشتر بررسی کردیم؛ این دلایل از انواع و اقسام مختلف است. برخی از آنها ناشی از تأثیر ویستلر و پاتر و آن پیروان حتی ذی‌نفوذتری است که نظریات آن دو را اشاعه دادند. برخی را می‌توان منبعث از واکنش دسته‌جمعی علیه راسکین دانست. و باز برخی دیگر گمان می‌رود تحت تأثیر نسبتاً نامنتظر زیباشناسی اروپایی^۶ و آلمانی بر فکر انگلیسی باشد. تقریباً از آغاز زیباشناسی علمی تأکید بر روی تجربه زیباشناختی به عنوان تجربه‌ای منحصر به فرد، کامل، و قابل اینکه به تنهایی مورد بررسی قرار گیرد برجستگی یافته است. غالباً این امر چیزی بیش از تعمیم دادن بخشی از روش علمی بر کل این زمینه نیست، یعنی روش بررسی حتی المقدور

(۳) درست است که در مکانیک لیست عجیب و غریبی از اسامی می‌توان ترتیب داد و گفت: «برخلاف همه اینها اینشتین مسلمی ظهور کرد»، ولی موارد مشابه یکدیگر نیستند. پیشرفت علمی با دگرگونی سبک و اسلوب فرق دارد، و نه حقایق تازه و نه هیچ یک از فرضیات جدید - نه آزمون مایکلسن موری، و نه هیچ چشم‌انداز گسترده‌ای - هیچ کدام به نظریه جداگانه‌ای درباره ارزش هنری نینجامید. هرچند مورخان زیباشناسی گاهی اوقات به این خوشنودند که مطالب خود را چنان عرضه دارند که گویی پیشرفتی را از افکار خامتر به اندیشه‌های پخته‌تر و از غفلت به هشیاری نشان دهد، ولی هیچ شالوده استواری برای این رویه وجود ندارد. ارسطو دست کم همان قدر آگاهی روشن و دقیق از حقایق مربوطه داشت. او همان اندازه توضیحات کافی می‌داد که هریک از پژوهندگان جدیدتر. در حقیقت، زیباشناسی تاکنون چندان به مرحله علمی، که در آن پژوهندگان بعدی بتوانند کار خود را از همان جایی که اسلافشان رها کرده‌اند آغاز کنند، راه نیافته است.

(۴) گفتاری در باب سبک، *An Essay on Style*، پاراگراف پایانی.

(۵) نک: فصلهای شانزدهم، هجدهم، و بیست و یکم.

(۶) در متن Continental آمده که شامل قاره اروپا منهای بریتانیاست. - م.

فقط یک چیز در هر وهله. هنگامی که منتقدان در انگلستان در گذشته‌ای نه چندان دور شنیدند که چیزی مرتبط با هنر و شعر - یعنی تجربه زیباشناختی - وجود دارد که می‌تواند به‌تنهایی به کمک روشهای درون‌نگری بررسی شود، به گونه‌ای که غیرطبیعی هم نبود، به این نتیجه جست زدند که ارزش آن را نیز می‌توان از بقیه جدا و بدون ارجاع به چیزهای دیگر توصیف کرد. نتایج مأخوذه بعدی از پاره‌ای جهات غریب‌تر از آن بودند که بیش از زمان رواجشان دوام یابند. اغلب آنها به تصوّر یک «لرزش خاص» حاصل از آثار هنری، که بی‌شباهت و بی‌ارتباط با همه تجارب دیگر است، بالغ می‌شدند و لاغیر. درباره‌اش می‌گفتند که «ابدأ غریب‌تر از هرچیز دیگری در این دنیای غریب و باورنکردنی نیست.^۷ اما غرایب جهان از نوعی دیگر و جالبتر است. جهان ممکن است دکان عجایب و غرایب باشد، ولی در هیچ جای آن هرج و مرجی به چشم نمی‌خورد.

در تعقیب اهداف فعلی خودمان تنها کافی است به بررسی عقیده‌ای که تواناترین نماینده آن ابراز داشته است بپردازیم، منتقدی که با توجیهات خاص خویش از این فورمول تا آنجا پیش می‌رود که با اعتراضی که ناگزیر از آنیم مواجه می‌شود.

«پس فورمول "شعر برای شعر" چه چیزی درباره این تجربه به ما می‌گوید؟ تا آنجا که من می‌فهمم، این چیزها را می‌گوید: اول اینکه هدف این تجربه در خودش است، به خاطر خودش ارزشمند است، و ارزش ذاتی دارد. دوم اینکه ارزش شاعرانه آن فقط عبارت از همین ارزش ذاتی است. شعر می‌تواند ارزش آجلی نیز به عنوان وسیله‌ای برای فرهنگ یا دین داشته باشد، زیرا تعلیم را انتقال می‌دهد، یا عواطف را تلطیف می‌کند، یا آرمانی شایسته را پیش می‌برد؛ چون برای شاعر شهرت، یا ثروت، یا وجدانی آرام به بار می‌آورد. چه از این بهتر: بگذارید شعر به این دلایل نیز ارزشگذاری شود. لیکن ارزش آجل آن نه در ارزش شاعرانه آن به عنوان تجربه‌ای ارضاکننده و تخیلی است و نه به طور مستقیم می‌تواند تعیین‌کننده آن ارزش باشد؛ و این امر باید به طور کامل از درون مورد قضاوت قرار گیرد... لحاظ کردن اهداف آجل، خواه از سوی شاعر در ضمن عمل سرودن و خواه از سوی خواننده در ضمن عمل تجربه کردن، موجب کاهش ارزش شعری می‌گردد، زیرا سبب آن می‌شود که ماهیت شعر با جدا کردن آن از فضای خاص خودش تغییر یابد؛ چراکه ماهیت آن نباید بخشی یا حتی نسخه‌ای از جهان واقع (به مفهوم رایج مستفاد از این عبارت) بلکه باید جهانی فی‌نفسه مستقل، کامل، و خودمختار باشد.^۸

به نظر می‌رسد چهار نکته در اینجا هست که ارزش ملاحظه دقیق را دارد. اولین نکته این

(۸) ا. س. بردلی، سخنرانیهای آکسفورد درباره شعر، ص ۵.

(۷) کلیو بل، ص ۴۹.

است که چیزهایی که در لیست دکتر بردلی به عنوان ارزشهای آجل ممکن ذکر شده است - فرهنگ، دین، تعلیم، تلطیف عواطف، پیشبرد آرمان شایسته، شهرت شاعر، یا ثروت، یا وجدان آرام - این چیزها بوضوح در سطوحی کاملاً متفاوت قرار دارند. او درباره همه آنها می‌گوید که احتمالاً نمی‌توانند ارزش شاعرانه تجربه زیباشناختی را تعیین کنند؛ اینکه آیا هر تجربه شاعرانه‌ای از نظر شاعرانه ارزشمند است یا نه، نمی‌تواند به هیچ یک از این ارزشهای آجل بستگی داشته باشد. اما مسلم است که برخی از این ارزشها رابطه‌ای با تجربه شاعرانه دارند که بکلی متفاوت با رابطه آنها با دیگر است. فرهنگ، دین، تعلیم، به برخی معانی خاص، و تلطیف عواطف و پیشبرد آرمانهای شایسته ممکن است به طور مستقیم در قضاوت‌های ما در باب ارزش شاعرانه تجارب دخیل باشند. در غیر این صورت، چنانکه خواهیم دید، لفظ «شاعرانه» به صوتی بی‌معنی بدل می‌شود. از سوی دیگر، شهرت شاعر، پاداش او، یا وجدان وی، آشکارا نامربوط به نظر می‌رسد؛ این از نکته اول.

نکته دوم این است که آنچه دکتر بردلی در خصوص تجربه تخیلی می‌گوید - مبنی بر اینکه آن را باید از درون مورد قضاوت قرار داد - گمراه کننده است. ما در بیشتر موارد از درون درباره آن قضاوت نمی‌کنیم. قضاوت ما درباره ارزشهای آن هیچ جزئی از آن نیست. در مواردی نادر، ممکن است چنین قضاوتی جزئی از آن باشد، ولی این امری استثنایی است. ما معمولاً برای داوری درباره آن ناگزیریم از درون آن بیرون آییم، و داوری ما درباره آن به کمک حافظه یا رسوبات دیگری است که می‌دانیم بایگانیهای خوبی برای ارزش آن است. اگر مراد از قضاوت درباره آن از درون تجربه فقط هنگامی است که این رسوبات تر و تازه باشند، می‌توانیم موافق باشیم. گو اینکه در این گونه داوری به هیچ وجه نباید از «جایگاه آن در ساختار عظیم حیات انسان» غافل بود. ارزش آن منوط به همین است، و ما نمی‌توانیم بدون به حساب آوردن این جایگاه، و همراه با آن ارزشهای آجل بی‌شمار، درباره آن قضاوت کنیم. این بدان معنی نیست که اگر از آنها غافل بمانیم ارزیابی ما از آن غلط خواهد بود، بلکه مراد این است که ارزیابی چیزی بجز همین به حساب آوردن همه چیز و چگونگی ارتباط چیزها با یکدیگر نیست.

سومین نکته در خصوص قضیه سوم دکتر بردلی مطرح می‌شود مبنی بر اینکه لحاظ کردن اهداف آجل، خواه از سوی شاعر در ضمن عمل سرودن و خواه از سوی خواننده در ضمن عمل تجربه کردن، موجب کاهش ارزش شعری می‌گردد. در اینجا همه چیز بستگی به این دارد که اهداف آجل مورد نظر کدامها هستند، و شعر از کدام نوع است. نمی‌توان منکر این شد که در مورد برخی از انواع شعر دخالت اهداف آجل بخصوصی ممکن است ارزش آنها را کاهش دهد، و اغلب هم می‌دهد؛ اما آشکارا به نظر می‌رسد انواع دیگری از شعر باشد که ارزش آنها به عنوان شعر به طور قطعی و مستقیم بستگی به

اهداف آجلی دارد که در آنها دخیل است. مزامیر، اشعیا، عهد جدید، دانته، سلوک زائر^۹، زابله، و هرگونه اثر طنزی حقیقتاً عالمگیر، سويفت، ولتر، و بایرن را ملاحظه کنید.

در همه این موارد، ملاحظه اهداف آجل در کار تألیف مسلماً ضروری بوده است. این مطلب محتاج هیچ استدلالی نیست؛ ولی به همین اندازه ملاحظه اهداف آجل دخیل برای خواننده اجتناب‌ناپذیر است.

دکتر بردلی این قضیه سوم را به صورت آزمایشی مطرح می‌کند؛ او می‌گوید که اهداف آجل موجب کاهش ارزش شعری می‌شود. این شرط مهمی است، ولی بهتر است تمایزی میان دو نوع شعر، یعنی شعری که نظریه او شامل آن می‌شود و آنکه نمی‌شود، نهاده شود. به عنوان مثال از مواردی که مشمول نظریه اوست می‌توان کشتیان کهن^{۱۰} و چاه هارت لپ^{۱۱} را ذکر کرد. در اینجا در هر دو مورد تجارب از نوعی است که در آن هیچ گونه اهداف آجلی به هیچ میزان مهمی دخالت ندارد. بدین سان، هنگامی که کولریج و وردزورث ملاحظات اخلاقی را در اثر خود دخالت می‌دهند، تأثیر حاصله به نحو انکارناپذیری تأثیر حاصل از امری دخیل است. همچنانکه خانم ماینل^{۱۲} بر سبیل طنز و طیبت اظهار می‌دارد «کشتیان کهن» براساس نقدهای سنجیده حمله می‌کند. این داستان هنگامی که ضمانتهای اجرایی برای تضمین حیات یک پرنده وحشی و برای مجازات قتل آن می‌تراشد کارکرد طبیعی مشاهده را منکر می‌شود. کولریج می‌خواهد درسی را به ما دیکته کند با گفتن اینکه دویست دریانورد در اثر تشنگی مردند زیرا - با خرافاتی که با توجه به وضعیت تعلیم و تربیت آنان قابل بخشش است - گمان می‌کردند یک شاهین دریایی آورنده هوای مه‌آلود است و قتل آن را جایز می‌دانستند، همچنانکه تقریباً همه آدمها به طور ضمنی قتل روزمره چهارپایان و پرندگان زبان‌بسته را جایز می‌شمردند. اما اتهام علیه کولریج تنها در صورتی موجه است که ما این هدف آجل، یعنی این «درس» علیه بیرحمی نسبت به حیوانات، را بخشی حیاتی از شعر قرار دهیم. می‌توانیم قائل به این شویم که خانم ماینل اصل اخلاقی کولریج را زیاده جدی می‌گیرد. بعید نیست که کولریج هنگامی که مدتها بعد از آن گفت که کشتیان کهن به قدر کافی حاوی اخلاقیات نیست همین احتمال را در نظر داشته است. شعر آن طور که پیداست از نوعی است که اهداف آجل در آن داخل نمی‌شود. اگر قرار باشد که ما این عنصر بیگانه، یعنی این درس، را در داوری خود به حساب آوریم، در حکم آن است که خود را عالماً و عامداً وادار به غلط خواندن و غلط فهمیدن شعر به اتفاق خانم ماینل کنیم. همین ملاحظات شامل

9) *Pilgrim's Progress*10) *The Ancient Mariner*11) *Hartleap Well*12) *Meynell*

حال چاه هارت لپ هم می‌شود؛ و تا آن‌جا که دکتر بردلی تنها می‌خواهد این مطلب را بقبولاند می‌توانیم با وی موافق باشیم، لیکن او توجهی به این امر ندارد - انصافاً باید بگوییم که به نظر می‌رسد معدودی از منتقدان تاکنون بدان توجه داشته‌اند - که شعر بیش از یک نوع دارد، و اینکه در مورد انواع مختلف باید بر مبنای اصول مختلف داوری شود. نوعی از شعر هست که در قضاوت درباره آن اهداف آجل مستقیماً و ضرورتاً دخیل است؛ نوعی که بخشی از ارزش آن مستقیماً قابل استنتاج از ارزش اهدافی است که با آن همراه است. انواع دیگری وجود دارد که اهداف عاجل در آنها به هیچ میزانی دخالت ندارد، و باز انواع دیگری هست که ارزش آنها ممکن است در اثر دخالت اهدافی که ارزشی نسبتاً ناچیز دارند کاهش یابد. دکتر بردلی در اثر این خطای رایج که از این نظر فقط یک نوع شعر وجود دارد آن قدر گمراه شده است که چیزی بسیار فراتر از آنکه حقایق تجربه شاعرانه تأیید می‌کند می‌گوید.

چهارمین نکته شاید اهمیت کلی‌اش بیش از این هر سه باشد. این مطلب در حقیقت جان کلام در مورد ناسازگاری میان عقیده‌ای است که ما از آن حمایت می‌کنیم و نظریه‌ای که دکتر بردلی، به همراه اکثریتی قاطع از منتقدان جدید، مایل است ابراز دارد. این نظریه در جمله پایانی پاراگرافی که نقل کرده‌ام بیان شده است. او درباره شعر می‌گوید که «ماهیت آن نباید بخشی یا حتی نسخه‌ای از جهان واقع (به مفهوم رایج مستفاد از این عبارت) بلکه باید جهانی فی‌نفسه مستقل، کامل، و خودمختار باشد. برای تصاحب این جهان باید داخل آن بشوید، خود را با قوانین آن هماهنگ کنید، و عجلتاً از عقاید، اهداف، و شرایط ویژه‌ای که در جهان واقعی دیگر دارا بوده‌اید درگذرید.» این نظریه بر جدایی میان شعر و آنچه در نقطه مقابل آن می‌تواند حیات خوانده شود تأکید می‌ورزد؛ جدایی کامل، اگرچه - چنانکه دکتر بردلی در ضمن تأکیداتش بدان معترف است - رابطه‌ای «زیرزمینی» هم میان این دو هست، این رابطه «زیرزمینی» دارای اهمیت تام است. هر آنچه در تجربه شاعرانه وجود دارد از طریق آن منتقل می‌شود. دنیای شعر به هیچ مفهوم واقعیتهای متفاوت با بقیه دنیا ندارد و دارای هیچ‌گونه قوانین خاص و ویژگیهای آنجهانی نیست. شعر از تجاربی تشکیل می‌یابد که دقیقاً همان انواعی است که به طرق دیگر برای ما حاصل می‌شود. گو اینکه هر شعر قطعه‌ای سخت محدود از تجربه است؛ قطعه‌ای که در صورت دخالت عناصر بیگانه کمابیش به آسانی درهم می‌شکند. شعر سازمانی عالی‌تر و ظریف‌تر از تجارب روزمره توی خیابان و پای تپه دارد؛ ترد و شکننده است. دیگر اینکه انتقال‌پذیر است. اذهان متفاوت بسیاری می‌توانند آن را فقط با جزئی اختلافاتی نسبت به یکدیگر تجربه کنند. اینکه باید امکان این امر باشد یکی از شرایط سازمان یافتگی آن است. تفاوت آن با بسیاری از تجارب دیگر که ارزشی کاملاً مشابه دارند در همین انتقال‌پذیری است. به همین دلایل

وقتی آن را تجربه یا مبادرت به سرودنش می‌کنیم باید آن را از آلودگی و از تهاجمات خصایص شخصی مصون داریم. شعر را باید از شر اینها حفظ کنیم، وگرنه از خواندن و فهمیدن آن ناتوان خواهیم ماند و تجربه دیگری به جای آن خواهیم داشت. به همین جهات است که تفکیکی برقرار می‌کنیم، و خط حائل میان شعر و آنچه مطابق تجربه ما شعر نیست می‌کشیم. اما، این هرگز به معنای جدایی میان چیزهای بی‌شابهت به یکدیگر نیست. بلکه جدایی میان نظامهای مختلفی از فعالیتهای مشابه است. شکاف میان آنها هرگز بیش از شکاف میان انگیزه‌هایی که قلم فردی را که در آن واحد مشغول نوشتن و پیپ کشیدن است هدایت می‌کنند و آنهایی که پیپ او را به حرکت درمی‌آورند نیست، و «عدم اشتراک» یا جدایی تجربه شاعرانه صرفاً به منزله آزاد بودن آن از عوامل و تأثیرات خارجی و نامربوط است. افسانه «استحاله» یا «تبدل شاعرانه» تجربه، و آن افسانه دیگر در باب نگرش «معنوی» یا «زیباشناختی» تا حدودی از بحث و گفتگو درباره «شعر» و تجربه «شاعرانه» به جای اندیشیدن به تجارب ملموسی که خود اشعار باشد ناشی می‌شود.

جداسازی تجربه شاعرانه از جایگاه آن در زندگی و ارزشهای آجل آن، عدم توازن، محدودیت، و عدم تمامیتی قطعی را در کسانی که صمیمانه آن را ترویج می‌کنند به بار می‌آورد. البته هیچ کس چنین اتهامی را بر مؤلف تراژدی شکسپیری^{۱۳} وارد نخواهد کرد. کار او کاری مجاز و مقبول است، نه کار غیر متعارف منتقدی که عملش نقیض عقیده اوست. اعتقاد به عقاید مطلق و ناب منجر به شقه شقه شدن ذهن خواننده تجربه گر به تعدادی از قابلیت‌ها و حوزه‌های^{۱۴} مجزا از یکدیگر که وجود خارجی ندارد می‌شود محال است بتوان یک خواننده را به اینهمه آدم تقسیم کرد - آدم زیباشناس، آدم اخلاق‌گرا، آدم اهل عمل، آدم سیاستمدار، آدم روشنفکر، و غیره. این کار شدنی نیست. در هر تجربه نابی همه این عناصر بناچار وارد می‌شود. اما اگر این کار را می‌توانستیم بکنیم، چنانکه بسیاری از منتقدان وانمود می‌کنند که می‌توان کرد، نتیجه برای تمامیت و ضمانت اجرایی داوری انتقادی مهلک می‌بود. ما نمی‌توانیم مثلاً آثار شلی را به قدر کافی مطالعه کنیم در حالی که عقیده داشته باشیم که تمام عقاید او و هم‌آلود است - پرومتئوس از بندرسته^{۱۵} را بخوانیم، در حالی که معتقد باشیم «کمال‌پذیری انسان آرمانی نامطلوب است» و اینکه «جلادان موجودات خیلی خوبی هستند». قائل شدن به اینکه شیوه‌ای محضاً زیباشناختی یا شاعرانه برای بررسی، فرضاً موعظه مسیح روی کوه^{۱۶}.

13) *Shakespearean Tragedy*

۱۴) در متن *faculties and departments*، که به معنای «دانشکده‌ها و رشته‌ها» نیز هست، و بدین‌سان کاربردی ایهامی است. - م.

15) *Prometheus Unbound*

16) *Sermon on the Mount*

وجود دارد که از طریق آن هیچیک از ملاحظات مربوط به قصد و غرض شعر یا هدف آجل آن به درون درز نمی‌کند، به نظر می‌رسد صرفاً جبن فکری و سخن مضمّن‌کننده کسی باشد که ادبیات اساسی و استوار را از سر خود زیاد می‌بیند. در مطالعه کافی انواع مهم‌تر شعر باید هرچیزی که مختص و منحصر به شخص خواننده نیست هم به میان آید. شرط لازم این است که خواننده هیچ چشم‌بندی به خود نزند، هیچ چیز مربوطی را نادیده نگیرد، و هیچ بخشی از وجود خود را از مشارکت در کار باز ندارد. اگر او به پذیرش نگرش ویژه مبتنی بر بی‌توجهی نسبت به همه چیز بجز برخی عناصر زیباشناختی مجهول‌الهیوه روی آورد، به‌آزموند^{۱۷}، شخصیت هنری جیمر^{۱۸} در برج عاج خویش، و به پادشاهان و کشیشان بلیک^{۱۹} در قلعه‌های مرتفع و بالای مناره‌هایشان خواهد پیوست.

17) Osmond

18) Henry James

19) Blake

فصل یازدهم

طرحی اجمالی برای نوعی روانشناسی

یکی از دزدان دریایی در ضمن خرناسه‌ای عمیق تکرار کرد:
«دنیا دست کیست؟ آها، او سعادت این را پیدا می‌کند که
دستگیرش شود» - جزیره گنج^۱

ژول رومن اخیراً اظهار نظر کرده^۲ که روانشناسی تاکنون فقط توانسته است به ضرب و زور و با ابهام و با دقت کمتری آن چیزی را بگوید که همه ما تا به حال بدون کمک آن می‌دانسته‌ایم. متأسفانه این را مشکل بتوان انکار کرد؛ هرگونه اظهار نظر ویژه از طرف یک روانشناس، در صورت صحت، بعید است شگفت‌آور باشد. اما با اینحال از برخی جهات پرتو تازه‌ای به درون رخنه کرده است. عدم انسجامها و عیبهایی در تصور عوامانه رایج درباره ذهن، که تقریباً شبیح کم‌رنگی از آن است، بر ملا شده است؛ ارتباطهای میان اجزای تشکیل دهنده رفتار ما، که تصورات رایج از آن بی بهره است، مورد توجه قرار گرفته باز مهمتر از اینها، طرحی کلی درباره اینکه ذهن چگونه چیزی است شروع به شکل گرفتن کرده است. عصر بعدی و شاید دو عصر بعد، اگر همچنانکه آقای هالدین حدس می‌زند^۳ به دنبال عصر فرا رسنده «نسبیت» عصر «زیست‌شناسی» بیاید، با شناختی که بسیاری از اذهان نسبت به طبیعت خاص خود خواهند یافت مشخص خواهد شد؛ شناختی که مسلماً رفتار و دیدگاه آنان را به گونه‌ای قابل

1) *Treasure Island*

۲) ینش بی چشم، *Eyeless Sight* ص ۲۲.

3) *Dædalus, or Science and the Future*, by J.B.S Haldane.

توجه دگرگون خواهد کرد. ما هنوز از یکچنین عصری بسیار دور هستیم. مع هذا آنقدر اطلاعات داریم که بتوانیم به تجزیه و تحلیل رویدادهای ذهنی که خواندن شعر را تشکیل می‌دهند مبادرت کنیم. و چنین تجزیه و تحلیلی برای نقد ضرورت اولیه است. تمایزات روانشناختی که تاکنون در خدمت منقد قرار داشته بسیار کمتر و بهره‌گیری او از آنها در بیشتر موارد بسیار غیرسیستماتیک‌تر، مبهم‌تر، و نامعلوم‌تر از آن بوده است که بینش او بتواند ثمرات کامل خود را به بار آورد.

عقیده‌ای که در اینجا مطرح می‌شود از بسیاری جهات بدعتی است و مناسب یک طرح اجمالی نیست. اما دشواریهای موجود در هرگونه شرح و تبیین مربوط به روانشناسی، هر قدر دقیق و سختگیرانه و هر قدر کامل هم که باشد، آنقدر زیاد است که فواید یک دیدگاه تازه بر خطرات سوء تفاهم می‌چربد. آنچه مخالف با آرای مرسوم است طرحی کلی و بویژه تأکید بر توصیفی از آگاهی است که صرفاً مبتنی بر رابطه علت و معلولی میان افکار ماست. جزئیات تحلیل تجربه شاعرانه، تشریح مسئله صور خیال، عاطفه، لذت، عمل آغازین، و امثال اینها را، اگرچه تا آنجاکه من اطلاع دارم هیچ تحلیل مشابهی قبل از این به گونه‌ای صریح و روشن ارائه نگردیده است، می‌توان نسبت به آنها ی دیگر دقیق و سختگیرانه دانست.

برای حصول مقصود عاجل ما، برای درکی روشنتر از ارزشها، و برای اجتناب از خلط و آشفتگی بی‌جهت در نقد، لازم است از یک رشته مفاهیمی که روانشناسی عامیانه و عالمانه به یک اندازه به کمک آنها مبادرت به توصیف ذهن می‌کنند دست برداریم. ما طبیعتاً تمایل بدان داریم که ذهن را چیزی بینگاریم از نوع منحصر به فرد و روحانی، نسبتاً ثابت، اگرچه دارای تنوع، برخوردار از اسنادهایی، یعنی ظرفیتهایی که منقسم بر سه تاست که عبارت است از ظرفیت برای دانستن، اراده کردن، و احساس کردن؛ یعنی سه وجه تقلیل‌ناپذیر برای آگاهی یافتن از اشیاء و سروکار داشتن با آنها. ضربه‌ای شدید بر این جوهر هنگامی وارد می‌شود که ما به حکم واریسی دقیقتری از امور ناگزیر آن را به گونه‌ای تصور کنیم که گویی هر سه اینها را هم به طور خودآگاه انجام می‌دهد و هم ناخودآگاه. ضمیر ناخودآگاه جعل نسبتاً آشکاری است، هرچند ممکن است مفید هم باشد، و جریانات درون دستگاه عصبی هم فی‌الوقت به منزله جایگزین اطمینان‌بخشی برای آن مورد قبول واقع می‌شود. از اینجا تا پذیرش ضمیر خودآگاه به عنوان جعلی، مشابه فاصله چندانی نیست، البته جعلی که خلیها آن را دشوار می‌یابند. بخشی از این دشواری معلول عادت است. این عادت وقتی زائل می‌شود که ما توجه کنیم به اینکه چه بسا چیزهایی که ما از داستان جعلی راست می‌پنداریم می‌تواند بروفق جایگزینی که کمتر جعلی است بیان شود. ولی بیشتر دشواری منشاء عاطفی، غیرعقلانی و، دقیقتر بگوییم،

منشاء دینی دارد.^۴ این دشواری برحسب مورد ناشی از خواش، ترس؛ یا احترام است، یعنی از عاطفه‌ای که در نقاب اندیشه جلوه‌گری می‌کند و مشکلی است که رفع آن به این سادگیها نیست.

این امر که ذهن همان دستگاه عصبی یا بخشی از فعالیت آن است از دیرباز معلوم شده؛ هرچند اینکه در میان روانشناسان غلبه با کسانی است که از اعقاب فلاسفه‌اند، شناسایی حقیقت را به گونه‌ای غیرعادی به تأخیر افکنده است. با هر پیشرفت علم عصب‌شناسی - که پیشرفت مشخص در این زمینه شاید تنها میراث خوبی باشد که از جنگ جهانی باقی مانده^۵ است - شواهد هرچه فراگیرتر می‌شود. درست است که مطابق اطلاعات ما از دستگاه عصبی در حال حاضر بیشتر دقیق مربوط به اینهمانی [ذهن و دستگاه عصبی]^۶ به نحو نفوذناپذیری مبهم است و باید صریحاً اذعان داشت که تبیینی که ما می‌کنیم فقط یک درجه کمتر از تبیینی که بر وفق رویدادهای روحانی صورت می‌گیرد جعلی است، لیکن نوع تبیینی که احتمال می‌رود در پژوهشهای آتی قوام و تثبیت یابد روشن شده، و این امر بیشتر از رهگذر کار رفتارگرایان و روانکاوان دست داده است؛ گو اینکه فرضیات و نتایج کار هر دو نیاز به تصحیح به طرقی دارد که پژوهشهای اخیر تجربی و نظری مکتب گشتالت تعیین می‌کند.

این نظر را که ما عبارت از بدنهایمان و، از آن بیشتر، عبارت از دستگاه عصبی خودمان و، از آن هم بیشتر، عبارت از همنواختی بالاتر و تمرکز یافته‌تر بخشهای آن هستیم، و این را که ذهن نظامی از انگیزه‌هاست نباید به صورت ماتریالیسم توصیف کرد. آن را به همین اندازه می‌شد ایدئالیسم نامید.

لفظ هم در این خصوص هیچ معنی یا دلالت علمی و دقیقاً نمادینی ندارد. معادل هیچ گروه قابل تفکیک و قابل مشاهده‌ای از اشیاء، یا هیچ خصیصه‌ای در اشیاء هم نیست. هرکدام در درجه اول یک لفظ عاطفی است که برای برانگیختن یا تقویت کردن نگرشهای عاطفی بخصوصی به کار می‌رود. این الفاظ هم، همچون همه الفاظی که در تلاش بیهوده (بیهوده از آن جهت که این سؤال بی‌معنی است) برای گفتن اینکه اشیاء چه هستند، به جای گفتن اینکه طرز عملشان چگونه است، به کار می‌روند، هیچ چیزی را توضیح نمی‌دهند. آنها، همچون همه الفاظی از این قبیل، از دستی به دست دیگر از پرچم تا چماق تغییر می‌یابند؛ هر کدام برای بعضی افراد واسطه‌ای عاطفی است که نگرشها، خواهشها، و ارزشها حول آن گرد می‌آیند، و برای افراد دیگری سلاخی رزمی است که به کمک آن کسانی را که گمان می‌رود مخالف این نگرشها، خواهشها، و ارزشها باشند می‌توان، و امید آن هست که،

(۴) مقایسه کنید با فصل سی و چهارم که در آن راههای دخالت عوامل عاطفی در فکر مورد بررسی قرار گرفته است.

(۵) نک: پی‌یرون، (Piéron)، فکر و مغز، *Thought and the Brain*، فصل یکم.

(۶) در متن identification آمده که در بافت حاضر هم قابل ترجمه به صورت فوق است و هم «تشخیص هویت [ذهن]»، زیرا سخن از هردوی اینها در میان است. - م.

قلع و قمع کرد. اینکه ماتریالیست‌ها و ایدئالیست‌ها خود را دارای عقایدی می‌دانند که با عقاید آن دیگری ناسازگار است چیزی جز یک مورد از خلط‌های شایع میان توضیح علمی و جاذبه عاطفی، که ما در فصل‌های بعدی بیشتر با آنها سروکار خواهیم داشت، نیست. مسئله روان - تنی دقیقاً چیزی است که مسئله نیست، بلکه گیر و گرهی است ناشی از ناتوانی در حل و فصل مسئله‌ای واقعی؛ یعنی اینکه چه وقتی ما داریم چیزی را توضیح می‌دهیم و چه وقتی صرفاً داریم نگرشی را برمی‌انگیزیم و این مسئله‌ای است که در این مورد ساده‌تر از بسیاری موارد دیگر است، زیرا در آن به هیچ‌وجه پای توضیح کاذب در میان نیست^۷، بلکه پیچیدگی قضیه در مورد دو طرف مجادله ناشی از عدم درک نگرشهایی است که طرف دیگر ابراز می‌دارد. چون اگر رویدادهای ذهنی با رویدادهای عصبی خاصی یکی دانسته شود، نه نگرشهایی که نسبت به آنها پدید خواهد آمد و نه نگرشهایی که خود آنها به گونه موجهی اتخاذ خواهند کرد هیچ کدام آنقدرها که هم ایدئالیست‌ها و هم ماتریالیست‌ها گمان می‌کنند تغییر نخواهد یافت. ذهنی یا معنوی خواندن چیزی در مقابل چیزهای مادی یا مادی خواندن چیزی در برابر چیزهای ذهنی، تنها برای مشخص کردن تفاوت میان دو نوع است. تفاوت‌هایی که در عمل می‌توان میان یک رویداد ذهنی، مثل دندان درد، و یک رویداد غیر ذهنی، مانند لگه‌های خورشیدی، مشاهده کرد، در صورتی که ما رویداد ذهنی را با دگرگونی عصبی یکی تشخیص بدهیم باقی خواهد ماند. رویداد ذهنی با چنین تشخیصی هیچ‌یک از ویژگیهای قابل مشاهده خود را از دست نمی‌دهد، و تنها اسنادهای کاذب آن از قبیل توضیح‌ناپذیر و وصف‌ناکردنی رفع خواهد شد. این نوع رویداد برخلاف هرگونه رویدادی که ذهنی نیست باقی خواهد ماند، و مثل سابق بی‌مثل و مانند خواهد بود؛ مزایای خود را به عنوان جالبترین رویدادها حفظ خواهد کرد، و روابط ما با همدیگر و با جهان اساساً به همان صورتی که قبل از این تشخیص بود باقی خواهد ماند. جذبه‌های خارق‌العاده عارفان، همچون نگرشهای مهندسان نسبت به تدبیری موفق، درست همان میزان از تناسب بینش یا کمی را که به حقیرترین و افتخارآمیزترین اعمال ما داشتند خواهند داشت. بدین‌سان یکی دانستن ذهن با بخشی از کارکرد دستگاه عصبی، از الاهیات که بگذریم، هیچ‌گونه خللی در نگرش هیچ کس نسبت به جهان، همنوعانش، یا خودش پدید نخواهد آورد. البته الاهیات هنوز بیش از آنکه شگاکان سنتی گمان می‌کنند در نگرشهای جاری مضر است.

دستگاه عصبی وسیله‌ای است که محرکهایی از محیط یا از درون بدن به کمک آن به رفتار

(۷) بسیاری از سوالات ظاهری که با کلمات «چه» و «چرا» شروع می‌شوند ابداً سؤال نیستند، بلکه تقاضاهایی برای ارضای عاطفی‌اند.

مقتضی منجر می‌شود. همه رویدادهای ذهنی در خلال فرایندهای مربوط به انطباق در جایی میان یک محرک و یک پاسخ بروز می‌کنند. بدین‌سان هر رویداد ذهنی ریشه‌ای در تحریک، و خصیصه‌ای و تأثیراتی در عمل یا در جریان سازگاری برای عمل دارد. خصیصه آن گاهی اوقات در درون‌نگری قابل دریافت است. آنچه رویداد ذهنی بدان تمایل دارد، البته آن مواردی که تمایل داشته باشد یا احساس می‌شود که دارد، خودآگاهی است، اما در بسیاری موارد که چنین تمایلی احساس نمی‌شود رویداد ذهنی ناخودآگاه است. اینکه چرا برخی رویدادها خودآگاه‌اند ولی آنهای دیگر نیستند در حال حاضر معمایی است؛ تاکنون هیچ‌کس توفیق آن را نیافته است که نشانه‌ها و اطلاعات پراکنده و گوناگونی را که عصب‌شناسی می‌تواند ارائه کند به هم مربوط سازد. رویدادهای ذهنی خودآگاه و ناخودآگاه باید از جهاتی مهم با یکدیگر فرق داشته باشند، ولی اینکه این فرقه‌ها چیست هنوز کسی نتوانسته حدس بزند. از سوی دیگر، آنها از بسیاری جهات هم شبیه همدیگرند، و اینها همان جهاتی است که هم اکنون باب پژوهش درباره آنها باز است.

فرایندی که یک رویداد ذهنی در خلال آن ممکن است بروز کند، یعنی فرایندی که با محرک آغاز و به عمل ختم می‌شود، آن چیزی است که ما انگیزه خوانده‌ایم.

در تجربه عملی، انگیزه بسیط البته هیچ‌گاه پدید نمی‌آید. حتی ساده‌ترین بازتابهای انسانی شبکه‌ای بسیار پیچیده و درهم تنیده از انگیزه‌هایی است که وابستگی متقابل به یکدیگر دارند، و در هر رفتار عملی انسان تعداد انگیزه‌های همزمان و مرتبطی که واقع می‌شود و رای حد تخمین است. انگیزه بسیط در حقیقت عبارت از اندازه و واحد سنجش است، و تنها انگیزه‌هایی که روانشناسی با آنها سر و کار دارد از نوع مرکب است. غالباً سخن گفتن به گونه‌ای که گویی چیزی به نام انگیزه‌های بسیط هم مطرح است کار آسانی است، مثل موقعی که از انگیزه گرسنگی یا انگیزه خنده حرف می‌زنیم، ولی نباید فراموش کرد که تمامی فعالیتهای ما تا چه حد پیچیده‌اند.

قرار دادن محرک به عنوان سرآغاز بحث از جهاتی گمراه کننده است. از میان محرکهای ممکن که ما می‌توانسته‌ایم در هر لحظه دریافت کنیم فقط تعداد کمی در عمل تأثیر می‌گذارند. اینکه کدام انگیزه‌ها دریافت شده و کدام انگیزه‌ها به دنبال خواهند آمد بستگی به این دارد که کدام یک از علائق ما فعال باشد، یعنی به سنخ کلی فعالیتهای ما. این امر تا حد زیادی مشروط به وضعیت، اعم از رضایت خاطر یا بیقراری، و نیازهای متوالی و مستمر بدن است. در موقع گرسنگی و امتلاء پاسخ ما در برابر محرک بوی طبخ غذا متفاوت است. تغییری در جهت باد که برای مسافران نامحسوس است موجب می‌شود که ملوان بادبان را پایین بکشد. در این خصوص نیازهای اجتماعی غالباً به اندازه نیازهای فردی اهمیت دارند. بدین قرار، برخی افراد که در تالاری به اتفاق دوستانی که دوست دارند

در برابر آنان جلوه کنند راه می‌روند؛ عملاً از عکسهای خودشان در آینه محرکهای بسیار بیشتری نسبت به زمانی که تنها باشند دریافت می‌کنند.

بنابراین محرک را نباید عامل بیگانه دخیلی انگاشت که خود را به زور در درون ما جای می‌دهد و، پس از خزیدن در کوره راههای درون اورگانیسم ما، مثل کرم درون قالب پنیر، به صورت عمل از طرف دیگر سر به در می‌آورد. محرکها تنها در صورتی دریافت می‌شوند که در خدمت رفع برخی از نیازهای اورگانیسم باشند و شکلی که پاسخ در قبال آنها به خود می‌گیرد فقط تا حدی منوط به ماهیت محرک است، و بیشتر از آن بستگی به چیزی دارد که اورگانیسم «می‌خواهد»، یعنی حالت توازن میان فعالیتهای گوناگون آن.

بدین‌سان تجربه دارای دو منبع است که در موارد مختلف اهمیتی بسیار متفاوت می‌یابند. مادامی که ما به چیزهایی معلوم و مشخص فکر یا اشاره می‌کنیم رفتار ما به اقوی احتمال تنها تا آنجا مناسب خواهد بود (به عبارت دیگر: افکار ما تا آنجا درست خواهد بود) که ماهیت محرکهای حال و گذشته‌ای که از آن چیزها و چیزهای مشابه آنها دریافت کرده‌ایم تعیین می‌کند. مادامی که ما در حال ارضای نیازها و خواهشهای خود هستیم، ارتباطی با دقتی بسیار کمتر میان محرک و پاسخ کافی خواهد بود. کودک همیشه قبل از هرچیز جیغ می‌کشد، حال علت بیقراری او هرچه باشد، و هر قدر بزرگترها به رغم او عمل نکنند جیغ زدنش تقریباً به همان صورت خواهد بود. هر فرصتی ممکن است برای ورزش کردن، دعا کردن، عاشق شدن، و چیز نوشیدن کافی باشد. این حقیقت گاه ناراحت کننده که نظرها، دیدگاهها، و باورها این قدر به تناسب حالات مختلف ما تغییر می‌یابند از همین مختصر استقلال رفتار ما (از محرک) ناشی می‌شود. این تغییر نشان می‌دهد که نظر، باور، یا دیدگاه محصولی محضاً عقلانی و ناشی از فکر کردن، به مفهوم محدودتر کلمه درباره پاسخی که تحت تسلط محرکهای حال یا گذشته قرار دارد نیست، بلکه نگرشی است که برای ارضای برخی خواهشها، خواه گذرا و خواه پایدار، اتخاذ می‌شود. تفکر، در دقیقترین مفهوم کلمه، تنها با دلیل عینی تغییر می‌یابد، اما نگرشها و احساسات به هرگونه دلیلی دگرگون می‌شوند.

تقسیم سه گانه‌ای که میان علل، خصایص، و نتایج رویداد ذهنی، چه خودآگاه و چه ناخودآگاه، برقرار است، تحت برخی شرایط با تقسیم‌بندی رایج در روانشناسی سنتی مبتنی بر فکر (یا: شناخت)، احساس و اراده (یا خواست) مطابقت دارد. شناخت پیدا کردن از چیزی، یعنی دانستن آن، عبارت از تحت تأثیر آن قرار گرفتن است؛ آرزو کردن، طلب کردن، و اراده کردن چیزی اقدام کردن به آن است. متعلقات خودآگاه کل فرآیند، اگر هیچ یک از آنها وجود داشته باشد، در جایی میان این دو قرار دارند. این سه تایی آخری، یعنی خصایص خودآگاهی رویداد ذهنی، ظاهراً شامل ادراکات و

احساسات هر دو می‌شود (نک: فصل شانزدهم، صص ۱۰۵-۱۰۸).

مطابقت یاد شده به هیچ وجه امر ساده‌ای نیست. برای مثال، چیزهای بسیاری داخل در مقوله دانستن هستند که در این بازسازی از روانشناسی می‌بایستی به منزله اراده کردن^۸ به شمار آیند. انتظار، که معمولاً به صورت نوعی نگرش مربوط به شناخت توصیف می‌شود، به شکل ویژه‌ای از عمل بدل می‌گردد؛ یعنی آماده شدن برای دریافت انواع بخصوصی از محرکها و نه محرکهای دیگر. مورد عکس آن نیز به همان اندازه رایج است. گرسنگی، که برحسب معمول نمونه گویایی از خواهش است، می‌تواند به آگاهی تبدیل شود؛ یعنی در صورت گرسنگی به مفهوم مطلق آگاهی مبهمی از فقدان خوردنی به ما می‌دهد، در صورت گرسنگی عادی آگاهی از مرحله خاصی از فرایندی ادواری در دستگاه احشائی. این مثالها چیزی را بروشنی بیان می‌کنند که در همه جا تشخیص داده می‌شود، یعنی اینکه تقسیم‌بندی مرسوم جریانات ذهنی به صورت شناخت-احساس-کردار اشکافی نیست که بتوان فرایندهای غیرعادی و استثنایی را در آن جا داد. هر رویداد ذهنی هر سه ویژگی را به درجاتی مختلف داراست. بدین سان انتظار به عنوان تدارک زمینه برای برخی محرکهای خاصی ممکن است درجه را برای ورود آنها باز کند، و گاهی به دریافت آنها تشخص و تمایز بیشتر و گاه کمتری ببخشد؛ گرسنگی نیز خصلتاً با جستجوی غذا همراه است.

فایده جایگزینی کردن علیّت، خصیصه و نتایج رویداد ذهنی به عنوان جنبه‌های بنیادین آن به جای جنبه‌های شناختی، احساسی، و ارادی در این است که به جای یک تقسیم‌بندی سه‌گانه از غایات درک‌ناپذیر، دارای یک رشته از جنبه‌هایی خواهیم بود که نه تنها رویدادهای ذهنی بلکه همه رویدادها در آن اشتراک دارند. البته ناگزیر از به دست دادن شرایطی هستیم. محرکها، چنانکه در بالا ذکر کردیم، یگانه علل رویدادهای ذهنی نیستند. دستگاه عصبی اختصاص به دریافت تأثراتی از طریق آلات حسی دارد، اما وضعیّت آن در هر لحظه تابع مجموعه‌ای از عوامل دیگر است. شرایط خون و وضعیت مغز، نمونه‌هایی گویاست. تنها می‌توان گفت آن قسمت از علت رویداد ذهنی را که از طریق انگیزه‌های (حسی) فراز آینده یا از طریق اثرات انگیزه‌های حسی گذشته تأثیر می‌گذارد می‌توان از این رهگذر شناخت. تعیین قید و شرط بی‌تردید موجب پیچیدگیهایی می‌شود. اما هرگونه توضیح موجه گونه‌ای درباره اینکه آگاهی چیست و چگونه رخ می‌دهد محکوم به پیچیدگی است.

۸ «اراده کردن» (willing) لفظ بدی است؛ من می‌توانستم در همه موارد واژه «کردار» (conation) را به کار ببرم که شاید مشکلی را که این فصل به ناگزیر برای خوانندگان ناآشنا با مصطلحات تخصصی روانشناسی دارد بی‌جهت تا بدین حدّ زیاده‌تر نمی‌کرد. موضوع مهم این است که اراده کردن (خواهش داشتن، تلاش کردن، و اقدام کردن) را همان قدر که جریانی خودآگاه به شمار می‌آوریم ناخودآگاه هم بدانیم.

به همین سان تمام تأثیرات یک رویداد ذهنی را نمی‌توان آن چیزی شمرد که آن رویداد اراده می‌کند یا در پی آن است؛ برای مثال، حملات سکنه مغزی را می‌توان از این قاعده خارج دانست. فقط آن حرکاتی را باید مشمول آن دانست که دستگاه عصبی اختصاص به برانگیختن آنها دارد و از طریق انگیزه‌های حرکتی واقع می‌شود.

از همه جهات و جوانب دیگر، رابطه میان آگاهی و آنچه آگاهی بدان تعلق می‌گیرد معمایی است. ما می‌توانیم این رابطه را هرچه می‌خواهیم بنامیم: درک، تجلی، شناخت، یا آگاهی، اما در این مورد ناگزیریم که موضوع را رها کنیم. ما بدان سبب از این موضوع استفاده می‌کنیم که آگاهی، فرض کنید از مجموعه‌ای از علائم سیاه در این صفحه، به صورتی مشخص و ویژه ایجاد می‌شود، یعنی از طریق تأثراتی در یک بخش از مغز (بخش مربوط به شبکه) و جریانات گوناگون پیچیده و مرتبطی در بخش‌های دیگر آن. گفتن اینکه رویداد ذهنی (عصبی) که بدین‌گونه ایجاد شده از علائم سیاه آگاه است به منزله این است که بگوییم این رویداد به وسیله آنها ایجاد شده است، و در اینجا «آگاه از» ایجاد شده به وسیله. دو عبارت صرفاً فورمول بندیهایی جایگزین برای یکدیگرند.

در تعمیم دادن این توضیح بر موقعیتهای پیچیده‌تری که در آنها چیزهای گذشته یا آینده را می‌شناسیم یا، اگر با ابهام کمتری بگوییم، به آن چیزها ارجاع می‌کنیم، ناگزیریم از این موضوع استفاده کنیم که تأثرات معمولاً عبارت از علائم هستند و تأثراتی دارند که نه فقط به خودشان بلکه به تأثرات دیگری بستگی دارد که در گذشته با آنها همکاری داشتند.

هر علامت^۹ عبارت از چیزی است که زمانی عضوی از یک بافت یا ترکیب واحد بوده که به عنوان یک کل در ذهن عمل می‌کرده است. هنگامی که علامت دوباره پدیدار می‌شود تأثیرات آن به گونه‌ای است که گویی بقیه بافت حاضر بوده است در تحلیل رویدادهای مرکب مربوط به ارجاع، ناگزیریم که آنها را به نحوی تصنعی به علامت - وضعیتهای ساده‌تری که رویدادها از آنها پدید می‌آیند تجزیه کنیم؛ در عین حال از یاد نبریم که اجزای هر تفسیر و تعبیری از یک علامت مرکب تا چه حد وابستگی متقابل به یکدیگر دارند.

جزییات این جریان به‌سادگی هرچه تمامتر در ارتباط با کاربرد واژه‌ها قابل بررسی است. از این‌رو ما آن را در فصل شانزدهم، که در آنجا خواندن شعر را مورد بحث قرار می‌دهیم، بررسی خواهیم کرد. در اینجا تنها این اصل کلی اهمیت دارد که شناختن هرچیز عبارت است از تحت تأثیر آن قرار گرفتن، خواه به طور مستقیم هنگامی که آن را احساس می‌کنیم، و خواه به طور غیر مستقیم وقتی

(۹) این موضوع در معنی معنی به تفصیل مورد بحث قرار گرفته است.

تأثیرات حاصل از تلاقی تأثرات گذشته دوباره به کار می‌افتد. بعداً مطالب بیشتری در خصوص فرایند خواندن، یعنی درباره جنبه دریافتی یا جنبه معرفتی رویدادهای ذهنی، برایین خواهیم افزود. دو جنبه دیگر نیاز کمتری به توضیح دارند. همچنین آنها به طور کلی اهمیت بیشتری برای درک تجربه شاعرانه، موسیقایی، و غیره دارند، زیرا نظریه شناخت تنها در یک مرحله ضرورت دارد؛ و آن مرحله‌ای است که می‌خواهیم تعیین کنیم که آیا مثلاً یک شعر راست است یا واقعیتی را مکشوف می‌دارد، و اگر چنین است به چه مفهومی؛ مسلماً پرسش بسیار مهمی است. و حال آنکه نظریه مربوط به احساس، عاطفه، نگرشها و خواهشها، و جنبه عاطفی - ارادی فعالیت ذهنی در همه مراحل تحلیل ما مورد نیاز است.

فصل دوازدهم لذت

فایده ناچیز یک دقیقه دلفریب. - تراژدی انتقامجو^۱

ادراک، تصویر، احساس و عاطفه، همراه با لذت، عدم لذت، و آلم نامهایی برای ویژگیهای خودآگاه انگیزه‌هاست. اینکه چگونه می‌توان آنها را به بهترین وجه دسته‌بندی کرد مسئله‌ای است که نارساییهای زبان در این خصوص آن را بسیار تشدید می‌کند. مثلاً ما از لذت و آلم یک جور صحبت می‌کنیم، چنانکه گویی این دو دارای نظمی واحدند. ولی، اگر دقیقاً بگوییم، اگرچه آلام به عنوان جرح و تعدیل‌های بسیط و خودبسنده‌ای از خودآگاهی به آسانی قابل حصولند، به نظر نمی‌رسد لذات به خودی خود واقع شوند. چنین می‌نماید که لذت بیشتر عبارت از نحوه وقوع چیزی است تا واقعه مستقلی که می‌تواند به خودی خود در ذهن روی دهد. آنچه ما داریم نه خود لذات، بلکه تجاربی از این یا آن نوع، اعم از دیداری، شنیداری، سازوار (آرگانیک)، حرکتی، و امثال اینها هستند که لذتبخشند. به همین‌سان ما نوعی از تجارب هم داریم که نامطبوعند. البته اگر آنها را آلام بخوانیم موجب بروز ابهام را فراهم می‌آوریم. یا باید بگوییم که آنها نامطبوعند، یا بگوییم همراه با آلامند، که امری متفاوت است. استعمال لفظ «لذت» به صورتی که گویی همچون آلم به خودی خود تجربه‌ای کامل است، به جای اینکه بگوییم چیزی است که به تجارب دیگر ملحق یا به محاذات آنها یا بعد از آنها واقع می‌شود، منجر به یک مشت خلط و خطا گردیده است؛ بویژه در مورد آن دسته از نظریات مربوط

1) *The Revenger's Tragedy*

به نقد که ارزش را با لذت یکی می‌دانند، و ایرادات آنها در فصل نهم ذکر شده است.

بیست نوع یا بیشتر از ادراکات جداگانه را، که روانشناسی امروزی در مورد آنها پنج حس قدیمی را با ظرافت و مهارت به کار می‌گیرد، می‌توان مشاهده کرد که تغییراتی بسیار گسترده پیدا می‌کنند تا بدان حد که مستعد و ملازم خوشایندی و ناخوشایندی می‌شوند. به نظر می‌رسد حسهای عالیت‌تر، یعنی بینایی و شنوایی، در بیشتر افراد ادراکاتی را به بار می‌آورند که بسی کمتر از بقیه از حالات خنثی یا بی‌تفاوتی دگرگون می‌شوند؛ هرچند ما باید مراقب باشیم که این تفاوت را بدرستی درک کنیم. ترکیبی از رنگها و اشکال و رشته‌ای از نُتها یا جملات موسیقی، البته ممکن است در اشخاص مناسب حالتی به همان اندازه شدید از نظر مطبوع یا نامطبوع بودن ایجاد کند که مثلاً هرگونه ادراک عضوی یا ذوقی پدید می‌آورد. اما حتی این نیز امری رایج نیست. آزمایش مناسب عبارت است از مقایسه فرضاً یک رنگ تنها یا نُت تنها با ادراکی از آن قبیل که لمس یکسان یا درجه حرارت یکسان ایجاد می‌کند؛ مثلاً با حمام کردن، یا با طعم یا بوی ساده و یکسان، یا با گرستگی، یا با تهوع. با توجه به اینکه پیدا کردن چیزهایی که از نظر سطح سادگی و یکسانی معادل یکدیگر باشند ممکن نیست مقایسه خوب دشوار است، اما کمتر افرادی در این تردید خواهند داشت که میزان لذت و عدم لذتی که مثلاً طعمها ایجاد می‌کنند بسیار از آن میزانی که ادراکات شنیداری یا دیداری فی‌نفسه برمی‌انگیزند فراتر می‌رود. البته ما در این مورد باید مراقب باشیم تا از خلط لذت - عدم لذت ذاتی ادراکات با آنچه از طریق خاطره، از طریق تأثیرات ادراکات دیگری اعم از خوشایند و ناخوشایند که ممکن است در گذشته با آنها همراه بوده باشد، و از طرق انتظارات، اعم از موجه و ناموجه، ایجاد می‌شود اجتناب کنیم. سخن گفتن از لذت - عدم لذت ذاتی ادراکات شاید گمراه‌کننده باشد. خوشایندی یک ادراک، چنانکه می‌دانیم چیزی بسیار متغیر است. خوشایندی امکان دارد به طور کامل تغییر کند، و حال آنکه ویژگیهای دقیقاً حسی ادراک کماکان باقی می‌ماند. تفاوت بوی یکسان شربت، قبل و بعد از زیاده‌روی در نوشیدن، نمونه‌ای شگفت‌آور است. صوتی که برای مدتی خوشایند است ممکن است در صورتی که ادامه یابد و از حالت خودآگاهی فرو نیفتد بسیار ناخوشایند هم بشود. و با اینهمه، این صوت بی‌هیچ چون و چرایی می‌تواند به عنوان ادراک به همان صورت باقی بماند. یک صوت - ادراک ممکن است از لحاظ حالت، ارتفاع، و شدت، بلا تغییر باقی بماند و با این حال از نظر لذت - عدم لذت تغییر فراوان پیدا کند. این تفاوت مهم است. این تفاوت از دلایل عمده‌ای است که سبب شده است تا احساس (لذت - عدم لذت) به عنوان چیزی که بر روی هم دارای طبیعتی متفاوت است از ادراک متمایز باشد. حالت، ارتفاع، و شدت ویژگیهایی از صوت است که وابستگی نزدیکی به محرک دارد، در حالی که خوشایندی نه به محرک بیرونی بلکه به عواملی در درون ما، که در حال حاضر بسیار مبهمند وابسته

است. همه چیز در این مورد مبتنی بر حدس و گمان است. ما از ارتباط نزدیک محرک با ادراک آگاهییم، زیرا این امر اتفاقاً به کمک آزمایش بالنسبه قابل حصول است. و درون‌نگری در مورد ادراکاتی که منشاء بیرونی دارند بسیار آسانتر از درون‌نگری در مورد بیشتر ادراکات مربوط به جهاز داخلی یا ادراکات عضوی است. ما می‌توانیم آن را آزادانه اعمال و تکرار کنیم، و بدین‌سان نتایج مأخوذه را کنترل کنیم. آن ادراکات دارای منشاء درونی که تا حدودی قادریم بر آنها کنترل خودآگاهانه داشته باشیم، یعنی آنهایی که ناشی از حرکات ارادیند، به میزانی کمتر در این قابلیت حصول مضاعف سهیم می‌شوند. اما تمامی دیگر جریانات خودآگاه گوناگونی که در دستگاه عصبی رخ می‌دهند مبهم باقی می‌مانند.

البته یک امر کلی و فراگیر اهمیت دارد. تأثیرات حاصله در بدن که در اثر تقریباً همه محرکها با هرگونه طبیعتی پدید می‌آیند فوق‌العاده زیاد و متنوعند. شما نمی‌توانید حتی یک نمونه کاغذ دیواری را به بیننده نشان بدهید بی‌آنکه با همین کار اختلالی در تنفس و گردش خون او ایجاد کنید^۲، و معلوم نیست که چه اختلالات دیگری هم ممکن است بروز کند. تمام بدن به صورتی که به نظر می‌رسد شکلی نسبتاً سیستماتیک باشد واکنش نشان می‌دهد. اینکه آیا سرریز کردن این موج اختلال بخشی از خودآگاهی را تشکیل می‌دهد، یعنی حالتی به آن می‌بخشد، یا اینکه فقط اخبار واصله درباره نتایج می‌تواند خودآگاه باشد، مسئله‌ای است که هنوز به نظر نمی‌رسد هیچ‌گونه شاهد قانع‌کننده‌ای در مورد آن وجود داشته باشد. اخبار واصله، دست کم درباره بعضی از این اختلالات، مسلماً می‌تواند به صورت خودآگاه درآید. گرفتگی گلو، دل ضعیف، مورمور شدن پوست، و بریدگی نفس آشکال شدیدتر و آشکارتر آنهاست. معمولاً این اختلالات کمتر نمود برجسته‌ای دارند و با مجموعه ادراکات درونی درهم می‌آمیزند تا حس کلی بدنی، یعنی کل خودآگاهی جسمانی، را تشکیل دهند؛ و با درآمیختن با آن، خصیصه کلی آن را به یکی از شاید هزار طریق گوناگون دگرگون می‌کنند. این مسئله بسیار مورد بحث و جدل است که آیا لذت - عدم لذت کیفیتی مربوط به خودآگاهی کلی جسمانی یا عضوی، و احتمالاً مربوط به بخشی از آن، است، یا اینکه چیزی کاملاً متفاوت با هرگونه کیفیت مربوط به هر ادراکی یا هر مجموعه ادراکاتی است. این امر، چنانکه دیدیم، کیفیتی مربوط به یک ادراک شنیداری به آن معنی که مثلاً ارتفاع آن صدا را کیفیت می‌خوانیم نیست. به نظر می‌رسد ایراد مشابهی نسبت به قرار دادن آن به صورت کیفیتی مربوط به هر ادراکی از هر نوع وجود دارد. ادراک عبارت از آن چیزی است که یک انگیزه در مرحله‌ای معین از تکامل خود می‌خواهد

(۲) تیشنر، Titchener، متن درس روانشناسی، *Text-book of Psychology*، ص ۲۴۸.

آن‌طور باشد، و کیفیات حسی آن عبارت از خصایص^۳ انگیزه در آن مرحله است. لذت - عدم لذتی که به انگیزه ملحق می‌شود ممکن است علامت خود انگیزه نباشد، بلکه علامت سرنوشت آن، یعنی توفیق یا عدم توفیق آن در بازگرداندن توازن به نظامی که انگیزه متعلق به آن است، باشد.

شاید بهترین حدسی که عجلتاً در مورد ماهیت لذت و عدم لذت بتوان زد این باشد که لذت عبارت از فعالیتی موفقیت‌آمیز از یک نوع خاص، نه لزوماً فعالیتی از آن نوع که از نظر زیستی مفید باشد، است، و عدم لذت عبارت از فعالیت عقیم، مغشوش، و ناموفق. ما باز در یکی از بخشهای بعدی به این نظریه خواهیم پرداخت (نک: فصل بیست و چهارم). مطلبی که باید در اینجا بدان پیردازیم آن است که لذت و عدم لذت امری پیچیده است که در خلال فعالیتهایی که در جهت اهداف دیگر صورت می‌گیرد پدید می‌آید. بدین سان می‌توان از شرّ بحثها و جدلهای دیرینه درباره اینکه آیا لذت هدف همه تلاشهاست یا اجتناب از عدم لذت محرک اصلی است رها شد. چنانکه ریبوت خاطر نشان کرده است^۴، طلب مفراط لذت به خاطر خود لذت، یعنی شهوت لذتجویی، شکلی بیمارگونه و خودویران‌ساز از فعالیت است. لذت از این نظر اساساً عبارت از معلولی است که دلالت بر تمایلات خاصی اعم از مثبت و منفی دارد که به طور غریزی به هدف خود دست می‌یابند و ارضا می‌شوند. این معلول بعداً از طریق تجربه به علت بدل می‌شود. در اثر آموزش تجربه، انسان و حیوان به طور یکسان خود را در شرایطی قرار می‌دهند که خواهش را پدید خواهد آورد و بدین‌سان از طریق ارضا به لذت منجر خواهد شد. شراب‌شناسان^۵ لامذهبان، زیباشناسان، و عارفان به طور یکسان به همین‌گونه عمل می‌کنند. لیکن وقتی لذتی که حاصل ارضای تمایل است به صورت هدفی در می‌آید که بیش از نفس ارضای تمایل دنبال می‌شود، آنگاه «انحرافی از مکانیسم روانی» پدید می‌آید. در یک مورد فعالیت سیر صعودی پیدا می‌کند، و در موردی دیگر سیر نزولی، یعنی از مغز به سوی وظایف اعضا. نتیجه غالباً به هرز رفتن تمایل، سرخوردگی، دلزدگی از لذت، و نگرش مبتنی بر بیزاری از جهان است. به گفته ریبوت، نتایج ناگوار عمدتاً منحصر به افرادی است که در وجودشان طلب لذت تا سرحد جنون و خورۀ ذهن نیرو می‌گیرد. اما بر مبنای دیدگاهی از لذت که ما در فوق بیان داشتیم، روشن است که همه آن نظریاتی که در آثار مربوط به نقد رواج بسیار دارد و لذت را هدف فعالیت قرار می‌دهند برخاطا هستند. هر فعالیتی هدف ویژه خود را دارد. لذت به احتمال زیاد در اغلب مواردی که

(۳) پرداختن به حدسها درباره اینکه این خصایص چیست، عجلتاً به نظر نمی‌رسد مفید فایده‌ای باشد.

(۴) مسائل روانشناسی عاطفی، *Problemes de Psychologie affective*، صص ۱۴۱-۱۴۴.

(۵) در برخی کشورهای غربی عده‌ای حرفه و تخصصشان (!) این است که با حساسیت ذائقه‌ای که دارند با چشیدن شراب نوع و حتی قدمت آن را تعیین می‌کنند و کار و کسبشان هم پرسود است! - م.

این هدف حاصل می‌شود به دنبال می‌آید، ولی این موضوع دیگری است. مطالعه شعر به خاطر لذتی که در صورت توفیق در خواندن و درک آن در پی خواهد آمد برخورد با آن با نگرشی نارساست. پیداست که این خود شعر است که می‌بایست به آن علاقه داشته باشیم، نه یکی از محصولات فرعی مترتب بر توفیق در مطالعه آن. جهتگیری توجه در صورتی که ما لذت را مقدم بداریم نادرست است. یکچنین اشتباهی شاید در میان اشخاص آموزش دیده رایج نباشد. ولی اگر مبنای داوری را بر بسیاری از اظهارنظرهایی که در نقد و بررسیها و ملاحظات مربوط به نمایش یافت می‌شود قرار دهیم درصد افراد آموزش یافته در میان بررسی کنندگان و تماشاخانه روها به نظر نمی‌رسد بالا باشد. این خطا، که تا حدودی میراث نقد از روزگاری است که چننه‌ای فقیرتر از واژگان روانشناسی^۶ نسبت به روزگار ما داشت، یکی از دلایل این امر است که چرا مثلاً با تراژدی تا بدین حد برخورد شده است. تصور اینکه یک خواننده با صلاحیت به خاطر لذت به مطالعه می‌نشیند همان قدر پوچ است که تصور اینکه یک ریاضیدان از دید لذتی که حل یک معادله برایش به ارمغان خواهد آورد بدان بپردازد. البته لذت حاصله در هر دو مورد ممکن است بسیار زیاد باشد. اما لذت، هر قدر هم زیاد باشد، همان قدر می‌تواند هدف فعالیتی که لذت در خلال آن حاصل می‌شود باشد که مثلاً سر و صدای موتورسیکلت. اگرچه این صدا از نظر دلالت بر روشن بودن موتور مفید است. در حالت عادی هدف روشن کردن آن، با توجه به همین خطای رایج است که می‌توان بی‌هیچ شک و شبهه‌ای بر اهمیت لذت و عدم لذت تأکید کرد. این دو برای ما ظریفترین علائم هستند بر اینکه چگونه فعالیت‌های ما به ثمر می‌رسند. لیکن از آنجا که حتی شدیدترین احساس شادمانی ممکن است تنها دلالت بر توفیقی موضعی داشته و فعالیت مورد نظر بر روی هم زیان‌آور باشد، این علائم از آن‌گونه‌اند که نیاز به تفسیری بسیار محتاطانه دارند.

۶) احتمالاً وردزورث و محققاً کولریج، اگر در عصر ما چیز می‌نوشتند برای توصیف ارزشهای شاعرانه در مورد لذت از مصطلحاتی کاملاً متفاوت استفاده می‌کردند.

فصل سیزدهم

عاطفه و حس کلی بدنی^۱

غصه‌های خاموش است که تارهای دل را می‌گسلد. — دل شکسته^۲

در اشاره به حس کلی بدنی به ارائه توصیفی از عاطفه به عنوان یکی از اجزای متشکله خودآگاهی بسیار نزدیک شدیم. وضعیتهای تحریک کننده موجب بروز انعکاسهای گسترده و منظم در سراسر بدن می‌گردد که به صورت رنگ‌آمیزیهای کاملاً مشخصی از خودآگاهی احساس می‌شود. این الگوهای واکنش عضوی عبارتند از ترس، اندوه، شادی، خشم، و دیگر حالات عاطفی. آنها بیشتر هنگامی بروز می‌کنند که تمایلات دائمی یا ادواری فرد به طور ناگهانی خواه تسهیل و خواه عقیم می‌شود. بنابراین وابستگی آنها به ماهیت محرک بیرونی بسیار کمتر از وابستگی آنها به شرایط کلی درونی زندگی فرد در زمان بروز محرک است.

این حالات عاطفی، همراه با لذت و عدم لذت، معمولاً تحت عنوان احساس^۳ از ادراکات، که قبلاً دیدیم که به سبب صفت ممیزه‌شان وابستگی نزدیکی به محرک خود دارند، متمایز می‌شوند. بدین سان ادراکات مجموعاً به عنوان عناصر شناخت، رده‌بندی می‌شوند، یعنی بیشتر با آگاهی ما از اشیاء سر و کار دارند تا با نگرش یا رفتار ما نسبت به آنها یا با عاطفه ما در قبال آنها. گو اینکه لذت و

1) coenesthesia

2) The Broken Heart

۳) روش به کارگیری و دست به دست شدن لفظ «احساس» در زمینه روانشناسی ناپه‌نجر و منشاء خلط و خطاست. این لفظ در صورتی مناسب بود که می‌توانست به لذت - عدم لذت اختصاص یابد و دیگر به عنوان مترادف «عاطفه» به کار نرود، زیرا عواطف را به نحوی بسیار آسانتر می‌توان چیزی متشکل از ادراکات عضوی انگاشت.

عاطفه نیز مطابق نظر ما دارای جنبه معرفتی هستند. آنها به ما آگاهی می‌دهند؛ در مورد لذت، آگاهی از اینکه چگونه فعالیت‌های ما جریان می‌یابند، خواه با موفقیت و خواه طور دیگر؛ و در مورد عاطفه، آگاهی در وهله اول از نگرش‌هایمان. اما عاطفه می‌تواند آگاهی بیشتری به ما بدهد. این مطلب شایان توجه است که اشخاص بهره‌مند از حس استثنایی رنگ‌شناسی ظاهراً قادر به قضاوتی هرچه دقیق‌ترند؛ مثلاً در مورد اینکه آیا دو رنگ یکسانند یا اینکه آیا رابطه هماهنگی مشخصی با یکدیگر دارند یا ندارند؛ قضاوتی که نه با کمک سنجش یا واری بصری عمدی و خودآگاه بلکه از طریق واکنش کلی عاطفی یا معنوی که رنگها فقط با یک نگاه برمی‌انگیزند صورت می‌گیرد. این طریقه‌ای غیرمستقیم برای آگاه شدن از ماهیت دقیق و مشخص دنیای بیرونی است، و با وجود این طریقه‌ای بسیار ارزشمند است. روش مشابهی نیز احتمالاً در مورد آن گونه قضاوت‌های فوری و بی‌واسطه‌ای وجود دارد که درباره کسانی که برای نخستین بار با آنان برخورد می‌شود از روی علامت ویژه اخلاقی آنها صورت می‌گیرد، قضاوتی که خیلی از افراد اینقدر به‌فوریت و با موفقیت صورت می‌دهند. آنان ممکن است در ذکر هرگونه مشخصه قطعی شخصی که می‌توانست مورد قضاوتشان قرار گیرد کاملاً ناتوان باشند. مع‌هذا این قضاوت غالباً فوق‌العاده دقیق و متمایز کننده است. حساسیت قابل توجهی که کودک در برابر تعبیر مادرش از خود نشان می‌دهد نمونه‌ای شگفت‌انگیز است. نقشی که این نوع قضاوت در همه ارزیابی‌های زیباشناختی ایفا می‌کند نیاز به تأکید ندارد. گفتنی است که هنرمندان غالباً بیش از همه در این گونه قضاوت‌ها مهارت دارند. این موضوع معمولاً تحت عنوان کلی و مبهم شهود مطرح می‌شود، یعنی سرفصلی که مسائل را کاملاً مبهم و تیره و تار می‌کند، زیرا چنین داوریهایی ساده‌ترین و مستقیم‌ترین روش کسب شناخت از اشیاء نیست بلکه غیرمستقیم‌تر و پیچیده‌تر از اینهاست. به موجب همین امر به نظر نمی‌رسد که جریانی از این هم ابتدایتر و کهنه‌تر وجود داشته باشد. برعکس، روشهای ساده شده تفکر معمولاً محصولاتی پیشرفته‌اند. شخصی که دارای دید «شهودی» است حس کلی بدنی خویش را همان گونه به کار می‌گیرد که شیمیدان معرفت‌های خود را و فیزیولوژیست گالوانومتر خویش را. تا آنجا که ادراکاتی را که محرک‌های رنگ برمی‌انگیزند می‌توان به کمک قوه بینایی از هم تمییز داد، هیچ گونه تفاوتی مشهود نیست. اما یک تفاوت بالفعل، و مع‌هذا از نظر حس نامشهود، از طریق تفاوت در واکنش عضوی پدیدار می‌شود. این فرایند تنها یکی از علائمی است که بعداً افزوده خواهند شد و دلالت ظریفتری بر وضعیت مربوطه دارند؛ فرایندی که شبیه به نصب کردن اهرم ثبات بر روی هواسنج است.

تفاوت‌های میان افراد حساس یا «اهل شهود» با افراد «متعقل» تر و دیرانتقال‌تر ممکن است از دو نوع باشد. امکان دارد که پاسخ عضوی اشخاص حساس ظریفتر باشد. تعیین کردن این موضوع

امری دشوار است. البته مسلم است که تفاوت عمده (که به احتمال زیاد تفاوتی فرعی است) در این حقیقت نهفته است که شخص دیرانتقال یادنگرفته است که چگونه دگرگونی‌هایی را که در خود آگاهی کلی جسمانی او رخ می‌دهد به روشی منظم تفسیر کند. دگرگونی‌ها ممکن است مرتباً به طور منظم رخ دهند، اما هیچ مفهوم قطعی و روشنی برای او ندارند.

این نوع دخالت ادراک عضوی در امر درک در همه هنرها نقش دارد. این موضوع با آنکه بسیار مورد غفلت قرار می‌گیرد احتمالاً دارای اهمیت بسیار زیادی است. آنچه در این مورد باید بدان توجه داشت آن است که این طریقه کسب آگاهی و شناخت طریقه‌ای نیست که هیچ‌گونه تفاوت اساسی با طرق دیگر داشته باشد. لزومی ندارد که هیچ‌گونه رابطه غیرعادی و منحصر به فردی میان «احساس» و اشیاء در توضیح آن دخالت داده شود، چیزی از مقوله طریقه‌ای غیرعادی و منحصر به فرد از «درک آگاهانه» اشیاء را هم لازم نیست در توضیح آگاهی عادی به میان آوریم. در هر دو مورد، علت‌های آنها، که می‌بایست در هر حال مفروض باشد، کفایت می‌کند. وقتی که ما چیزی را حس می‌کنیم ادراک ما معلول آن چیزی است که حس می‌کنیم. هنگامی که به چیزی غایب اشاره می‌کنیم، یک ادراک حاضر مشابه ادراکاتی که در گذشته با آن چیز تلازم داشته است بدین وسیله علامتی برای آن خواهد بود، و بر همین قیاس است تمامی علامت - وضعی‌های پیچیده و پیچیده‌تری که در حافظه وجود دارد. در اینجا یک ادراک حاضر مربوط به رنگ موجب بروز پاسخی عضوی می‌شود که در گذشته ملازم یک رنگ مشخص بوده است؛ در این صورت پاسخ مذکور به علامتی برای آن رنگ بدل می‌شود که شخص حساس و اهل تمیز به آن اعتماد می‌کند، هرچند از نظر قوه بینایی قادر نیست اطمینان یابد که آیا همان رنگ عیناً حاضر است یا فقط رنگی است که شباهت بسیار به آن دارد. موارد دیگر تنها از لحاظ پیچیدگی با این مورد تفاوت دارند، و نه از نظر اصولی. اگر ایراد بگیرند که این طرز تبیین از اسناد یا تفکر بر مبنای علل و موجبات، در نهایت، چیزی جز یک طریقه غیرمستقیم از آگاهی به ما نمی‌دهد، جواب این است که شیوع خطا به خودی خود دلیلی قوی علیه نظریه‌ای درباره شناخت است که زیاده مستقیم است.

لفظ «عاطفه» در عرف و اصطلاح معادل آن رویدادهای ذهنی است که همراه با نمودهایی از هیجان غیرعادی از قبیل گریستن، فریادزدن، سرخ شدن، لرزیدن، و غیره است. اما این لفظ در استعمال اغلب منتقدان معنایی توسعی به خود گرفته است که در نتیجه در مورد مفید بودن آن زحمتی کاملاً بیجهت به خود می‌دهند. این واژه در نظر آنان معادل همه گونه جریانات ذهنی است که ارزش توجه را تقریباً قطع نظر از ماهیتشان داشته باشند. مطابق گفته منتقدان، عواطف واقعی و عمیق غالباً فاقد همه ویژگی‌هایی هستند که بر استعمالات زبانی مهذبتر مردم عادی و نیز اتفاقاً بر

استعمالات روانشناسان حاکم است، زیرا آنچه ممکن است اکنون استعمال رایج در روانشناسی انگاشته شود، چنانکه در بالا ذکر شد، از همان دگرگونیهای جسمانی همراه تجربه نشأت می‌گیرد.

دو ویژگی عمده، هرگونه تجربه عاطفی را مشخص می‌کند. یکی از اینها عبارت است از واکنشی شایع در اعضای بدن که از طریق دستگاه سمپاتیک حاصل می‌شود. دیگر تمایل به کنشی از یک نوع مشخص یا از چند نوع است. این دگرگونیهای گسترده در دستگاههای احشائی و عروقی، که نوعاً در تنفس و ترشح غذای صورت می‌گیرند، معمولاً در پاسخ به موقعیتهایی که تمایل غریزی خاصی را به کار فرا می‌خوانند واقع می‌شوند. در نتیجه تمام این دگرگونیها، موجی از ادراکاتی که دارای منشاء درون جسمانی‌اند به عرصه خودآگاهی می‌آید. همگان توافق دارند در اینکه این ادراکات دست کم بخش عمده‌ای از خودآگاهی مختص عاطفه را تشکیل می‌دهند. اینکه آیا این ادراکات برای عاطفه لازمند یا نه مورد اختلاف است. شاید بتوان چنین اظهار کرد که در نظریه عاطفه توجه کافی به تصاویر حاصل از این ادراکات مبذول نگردیده است. این امر را که مثلاً ترس در غیاب هرگونه دگرگونی مشهود جسمانی از نوعی که توصیف شد قابل احساس است (امر مورد اختلاف) می‌توان با این فرض که تصاویر این ادراکات جای خود آنها را می‌گیرند توضیح داد.

پس این ادراکات، یا تصاویر آنها، یکی از عناصر عمده تشکیل‌دهنده تجربه عاطفی و توضیحی برای «رنگ» یا حالت منحصر به فرد آن برای فراوانی و تراکم عواطف و همچنین حدت فوق‌العاده آنهاست. اما آنچه به همین اندازه و بلکه بیشتر اهمیت دارد دگرگونیهایی است در خودآگاهی در اثر واکنشهای دستگاههای عصبی که حرکت را با تسلط یافتن بر پاسخ عضلات به وضعیت تحریکی کنترل می‌کنند. اینها رشته‌ای را تشکیل می‌دهند که، در مورد ترس، از بیدار شدن یک تمایل ساده، یعنی از انگیزه فرار کردن یا پنهان شدن در زیر میز، گرفته تا نوسازگاریهای ظریفی از قبیل آنچه در هنگام تدارک مقابله با تهدیدی علیه عقیده دلخواه خود صورت می‌دهیم کشیده می‌شود. معمولاً یک فرایند فوق‌العاده پیچیده بین درک وضعیت و یافتن طریقه‌ای برای برخورد با آن صورت می‌گیرد. این فرایند پیچیده بقیه کیفیت ویژه خود را به تجربه عاطفی می‌بخشد.

بحثی مفصلتر و از همین زاویه دید درباره مطالب مورد بحث در این فصل و فصول حول و حوش آن را می‌توانید در معنای روانشناسی، *The Meaning of Psychology* (۱۹۲۶) نوشته سی. کی. آگدن ببینید، که نظر مؤلف درباره فعالیت ذهنی بدیع و مبتکرانه است.

فصل چهاردهم حافظه

بر روی رود گذرای «زمان»
پَر هیب چروکیده آن نهفته است، آنگاه
در حال بیحرکت ببقایا می ماند، و برای همیشه
برخود می لرزد، اما نمی تواند بگذرد!
شلی، چکامه ای برای آزادی^۱

تا اینجا تنها بر سبیل اتفاق به حافظه اشاره کرده ایم، به آن احیای آشکار تجربه گذشته که غنا و به هم پیوستگی تجربه ناشی از آن است. هر محرّکی که تاکنون دریافت شده است بنابر مشهور نقشی و اثری از خود برجای می گذارد که قابلیت آن را دارد که بعداً احیا شود و سهم خود را در خودآگاهی و در رفتار ایفا کند. ویژگی نظام مندی و سازمان یافتگی رفتار ما ناشی از همین تأثیرات تجربه گذشته است؛ این موضوع که تأثیرات مذکور در این میان دخالت دارد توجیهی برای توانایی ما در یادگیری از طریق تجربه است. این طریقه مختصّ بافت زنده است که به کمک آن زمان گذشته از ورای آنچه به نظر می رسد شکافی زمانی باشد بر رفتار کنونی ما تأثیر می گذارد.

اینکه تأثیر مذکور را به چه صورتی باید تصور کنیم گیج کننده ترین موضوع در روانشناسی است. نظریه قدیمی از نوع نظریه سامرست هاوس^۲ درباره تأثیرات گذشته جای خود را به تبیین بر

1) *Ode to Liberty*

2) Somerset House

مبنای تسهیلاتی که راههای عصبی، مقاومت‌های کاهش یافته در سیناپس‌ها، و غیره فراهم می‌کند داده است. این امری طبیعی بود که روانشناسی، به موازات اینکه اطلاعات وسیعی دربارهٔ فعالیت عصبی حاصل می‌شد، بکوشد تا از آنها بهره‌گیرد. اما با واریسی دقیق روشن می‌شود که تفاسیری که از آنها می‌شد بیش از حد خام است. «راههای» تثبیت شده، یکی برای هر فقره تجربه‌ای که تاکنون صورت گرفته است، و بقیه برای هر نوع پیوندی که این فقرات با یکدیگر پیدا می‌کنند، هر قدر هم که آنها را افزایش بدهیم، دیگر قادر به توضیح و توجیه آنچه ممکن است در رفتار و تجربه مشاهده شود نیستند. همچنانکه وان کریس^۳ و به تازگی کوفکا^۴ تأکید کرده‌اند، این موضوع که مثلاً ما اشیاء را در مواردی که مسلم باشد راههایی کاملاً متفاوت در آنها دخالت داشته است تشخیص می‌دهیم، برای دورنمای کل موضوع خطرناک است. صرف افزایش دادن جوهرهای مورد تمسک هم به هیچ راه حلی منجر نمی‌شود. سِمون^۵ حتی تا آنجا پیش می‌رود که بگوید هنگامی که ما برای صدمین بار به آهنگی گوش می‌کنیم نه تنها صدای خواننده، بلکه صدای یک دسته کُر نودوئه صدایی را هم که در حافظه موجود است می‌شنویم. این نتیجهٔ فرعی به خودی خود در حکم ردّیه‌ای بر نظریهٔ اوست.

ما باید از این تصوّر خام که تنها راه ممکن برای تکرار شدن چیزهای گذشته به کمک سوابقی است که ضبط و بایگانی شده است پرهیز کنیم. طرفداران قدیمی نظریهٔ تداعی معانی تصور می‌کردند که این سوابق بر روی ورقه‌های کوچکی در درون سلولهای جداگانه ضبط شده است. نظریهٔ جدیدتر این بود که آنها در فضایی وسیع و از طریق تعمیقی که در گذرگاهها صورت می‌گیرد ثبت می‌شوند. هیچ‌یک از این دو نظریه کافی و بی‌نقص نیست.

تصوّر کنید یک نظام انرژی را که دارای پیچیدگی عجیب و ظرافت فوق‌العادهٔ سازمانی و تعداد نامحدودی از موازنه‌های ثابت باشد. تصوّر کنید که این نظام از یک موازنه به موازنهٔ دیگری که دارای تسهیلات زیادی است بیفتد، و هر یک از دو موازنه محصول همهٔ انرژیهای نظام باشد. حال فرض کنید که چرخشی مختصر از وضعیتی که قبلاً سبب شده تا این نظام حالت موازنه‌ای به خود بگیرد آن را به حالتی غیرثابت بیندازد که نظام از آن حالت به سهولت هر چه تمامتر و با اتخاذ موازنهٔ قبلی به حالت توازن بازگردد. یکچنین نظامی می‌تواند نمایشگر پدیدهٔ حافظه باشد؛ ولی این نظام ممکن است هیچ چیزی را ضبط نکند هر چند ظاهراً به نظر می‌رسد که می‌کند. این نمود ظاهری ممکن است صرفاً ناشی از دقت و حساسیت فوق‌العادهٔ این نظام و ظرافت تعادل آن باشد. حالت آن در وهلهٔ ثانی به نظر می‌رسد احیای حالتی باشد که در وهلهٔ اول داشته است، اما این مورد تنها در حکم آن است که

3) Van Kries

4) Koffka

5) Semon

بگوییم تکه ابرهای غروب امروز احیای آن ابرهایی هستند که پارسال زینت‌بخش آسمان بود. این ترکیب مختل را می‌توان با تصوّر جسم جامدی دارای تعداد زیادی از رویه‌ها که آن جسم می‌تواند بر روی هریک از آنها قرار گیرد ملموس‌تر کرد. اگر ما بکشیم که آن را بر روی یکی از زوایا یا برآمدگیهای آن نگاه داریم بر روی نزدیکترین رویه فرو می‌غلطد. در مورد دستگاه عصبی سعی ما معطوف بر ارائه این نظریه است که یک موازنه ثابت را مجموعه‌ای از شرایط یا، بهتر بگوییم، بافتی از شرایط تعیین می‌کند. عضویت در این بافت آن چیزی است که با نزدیکی به یکی از رویه‌ها معادل است. چرخشی مختصر از این بافت موجب می‌شود تا این نظام چنان عمل کند که گویی قبلاً شرایطی موجود بوده که اکنون حضور ندارد، و این نکته‌ای است که در مورد حافظه اهمیت اساسی دارد.

اینکه این نظریه به شکلی که در اینجا ارائه کرده‌ایم رضایتبخش و کامل نیست محرز است. بی‌تردید این نظر تا حدود زیادی بر پایه حدس و گمان است، لیکن دو نظریه «بایگانی»^۶ و «کوره راهی»^۷ نیز چنین است. با این حال نظریه مذکور از نقایص عمده این دو نظریه برکنار است، و بیان می‌کند که چرا فقط بعضی از تلاقیهای تجارب، یعنی آنهایی که موازنه ثابتی را به بار می‌آورند، به صورت «تداعی» در می‌آیند. این را هم بیان می‌کند که چرا چیزی که هر قدر هم دارای جنبه‌های متفاوت بی‌شمار باشد به همان صورتی که هست شناخته خواهد شد؛ هر بار چنین می‌نماید که شرایط متفاوتی پدید آمده باشد. و با وجود این شرایط مذکور به همان موازنه واحد منجر می‌شود، همان‌طور که آن جسم چند وجهی که تصور کردیم ممکن است از میان همه زوایای جانبی فقط بر روی همان یک رویه قرار گیرد.

یکی از فواید جنبی چنین نظریه‌ای این است که برخی وسوسه‌های بازگشت به جان‌گرایی (آنیسم) را که روانشناسان، و بویژه آن منتقدان ادبی که دارای دیدگاه روانشناختی‌اند، از آن در زحمتند زائل می‌کند. ناخرسندی از فرضیات جاری در خصوص مکانیسم کمانهای بازتاب^۸ علت عمده اعتقاد به روح است که اثبات آن از نظر علمی ناممکن است. و از این گذشته، عوامل عاطفی خاصی که دآوری در این مورد را مختل می‌کنند، در صورتی که این طرز تبیین جایگزین قصه مشهور انعکاس مشروط، یعنی آن تدبیر اختراعی ماشین‌گرایان علیه مقدسات دینی، بشود، کمتر به طور غیر

۶ و ۷ به ترتیب در برابر نظریه Archival و Pathway؛ این دو همان نظریه‌هایی است که نویسنده در سه پاراگراف پیشتر بیان داشت. اولی به معنای ذخیره حافظه‌ای و دومی عبارت از مسیری است که در آن فعل و انفعالات روانی روی می‌دهد. - م.

۸ در برابر reflex arcs، و برگرفته از فرهنگ اصطلاحات علمی. پرویز شهرباری. (تهران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۹).

مترقب دخالت خواهند کرد.

هیچ نوعی از فعالیت ذهنی نیست که حافظه در آن دخالت نداشته باشد. ما آشنایی کاملی با آن در مورد تصاویر، یعنی آن رو نوشته‌های فزّار و فریبنده ادراکات که روانشناسان تاکنون تا این حدّ، و بلکه بیش از حدّ، با آن سر و کار داشته‌اند داریم. تصاویر دیداری معروفترین آنهاست، اما تشخیص این نکته اهمیت دارد که هر نوع ادراکی ممکن است تصویر مربوط به خود را داشته باشد. تصاویر از نوع احشائی، تصاویر جنبشی^۹، و تصاویر گرمایی را با اندک ممارستی می‌توان ایجاد کرد، و حتی اشخاصی که هرگز توجهی به بروز آنها نداشته‌اند قادر به این کارند. اما تفاوت‌های فردی در خصوص تصاویر بسیار زیاد است، هرچند این تفاوت‌ها بیشتر در مورد میزان خودآگاه شدن تصاویر است تا وجود یا عدم وجود عملی آنها در زمان مورد نیاز. آن اشخاصی که مطابق اظهار خودشان فارغ از تصاویرند، در عین حال رفتارشان به گونه‌ای است که مسجّل می‌کند که در وجود آنان همان فرایندی در کار است که در وجود سازندگان پر زرق و برق‌ترین تصاویر هست.

(۹) معادل Kinaesthetic images، تصاویر مربوط به جنبش ماهیچه‌ها. - م.

فصل پانزدهم

نگرشها

حواس من حرکتی از برون خویش می‌طلبند

که اکنون از درون

«عقل» بر آن چیرگی دارد،

چیرگی‌ای که مفهوم اسرارآمیز او^۱ آن را دو چندان کرده است... جان هاسکینز^۲

دخالت‌های حافظه منحصر به ادراک و عاطفه نیست. آنها به همین اندازه در رفتار فعال ما اهمیت دارند. نیل به هرگونه عمل عضلانی، مثلاً رقص یا بیلیاردبازی، این امر را بروشنی نشان می‌دهد. آنچه ما در گذشته انجام داده‌ایم، آنچه را در آینده انجام خواهیم داد کنترل می‌کند. اگر درک یک شیء و تشخیص اینکه مثلاً این شیء درخت است مستلزم موازنه‌ای در نظام حسی مربوطه باشد، یک کامل شدگی یا، به قول کهلر^۳ «کفایت مذاکرات»، یعنی عملی که نقطه مقابل حرکت اتفاقی است، موازنه‌ای مشابه را در نظام حرکتی ایجاد می‌کند. اما نظام‌های حسی و حرکتی مستقل از یکدیگر نیستند؛ این دو با هم کار می‌کنند، هرگونه درکی احتمالاً دربردارنده پاسخی به صورت عمل آغازین است. ما همواره میزان آن سازگاریهای مقدماتی را که در تمام طول مدت آماده شدن برای این یا آن گونه عمل کردن صورت می‌دهیم نادیده می‌گیریم. با خواندن توصیف کاپیتان اسلوکام^۴ از هزارپایی که به هنگام تنهائی او در وسط اقیانوس اطلس وی را از ناحیه سرگزیده بود، معلوم می‌شود که نویسنده در اثر افتادن برگی از

1) she

2) Hoskins

3) Köhler

4) Slocum

یک درخت بر روی صورتش از صندلی خود بیرون پریده است. اتفاقی نظیر این فقط بندرت نشان می‌دهد که سازگاریهای حرکتی انجام گرفته در مورد آنچه به نظر می‌رسد کارهایی کاملاً عضلانی باشد تا چه حد شدیدند.

این فعالیت آغازین همان قدر بر مبنای عمل آشکار و دانسته قرار دارد که یک تصویر بر مبنای یک ادراک. اما مشاهده یا آزمایش یکچنین فعالیت «تخیلی» با توجه به طبیعت خاص آن فوق‌العاده دشوار است. روانشناسی تاکنون فقط با حواشی ذهن سر و کار داشته و دست یافتنی‌ترین حاشیه آن هم از جنبه ادراک است. بنابراین ما ناگزیریم حدسیات خودمان در مورد سایر رویدادهای ذهنی را بر پایه سنجش آنها با نمونه‌های که ادراک در اختیارمان می‌گذارد و شاید کاملاً هم گویا نیستند بنا کنیم. این محدودیت سبب شده است تا اکثریت روانشناسان حرکت تخیلی را چیزی بیش از تصاویر ناشی از ادراکات حاصل از عضله، مفصل و تاندون، که در صورت وقوع عملی حرکت ایجاد می‌شود، ندانند.

مسئله است که قبل از وقوع هر عملی یک سازمان تدارکاتی باید پدید آید تا اطمینان دهد که قسمت‌های مختلف سد راه و معارض یکدیگر واقع نمی‌شوند. به نظر راقم این سطور چنین می‌آید که این امور مقدماتی مطابق مشهودات او بخشی از خودآگاهی را تشکیل می‌دهد، اما وزن سنگین مخالفت صاحب‌نظران بر دوش اوست. البته حکم قطعی کردن در این باره فوق‌العاده دشوار است.

در هر حال، خواه خودآگاه بودن فعالیت فقط ناشی از ادراکات و تصاویر حرکات باشد و خواه بخش بیرون رونده انگیزه و سازمان تدارکاتی آن به تشکیل خودآگاهی کمک کند، موضوع بی‌شک بر روی اهمیت حرکت آغازین و تخیلی در تجربه دور می‌زند. کاری که لیپس^۵، گروس^۶، و دیگران بر روی *einführung* یا «همجوشی با طبیعت» انجام داده‌اند، و البته ما ترجیح می‌دهیم نتایج کار آنها را بازگو کنیم، نشان می‌دهد که هنگامی که ما شکل فضایی یا موسیقایی را درک می‌کنیم معمولاً درک خود را با فعالیت حرکتی که ارتباطی تنگاتنگ با آن دارد توأم می‌سازیم. ما نمی‌توانیم این فعالیت را در تبیین خودمان از آنچه در تجارب مربوط به هنر روی می‌دهد ناگفته بگذاریم، اگرچه می‌توانیم این‌گونه ببندیشیم که آنانکه نظریات و پیشنهادهای خود را به عنوان نظریات کامل زیباشناختی برپایه این امر بنا نهاده‌اند - مثل ورنون لی - به هیچ وجه برایشان روشن نبوده که به چه پرسشهایی دارند پاسخ می‌دهند.

چنین می‌نماید که میزان خودآگاه بودن هرگونه فعالیتی تا حدود بسیار زیادی بستگی به این

5) Lipps

6) Groos

دارد که آن فعالیت چقدر پیچیده و تا چه حد تازه و بدیع باشد. محصول اولیه و به تعبیری محصول طبیعی محرک عمل است؛ هر قدر وضعیتی که ذهن درگیر آن است ساده تر باشد، پیوند میان محرک و پاسخ آشکاری که به صورت عمل ظاهر می شود بیشتر است، و به طور کلی خودآگاهی موجود غنا و تمامیت کمتری دارد. مثلاً مردی که بر روی یک زمین ناصاف راه می رود، بدون دخالت، تأمل یا عاطفه سازگاری دائمی میان گامها و جای پای خود ایجاد می کند؛ ولی در صورتی که زمین دارای پستی و بلندیهای تند باشد و نیز او عادت به چنین اماکنی نداشته باشد، هم تأمل و هم عاطفه بروز خواهد کرد. پیچیدگی فزاینده وضعیت و ظرافت و تناسب هرچه بیشتر حرکاتی که برای راحت و سلامت لازم است، جریاناتی بس پیچیده تر را در ذهن پیش می آورد. علاوه بر درک او از ماهیت زمین، این فکر ممکن است بروز کند که یک حرکت خطا ممکن است خطری را در پی داشته و جبران آن دشوار باشد. این امر وقتی با عاطفه توأم گردد «تشخیص» او از وضعیت خویش خوانده می شود. سازگاری انگیزه های گوناگون با همدیگر - مثل جلو رفتن با دقت و احتیاط، دراز کشیدن و چیزی را در دست گرفتن، برگشتن، و غیره - و همنواختی آنها به صورت رفتار بجا و سودمند تمامیت ماهیت تجربه وی را دگرگون خواهد کرد.

رفتار بیش از هر چیز عبارت است از سازش میان اعمال گوناگونی که ممکن است انگیزه های مختلفی را که در هم می آمیزند تا آن را پدید آورند ارضا کند؛ و غنا و فایده لمس آن در حالت خودآگاهی منوط به تنوع انگیزه های موجود است. هر فعالیت معمولی، وقتی در شرایط متفاوتی قرار گیرد به نحوی که انگیزه های تشکیل دهنده آن ناگزیر از سازگار کردن خودشان با جریانات تازه ای از انگیزه ها برحسب شرایط جدید باشند، احتمال دارد غنا و تمامیت فزاینده ای در حالت خودآگاهی به خود بگیرد.

این امر کلی دارای اهمیتی فراوان برای هنرها، بویژه برای شعر، نقاشی و مجسمه سازی، هنرهای نمایشی و میمیک است، زیرا اساساً در آنها زمینه ای مجموعاً جدید برای آنچه می تواند عناصر معمول و مأنوس باشد دخالت دارد. ما به جای دیدن درخت چیزی را در یک تصویر می بینیم که ممکن است تأثیری مشابه بر ما بگذارد، ولی خود درخت نیست. انگیزه های مربوط به درخت که بیدار شده اند باید خود را با زمینه جدید ناشی از آگاهی ما، از اینکه آن چیز یک تصویر است، سازگار کنند. بدین سان فرصتی برای آن انگیزه ها پدید می آید تا خود را به صورتی که در حالت معمولی میسر نیست تعین بخشند.

این البته فقط آشکارترین و ساده ترین نمونه از نحوه ای است که تجارب حاصله به مدد شرایطی غیرعادی که در آن اشیاء تجسم یافته یا در ادبیات توصیف شده در برابر ما ظاهر می شوند،

جرح و تعدیل می‌یابند. مثال بارز دیگر این است که، توصیف یا تجسیم تئاتری یک قتل تأثیری متفاوت با آن دارد که قتل واقعی، در صورتی که جلوی چشم ما واقع می‌شد، می‌توانست ایجاد کند. این ملاحظات، که دارای اهمیت فراوان در مبحث شکل هنری است، موضوع مطالب بعدی ما خواهد بود (صص ۱۲۲، ۱۲۳، ۲۰۹). در اینجا کافی است خاطر نشان کنیم که این تفاوتها میان تجارب عادی و آنهایی که ناشی از اثر هنری است تنها عبارت از موارد ویژه‌ای از تفاوت کلی میان تجارب متشکله از تعداد کمتر یا بیشتر انگیزه‌هایی است که باید با یکدیگر هم‌نواخت شوند. ارتباط میان این مطلب و مسئله اسلوب زیباشناختی با انفصال و عدم تشخیص آن و سایر قضایا، که در فصل دوم مورد بحث قرار گرفته، آشکار است (مقایسه کنید با فصل سی و دوم، ص ۲۲۱).

نتیجه هم‌نواختی تعداد زیادی از انگیزه‌های گوناگون غالباً آن است که هیچ عمل آشکاری صورت نمی‌گیرد. در اینجا خطری وجود دارد در مورد اینکه فرض کنیم هیچ عملی قطع‌نظر از نتایج آن صورت نمی‌گیرد یا اینکه چیزی ناقص یا تکامل نیافته در مورد چنین حالتی از امور وجود دارد. اما عمل تخیلی و عمل آغازین، که به سرحد وقوع حرکت عضلانی نمی‌رسد، در مورد انسان تکامل یافته مهم‌تر از عمل آشکار است. برآستی تفاوت میان شخص باهوش یا تهذیب یافته و کودن یا ناهموار عبارت است از تفاوت در اینکه عمل آغازین و تخیلی تا چه حد می‌تواند جایگزین عمل آشکار شود. یک آدم باهوش می‌تواند «ببیند که هر چیزی چطور کار می‌کند» و حال آنکه آدم کم‌هوش‌تر ناگزیر است «با کوشش آن را دریابد» همچنین است در مورد پاسخهایی که اثر هنری برمی‌انگیزد. تفاوت‌های میان «درک» آن و ناتوانی از درک در اغلب موارد عبارت از تفاوت میان قدرت در دادن پاسخهای لازم در حد پاسخ تخیلی یا آغازین، سازگار کردن آنها با یکدیگر در آن مرحله، و ناتوانی از دادن آن پاسخها و سازگار کردن آنها با همدیگر جز به صورت آشکار و در بالاترین حد از تکامل آنهاست. اگرچه فعالیت مربوطه دارای انواع مختلف است، ولی سنجش آن با مورد مربوط به ریاضیدان گمراه کننده نخواهد بود. این موضوع که او نصف اینهمه علائم روی کاغذ را هم مثل شاگرد مدرسه نمی‌کشد بیانگر این نیست که او کمتر فعال است. فعالیت او در مرحله‌ای زودتر که در طی آن پاسخهایش صرفاً به صورت آغازین یا تخیلی است صورت می‌گیرد. به طریقی مشابه، فقدان هرگونه حرکات آشکار یا علائم بیرونی عاطفه در وجود یک خواننده مجرب شعر، یا کنسرت رُ مجرب، در قیاس با اختلالات بارزی که گاهی در مورد مبتدیان مشاهده میشود، دلالتی بر هیچ کمبودی از نظر فعالیت درونی ندارد. پاسخ لازمی که آثار هنری در بسیاری از موارد ایجاد می‌کنند از نوعی است که تنها در مرحله آغازین یا تخیلی می‌تواند حاصل شود. ملاحظات عملی غالباً مانع از این می‌شود که آنها به صورت آشکار خود مورد مذاقه قرار گیرند. و این امر قاعدتاً به هیچ وجه نباید مایه تأسف باشد، زیرا این پاسخها معمولاً

ماهیت حلال مشکلات را دارند؛ نه مشکلات مربوط به پژوهشهای عقلانی، بلکه مشکلات انطباق و سازگاری عاطفی، و معمولاً می‌توانند به بهترین وجه حاصل شوند؛ در حالی که انگیزه‌های متفاوتی که می‌بایست با هم سازش داده شوند همچنان در مرحله آغازین یا تخیلی هستند، و موضوع هنوز به آن حد از پیچیدگی ناشی از اتفاقات نامربوط که پاسخهای آشکار را ایجاد کند نرسیده است.

همین نوع فعالیتهای تخیلی و آغازین یا تمایلات به انجام عمل است که من آنها را نگرشها خواهم نامید. هنگامی که ما تشخیص می‌دهیم که تمایلاتی که در اثر یک وضعیت خاص بیدار شده‌اند تا چه حد ممکن است زیاد و مختلف باشند و چه میدان عملی برای تضاد، بازداری، و عمل متقابل - که همه‌شان چیزی بر تجربه ما می‌افزایند - وجود دارد، دیگر این امر که طبقه‌بندی و تجزیه و تحلیل‌های مربوط به نگرشها هنوز چندان پیشرفتی نکرده است مایه شگفتی نخواهد بود. هزار گونه تمایل به انجام اعمال، یعنی تمایلی که به طور آشکار بروز نمی‌کند، ممکن است در سازگاریهای پیچیده پدید آید. در مورد اینها، هر آنچه از مدارک و شواهد وجود دارد باید غیرمستقیم باشد. در حقیقت، تنها نگرشهایی که قابلیت تجزیه و تحلیل‌های روشن و قاطع را دارند آنها هستند که در آنها شیوه ساده‌ای از رفتار قابل مشاهده به آنچه در حال وقوع است پیوستگی می‌بخشد، و حتی در این مورد نیز فقط در مورد بخشی از واکنش میدان برای این نوع واریسی باز است.

در میان تجاربی که برحسب ماهیت موضوع نهان از مشاهده‌اند تقریباً تمامی آن تجاربی را می‌توان یافت که نقد با آنها سر و کار دارد. جنبه و طرز رفتار برون‌ی فردی که دارد داستان سر راهبگان^۷ و داستان آسیابان^۸ را می‌خواند ممکن است کاملاً غیرقابل تشخیص باشد. اما این امر نباید ما را به غفلت افکند از اینکه چگونه بخش عمده‌ای از تجربه را نگرشها اشغال کرده است. بسیاری از تجارب که، در صورت بررسی از طریق درون‌نگری، از لحاظ محتوای واقعی ادراکی و تصویری، تفاوتی بسیار کم با یکدیگر دارند، از نظر نوع و میزان فعالیت مضمّر موجود کلاً با یکدیگر متفاوتند. این جنبه از تجارب که معمولاً از اشارات آغازین است، آن تمایلات به انجام اعمالی از این یا آن نوع که در اثر مختصر تحریکی پدید می‌آیند، و تدارکات مختصر مقدماتی برای انجام این یا آن کار همواره در نقد نادیده انگاشته شده است. با اینهمه ارزشمندترین تأثیرات شعر را تماماً باید بر مبنای نگرشهایی همچون عزم و اراده، خنثی‌سازی متقابل، و تعادل انگیزه‌ها - که تعریف ارسطو از تراژدی^۹ نمونه‌ای از آنهاست - توصیف کرد.

7) *The Prioress's Tale*

8) *The Miller's Tale*

(۹) «تراژدی عبارت از تقلید عملی است که ... از طریق عاطفه شفت و ترس منجر به اصلاح و تهذیب (کاتارزیس) این گونه عواطف می‌شود.» فی شعر، *Poetics*، بخش ششم، ص ۲۴۷ به بعد.

فصل شانزدهم تحلیل یک قطعه شعر

همه چیز تاکنون گفته شده، لیکن چون گوش شنوایی نیست
همواره باید از نو آغاز کرد. - آندره، ژید^۱

منتقد خوب سه شرط دارد. اول اینکه در تجربه حالت ذهنی مربوط به آن اثر هنری که درباره‌اش داوری می‌کند توانا باشد، بدون دارا بودن خصایص عجیب و غریب دوم اینکه قادر به تمییز تجارب از یکدیگر، تا آنجا که مربوط به کیفیات نه چندان سطحی آنها می‌شود، باشد. سوم اینکه باید قاضی ژرف‌نگر ارزشها باشد.

روانشناسی، حتی در حالت کنونی که مبتنی بر حدسیات است، در تمام این امور دخالتی مستقیم دارد. منتقد در همه حال در کار قضاوت در باب تجارب، یعنی حالات ذهنی، است؛ لیکن او چه بسا از شکل کلی روانی تجاربی که با آنها سر و کار دارد بی‌جهت غافل می‌ماند. او در این صورت هیچ تصوّر روشنی در خصوص عناصر موجود یا اهمیت نسبی آنها ندارد. بدینسان خلاصه یا طرحی کلی از رویدادهای ذهنی که تجربه «نگریستن بر» یک تصویر یا «خواندن» یک شعر را تشکیل می‌دهند می‌تواند کمک بزرگی برای او باشد. درکی اگرچه در کمترین حدّ از ساختارهای احتمالی این تجارب می‌تواند برخی تصورات نادرست را که سبب می‌شود تا آرای افرادی برای افراد دیگر کمتر از حدّ لازم مفید افتد برطرف سازد.

1) André Gide

دو نمونه این امر را نشان خواهد داد. برخی جنبه‌های فراگیر هست که بر مبنای آنها همگان همداستان‌اند که شعر سوينبورن^۲ برخلاف شعر هاردی^۳ است. طرز استعمال کلمات از جانب این دو شاعر با یکدیگر تفاوت دارد. روش آنها شباهتی به هم ندارد، و روش مناسبی که خواننده باید در قبال هر کدام اتخاذ کند نیز به همین نسبت متفاوت است. مبادرت به خواندن شعر این دو به شیوه‌ای یکسان در مورد یکی از آنها، یا هر دو، غیر منصفانه است، و لاجرم منجر به عیوبی در کار نقد می‌شود که ممکن بود با اندک تأملی رفع شوند. خواندن اشعار پوپ به گونه‌ای که انگار شلی است کاری یاهو است، اما تفاوت‌های بنیادین را نمی‌توان بروشنی مشخص کرد مگر اینکه طرحی اجمالی از شکل کلی تجربه شاعرانه، به صورتی که در اینجا به ارائه آن کوشیده‌ایم، فراهم گشته باشد. شیوه‌های روانشناختی مورد استفاده این شاعران آشکارا با یکدیگر فرق دارد. اینکه آیا نتایج هم غیر مشابه است یا نه مسئله دیگری است که در مورد آن همین نوع تحلیل به همین اندازه ضرورت دارد.

این جدایی در درون تجربه شاعرانه میان برخی بخش‌ها که وسیله‌اند و برخی بخش‌های دیگر که هدفند و ارزش شاعرانه تجربه منوط به آنهاست، ما را به نمونه دیگرمان رهنمون می‌شود. تردیدی در این نیست که تجارب عملی، که حتی منتقدان خوب در هنگام مطالعه تقبل می‌کنند، در همان حالی که می‌گوییم این همان شعر است تفاوت فراوان می‌یابند. به رغم برخی قراردادهای، که تلاش می‌کنند تا این اختلافات اجتناب‌ناپذیر را پنهان دارند، بدون شک تجارب خوانندگان در مورد بعضی اشعار خاص بندرت شبیه همدیگرند. این امری ناگزیر است، هرچند برخی تفاوت‌ها اهمیتی بیش از بقیه دارند. به شرط اینکه اهداف، که ارزش شعر در آنها نهفته است حاصل شوند، تفاوت‌ها در وسایل لزوماً منتقدان را از توافق با یکدیگر یا از خدمات متقابل به همدیگر باز نمی‌دارد. تنها آن اختلافاتی خطرناکند که بر کیفیات بنیادین تجارب تأثیر می‌گذارند؛ کیفیاتی که ارزش آن تجارب بستگی بدانها دارد. اما اکنون اطلاعات کافی داریم درباره اینکه ذهن‌ها به چه طرقی عمل می‌کنند تا بخش‌های سطحی و بنیادین تجارب از همدیگر باز شناخته شوند. یکی از بزرگترین منتقدان کنونی این مصراع را پرده حاشیه‌دار چشمان تو بالا می‌رود،

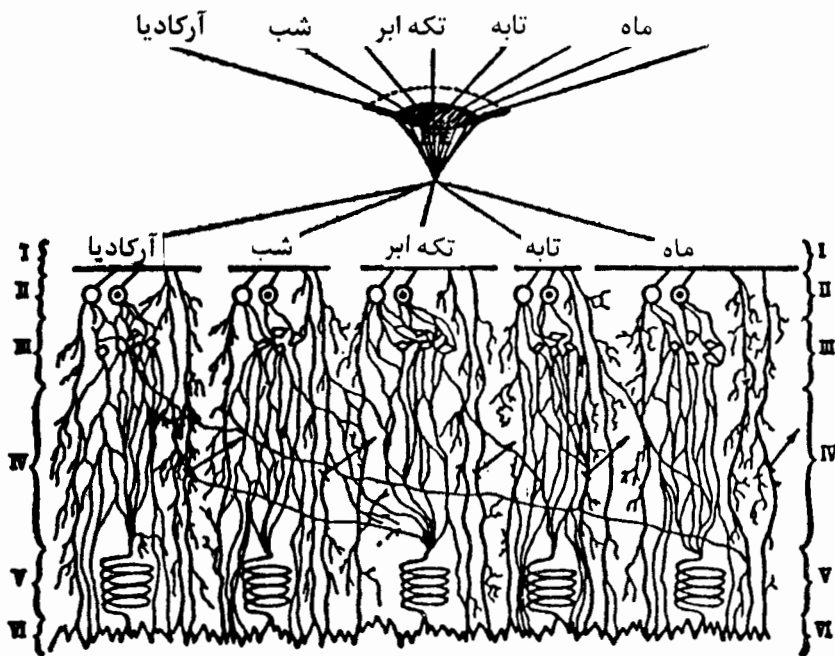
از بابت «زیبایی دلفریبی» که تصاویر دیداری پدید می‌آورند می‌ستاید. این خطای رایج بزرگ نمایی اتفاقات شخصی در مورد وسایلی که شعر به کمک آنها به هدف خود از نظر کسب مهمترین ارزش شعری نایل می‌شود معلول اعتماد مفرط به امور پیش

2) Swinburne

3) Hardy

پافتاده^۴ روانشناسی است.

در تحلیل تجربه حاصل از خواندن یک شعر، ارائه یک نمودار یا تصویرنگاری بجاست؛ مشروط بر اینکه محدودیتهای آن را بروشنی تشخیص دهیم.



- | | | |
|-----|------------------------------|---------------------|
| ○ | نصیر شنیداری شفاهی | I - ادراکات دیداری |
| ⊙ | نصیر شفاهی مربوط به طراز ادا | II - نصیر گره خورده |
| ۵۳ | نصیر آزاد | III - نصیر آزاد |
| ↗ | ارجاعات | IV - ارجاعات |
| ⌘ | عواطف | V - عواطف |
| ۷۲۷ | نگرشها | VI - نگرشها |

۴) توصیف تصاویر به اولین مراحل روانشناسی تعلق دارد، و غالباً امکان دارد که مقام و موقعیت یک روانشناس بر مبنای میزان اهمیتی که او برای ویژگیهای آنها قائل است سنجیده شود. در زمینههای نظری محتمل به نظر می رسد که آنها محصولاتی تجملی (تک. معنی، صص ۱۴۸ - ۱۵۱) باشند که به طرز مخصوصی با بازسازی عاطفه پیوند یابند. برای اطلاع از تفصیل برخی پژوهشهای تجربی درباره فایده آنها می توانید به اسپیرمن، (Spearman)، ماهیت جوش - *The Nature of Intelligence*، فصل دوازدهم مراجعه کنید.

برای نمونه، غرض از نسبت‌های مکانی اجزای نمودار این نیست که معادلی برای نسبت‌های مکانی میان اجزای آنچه نمایش داده شده است باشد؛ این نمودار تصویر دستگاه عصبی نیست. نسبت‌های زمانی نیز منظور نظر نبوده است. استعارات مکانی، خواه به صورت نمودار رسم شده باشند و خواه فقط تخیلی باشند، تنها برای افراد بی‌احتیاط خطرناکند. فایدهٔ بنیادینی که شکلها می‌توانند در مورد امور انتزاعی داشته باشند، یعنی نمایش همزمان و فشردهٔ حالاتی از امور که اگر به صورت دیگری نشان داده شوند نامشخص و مغشوش باقی خواهند ماند، ارزش تقبّل خطر ناچیزِ سوء تفاهمی را که متضمن آن‌اند دارند.

بنابراین می‌توانیم از نمایش نموداری رویدادهایی که در هنگام مطالعهٔ یک قطعه شعر اتفاق می‌افتند آغاز کنیم. تفاوتی که سایر تجارب ادبی با این تجربه دارند فقط در سادگی بیشتر است. چشم به نحوی تصویر شده است که در حال خواندن یک رشته کلمات چاپی است. در نتیجه، جریانی از واکنش پدید می‌آید که در آن شش نوع مشخص از رویدادها را می‌توان تمییز داد:

۱. ادراکات دیداری حاصل از کلمات چاپ شده.

۲. تصاویری که پیوند بسیار نزدیکی با این ادراکات دارند.

۳. تصاویر نسبتاً آزاد.

۴. «ارجاعات به»، یا «تفکرات دربارهٔ» چیزهای گوناگون.

۵. عواطف.

۶. نگرشهای عاطفی - ارادی

هر یک از این انواع رخدادها نیاز به توصیف و توضیحی مختصر دارد.

همهٔ چیزهای دیگر (در مورد خواننده‌ای که آشنایی قبلی با شعر مورد نظر نداشته) بستگی به ادراکات دیداری حاصل از کلمات چاپی دارند؛ اما در مورد بیشتر خوانندگان این ادراکات فی‌نفسه چندان مهم نیستند. اشکال فردی حروف، یعنی اندازه و مکان آنها، فقط تأثیری فرعی بر روی کل واکنش می‌گذارد. بی‌تردید خوانندگان از این لحاظ تفاوت‌های فراوانی با یکدیگر دارند؛ در مورد بعضی از آنها، انس و آشنایی نقشی مهم ایفا می‌کند. اینان مطالعهٔ یک قطعه شعر را جز در آن هیئت چاپی که اولین بار با شعر آشنا شده‌اند نامطبوع و مخّل می‌یابند. اما اکثریت خوانندگان کمتر در این مورد اصرار می‌ورزند. به شرط اینکه چاپ، روشن و خوانا باشد و امکان دهد تا حرکات عادی چشم در هنگام قرائت به آسانی انجام شود، به همین نسبت پاسخ کامل از طرف ادراکات سخت متغیّر بخوبی بروز خواهد کرد. آنانکه این امر در موردشان صدق می‌کند، در حالت کنونی سازمان اقتصادی، برتری مشخصی بر افراد پروسواس‌تر دارند. این امر نشانگر آن نیست که خوبی چاپ امری بی‌اهمیت است؛

جایگاه اولیه خوشنویسی در هنرهای چینی هم دلالت بر عکس آن دارد. این مطلب فقط نشان می‌دهد که فن چاپ متعلق به رشته دیگری از هنرهاست. در تجربه شاعرانه، تأثیر کلمات از طریق تصاویری که همراه با آنها تداعی می‌شود و از طریق آنچه ما علی‌الرسم بدان قانعیم که معنای آن کلمات بنامیم حاصل می‌شود. این را که معنی چیست و چگونه در تجربه وارد می‌شود بعداً مورد بررسی قرار خواهیم داد.

تصاویر گره خورده - ادراکات دیداری حاصل از کلمات معمولاً به خودی خود بروز نمی‌کنند. آنها پیوسته همراهانی دارند که آنچنان با آنها گره خورده‌اند که تنها با دشواری می‌توان از هم جدایشان کرد. مهمترین آنها عبارت از تصاویر شنیداری هستند - یعنی آهنگ کلمات در گوش ذهن^۵ و تصویر حاصل از طرز ادای کلمات - مراد این است که حالت لبها، دهان، و گلو به هنگام صحبت شبیه چه چیزی است و چه تصویری را به ذهن القا می‌کند.

تصاویر شنیداری کلمات از جمله آشکارترین رویدادهای ذهنی‌اند. هر سطر شعر یا نثر که به آهستگی خوانده شود برای بیشتر افراد آهنگی خاموش را در خیال پدید می‌آورد؛ تقریباً به همان گونه که ممکن بود در صورت خواندن به صدای بلند پدید آید. اما درجه مطابقت اصوات تصویری با اصوات واقعی که خواننده شعر ممکن است ایجاد کند تفاوت بسیار زیادی می‌پذیرد. بسیاری افراد قادرند آهنگ کلام را با ظرافت و تمایزی بیش از آنکه قادر به ادای آنها هستند در خیال خود مجسم کنند. لیکن حالت عکس آن نیز پیدا می‌شود؛ پس در این صورت چه اهمیتی می‌باید برای تصاویر صوتی شفاف، غنی، و ظریفی که در خواندن خاموش پدید می‌آیند قائل شد؟ افرادی که از لحاظ ظرفیت و توان خلق این گونه تصاویر با هم تفاوت دارند از نظر مجموع واکنشهایشان در برابر اشعار تا چه حد باید با یکدیگر تفاوت داشته باشند؟ و فواید بلند خواندن چیست؟ در اینجا به یکی از مسائل عملی نقد می‌رسیم که این تحلیل برای آن ضروری است. بهتر است بحث در این باره را تا هنگامی که کل تحلیل به دست داده شده باشد به تعویق اندازیم، اگرچه خلط و خطای اصلی که ما را از درک روشن مطلب مورد بحث باز می‌دارد مربوط به تصاویر است و می‌توان در همینجا هم آن را بررسی کرد. این امر اهمیتی فراوان در ارتباط با موضوع بحث زیرین دارد.

کیفیات حسی تصاویر، یعنی جاننداری، شفافیت، دقت جزئیات، و غیره نسبت و رابطه‌ای ثابت و پایدار با تأثیرات آنها ندارد. تصاویری که از جهات مذکور با هم فرق دارند ممکن است تأثیراتی بسیار شبیه یکدیگر داشته باشند. همیشه اهمیت بیش از حدی برای کیفیات حسی تصاویر قائل می‌شوند.

(۵) mind's ear، عمداً و به لحاظ دیدگاه خاص نویسنده از کذاردن معادل‌هایی همچون «گوش جان» پرهیز کرده‌ایم. - م.

آنچه به یک تصویر خاصیت و کارایی می‌بخشد بیشتر هویت آن به عنوان رویدادی ذهنی است که به نحو ویژه‌ای با ادراک ارتباط یافته است تا روشنی و جلای آن به عنوان یک تصویر. تصویر، به نحوی که تاکنون هیچ کسی توضیحی برای آن نیافته است، بازمانده‌ای از ادراک است و واکنش عقلی و عاطفی ما نسبت به آن بسی بیشتر به این حقیقت که تصویر به موجب همین امر باز نمود یکی از ادراکات است بستگی دارد تا به شباهت حسی آن به یک ادراک. تصویر ممکن است تمامی ماهیت حسی خود را تا سر حد تبدیل به چیزی که بندرت می‌توان آن را تصویر خواند از دست بدهد، یعنی بدل به یک اسکلت محض بشود و، با اینهمه، در تجسم بخشیدن به ادراک به همان اندازه توانا باشد که گویی با روشنی خلسه‌گون خود در برابر ما جلوه‌گر است. به دیگر سخن، آنچه مهم است نه شباهت حسی تصویر به ادراکی که تصویر الگوی آن است، بلکه علاقه دیگری غیر از مشابهت است که در حال حاضر در میان جنگلهای انبوه عصب‌شناسی از انظار ما پنهان است (نک: فصل چهاردهم).

بنابراین باید مراقب باشیم تا از تمایل طبیعی به این تصور پرهیز کنیم که هرچه تصویر روشنتر باشد توان و کارایی آن بیشتر است. افرادی معتبر هستند که بر طبق اظهارات خودشان هرگز هیچ تصویری را تجربه نکرده‌اند. اگر برخی نظریاتی که معمولاً اظهار می‌شود مبنی بر اینکه تصاویر روشن بخشی بسیار مهم از تجربه‌اند صحت داشته باشد، نتیجه این می‌شود که این‌گونه افراد صلاحیت تجارب هنری را ندارند، و این استنتاجی است که حقایق خلاف آن را ثابت می‌کند. در نظریات مورد بحث این حقیقت نادیده گرفته شده که چیزی در وجود افراد مذکور جایگزین تصاویر روشن می‌شود، و اینکه به شرط کارا بودن این بدل تصویری، فقدان جنبه تقلیدی و شباهتی تصویر در وجود آنان اهمیتی نخواهد داشت. کارایی مورد نیاز البته باید شامل تسلط بر واکنشهای عاطفی و عقلی هر دو باشد. شاید نیازی نباشد بیفزاییم که در مورد اشخاصی از نوع تصویر آفرین افزایش دقت و روشنی تصاویر آنان احتمالاً همراه با افزایش ظرافت تأثیر هم هست. بدین سان شگفت‌انگیز نیست که برخی شاعران و منتقدان بزرگ از جهت قوت جنبه تصویری آثارشان برجستگی داشته و وابسته آن بوده‌اند. هیچ‌کس نمی‌تواند سودمندی تصویرگری را در مورد برخی افراد انکار کند؛ خطاست که بپنداریم که این امر در مورد همه واجب و اجتناب‌ناپذیر نیست.

تصاویر مربوط به طرز ادا کمتر قابلیت توجه دارند؛ با این حال کیفیت سخن بی‌صدا شاید حتی بیشتر بستگی به این گونه تصاویر دارد تا به تصاویر صوتی. تلفیق هجاهایی که از نظر طرز ادا نابهنجار و نامطبوعند کمتر ممکن است به گوش خوشایند باشند. قاعدتاً این دو دسته تصاویر پیوندی آنچنان نزدیکی با یکدیگر دارند که مشکل بتوان تعیین کرد که کدام یک بر دیگری غلبه دارد. در

عبارت^۶ "Heaven, which man's generation draws" آهنگ بی‌تردید همان قدر درشتناک است که برای حرکات لبها ایجاد دشواری و قید و بند می‌کند.

این موضوع که دخالت یک دسته از تصاویر تا چه حد در دگرگونی دسته دیگر مؤثر است با آزمایشی ساده بخوبی مشاهده می‌شود. بیشتر اشخاص، چنانچه در حالی مبادرت به خواندن بی‌صدا کنند که دهان را تا آخرین حد باز کرده یا زبان را محکم لای دندانها فشرده‌اند، متوجه دگرگونی غریبی در تصاویر شنیداری خواهند شد. اینکه آزمایش را چگونه باید تفسیر کرد نامشخص است، ولی این آزمایش از این نظر که وجود هر دو نوع تصاویر لفظی را بر آنانکه ممکن است تاکنون از آنها غافل مانده باشند آشکار می‌کند مفید خواهد بود. البته تصاویر مربوط به طرز ادا را نباید با آن حداقل از حرکات واقعی که در مورد برخی اشخاص (مطابق عقیده رفتارگرایان در مورد همگان) همراه با شرح خاموش کلمات است اشتباه گرفت.

این دو شکل از تصاویر گره خورده را می‌توان تصاویر لفظی نیز خواند، و آنها عناصر لازم را برای آنچه «ساختار شکلی» شعر خوانده می‌شود فراهم می‌آورند. تفاوت این دو با آنهایی که اکنون بدانها می‌پردازیم در این است که حامل تصاویر خود کلماتند، نه چیزهایی که کلمات معادل آنها هستند، و نیز در اینکه ارتباط بسیار نزدیکی با ادراکات دیداری مربوط به کلمات چاپ شده دارند.

تصاویر آزاد - تصاویر آزاد، یا تقریباً یکی از اشکال آنها، یعنی تصاویر دیداری و نقوشی که در چشم ذهن می‌نشینند، جایگاهی برجسته را در آثار مربوط به نقد، تا سرحد ایجاد نوعی غفلت از دیگر اشکال تصویری، به خود اختصاص می‌دهند، زیرا همچنانکه در یکی از فصول قبلی بیان کردیم برای هر نوع احتمالی از ادراکات یک نوع محتمل از تصاویر که با آن تطبیق می‌کند وجود دارد.

تصور می‌کنیم که قبل از کاوش موضوع امری طبیعی است مبتنی براینکه همه خوانندگان آگاه و حساس همان تصاویر را تجربه خواهند کرد بیشتر مباحث تاریخ نقد را از لونگینوس گرفته تا لسینگ^۷ پوچ و تباه می‌کند. حتی در روزگار حاضر، که هیچ عذر موجهی برای چنین غفلتی وجود ندارد، اشتباه مذکور حتی روی در فزونی دارد، کار به آنجا کشیده که شکلی از نقد که بر روی هم سخت خام، شتابزده، و سطحی است بدون هیچ معارضی جریان دارد. نمی‌توان این امر را که تفاوت افراد با یکدیگر نه تنها از لحاظ نوع تصویری که به کار می‌گیرند بلکه حتی بیش از آن از حیث تصاویر ویژه‌ای است که خلق می‌کنند با وضوح چندانی تشخیص داد. در کل واکنشهای آنان در برابر یک شعر، یا حتی در برابر یک سطر آن، نقطه‌ای که به اغلب احتمال دو طریق مطالعه در آن با یکدیگر تفاوت خواهند

(۶) «بهشتی‌ای که نوع بشر مجسم می‌کند». - م.

یافت تصاویر آزاد است، و این امر که آنها با هم تفاوت دارند ممکن است بکلی بی‌اهمیت هم باشد. پنجاه خواننده مختلف نه تنها یک تابلو بلکه پنجاه تابلوی مختلف را تجربه خواهند کرد. اگر ارزش شعر نشأت یافته از ارزش آن در مقام تابلویی بود که تصویر دیداری پدید می‌آورد، آنگاه نقد ادبی ممکن بود پاک از خود نومید شود. آنانکه بر روی این بخش از تجربه شاعرانه تأکید می‌کنند تنها می‌توانند نظریاتی خام درباره تابلوهای نقاشی داشته باشند.

اما چنانچه ارزش تصویر دیداری در تجربه از نوع ارزش نقاشی نباشد، یعنی اگر بنا نباشد که درباره تصویر شاعرانه همچون تابلوی نقاشی داوری شود، پس چگونه باید در مورد آن داوری کرد؟ این غیرممکن است که بگوییم بسیاری از منتقدان، که بعضی از آنها صلاحیت کامل در هنرهای بصری دارند و بر اهمیت تصویرگری تأکید می‌ورزند، یکسره وقت خود را تلف کرده باشند. لابد امکان ارائه توصیفی از جایگاه تصاویر آزاد در کل تجربه شاعرانه که این تأکید را توجیه کند وجود داشته است. اگر ما توجه خود را از کیفیات حسی تصویر به آن کیفیات بنیادینتری که تأثیر تصویر در جرح و تعدیل بقیه تجربه منوط بدانهاست معطوف کنیم، آنچه را نیاز داریم خواهیم یافت. در فوق تأکید کردیم بر اینکه تصاویری که از لحاظ کیفیات حسی‌شان با همدیگر فرق دارند ممکن است تأثیراتی شبیه یکدیگر داشته باشند. اگر این موضوع در میان نبود عدم وجود تفاوت‌های بارز میان افرادی که از نظر نوع تصویرپردازی با هم فرق دارند می‌توانست حیرت‌انگیز باشد. اما چون تصاویر ممکن است ادراکات را بدون داشتن علاقه مشابهت با آنها تجسم بخشند، و این تجسم بخشیدن به مفهوم جایگزین آنها شدن است، تا آنجا که تأثیرات آنها از لحاظ هدایت فکر و انگیزش عاطفه تداوم دارد تفاوت‌های موجود از نظر ظرفیت تقلید و تشابه اهمیت کمتری پیدا می‌کند. چنانکه دیدیم، این امری طبیعی است که افراد برخوردار از تصاویر روشن گمان کنند که روشنی با تسلط بر فکر و احساس ملازمه دارد. هنگامی که یک منتقد هشیار و حساس به نظر می‌رسد فقط دارد از تابلویی که در برابر چشم ذهن او جلوه‌گر است تمجید می‌کند، معمولاً تمجیدش متوجه همین قدرت تصویرگری در وجود این گونه افراد است. داوری در مورد تصویر خیالی به همان صورت که در مورد نقاشی صورت می‌گیرد، چنانکه ملاحظه کردیم، کاری بیهوده است؛ و آنچه آن نقاشان و امثال آنانکه علاقه‌شان به اشیای جهان در درجه اول متوجه جنبه دیداری آنهاست در شعر جستجو می‌کنند تابلوهای نقاشی نیست، بلکه گزارش‌های مشاهده یا محرک‌های عاطفه است.

بدین‌سان، به شرط اینکه تصاویر (یا بدلهای تصویری، در مورد چیزهای فاقد تصویر) تأثیرات بایسته خود را داشته باشند، کمبودهای جنبه حسی آنها اهمیتی نخواهد داشت. اما این شرط مهم است. در همه اشکال تصویرگری، کمبودهای جنبه حسی در نظر بسیاری اشخاص علانم و

متعلقات تأثیر ناقص است، و عادت مطالعه به این نحو که برترین حدّ از تکامل تصویرگری را از جنبه حسّی آن به حاصل آورد، احتمال دارد که سبب پرورش کامل این کیفیت بنیادینتر، یعنی کارایی آن، شود، و این در صورتی است که حالات و اعراض متغیر مربوط به جنبه حسّی را زیاد جدّی نگیریم. برخی استثناها براین توصیه کلی برای خواننده پیش خواهد آمد. نمونه‌هایی را بوفور می‌توان یافت که در آنها پرورش کامل جنبه حسّی تصاویر به تأثیرات آنها لطمه می‌زند. مردیث^۸ استاد این نوع ویژه از تصویرگری است:

بدین‌سان عشق به گونه‌ای غم‌انگیز آنچه را که این مرد پدید آورد برچید

چنین است وحدت این زوج همواره جدا!

این دو بازهایی چالاک بودند گرفتار در دام،

محکوم به اینکه چونان خفاشان بکوچند!

هم تأثیرات عاطفی و هم تأثیرات عقلی تصاویر گوناگونی که در اینجا القا شده‌اند، در صورتی که ما آنها را به گونه روشن و مجزا از یکدیگر بپروریم، لطمه زیادی خواهند دید.

انگیزه‌ها و ارجاعات - اکنون باید به بررسی تأثیرات بنیادینتری که در فوق به عنوان جایگاه‌های راستین ارزشهای تجربه بر آنها تأکید شد بپردازیم. بجاست در این خصوص دوباره به نمودار رجوع کنیم. خطوط عمودی که به طور خود به خودی و بدون هدف از مبداء ادراکات دیداری کلمات و از طریق تصاویر گره خورده مربوطه به سمت پایین می‌آید و همین طور تا انتهای نمودار ادامه می‌یابد، به این منظور ترسیم شده است که جریانات انگیزه‌های جاری در درون ذهن را به صورت یک نمای کلی مجسم کند.

شروع این خطوط از ادراکات دیداری است، ولی غرض از ترسیم تصاویر گره خورده نشان دادن این است که تداوم جریان آن تا چه حدّ باید باشد. قرار گرفتن تصاویر آزاد در تقسیم‌بندی سوم بدین قصد است تا نشان دهد که در حالی که فقط برخی تصاویر آزاد ممکن است از کلمات دیداری حاصل شوند، آن تصاویر هویت خود را تا حدود زیادی به عنوان نتیجه تصاویر گره خورده کسب خواهند کرد. بدین‌سان اهمیت عظیم تصاویر گره خورده، یعنی اهمیت عناصر شکلی، در نمودار مورد تأکید قرار می‌گیرد.

این انگیزه‌ها در حکم پود تجربه است، و تار آن عبارت از ساختار از پیش موجود و نظام یافته ذهن است؛ یعنی همان نظام سازمان یافته انگیزه‌های ممکن. استعاره البته فاقد دقت است، زیرا تار و

بود در مورد آن مستقل از یکدیگر نیستند. اینکه این انگیزه‌ها در کجا جریان دارند و چگونه تکامل می‌یابند، کاملاً منوط به وضعیت ذهن است؛ و این خود بستگی به انگیزه‌هایی دارد که قبلاً در آن فعال بوده‌اند. بنابراین خواهیم دید که انگیزه‌ها - مسیر آنها، نیروی آنها، و اینکه چگونه همدیگر را جرح و تعدیل می‌کنند - اموری ضروری و اساسی در هرگونه تجربه‌اند. همه امور دیگر، خواه عقلی و خواه عاطفی، تنها به صورت نتیجه فعالیت انگیزه‌ها ظاهر خواهند شد. جریان چگه چگه تحریک که از طریق چشم وارد عمل می‌شود سلسله مراتبی عالی و وسیع از تمایلات را در برابر خود می‌یابد که با حالت ثباتی از دقیقترین نوع ممکن توازن یافته‌اند. تحریک یاد شده با قوت کافی و از مسیری سر راست بدون هیچ مددکاری در جهت اختلال در برخی از این تمایلات حرکت می‌کند. معنای تحت اللفظی هر واژه را می‌توان به مجرد القایی که مشاهده آن می‌کند، بدون شنیدن آن یا بدون تلفظ ذهنی آن دریافت. اما تأثیرات این تحریک، در صورتی که در اثر تحریک تازه‌ای از طرف تصاویر گره خورده تقویت شود، افزایش و گسترش بسیار زیادی خواهد یافت، و از طریق همین تصاویر است که اغلب تأثیرات عاطفی ایجاد می‌شود. به موازات ادامه عمل تحریک، نیروی امدادی جدیدی از جانب هر نظام تازه‌ای که برانگیخته می‌شود می‌رسد. بدین‌سان، این حقیقت شطح‌گونه (پارادوکسی) که یکچنین تحریک ناچیزی از قبیل مشاهده علانم روی کاغذ قادر به ایجاد کل انرژیهای ذهنی است توجیه‌پذیر می‌شود.

اینک به ارجاعات می‌پردازیم، یعنی تنها رویدادهای ذهنی که همان رابطه تنگاتنگ را با کلمات دیداری دارند که تصاویر گره خورده آنها، یعنی آن رویدادهای اسرارآمیزی که معمولاً افکار خوانده می‌شوند، دارند. بنابراین شاید علامت، پیکان در تصویرنگاری را بتوان بدرستی در جایی نزدیک به تأثیر دیداری کلمه قرار داد. صرف نگرستن بر هر واژه مأنوسی به طور طبیعی، فکر کردن را به هر آنچه این واژه معادل آن است در پی خواهد داشت. این فکر را گاهی «معنی»، معنای تحت‌اللفظی یا نشری آن واژه می‌نامند؛ گو اینکه عاقلانه آن است که بر روی هم از استعمال «معنی» به عنوان نشانه پرهیز شود. لفظ «فکر» و «مفهوم» به سبب ابهاماتشان دارای دقتی کمتر هستند، و شاید در صورتی که معنایشان محدود شود بتوانند بدون اشتباه به کار روند.

آنچه در مورد فکر اساسی است نحوه هدایت یا ارجاع آن به اشیاء است. این هدایت یا ارجاع چیست؟ چگونه یک فکر «درباره» یک چیز واحد خواهد بود و نه چیز دیگر؟ چه رابطه‌ای میان فکر و «متعلق» آن وجود دارد؟ خلاصه‌ای از یکی از پاسخهای ممکن به این پرسشها در فصل یازدهم مطرح گردیده است. در اینجا باید به توضیح بیشتری در باب آن پردازیم. بدون داشتن نظری نسبتاً روشن، هرچند البته کامل نخواهد بود، محال است بتوانیم از خلط و ابهام در بحث از موضوعاتی همچون

حقیقت در هنر، گیر و گرهِ موجود در ضدیت عقل و عاطفه با یکدیگر، قلمرو علم، ماهیت دین، و بسیاری موضوعات دیگر که نقد باید به بررسی آنها بپردازد اجتناب ورزیم.

حقایقی که تأملات در باب روابط میان افکار و «متعلق» آنها مبتنی بر آن است معمولاً مأخوذ از درون‌نگری است. اما نتایجی که درون‌نگری به بار می‌آورد به گونه‌ای ناخوشایند نامحقق است، و وضعیت خاص مشاهده‌گر ممکن است بکلی مانع موفقیت شود. درون‌نگری در برخی موارد صلاحیت کشف روابط میان رویدادهایی را که در درون ذهن صورت می‌گیرند دارد، اما به خودی خود نمی‌تواند اطلاعاتی در خصوص روابط این رویدادها با جهان خارج به دست دهد؛ و دقیقاً همین موضوع است که وقتی می‌پرسیم «چه ارتباطی میان یک فکر و متعلق آن وجود دارد» در حال پژوهش آن هستیم. برای پاسخ گفتن به این پرسش باید بررسی بیشتری بکنیم.

تردید در این نیست که روابطی علی میان رویدادهای درون ذهن و بیرون آن برقرار است. گاهی این روابط نسبتاً ساده‌اند. زنگ زدن ساعت علت فکر کردن ما به زنگ زدن آن است. در یکچنین موردی شیئی خارجی با فکر «درباره» آن به صورتی نسبتاً مستقیم ارتباط دارد، و نظری که در این مورد اتخاذ کرده‌ایم این است: اینکه بگوییم فکری «درباره» زنگ زدن است صرفاً به منزله آن است که بگوییم فکر به این صورت معلول زنگ زدن است. فکر درباره زنگ زدن چیزی غیر از و بیش از فکری که معلول آن است نیست.

و اما اغلب افکار «درباره» چیزهایی است که موجود نیستند و تأثیرات مستقیمی در ذهن ایجاد نمی‌کنند. وقتی چیزی می‌خوانیم هم وضع به همین منوال است. آنچه به طور مستقیم بر ذهن تأثیر می‌گذارد کلمات روی کاغذ است اما فکرهای ایجاد شده «درباره» کلمات نیست، بلکه درباره چیزهای دیگری است که کلمات معادل آنهاست. پس چگونه یک نظریه تفکر مبتنی بر علیت می‌تواند رابطه میان این چیزهای دور و فکرهای «درباره» آنها را تبیین کند؟ برای پاسخ دادن به این پرسش باید ببینیم که ما به چه طریقی یاد می‌گیریم که کلمات معادل چه چیزهایی هستند. ما بدون فرایند فراگیری فقط به کلمات خواهیم اندیشید و بس.

تجزیه و تحلیل فرایند فراگیری طرز کاربرد کلمات دشوار نیست. در برخی موقعیتها کلمه در حالت ارتباط با اشیا یا از یک نوع بخصوص شنیده می‌شود. بعد کلمه مذکور در غیاب هر شیئی از این دست نیز شنیده خواهد شد. آنگاه بر طبق یکی از معدود قوانین بنیادینی که درباره فرایند ذهنی شناخته شده است، چیزی درون ذهن رخ می‌دهد نظیر آنچه اگر چنین شیئی واقعاً وجود می‌داشت و توجه را به خود جلب می‌کرد ممکن بود روی دهد. کلمه به صورت علامت شیئی از همان نوع درآمدۀ است. کلمه که قبلاً جزئی از علت تأثیری خاص در ذهن بود اکنون تأثیری مشابه را در غیاب بقیه

اجزای علت قبلی، یعنی شیئی از نوع مورد بحث، به دنبال دارد. به نظر می‌رسد این نوع علت مختص بافت زنده باشد. اکنون رابطه فکر با «متعلق» آن غیرمستقیم‌تر است، یعنی فکر «درباره» چیزی است که قبلاً علت جزئی افکار مشابه، همراه با علامت آنها، بود. فکر «درباره» جزء مفقود علامت یا، اگر دقیق‌تر بگوییم، «درباره» هر چیزی است که ممکن است علامت را به عنوان کل علت کامل کند.

افکار با وصف حاضر کلی هستند، آنها درباره هر چیزی همچون فلان و بهمان چیزند، مگر در صورتی که شی متعلق فکر با خود فکر از طریق روابط علی مستقیم پیوند یابد، همچون هنگامی که به کلمه‌ای که می‌شنویم فکر می‌کنیم تنها در صورتی که این گونه روابط مستقیم برقرار باشد می‌توانیم در اندیشیدن به «آن چیز» توفیق یابیم. در غیراین صورت ناگزیریم به «چیزی نوعی» فکر کنیم، گو اینکه می‌توانیم تدبیری بیندیشیم تا فقط یک چیز از نوع مربوطه وجود داشته باشد و نیاز به ویژگی و تعیین اشیاء را در وجود خودمان با این تمهید ارضا کنیم. رایج‌ترین طریقه انجام این کار به کمک افکاری است که چیزی از یک نوع را مکان دار و زمانمند می‌سازد. فکر درباره «پشه» از طریق ترکیب فکر «چیزی از نوع پشه» با فکر «چیزی از نوع آنجایی» و فکر «چیزی از نوع اکنونی» بدل به فکر «پشه‌ای که اکنون آنجاست» می‌شود. بد نیست تذکر دهیم که در این میان کاری به ناهنجاری این عبارات نداریم. توجه داشته باشیم که افکار مرگبی از این دست محتمل صدق و کذب هر دو هست، و حال آنکه یک فکر بسیط برای مثال، فکر درباره «هر آنچه اکنون هست» فقط می‌تواند صادق باشد. اینکه آیا یک فکر صادق یا کاذب است تنها منوط به این است که آیا چیزی از نوع مورد ارجاع وجود دارد یا نه، و اکنون چیزی باید وجود داشته باشد یا نه. به هیچ روی مسلم نیست که همیشه باید چیزی در آنجا باشد. و چه بسا هیچ پشه‌ای درجایی که قبلاً فکر می‌کردیم وجود دارد موجود نباشد.

کلیت و ابهامی طبیعی که در مورد هرگونه ارجاعی که به کمک مکان و زمان تعیین و تشخیص بخشیده نشده وجود دارد اهمیت فراوان در درک این مطلب دارد که شعر به کدام مفاهیم و اعتبارات ممکن است صادق انگاشته شود (نک: فصل سی و پنجم).

در مطالعه شعر فکر ناشی از کلمات یا، می‌توان گفت، معنای آنها در صدر قرار می‌گیرد؛ اما افکار دیگر اهمیتی کمتر از آن ندارند. اینها را می‌توان معلول تصاویر شنیداری لفظی دانست، و بدین‌سان نام آوا داریم^۹؛ ولی این بندرت مستقل از معنی است. مهم‌تر از اینها افکار دیگری است که

(۹) نام آوا، onomatopoeia را باید بر دو نوع دانست. در یک نوع، صوت کلمات (خواه واقعی و خواه تخیلی) شبیه یکی از اصوات طبیعی است (مثل وزوز زنبور و غارغار کلاغ) [در متن galloping در مورد اسب آمده است که معادل آن یعنی چهار نعل در فارسی نام آوا نیست - م. و جز اینها]. در نوع دیگر صوت کلمات شبیه هیچ یک از این گونه اصوات نیست، بلکه از آن دست است که فقط تصاویر آزاد شنیداری حاصل از اصوات مورد بحث را در ذهن تداعی می‌کند. نوع دوم بمراتب رایج‌تر است.

معلول معنی است، یعنی شبکه‌ای از حدس و تعبیر که از آن پدید می‌آید، با احتمالات خاص خود از نظر تحریفات و سوء تفاهات؛ گو اینکه اشعار از جهت میزان ضرورت چنین تعبیر و تفاسیری با یکدیگر تفاوتی بنیادین دارند. مثلاً در شعر سوینبورن چه بسا صرف معنی بدون هیچ‌گونه تأمل بیشتری فکر کافی برای دادن پاسخ کامل را دربردارد.

آنک پَر هیبت‌های تابناک گلها

فرو می آیند، نزدیک می‌گردند؛

و بالهای ساعات زودگذر

می‌گریزند و پرواز می‌کنند؛

او^{۱۰} به یاری کورسوه‌های بی‌شکل می‌بیند

او از آن سوی رودهای سرد می‌شنود

دهانهای مرده بسی رؤیاها را که می‌خوانند و آه می‌زنند.

در اینجا کمتر چیزی ورای فکرهای مبهم دربارهٔ اشیایی که کلمات معادل آنهاست مورد نیاز است. لزومی ندارد که آنها ارتباطی معقول و منطقی با همدیگر پیدا کنند. از سوی دیگر، شعر هاردی بندرت ممکن است که فقط از طریق صوت و معنی به تأثیر کامل خود نایل آید.

«کیست در اتاق مجاور؟ - کیست؟»

گویا دیدم

آن کس را که در سپیده دمان گذر داشت

ناشناس بر من.»

نه: تو ندیدیش. او^{۱۱} به گونه‌ای نادیدنی گذشت.»

در میان این موارد و حتی موارد افراطیتر، هر میزانی از تفاوت در اهمیت نسبی صوت، معنی، و تعبیر و تفسیر افزونتر، خلاصهٔ کلام در میان شکل و محتوی یافت می‌شود. وسوسه‌ای که تنها افراد معدودی بدان تن در نمی‌دهند این است که تصور کنیم یک نوع «رابطهٔ مناسب» در مورد اجزای مختلف تجربه وجود دارد، به نحوی که شعری که چنین رابطه‌ای در بین اجزای آن برقرار است می‌بایستی به موجب آن مهمتر و بهتر از شعر دیگری باشد که اجزای آن به گونه‌ای جز این ترتیب یافته است. این نمونهٔ دیگری از شایعترین خطاهای نقد است، یعنی خلط وسیله با هدف، و تکنیک با

10) she

11) he

ارزش. دیگر چیزی از این دست که تنها یک «جایگاه مناسب» برای صوت یا معنی در شعر وجود دارد همان قدر صادق است که یک و فقط یک «شکل مناسب» برای هر حیوان. نه یک سگ نوع ناقصی از یک گربه است، و نه سوبینورن نوع ناقصی از هاردی. اما این نوع از نقد فوق العاده شایع است. خرده‌ای که بر شعر سوبینورن از جهت فقدان فکر می‌گیرند نمونه‌ای رایج از آن است.

نیازی به ذکر این نیست که در درون سنخهای خاصی برخی ساختارها احتمال می‌رود بیش از بقیه توفیق یابند. با توجه به نوعی معین از تأثیر که در حکم هدف است یا ساختاری مشخص که قبلاً به کار گرفته شده است، مسلماً مطالب زیادی در خصوص محتملترین وسایل یا آنچه امکان افزودنش هست یا نیست می‌توان گفت. پیداست نه شعر تغزلی می‌تواند از تصاویر گره خورده چشم‌پوشد، و نه ما می‌توانیم از هویت این نوع تصویرگری در مطالعه آن غافل بمانیم. یک نوشته نثر ناگزیر باید طولیتر از یک قطعه تغزلی باشد تا بتواند تأثیری گسترده را با قطعیتی معادل آن ایجاد کند. اشعاری که در آنها هنگامه‌ای از عاطفه برپاست، چنانکه در بحث از آهنگ و وزن خواهیم دید، احتمالاً باید دارای ضرباهنگی نیرومند بوده و وزن داشته باشند. نمایش کمتر می‌تواند از مقدار زیادی حدس و گمان و از تعبیر و تفسیرهای مفصلتر، که در مورد اغلب اشکال رمان جای خود را به تحلیل و توضیح می‌دهد و در شعر روایی روی هم رفته حذف می‌شود، صرف‌نظر کند، و بر همین قیاس.

اما هیچ‌یک از تجویزات کلی مبنی بر اینکه شعرهای مهم همیشه باید چنین و چنان باشند - مثلاً اندیشه ژرف، آهنگ عالی، یا تصاویر روشن، و غیره داشته باشند - چیزی بیش از مبلغی جزم‌گرایی ناآگاهانه نیست. شعر حتی ممکن است عاری از معنی باشد، تا چه رسد به فکر، یا تقریباً فاقدساختار حسی (یا مرسوم) باشد و با اینهمه به درجه‌ای نایل شود که هیچ شعری از آن فراتر نمی‌رود؛ اگر چه مورد دوم بسیار نادر است. تقریباً همیشه آنچه فاقد ساختار به نظر می‌آید ثابت می‌کند که هنوز ساختاری گرچه نیم‌بند و ضعیف (و شاید بتوان گفت متناوب) دارد. لیکن ما مثلاً در شعر والت ویتمن^{۱۲} چه بسا می‌توانیم کلمات را، حتی در مواردی که او بیشترین کوشش را در مورد آنها کرده است، جابه‌جا کنیم بدون اینکه لطمه‌ای به اثر وارد شود.

دشوار می‌توان به کمک نمودار آنچه را که به هر صورت رضایتبخشی در فکر صورت می‌گیرد نمایش داد. انگیزه‌ای را که از طریق محرک شنیداری حاصل از کلمات چاپی وارد ذهن می‌شود باید بدان گونه تصوّر کرد که به نظامی در مغز می‌رسد که تأثیرات در آن فقط در اثر این محرک حاضر بروز

12) Walt whitman

نمی‌کند بلکه از موقعیتهای گذشته که در آنها محرک موجود با سایر تحریکات درآمیخته بود نیز نشأت می‌گیرد. این تأثیرات عبارت از افکار هستند؛ و آنها در گروه بندیهایشان به صورت علامتهایی برای افکار باز هم بیشتری عمل می‌کنند. مقصود از پیکانهای کوچک این است که نمادهایی برای این ارجاعاتی که به اشیاء بیرون ذهن داده می‌شوند باشند.

عواطف، و نگرشها O

در بالا تأکید کردیم که احساس یا عاطفه طریقه‌ای متفاوت و رقیب طرق دیگر در درک طبیعت نیست. مادامی که یک احساس یا عاطفه به چیزی راجع می‌شود رجوع آن به صورتی است که توصیف شد، یعنی از طریق اصل و منشاء آن. در حقیقت، احساسات معمولاً عبارت از علامتهایی هستند، و تفاوت‌های میان آنانکه چیزها را به طریق شهود می‌بینند یا احساس می‌کنند، و کسانی که آن چیزها را با تعقل درمی‌یابند، معمولاً فقط عبارت از تفاوت میان به کار بردن‌گان علامتها و به کار بردن‌گان نمادهاست. هم علامتها و هم نمادها وسایلی هستند که به وسیله آنها تجارب گذشته ما به واکنشهای کنونی مان یاری می‌دهند. فواید نمادها برحسب سهولت کنترل و انتقال آنها، و به اصطلاح طبیعت عمومی آنها، آشکار است. زیانهای آنها در قیاس با علامتهای نسبتاً خصوصی از قبیل عواطف یا ادراکات عضوی شاید کمتر آشکار باشد. کلمات، هنگامی که به صورت نمادین یا به مفهوم علمی، و نه به گونه مجازی و عاطفی، به کار برده می‌شوند، فقط دارای ظرفیت هدایت فکر به سوی کیفیات بالنسبه معدودی از وضعیتهای عادیتر هستند. اما احساس گاهی طریقه‌ای ظریفتر از رجوع، و نیز خطرناکتر، است، زیرا تأیید و کنترل کردن آن دشوارتر است، و بیشتر در معرض خلط و خطا قرار دارد؛ هرچند احساس هیچ‌گونه تفوق ذاتی بر فکر ندارد، تفاوت فقط در قابلیت کاربرد است؛ هیچ تضاد و تصادمی هم در بین آنها، جز در نظر کسانی که دچار اشتباه، خواه در فکر کردن و خواه در احساس کردن یا هر دو هستند، نیست. اینکه چنین اشتباهاتی چگونه پیدا می‌شود در فصل سی و چهارم مورد بحث قرار گرفته است.

در خصوص عواطف و نگرشها فقط لازم است مختصری بر آنچه قبلاً گفته‌ایم بیفزاییم. عواطف در درجه اول علامتهایی برای نگرشها هستند و اهمیت فراوان آنها در نظریه هنر مرهون همین امر است، زیرا آنچه جزء بسیار مهمی از تجربه را تشکیل می‌دهد نگرشهای فرا خواننده است. ارزش تجربه بستگی به بافت و شکل نگرشهایی دارد که در آن دخیلند. این شدت تجربه خودآگاه، تکان‌دهندگی، خوشایندی، یا تند و تیزی آن نیست که بدان ارزش می‌بخشد، بلکه سازمان‌یافتگی انگیزه‌های آن برای آزادی و کمال زندگی است. این مناسبترین علامتی است که می‌توان از آن سود جست، ولی بسیار مبهم است و امکان دارد سخت گمراه‌کننده باشد. یک دسته از علائم قابل اعتمادتر، ولی کمتر

قابل حصول، را می‌توان در آن حالت آمادگی برای این یا آن طرز رفتار یافت که ما در آن هویت خویش را پس از تجربه بازمی‌یابیم. تأکید بیش از حد بر کیفیت خودآگاهی گذرایی که هنرها فراهم می‌آورند یکی از خطاهای شایع نقد در زمانهای اخیر است. پس درآمد رنسانس^{۱۳} پاتر قطعه کلاسیک^{۱۴} است. تأثیرات بعدی که آثار هنر می‌تواند ایجاد کند، یعنی جرح و تعدیلهای همیشگی در ساختار ذهن، نادیده انگاشته شده است. هرگز هیچ‌کس بعد از هر تجربه‌ای کاملاً همان آدم قبلی نیست؛ امکانات او تا حدودی تغییر یافته است. و در میان تمامی عواملی که «گسترش قلمرو حساسیت انسانی» ممکن است به مدد آنها حاصل آید، هنرها نیرومندترین عاملند، زیرا به واسطه آنهاست که انسانها می‌توانند بیشترین همکاری را با یکدیگر داشته باشند و در طی این گونه تجارب است که ذهن به آسانی تمام و با حداقل دخالت عناصر ناسازگار خود را سازمان می‌دهد.

فصل هفدهم آهنگ و وزن

... بدان هنگام که با رقص آسمانی پیش می‌آید.

خردشادمانه^۱

آهنگ و شکل ویژه آن، وزن، به تکرار و انتظار باز بسته است. در جایی که آنچه مورد انتظار است باز می‌آید و جایی که تحقق نمی‌یابد تمامی تأثیرات آهنگ و وزن به طور یکسانی از پیش‌بینی نشأت می‌گیرد. معمولاً این پیش‌بینی ناخودآگاه است. توالی هجاها، خواه به صورت اصوات باشند و خواه تصاویر ناشی از حرکات گفتاری، ذهن را در انتظار یک رشته از هجاهای خاص بعدی، و نه رشته‌ای غیر آن، می‌گذارد. سازمان آنی و گذاری ما با یک دسته از محرکهای ممکن، به رغم دسته دیگر، انطباق می‌یابد. درست همان‌طور که چشم در هنگام خواندن حروف چایی به گونه‌ای ناخودآگاه انتظار دارد که املاهای کلمات مطابق معمول باشد، و حروف تایی همان‌طور باقی بماند. به همین سان، ذهن پس از خواندن یکی دو لخت شعر یا نیمی از یک جمله نثر، خود را برای هریک از رشته هجاهای ممکن آماده می‌کند و، در عین حال، به طور معکوس ظرفیت خود را برای آنهای دیگر خالی می‌سازد. تأثیر حاصل از آنچه عملاً حادث می‌شود بستگی تنگاتنگ به این آماده‌سازی ناخودآگاه دارد و تا حدود زیادی دربردارنده پیچ و تاب بیشتری است که به حالت انتظار می‌دهد. آهنگ را باید برون‌فوق تغییر همین پیچ و تابها توصیف کرد. نثر و شعر هر دو تغییرات فراوان از حیث میزان ایجاد این فرایند

1) *The Joyful Wisdom*

«آمادگی» و محدودیت پیش‌بینی که صورت می‌گیرد می‌پذیرند. نثر در مجموع، به استثنای مواردی نادر چون لندر^۲، دِکوینسی^۳، یا راسکین، با انتظاری بس نامحسوس‌تر و نامشخص‌تر از شعر همراه است. مثلاً، در نثری از قبیل صفحه حاضر، در نهایت امز چندان چیزی بیش از آمادگی برای کلمات دیگری که همه‌شان از لحاظ صورت مثل هم نیستند و در آنها واژه‌های مجرّد چند هجایی چربش دارد درمیان نیست. خلاصه کلام، تأثیر حسی یا شکلی کلمات در آثار تحلیلی و تشریحی نقشی بسیار اندک دارد. اما به محض اینکه نثر بیشتر عاطفی می‌شود تا علمی، جنبه شکلی اهمیت پیدا می‌کند. اجازه دهید توصیف لندر^۴ را از ماده شیری که بچه‌هایش را شیر می‌دهد به عنوان مثال اختیار کنیم -

در برابر چشم مرد روستایی، پاهایش را به آرامی بالاگرفت، و دهانش را چهارگوش، و چشمانش را گرد کرد، با خواب‌آلودگی آمیخته به رضایت؛ به گفته آن مرد، چشمها همچون غارهای دریایی می‌نمود، سبزگونه، با زرفای پایان‌ناپذیر، که در آن واحد ترس را بیدار می‌کرد و آرام می‌ساخت و فرو می‌نشاند.^۵

بعد از «سبزگونه»، *obscurely green*، آیا امکان داشت (قطع نظر از معنی) که «عمیقاً تاریک» *deeply dark* یا «بسیار تیره» *impenetrably gloomy* به کار رود؟ چرا، قطع نظر از معنی، هجاهایی که می‌توانند از لحاظ مصوّتها، تأکید، امتداد، و غیر اینها، بدون لطمه زدن بر تأثیر کلی، تغییر یابند تا بدین حد اندکند؟ در این مورد همچون همه پرسشهای مشابه درباره شکل حسی و تأثیرات آن فقط پاسخی ناکامل می‌توان داد. هم انتظار ناشی از آنچه قبلاً جریان داشته است، یعنی چیزی که باید آن را از مقوله موج بسیار پیچیده‌ای از زمینه‌های عصبی به شمار آورد و به اصطلاح دریچه را بر روی برخی انواع محرکها باز می‌گذارد و برای برخی دیگر تنگ می‌کند، و هم هویت محرّکی که عملاً وارد کار می‌شود هر دو نقش خاص خود را ایفا می‌کنند.

حتی یک قطعه نثر غنایی یا «پولیفونیک»^۶ که دارای عالیت‌ترین سامان و سازمان باشد، هنگامی که جریان می‌یابد فقط انتظاری بسیار مبهم پدید می‌آورد. تا آخرین کلمات قطعه پیشگفته

2) Landor

3) De Quincey

۴) آثار، *Works*، بخش دوم، ص ۱۷۱.

۵) ناگزیر اصل قطعه را نقل می‌کنیم تا مقصود نویسنده روشن شود:

On perceiving the countryman, she drew up her feet gently, and squared her mouth, and rounded her eyes, slumberous with content; and they looked, he said, like sea - grottoes, obscurely green, interminably deep, at once awakening fear and stilling and suppressing it.

۶) *polyphonic* (چند صدایی)؛ پولیفونی قطعه‌ای از موسیقی است که با درهم آمیختن چند ملودی کمابیش مستقل پدید می‌آید و عملاً معادل کنترپون است و در مقابل هوموفونی، *homophony* - م.

همیشه رشته هجاهای متعدد دیگری وجود دارند که می‌توانند به همان اندازه متناسب افتند و می‌توانند انتظار ما را، مادامی که این انتظار ناشی از عادت، یعنی تحریک حسی همیشگی، باشد، برآورده سازند. آنچه انتظار می‌رود در حقیقت این یا آن صوت و حتی فلان یا بهمان نوع از اصوات نیست، بلکه یکی از هزار نوع از اصوات ممکن است. این بیشتر امری سلبی است تا ایجابی. در این مورد نیز همچون بسیاری از قراردادهای اجتماعی آسانتر آن است که بگوییم چه چیزهایی از آن سلب کیفیت و صلاحیت می‌کند تا بگوییم چه چیزهایی برای آن لازم است.

عنصر جدید با یک رشته از تأثیرات خاص خود به درون همین انتظار نامشخص وارد می‌شود. البته چیزی از قبیل تأثیر مشخص یک کلمه یا صوت وجود ندارد. هیچ‌گونه تأثیری که متعلق به آن باشد وجود ندارد. کلمات دارای هیچ‌گونه خصیصه ادبی ذاتی نیستند. هیچ‌یک از آنها هم نه زشت است و نه زیبا، و ذاتاً ناخوشایند یا خوشایند نیست. در عوض، هر کلمه دارای یک رشته از تأثیرات ممکن است که بر حسب شرایطی که در هنگام دریافت آنها وجود داشته است دگرگونی می‌یابد. تنها چیزی که می‌توانیم در خصوص نحوه دست‌بندی کلمات، خواه مطابق دانه به صورت کلمات «شانه کرده»، «لغزنده»، «زمخت»، و «چروکیده» و خواه به هر صورت دیگری، بگوییم این است که بعضی از آنها در اثر کثرت استعمال دامنه محدودتری از تأثیرات دارند، و اگر قرار باشد «هویت» آنها دگرگون شود نیاز به شرایط فوق‌العاده دیگری دارند. تأثیر کلمه عبارت است از سازش میان یکی از تأثیرات ممکن آن و شرایط ویژه‌ای که کلمه در آنها واقع می‌شود. بدین‌سان در آثار شکسپیر کلمه بندرت عجیب و برجسته می‌نماید مگر اینکه ما آن را چنین بینگاریم؛ و حال آنکه در اثر کیتس به نام ترانه ساتیرها^۷ «قارچهای سرد»^۸ ضربه‌ای از حیرت بر ذهن وارد می‌آورد؛ حیرتی که سرشار از لذت است، ولی به هرحال ضربه است.

لیکن ما با ذکر این مثال محدودیت مذکور را به صورت صرف تجزیه کرده‌ایم، یعنی به جنبه دقیقاً شکلی یا حسی توالی کلمات. این محدودیت در حقیقت بی‌فایده است، زیرا تأثیر صوتی کلمه را نمی‌توان از دیگر تأثیرات مقارن آن جدا کرد. این تأثیرات در آن واحد به نحوی تفکیک‌ناپذیر با هم در می‌آمیزند.

صوت هویت خود را از طریق سازش با آنچه تاکنون جریان داشته است کسب می‌کند. تحریکی که قبلاً در ذهن صورت گرفته است، از میان یک رشته هویت‌های ممکن که کلمه می‌توانسته عرضه دارد آن را برمی‌گزیند که بیشترین تناسب را با آنچه دارد جریان می‌یابد داشته باشد. مصوت‌ها یا

7) *Satyrs' Song*

8) "cold mushrooms"

هجاهای غم‌انگیز و شاد ابداً وجود ندارد، و انبوه منتقدانی که به تجزیه و تحلیل تأثیرات قطعات بر مبنای آرایش مصوّتها و صامت‌ها پرداخته‌اند در حقیقت فقط سر خودشان را گرم کرده‌اند. نحوه دریافت صوت کلمه برحسب عاطفه‌ای که تاکنون وجود داشته است تغییر می‌پذیرد. اما برحسب معنی نیز تغییر می‌یابد، زیرا پیش‌بینی صوت از روی عادت، یعنی برحسب کارکرد همیشگی ادراک، فقط جزئی از انتظار کلی است. قواعد دستوری، ضرورت کامل کردن فکر و موضوع، حالت حدس خواننده درباره آنچه دارد گفته می‌شود، در آثار نمایشی درک او از عمل، از مقصود، از وضعیت، از حالت ذهنی به طور کلی، و از تشخیص‌گوینده، همه اینها، و بسی چیزهای دیگر در این میان دخیل است. نحوه دریافت صوت بمراتب کمتر به خود صوت منوط است تا به شرایطی که صوت در آن قرار می‌گیرد. تمامی این پیش‌بینی‌ها شبکه‌ای سخت درهم تنیده را تشکیل می‌دهند و کلمه‌ای که به طور همزمان می‌تواند همه آنها را برآورده سازد ممکن است کاملاً فائق به نظر آید. اما ما نباید مزایا و فضایی را که اینهمه عوامل دیگر در آن دخالت دارد تنها به خود صوت نسبت دهیم. ذکر این مطلب به هیچ روی به منزله کوچک کردن اهمیت صوت نیست؛ صوت در اغلب موارد کلیدی برای تأثیرات شعر است.

این بافت حاصل از انتظارات، ارضانات، سرخوردگیها، و شگفتیها، که توالی هجاها پدید می‌آورد، آهنگ نام دارد. و صوت کلمه فقط به واسطه آهنگ به قدرت کامل خود دست می‌یابد. ظاهراً هیچ شگفتی و هیچ سرخوردگی جز در صورت وجود انتظار نمی‌تواند وجود داشته باشد و شاید بیشتر آهنگها به همان اندازه از سرخوردگیها، پس‌افگنی‌ها، شگفتیها، و فریبه‌ها تشکیل می‌شوند که از ارضانات ساده و سراسر است. از همین روی است که سرعت و شتابی که آهنگهای زیاده ساده، یعنی آنهایی که زیاده آسان «دریافته» می‌شوند، هرچه می‌گذرد ملال‌آورتر و بی‌روح‌تر می‌گردند، مگر اینکه حالات خواب‌گونه به داد آنها برسد؛ همچنانکه این امر در مورد موسیقی و رقص اقوام بدوی و بسیاری اوقات در مورد وزن نیز صدق می‌کند.

همین تعریف از آهنگ را می‌توان به هنرهای تجسمی و معماری نیز تعمیم داد. نمی‌توان گفت که توالی زمانی برای آهنگ ضرورت قطعی دارد، هرچند در اکثریت قاطعی از موارد پای آن درمیان است. معمولاً توجه شخص با موفقیت از یک مجموعه به مجموعه دیگر معطوف می‌گردد، یعنی مجموعه انتظارات که عبارت از آمادگی درک این چیز در مقابل آن یکی و ناشی از این است که یکی از آنها دارد به وسیله آن دیگری خواه برآورده و خواه شگفتزده می‌شود. شگفتی، نقشی به همین اندازه مهم در این مورد ایفاء می‌کند؛ و تفاوت دقیق یک تغییر شگفت‌انگیز و لذتبخش با تغییری که به نظر ما صرفاً تحریک می‌کند و آهنگ را خراب می‌کند، در اینجا نیز مثل هر جای دیگر بر سر نحوه

ترکیب و تجزیه انگیزه‌هایی است که ظرفیت از آن‌اند که وسایل پژوهشی کنونی ما درخور آنها باشد. همه اینها بستگی به این دارند که آیا آنچه صورت می‌گیرد می‌تواند یکی از اجزای ترکیبی پاسخ بعدی باشد، یا اینکه ذهن باید به اصطلاح از نو شروع کند؛ و به زبان ساده‌تر بستگی دارند به اینکه آیا هیچ «ارتباطی» میان اجزای این کل وجود دارد یا نه.

اما عناصر آهنگ و ریتم در یک تابلوی نقاشی یا یک بنا ممکن است نه متوالی بلکه همزمان باشند. خواننده‌ای سریع که کلمه را به صورت یک کل می‌بیند معمولاً از غلط‌های چاپی نادیده می‌گذرد زیرا شکل کلی کلمه چنان است که او در آن لحظه فقط قادر است یک حرف خاص را در یک مکان خاص مشاهده کند و بدین‌سان از آنچه ناسازگار است نادیده می‌گذرد. اجزای یک میدان دید آنچه را که منجر به تأثیر همزمان بر یکدیگر می‌شود اعمال می‌کنند. دقیق‌تر بگوییم، آنچه ناسازگار است به حوزه‌های مرکزیت راه نمی‌یابد. همچنین است در مورد آن کلیت‌های بس پیچیده‌تری که از همه انواع تصویر و عمل آغازین تشکیل می‌شود و آثار هنری حاوی آنهاست. اجزای یک پاسخ رشد یابنده یکدیگر را به طور متقابل جرح و تعدیل می‌کنند و این همه آن چیزی است که برای تحقق یافتن آهنگ ضرورت دارد.

اکنون می‌توانیم به آن شکل پیچیده‌تر و خاص‌تر از رشته هجاهای آهنگین (ریتمیک) که به وزن معروف است بازگردیم. وزن وسیله‌ای است که موجب می‌شود تا کلمات بتوانند بیشترین تأثیر ممکن را بر یکدیگر بگذارند. در مطالعه چیزهای موزون دقت و صراحت حالت انتظار، که طبق معمول در اغلب موارد ناخودآگاه است، افزایش فراوان پیدا می‌کند؛ چنانکه در برخی موارد، در صورتی که قافیه هم به کار رفته باشد، تقریباً بوضوح کامل می‌رسد. وانگهی آنچه پیش‌بینی می‌شود به واسطه نظم مقاطع زمانی در وزن، در حقیقت تعیین زمانی پیدا می‌کند. در اینجا سخن فقط بر سر انطباق کمابیش کامل با ضربان نوعی زمان سنج^۹ درونی نیست. کل مفهوم وزن به عنوان «هماهنگی در عین تنوع»، یعنی نوعی تمرین ذهنی که در خلال آن کلمات، این مواد جابه‌جا شونده و متغیر، سخت در تلاشند تا طوری عمل کنند که گویی همه‌شان یکی هستند، همراه با برخی امتیازات، جوازات و معادل سازهایی ارزشی رایج، امروزه باید منسوخ شود. هرچند این گونه برداشت مرده ریگی است که هنوز قادر به وارد آوردن زیانهای هنگفت بر افراد ناوارد است، و اگرچه پروفیسور سنتزبری^{۱۰} و دیگران ضربه جانانه‌ای بر فرق آن نواخته‌اند اما کشتن آن درست مثل پانچ^{۱۱} مشکل است. متأسفانه بیشتر رسالات

9) metronome

10) Saintsbury

11) Punch، فرهنگها معادل آن «پهلوان کچل» گذارده‌اند. - م.

موجود در این زمینه با حرفهایشان درباره اسباب و اوتاد و تکیه‌ها باعث شیرک شدن آن می‌شوند، گو اینکه این مؤلف چندان قصد پرداختن به آن را ندارد.

در خصوص آهنگ و همین‌طور وزن، نباید همان تلقی را داشته باشیم که در مورد خود کلمات یا دامب و دامب طبل داریم. آهنگ و وزن در درون تحریک نیست، بلکه در درون پاسخ ماست. وزن بر همه تجاربی که دارای سرنوشت‌های گوناگون‌اند و آهنگ را تشکیل می‌دهند الگوی زمانی معینی را می‌افزاید و تأثیرات آن ناشی از الگویی نیست که ما در چیزی بیرون وجود خودمان می‌یابیم، بلکه ناشی از این است که ما خودمان الگو پذیرفته‌ایم. با هر ضربه وزن موجی از پیش‌بینی در درون ما به حرکت در می‌آید و پیچ و تاب می‌خورد، و در این حال ارتعاشات فوق‌العاده شدیدی را برمی‌انگیزد. ما مادامی که از خود می‌پرسیم «چرا الگوهای زمانمند تا این حد ما را به هیجان می‌آورد» و نمی‌توانیم دریابیم که خود الگو یک تحریک ادواری وسیع است که در سراسر بدن پخش می‌شود، یعنی موجی از هیجان که به درون مجاری ذهن می‌ریزد، هرگز وزن را درک نخواهیم کرد.

باید این تصوّر را که فضیلتی در نظم و ترتیب یا در تنوع یا در هرگونه ویژگی شکلی دیگری، قطع‌نظر از تأثیرات آن برما، هست قبل از درک هرگونه مسئله وزنی به دور انداخت. نظم و ترتیبی که وزن پدید می‌آورد از طریق صراحت پیش‌بینی‌هایی که از رهگذر آن ایجاد می‌شود تأثیر می‌گذارد. از طریق همین‌هاست که وزن یکچنین تسلطی بر ذهن پیدا می‌کند. باز در این مورد نیز عدم تحقق انتظارات ذهن ما غالباً اهمیتی بیش از تحقق آنها دارد. آن شعری که دقیقاً آن چیزی را که مترصد آنیم از آن کسب می‌کنیم و لاغیر، به جای آن چیزی که می‌توانیم و می‌باید برداریم و به عنوان مرحله‌ای دیگر از تکامل کلی پاسخ به هم درآمیزیم، چیزی جز مایه زحمت و ملال نیست. در نثر، تأثیر کلمات گذشته فقط به میزانی اندک به مابعد سرایت می‌کند. در شعر، بویژه هنگامی که بندهای مختلف و قوافی دست به دست همدیگر می‌دهند تا واحدی بزرگتر از بیت را پدید آورند، این تأثیر ممکن است بسی بیشتر گسترش یابد. همین درهم تنیدگی اجزای مختلف شعر است که بیانگر قدرت یاد یاری^{۱۲} سخن موزون است، و این نخستین سخن درباره منشأ وزن است که می‌توان در فصل چهاردهم از کتاب سرگذشت ادبیات^{۱۳}، آن انبار خرت و پرت خرد مغفوله که بیش از تمامی چیزهایی که تاکنون در این باره نوشته شده حاوی اشاراتی در باب نظریه شعر است، یافت.

ما ستم بزرگی بر حقایق می‌کنیم اگر چنین بینگاریم که انتظارات برانگیخته در هنگام مطالعه

(۱۲) در برابر mnemonic power، برگرفته از واژه‌نامه روانشناسی و زمینه‌های وابسته، تألیف محمدنقی براهنی، محمدرضا باطنی [و دیگران] (تهران، فرهنگ معاصر، ۱۳۶۹). - م.

شعر فقط با تکیه، تأکید، طول، ساختار اسباب و اوتاد، و سایر چیزهای مربوط به هجاهایی که به دنبال می‌آیند سر و کار دارد. حتی از این جهت نیز رسم حصر هجاها به درجات دوگانه از قبیل کوتاه و بلند، سبک و سنگین، و غیره وافی به مقصود نیست؛ اگرچه عروضیان نظر به ملاحظات عملی ناگزیر از آن‌اند. ذهن در تجربه شاعرانه به دقایقی باریکتر از اینها هم پاسخ می‌دهد. ذهن، هنگامی که در حال تجربه شاعرانه نیست بلکه با خونسردی دارد کیفیات متعدد آنها را همچون اصواتی که فقط از طریق گوش دریافت می‌شوند ملاحظه می‌کند، ممکن است درجات دوگانه را تنها چیزهای لازم تشخیص دهد. در فصل سیزدهم وضعیتی مشابه را که در مورد تشخیص رنگها ایجاد می‌شود دیدیم. می‌توان در اینجا مقایسه‌ای آشکار و مفید را با تفاوت میان آنچه حتی در نحوه ثبت نت موسیقی و نحوه برداشت نوازنده وجود دارد ترتیب داد.

قصور جدیتر غفلت اکثریت عروضیان از روابط زیر و بمی هجاهاست. خواندن شعر البته شکل یکنواخت و فرعی آوازخواندن نیست. مسئله نه بر سر زیر و بمی‌های مشخصی است که اصوات را در آن حالت باید دریافت، و نه شاید بر سر روابط هارمونیک مشخص میان اصوات مختلف اما اینکه زیری و بمی صدا در وزن دخیل است و به همان اندازه در تکنیک شاعر سهم دارد که سایر جنبه‌های شعر، و اینکه به همان اندازه تحت کنترل اوست، چون و چرا ندارد. هر کس که اندیشه‌ای روشن در این باره ندارد ممکن است تفاوتی شگفت‌انگیز در مقایسه سرود درباره بامداد زایش مسیح^{۱۴}، اثر میلتن، و چکامه برای سادگی^{۱۵}، اثر کالینز^{۱۶}، و سنجش این دو با اثر دوم هلاس^{۱۷}، که در فصل هجدهم مورد بحث قرار گرفته است، تشخیص دهد. اختیاراتی که به سبب ویژگیهای طبیعی خوانندگان مختلف برایشان منظور شده، یعنی مجموعه روابط زیر و بمی در بافت این اشعار، در:

آنکه بر روی صلیب دردناک

می‌باید خسران ما را باز خرد؛^{۱۸}

و در:

اما دختری پاکدامن سر می‌رسد،

جامه بلند آتنی بر خود پوشیده.^{۱۹}

14) Hymn on the Morning of Christ's Nativity

16) Collins

17) Hellas

18) That on the bitter cross Must redeem our Loss;

19) But com'st a decent maid,

In Attic robe array'd,

15) Ode to Simplicity

بوضوح با یکدیگر تفاوت دارد. هیچ چیز دلبخواه و رای تسلط شاعر در این مورد وجود ندارد، همچنانکه هیچ چیز دلبخواه یا و رای تسلط او در مورد نحوه تکیه گذاری خواننده ذی صلاحیت بر روی هجاهایی خاص موجود نیست. او با وسیله ای واحد، یعنی جرح و تعدیل انگیزه های خواننده با آنچه قبلاً جریان یافته است، به هر دو هدف دست می یابد. درست است که برخی کلمات در مقابل تأکید شاید بسی بیش از آن مقاومت می کنند که در برابر دگرگونی زیر و بمی، با اینهمه این تفاوت فقط در درجه و بیش و کمی است. بم تر کردن صدا در هنگام خواندن کلمه «خسران»، «loss»، همان قدر طبیعی است که تأکید کردن بر آن در مقایسه با کلمه «ما»، «our»، در همان بافت.

در اینجا ما باز می بینیم که ملاحظه آهنگ یا وزن، بدان گونه که گویی امری است صرفاً مربوط به جنبه حسی هجاها و می توان آن را از معنی و از تأثیراتی که به واسطه معنای آنها حاصل می شود جدا کرد، تا چه حد ناممکن است، گو اینکه در این صورت ممکن است یکی از اصول به خطر افتد. در این مورد نیز همچون نقاشی، وسایل مستقیم تر بر وسایلی که کمتر مستقیمند جهان دارند (نک: فصل هجدهم)، در مورد شعر نیز چنین است. کاری را که با صوت می توان کرد نمی توان به صورتی دیگر یا با تخطی از تأثیرات طبیعی صوت انجام داد. تخطیهایی که از تأکیدها و لحنهای طبیعی گفتار به خاطر افزایش تأثیرات ناشی از فکر و احساس صورت می گیرد خطرناک است، اگر چه بر حسب موقعیت می تواند تدابیر ارزشمندی نیز باشد. استفاده از حروف ایتالیک در آثار کین برای تنظیم آهنگ شعر سپید یکی از نمونه های چشمگیر آن است. اما آزادیهای بیشتر در آثار نمایشی موجه تر از جاهای دیگر است، و شعر پر از استثناهایی بر این قواعد است.^{۲۰} نباید از یاد ببریم که میلتن ایایی نداشت از اینکه مثلاً ملای خاص mee را به جای me به کار ببرد تا تأکید بیشتری را که او می ترسید خواننده توجهی به آن نداشته باشد القا کند.

تا اینجا ما تنها با وزن به عنوان شکل ویژه ای از آهنگ، که روابط متقابل هرچه بیشتری میان کلمات از رهگذر کنترل فزاینده پیش بینی برقرار می کند، سروکار داشته ایم. اما وزن دارای قدرتی دیگر و در برخی موارد، حتی مهم تر نیز هست. کاربرد آن به عنوان یک عامل هیپنوتیزمی احتمالاً سوابقی بسیار کهن دارد. کولریج باز هم در یکی از آن اظهارنظرهای اتفاقی خاص خود چیزی را بی محابا بر زبان می راند که اگرچه مقام سخن چیزی است ولی قرباتی فوق العاده زیاد با مطلب ما دارد. «وزن موجب افزایش سرزندگی و حساسیت هم در احساسات عمومی و هم در توجه می شود. وزن،

۲۰ بجاست ذکر کنیم که هرگونه کاربرد قواعد نقد باید به صورت غیرمستقیم باشد. در این صورت است که این قواعد همیشه فایده خاص خود را خواهند داشت. عدم درک این مطلب غالباً سبب شده است تا هنرمندان منتقدان را متهم سازند به اینکه می خواهند هنر را محصور در قواعد کنند، و اعتراض آنان بر این گونه کارها کاملاً موجه است.

این تأثیر را از طریق هیجان مستمّر حاصل از شگفتی و به کمک تقابلهای سریع کنجکاویی هنوز لذتبخش و هنوز هیجان‌زا ایجاد می‌کند که این تقابلهای ناچیزتر از آن‌اند که در هر لحظه‌ای متعلّق خودآگاهی مشخصی باشند؛ و با وجود این، نفوذ جمعی آنها قابل توجه است. آنها تأثیری نیرومند همچون حالت شفایافتگی یا شراب در خلال بحثی جاندار دارند، اگرچه خودشان مورد توجه قرار نمی‌گیرند.^{۲۱} (سرگذشت ادبیات، فصل هجدهم). آقای بیتس^{۲۱}، هنگامی که از کارکرد وزن، یعنی «به خواب و خمار بردن ذهن در حالت جذبه بیدارکننده»، سخن می‌گوید در حقیقت دارد همان تأثیر را توصیف می‌کند؛ گو اینکه تصوّر او از این جذبه عجیب می‌نماید.

اینکه برخی اوزان یا، بهتر است بگوییم، برخی شیوه‌های انتقال وزن باید به میزانی اندک حالتی خواب‌گونه ایجاد کند چیزی شگفت‌آور نیست. اما این عمل وزن، برخلاف آنچه کولریچ می‌گوید، از طریق عنصر شگفتی در تأثیرات وزنی نیست، بلکه از طریق عدم وجود شگفتی، یعنی بیشتر از رهگذر تأثیرات خواب‌آوری است تا بیدار کنندگی. بسیاری از گویاترین علائم هیپنوتیزم اولیه در این مورد به میزانی اندک وجود دارد. از آن جمله اینها را می‌توان ذکر کرد: حساسیت و سرزندگی عاطفه، قابلیت القاء، محدودیت میدان توجّه، تفاوت‌های بارز در میزان بروز احساس باورمندی که بسیار شبیه آنهایی است که مصرف الکل و نیتروآکسید می‌تواند ایجاد کند، و تا حدودی فزونی حساسیت (قدرت فزاینده ادراکات تمایز بخش)، هیچ لزومی ندارد که خودمان را در باتلاق لفظ «هیپنوتیزم» فرو ببریم. همین قدر کافی است که با وام کردن عبارتی از ژول رومن بگوییم که: تغییری در رژیم خودآگاهی وجود دارد که مستقیماً ناشی از وزن است، و اینکه ویژگیهای پیشگفته از ملحقات همین رژیم است. در خصوص فزونی حساسیت، طرق متعدّدی برای تفسیر آنچه می‌تواند مشهود افتد می‌توان یافت. آنچه در این مورد اهمیت دارد این است که هجاها، که در نثر یا در شعر سپید^{۲۲} صوتی اندک، توخالی و، یکنواخت دارند، غالباً به طنین و تمامیتی اعجاب‌انگیز، حتی در اشعاری که به نظر نمی‌رسد از ساختار وزنی چندان ظریفی برخوردار باشند، دست می‌یابند.

وزن طرز عمل دیگری نیز دارد که تاکنون ذکر نشده است. کمتر تردیدی در این می‌توان کرد که وزن از نظر تاریخی ارتباط تنگاتنگ با رقص داشته است، و اینکه روابط این دو هنوز برقرار است. این امر دست کم در باب برخی «مقیاسها» صدق می‌کند. خواه تصاویر حرکت دهنده، یعنی تصاویر حاصل از ادراکات رقص، و خواه، به احتمال بیشتر، حرکات تخیلی و آغازین به دنبال هجاها واقع

21) Yeats

۲۲) *vers libres*، که در کشور ما به شعر سپید شهرت دارد، و از زمره اغلاط مصطلحی است که ظاهراً دست پخت نخستین ترجمه‌کنندگان آن است. - م.

می‌شوند و «حرکت» آنها را تشکیل می‌دهند. این گونه متعلقات را باید در نمودار فصل شانزدهم یافت. به محض اینکه وزن شروع به «تأثیرگذاری» کند متعلقات مذکور تقریباً همان بستگی فراوانی را به توالی کلمات پیدا خواهند کرد که خود تصاویر «لفظی» گره خورده دارند.

تعمیم این «حرکت» شعر از شکلهای رقص به حرکات عمومیت‌آمیزی طبیعی و اجتناب‌ناپذیر است. اینکه رابطه‌ای بس نزدیک میان معنی و حرکت وزن در این شعر وجود دارد

و اکنون صدای پاهای بسیاری، اندکی لرزان

در طول رشته ابری غول‌پیکر؛ و اکنون همراه با

چرخشی بد نشاط چرخان در شب آسمان به درون فضاهای تازه‌تر می‌آیند^{۲۳}

هرطور که درباره‌ی قافیه فکر کنیم تردید بردار نیست.

روشنی وزن این قسمت

آنجا که در فراسوی دیوار آن سوی دریا، و میان دروازه‌های دریایی دور فاضلاب

شستشو می‌دهد، و کشتیهای بلند غرق می‌شوند، و مرگ در ژرفنا منتظر است^{۲۴}،

یا این لخت

غرق در «آهن» روی بد سوی گروههای «سپاهیان» رزم‌آور تاخت،^{۲۵}

کمتر از این لختها نیست

ما به شیرینی شرط ادب با یکدیگر به جای آوردیم و به چالاکي بد رقص ساراباند^{۲۶}

پرداختیم.^{۲۷}

همیشه هم بحث بر سر این نیست که حرکت تداوم خود را از معنی می‌گیرد. حرکت غالباً

تفسیری بر معنی است و گاهی هم ممکن است آن را توصیف کند، همچون هنگامی که نیروی بی‌امان

کوربولانوس با کرختی توصیف در هیئت آسودگی زنده‌ای جلوه می‌کند،

مرگ، آن روح تیره، در بازوی نیرومند او نهفته است که در هنگام پیشروی روی بد

23) And now the numerous tramlings quiver lightly Along a huge cloud's ridge; and now with
sprightly wheel downward come they into fresher skies.

24) Where beyond the extreme sea wall, and between the Waste water washes, and tall ships
founder and deep death waits.

25) Ran on embattell'd Armies clad in Iron.

(۲۶) نوعی رقص اسپانیولی با ریتم سنگین. - م.

27) We sweetly curtsied each to each And deftly danced a saraband.

زوال می‌نهد، و آنگاه مردان می‌میرند.^{۲۸}

حرکت در شعر شایسته پژوهشی دست‌کم در حدّ نام آوا هست.

این توضیح البته به هیچ روی فرو پوشنده همه طرق تأثیرگذاری وزن در شعر نیست. این امر که ما به اقتضای کلام در توصیف اوزان از کلماتی همچون «خواب کننده»، «تکان دهنده»، «سنگین»، «افسرده»، و «شاد» استفاده می‌کنیم دلالت بر قدرت و نفوذ هرچه مستقیم‌تر آنها در کنترل عاطفه دارد. اما تأثیرات کلیتر دارای اهمیت بیشتری است. وزن از طریق همین نمود هنرمندانه خود تأثیر «اصلی» را در بالاترین میزان ایجاد می‌کند، و تجربه شاعرانه را از امور اتفاقی و نامربوط حیات روزمره جدا می‌سازد. در فصل دهم دیدیم که این جداسازی تا چه حدّ ضروری است و به چه آسانی ممکن است با تفاوت در نوع اشتباه شود. بسیاری چیزها که در نثر ممکن است زیاده شخصی یا زیاده ثابت باشند و می‌توانند حدس و گمانهای بیربطی را برانگیزند یا «از حدّ خود در گذرند»، در شعر بدون هیچ دردسری رفع و رجوع می‌شوند. درست است که در نثر وسایل هم ارزی، مثل کنایه، وجود دارد که چه بسا همین تأثیر را داشته باشد، لیکن مجال و میدان آنها سخت محدودتر است. وزن برای دشوارترین و ظریفترین شیوه‌های ادای همه چیز هست بجز وسیله‌ای اجتناب‌ناپذیر.

28) Death, that dark spirit, in's nery arms doth lie Which being advanc'd declines, and Then men die.

فصل هجدهم

درباره نگرستن بر تابلوی نقاشی

آه ای زنبور که در آغوش ما همچند انبانی عسل اندوخته‌ای،
آیا چنین می‌پنداری که از آن چیزها عسل پدید می‌آید؟
دون خوان^۱

نمودار و شرح ارائه شده در باب فرایندی که مطالعه یک قطعه شعر را تشکیل می‌دهد ممکن است برای ارائه آنچه به هنگام نگرستن ما بر یک نقاشی، پیکره، یا عمارت روی می‌دهد به آسانی جرح و تعدیل شود. تغییرات ضروری نسبتاً معلوم است، و در اینجا فقط لازم است آنها را به اختصار نشان دهیم. نیازی به ذکر این نیست که اهمیت انواع مختلف عناصر نسبت به کل پاسخ از هنری به هنر دیگر سخت متغیر است؛ اینقدر می‌توان بدون دشواری عقیده‌ای را که اینهمه از سوی افرادی که در درجه نخست فقط به یکی از هنرها علاقه‌مندند ابراز می‌شود توضیح داد - اینکه افراد دیگر (یا برخی از آنان) طبیعتی یکسره متفاوت دارند. بدین‌سان نقاشان اغلب این عقیده را به طور قاطع اظهار می‌دارند که: نحوه تأثیرگذاری شعر آنقدر متفاوت، آنقدر غیرمستقیم، و آنقدر دست دوم است که بزحمت می‌توان شعر را اصلاً شایسته نام هنر دانست. اما، همچنانکه خواهیم دید، تفاوت‌های میان هنرهای جداگانه گاهی چیزی بیش از تفاوت‌هایی که می‌توان در درون هریک از آنها یافت نیست؛ و شباهت‌های بسیاری را با تجزیه و تحلیل دقیق می‌توان میان همه آنها کشف کرد. این مشابَه‌تها در

1) Don Juan

حقیقت از زمره جالبترین جنبه‌هایی است که بررسی دقیقی از این دست که ما در اینجا بدان می‌پردازیم. می‌تواند روشن سازد، زیرا درک مشکلات یکی از هنرها دارای فایده بزرگی از لحاظ پرهیز از تصورات نادرست در مورد هنری دیگر است. جایگاه تجسم، مثلاً در ترسیم تابلو، با درک عمیق جایگاه ارجاع یا فکر در شعر کاملاً روشن می‌شود، درست همان‌طور که داشتن نظری ناسخته در باب هنر اخیر احتمالاً خطاهایی تأسفانگیز را در خصوص اولی به بار خواهد آورد. به همین‌سان نظری بسیار محدود درباره موسیقی که آن را تنها به امری از مقوله ارزیابی نسبت‌های زیر و بمی و زمانی‌نتها منحصر می‌کند، از طریق سنجش با پدیده رنگ در هنرهای تجسمی به آسانی هرچه تمامتر قابل اصلاح است. سنجش هنرها با یکدیگر در حقیقت از همه وسایلی که درک روشها و منابع هر کدام را میسر می‌سازند برتر است. البته باید مراقب باشیم تا جنبه‌های نادرست دو هنر را با هم نسنجیم و شباهت‌های صرفاً خیالپردازانه و فاقد زمینه استوار پیدا نکنیم. خطرات موجود هم از لحاظ تشابه زیاده دقیق و هم از نظر تمایز زیاده وسیع در مورد ساختارهای هنرهای گوناگون در نقد، چه قبل و چه بعد از روزگار لسینگ، بخوبی و با ذکر مثال نشان داده شده است. تنها یک تجزیه و تحلیل کامل روانشناختی می‌تواند سبب اجتناب از این خطرات شود، و می‌توان از کسانی که تجربه ایشان موجب شده تا در مفید بودن سنجشها تردید کنند پرسید که آیا ایراد آنان صرفاً متوجه اقداماتی که در جهت مقایسه هنرهای مختلف بدون تجزیه و تحلیل کافی صورت می‌گیرد نیست؟ با یکچنین تجزیه و تحلیلی، مقایسه و دقت سنجشها مستلزم هیچ اقدامی در جهت آنکه یکی از هنرها برای هنر دیگر قانون وضع کند، و هیچ اقدامی برای مخدوش کردن تفاوت‌های آنها یا از بین بردن خودمختاری آنها نیست.

در تجزیه و تحلیل تجارب مربوط به هنرهای بصری نخستین چیزی که ضرورت دارد پرهیز از کلمه «دیدن» است، کلمه‌ای که از جهت ابهامش گول‌زننده است. اگر بگوییم که یک نقاشی را می‌بینیم ممکن است مرادمان این باشد که یا سطحی پوشیده از مواد رنگی را می‌بینیم، یا اینکه تصویری^۲ را که این سطح بر روی شبکیه چشم انداخته است می‌بینیم، یا اینکه سطوح هموار یا حجم‌هایی را در آنچه «فضای تصویر»^۳ خوانده می‌شود می‌بینیم. این معانی کاملاً مجزا از یکدیگرند. در مورد اول داریم از منشاء محرک حرف می‌زنیم، در مورد دوم از تأثیر فوری محرک بر روی شبکیه سخن می‌گوییم، و در مورد سوم به پاسخ مرکبی اشاره می‌کنیم که متشکل از درک و تخیل ناشی از دخالت ساختارهایی ذهنی است که تجربه گذشته از خود بر جای نهاده و محرک مربوطه آن را

2) image

3) "picture - space"

برانگیخته است. مورد اول را می‌توانیم به عنوان امری که صرفاً جنبه فنی دارد بدون توضیح رها کنیم. میزان شباهت موجود میان مورد دوم و سوم، یعنی میان نخستین تأثیر محرک و کل پاسخ دیداری، البته در موارد مختلف بسیار متغیر است. یک توصیف کاملاً یکنواخت و با دقت‌های وسواس‌آمیز از اشیایی که تصور ما از آنها تابع قرارداد است، از قبیل آنچه در «آکادمی» اینهمه به خاطر «کمال» آن مورد تمجید قرار گرفته، ممکن است از هنگام نخستین تأثیر آن بر شبکه تا آخرین تلاشی که قوه بینایی می‌تواند در مورد آن بکند تقریباً به همان صورت باشد. در قطب دیگر، مثلاً یک تابلوی سزان که در نظر شخص کاملاً ناآشنا با یکچنین شیوه نقاشی امکان دارد در ابتدا چیزی بیش از زمینه یا میدانی از نور متغیر جلوه نکند، ممکن است، به موازات تکامل پاسخ و به واسطه نگریسته‌های مکرر، نخست به صورت مجموعه‌ای از نقاط و تکه‌های رنگ در آید، و آنگاه، به موازات آنکه اینها پس و پیش می‌روند، به یک طرف متمایل می‌گردند، نسبتاً به همدیگر سرایت می‌یابند و وضوح و تمایز پیدا میکنند، به نظامی از حجمها بدل شود. سرانجام، وقتی که فواصل و نکیدهای حجمهایشان به نحو مشخصتری تخیل می‌شود، به صورت سازمانی از فضای تصویری کامل در یک کلیت سه بُعدی با ویژگیهای خاص توده‌های جامد که در آن ظاهر می‌شود. مثل وزنها، بافتها، کشیدگیها، و غیره، در می‌آید، و خلاصه چه چیزهای کاملاً مشخصی که به دست نمی‌دهد. آخرین مرحله دیداری آن خیلی زودتر از آنچه می‌پنداشتم فرا رسیده است، و مراحل پیشگفته از طریق این حرکت تسکویی اجزای در درون یکدیگر به صورتی آنچنان سریع و پیاپی طی می‌شود که قابل مشاهده نیست. مع هذا تفاوت مهم میان نخستین تأثر شبکه و پاسخ دیداری کامل همچنان باقی می‌ماند. تأثر شبکه، یعنی علامت خاص پاسخ، عملاً حاوی چیزی بجز جزء کوچکی از کل محصول نهایی نیست؛ ولی البته جزیی بسیار مهم است، و در حقیقت در حکم تخمی است که کل پاسخ از آن می‌روید.

ملحقاتی که در جریان پاسخ به وجود می‌آیند انواع متعدّد دارند. ما شاید با توجه به مقاصد کنونی خود بتوانیم بدون سوء تفاهم از آنها به عنوان تصاویر یا بدلهای تصویری یاد کنیم (نک: فصل شانزدهم). چشم، چنانکه می‌دانیم، از این جهت در میان اعضای حسی ما منحصر به فرد است که گیرنده، یعنی شبکه، جزئی از مغز است، و نه چیزی جداگانه که ارتباطی کمابیش دور از طریق یک عصب پیرامونی با مغز پیدا کرده باشد. مضافاً برخی خطوط ارتباطی هم هست که از اجزای دیگر مغز شروع می‌شود و به سمت بیرون تا شبکه چشم امتداد می‌یابد، همانطور که برخی خطوط ارتباطی به طرف داخل کشیده می‌شود. بدینسان زمینه‌ای برای این فرض وجود دارد که به واسطه همین خطوط ارتباطی خارجی است که تأثیرات عملی شبکه ممکن است با برخی تصاویر دیداری که از این رهگذر می‌توانند بسی بیش از سایر حواس به ادراکات شباهت یابند، همراه شود. گرچه این امکان وجود دارد،

ولی فرایندی که به موجب آن یک تأثیر که، هرگاه به یک نحو تفسیر شود (مثلاً از جانب کسی که دارد سطوح رنگ آمیزی شده یک بوم را اندازه گیری می کند)، بدرستی علامت یک سطح رنگی یکنواخت شمرده می شود، در صورتی که به نحوی متفاوت تفسیر گردد، یک فضای سه بُعدی با تقسیمات پیچیده به حساب خواهد آمد. این فرایند یکی از موارد دخالت تصاویری است که انواع متعدد دارند. نظم این گونه دخالتها از موردی به مورد دیگر متغیر است. شاید مهمترین نوع از تصاویری که برای عمق، حجم، و استحکام بخشیدن به «فضای تصویری» بعضاً تخیلی و بعضاً دریافتنی وارد عمل می شوند آنهایی باشند که آثار و بقایای حرکات چشمنده، یعنی تصاویر جنبشی حاصل از همگرایی چشمها و انطباق عدسیها بر حسب فاصله شیء مورد تأمل. چنین پیداست که وقتی نگاه ما از یک شیء درون تصویر به شیء آن طرف تر معطوف می شود و به نظر می آید که با این کار کانون چشمهایمان را تغییر داده ایم، معمولاً در عمل هیچ چیزی را تغییر نداده ایم. اما مسلماً طوری احساس می کنیم که گویی داریم چشمهایمان را به نحوی متفاوت متمرکز می کنیم و گویی همگرایی تفاوت یافته است. این تفاوت محسوس که عمده‌تأ احساس فاصلهای بیشتر را به ما می دهد ناشی از تصویر جنبشی است. به همین سان جزئی از «فضای تصویری» که به نظر می رسد داریم بر روی آن تمرکز می دهیم، یعنی خیال می کنیم داریم بر روی آن متمرکز می کنیم، مشخص و متمایز می شود، و اجزای خیلی نزدیکتر یا خیلی دورتر تا حدودی مخدوش و مغشوش می شوند. این تأثیر احتمالاً ناشی از تصاویر دیداری است که به آن ادراکاتی تشبه پیدا می کنند که اگر ما عملاً تغییری در کانون بدهیم به طور طبیعی پدید می آیند. به نظر می رسد میزان بروز این تأثیرات اخیر از یک شخص به شخص دیگر تفاوت بسیار می یابد. کم توجهی به تغییرات فراوان وسایلی که موجبات ورود و دخالت این گونه تصاویر را در نقاشی فراهم می کنند مسبب خیلی از نقدهای بد است. بدینسان معمولاً هنرمندانی را می توان یافت که وقتی به نقاشیهایی می نگرند که وسایل به کار رفته در آنها غیر از وسایل خودشان است، از درک اشکالی که اشخاص کم تخصص تر بی هیچ اشکالی در می یابند کاملاً ناتوان اند. به طور کلی بیشتر بازدید کنندگان از گالریها بسیار کم به این موضوع توجه می کنند که کمتر تصاویری وجود دارد که بتوان به فوریت آنها را درک کرد، اینکه آن ده دقیقه نا قابل برای درک انواع ناشناخته تر آثار سخت کم است، و اینکه ظرفیت «مشاهده» تصاویر (هر کدام در معنی سه تصویر است)، یعنی چیزی که گاهی گریزناپذیر ولی فقط گام آغازین است، خود چیزی است که باید آن را کسب کرد. اگر امکان آن باشد که چندین اثر از همان نقاش یا همان مکتب با هم دیده شود طبعاً کمک بزرگی خواهد بود، زیرا آن وقت روشهای اساسی به کار رفته روشنتر خواهد شد. در یک مجموعه عمومی مشکل بتوانیم به تصاویری سخت متنوع نگاه نکنیم، و در نتیجه شاید بی اینکه متوجه باشیم خلط و تداخلی پیش می آید که

مانعی جدی در راه درک و تجسمی منسجم از هریک از تصاویر است. نحوه پنهان شدن آثار بیشتر استادان قدیم در زیر چرک و شیشه و تلاشهایی که برای بازسازی آنها ضرورت دارد موانع دیگری است. غفلت از این حقایق آشکار توجیهی عمده بر نزول سطح ارزیابی و نقد است که هنر نقاشی در حال حاضر از آن در عذاب است.

به دنبال تصاویر دیداری تعداد زیادی تصاویر دیگر هستند که از تابلویی به تابلوی دیگر منتغیرند: تصاویر ملموس که به سطوح شکل بافت می‌بخشند، تصاویر عضلانی که به حجمهای تخیل شده صلابت، سختی، نرمی، قابلیت انعطاف، و غیره می‌دهند - یعنی سبکی و حالت بی‌جسمی پارچه شمش، و سختی و ثبات صخره در اثر دخالت تصاویری است که در اصل از ادراکاتی نشأت می‌گیرند که ما در گذشته از این گونه مواد داشته‌ایم. این تصویرهای عضلانی البته به صورتهای گوناگون و در موارد مختلف به کار گرفته می‌شود. این نوع تصویرگری در درجه اول ناشی از تقلید هنرمند از ظرافتها در پرتو نوری است که از مواد ساطع می‌گردد یا ویژگیهایی نوعی که از شکل آنها به ظهور می‌رسد، اما چنانکه خواهیم دید طرق دیگری برای فراخواندن آنها وجود دارد که غیرمستقیم‌تر ولی دارای ثبات کمتر، قابلیت انگای کمتر، و تأثیر کمتر است. همین امر شامل تصاویر دیگر همچون تصاویر گرمایی، شمی، شنیداری، و جز اینها که امکان دارد در موارد خاصی در کار باشند نیز می‌شود. طریقه مستقیم و غیرمستقیمی برای فراخواندن آنها وجود دارد. آنها ممکن است به محض جاذبه دیداری ظاهر شوند یا فقط در مرحله بعد و تحت تأثیر قطارهای دورخودگردان اندیشه پاسخ دهند. بدین سان یک روسری حریر ممکن است نرم و سبک به نظر آید؛ یا ممکن است ما آن را به صورت سبک تخیل کنیم و حال آنکه در تمام این مدت آهن‌وار سخت و سنگین به نظر آمده باشد، زیرا ما می‌دانیم که با یک روسری سر و کار داریم و روسریها نرم و سبکند. این دو روش تفاوت بسیار با هم دارند. دومی از نظر روال طبیعی درک نقیض اولی است، و به همین دلیل لعن و اعتراضی که اینهمه از جانب نقاشان در حق برخورد ادبی یا «کارآگاهانه» با تابلوهای نقاشی شنیده می‌شود، و این یک نمونه گویا از آن است، کاملاً سزاوار است، هرچند ما باید مواردی را که این تناقض در آنها هست از مواردی که چنین تناقضی در آنها بروز نمی‌کند باز شناسیم؛ یعنی از مواردی که ما در آنها با طی فرایندی از استنباط و استنتاج به نتایجی درباره اشیاى تجسم یافته‌ای که احتمالاً نمی‌توان آنها را به طور مستقیم ارائه کرد دست می‌یابیم. اما این مسئله را می‌توان تا زمانی که به بحث از تجسم می‌پردازیم به تعویق انداخت.

تاکنون در بررسی نحوه تکامل فضای تصویری سه بُعدی تخیلی نه نقشی را که رنگ ایفا می‌کند بروشنی ذکر کرده‌ایم و نه تأثیر همین قدر مهم این تکامل در جرح و تعدیل رنگهای اصلی مربوط به نخستین تأثر شبکه را. اما رنگ نه تنها می‌تواند مهمترین عامل در تعیین شکل و، به

عبارت دیگر، سازمان سه بعدی فضا باشد، بلکه خود جرح و تعدیلی بسیار حیاتی تحت تأثیر شکل پیدا می‌کند،

باید گفت رنگها به عنوان علائم، حتی در بالاترین مرحله بصری و پایینترین مرحله ابداع، دارای برخی ویژگیهای فضایی بسیار مشخص خاص خویشند. مثلاً رنگ سرخ به نظر می‌رسد به طرف چشم پیش می‌آید و از مرزهای خود فراتر می‌رود، در حالی که رنگ آبی چنین می‌نماید که عقب می‌نشیند و به درون خود پس می‌کشد.^۴ درجه اشباع نیز ممکن است به صورتهایی آشکار یا پوشیده‌تر دست راحت رسان باشد. رنگهای خالص در پیش‌زمینه و رنگهای مات در پس‌زمینه نمونه ساده‌ای از آن است. به همین‌سان تضاد رنگها یکی از وسایل عمده‌ای است که با آن می‌توان تکیه‌ها و فشارهای حجمها را القا کرد.

می‌توان کاری کرد تا این‌گونه ویژگیهای رنگها، بویژه در صورتی که آنها با یکدیگر یاری و هماهنگی کنند، نقشی بس مهم در تعیین شیوه ساخت فضای تصویری در هنگامی که به تابلو می‌نگریم داشته باشد.

به همین اندازه مهم است تأثیرات غیرمستقیم‌تری که پاسخهای عاطفی یا عضوی ما در برابر رنگهای مختلف بر تخیل ما از فضای تصویری دارد. افراد تفاوت فراوانی با یکدیگر از لحاظ میزان آگاهیشان از این پاسخها و توانایشان در تمییز فکورانه آنها از یکدیگر و نیز احتمالاً از نظر میزان پاسخهای متفاوتی که عملاً می‌دهند دارند. رنگها در اشخاصی که از این جهت حساسند هر کدام عاطفه (و نگرش) مجزاً و کاملاً مشخصی را برمی‌انگیزد که قابلیت آن را دارد تا از آنها دیگر بروشنی تمییز داده شود. گو اینکه فقر و ابهام غم‌انگیز واژگان مربوط به رنگ بسیاری افراد را از این نظر گمراه می‌سازد. هریک از واژه‌های آلبالویی، ارغوانی، قرمز، و غیره باید شامل تعدادی از رنگهای متمایز، که غالباً تأثیراتی سخت متفاوت با یکدیگر بر ما دارند، بشود. بدین‌سان کسانی که بدین خرسندند که بگویند صورتی رنگ دلخواه آنهاست یا رنگ سبز همیشه به آنها می‌آید، یا در نگرشان نسبت به رنگها بکلی فاقد قوه تمییزند یا توجه اندکی به تأثیرات بالفعلی که می‌پذیرند دارند. رخوت یا عدم صمیمیتی مشابه هنگامی مشهود می‌افتد که چنین اظهارنظر شود، چنانکه اغلب هم می‌شود، که صورتی و سبز با هم جور نیستند. بعضی صورتی‌ها و بعضی سبزها جور نیستند ولی بعضیها هستند، و آزمایش یک رنگ‌شناس عبارت از همین توانایی اوست در احساس اینکه کدام با کدام تناسب دارد. در

(۴) این ویژگی رنگ‌آبی محور این نظریه رینولدز است که آبی پیش‌زمینه مناسب نیست، و همین گاینبورو، Gainsborough، را بر آن داشت تا مطابق آن ماجرای مشهور، تابلوی «پسر آبی» "The Blue Boy"، را بکشد.

حقیقت از روابط و نسبت‌های میان رنگ‌هایی که نقاش با آنها سر و کار دارد، مواردی معدود، اگر اصلاً وجود داشته باشد، می‌توان به کمک الفاظی کلی از قبیل سرخ، قهوه‌ای، زرد، خاکستری، پامچالی، و غیره - که در حال حاضر قابل استفاده‌اند - سخن گفت. هریک از اینها معادل تعدادی از رنگ‌های مختلف است که روابط آنها با یک رنگ مفروض معمولاً متفاوت خواهد بود.

اختیار «رنگ» به این مفهوم که معادل رنگ‌های مشخص باشد، نه معادل طبقات یا رشته‌هایی از ته رنگ‌های متغیر بلکه یک دسته رنگ که از نظر برخی ابعاد فضایی و برخی نسبت‌های مربوط به اشباع، درخشندگی، و تابندگی با همدیگر ارتباطی نسبی دارند، پاسخ‌های ناشی از عاطفه یا نگرش را با ویژگی‌های فردی مشخصی برمی‌انگیزد. در حقیقت، رنگ‌ها روابط هماهنگی با یکدیگر دارند، گو اینکه قوانین فیزیکی حاکم بر این روابط در حال حاضر ناشناخته است، و خود این روابط نیز تنها به گونه‌ای ناقص محقق گردیده است. برای هر رنگ، رنگ دیگری می‌توان یافت، به گونه‌ای که پاسخ مرکبی که به این دو داده می‌شود از نوع قابل تشخیص خواهد بود و خصایص آنها احتمالاً بستگی به سازگاری انگیزه‌های برانگیخته از سوی هر کدام با یکدیگر دارد. این سازگاری به چند صورت متفاوت است. نتیجه این است که برای هریک از رنگ‌ها دسته‌ای دیگر از رنگ‌ها را می‌توان سراغ جست به طوری که پاسخی که به هر کدام از آنها داده می‌شود با پاسخی که به رنگ نیروبخش داده می‌شود به گونه‌ای مشخص سازگاری دارد.^۵ یک رنگ شناس حساس این سازگاریها را به گونه‌ای احساس می‌کند که به این ترکیبات رنگ‌ها هویتی مشخص که هیچ یک از ترکیبات دیگر ندارد می‌بخشد. به همین‌سان روابط ناسازگاری میان رنگ‌ها را می‌توان بدین گونه دانست که ترکیب آنها هیچ پاسخ منظمی را به بار نمی‌آورد، بلکه فقط ملغمه و مخلوط مغشوشی از پاسخها را دربرخواهد داشت. رنگ‌هایی که نمی‌توانند مکمل یکدیگر باشند نمونه‌ای گویا از آن‌اند. به همین منوال رنگ‌های اولیه در ترکیب حالت زنده‌ای دارند؛ اگر بنا باشد که این نوع مشخص از زندگی جزئی از هدف هنرمند باشد، او البته از آنها استفاده خواهد کرد.

با این توضیح، این موضوع که گل‌های سرخ، غروبها، و غیره اینهمه ترکیبات هماهنگ رنگ را عرضه می‌دارند ممکن است اندکی گیج‌کننده به نظر آید. اما حوزه وسیعی از درجه بندیهای دقیق، که مثلاً یک گلبرگ گل سرخ به دست می‌دهد، توجیه این امر را میسر می‌سازد. چشم از میان همه اینها آن درجه‌بندی را اختیار می‌کند که بیش از همه با رنگ‌های برگزیده دیگر سازگاری دارد. معمولاً

(۵) این توضیح درباره هارمونی شامل موسیقی هم می‌شود. معدودی از صاحب‌نظران عصر ما به این خرسندند که هارمونی را صرفاً امری مربوط به روابط فیزیکی تنها بدانند.

دسته‌ای از رنگها با نوعی رابطه هارمونیک نسبت به همدیگر یافت می‌شود که بتوان آنها را از میان انبوهی از درجه‌بندی‌هایی که اشیای طبیعی در بیشترین میزان تابش نور عرضه می‌دارند انتخاب کرد؛ و دلایل بارزی وجود دارد بر اینکه چرا چشم یک شخص حساس، هرگاه که بتواند، آن درجه‌بندی را برخواهد گزید که بیشترین سازگاری را دارد؛ هرچند وسعت حوزه‌گزینه‌های گوناگون ممکن دارای اهمیت است. این امر بیانگر این حقیقت است که ما مثلاً موقعی که غمگین هستیم چقدر رنگها را نسبت به موقعی که خوشحالیم دگرگون می‌بینیم، و چگونه‌گزینش عملی هنرمند می‌تواند نوع و مسیر انگیزه‌هایی را که در لحظه‌گزینش در وجود او فعالند آشکار سازد.

لزومی به ذکر این نیست که در نبود فهرستی روشن از اصطلاحات و تعیین معیارهای رنگها کار توصیف و ثبت روابط آنها دشواری فراوان دارد، لیکن اجماع افراد ذی‌صلاحیت، یعنی اشخاص حساس، در خصوص اینکه چه رنگهایی با همدیگر به گونه‌ای دقیق و مشخص ارتباط دارند، مهمتر از آن است که بتوان آن را به فراموشی سپرد. این امر همانقدر مهم است که اجماع موسیقیدانان در مورد روابط هارمونیک تنها با یکدیگر. البته تفاوت‌های مهم میان این دو مورد را نباید نادیده انگاشت. وجود قوانین فیزیکی که در بسیاری موارد نت‌هایی را که از نظر هارمونی با یکدیگر رابطه دارند به هم متصل می‌کند و عدم وجود قوانین فیزیکی شناخته شده مشابهی که رنگها را به هم مرتبط سازد تفاوت چشمگیری است. اما نباید از یاد برد که این قوانین فیزیکی بخشی از اطلاعاتی است که به اصطلاح خارج از ذات موسیقی است. آنچه برای موسیقیدان اهمیت دارد نه پیوندهای فیزیکی میان نتها، بلکه سازگاریها و ناسازگاریهای موجود در مورد پاسخهایی است که عاطفه و نگرش به آن نتها می‌دهد. روابط موسیقایی میان نتها به همان صورت باقی خواهد بود حتی اگر روابط فیزیکی میان محرکهایی که آنها را برمی‌انگیزند کاملاً متفاوت باشد.

سنجش با روابط هارمونیک موسیقی طبعاً راهنمای عمده‌ای برای کسانی است که پژوهشی نظام یافته را در زمینه روابط رنگها به عمل می‌آورند. محدوده روشنی که این کار را می‌توان به صورتی مفید در حدود آن انجام داد، هرچه باشد، برای هر کسی که می‌خواهد درکی کلی از تأثیرات عاطفی رنگها در حالت ترکیبی داشته باشد دارای ارزش فراوان خواهد بود.

رنگ البته در وهله نخست علت و عامل کنترل‌کننده پاسخی عاطفی است که به نقاشی داده می‌شود، اما، همچنانکه گفته‌ایم، رنگ ممکن است به تشخیص شکل کمک کند؛ و معمولاً هم می‌کند. اجزایی از تصویر که به واسطه رنگشان فاقد هرگونه رابطه عاطفی با بقیه تصویر هستند، در شرایط مساوی کارشان بدانجا می‌کشد که به طور کلی از چهارچوب تصویر ساقط شوند و به صورت تکه‌هایی درآیند که به طور تصادفی به سطح تصویر چسبیده‌اند یا شکافهایی که از توی آنها چیزهای بیربط

دیگری دیده می‌شود. این موردی مبالغه‌آمیز است، اما تأثیر رنگ بر شکل از طریق روابط عاطفی رنگها با یکدیگر امری کاملاً فراگیر است. گاهی رنگ ساختار را تقویت و تحکیم می‌کند، گاهی با آن در ستیز است، گاهی هم گویی بدل به نوعی تفسیر می‌شود؛ یعنی پاسخ رنگ در پاسخ شکل دخل و تصرف می‌کند و برعکس. پیچیدگی فراوان تأثیر و تأثرهای متقابل رنگ و شکل نیازی به تأکید ندارد. این تأثیر و تأثرها آنچنان گوناگون است که شاید نتوان هیچ قاعده‌ای را به عنوان یک رابطه درست برای همه موارد وضع کرد. همه چیز بستگی به این دارد که کل پاسخی که نقاشی در صدد ثبت آن است چه چیزی باشد. همچنانکه در خصوص تلاشهای موجود در جهت تعیین یک رابطه عام مناسب میان آهنگ و فکر در شعر صادق است (مثلاً این اظهار نظر که آهنگ باید طنین داشته یا با فکر مطابق باشد، و غیره)، در مورد اظهار نظرهای کلی در این باره که شکل و رنگ چگونه باید به هم مربوط شود نیز همین طور است. همه چیز به مقصود و هدف بستگی دارد، یعنی به کل پاسخ که شکل و رنگ هر دو نسبت به آن وسیله‌ای بیش نیستند. اشتباه گرفتن هدف با وسیله، تمجید کردن از شیوه‌هایی خاص، و نسبت دادن فضایی توجیه‌ناپذیر به آنها دست کم به همان اندازه در نقد نقاشی رایج است که در نقد هر یک از هنرهای دیگر.

یک جنبه دیگر فضای تصویر نیاز به بررسی دارد. این جنبه لزوماً ساختمان و ترکیبی ثابت و ایستا نیست، بلکه ممکن است به انحای گوناگونی حاوی عناصر حرکتی باشد. بعضی از این عناصر ممکن است حرکات چشم، یا تصاویر جنبشی مربوط به حرکات چشم، باشند. به موازات اینکه چشم با حالات تخیلی از نقطه‌ای به نقطه دیگر گردش می‌کند روابط میان اجزای فضای تصویری دیگرگون می‌شود؛ بدین سان یکی از تأثیرات حرکت به حاصل می‌آید. ترکیباتی از تصاویر دیداری متوالی که ترسیم می‌تواند القا کند نیز به همین اندازه اهمیت دارند. هنگامی که مثلاً یک بازو را در حالت پیچ خوردگی مشاهده می‌کنیم، چشم یک رشته تأثرات متوالی و متغیر مربوط به شبکته را دریافت می‌کند. برخی از این ترکیبات، که نه وضعیت و شکل بازو را در هر لحظه بلکه تلفیقی یا ترکیبی از وضعیتها و شکل‌های مختلف را تجسم می‌بخشند، دارای ظرفیتی کاملاً توجیه‌پذیر در تجسم بخشیدن به کل این رشته تأثراتند. استفاده از این تصویرهای مرکب در ترسیم به آسانی ممکن است با تحریف اشتباه شود، اما هنگامی که بدرستی تفسیر گردد می‌تواند شکل‌های طبیعی را در حرکت به دست دهد. بسیاری وسایل دیگر را که حرکت به کمک آنها نشان داده می‌شود می‌توان ذکر کرد. مثلاً یکی از وسایلی که رنگ به وسیله آن می‌تواند حرکت را القا کند در توصیف زیر که سینیاک^۶ از «قرار

۶ Paul Signac (۱۸۶۳-۱۹۳۵)، نقاش فرانسوی. - م.

گرفتن مولا عبدالرحمان در میان نگهبانانش،^۷ کرده بخوبی نشان داده شده است: «عدم هماهنگی میان رنگ سبز سایبان بزرگ در زمینه آبی رنگ آسمان که رنگ نارنجی دیوارها آن را تشدید می‌کرد بیانگر آشفتگی بود».^۸ چندان نیازی به ذکر این مطلب نیست که پاسخی که به فضای تصویری داده می‌شود تفاوت بسیار زیادی برحسب این موضوع می‌کند که آیا شکلها را همچون سایر چیزها در آن می‌توان دید یا در حرکت.

تاکنون تنها به بحث درباره آنچه به عنوان عناصر حسی در تصویر قابل توصیف است و پاسخهایی که عاطفه و نگرش برحسب این عناصر می‌دهند پرداخته‌ایم. اما در بیشتر نقاشیها عناصر دیگری نیز بالضروره در میان است. چنین ادعا کرده‌اند که تمام عناصر دیگر، دست کم از نظر ارزیابی، بیربطند؛ و این نظریه به عنوان واکنشی در برابر دیدگاههای رایج که عناصر حسی را بر روی هم نادیده می‌گیرند قابل درک است و شاید بی‌ارزش هم نباشد، زیرا عده بسیار زیادی هستند که در درجه اول با این قصد به تصاویر می‌نگرند که آنها درباره چه و تجسم بخشنده چه چیزی هستند؛ بدون اینکه مجال دهند تا مهمترین چیز تصویر، یعنی تحریکی که از طریق رنگ و شکل صورت می‌دهد، تأثیر خود را بگذارد. اما این واکنش هنگامی که ارتباط عناصر تجسمی را در همه موارد منکر می‌شود دیگر زیاده روی می‌کند. می‌توان به طور آزادانه فرض کرد که تصاویر مهمی وجود دارد که در آنها هیچ چیزی تجسم داده نشده است، و تصاویر مهمی هم هست که آنچه در آنها تجسم یافته ناچیز است و می‌توان آن را نادیده گرفت. به همین اندازه مسلم است که تصاویر برجسته‌ای وجود دارد که سهم آنها در کل پاسخی که از طریق تجسم داده می‌شود کمتر از پاسخی که به طور مستقیمتر از طریق شکل و رنگ داده می‌شود نیست. در نظر کسانی که می‌توانند آن دیدگاه کلی روانشناختی را که قبلاً خلاصه‌ای از آن به دست دادیم یا در واقع هر توضیح و تبیین جدیدی را درباره کارکرد ذهن بپذیرند، این سخن که دلیلی در دست نیست بر اینکه چرا عوامل تجسمی و شکلی در یک تجربه باید با هم تعارض داشته باشند، در حالی که دلایل زیادی براین امر که آن عوامل باید با همدیگر همکاری کنند موجود است، نیاز به هیچ بحثی ندارد. روانشناسی مبتنی بر «عواطف زیباشناختی منحصر به فرد» و «ارزشهای ناب هنری» که عقیده مخالف بر آن متکی است چیزی جز تفنّن و خیالپروری نیست.

جایگاه تجسم در کار استادان مختلف سخت متغیر است، و این به منزله آن نیست که ارزش آثار آنان هم به همین نسبت تفاوت می‌یابد. از آثار رافائل^۹ و پیکاسو^{۱۰}، در یک قطب، تا رامبران^{۱۱}،

(۷) این عنوان و توصیف بعد از آن در متن به زبان فرانسه آمده است. - م.

(۸) از دوژن دلاکروا تا نئو - Impressionisme - Eugène Delacroix au Neo، ص ۳۹.

9) Raphael

10) Picasso

11) Rembrandt

گویا^{۱۲}، و هوگارت^{۱۳}، در قطب دیگر، روبنس^{۱۴}، دلاکروا^{۱۵}، و جیوتو، که در حد وسط قرار می‌گیرند، تمام درجات مشارکت میان شکل غیر تجسمی و موضوع تجسم یافته را در تشکّل کلّ پاسخ می‌توان یافت. ما، به دلایل پیشگفته، می‌توانیم به جرئت و به عنوان اصلی که استثناء هم می‌پذیرد بگوییم که آنچه به کمک وسایل حسی می‌توان انجام داد نمی‌تواند به صورت غیرمستقیم از طریق تجسم انجام گیرد. اما قائل شدن به چیزی ورای این در حکم به دست دادن نمونه باز هم بیشتری از شایعترین اشتباهات نقد است؛ یعنی: بزرگ جلوه دادن روش در برابر هدف.

تجسم در نقاشی معادل فکر و موضوع در شعر است. نظیر همین جنگ و جدل بر سر معضل عقل و عاطفه درگیر است. نظریاتی که اخیراً اینهمه رواج یافته است مبنی بر اینکه تجسم هیچ جایی در هنر ندارد و اینکه آنچه در شعر اهمیت دارد طرز برخورد است نه موضوع، در نهایت، از همان اشتباهات در مورد رابطه فکر و احساس نشأت می‌گیرد، یعنی از یک روانشناسی ناقص و نارسا که یکی از این دو را نقیض دیگری قرار می‌دهد. وقتی اشتباهاتی از این دست را که «زیبایی» کیفیتی متعلق به اشیاء است و نه خصیصه‌ای از پاسخ ما به آنها خطای حواس تشدید و زبان تقویت می‌کند و، بنابراین، لازم می‌آید که همه چیزهای زیبایی که در این نوع «زیبایی» شریکند مثل هم باشند، خلط و خبطی که این گونه نظریات بدان دامن می‌زند علت عمده مشکلی است که بدین گستردگی در زمینه ارزیابی هنرها و شعر هر دو احساس می‌شود. این نظریات به چیزی که، اگر اصلاً بتوان آن را انجام داد، ساده‌ترین و طبیعتی‌ترین کارهاست حال و هوای معمایی رازناک می‌بخشند.

جنبه‌های بنیادین تجارب مربوط به خواندن اشعار و ارزیابی نقاشیها، یعنی جنبه‌هایی که ارزش این تجارب بستگی به آنها دارد، همسان یکدیگر است. وسایل حصول این تجارب مثل هم است، اما مشکلات انتقادی و فنی سخت مشابهی نیز، چنانکه خواهیم دید، در مورد هر کدام پدید می‌آید. سوء تفاهماتی که فکر در همه زمینه‌هایی که در آنها اعمال می‌شود در معرض ابتلای مکرر به آن است و این امر که گاهی مشاهده اشتباه در یک زمینه آسانتر از زمینه‌ای دیگر است، دلیلی نیرومند برای مقایسه یکچنین موضوعاتی است که وابستگی بسیاری به یکدیگر دارند.

12) Goya

13) Hogarth

14) Rubens

15) Delacroix

فصل نوزدهم پیکرتراشی و ساختمان شکل

بدین سان آدمیان از یاد بردند
که همه خدایان در سینه انسان آشیان دارند
ز ناشویی بهشت و دوزخ^۱

علائم نخستینه‌ای که آثار هنری از نظر بنیان روانی از آنها تشکیل می‌شود در مورد پیکرتراشی از جهات متعدد با علائم نخستینه نقاشی تفاوت دارد. البته برخی اشکال پیکرتراشی وجود دارد که تفاوت در مورد آنها جزئی است. مثلاً برخی نقشه‌های کم‌برجسته را اساساً می‌توان نقاشی انگاشت، و پیکرتراشی بدان گونه که جایگاه آن در حدّ یک جزء تزئینی به حساب آید، به طوری که فقط بتواند از یک زاویه نگریسته شود، لزوماً باید کمابیش به همان صورت تعبیر و تفسیر شود. به همین سان برخی اشکال ابتدایی پیکرتراشی را که در آن تنها یک جنبه تجسم بخشیده شده است می‌توان تحت شمول همان چیزی دانست که درباره نقاشی گفته شده است، اگر چه این امر که برجستگی و رابطه حجمها با یکدیگر به گونه‌ای کاملتر ارائه گردیده و فعالیت قوه تخیل در آن کمتر بوده تا حدودی مؤثر است. به علاوه، تغییراتی، هرچند جزئی، که با حرکات جزئی شخص تأمل کننده همراه است تأثیر خاص خود را دارد. نگرش کلی او به صورتی که برحسب شرایط ممکن است مهم باشد یا نباشد تغییر می‌یابد. در خصوص پیکرتراشی که در آن چند جنبه (مثلاً چهارتا) به طور کامل و بدون هیچ کوششی

1) *The Marriage of Heaven and Hell*

در بحث از جنبه‌های پیوند دهنده میانین بررسی می‌شود کل وضعیت امور تغییر می‌یابد، زیرا در آنجا کار وحدت بخشیدن به این جنبه‌ها و تبدیل آنها به یک کل که کاری تفسیری است در میان است. این ایجاد پیوند میان چند جنبه به صورت یک کل ممکن است به طرق گوناگون صورت گیرد. علائم مربوطه ممکن است یک تفسیر دیداری را دریافت کنند و شکل عمدتاً متشکل از تصاویری دیداری باشد که به صورت متوالی به هم پیوسته یا با هم ترکیب شده‌اند؛ گو اینکه این روش رضایتبخش نیست. روش مذکور موجب یک سو نهادن یا مخدوش شدن تعداد بسیار زیادی از پاسخهای ممکن در قبال پیکره می‌شود و معمولاً بی‌ثباتی در این گونه سنتزها مشهود است. شکلی که به این نحو تشکیل یافته نالاستوار و ناکامل است. بدین سان آن پیکر تراشانی که اثرشان در درجه نخست تفسیری دیداری از این دست را می‌طلبد معمولاً فاقد آن چیزی دانسته می‌شوند که به «حس شکل» معروف است. دلایل این امر را باید در سرشت تصاویر دیداری و در ماهیت آگاهی ما از فضا، که ضرورتاً محدود و محضاً دیداری است، جستجو کرد.

و اما پیوند نه از طریق ترکیب تصاویر دیداری، بلکه از طریق تصاویر عضلانی گوناگونی که ما از رهگذر آنها تنش، سنگینی، تکیه، و غیره را در مورد اشیای مادی احساس یا در عالم خیال مجسم می‌کنیم می‌نماید برقرار شود. هر رشته از تأثرات دیداری هنگامی که ما از نظرگاههای متغیر به پیکره می‌نگریم گروهی از این تصاویر عضلانی را فرا می‌خواند، و این تصاویر ظرفیت ترکیباتی بس ظریفتر و ثابت‌تر از تصاویر دیداری معادل را دارند. بدین قرار دو تصویر دیداری که با یکدیگر ناسازگارند هر کدام ممکن است با تصاویر عضلانی (مربوط به احساس تکیه، تنش، و غیره) که کاملاً با هم سازگاری دارند همراه و متحد شود تا با هم یک کل منسجم و فارغ از تضاد را تشکیل دهند. ما بدین وسیله می‌توانیم استواری شکلها را به گونه‌ای بمراتب کاملتر تشخیص دهیم تا هنگامی که تنها به شیوه‌ها و تدابیر دیداری اتکا می‌کنیم؛ و از آنجا که کار پیکر تراش عمدتاً از رهگذر خصیصه پیکره به عنوان ماده‌ای جامد است، این تفسیر عضلانی معمولاً دارای فوایدی آشکار و فراگیر است.

مع هذا جایگاه پیکر تراشی که تفسیر اولیه آن با الفاظ دیداری صورت می‌گیرد محفوظ است. مثلاً با نگرستن بر هر یک از آثار جدیدتر اپستین^۲ احساس آگاهی سریع و فعالی در تأمل کننده ایجاد می‌شود، و همین احساس فعالیت خود او منبعی برای بسیاری چیزهاست که در پاسخ او به ظهور می‌رسد. برعکس، اثر رودین^۳ به نظر می‌رسد به آن اندازه که خود او فعال است در او فعالیت بر نمی‌انگیزد. به عبارت دیگر، همبستگی جنبه‌های دیداری در مقایسه با همبستگی خودبه خودی

(۲) Sir Jacob Epstein، سرجاکوب اپستین (۱۸۸۰ - ۱۹۵۹) پیکر تراش انگلیسی. - م.

(۳) Francios Auguste René Rodin، فرانسوا اگوست رنه رودین (۱۸۴۰ - ۱۹۱۷) پیکر تراش فرانسوی. - م.

پاسخهایی که به تصاویر عضلانی داده می‌شود فرایندی خودآگاه است. ابتدا به نظر می‌رسد خودمان داریم آن را صورت می‌دهیم؛ بعد معلوم می‌شود چیزی متعلق به خود پیکره است. این تفاوت، همچنانکه آن را تشریح کرده‌ایم، البته تفاوتی تکنیکی است و فی‌نفسه متضمن هیچ چیزی از مقوله ارزش آثار مختلف مورد بررسی نیست. تفاوتی مشابه را در زمینه درک شکل در نقاشی می‌توان دید. این دو اسلوب آنقدر که توضیح ما ممکن است القا کند جدا از یکدیگر نیستند؛ توضیح ما هم مطلق نیست. کنش متقابل این دوه واسطه خلعت سخت تجسمی بیشتر پیکره‌ها، و به واسطه رابطه متقابل تفسیرهای مختلف بر حسب سازگاریها و ناسازگاریهای پاسخهایی که آنها برمی‌انگیزند، پیچیدگی بیشتری پیدا می‌کند.

ما شاید در مورد پیکر تراشی بیش از سایر هنرهای تجسمی در خطر نادیده انگاشتن کار تخیل تأمل کننده از لحاظ تکمیل و تفسیر علامت باشیم. آنچه ما از مصر به لندن صادر می‌کنیم چیزی بیش از یک دست علامت، که یک تفسیرگر شایسته با زمینه‌سازی صحیح درباره آنها می‌تواند حالت ذهنی ویژه‌ای را ایجاد کند، نیست. همین حالت ذهنی است که اهمیت دارد و ارزش خاص خود را به پیکره می‌دهد. اما فرایندهای تفسیر در درون‌نگری به شیوه معمول آنقدر مبهمند که ما متمایل بدان می‌شویم که فکر کنیم هیچ فرایندی واقع نمی‌شود. اینکه ما یک تابلو یا یک شعر را تفسیر می‌کنیم با تأمل بسیار کمی آشکار می‌شود. اما اینکه توده‌ای از مرمر را تفسیر می‌کنیم کمتر از آن آشکار است. این تصادف تاریخی که تفکر درباره زیبایی بیشتر در ارتباط با پیکر تراشی توسعه یافت تا حدود زیادی مستبب تثبیت این عقیده است که زیبایی چیزی ذاتی اشیای مادی است و نه خصیصه‌ای مربوط به برخی پاسخهای ما به اشیاء.

بنابراین، تأمل کننده از برخی علائم دیداری، هم به کمک ماهیچه‌ها و هم به کمک قوه بینایی، شکل فضایی پیکره را می‌سازد. دیدیم که فضای تصویر عبارت از یک ساختمان است، و به همین سان فضای پیکره هم یک ساختمان است، و ابعاد و روابط حجمها که، در این فضای پیکره، پیکره را تشکیل می‌دهند به هیچ وجه لزوماً همان ابعاد و روابط توده مرمر که ما علائم خود را از آن می‌گیریم نیست. به عبارت دیگر، بررسی علمی پیکره و تأمل تخیلی درباره آن نتایج یکسانی را از نظر فضا به بار نمی‌آورد. بدین سان کمتر احتمال می‌رود که فرایند اندازه‌گیری^۴ پیکره‌ها به قصد کشف یک

(۴) این نظر با همین قوت شامل تلاشهایی که گاه به گاه برای یافتن فورمولهایی جهت ابعاد عمارتها صورت می‌گیرد نیز می‌شود. احتمال نمی‌رود هیچ یک از افراد دارای اطلاع کافی از پیچیدگی عواملی که پاسخهای ما را تعیین می‌کنند اهمیت چندانی برای این پژوهشها، هرچند جالب توجه‌اند، قائل باشند. تفسیر نتایج، منظور نظر حتی خوشبینترین روانشناسان نیز نیست.

فورمول عددی برای زیبایی مثرمتر باشد، و کار کسانی از قبیل هاورد تامس^۵، که مبادرت به استفاده از این روش کرده‌اند، ویژگی‌هایی را که ما انتظار داشتیم معلوم سازد. شایستگی‌های آنان از عواملی نشأت می‌گیرد که بیرون از حیطه این نظریه است. فرایندهای روانی دخیل در ساختمان فضا ظرفیت از آن‌اند و تفاوت‌های میان شکل واقعی مرمر و شکل پیکره در فضای پیکره به صورتهایی بسیار بیش از آن حاصل می‌شود که هرگونه همبستگی در این میان بتواند تثبیت شود.

از میان عواملی که در ساختن شکل مختل دخالت دارند آشکارترین آنها عبارت است از نور و ماده.

با تغییر نور تغییر شکل یکباره از طریق تغییر علائم دیداری پدید می‌آید، و چون سنگ غالباً ماده‌ای نیم شفاف، و نه مات، است نور به هیچ وجه ماده‌ای بسیط از آن دست که گاهی تصور می‌شود نیست. افتادن سایه‌های تحریف‌کننده و کاربرد بیشترین تابش نور بر روی قسمت‌های راست بیش از آن در این میان دخیل است که بتوان از آن اجتناب کرد. هدف کلی آشکارا می‌بایست بازسازی نوری باشد که پیکرتراش اثر خود را برای آن طراح‌ی کرده است، و این هدفی است که تحقق آن نیاز به ارزیابی بسیار حساس و کامل دارد؛ و مضافاً هدفی است که تشخیص آن در مورد آثار صادره از شمال به جنوب و برعکس گاهی ناممکن است.

تفسیر شکل امری فوق‌العاده پیچیده است. نتایج عدم تناسب فضا را به هنگامی که آن را می‌سازیم باید ذکر کرد. بالا و پایین دارای ویژگی‌های مشخص است که با ویژگی‌های راست و چپ فرق دارد، که باز این یک با ویژگی‌های چیزی که از ما دور یا به ما نزدیک می‌شود متفاوت است. یک فاصله عمودی معین به نظر ما همان قدر می‌نماید که یک فاصله افقی برابر آن. فاصله معادل این دو در مورد چیزی که از ما دور می‌شود برابر با هیچ یک از آنها به نظر نمی‌رسد. این تأثیرات باز هم جرح و تعدیل می‌شود، و تحت تأثیرات ناشی از منشائی کاملاً متفاوت، یعنی آسانی یا دشواری نسبی کار چشم در دنبال کردن برخی خطوط، گاهی تشدید و گاه تقلیل می‌یابد. سازگاری بیشتر یا کمتر برخی حرکات چشم با برخی دیگر علت بسیاری از چیزهایی است که در هنرهای تجسمی به غلط آهنگ (ریتم) خوانده می‌شود. ما پس از برخی خطوط منتظر سایر خطوط می‌شویم، و تحقق یا عدم تحقق انتظار ما پاسخمان را جرح و تعدیل می‌کند. البته غیرمترقبگی تدبیر تکنیکی آشکاری برای هنرمند است. در این مورد نباید از دخالت عامل تجسم غافل بود. یک حرکت چشم که به هر دلیلی از دلایل ممکن، که از میان آنها عوامل به اصطلاح ریتمیک شایان توجه خاصی است، با دشواری مواجه گردد بیشتر به

حرکتی متناسب با فاصله‌ای بیشتر حمل می‌شود تا حرکتی در خور فاصله‌ای معادل ولی آسانتر. این قاعده‌ای خام و خشن بیش نیست، زیرا هنوز عوامل روانی دیگری ممکن است برای خنثی یا حتی معکوس کردن تأثیر وارد عمل شوند؛ مثلاً شناختی روشن از دشواری مذکور. باز شرط دیگری در تخمین ما از فواصل فضایی، یکسانی در نحوهٔ پر شدن آنهاست. بدین سان خطی به طول یک سانت که عرض آن سایه زده شده باشد به طور کلی درازتر از خط معادل آن که سایه نداشته باشد به نظر می‌رسد، و یک سطح پست و بلند درازتر از سطح صاف می‌نماید.

این نمونه‌های عوامل روانی، که کمک می‌کنند تا فضای پیکره‌ای که در خیال ساخته شده با فضایی واقعی که مرمز اشغال کرده است تفاوت یابد، برای نشان دادن شدت پیچیدگی تفسیری که حتی در اولین گام برای ارزیابی پیکره با آن روبه‌رو هستیم کفایت می‌کند. پاسخ کامل نگرش و عاطفه ما کاملاً به این امر باز بسته است که عملیات اولیه را چگونه اجرا کنیم. البته ممکن نیست که این گونه تفاسیر را به طور جدا از هم، خودآگاه، و عمدی صورت دهیم. آرایشهای سلسله اعصاب که ما تسلط اندکی بر آن داریم یا اصلاً نداریم آنها را برای ما انجام می‌دهند. در سایه پیچیدگی آنها تأثیر حاصله، یعنی شکل تخیلی پیکره، از فردی به فرد دیگر و در مورد فردی واحد از زمانی به زمان دیگر تفاوت بسیار خواهد یافت. بنابراین می‌توان چنین اندیشید که امید اینکه یک پیکره وسیله تجربه‌ای مشابه برای بسیاری از افراد مختلف بشود عبث است، گو اینکه برخی ساده‌سازیه‌ها وضع را بهتر می‌کند.

شکل، چنانکه دیدیم، به واسطهٔ گزینشی که ما از میان علائم ممکن موجود می‌کنیم و با توجه به برخی محدودیتها، همان چیزی است که دوست داریم از کار در آوریم. به موازات تغییر یافتن آن، پاسخهای بیشتر یا عمیقتر احساس و نگرش ما نیز تغییر می‌یابد. اما در میان پاسخهایی که ما می‌دهیم وجود سازگاریها و ناسازگاریهایی در مورد رنگ ما را برآن می‌دارد تا از میان یک رشته رنگهای ممکن آن را اختیار کنیم که پاسخی مساعد (یا هارمونیک) به ما می‌دهد؛ در مورد شکل نیز درست همین‌طور است. از انبوه شکلهای مختلفی که ما می‌توانستیم با تکیه بر برخی علائم، و نه آنهای دیگر، بسازیم، تثبیت حتی موقت یک جزء از شکل ما را برآن می‌دارد تا بقیه اجزا را آنچنان تفسیر کنیم تا پاسخهایی موافق با آنهايي که قبلاً فعال بوده‌اند به بار آورد. از همینجاست کاهش فراوانی که در تفاوت کلی تفاسیر پدید می‌آید، و باز از همینجاست خطر سوء تفاهم اولیه‌ای که بقیه تفسیر را هم به انحراف می‌کشد.

غرض از این فصل، همچون فصل قبلی، صرفاً این است که راههای یاری‌رسانی تجزیه و تحلیل‌های روانشناختی به منتقد و کمک در رفع تصورات نادرست را نشان دهد. روش جاری اشاره به شکل، بدان سان که گویی خاصیتی ساده و غیرقابل تجزیه و تحلیل از اشیاء است - جریانی سخت

دلسردکننده برای آنانکه مایلند بدانند که دارند چه می‌کنند، و بدین‌سان بسیار زیانمند برای ارزیابی کلی-در صورتی که درک بهتری از وضعیت عمومیت یابد از اعتبار خواهد افتاد. مع‌هذا برخی حقایق بسیار پیچیده در خصوص تأثیرات شکلها هست که چنانچه درک شود تا حدودی این روش بحث را توجیه می‌کند. این حقایق شاید بهتر از همه در مورد موسیقی، که نابترین شکل را در میان هنرها دارد، بررسی شده است.

فصل بیستم بن بست نظریه موسیقی

آیا بیست فصل بوضوح ارائه خواهد کرد
آن نورهای غریبی را که هنوز باقی‌اند
و هم اکنون دارند بر خشکی و دریا می‌شکنند؟

روانشناسی موسیقی به دلایلی نسبتاً آشکار غالباً عقب مانده‌تر از روانشناسی سایر هنرها انگاشته می‌شود، و بن‌بستی که در این مورد رخ نموده آشوبنده‌تر و آزارنده‌تر است. اما پیشرفتی از این دست که در زمینه نظریه سایر هنرها میسر بوده در مورد آنها عمدتاً به عنوان پیشرفت در امر تجسم یا پیشرفت از نظر فایده عملی مطرح بوده است. در مورد شعر، نقاشی، و معماری هنوز معضلاتی به همان اندازه پیچیده که در خصوص موسیقی ممکن است پیش‌آید باقی‌است. برای مثال، چه تفاوتی میان شعر سپید خوب و بد از لحاظ شکل، مثلاً میان واج‌آرایی^۱ دلپذیر و گوش‌خراش، میان عدم تنافر و تنافر واجها^۲، میان توفیق در وزن و شکست در آن هست؟ یا در خصوص نقاشی، چرا برخی شکلها پاسخهایی چنین مشخص را از سوی عاطفه و نگرش برمی‌انگیزند و برخی دیگر، که تا این حد شباهت هندسی با آنها دارند، هیچ کدام را برنمی‌انگیزند یا تنها ایجاد خلط و خطا می‌کنند؟ چرا رنگها پاسخهای ویژه خودشان را دارند و چگونه است که ترکیبات آنها یکچنین تأثیرات ظریف و در عین

(۱) معادل alliteration که در بدیع سنتی توزیع خوانده می‌شود. - م.

(۲) برابر euphony و cacophony، که در فن بیان سنتی تنافر حروف نامیده می‌شود، که البته کاربرد لفظ «حروف» به جای «واج» نارسا و بلکه نادرست است زیرا بدیع معمولاً در حوزه مسموعات است نه مکتوبات. - م.

حال قطعی دارد؟ یا دلیل اینکه فضاها و حجمها در معماری تأثیراتی از این گونه بر روی ما می‌گذارند چیست؟ این پرسشها در حال حاضر به همان اندازه بی‌پاسخند که پرسشهایی که می‌توانیم درباره موسیقی پیش بکشیم؛ ولی این امر که در این هنرها پرسشهای دیگری پیش می‌آید که بعضاً می‌توان به آنها پاسخ داد، و حال آنکه در موسیقی پرسشها درباره تأثیرات شکل عموماً چربش دارد، وضع را مبهمتر کرده است.

البته تأثیرات دیگری هم در میان است؛ در موسیقی برنامه‌ای چیزی شبیه تجسم در نقاشی؛ در اپرا و بسیاری از انواع دیگر موسیقی عمل دراماتیک؛ و بر همین قیاس. اما این تأثیرات، گرچه غالباً در ارزش کلی سهمند در موسیقی بوضوح تابع تأثیر مستقیمتر آن فقط از جهت صوتی است. دشواریهایی که این تأثیرات پدید می‌آورد شباهتی آنچنان نزدیک به نقاشی و شعر دارد که از بحث جداگانه‌ای درباره آن می‌توان صرف نظر کرد؛ گو اینکه در موسیقی مسئله «شکل محض» با تأکیدی ویژه مطرح می‌شود.

بیش از چهل سال پیش گارنی^۳ وضعیت نظریه موسیقی را به این شرح جمع‌بندی کرد: «هنگامی که ما به شکلهای بالفعل می‌رسیم و به تفاوتهای تکان‌دهنده شایستگی که همین ساده‌ترین آنها که بر ما مکشوف است نشان می‌دهد، قوه موسیقایی تمام توضیحاتی را که درباره طرز عمل و داوری آن داده شده است به هیچ می‌گیرد. برآستی تنها توضیح قابل تصور شباهت است، و ما نمی‌دانیم کجا باید دنبال آن بگردیم»^۴. کاری هم که از آن موقع تاکنون صورت گرفته مشخصاً چیز کمی بر سخنان او افزوده است. همچنانکه او به گونه‌ای تحسین‌انگیز تأکید کرده است، حتی اگر هم ما تنها به پاسخهای یک فرد بسنده کنیم، همه توضیحات کلی درباره تأثیر موسیقی به طور یکسان شامل شکل غیرمؤثر، نوع ناگوار و لذتبخش، نوع ستایش‌انگیز و نفرت‌انگیز آن هر دو می‌شود. اما همین امر در مورد همه تلاشها برای تشریح تأثیرات همه شکلها بر ما، شکلهایی که نه چیزی را تجسم می‌بخشند و نه به صورتهای آشکاری مفیدند نیز صدق می‌کند. اینکه آیا آنها شکلهای دیدنی‌اند یا شنیدنی، آیا از انتها تشکیل یافته‌اند یا از حرکات، از فواصل زمانی یا از تصاویر گفتاری، همین امر در باب همه اینها صادق است.

تأثیراتی که آنها از خود بروز می‌دهند؛ هر قدر که باشد، نمی‌تواند به حد استفاده‌ای عملی که ممکن بود از آنها بکنیم (همچنانکه از بشقاب برای خوردن و از خانه برای زندگی کردن استفاده

^۳ Edmund Gurney، آدموند گارنی (۱۸۴۷ - ۱۸۸۸) فیلسوف و روانشناس انگلیس. - م.

^۴ قدرت صوت، *The Power of Sound*، ص ۱۷۶.

می‌کنیم)، یا به حدّ دخالت یا تهدیدی علیه شیوه‌هایی که امکان داشت از طریق آنها عمل کنیم، یا به حدّ چیزی که عملاً برایمان جالب است برسد. ناچار توضیح دادن همه این تأثیرات بسی دشوار است. البته ابدأ هیچ چیز اسرارآمیزی درباره دشواری توضیح آنها وجود ندارد. چنین پیداست که حقایق مورد نیاز و رای تواناییهای کنونی ما از لحاظ مشاهده است. این حقایق تعلق به شاخه‌ای از روانشناسی دارد که ما عجلتاً هیچ‌گونه روشی برای پژوهش آن در اختیار نداریم. چنین می‌نماید که باید مدّت زیادی منتظر بمانیم؛ و قبل از آنکه وارد کردن ضربه‌ای کاری براین معضلات میسر باشد، نخست باید پیشرفتهایی کافی در زمینه عصب‌شناسی حاصل شود. اما هرچند این امر می‌تواند موجب تأسف باشد، ولی هیچ توجیهی به هیچ صورتی برای اختراع قوه‌هایی منحصر به فرد و جوهرهایی غایی، غیرقابل تجزیه و تحلیل^۵، و تعریف‌ناپذیر وجود ندارد. گفتن اینکه یک چیز غیرقابل تجزیه و تحلیل است می‌تواند به منزله این باشد که آن چیز ساده و بسیط است، یا اینکه ما هنوز نمی‌دانیم چگونه آن را تجزیه و تحلیل کنیم. تأثیرات موسیقی، مانند تأثیرات عموم شکلها، فقط به معنای دوم توضیح‌ناپذیر است. ادعای اینکه این تأثیرات به معنای اول توضیح‌ناپذیر است چیزی جز معما فروشی نیست. برای مثال دو مورد مشابه، یعنی رونق ناگهانی تجارت و هوای خوب، تا همین اواخر غیرقابل توضیح بودند، و هنوز هم بی‌تردید از بسیاری جهات توضیح دادن آنها دشوار است. اما هیچ کس نمی‌تواند ادعا کند که این نعمتها مستلزم آن است که ما به پذیرش چیزی بی‌همتا به نام نوع منحصر به فرد در امور مربوط به هواشناسی گرایش یابیم.

اما روش توصیف «قوة موسیقایی» و تأثیرات شکلی عموم هنرها به عنوان نوع منحصر به فرد علاوه بر سرگشتگی فکری علت دیگری نیز دارد. بسیاری افراد فکر می‌کنند گفتن اینکه یک فعالیت ذهنی چیزی خارق‌العاده یا از نوع منحصر به فرد است به نحوی به آن جایگاه فخرمندی می‌دهد تا آن را صرفاً چیزی بدانیم که در صورت آزمایش پیچیده‌تر و حصول‌ناپذیرتر از آن است که در حال حاضر بتوان آن را توضیح داد. این موضوع تا حدودی بازمانده‌ای از این عقیده قدیمی است که اصلاً خود توضیح مذموم است، و این عقیده‌ای است که فقط کسانی که از این جهت فرهیخته نیستند آن را ابراز می‌کنند. تا حدودی هم این رجحان نهادن چیزهای «بی‌همتا» ناشی از خلط آنها با این معنی است که مطابق آن سنت پل راسمی توان بی‌همتا خواند. اما تجربه «مشاهده ستارگان» بعد از ضربه محکمی که روی دماغ می‌خورد درست همان قدر «بی‌همتا» است که هرگونه کار مربوط به ارزیابی موسیقی، و در

۵) آیا در متن Analysable اشتباهاً به جای Unanalysable (غیرقابل تجزیه و تحلیل) نیامده؟ چون درست همین کلمه اخیر در سطر بعد به کار رفته است. - م.

هرگونه کیفیت پسندیده‌ای که تصوّر می‌رود به این بی‌همتایی تعلق گیرد سهیم می‌شود. هر عنصری از یک شکل، خواه شکل موسیقایی باشد و خواه هرگونه شکل دیگر، توانایی برانگیختن پاسخی بسیار پیچیده و گسترده را دارد. معمولاً این پاسخ دارای حداقل نظم است و از درون‌نگری می‌گریزد. بدین‌سان یک نت تنها یا یک رنگ معمولی برای بیشتر افراد بندرت تأثیر مشهودی ورای ویژگیهای حسی آن دارد. هنگامی که آن پاسخ همراه با سایر عناصر واقع می‌شود، شکلی که اینها با همدیگر تشکیل می‌دهند ممکن است تأثیرات حیرت‌انگیزی بر عاطفه و نگرش داشته باشد. اگر ما این را امری صرفاً مربوط به مجموع تأثیرات بینگاریم ممکن است محتمل به نظر رسد که تأثیر شکل بتواند نتیجه تأثیرات عناصر مذکور باشد، و بدین قرار جعل صفات و خواص غایی برای «شکله‌ها» از راه توضیح کاذب امری طبیعی و آسان است. لیکن اندکی بصیرت بیشتر در زمینه روانشناسی سبب می‌شود تا این جعلیات کاملاً غیرلازم جلوه کند. تأثیرات رویدادهای درون ذهن بندرت همدیگر را افزایش می‌دهند. تجارت شدیدتر ما آن‌طور که دیوار از آجرها تشکیل می‌یابد از تجاربی که شدت کمتری دارند تشکیل نمی‌شوند. تعبیر مجازی «افزایش» پاک گمراه‌کننده است. تعبیر مجازی تجزیه نیروها ممکن است بهتر باشد، ولی حتی این هم طرز کار ذهن را به قدر کافی نشان نمی‌دهد. پاسخهای جداگانه‌ای که هر عنصر به تنهایی ممکن است برانگیزد چنان با همدیگر مربوط شده‌اند که تأثیرات آنها در حالت ترکیبی، با توجه به اطلاعات فعلی ما، شمارش‌ناپذیر است. دو محرک که وقتی یک فاصله زمانی یا فضایی آنها را از هم جدا می‌کند فقط همدیگر را نسخ می‌کنند، با یک فاصله دیگر تأثیری پدید می‌آورند بسیار فراتر از چیزی که هر کدام به تنهایی می‌توانست ایجاد کند. و پاسخ مرکب در صورتی که آنها به گونه‌ای مناسب ترتیب یافته باشند ممکن است از نوعی بگلی متفاوت با هریک از آن دو باشد. ما، اگر بخواهیم، می‌توانیم درباره تأثیرات انگیزه‌ها بر روی یک پاندول در فواصل مختلف زمانی فکر کنیم، اما این تعبیر مجازی، چنانکه گفتیم، کافی نیست. بیش از حد ساده است. پیچیدگیهای واکنشهای شیمیایی جلوتر می‌آیند تا به آنچه ما نیاز داریم بدل شوند. مقدار زیادی از انرژی نهفته، که ممکن است با تغییراتی کاملاً ناچیز در شرایط آزاد شود، آنچه را که در صورت ترکیب محرکها اتفاق می‌افتد بهتر بیان می‌کند. اما حتی این تعبیر مجازی نیز پیچیدگی کنشهای متقابل در دستگاه عصبی را به گونه‌ای ناقص نشان می‌دهد. عجالتاً تنها به طریق حدس و گمان است که می‌توان چگونگی کارکرد آن را به تقریب تعیین کرد. قدر مسلم این است که این دستگاه پیچیده‌ترین و حساسترین چیزی است که می‌شناسیم.

بنابراین تفاوت‌های پیش‌بینی ناپذیر و معجزه‌آسایی را که تغییرات ناچیز آرایش محرکها در مجموع پاسخها ایجاد می‌کند می‌توان بر مبنای حساسیت دستگاه عصبی به طور کامل توجیه کرد؛ و

معمای «شکلها» صرفاً نتیجه غفلت کنونی ما از دقایق و جزئیات کارکرد این دستگاه است. در بالا از «عناصر» شکل سخن داشتیم، ولی در حقیقت هنوز نمی‌دانیم این عناصر کدام‌ها هستند. مثلاً هر صوت موسیقایی بوضوح امری مرکب است، اگرچه اینکه از نظرگاه تأثیرات موسیقایی آن چگونه ترکیبی است هنوز سخت نامعلوم است. این صوت زیر و بمی دارد، طنین دارد؛ یعنی ویژگیهایی که وقتی این صوت با این یا آن نوع ساز نواخته می‌شود تغییر می‌یابد، ویژگیهایی که گاهی رنگ آن خواننده می‌شود. تأثیرات آن نیز به تناسب کوتاهی و بلندی و شدت آن دگرگونی می‌پذیرد. صوت می‌تواند باز هم از این پیچیده‌تر باشد. باز روابط آن با دیگر اصوات موسیقایی ممکن است دست‌کم از سه نوع باشد: روابط زیر و بمی، روابط هماهنگی (هارمونیک)، و روابط زمانی، که همه اینها با ریتم به حدّ اعلا پیچیدگی خود می‌رسند. در اینجا فایده‌ای بر ورود در جزئیات تجزیه و تحلیل این کیفیات و روابط مترتب نیست. تنها وجه اهمیت آن با توجه به مقصود فعلی ما میدان وسیعی است که این ترکیب فوق‌العاده اصوات موسیقایی و آرایش ممکن آنها برای تجزیه، خنثی‌سازی متقابل، تضاد و توازن انگیزه‌ها باز می‌کنند. این موضوع که انطباقهای تغییرناپذیر میان محرک‌ها و مجموع پاسخ‌ها که تاکنون کشف شده این قدر معدود است به هیچ وجه مایه شگفتی نیست.

همین امور و احوال در هر کجا که شکلها به خودی خود، جدا از همه کاربردهای عملی و جدا از هرگونه تجسمی، تأثیراتی فوری بر ذهن بگذارد اعاده می‌شود. ما در نقاشی، در پیکرتراشی، در معماری و در شعر، در همه اینها به یکسان باید در برابر کسانی که فضایی ویژه، منحصر به فرد، اسرارآمیز، و عارفانه به خود شکلها نسبت می‌دهند مراقب خودمان باشیم. در همه موارد تأثیر آنها ناشی از عمل متقابل (و نه افزایش) تأثیراتی است که عناصر آنها برمی‌انگیزد. بویژه خوب است که از تفکرات بی‌حاصل بر روی «روابط ضروری و ناگزیر» به عنوان منشاء تأثیر پرهیز کنیم. البته در موردی مفروض ممکن است رابطه‌ای خاص و ترتیبی خاص ضروری باشد، بدین معنی که عناصر چنانچه به طور متفاوتی ترتیب یافته باشند تأثیر ترکیبی کاملاً متفاوتی خواهند داشت. ولی این آن معنایی نیست که معمولاً برای «ضرورت» ادعا می‌کنند. آن معنای ضرورت، یعنی مفهوم متافیزیکی آن، در مورد حاضر نوعی کاملاً مبهم از «ضرورت منطقی» است که بازیچه دلخواه تعدادی از منتقدان است. در نظر آنانکه مختصر انسی هم با منطق و هم با فلسفه دارند ظهور مداوم لفظ «منطقی» در توصیف این روابط روشنترین دلیل است بر اینکه هیچ چیز مشخص و به قدر کافی بررسی شده‌ای گفته نمی‌شود. اگر قرار باشد با افزودن یک عنصر بر عناصری که به گونه‌ای خاص ترتیب یافته‌اند تأثیر کلی ویژه‌ای ایجاد کنیم، این عنصر معمولاً فقط و فقط به یک طریق می‌تواند ارائه شود؛ درست است که این امر به

کار هنرمند جنبهٔ «اجتناب‌ناپذیر» می‌دهد^۶، اما اینکه تأثیر مذکور چیست و آیا ارزشمند هست یا نیست هنوز باید بررسی شود. و این امر لاجرم هیچ ارتباطی به صحت قضایای ماتقدم ندارد و فقط مربوط به رابطهٔ علت و معلول است. نمک مورد نیاز برای خوشمزه کردن آش «ضرورت منطقی» به همین مفهوم و به اندازهٔ هرگونه رابطه‌ای در یک تابلوی نقاشی دارد. ارزش نه در درکی که ما، به طور خودآگاه یا ناخودآگاه، از صحت روابط داریم، بلکه در مجموع تأثیری ذهنی نهفته است که این روابط، از آنجا که صحیحند (به عبارت دیگر، از آنجا که برقرارند)، ایجاد می‌کنند.

(۶) عبارات اخیر در متن بر روی هم یک جملهٔ طویل و معترضه در معترضه را تشکیل می‌دهد. که برگردان عین آن به فارسی مفهوم روشنی نمی‌دهد، ولذا به دو بخش تجزیه شد. - م.

فصل بیست و یکم

نظریه‌ای درباره‌ی ارتباط

آنان تنها برای یک بار احساس می‌کنند که ما اعضای یک قازۀ واحد بوده‌ایم.

میشو آرند

معماهای ساختگی در عقاید ناسخته و حتی ماهرانه پرداخته درباره‌ی ارتباط همان قدر شایع است که در هرجای دیگر. از یک سو کسانی هستند که ارتباط را به عنوان انتقال واقعی تجارب به دقیقترین معنای ممکن انتقال تعریف می‌کنند - به همان معنایی که یک پنی می‌تواند از جیبی به جیب دیگر انتقال یابد - و کارشان به خیالپردازانه‌ترین فرضیات می‌کشد. بلیک گاهی چنین می‌نماید که اعتقاد دارد بدین که عیناً یک حالت واحد و یکسان ذهنی، که به صورت یک موجود یا یک قدرت تصوّر می‌شود، می‌تواند گاهی این و گاهی آن ذهن، یا بسیاری از اذهان را در آن واحد، اشغال کند. متفکران دیگر، به طرّقی نه اینقدر چشمگیر، متوسل به ملاحظات به همین اندازه متعالی و ماورای تجربی به عنوان ضرورت‌هایی در توضیح ارتباط شده‌اند. اینان ادّعا می‌کنند که ما باید چنین بینگاریم که اذهان انسانی گسترده‌تر از آن است که عادتاً می‌پنداریم، که اجزای یک ذهن ممکن است از خود فراتر رود و بدل به اجزای یک ذهن دیگر شود، که اذهان نفوذ متقابل در یکدیگر و آمیزش متقابل با همدیگر دارند، یا حتی اینکه اذهانی خاص با نمودی فریبنده و حقیقتی نهفته تنها یک ذهن واحدند که رویه‌ها و جنبه‌های متعدّد دارد. به این صورت به آسانی می‌توان خود را به مخمّصه انداخت. شاید بتوان گفت که برخی از تحیرات و شگفتیهای موجود در این نظریه برای همه‌ی اشخاص اندیشا در برهه‌ای از تکامل ذهنی آنان اجتناب‌ناپذیر است. تنها مفرّ و مخلص از آن راه همان مدخل اصلی و

اولیه است.

دلیل آن این است که ارتباطی که به عنوان انتقال قطعی تجارب یکسان یا اشتراک در آنها تعریف می‌شود اصلاً صورت نمی‌گیرد. این نتیجه‌ای دل‌آزار نیست. در حقیقت هیچ‌گونه نظریه کلی در باب ماهیت یا شرایط تجارب نمی‌تواند تأثیری بر ارزش آنها بگذارد، زیرا ارزش بر همه توضیحات و توجیهات تقدّم دارد. اگر انتقال و اشتراک واقعی صورت می‌گرفت، ما البته ناگزیر از به‌کارگیری نظریه‌ای ماورای تجربی می‌بودیم. چنین چیزی واقع نمی‌شود^۱ و هیچ بحث و استدلالی که بر مبنای پذیرش آن صورت گیرد کمترین وزن و مکانتی ندارد.

تنها چیزی که صورت می‌گیرد آن است که، تحت برخی شرایط، ذهنهای جدا از هم تجارب دقیقاً مشابهی دارند. آنانکه از پذیرش این نظر ناتوانند آن را نه به دلیل مدرک ردّ می‌کنند و نه از طریق طرق تأثیرگذاری جهان خارج بر آنان، بلکه به طور دلبخواه و در اثر نفوذ عقاید مخالف بر نگرش ایشان در قبال همگنانشان چنین می‌کنند. هر کسی در لحظاتی ممکن است آرزو کند که ای کاش قضیه طور دیگری بود؛ جدایی به نظر می‌رسد مایه حرمان باشد؛ ما در لحظه ابتلا به ناسازگاری احساس می‌کنیم که حالت جداماندگی بنیادین ما زنگار و عیبی است، و پذیرفتن حقایق و بنا کردن سازگاری کاملی بر مبنای آنها برای همه افراد حساس در برخی وضعیتهای دشوار است. اما اعتقاد راستین در واقع هیچ‌کس را از هیچ ارزشی محروم نمی‌کند، و شاید هیچ اعتقاد راستینی نمی‌تواند چنین کند. بی‌تردید مواردی غم‌انگیز از بدنظام‌یافتگی وجود دارد که برای آنها هیچ‌گونه سازگاری مجدّدی ممکن نیست. یک اعتقاد کاذب ممکن است به صورت شرطی ضروری برای مهمترین فعالیتهای افرادی درآید که بدون آن به آشفتگی دچار می‌شوند. در مورد بسیاری از اعتقادات دینی نیز چنین است؛ و وقتی می‌گوییم که رفع آن اعتقادات کاذب نیاز به جایگزینی همین مقدار از ارزشها دارد و ممکن است مستلزم کسب ارزشهای مهمی باشد، مقصودمان این نیست که افراد خاصی که ارزشهایشان در این فرایند مضمحل و نابود شود وجود ندارند. ما فقط می‌گوییم که افراد انطباق‌پذیر در خواهند یافت که بیشتر ارزشهایشان پس از رفع خطاهای آنها می‌تواند باقی بماند، و اینکه پرداخت تاوانها و معادلهایی برای خساراتشان امری سودمند است، و اینکه انواع و اقسام ارزشهای تازه به

(۱) همین پدیده عجیب و مهم تله‌پاتی موجود و اعمال نمایان بعضی از «روان‌سنجان» و «غیب‌بینان»، اگرچه ممکن است مستلزم بسط و تعمیم فراوان افکار ما درباره چگونگی تأثیر اذهان بر یکدیگر باشد، ایجاب‌کننده هیچ‌یک از این تدابیر بیحاصل از قبیل انتقال تجارب یکسان یا اشتراک در آنها نیست. اگر بود، امکان پژوهش آنها با تنها تکنیکی که هر پژوهش موفقی تاکنون به کمک آن میسر شده است بعید می‌بود. در اثر هرگونه نظریه مبتنی بر «یکسانی» یا «اشتراک»، ارتباط به صورت معمای ناگفتنی و حل‌ناشدنی در می‌آید. البته رویدادهای عجیبی که واقع می‌شود و ما از آنها سر در نمی‌آوریم ممکن است تا دلمان بخواهد وجود داشته باشد، ولی بحث درباره چنین رویدادهایی سودی ندارد.

واسطه‌ی سازگاری بهتر آنان با دنیایی واقعی که در آن زندگی می‌کنند در پیش پایشان قرار می‌گیرد. این دلیل و توجیهی است بر عقیده‌ای که اینهمه ابراز شده است مبنی بر اینکه آگاهی بالاترین همه‌خوبیهاست. این عقیده چنین می‌نماید که روا دانسته شده است. آگاهی، چنانکه ماکم‌کم در می‌یابیم، شرطی ضروری برای حصول بیشترین، تثبیت یافته‌ترین، و مهمترین ارزشهاست.

بنابراین ما از انفکاک و جدایی طبیعی ذهنها از یکدیگر آغاز می‌کنیم. تجارب آنها، در نهایت و تحت دلخواه‌ترین شرایط، تنها می‌تواند مشابه یکدیگر باشد. ارتباط، چنانکه خواهیم گفت، هنگامی واقع می‌شود که یک ذهن آنچنان بر محیط خود تأثیر می‌گذارد که ذهن دیگر تحت تأثیر قرار می‌گیرد، و در آن ذهن دیگر تجربه‌ای به وقوع می‌پیوندد که همانند تجربه‌ی ذهن اولی است؛ و تا حدودی معلول آن تجربه است. ارتباط آشکارا امری پیچیده است، و دست کم از دو جهت پذیرای درجاتی است. دو تجربه ممکن است کمابیش مشابه باشند، و دومی ممکن است کمابیش از اولی مستقل باشد. اگر الف و ب با هم در خیابان در حال قدم‌زدن باشند و الف دستی بر شانه ب بگذارد و بگوید «آن رئیس دادگاه عالی است»، تجربه ب در حینی که به آن مقام فکر می‌کند فقط به طور اتفاقی وابسته به تجربه الف است. اما اگر الف، که با رئیس دادگاه عالی ملاقات داشته است، او را بعدها مثلاً در درون یک معدن سنگ در پورتلند برای دوستی توصیف کند، تجربه دوست او تا حدود بسیار زیادی بستگی خواهد داشت به قضات بخصوصی که وی ممکن است شخصاً به آنها برخورد کرده باشد؛ و در مورد سایر قضات از روی توصیف الف کیفیات ویژه آن را استخراج خواهد کرد. تنها در صورتی که الف استعدادهای قابل توجهی در توصیف و ب قابلیت دریافت فوق‌العاده حساس و تمییز دهنده‌ای داشته باشد، تجارب این دو در نهایت جز به طور اجمالی با هم تطبیق نخواهد داشت. این تجارب بدون اینکه هریک از این دو تن آگاهی روشنی از حقیقت داشته باشد ممکن است بکلی غیرقابل تطبیق با همدیگر باشند.

به طور کلی، اگر قرار باشد افراد در غیاب استعدادهای ویژه ارتباطی، اعم از جنبه فعاله و جنبه دریافتی، با یکدیگر ارتباط برقرار کنند، و حتی با وجود این استعدادها نیز توفیق در ارتباط در موارد دشوار بستگی به میزان استفاده‌ای که می‌توان از شباهتهای گذشته در امر تجربه کرد داشته باشد، آشنایی طولانی، انس نزدیک، زندگی‌هایی که شرایط آنها غالباً مطابق یکدیگر باشد، و خلاصه پشتوانه‌ای استثنایی از تجربه مشترک ضروری خواهد بود. بدون این گونه شباهتها ارتباط ممکن نیست. موارد دشوار آنهایی است که در آنها گوینده خود باید تا حدود زیادی علل و موجبات تجربه شنونده را فراهم آورد و تحت کنترل خود داشته باشد، تجربه‌ای که شنونده در آن به همین نسبت باید تلاش کند تا جلوی دخالت عناصری از تجربه گذشته خود را که نامربوطند بگیرد. هنگامی که الف

می‌تواند نشان دهد و ب چشم بدوزد، موضوع گاهی اوقات ساده است؛ هرچند، چنانکه همگان بخوبی می‌دانند یک شیء پیچیده، مثلاً یک منظره، را که در آن گزینشهای متفاوت فراوان بر حسب تأکیدهای متفاوتِ علائق امکانپذیر است، نمی‌توان با روشی اینچنین ساده بررسی کرد. چیزهای ساده‌تری را که در آنها جنبه جالب توجه نمایانتر است، مثلاً نجیبزاده‌ای که در کلیسا خوابیده است، صرفاً می‌توان با اطمینان بیشتری از برقراری ارتباط نشان داد، اگرچه در این مورد نیز یک شخص ممکن است با دیدن آن احساس نفرت و دیگری احساس جذابیت کند.

در موارد دشوار وسیله ارتباطی ناگزیر باید پیچیده باشد. تأثیر یک کلمه برحسب کلمات دیگری که در میان آنها قرار گرفته است تغییر می‌پذیرد. آنچه ممکن است فی‌نفسه بسیار مبهم باشد در یک بافت مناسب وضوح و قطعیت پیدا می‌کند. بدین‌سان این امری فراگیر است؛ تأثیر هر عنصر بستگی به سایر عناصر همراه آن دارد. حتی در موارد ارتباط سطحی از آن قبیل که صرفاً در درک مفاد حروف دستنوشته در میان است این اصل اهمیت تمام دارد، و همین اصل در عمیق‌ترین اشکال ارتباطی بخوبی برقرار است. برتری شعر بر نثر در مورد دشوارترین و عمیق‌ترین ارتباطات ناشی از این امر است که شعر وسیله‌ای بمراتب پیچیده‌تر است. یک مورد مشابه افزونی ابهام بازسازی به صورت تک رنگ در قیاس با نقاشی اصلی است. ما آنچه را که دشواری ارتباط بستگی بدان دارد قبلاً بررسی کرده‌ایم. این دشواری را نباید با دشواری موضوعی که انتقال می‌یابد اشتباه کرد، اگرچه این دو غالباً با یکدیگر مرتبطند. مثلاً برخی محاسبات بسیار دشوار را می‌توان به آسانی انتقال داد. بدین‌گونه عمق ارتباط لزوماً مرتبط با دشواری نیست. کلمه مذکور نامی است برای درجه کمال یافتگی پاسخ مورد نیاز. نگاهی به نمودار فصل شانزدهم این نحوه کاربرد لفظ یاد شده را روشن خواهد کرد. ارتباطاتی که دربردارنده نگرش‌هاست عمیق‌تر از آنهایی است که سروکارشان فقط با ارجاعات است. نثر تجریدی و تحلیلی، موفقیتش در حقیقت بستگی به غلبه بر کم عمقی کشش آن دارد. این نوع نثر باید از هرگونه تکان دادن عواطف اجتناب ورزد، مبادا وجوه تمایز آن دستخوش ابهام شود.

فصل بیست و دوم

قابلیت استفاده تجربه شاعرانه

اینکه او تا آنجا که شاعر است خردمندترین، سعادتمندترین،
و بهترین است چون و چرا بردار نیست؛ بزرگترین شاعران
افرادی صاحب فضیلت بی‌خال، دارای کاملترین حزم و دوراندیشی،
و، اگر به اندرون زندگیشان بنگریم، خوشنودترین افراد بوده‌اند. -دفاع از شعر

استعدادهای ویژه ارتباطی، خواه فعال و خواه منفعل، که بدان اشاره شد، هرگز قابلیت‌های منحصر به فرد و کاهش‌ناپذیر نیستند. آنها را می‌توان بر وفق فعالیت‌های پیشگفته توصیف کرد. استفاده از شباهت‌های گذشته در تجربه و کنترل این عناصر از طریق وابستگی تأثیراتشان به یکدیگر استعداد فعال ارتباطی گوینده را تشکیل می‌دهد. تمایز، قابلیت القا، احیای آزادانه و روشن عناصر تجربه گذشته به گونه‌ای که از یکدیگر جدا شده باشند، استعداد دریافت‌کننده را تشکیل می‌دهد. اکنون می‌توانیم اینها را با دقتی بیشتر بررسی کنیم.

برخی شرایط خاص دلخواه یا نادلخواه در خلق و خو یا شخصیت افراد مورد نظر را می‌توان کنار گذاشت. بدین‌سان جرئت یا جسارت، تهور، حسن نیت، فقدان غرور یا عجب بیجا، درستکاری، انسانیت، فروتنی به بهترین معنای آن، ظرافت و بذله‌گویی، بردباری، تندرستی، و خصلت‌های کنفوسیوسی «ابرمرد» شرایط کلی دلخواه برای ارتباطند. اما ما فرض می‌کنیم که این خصلت‌ها به میزان کافی موجودند و توجه خود را معطوف به آنهایی که کمتر از این آشکارند می‌کنیم، زیرا آنها شرایطی اساسی‌ترند. در وهله نخست، همه آنهایی که به عنوان شرایط دلخواه برای دریافت‌کننده برشمردیم

در مورد هنرمند نیز ضرورت دارد. او پیش از هر چیز پذیرای تأثیرات بیرونی و در مورد آنها صاحب تمییز است. او علاوه بر اینها با آزادی که همه این تأثیرات در آن در حالت تعلیق قرار دارد و با همان آسانی که این تأثیرات پیوندهایی جدید را در میان خود شکل می‌دهند بازشناخته می‌شود. بزرگترین تفاوت میان هنرمند یا شاعر با آدم عادی، همچنانکه غالباً گفته می‌شود، در دامنه، ظرفیت، و آزادانگی پیوندهایی است که او قادر است در بین عناصر مختلف تجربه خویش برقرار کند. درآیدن به اقتضای مقال در حق شکسپیر می‌گوید: «تمام تصاویر حاصل از طبیعت همچنان برای او حاضر بود، و او آنها را نه به ضرب و زور بلکه با مهارت ترسیم می‌کرد.» همین تصرف مفید در گذشته است که نخستین ویژگی افراد توانا در امر ارتباط، اعم از شاعر و هنرمند، است.

البته آنچه اساسی است قابلیت استفاده است، و نه صرف تصرف. بسیاری افراد از حافظه‌هایی مرمی‌گونه برخوردارند که زمان کمتر می‌تواند بر روی آنها اثر بگذارد و حتی کوچکترین نقطه آن را پاک کند، ولی از این نعمت خود بهره‌ای اندک می‌گیرند. صرف خویشتن‌داری مگر در امر ارتباط بیشتر ناتوانی است تا توانایی و اقتدار، زیرا تمییز و جداسازی امور خصوصی و مرتبط از چیزهای ضروری را سخت دشوار می‌سازد. اشخاصی را که گذشته با تمامیت خود برای آنها باز می‌گردد احتمالاً باید در نوانخانه‌ها سراغ جست.

آنچه در اینجا مطرح است حافظه به معنای دقیق‌تر آن که تجربه گذشته در آن تعیین زمانی و مکانی پیدا می‌کند نیست، بلکه بازسازی آزادانه است. قادر بودن به احیای تجربه بدان معنی نیست که به خاطر آوریم آن تجربه کی و کجا و چگونه رخ داده، بلکه تنها عبارت از این است که آن حالت ویژه ذهنی را به گونه‌ای قابل استفاده در اختیار داشته باشیم. اینکه چرا برخی تجارب قابل استفاده‌اند و برخی دیگر نیستند، متأسفانه هنوز فقط در حد حدس و گمان است. مشکل از اکثر جهات، همچون مورد سمون، عبارت از توجیه و تبیین این امر است که چرا تمامت تجربه گذشته ما همیشه اوقات احیا نمی‌شود. اما برخی گمانه‌زنیهای توجیه‌پذیر دشوار نیست، و فقدان شاهد روشن یا دلیل قانع‌کننده نباید ما را از این کار، در صورتی که در حد گمانه‌زنی به رسمیت شناخته شود، باز دارد.

اینکه یک تجربه تا چه مایه قابل احیاست در درجه نخست به نظر می‌رسد منوط به علائق و انگیزه‌هایی باشد که در تجربه فعالند. جز در صورت بازگشت اینها احیای انگیزه‌های مشابه دشوار می‌نماید. تجربه اصلی بر پایه تعدادی از انگیزه‌ها ایجاد می‌شود؛ این تجربه تنها از رهگذر این انگیزه‌ها پدید می‌آید. حتی می‌توانیم بگوییم خود آن انگیزه‌هاست. نخستین شرط برای احیای آن وقوع انگیزه‌هایی مشابه با بعضی از انگیزه‌های مذکور است.

بیماری که در نوانخانه مشغول باززیستن همان قسمت از تجربه به طور نامحدود است از آن

روی چنین می‌کند (البته اگر بکند) که به معنای دقیق کلمه در حیطه انگیزه‌های ممکن خویش محصور است، و انگیزه‌های دیگر امکان دخالت در آنها را ندارند. کمالی که در بازسازی گذشته به این شخص منسوب می‌دارند از همینجاست. بیشتر این احیاها از شکل می‌افتند، زیرا تنها برخی از انگیزه‌های اصلی تکرار می‌شوند؛ انگیزه‌های جدید هم در میان می‌آیند و نتیجه کار تلفیق و آمیزش انگیزه‌هاست.

انگیزه‌های مضمّر در تجارب ممکن است یا متعدد و متفاوت باشند یا معدود و مشابه. می‌توان چنین تصور کرد که تجربه‌ای که ساختار انگیزه‌ای آن بسیار ساده است تنها هنگامی تمایل به بازگشت پیدا می‌کند که این انگیزه‌ها مجدداً به طور نسبی مسلط شوند. این گونه تجربه در شرایط مساوی کمتر از تجربه‌ای که ساختار آن پیچیده‌تر است امکان احیا دارد. به یاد آوریم مثال مذکور در فصل چهاردهم را که هرچه رویه وسیع‌تر باشد موقعیتهایی که جسم چند وجهی در اثر آنها بر روی آن رویه قرار خواهد گرفت بیشتر خواهد بود. این یک اصل اولیه روانشناختی است که فقط بازگشت جزئی از یک وضعیت ممکن است کل آن را دوباره برقرار کند، و چون بیشتر انگیزه‌ها در گذشته متعلق به کلهای متغیر فراوانی بوده‌اند ظاهراً می‌بایست رقابت زیادی میان آنها بر سر اینکه کدام کلهای عملاً بازگردند وجود داشته باشد. آنچه به نظر می‌رسد بیش از هرچیز دیگری بحث را فیصله می‌دهد خصیصه پیوندهای اولیه میان اجزاست. همچنانکه اخیراً نمایندگان روانشناسی گشتالت تأکید کرده‌اند، صرف مجاورت یا همزمانی اولیه نسبتاً فاقد قدرت کنترل احباس است. مقایسه کنید یادگیری یک قضیه هندسی را به طور حفظی با فهمیدن آن، یا حتی بازدید کوتاهی از یک بنا را با انس همه روزه با آن.

پس چه تفاوتی میان درک یک وضعیت و واکنشهای عادیتر در قبال آن هست؟ این تفاوت در درجه سازمان یافتگی انگیزه‌هایی است که آن وضعیت بیدار می‌کند. این تفاوت میان یک پاسخ نظام یافته پیچیده یا توالی منظم پاسخها و اختلاط پاسخهاست. نباید از اهمیت فراوان این تفاوت در تعیین چگونگی احیا غافل ماند. ما عادت کرده‌ایم که تمایزی ساختگی میان فعالیتهای ذهنی عقلانی یا نظری یا عاطفی قائل شویم. درک یک وضعیت به معنایی که در اینجا مقصود است لزوماً به مفهوم تفکر درباره آن، تحقیق در باب اصول آن، و تشخیص خودآگاهانه ویژگیهای آن نیست، بلکه پاسخ دادن به آن است به طور کلی و به گونه‌ای منسجم که به اجزای آن اجازه دهد تا سهم مقرر خود و استقلال خاص خویش را در پاسخ داشته باشند. امری موجه و معقول است که فرض کنیم تجربه‌ای که از این ویژگی سازمان یافتگی برخوردار است امکان بیشتری برای احیا دارد، و چه کل آن و چه جزء جزء آن بیش از تجربه مغشوشتر قابل استفاده است.

برابر کنید رفتار آدم خواب آلوده را با شخص کاملاً بیدار، رفتار آدم طبیعی را با کسی که اندکی بیهوش است و بیماری که در حال بیهوشی عمیق است، و رفتار فرد گرسنگی کشیده یا تبادر را با آدم سالم. دکتر هِد اخیراً^۱ برای توصیف این تفاوتها در توان عصبی، و مشخص کردن میزان کارایی روانی واژه ترصد^۲ را پیشنهاد کرده است، که افزودگی مفیدی بر دستگاه نمادها و مصطلحات ماست. دستگاه عصبی در حالت بالایی از ترصد در برابر محرکها با پاسخهایی بسیار انطباق یافته، تمایز بخش، و منظم واکنش نشان می‌دهد؛ در حالت پایین‌تری از ترصد، پاسخها کمتر تمایز بخش و کمتر برخوردار از انطباق ظریفند؛ خواه ما در کار بررسی تدارکات عمل مخ‌برداری باشیم و خواه شاعر کامل عیار، خواه در حال ساده‌ترین امور خود به خودی باشیم و خواه خودآگاهانه‌ترین اعمال، آنچه در یک وضعیت تحریکی مفروض روی می‌دهد به تناسب ترصد نسبت به بخش مربوطه از دستگاه عصبی تغییر می‌پذیرد. موضوع را تا آنجا که به احیا مربوط است می‌توان با ذکر این مطلب که به احتمال زیاد تجارب حاوی درجه بالایی از ترصد بیش از همه تجارب قابل استفاده‌اند بخوبی بیان کرد. درجه ترصد فرد در لحظه‌ای که احیا در جریان است عاملی است که البته به همین اندازه اهمیت دارد و بلکه اهمیتش آشکارتر است.

لذا پاسخ و دست‌کم بخشی از پاسخ این مسئله که چگونه تجربه شاعر بیش از حد معمول برای او قابل استفاده است این است که این تجربه، هنگامی که او آن را تقبل می‌کند، به واسطه ترصد بیش از حد معمول وی بیش از حد معمول سازمان یافته است. آن پیوندهایی برای او تثبیت می‌شوند که در ذهن معمولی، که نقش انگیزه‌ها در آن بسیار جدی‌تر و به گونه‌ای استثنایی است، هرگز تحت تأثیر قرار نمی‌گیرند، و از طریق همین پیوندهای اولیه است که گذشته او برای وی هرچه بیشتر به هنگام نیاز به طور آزادانه قابل احیا می‌شود.

همین توضیح را به صورتی دیگر هم می‌توان داد. آدم معمولی به منظور حفظ یکنواختی و روشنی نگرشهایش در بیشتر مواقع ملزم به جلوگیری از بخش اعظم انگیزه‌هایی است که وضعیت مربوط می‌توانست برانگیزد. او توانایی سازمان دادن به آنها را ندارد؛ بنابراین آنها باید به یک سو نهاده شوند. هنرمند در وضعیتی مشابه بدون خلط و خبط قادر به پذیرش انگیزه‌هایی بسی بیش از اینهاست. از همینجاست این حقیقت که رفتار حاصله او قابلیت ایجاد ترس و تحذر، تحریک، و حسد را دارد، و در غیر این صورت غیر قابل درک به نظر خواهد آمد، ممکن است چنین بنماید که چرخ زدن

(۱) Head، هنری هِد، «مفهوم نیروی عصبی و ذهنی» "The Conception of Nervous and Mental Energy" در نشریه فلسفی بریتانیا، *British Journal of Psychology*، اکتبر ۱۹۲۳، ج چهاردهم، ص ۱۲۶.

(2) vigilance

کبوتران در میدان ترافالگار^۳ هیچ ربطی به رنگ آب حوضچه‌ها یا لحن صدای شخص سخنران یا مضمون آرای او ندارد. یک میدان تحریک محدود تنها چیزی است که ما می‌توانیم اداره کنیم، و از بقیه غافلیم. اما هنرمند چنین نیست، و هرگاه که بدان نیاز داشته باشد آن را در اختیار خویش دارد. مخاطراتی که او در معرض آنهاست، یعنی گسیختگی آشکار ارتباط منطقی، در بسیاری اوقات دشواری در همکاری با او، در اتکاب او، و در پیش‌بینی آنچه وی انجام خواهد داد، معلوم است و غالباً زیاده‌دربارهاش حرف زده‌اند. شباهت سطحی او با اشخاصی که دچار هرج و مرج ذهنی، سازمان نایافته، فاقد قدرت گزینش، و دارای توجه اندک و پراکنده هستند به همان صورت روشن است. هنرمند اساساً نقطه مقابل این اشخاص است.

(۳) Trafalgar، در میدان ترافالگار لندن همیشه تعداد زیادی کبوتر هست، و دانه دادن به آنها برای عده‌ای جنبه تفریح دارد. - م.

فصل بیست و سوم تولستوی و نظریه سرایت

زیبایی کیفیتی در خود اشیاء نیست، بلکه تنها در ذهنی که به آنها می‌اندیشد وجود دارد. — هیرم

مایه شگفتی است که تفکرات درباره هنرها اینقدر بندرت از آشکارترین حقیقت در باب آنها آغاز شده باشد. آقای راجر فرای^۱ در «پس‌نگری» جالب توجه خویش شوکی را که تأکید تولستوی بر روی امر ارتباط بر دانشجویان آن روز در انگلستان وارد کرد ثبت می‌کند. «آنچه اهمیت فراوان خود را حفظ کرد این فکر بود که اثر هنری عبارت از ثبت زیبایی که قبلاً در جای دیگری وجود داشته است نیست، بلکه بیان عاطفه‌ای است که هنرمند احساس و به تماشاگر منتقل کرده است»^۲. وارسی توضیحات تولستوی مفید خواهد بود. او نظریه خود^۳ را بدین شرح فورمول‌بندی می‌کند: «هنر در نتیجه سه شرط کمابیش سرایت می‌یابد:

(۱) در نتیجه خصیصه کم یا بیش ویژه ادراک انتقال یافته.

(۲) در نتیجه وضوح کم یا بیش انتقال این ادراک.

(۳) در نتیجه صمیمیت هنرمند، یعنی در نتیجه نیروی بیش یا کم تجربه‌ای که خود هنرمند

از ادراکی که در حال انتقال دادن آن است می‌کند.»

او، با تناقض عجیب این سخن با نظر دیگر وی که پیشتر بیان کردیم، می‌افزاید: «نه تنها سرایت یافتگی یکی از علائم خاص هنر است، بلکه درجه سرایت تنها معیار ارزش هنری است.»

1) Roger Fry

۳) هنر چیست، بخش پانزدهم.

۲) دید و طرح، *Vision and Design*، ص ۱۹۴.

ما چنانچه توجه داشته باشیم به اینکه «درجهٔ سرایت» عبارتی سخت مبهم است، شاید بتوانیم این تناقض را رفع یا دست کم تعدیل کنیم. این عبارت ممکن است معادل هریک از اینها باشد:

(۱) تعداد اشخاصی که ممکن است مورد سرایت قرار گیرند،

(۲) میزان کمالی که تجربه بدان میزان دوباره در آنان ایجاد می‌شود.

اینها دو معنایی هستند که مناسبترین معانی در این موردند، و هر دو در سخن تولستوی دخیل. اولی می‌تواند این نظر را با نظریهٔ او مبنی بر اینکه هنر فقط تا آنجا که برای همگان قابل حصول باشد ارزشمند است مرتبط سازد. دومی اگرچه نمی‌تواند با آن نظر وفق یابد، ولی اینکه او آن را اظهار داشته است تردیدپذیر نیست. او ادامه می‌دهد: «هرچه ادراکی که باید انتقال یابد خالصتر باشد قدرت تأثیر آن بر انتقال‌گیرنده بیشتر است؛ هرچه وضعیتی ذهنی که خواننده بدان منتقل می‌شود خالصتر باشد او با اشتیاق و قدرت بیشتری با آن در می‌آمیزد».

این مطلب بوضوح نادرست است. آنچه تولستوی با تفکر بیشتر می‌بایست بگوید این است که برخی تجارب خاص جذابند و بخشی از جذابیت خود را مرهون شگفت‌انگیزی خود، یعنی خصیصهٔ غیرعادی خویشند. اما بسیاری از تجارب غیرعادی و خاص غیرجاذب و دارای دافعه‌اند. مبتلایان به سوءهاضمه، روانکاوان آماتور، ماهیگیران، و گلف‌بازها چه بسا جالبترین و خاصترین چیزها را برای تعریف کردن دارند. ما از اینکه بدقت به حرفهای آنها گوش کنیم طفره می‌رویم چون اینقدر خاص است. مضافاً بسیاری از تجارب در اثر همین ویژگی و غرابت غیرقابل انتقالند.

سادگی و کمال‌یافتگی انتقال فقط تا آنجا منوط به ندرت و غرابت تجربهٔ انتقال یافته است که علائق مشترک برانگیخته شود. اظهارنظر تولستوی با این قید و شرط ظاهراً توجیه می‌شود. اینکه او می‌خواست بر آن تأکید کند دلالت بر صمیمت و خلوص او دارد. این مقدار از نظریهٔ او فقط انکار این مطلب است که تجارب خاص موضوع مناسبی برای هنر است. تفکیک تجاربی که گرچه خاصند ولی با وجود این اگر به قدر کافی و بخوبی در جهات طبیعی تکامل یابند در مسیر اصلی انسانیت قرار داشته و برای همهٔ افراد قابل حصولند، از آن تجارب خاص دیگری که ناشی از خصایص غیرطبیعی، بیماری یا تخصیص ویژگیهای غریب و متغیر هستند، چیزی است که او در صورتی که توجهش به موضوع جلب می‌شد ممکن بود بیفزاید. او ممکن بود از طبقه‌بندی مدرستان و انتکلتوتل‌ها، یعنی اقشار کم‌مایه، در میان سفیهان و مجانین لذت ببرد.

شرط دوم سرایت، یعنی وضوح کم یا بیش انتقال ادراک، مهمتر است. اینکه چگونه می‌توان به انتقال واضح و روشن نایل شد دقیقاً مسئلهٔ ارتباط را تشکیل می‌دهد. دیدیم که موضوع بر سر قابل استفاده بودن تجارب متداول، استخراج آنها با وسیله‌ای مناسب، و کنترل و بیرون اندازی عناصر نامربوط، تا آنجا که ظاهر شوند، به موجب پیچیدگی وسیله است.

شرط سوم، یعنی صمیمیت هنرمند، مبهمتر است. توضیح خود تولستوی تنها اندکی ما را هدایت می‌کند. این نیرویی که تجربه با آن رخ می‌دهد چیست؟ مسلماً تجارب ممکن است دارای بالاترین حدّ از شدت باشند بی‌آنکه از این رهگذر انتقال آنها آسان شود. برای مثال برق صاعقه‌ای که یک بار بر کسی که بر قلّه کوه است می‌تابد، توصیف کردنش بسیار دشوارتر است از اینکه همان برق از درّه دیده شود. البته سخن تولستوی درباره تجربه‌ای است که به وسیله هنرمند در جریان ارتباط فراخوانده شده است. درباره «عاطفه»ای که به قول وردزورث در بحث مشهورش از منشاء شعر «خویشاوند آن تجربه‌ای است که قبلاً موضوع تفکر بوده است» و آنگاه «بتدریج ایجاد می‌شود و خودش در ذهن به حیات خود ادامه می‌دهد، سخن او در باب کمال، یکنواختی و وضوحی است که تجربه‌ای که باید انتقال یابد با این ویژگیها در ذهن انتقال‌دهنده در لحظه بیان تکامل می‌یابد. هجوم عاطفه به درون، همراه با خرده‌ها و اجزای جدا افتاده تصاویر، فکر و فعالیت آغازین امری غیرعادی نیستند، و فرایند سرعت قلمی کردن آنچه به ذهن می‌آید در همان لحظه تنها چیزی است که یک شاعر بعد از این» می‌تواند بدان نایل شود.

گرداگرد او را جنبینهای فراوان، فکانه‌های فراوان فرا گرفته‌اند،

چکامه‌های فراوان آینده و نمایشنامه‌های وانهاده:

رسوباتی از یاهوها همچون سرب مذاب جاری،

که از شکافها و زیگزاگهای مغز فرو لغزیده‌اند.

نقطه مقابل او شاعری است که «با توصیفی در حدّ کمال آرمانی، تمامیت روح آدمی را به فعالیت می‌اندازد...» حالت عاطفی او «حالتی عاطفی است و رای معمول، با نظمی و رای معمول؛ با وجدانی همواره بیدار، و متانت همیشگی، با شور و حال و احساس ژرف یا وافر^۴». چنانکه کولریچ هرچند یک بار اشارتی پربها از این دست را بی‌محابا به زبان می‌راند. تمامیت ذهن در لحظه آفرینش ملاحظه مهمی است، یعنی شرکت آزادانه در فراخوانی تجربه‌ای که حاوی همه انگیزه‌های مربوط بدان، اعم از خودآگاه و ناخودآگاه، است، بدون هیچ‌گونه ممانعت یا محدودیتی. چنانکه دیدیم، این کمال یا تمامیت نادرترین و دشوارترین شرط مورد نیاز برای تحقق برترین توانایی ارتباطی است. همچنین دیدیم که کارکرد آن چگونه است، و اگر این همان چیزی باشد که تولستوی از صمیمیت اراده می‌کرد که بی‌شک همان است. هر قدر هم که برخی از محکهای او در مورد آن مشکوک باشد، باز ما دلیل و نشانه دیگری به کف آورده‌ایم بر اینکه نقش و سهم او در نظریه نقد، تحت شرایط مساعدتر، تا چه حدّ بزرگ است.

فصل بیست و چهارم بهنجاری هنرمند

نثر جنگ بی‌وقفه و مؤذبان‌های با شعر است ... هر تجربیدی
می‌خواهد طعنی بر شعر وارد آورد و دوست دارد با لحنی
تمسخرآمیز ادا شود. _ غرصادمانه

اگر نخستین ویژگی شاعر قابل استفاده بودن تجربه گذشته او باشد، دومین ویژگی او عبارت از آن چیزی است که عجالتاً می‌توانیم آن را بهنجاری وی بنامیم. مادامی که تجربه او با تجربه کسانی که او با آنان ارتباط دارد مطابقت نکند، ضعفی در کار خواهد بود. اما هم معنای مطابقت تجربه و هم معنای بهنجاری هنرمند نیاز به بررسی دقیق دارد.
در درون مرزبندیهای نژادی^۱، و شاید در حول و حوش محدوده برخی سنخهای بسیار کلی^۲،

(۱) تخمین زدن میزان تفاوت نژادی، دشواری ویژه‌ای دارد. نظر به میزان اختلاط و امتزاجی که صورت گرفته است بررسی حتی هنر مربوط به یک فرهنگ یا سنت به تنهایی می‌تواند اهمیت فراوانی داشته باشد. نک: اف. جی. کروک شانک (F.G. Crookshank)، مغول در میان ما، *The Mongol in our Midst*.
(۲) باید اذعان داشت که این سنخها هنوز به نحوی رضایتبخش توصیف و تشریح نشده‌اند. این حقیقت که افراد دگرگونیهای این سان سریع و نامحدود از سنخی به سنخ دیگر پیدا می‌کند، ساعتی برونگرا و ساعت دیگر درونگرا، لحظه‌ای خردگرا و لحظه دیگر شهودگرا هستند عیوب تلاشهایی مثلاً از قبیل آن یونگ را نشان می‌دهد. البته مکتب زوریخ، Zürich School، این را انکار می‌کند، ولی اکثریت مشاهده‌گران انکاری در قبال آن ندارند. خاطر نشان کردن این حقیقت به منزله نادیده انگاشتن ارزشهای زیادی که در این تمایز نهادنها نهفته است نیست. یک طبقه‌بندی رضایتبخش بی‌تردید می‌تواند بسیار پیچیده، و شاید به این صورت باشد: یک فرد از سنخ الف تحت فلان شرایط برونگراست، و تحت بهمان شرایط درونگرا و غیره.

بسیاری از انگیزه‌ها میان همه افراد مشترک است. محرک‌های آنها و مسیرهایی که طی می‌کنند همسان به نظر می‌رسد. در عین حال بسیاری انگیزه‌های دیگر هم وجود دارند که همسان نیستند. ارائه نمونه‌ها دشوار است زیرا نام‌های بسیار کمی برای انگیزه‌ها وجود دارد، ولی اصوات نسبتاً همسانند و حال آنکه کلماتی که به تنهایی به کار می‌روند محرک‌هایی بالنسبه مبهمند. انگیزه‌ها را، اگر ما اطلاعات کافی درباره‌شان می‌داشتیم، می‌شد با نظمی که از همسانی یا ثبات کلی برخوردار باشد ترتیب داد. برخی انگیزه‌ها همان‌طور باقی می‌مانند و همان دوره را در همان اوقات، از عصری به عصر دیگر و از اعصار ماقبل تاریخ تا امروز، طی می‌کنند. برخی هم به موازات تغییر شیوه‌ها و مدها تغییر می‌یابند. بین این دو قطب اکثریت وسیع قرار دارد؛ در صورتی که دستگاه عصبی مترصد و گوش به زنگ باشد، هیچ کدام نه خیلی ثابت است و نه خیلی متغیر؛ در اثر محرک بخصوصی به حرکت در می‌آیند و مسیر خاص خود را طی می‌کنند زیرا انگیزه‌های دیگر نیز فعالند یا به تازگی فعال شده‌اند. برای ارتباط موفق تعدادی از انگیزه‌ها با محرک‌های مؤثر خودشان باید در میان انتقال‌دهندگان مشترک باشند، و مضافاً طرقی کلی که انگیزه‌ها بدان طرق یکدیگر را جرح و تعدیل می‌کنند نیز مشترک باشد. ما ظاهراً نمی‌توانیم متوقع باشیم که بسیاری از وضعیت‌ها و پاسخ‌های کلی مشترک باشند، و لزومی هم ندارد که باشند. در حدی معقول می‌توان به کمک آنچه تخیل خوانده می‌شود بر تفاوت‌های کلی فائق آمد.

هیچ چیز اسرارآمیزی در مورد تخیل وجود ندارد. این پدیده بیش از سایر طرق ذهنی شگفت‌انگیز نیست. مع‌هذا اغلب چنان به صورت یک رمز و راز با آن برخورد می‌کنند که ما طبعاً با ترس و تحذر بدان نزدیک می‌شویم. باید آرزو کنیم که دست‌کم از بخشی از سرنوشتی که کولریج به آن دچار آمد بپرهیزیم^۳ و بحث ما از مطالب کلامی عاری باشد.

در صورتی که برخی از انگیزه‌ها فعال باشند انگیزه‌های دیگر از این رهگذر در غیاب آنچه در حالتی غیر از این ممکن بود محرک‌های ضروری آنها باشد برانگیخته می‌شوند. من این گونه انگیزه‌ها را تخیلی می‌خوانم، خواه تصاویری پدید آید و خواه نه، زیرا ایجاد تصویر ابداً به صورت ضروری در آنچه منتقد بدان به عنوان تخیل علاقه‌مند است دخیل نیست. اینکه چه انگیزه‌های دیگری به میان می‌آیند تا حدودی بسته به این است که کدام‌ها در اصل به هنگامی که همه انگیزه‌ها محرک‌های خاص

(۳) سرگذشت ادبیات، فصل ۱۳. «من معتقدم که تخیل اولیه قدرت حیاتی و برترین کارگزار کل درک انسانی است، و اگر در ذهن محدود به صورت تکرار ظاهر می‌شود در من هستم نامحدود نقش خلاقیت جاودانی را ایفا می‌کند. نکته‌های درخشانی که کولریج در مجاورت این جمله ابراز داشته است به نظر می‌رسد اندیشه‌مندان بعدی را خیره کرده باشد. جز بدین صورت چگونه می‌توان توجیه کرد که چرا اینان نادیده گرفته شده‌اند؟»

خودشان را داشتند با یکدیگر همکاری داشتند، یعنی در تجارب غیر تخیلی که تجربه تخیلی از آنها نشأت می‌گیرد. تا آنجا که این عامل در میان می‌آید می‌توان گفت که تخیل از نوع تکرار شونده است. تخیلی را که ما با آن سروکار داریم از باب تمایز آن با نوع اول می‌توان از نوع شکل دهنده^۴ خواند، زیرا شرایط حاضر دست کم به همین اندازه اهمیت دارد. در حالتی متفاوت معنایی را که در اثر عاطفه‌ای نیرومند واقع می‌شود به یاد آورید. تک تک جنبه‌های آن تا چه حد تغییر یافته است! مجموعه انگیزه‌هایی که تأثیر می‌گذارند دگرگون شده است؛ انگیزه‌ها از شکل افتاده‌اند، آنها در مسیرهایی متفاوت جریان دارند. ساختمان تخیل همیشه درست به همان اندازه به آنچه در حال حاضر جریان دارد باز بسته است که به آنچه در گذشته جریان داشت، بهتر است بگوییم گذشته‌هایی که ساختمان مذکور از همان هنگام پدیدار می‌شود.

بسیاری از عجیب‌ترین خصایص هنرها، مثل محدودیت تعداد آنها، ویژگی‌های شکلی آنها و شرایط عدم تشخص، انفصال، و جز اینها، که بحث‌هایی مغشوش را مثلاً دربارهٔ وضعیت «زیباشناختی» پدید آورده است، به کمک این حقیقت توجیه و تبیین می‌شود. در ارتباط دشوار، هنرمند باید وسیله‌ای بیابد تا بخشی از تجربهٔ شخص دریافت کننده را طوری کنترل کند که تکامل تخیل تحت تسلط همین بخش باشد، نه اینکه آن را به دست تصادفات تکرار که طبیعتاً از فردی به فرد دیگر تفاوت می‌پذیرد رها کند. بنابراین به عنوان مبنایی برای هرگونه هنری سنجی از انگیزه یافت خواهد شد که فوق‌العاده معمولی است، و به اصطلاح چهارچوبی را تثبیت می‌کند که بقیه پاسخ در درون آن تکامل می‌یابد. اینها در میان آن انگیزه‌هایی که نزدیکتر از همه به دارا بودن همبستگی متناظر و تک به تک با محرک‌های خودشانند، از جمله معمولی‌ترین انگیزه‌هایی هستند که ما تجربه می‌کنیم.

در شعر، ضرب، وزن، آهنگ یا فراز و فرود؛ در موسیقی، ضرب، زیر و بمی، طنین و آهنگ؛ در نقاشی، شکل و رنگ؛ در پیکرتراشی، حجم و تکیه؛ در همهٔ هنرها، هر آنچه معمولاً عناصر شکلی خوانده می‌شوند محرک‌هایی، اعم از بسیط و ساده و مرکب و پیچیده، هستند که می‌توانند بیشترین وابستگی را به ایجاد پاسخ‌های معمولی داشته باشند. درست است که این پاسخ‌ها به اندازهٔ بازتاب‌هایی همچون عطسه کردن یا چشمک زدن معمولی نیستند، اما حتی اینها هم تا حدود قابل توجهی تابع دخالت یا جرح و تعدیلی هستند که به وسیلهٔ انگیزه‌های سطح بالاتر صورت می‌گیرد. آنچه ارتباط

(۴) تمییز کولریج میان تخیل و «خیالپردازی» تا حدودی به همین صورت بود. اما او ملاحظات ارزشی را نیز در این میان دخالت می‌داد. بدین نحو که «تخیل» عبارت از ترکیب یا آمیزش عناصر ذهنی است بدان گونه که در برخی حالات ارزشمند ذهنی حاصل می‌شود، و «خیالپردازی» چیزی جز بازی ناچیز با این عناصر نیست. بحث دربارهٔ این تمایز را تا فصل سی و دوم که در آنجا کاربردهای مختلف لفظ «تخیل» از هم تفکیک شده است به تعویق خواهیم انداخت.

بدان نیاز دارد پاسخهایی است که معمولی، به قدر کافی متغیر، و دارای ظرفیت آن باشند که در اثر محرک‌هایی که جسماً قابل اداره‌اند وارد عمل شوند. این سه شرط لازم توجیه می‌کند که چرا تعداد هنرها محدود است و چرا عناصر شکلی یکپنچین اهمیتی دارند.

آنها استخوان‌بندی یا چوب‌بستی هستند که انگیزه‌های دیگری که در ارتباط دخیلند بر روی آن یا در درون آن نگاه داشته می‌شوند. آنها بخش موجود و قابل اعتماد تجربه‌ای را فراهم می‌آورند که بخش باقیمانده آن، یعنی بخش متغیرتر و مبهم‌تر تکاملِ تخیل، تحت تسلط و کنترل آن است. آنها فی‌نفسه اغلب کاملاً ناکافی و نارسا هستند (اگرچه در نقد تمایلی طبیعی به اظهار عقیده مخالف آن وجود داشته است)، چنانکه دیدیم، تفاوت‌هایی به هر میزان چه در بین هنرها چه در درون آنها وجود دارد.

این مطلب که انگیزه‌های شاعر به چه صورتی باید با انگیزه‌های خوانندگان او مطابقت یابد اکنون کم‌کم دارد روشن می‌شود. شاعر شاید در میان هنرمندان در کمترین شرایط مطلوب است، لیکن در عوض آن، حیطة و تمامیت ارتباطاتی که در پیش روی او گشاده است، در صورتی که او بر دشواریها فائق آید، بسیار بزرگ است. اما ظاهراً کمترین مرکز‌گریزی و غرابتی از جانب او، خواه در مورد پاسخهایی که به ضربها و آهنگهای لفظی می‌دهد و خواه در خصوص طرقي که اینها بدان طرق بر پاسخهای بعدی او تأثیر و آنها را جرح و تعدیل می‌کنند یا خود به وسیله آنها جرح و تعدیل می‌یابند، دردسرافزین خواهد بود. در مورد همه هنرها همین‌طور است. حساسیت ناقص یا عجیب و غریب نسبت به رنگ، یعنی عیبی که بخوبی شناخته شده است، ممکن است حاصل کار هنرمند در امر ارتباط را به تاراج دهد، بی‌آنکه لزوماً مستلزم کمبود ارزشی در تجربه شخص او باشد. از جهت نظری برای هر فرد امکان دارد که حالات ذهنی بسیار ارزشمندی را در وجود خود تکامل بخشد و با این حال آنقدر از نظر حساسیت خاص خود غیرعادی باشد که در چشم دیگران مضحک یا درک‌ناپذیر بنماید. آنگاه سؤالی پیش می‌آید درباره اینکه حق با کدام است، با هنرمند یا منتقدان فاقد درک او. این معمای همیشگی که به یکسان به وسیله هنرمندان نوآور و آدمهای ابله بی‌مغز ایجاد می‌شود ما را به مسئله طبیعی بودن باز می‌گرداند.

بهنجاری به منزله معیار است، ولی نه به آن صورتی که اشیاء حالت میانگین دارند و احتمالاً همین‌طور هم باقی خواهند ماند؛ و پژوهش درباره ویژگیهای هنجار یا سؤال درباره اینکه چه کسی بهنجار است در حکم طرح سؤال درباره ارزش است. هنرمند کار خود را از میانگین شروع می‌کند، ولی مردم دیگر نیز چنین می‌کنند. هرچند نقطه عزیمت او یکی از دلایلی است براینکه چرا ما به کار وی

توجه می‌کنیم؛ نقطه عزیمت افراد دیگر هم می‌تواند دلیلی باشد بر اینکه چرا ما نباید به کار آنان توجه کنیم. چه تفاوت‌های عمده‌ای تعیین می‌کند که آیا یک نقطه عزیمت حسن است یا عیب؟ نظریه ارزشی که در بالا به اختصار بیان شد برخی از این تفاوت‌ها را نشان می‌دهد. اگر سازمان هنرمند به گونه‌ای باشد که به او امکان دهد تا زندگیش کاملتر از حد میانگین باشد، و دخالت‌های غیرلازم در میان انگیزه‌های تشکیل‌دهنده آن کمتر صورت گیرد، آنگاه ما، اگر بتوانیم و تا آنجا که بتوانیم، باید بکوشیم تا بیشتر مانند او شویم. اما شرط اگر بتوانیم نتایج وسیعی دارد. از نظر سیاسی برای جامعه بهتر می‌بود که از روی الگوی جوامع مورچگان و زنبوران سازمان یابد، ولی از آنجا که این امر ممکن نیست، این سؤال که آیا ما باید بکوشیم تا آن را بدین‌گونه بسازیم یا نه اصلاً پیش نمی‌آید. به همین سان، اگر سازمان هنرمند^۵ آنقدر غیرعادی باشد که تخمین کلی را درباره آن ناممکن کند، یا تخمین کلی (در صورتی که مردم آنچنانکه هستند باشند) مستلزم زیان‌هایی بیش از منافع آن باشد، در این صورت هر قدر هم که این سازمان ستایش‌انگیز باشد، ما حق خواهیم داشت که آن را نادیده انگاریم. چنین موردی، اگر برآستی پیش آید، استثنایی است، اما از لحاظ نظری آموزنده.

آنچه متعالی و آنچه تقلیدی است لزوماً یکسان نیستند. اما ذکر این نکته جالب توجه است، تقریباً همیشه معلوم می‌شود که آن روحیاتی که فرد معمولی و عادی توانایی حدس و تخمین زدن آنها را بدون زیان ندارد معیوب است، و اینکه خود این عیوب مانعی در راه تخمین و تقریب است. برخی شاعران عارف‌مزاج شاید یکی از مثال‌های خوب در این باره‌اند. هر قدر تجربه کسانی همچون بومه^۶ یا بلیک یا نیچه یا تجربه آپوکالیپسی^۷ تحسین‌انگیز باشد، آن خصایصی که مانع از اشتراک عمومی در آن می‌شود، یعنی موانع ارتباط، آن خصایصی نیستند که ارزش تجربه به طور عمده بستگی بدانها داشته باشد. این بخش رشدنا یافته شخصیت بلیک است که او را غیرقابل درک می‌کند، نه آن بخش‌هایی که بهتر از بخش‌های مشابه هرکس دیگر سازمان یافته است.

توجیه نادر بودن تجربه ستایش‌انگیز ولی کاملاً غیرعادی دشوار نیست. این نکته استعاری که ما همگی شاخه‌های یک درخت واحد هستیم موجزترین شکل این توجیه است. تا این مقدار باید در مورد طبیعت همه انسانها یکسان باشد، یعنی وضعیت آنها در عرصه جهان تا این حد مشابه یکدیگر است، و سازمانی که بر این پایه بنا می‌شود باید منوط به چنین فرایندهای مشابهی باشد، یعنی آن

(۵) مفید است که در این بحث بین شخصیت هنرمند آن‌گونه که در اثر او دخیل است و اجزای دیگر آن، که در اثرش دخیل نیست، فرق بگذاریم. ما در اینجا با اجزای اخیر کاری نداریم.

6) Boehme

7) Apocalypse، آخرین کتاب از عهد جدید، به معنای مکاشفه.

تفاوتی که هم گسترده و هم موفقیت‌آمیز باشد نامحتمل است. اینکه ما برای بزرگ و مبالغه‌آمیز نشان دادن تفاوت‌های میان مردم حاضر یراق هستیم امری مسلم است. اگر ما فقط به آنچه معمولاً ذهن خواننده می‌شود توجه کنیم، ممکن است تصور کنیم که ذهن‌ها یکسره با همدیگر متفاوتند. اما اگر دقیق‌تر بنگریم، کلیت انسان را، و از جمله بازتاب‌های نخاعی او را مورد توجه قرار دهیم، و ذهن او را تنها به عنوان ظریف‌ترین و پیشرفته‌ترین جزء از کل سازمان او تلقی کنیم، دیگر وسوسه نخواهیم شد که او را تا این حد متفاوت بدانیم. مردم البته از لحاظ نحوه تفکر و احساس فوق‌العاده متفاوت می‌نمایند. اما ما هم و غم خود را بر سر مشاهده این تفاوت‌ها می‌گذاریم. بعد پیوسته به این متمایل می‌شویم که تفاوت‌های وضعیت را که می‌تواند تفاوت‌های رفتاری را توجیه کند نادیده انگاریم. تا حد مضحکی تصور می‌کنیم که آنچه ما را تحریک می‌کند دیگران را هم به همان صورت تحریک می‌کند، و فراموش می‌کنیم که آنچه رخ خواهد داد بستگی به آن چیزی که قبلاً رخ داده و آنچه اکنون در اطراف ما رخ می‌دهد دارد، که معمولاً آگاهی اندکی از آن داریم.

پس اینکه هنرمند به چه طریقی از افراد میانگین تفاوت می‌یابد معمولاً مستلزم پیش‌فرض شباهت به میزانی زیاد خواهد بود. این طرق عبارت از تکامل‌های بیشتر در سازمان‌هایی است که قبلاً در مورد اکثریت بخوبی پیش رفته است. تفاوت‌های او منحصر به تازه‌ترین، انعطاف پذیرترین، و تثبیت نیافته‌ترین جزء ذهن خواهد بود، یعنی اجزائی که تشخیص آنها بسیار آسان است. بدین‌سان تفاوت‌های او در امر ایجاد ارتباط موانعی بس بی‌اهمیت‌تر از مثلاً تفاوت‌هایی است که افراد خود بیمار انگار (هیپوکندریاک) را از افراد سالم جدا می‌کند. و مضافاً تا آنجا که این تفاوت‌ها نیاز به تشخیص دارند معمولاً دلایل قانع‌کننده‌ای وجود دارد بر اینکه چرا این کار باید صورت گیرد. ما نباید از یاد ببریم که سازمان بهتر موفق‌ترین راه برای تسکین فشار است، و این موضوعی است که با نظریه تکامل ارتباط دارد. پاسخ جدید مفیدتر از پاسخ قدیم، و در ارضای تمایلات گوناگون موفق‌تر خواهد بود.

و اما فایده‌های مذکور می‌تواند هم موضعی و هم کلی، هم فرودست‌تر و هم والاتر باشد. هنرمند در مقسم تعداد زیادی از راه‌ها قرار دارد. پیشرفت او ممکن است در مسیری باشد (و غالباً هم هست) که اگر دنبال شود می‌تواند به طور کلی زیان‌آور باشد اگرچه در همان لحظه به افزایش ارزش منجر شود. این استعاره البته نارساست. می‌توانیم آن را با جایگزین کردن ابعاد فراوان به جای راه‌های متقاطع بهبود بخشیم. کدام راه برای رشد ذهن مناسب است، و کدام راه‌ها با آنچه مورد بحث است سازگاری دارند. هم شاعران متخصص وجود دارند و هم شاعران جهانی، و شاعر متخصص ممکن است

به صورتی خواه ثابت و خواه غیر ثابت^۸ به گونه‌ای عمومی تکامل یابد، و این ملاحظه‌ای است که در داوری نسبت به ارزش کار او دارای اهمیتی فوق‌العاده است. ارتباط آن با جاودانگی اثر او بعداً مورد بحث قرار خواهد گرفت.

در هر لحظه‌ای، در هر وضعیتی، مجموعه‌ای از نگرشها ممکن است. اینکه کدام یک از همه بهتر است نه تنها به انگیزه‌هایی که ارضای سازمان یافته‌ای را در نگرش به حاصل می‌آورند بلکه به تأثیر نگرش بر بقیه سازمان فرد نیز بستگی دارد. ما اگر قرار باشد اطمینان یابیم که کدام نگرش بهتر است ناگزیر خواهیم بود که کل نظام و همه امکانات ناشی از تمام وضعیتهای احتمالی را که ممکن بود پدید آید بررسی کنیم. از آنجا که قادر به این کار نیستیم بلکه تنها می‌توانیم به آشکارترین ایرادها علیه بعضیها توجه کنیم، چنانچه بتوانیم از آن نگرشهایی که به بارزترین نحو بیحاصلند بهره‌ریم ناگزیریم خود را بدان قانع کنیم.

دلیل آن این است که بهنجاری شاعر را باید بر وفق معیارهای بیحاصل برآورد کرد. بیشتر نگرشهای انسان بیحاصل است، و بیحاصلی برخی از آنها به حدّ تکان‌دهنده‌ای است. ما آن ذهنی را که، تا آنجا که می‌توان دید، کمتر از همه بیحاصل است به عنوان هنجار یا معیار اختیار می‌کنیم، و در صورت امکان تجارب مشابهی را در حدّ خودمان تکامل می‌دهیم. اختیار هنجار بیشتر به صورت ناخودآگاه و به صرف ترجیح، یعنی در اثر شوک ناشی از لذتی که به دنبال رهاسازی انگیزه خفه شده و تبدیل آن به آزادی سازمان یافته، صورت می‌گیرد. غالباً شقّ انتخاب اشتباه است، فایده‌ای که به ترجیح منجر می‌شود بیش از حدّ موضعی است، و در بردارنده زیانهایی در آخر کار است، زیانهایی در گوشه‌ای غیر از آنکه این فایده در آن بوده است.

تجربه رفته رفته این ترجیح فریبنده را اصلاح می‌کند، البته نه از طریق تفکر - به قول بعضیها تقریباً تمام انتخابهای مربوط به نقد بدون فکر و به صورت خودجوش است - بلکه از طریق تجدید سازمان کردن انگیزه‌ها. ما بندرت سلیقه‌های خودمان را تغییر می‌دهیم، بلکه آنها را تغییر یافته می‌یابیم. وقتی به اشعاری که در جوانی اشک شوق از دیدگانمان جاری می‌کرد باز می‌گردیم و آنها را تکلفات خشک بلاغی می‌یابیم، با رنجشی ملایم در درون خود درشگفت می‌شویم که چه چیزی رخ داده است.

(۸) یکی از نقاط ضعف مکتب مدرن «ایرلندی» (حتی در بهترین نمودار آن، آقای بیتس) یا در عالیترین اشعار (آقای دو لا مار)، De la mare، ممکن است این باشد که حساسیت و ظرافت آن تکاملی خارج از مسیر اصلی است. همین است که به نظر می‌رسد آن را شعری فرودست‌تر ساخته است، به همان معنایی که بهترین اثر آقای هاردی یا سرزمین هرز آقای الیوت شعر والاتر است.

البته گاهی اوقات تجربه هیچ چیزی را اصلاح نمی‌کند. چیزی، یا چیز زیادی، وجود ندارد که نیاز به اصلاح داشته باشد. فایده‌موضعی، همچون ارتعاش درد شیرین ناشی از «بوسی بالاد»^۹ -

گل رزی دارم، رزی سپید، سپید،

سالها پیش از این به من داده شد،

هنگامی که بادها به خاموشی افتاده بودند،

و ستارگان مبهم و پایین بودند.

این گل لای کتابی قدیمی پژمرده افتاده،

در لابلای صفحات سپید،

لیکن گذشت سالیان نمی‌تواند محو کند رؤیایی را

که این گل امشب برای من پدید آورد!

فایده‌موضعی ممکن است از لحاظ جاذبه آن امری مقاومت‌ناپذیر باشد؛ شخصیت بدان گردن نخواهد نهاد، حال مهم نیست که از چه چیز بسیار ارزشمندی به خاطر آن چشمپوشی شده، یا چه امکاناتی در جوار آن از کف رفته است، بی‌آنکه در هنگام اسارت در قید جاذبه آن مورد توجه قرار گرفته باشد.

فصل بیست و پنجم بدی در شعر

گرفتار فساد هنری شده‌ایم. باید برداشت نادرست را به فراموشی سپردا
لو کوربوزیه - سونیه^۱

نظریه بدی در شعر آنچنانکه شایسته است، و تا حدودی به سبب دشواری آن، کاویده نشده است، زیرا در حدود هنر بد حتی بیش از هنر خوب جز در صورتی که در تمییز جنبه‌های ارتباطی از جنبه‌های ارزشی دقیق باشیم، حتی وقتی که این دو به هم پیوسته باشند، قضا یا را مبهم خواهیم یافت. گاهی اوقات هنر بد است زیرا ارتباط ناقص و معیوب است، یعنی وسیله کارا نیست؛ گاهی از آن روی که تجربه منتقل شده بی ارزش است؛ و گاهی هم به هر دو دلیل. بهترین کار شاید این باشد که اصطلاح هنر بد را منحصر به مواردی کنیم که ارتباط کامل و صحیح تا حدود قابل توجهی صورت می‌گیرد در حالی که آنچه منتقل می‌شود بی ارزش است، و موارد دیگر را هنر ناقص بخوانیم. اما این رویه عادی منتقدان نیست، هر اثری که تجربه‌ای نادلپذیر را برای منتقد ایجاد می‌کند معمولاً بدخوانده می‌شود؛ خواه این تجربه شبیه آن تجربه‌ای که موجب پیدایش اثر است باشد و خواه نباشد. اجازه دهید بحث را با بررسی یک مورد از ارتباط ناقص آغاز کنیم؛ و نمونه‌ای را برگزینیم که در آن احتمال می‌رود تجربه اصلی دارای ارزشی بوده باشد.

1) Le Corbusier - Saugnier

برکه

آیا تو زنده‌ای؟

تو را لمس می‌کنم.

تو چونان ماهی دریا در خود می‌تپی.

من تور خویش را بر تو می‌پیچم.

تو چه هستی - موجودی فرو بسته؟

من اثری کامل را اختیار می‌کنم تا از بی‌انصافی احتمالی بپرهیزم. ما در اینجا کل رابطه‌ای را که واسطه میان تجارب سراینده و آن خواننده است در اختیار داریم. ارسطو، البته در موردی دیگر و به دلایلی دیگر، تأکید کرده است که اثر هنری می‌باید اعتلا و عظمتی خاص داشته باشد، و ما می‌توانیم نظر او را مشمول مورد حاضر نیز بدانیم. نه تنها ایجاز و اختصار وسیله بیانی، بلکه سادگی نیز آن را بی‌تأثیر می‌کند. فدا کردن وزن، در شعر سپید تقریباً در تمامی موارد باید از طریق طول جبران شود. در غیر این صورت فقدان این مقدار از ساختار شکلی منجر به باریکی و ابهام می‌گردد. حتی هنگامی که، مثل همین مورد، تجربه اصلی احتمالاً جزئی و محدود و زودگذر باشد، انطباق موضوع با شکل ناقص خواهد بود. تجربه‌ای که در خواننده برانگیخته شده است به قدر کافی دقیق و ویژه نیست. درست است که شاعر ممکن است توقع بی‌حد و حصری از خواننده خویش داشته باشد و بزرگترین شاعران بزرگترین ادعا را دارند، ولی توقع موجود باید تناسبی با سهم و مساعدت خود شاعر داشته باشد. خواننده در این مورد قسمت بسیار مهمی از شعر را تأمین می‌کند. اگر شاعر فقط گفته باشد «من رفتم و دنبال ماهی را کلینگ^۲ گشتم و فقط خود برکه گیرم آمد» خواننده، که آنچه در فوق چاپ شده است به صورت شعر تأویل می‌کند، ممکن است هنوز قادر به بنا کردن تجربه‌ای با همان ارزش باشد، زیرا نتیجه‌ای که حاصل می‌شود تقریباً مستقل از سراینده است.

می‌پردازیم به موردی از ارتباط موفق، که در آن ایرادی در آنچه منتقل گردیده نهفته است:

پس از چله تابستان بیرحم همه چیز زبانه می‌کشد

در گرما گرم شعله‌های خویش

خود را به خاکستر بدل کرده و از میان می‌رود،

آنگاه روزهای سنت مارتین^۳، آرام آرام، نرم‌نرم فرا می‌رسد

با تاجی از آرامش صلح، اما غمگین از غبار،

(۲) rockling: نوعی ماهی کوچک مخصوص سواحل آتلانتیک شمالی. - م.

(۳) روز سنت مارتین برابر با یازدهم نوامبر است. - م.

بدین سان از پس آنکه «عشق»، تا آنجا که خسته شود
ما را با درد زادن و عذابها، و خواهشهای خویش همراه برده است،
«دوستی» چشم گشاده فرا می رسد: با نگاه خیره آرامبخش

او به ما اشاره می کند که به دنبالش برویم، و
از میان درّه هایی با سرسبزی سرد، فارغ از اندیشه گشت می زنیم.
آیا نشانه ای از یخزدگی در هوا نهفته است؟
چرا ما با احساسی از خسران در اینجا ماندگار شده ایم؟
دلمان نمی خواهد درد، یا گرما، باز گردد؛
و با این حال، و با این حال، این روزها ناقصند.^۴

در خصوص موفقیت ارتباط مسئله ای وجود ندارد. هم محبوبیت سراینده، یعنی الا ویلر و یلکا کس^۵، که این شعر نمونه ای دلخواه از اثر اوست، و هم شواهدی که از پاسخ اشخاص فرهیخته ای که آن را بدون اطلاع از سراینده خوانده اند در دست است، جای تردیدی در این امر باقی نمی گذارد. این شعر حالت ذهنی سراینده را به گونه ای بسیار دقیق بازسازی می کند. شعر در مورد قشر وسیعی از خوانندگان لذت و ستایش به دنبال دارد. توجیه این امر احتمالاً در تأثیر آرام سازنده ای است که از پیوند و همطرازی مجموعه انگیزه های سخت فعال «عشق - دوستی» با مجموعه ای بسیار ثابت و در عین حال غنی که تشبیه «تابستان - پاییز» به میان می آورد حاصل می شود. ذهن لحظه ای این نگرش

(۴) اصل شعر چنین است:

After The fierce midsummer all ablaze
Has burned itself to ashes and expires
In the intensity of its own fires
Then come the mellow, mild, St. Martin days
Crowned with the calm of peace, but sad with haze
So after Love has led us, till he tires
Of his own throes and torments, and desires,
Comes large - eyed Friendship: with a restful gaze

He beckons us to follow, and across
Cool, verdant vales we wander free from care.
Is it a touch of frost lies in the air?
Why are we haunted with a sense of loss?
we do not wish the pain back, or the heat;
And yet, and yet, these days are incomplete.

5) Ella Wheeler Wilcox

را پیدا می‌کند که می‌تواند به یک زوج از وضعیتهای «عشق» و «دوستی» با هم و یکجا ببیند، وضعیتهایی که مشاهده آنها با همدیگر برای بسیاری از اذهان سخت دشوار است. ریتم سنگین و منظم تأثیر قاطع قوافی، وضوح توصیفات («سنت مارتین آرام آرام و نرم نرم»، و «دژهایی با سرسبزی سرده»)، واج آرایی موجود در آنها، و حالت عادی پایانه، همه اینها تأکید بر تأثیر حاصل از اقناع‌کنندگی دارد. روح بیقرار آرامش یافته، و یکی از مسائل عمده آن به گونه‌ای جلوه دادی شده که، اگر از نظرگاهی اعتلا یافته و جامع بنگریم، گویی هیچ مسئله‌ای بجز فرایندی از طبیعت وجود ندارد.

این سازش بخشی، و این آرام‌سازی در بسیاری از اشعار خوب و بد به طور یکسان رایج است. اما ارزش آن بستگی به سطح سازمانی دارد که این امر در آن واقع می‌شود، یعنی بسته به این که آیا انگیزه‌های سازش یافته کافی و کارا هستند یا نه. در این مورد کسانی که انگیزه‌های کارا در خصوص هریک از چهار نظام عمده موجود یعنی «تابستان»، «پاییز»، «عشق»، و «دوستی» دارند آرامش نیافته‌اند. تنها در مورد کسانی که به عوض اینها برخی ناسازگاریهای قراردادی و باسمة‌ای از خود بروز می‌دهند افسون کارگر می‌افتد.

ماهیت و منشاء این نگرشهای قراردادی دارای فایده بسیار است. تلقین تا حدود زیادی مستبب آنهاست. کودک بهنجار زیر ده سال احتمالاً از آنها فارغ و آزاد است، یا آنها دست کم در مورد او ثبات یا وضع ویژه‌ای ندارند. اما به موازات آنکه بازتابش عمومی تکامل می‌یابد جای نقش آزاد و مستقیم تجربه را سازمان سنجیده نگرشها می‌گیرد، که جایگزین زمختی هم هست. «تصورات»، چنانکه معمولاً چنین خوانده می‌شوند، پدید می‌آیند. «تصور» یک پسر از «دوستی» یا «پاییز» یا «میهن» خویش در وهله نخست امری عقلانی نیست، اگر چه چنین می‌نماید که این نام بدان دلالت دارد. این نام بیشتر یک نگرش یا یک رشته نگرش یا یک رشته تمایل به عمل کردن به بعضی روشهاست تا هر چیز دیگر. اکنون بازتابش، جز در صورتی که بسیار طولانی و بسیار شدید باشد، تمایل به آن دارد که نگرش را از طریق وادار ساختن ما به استقرار در آن، یعنی از طریق دور کردن ما از تجربه، تثبیت کند. تکامل هر نگرشی مراحل یا تکیه‌گاههایی دارد که از ثبات نسبتاً بیشتری برخوردار است. عبور از اینها، به هنگامی که در آنها استقرار می‌یابیم، رفته رفته دشوارتر می‌شود، و جای شگفتی نیست که بیشتر مردم در تمام عمر خود در منازل گوناگون نیمه راه باقی می‌مانند.

چنین می‌نماید که تثبیت یافتن این مراحل یا سطوح سازگاری عاطفی، غالباً نه به سبب هیچ‌گونه تناسبی با شرایط، و مسلماً نه به دلیل تناسب با شرایط حاضر، بلکه بسی بیشتر در اثر القابات اجتماعی و در اثر تصادفی است که ما را از تجربه واقعی، یعنی از تنها نیرویی که می‌توانست ما

را به جلو برند، دور می‌سازند. هم‌اکنون ادبیات بد، هنر بد، سینما، و غیره مهمترین تأثیر را در تثبیت نگرشهای ناپخته و عملاً کاربرناپذیر نسبت به بیشتر چیزها دارند. حتی تعیین اینکه یک دختر زیبا یا یک مرد جوان خوش‌قیافه چه چیزهایی باید داشته باشد، تا حدود زیادی بستگی به روی جلد مجلات و ستارگان سینما دارد. این عقیده کاملاً رایج که هنرها گذشته از هرچیز تأثیری بسیار کم بر روی جامعه دارد تنها نشانگر آن است که توجهی سخت اندک به عواقب هنر بد مبذول می‌شود.

زیبانه‌ای وارده از سوی این تشبیه‌های مصنوعی نگرشها آشکار است. در این میان آدم بزرگسال معمولی نه تنها بهتر از بچه با امکانات حیات خویش سازگاری نیافته بلکه وضعش بدتر است. او حتی در مورد مهمترین چیزها از نظر وظایف‌الاعضاء قادر به مواجهه با حقایق نیست؛ او هرکاری که بکند فقط قادر به مواجهه با موهومات است، موهوماتی که پاسخهای قراردادی شحص او آنها را طر‌ح‌ری‌زی می‌کند.

در مقابل این پاسخهای قراردادی، تناقضات درونی و برونی هنرمند در وجود او درگیر است، و همین‌هاست که موفقیت‌های شاعر و نویسنده‌ای مردم‌پسند را می‌سازد. هرگونه ترکیبی از این تصورات کلی که با سطح عادی تکامل یا مقاطع توقف آن وفق دهد در صورتی که به گونه‌ای مناسب اعلان و تبلیغ شود موفقیتش حتمی است. چیزهای پرفروش در همه هنرها، که به طور معمول نمودار سطوح عمومی تکامل نگرشند، ارزش بررسی بسیار دقیق را دارند. هیچ‌یک از نظریات نقد که قادر به توجیه و توضیح جاذبه گسترده آنها و ارائه دلایلی برای اینکه چرا کسانی که آنها را ناچیز و حقیر می‌شمارند لزوماً اسنوب^۶ نیستند نباشد رضایتبخش خواهد بود.

منتقد و مدیرفروش معمولاً دارای حرفه‌ای واحد نگاشته نمی‌شوند؛ شاعر و نماینده تبلیغاتی نیز به همین‌سان. درست است که برخی هنرمندان جدی گهگاه به وسوسه طراح‌ی پوسترها دچار می‌شوند، هرچند اینکه آیا کار آنان منافع اقتصادی به همراه داشته باشد مورد تردید است؛ جاذبه‌های چیزهای مکتوب که مطابق برآورد قویترین تبلیغاتچیان امریکایی بهترین چشم‌اندازهای مالی را دارد چنان است که هیچ منتقدی نمی‌تواند آنها را بدون دغدغه خاطر نادیده انگارد، زیرا آنها بی‌تردید نمودار آرمانهای ادبی حال و آینده مردمی است که مخاطب آنها هستند.^۷ آنها به شیوه‌ای آزمون

(۶) snob: معادل جاافتاده‌ای در فارسی ندارد، و به اشرافی‌نمایان بی‌برک و ریشه و دارای شبه فرهنگ مبتنی بر روشنفکر نمایی اطلاق می‌شود. - م.

(۷) یک نمونه: «فرد با فکر، فردی با تمایلات اقتصادی، با هدف مشخص راه ویدی را در پیش می‌گیرد. او جویای اطلاعات است، خواهان افزایش مبادلات است. یا می‌خواهد اختراعات جدید دوران‌ساز را بیازماید» - آگهی رسمی،

می‌شوند که معدودی از دیگر اشکال ادبی مورد آزمون قرار می‌گیرند. تأثیرات آنها را افراد زبردستی مشاهده می‌کنند که سر زندگی‌شان منوط به صحت داوریشان است، و آنها از زمرهٔ بهترین فهارسی هستند که برای آگاهی از آنچه بر سر ذوق می‌آید قابل استفاده‌اند. نقد، چنانچه قادر به نشان دادن این باشد که چگونه یک آگاهی تبلیغاتی می‌تواند بدون آنکه لزوماً زمخت و ناپه‌نچار باشد سودمند افتد، خود را به عنوان یک علم کاربردی توجیه خواهد کرد. بعداً خواهیم دید که خصیصهٔ مردم‌پسندی و ارزش‌والای ممکن تحت چه شرایطی با هم سازگاری دارند.

شدیدترین ایرادی که فرضاً متوجه غزلوارهٔ نقل شده است این است که شخصی که از آن لذت می‌برد، به موجب همان سازمان پاسخهای او که وی را قادر به کسب لذت از آن می‌کند، از ارزیابی بسیاری چیزها محروم می‌ماند، چیزهایی که اگر او می‌توانست آنها را ارزیابی کند ترجیح‌شان می‌داد. البته ما نباید آن تغییرات و تفاوت‌های کارایی روانی را که در فصل بیست و دوم به عنوان درجات مختلف ترصد مورد بحث قرار گرفت فراموش کنیم. حتی یک منتقد خوب هنگامی که توان عصبی‌اش در حد اندکی است ممکن است یکچنین غزلواره‌ای را با یکی از غزلواره‌های شکسپیر یا آسانتر از آن با آن روستی^۸ اشتباه کند. اما هنگامی که ترصد او بازگردد می‌تواند تفاوتها را مشاهده یا دست کم حس کند. نکته این است: خواننده که در درجهٔ بالایی از ترصد به طور کامل در این شعر تعمق می‌کند و از آن لذت می‌برد، لزوماً به گونه‌ای سازمان یافته است که از پاسخ دادن به شعر ناتوان خواهد بود. زمان و تجربهٔ بسیار تغییر یافته می‌توانسته وی را به قدر کافی دگرگون کند، ولی او در آن وقت دیگر قادر به لذت بردن از چنین شعری نبوده، یعنی دیگر نمی‌توانسته همان آدم قبلی باشد.

سخنی کلی از این قبیل دربارهٔ ناسازگاری میان آن نظامهای سازگاری و تعدیل که به گونه‌ای وصف‌ناپذیر پیچیده‌اند طبعاً واجد دلایل قطعی نیست. افرادی را که شخصیت متغیر دارند و مشمول فوگ‌ها^۹ هستند حتماً باید مورد توجه قرار داد. همین‌طور پدیدهٔ «جهش» (موتاسیون) رژیم^{۱۰} را که همراه با تغییر ترصد نباشد، البته اگر چنین چیزی واقع شود. مع‌هذا مدارک و شواهد زیادی توضیح مذکور را قوام می‌بخشد. تجربهٔ همهٔ کسانی که از مراحل تکامل نگرشهایی که شعر والا مستلزم آنهاست گذر کرده‌اند احتمالاً نتیجه‌بخش خواهد بود.

حتی اگر هم پیچیدگیهای دستگاه عصبی بتواند توجیه‌کنندهٔ این ایراد باشد، باز دلایل کافی

(۸) Dante Gabriel Rossetti، (۱۸۲۸ - ۱۸۸۲)، انته‌گابریل روستی، شاعر و نقاش انگلیسی. - م.

(۹) fugue، در اصطلاح موسیقی قطعه‌ای است که در آن یک تم یا بیشتر به وسیلهٔ قسمت‌ها یا صداهاى مختلف ارائه می‌شود و سپس در یک طرح پیچیده تکرار می‌گردد. ساختن فوگ برای موسیقیدانان کاری بس دشوار است؛ چنانکه اندکند افرادی که در ساختن آن موفق بوده‌اند. پیداست نویسنده قصد تشبیه دارد. - م.

دیگری برای اثبات این امر لازم است که چرا جایز شمردن شعری با این خصیصه را باید مردود دانست. تردید در این باره روا نیست، هر قدر هم که ارزش تجربه حاصل از آن اندک باشد. در باب نظریه ارزش مبتنی بر لذت نیز می توان تردید کرد، زیرا کسانی که مستلماً از چنان شعری لذت می برند ظاهراً لذتشان در در جات بالاست. اما درباره نظریه ای که در اینجا اقامه شده است، این حقیقت که آنان از مرحله لذت بردن از اشعار احساساتی^{۱۰} گذشته و مثلاً به مرحله کسب لذت از انبوه محتویات گنجینه زرین^{۱۱} رسیده اند بازگشت نخواهند کرد، قضیه را فیصله می دهد. البته باید شرایطی را که ناگزیریم قبل از اخذ نتیجه از این آزمون به جای آوریم در نظر داشت. ما باید در هنگام انجام دادن آزمون بررسییم که پاسخهای مورد نظر کدامها هستند؛ و در مورد شعر آنها آنقدر متغیر و متنوع و آنقدر بیانگر همه فعالیت های زندگانی اند که ترجیح عملی و همگانی آنها از جانب کسانی که هر دو نوع را آزموده اند (به نظر ما) درست مثل برتری یکی از آنها بر دیگری از لحاظ ارزش است. کیتس، مطابق عقیده مراجع ذی صلاحیت جهانی، شاعری کارآمدتر از ویلکاکس است. و این مرد در حکم همان است که بگوئیم آثار او ارزشمندتر است.

فصل بیست و ششم داوری و مطالعات پراکنده

نخست وزیر - سوء تفاهم - تا آنجا که یک سوء تفاهم است - بکلی یک سوء تفاهم است...

رهبر جناح مخالف - با کمال حسن نیت از این جانب، بنده انگار

کمتر چیزی از کل موضوعی که عرض می‌کردم دستگیرم می‌شود... -

روزنامه تأیمر، ۸ جولای ۱۹۲۴.

ابهام در شعر، همچون در مورد هرگونه طریقه ارتباطی دیگر، ممکن است تقصیر شاعر یا خواننده شعر باشد. ابهامات ناشی از مطالعه متغیر برای نقد به اندازه هرچیز دیگری اهمیت دارد، و عملاً پردرستر است. علل اجتماعی نیرومندی برای غفلت از آنها وجود دارد. ما وقتی با همدیگر حرف می‌زنیم، در نه مورد از ده مورد مثل ساده لوح‌ترین آدمها تصور می‌کنیم مطالعات ما با یکدیگر توافق دارد، و اینکه وقتی در مورد عقایدمان با همدیگر اختلاف پیدا می‌کنیم تفاوت بر سر چیز دیگر، نه تجارب ما بلکه داوریه‌های ما درباره آنهاست. اغلب بحثها درباره آثار هنری از دیدگاه ارتباط به همین دلیل اتلاف وقت است. البته این بحثها ممکن است ارزش فراوانی به عنوان وسیله‌ای که مردم با آن می‌توانند فراداً واکنشهای خاص خود را تکامل بخشند داشته باشد.

این تصورات که بدین شدت موضوع را مبهم می‌کند مشکلات عملی بی‌شماری را هم برای نقد و هم برای بناکردن نظریه‌ای درباره نقد پدید می‌آورد. قدری بیشتر تجزیه و تحلیل کردن وضعیتهای نوعی کاری است که کاملاً به زحمتش می‌ارزد.

مصرعهای پایانی پنجمین غزلواره وردزورث از یک رشته غزلواره موسم به «رودخانه دادن»^۱ مورد مناسبی را به دست خواهد داد:

دادن! تنها گوش کننده به نسیمی که می رقصد
 با صدای صاف تو، من صدایی نامنظم را دریافتم
 صدایی شناور بر روی باتلاق عبوس و خاکریز ناهموار،
 صدای تنهاییهای بی ثمر که چنین می نمود که سرزنش می کند
 خورشید را در آسمان! - لیکن اکنون برای ساختن سایبانی
 از بهر تو، دره های^۲ سبز زخمگین کرده اند.
 شاخ و برگ همدیگر را؛ زبان گنجشکها آغوش گشوده اند؛ و غانها در
 ستونهای نقره فام سربرافراشته اند.
 و تو نیز در اینجا وسوسه کرده ای که برخیزد
 در میان کاجهای پناه دهنده، این کلبه گستاخ و تیره؛
 که کودکان سرخ فام آن، به هنگامی که چشمان مادرشان
 بی پروا به آنان می نگرند، در روز تابستانی بازی می کنند،
 یاران شادمانت - همچون ماه بی پایان مه می درخشند
 طبیعت تنها بر روی سینه های کودکانه می آرامد^۳.

1) "River Duddon"

(۲) alder: نوعی گیاه است. - م.

(۳) اصل شعر این است:

Sole listener, Duddon! to the breeze that played
 With thyclear voice, I cought the fitful sound
 Wafted o'er sullen moss and craggy mound,
 Unfruitful solitudes that seemed to upbraid
 The sun in heaven! - but now, to form a shade
 For thee, green alders have together wound
 Their foliage; ashes flung their arms around;
 And birch trees risen in silver colonnade.
 And thou hast also rempted here to rise,
 Mid sheltering pines, this cottage rude and grey:
 Whose ruddy children. by the mother's eyes
 Carelessly watched. sport through the summer day.
 Thy pleased associates - light as endless - May
 on infant bosoms lonely nature lies.

دو خواننده که می‌پنداشتند با همدیگر در خصوص ارزش والای این غزلواره، و بویژه در مورد پایان زیبای آن، توافق کامل دارند، اندکی بعد از اینکه دریافتند دو شعر کاملاً متفاوت را می‌خوانده‌اند شگفتزده شدند. یکی از آن دو، جمله پایانی را چنین تعبیر می‌کرد که می‌خواهد بگوید حالت تیره و غمگین طبیعت تنها و باتلاق عبوس و زمین ناهموار، اگر چه ممکن است بیانگرسنین پیری باشد، هیچ تأثیر آزارنده‌ای بر کودکان ندارد. دومی چنین برداشت می‌کرد که می‌گوید اگر چه این صحنه ممکن است خشک و بیروح و غم‌انگیز باشد ولی عملاً طبیعت تنها در آنجا فی‌نفسه هرگز چنین خصیصه‌ای ندارد، بلکه گویی «روشنی همچون ماه بی‌پایان مه بر روی سینه کودکانه» شناور است. این دو نحوه قرائت، با تأثیر پذیرفتن از ماقبل و به‌علاوه با اختلاف کاملی که در مورد آهنگ پایانه شعر داشتند، چیزی را ایجاد کرده‌اند که بدون مبالغه می‌توان آن را به صورت دو شعر مختلف توصیف کرد. هیچ کدام هم مغایرتی با خصیصه شعری وردزworth ندارند، اگرچه بی‌تردید قرائت اول را باید پذیرفت. این نمودار آن چیزی است که شاید نادرترین مورد باشد^۴، که در آن توافق در خصوص ارزش تفاوت عملی شدیدی را در تجارب ارزشگذاری شده مخفی می‌کند. منبعی اصیل و متداول‌تر از این برای توافق وجود دارد که آن را باید در ویژگی رایجی از تجارب یافت. کشف اینکه این ویژگی رایج چیست ممکن است دشوار باشد. این ویژگی می‌تواند صرفاً آهنگ باشد، یا فراز و فرود صدا در عبارتی خالص باشد یا شکل توالی ارجاعات. اما گاهی اوقات ویژگی مذکور جزء آشکارتری است، همچون یک توصیف یا استعاره؛ بحث میان خوانندگان ناقد که از تفاوت تجاربشان با یکدیگر آگاه‌اند آن را روشن خواهد ساخت.

مورد رایج دیگری در برخی بحثهای مشهور درباره هملت نشان داده شده است. عجیب است که اشخاصی با یک‌چنین برداشتهای متفاوت از شخصیت هملت و از عمل نمایشی در این نمایشنامه به هرحال قادر به توافق در مورد ارزش آن به طور کلی، البته صرف‌نظر از ارزشهای ضمنی آن، بوده‌اند. در تخمین و برآورد این توافق باید کاهش بسیاری داد. مطابق برخی تفاسیر تمجید از این نمایشنامه مسلماً غیرصمیمانه است. برطبق تفاسیری که کلادیوس را قهرمان قرار می‌دهند، یعنی کسی که ضعف اخلاقی تراژیک او در این حقیقت نهفته است که صبر و تحمل طولانی و دردناک او در برابر بدگمانیهای بی‌اساس دیوانه مزاحم، هملت، سرانجام به سر می‌رسد و پادشاه نجیب‌زاده را دچار مصیبت می‌کند، این امر چندان چیزی ورای ظرافت نمایشنامه‌نویس که انصافاً شایان ستایش است نیست. اما با همه این کاهشها مسلم به نظر می‌رسد که تفاسیر کاملاً متفاوت ظاهراً در نظر منتقدان

(۴) برای اطلاع از مورد دیگر نک: براونینگ، جدایی در بامداد، *Parting at Morning*.

خوب منتج به همان ارزش ویژه والای تراژدی گردیده باشد. توجیه این امر آن است که ارزش تراژیک عبارت از ویژگی کلی پاسخهاست نه ویژگی دقیق آنها. درست همان طور که تصادم سواریه‌ها و کشتیه‌ها همه‌شان تصادم است، به همین سان انگیزه‌هایی که توازن آنها کاتارزیس را در تراژدی ایجاد می‌کند ممکن است بسیار متفاوت باشد؛ به شرط آنکه روابطشان با یکدیگر درست باشد.

تعداد بسیار زیادی از ارزشهای هنری از این نوع کلی است. علاوه بر تجاری که از تشکیل نگرشهای مرتبط با هم حاصل می‌شود، تجاری وجود دارد که از شکسته شدن نگرشی که مانع و سدّی در برابر فعالیتهای دیگر است ایجاد می‌شود. از جمله بلیک: «شیطان من، حقا که تو کودنی بیش نیستی»^۵ تا سخن ولتر: «پدر خوب خانواده به انجام هر کاری تواناست»^۶، این گونه آثار را می‌توان در همه درجات یافت. این امر که جزئیات انگیزه‌هایی که نگرش بازدارنده را برای افراد مختلف در هر موردی تشکیل می‌دهند چه چیزهایی می‌تواند باشد، چندان اهمیتی ندارد. این امر غالباً متفاوت است، ولی هنگامی که نگرش فرو می‌پاشد می‌توان بر سر نتیجه با هم به توافق رسید. استادان بزرگ طنز-رابله و فلوبر در بوار و پیکوشه^۷ - نمایندگان عمده این نوع دفع جتنند.

(۵) کلیدهای دروازه‌ها: به آن مدّعی که خدای این جهان است، *The Keys of the Gates: To the Accuser who is the God of This World.*

(۶) جمله در متن به فرانسه است. - م.

(۷) *Bovard et Pécuchet*

فصل بیست و هفتم سطوح پاسخ و گستردگی جاذبه

هنر اصلی است والا، نه عامیانه است و نه تشریفاتی بی‌محتوی - لوکوربوزیه - سونیه

هنوز جالبترین موارد که در آنها توافق ظاهری تفاوتها را پنهان می‌کند باقی مانده است، یعنی مواردی که در آنها یک اثر پاسخهایی ارزشمند از همان نوع را به تعداد سطوح مختلف فراهم می‌آورد. مکث نمونه‌ای خوب مثل هر نمونه مشابه است. محبوبیت گسترده آن ناشی از این است که پاسخهای خام به وضعیتهای آن به کمک همدیگر به تمامیت دست می‌یابند، نه بخوبی پاسخهای پیراسته‌تر، بلکه چیزی از همان مقوله. در یک کفه ترازو یک ملودرام سخت موفق، آسان‌یاب، و دو رنگ قرار دارد، و در کفه دیگر یک تراژدی دقیقاً معماگونه و ظریف، و در حد وسط هم مراحل گوناگونی که نتایجی بالنسبه رضایتبخش به دست می‌دهند. بدین‌سان افرادی با ظرفیتهای بسیار متفاوت برای تمییز و با نگرشهایی که در درجاتی بسیار متفاوت از تکامل است می‌توانند در ستایش این اثر همداستان شوند. این امکان لذت و بهره‌بردن در بسیاری سطوح^۱ یکی از ویژگیهای شناخته شده درام عصر الیزابت است. سلوک زائر، رایسنس کروزوئه، سفرهای گالیور، و سرودها (بالادها) نمونه‌های دیگری است.

(۱) البته ما باید هنری از این نوع را از محصولات جشن کریسمس یا از نوع مجله‌ای که در آن صاحب اثر چیزی (متفاوت و در جایگاهی متفاوت) را برای همگان فراهم می‌آورد تمییز دهیم. آثار دیکنز را می‌توان به عنوان نمونه ذکر کرد.

تفاوت‌های میان اینها و مثلاً اثر جان دان^۲، میلتن، بلیک، لندر، استندال، هنری جیمز، بودلر و... برخی از جالبترین مسائل نقد را پدید می‌آورد.

عقیده‌ای رایج وجود دارد، که گاهی با قاطعیت ابراز می‌شود، مبنی بر اینکه اثری که برای همه نوع و همه درجاتی از افراد جاذبه دارد به موجب همین امر ثابت می‌شود که بزرگتر و ارزشمندتر از اثری است که فقط برای عده‌ای جذابیت دارد. ممکن است خلط و خطایی در این عقیده صورت گرفته باشد. میزان ارزش حاصله، از آنجا که مردم عملاً در درجات مختلف قرار دارند، و می‌توان گفت ارزش اجتماعی چنین اثری، طبعاً بیشتر است. اما این بدان معنی نیست که حداکثر ارزش برای خواننده‌ای که در بالاترین سطح است لزوماً بیشتر است. این عقیده رایج که این ارزش لزوماً بیشتر است، و اینکه اثری با جاذبه گسترده فی‌نفسه باید چیزی ستایش‌انگیزتر از اثری باشد که تنها برای آنانکه تشخیص و تمیز خوبی دارند جذاب است، از این تصور نشأت می‌گیرد که آن اثر به همان دلیل در همه‌جا جاذبه دارد و بنابراین معلوم می‌شود به چیزی اساسی و بنیادین در طبیعت انسانی دست یافته است. اما هیچ‌کسی که در موقعیت داوری قرار داشته و مثلاً دارای تجربه‌ای در آموزش انگلیسی باشد چنین اظهار نظر نخواهد کرد که جاذبه شکسپیر به عنوان نمونه عمده مشابه آن چیزی است که برای افراد دیگر وجود دارد. اشخاص مختلف به دلایلی کاملاً متفاوت نمایشنامه شکسپیر را می‌خوانند و به تماشای آن می‌روند. هرچاکه دو گروه از مردم کف می‌زنند ما علی‌رغم آگاهی بیشترمان متمایل به این فرض می‌شویم که تجارب آنها مشابه یکدیگر بوده است: تجارب گروه اول در صورتی که تصادفاً جای این دو با هم عوض شود، و گروه اول بی‌هیچ کمکی گمگشته و سرگشته به حال خود رها گردد، غالباً ممکن است برای گروه دوم تهوع‌آور باشد. بر مبنای این فرض نادرست به آسانی می‌توان یک نظریه دشوار و غریب را در باره مسائل هنر بر پایه عناصری از طبیعت بشری بنا نهاد و هنر جدید را به اتهام سطحی بودن به محاکمه کشید. اما همیشه فقط همین دو نوع اثر وجود داشته است: اثری با جاذبه گسترده، و اثری تنها با جاذبه‌ای خاص. در عمل چه تفاوتی میان این دو هست؟

نوع اول، یعنی هنری که بچه را از بازی و پیر را از کنج عزلت خود بازمی‌دارد، ظاهراً نگرشهای خود را با ساده‌ترین و غیربومی‌ترین انگیزه‌ها بنا می‌کند، و آنها را به گونه‌ای منتقل می‌سازد که ذهن تکامل نیافته می‌تواند آنها را در درون یک ساختمان ارضاکننده در هم بیافد در حالی که ذهن بالغ و پخته آنقدر به آنها کیفیت و پیچیدگی می‌بخشد که شاید همه شباهت خود را با شکل قبلی‌شان از

2) John Donne

دست بدهند و با این حال آنها را در خدمت نیازهای خود می‌یابد. نوع دیگر از انگیزه‌هایی تشکیل می‌شود که، جز در مورد شخصیتی که قادر به سازگاریهای بسیار خوب است، به هیچ نحو ارزشمندی با هم وحدت نمی‌یابند، و غالباً خود انگیزه‌ها از نوعی هستند که فقط یک ذهن سخت تکامل یافته یا ذهنی با تجربه و ویژه شایسته آن خواهد بود. گو اینکه این موضوع اخیر قابل تفکیک است، و مسئله‌ای را پدید می‌آورد که بعداً درباره‌اش بحث خواهیم کرد.

هر یک از دو روش بوضوح فواید خاص خود را دارد. این فکر و سوسه‌انگیز است که فرض کنیم شاعر صاحب جاذبه گسترده از این امتیاز برخوردار است که انگیزه‌های مربوطه‌اش عمومی هستند، یعنی در سراسر عمر مورد توجه و نمودارهایی بسیار گویا از تجربه‌اند. و او شاید امتیاز دیگری هم دارد در اینکه از عاقبت خطرناک خاصی برکنار است. انگیزه‌هایی که خودشان را در اینهمه سطوح مختلف سازگار می‌کنند ممکن است به این گونه کار کرد به گونه‌ای نامحدود ادامه دهند. امکان دارد این فکر هم مطرح باشد که شکسپیر بهتر از آنچه می‌دانست می‌نوشت. مسلماً این اتهامی جدی مثلاً علیه بسیاری از آثار هنری جیمز است که وقتی خواننده یک بار آن را با موفقیت مطالعه کند کار دیگری از دستش برنمی‌آید. او فقط می‌تواند مطالعاتش را تکرار کند. غالباً نقطه‌ای هست که در آن اجزای تجربه با هم جفت و جور می‌شوند، نگرش مورد نیاز حاصل می‌گردد، و هیچ تکاملی بیش از آن ممکن نیست. همراه با آن این احساس در خواننده پدید می‌آید که همه چیز درست باید همان طور که هست باشد و نه غیر آن، در صورتی که ما در مورد بسیاری از آثار شکسپیر احساس می‌کنیم که هرچیزی ممکن است متفاوت بوده باشد ولی نتیجه یکی است. «نه به رنج بلکه به کامیابی».

اما این امر تنها گهگاه در مورد شاعر فرهیخته‌ای که جاذبه‌ای پایین‌تر از سطح معینی ایجاد نمی‌کند صادق است. این موضوع مثلاً در مورد پوپ یا والت ویتمن، اگر دو شاعری را اختیار کنیم که در نهایت امر نیز قدرشان به طور کلی شناخته نشده است، صدق نمی‌کند. و به عنوان یک مزیت متعادل‌کننده در مورد چنین شاعرانی باید آزادی عمل بیشتری را که داشته‌اند مورد توجه قرار داد. شاید دلیل عمده افول درام در قرن هفتم (قطع نظر از عوامل اجتماعی) خالی شدن چننه بهترین تمهایی بود که می‌توانست برای ایجاد جاذبه در همه سطوح به کار رود. درام برای تأمین آن تعداد از تماشاگران که موجب دلگرمی باشد، باید جاذبه‌ای گسترده ایجاد کند؛ ولی محدودیتهایی که این شرط در عمل پدید می‌آورد بسیار شدید است. محدودیتهای مشابهی برای شعر تغزلی و غنائی وجود

ندارد، و پر معنی است که فقط بزرگترین آثار غنائی اینهمه جاذبه سطح بالا دارند. ترانه دیوانه^۳ از بلیک، ققنوس و سنگ پشت^۴، سرود پان^۵، و بیشتر تغزلات مهم نمونه‌هایی در این موردند. همچنین هیچ دلیل قانع‌کننده‌ای در دست نیست که چرا انگیزه‌هایی که فقط شروع به تشکیل نگرشهای ارزشمند در اذهان بسیار سازمان یافته و تمییز دهنده می‌کنند منجر به نگرشهایی کم‌ارزش‌تر یا شکننده‌تر، ثابت‌تر، و قطعیت‌تر از بقیه می‌شوند. ما نباید اجازه دهیم که مورد منحصر به فرد شکسپیر زیاده از حد سنگینی کند؛ گذشته از هر چیز، شاه لیر، یعنی فناپذیرترین اثر او، چیزی نیست که جاذبه عمومی چندانی داشته باشد.

3) *The Mad Song*4) *The Phoenix and the Turtle*5) *The Hymn of Pan*، پان، رب‌النوع گلدها و شبانان و حاصلخیزی در یونان بویژه در آرکادیا. - م.

فصل بیست و هشتم فریبندگی شعر جدید

قی! قی! ای لذت شیرین!
او این عصر را غفلت می‌دهد که می‌تواند
بوزینه^۱ تولیا را مارموسیت^۱ بنامد،
و غاز لیدا را قو!
آنون^۲

مأمیان انگیزه‌های دخیل در همهٔ مراحل تکاملی، که مسیر و سرنوشت آنها طبیعتاً برحسب هر مرحله تغییر می‌کند، و آنهایی که ابداً پیشرفتی جز در مورد اذهان تکامل یافته ندارند فرق نهادیم. پاسخهای ذهن غیرریاضی و ریاضی به یک فورمول بیانگر تفاوت است. این کاربرد پاسخهایی که بدون تجربه‌ای ویژه قابل استفاده نیستند بیش از هرچیز دیگری حوزهٔ ارتباط هنرمند را محدود می‌کند و میان ذوق متخصصان و عامه شکاف می‌اندازد.

در گُر دوم هلاس در وسط بند دوم ریتم، آهنگ و شیوهٔ القا، البته نه وزن، ناگهان از حالت ویژهٔ آثار شلی خارج می‌شود. کمال لحن، فراز و فرود ملایم و غریب، و حالت حرکت آسوده و آرام مربوط به پنجمین لخت و لخته‌های زیرین است:

(۱) marmosite یا marmosyte : نوعی بوزینهٔ امریکایی. - م.

شیخ میرا در نظر او
 چونان بخاری تیره بود
 که سیاره شرقی با نوریدان روح می بخشد
 دوزخ، گناه و بردگی، آمدند،
 همچون سگان تازی آرام و دست آموز،
 که به صید نمی پرداختند مگر آنگاه که خداوندشان به پرواز درآمده باشد.^۳

و این لحن و حرکت در تضاد آشکار با تب و تاب، بی پروایی، تیزی و شتاب نخستین بند است. تشریح تفاوت بجز شاید به کمک نت نویسی موسیقایی دشوار است، این تفاوت مانند تفاوت میان دو صدای انسانی است، و به رغم موضوع این لخته ها که کاملاً واجد ویژگی شاعر است^۴، خواننده احساس می کند که نه شلی بلکه شاعر دیگری سخن می گوید. کاری که شلی انجام می دهد در سومین و آخرین بند اشتباهناپذیر است. لخته های قرینه و معادل، دوباره در تضادی آشکار با لخته های پیرامونی، دارای همان تعدیل صوتی عجیب است:

چقدر پایاب، چقدر سست، چقدر آسان،
 «قدرتهای زمین و آسمان»
 از ستاره خم شونده بیت اللحم^۵ گریختند
 «آپولون»، «پان» و «عشق»،
 و حتی ژوپتر ساکن اولمپ،

(۳) اصل قطعه:

A mortal shape to him
 Was like the vapour dim
 Which the orient planet animates with light.
 Hell, sin, and slavery, came,
 Like bloodhounds mild and tame,
 Nor preyed until their Lord had taken flight.

(۴) نک: پرومتئوس از بند رسته، پرده^۱:
 هوای گرداگرد آنان

درخشان می نماید چونان هوای گرداگرد ستاره؛
 و باز پیروزی زندگی، *Triumph of Life*، «چونانکه شکوه خاموش نقاب به نقاب از روی شیطان فرو می افتد».

(۵) star of Beth lehem: ستاره ای که به روایت انجیل متی (۱/۲-۱۰) نشانۀ تولد عیسی بود و «مجوسان شرق» را به بیت لحم رهبری کرد. نک: دایرة المعارف فارسی، م.

به ضعف گراییدند، زیرا «حقیقت» کشنده بر آنان خیره شده بود.^۶

شلی به گونه‌ای که شاید در موسیقی مأنوس‌تر از شعر است دارد شعری دیگر را بازگو می‌کند، و گویی با وام‌گیری از صدای میلتن اگرچه نه با کلمات او در حقیقت قطعه‌ای از موسیقی را نقل و اجرا می‌کند، یعنی تلمیحی شاعرانه با تناسب عالی با مقام سخن.

اما او با این کار لاجرم شمار خوانندگانی را که کاملاً از او قدردانی خواهند کرد محدود می‌کند. یکپنچین تلمیحاتی جزئی عادی و دائمی از شگردهای همه شاعرانی است که به سنت ادبی، یعنی سنت اکثریتی عظیم از شاعران اعصار جدید، تعلق دارند. آنها غالباً چندان دیرپاب نیستند و جایگاهی که در ساختار شعر به آنها تعلق می‌گیرد متغیر است. گاهی، چنانکه در شاهد دیده می‌شود، ناتوانی از جانب خواننده تبعات مهمی ندارد. فرد آشنا با سرود درباره بامداد زایش مسیح به نحوی کاملتر و با احساس عمیقتری از مقام سخن به آن پاسخ خواهد داد؛ ولی خواننده ناآشنا با آن از همه اجزای مهم شعر محروم نمی‌ماند. در موارد دیگری خسران جدی‌تر است. شاهدی دیگر از شلی این مطلب را نشان خواهد داد، و این شاهد به همین سبب جالب توجه است. «شبحی» که «گردونه» را در پیروزی زندگی هدایت می‌کند برای خواننده تا حدود زیادی از طریق نقل قول دیگری از میلتن به سبب تلمیح توصیف و شناسانده می‌شود:

شبحی

چنان در آنجا نشسته بود که کسی که سالهایش از شکل افتاده باشد،
در زیر با شلقی تیره رنگ و شنلی دوبله،
پشت کوژ کرده در درون سایه یک مقبره،
و بر روی آنچه دست می‌نمود نوار سیاه ابریشمینی
خم گردیده بود.

مشهور است که شلی بیشتر فلسفه خود را در جمله متبلور کرده است: «مرگ نقابی است که آنانکه زنده‌اند زندگی می‌خوانند»، و اشاره‌ای که در اینجا به نگاهبان «دروازه دوزخ» شده است.

(۶) اصل قطعه:

So fleet, so paint, so fair,
The Powers of Earth and Air
Fled from the folding - star of Bethlehem.
Apollo, Pan and Love,
And even Olympian Jove,
Grew weak, for Killing Truth had glared on them.

آنچه سر او می‌نمود

مانند آن بود که تاجی شاهوار بر آن نهاده شده باشد،

برای درک شعر چیزی تصادفی یا بی‌اهمیت نیست.

در بررسی مسئله تلمیحات قدری دقت لازم است. ممکن است در پس به‌کارگیری و لذت‌یابی از آنها محرکاتی ارزشمند یا بی‌ارزش وجود داشته باشد. برخی افراد هستند که انس با ادبیات برای آنان احساس تفوقی بر دیگران به حاصل می‌آورد که ناچیز و نازل است. لذت شناخت، که برحسب مشکل دیریاب بودن تلمیح امری نسبی است، چیزی است که ارزشی ناچیز دارد، و نباید آن را با ارزش ادبی یا شعری اشتباه کرد. برای یک خواننده مأنوس با مثلاً سرود زایش^۷ دریافت هرآنچه مقصود شلی بوده بدون هیچ‌گونه توجهی به تلمیح، یعنی بی‌هیچ شناختی، کاملاً ممکن است. اما فرد متبحر غالباً فراموش می‌کند که این امر میسر است. تبدیل ظرفیت شناخت اشارات پوشیده به محکی که با آن بتوان فرهنگ را ارزیابی کرد سوء تعبیری است که اهل ادب زیاده به آن عادت کرده‌اند. این مطلب ارزش ذکر را دارد، زیرا این اسنوب‌گری با تراوشی که می‌کند (یا اگر این تعبیر استعاری را ترجیح می‌دهند، با انعکاسی که دارد) باعث بسیاری از بی‌صمیمیتی‌ها و بی‌شهامتی‌ها، انواع و اقسام نگرشهای نادرست در باب ادبیات، و تحریک و تعدی منجر به بروز بی‌ذوقی و غفلت از شعر می‌شود. تلمیح دامی است که تقریباً همان‌قدر برای منتقد آکادمیک مؤثر است که برای شاعر و نویسنده. عدم صمیمیت را برمی‌انگیزد. ممکن است تنبلی را تشدید کند یا به هیئتی مبدل درآورد. هنگامی که تلمیح به صورت عادت در می‌آید به بیماری بدل می‌شود. اما این خطرات دلیل آن نمی‌شود که به تلمیح، و شگردهای مشابهی که تلمیح نمونه نوعی آنها و دارای جایگاهی در خور و موجه در شعر است، با نظر انکار بنگریم.

تلمیح در میان راههایی که شعر برای به خدمت گرفتن عناصر و اشکالی از تجربه که جزئی حتمی و ناگزیر زندگی نیستند بلکه باید آنها را به طریق خاصی کسب کرد در اختیار دارد از همه شکفت‌آورتر است. و مشکلی که ایجاد می‌کند فقط یک مورد بخصوص از کل مشکل ارتباطی است که احتمالاً برای شعر در آینده افزایش خواهد یافت. تمامت اندیشه و احساس انسان عصر جدید بیشتر بر مبنای تجربه‌ای جریان دارد که به احتمال زیاد مخصوص و منحصر به انسان فردگراست تا مثلاً تجربه انسان قرون وسطا. ادامه حیات انسان قرون وسطا در میان ما به میزانی وسیع نباید ما را در این خصوص گمراه کند. اشخاصی که به شدیدترین وجه و گوناگون‌ترین اشکال به چیزی علاقه‌مندند،

^۷ Nativity Hymn، نام کامل آن، چنانکه در فصل هفدهم آمده، این است: سرود دربارهٔ بامداد زایش مسیح. - م.

یعنی اشخاصی که مطابق نظریه ما درباره ارزش حیاتشان ارزشمندترین است، اشخاصی که شاعر برای آنان شعر می‌سراید و ملاک سنجش او جاذبه‌اش در نظر آن اشخاص است، قطعاً ذهن خود را برپایه عناصری بس متنوع‌تر از آنچه حتی پیشتر در کار بوده است بنا می‌نهد. شاعر هم، تا آنجا که در خور موقعیتهای خویش باشد، همین کار را می‌کند. امری دشوار، و در حقیقت غیرممکن، است که شیوه‌ها و شگردهای طبیعی و ضروری او را بدین دلیل که خوانندگان وی آن را درک نخواهند کرد از وی دریغ داریم. تقصیر این نه برگردن او بلکه برگردن ساختار اجتماعی است. تحت شرایط حاضر و تحولات آتی در جهاتی که با دگرگونیهای دویست سال گذشته مشخص شده، فوق‌العاده محتمل است که شاعران نه کمتر بلکه بیشتر به تلمیح‌گرایی یابند، و اینکه اثر آنان وابستگی هرچه بیشتری نه تنها به شعری متفاوت بلکه به هرگونه زمینه تخصصی انس و آشنایی خواهد یافت.^۸ بسیاری از بهترین و پرمعنی‌ترین تجارب، ولذا آنهایی که بیش از هرچیز برای شعر مناسبند، امروزه مثلاً از طریق مطالعه قسمتهایی از پژوهش پیشرفته حاصل می‌شوند. البته هیچ مطلب تازه‌ای در این پژوهش، یعنی چیزی که وقتی جان‌دان شعر می‌سرود حاصل نشده باشد، وجود ندارد. مشکل از این موضوع نشأت می‌گیرد که پژوهش تا بدین حد از آنچه قبلاً معمول بود پیشرفته‌تر است.

۸) یک نمونه بسیار جالب توجه از عصر ما که مشکل در خصوص آن شاید به نحوی حادث‌تر از گذشته بروز می‌کند. زمین هرز، اثر پیشگفته آقای الیت، است. ناشکیبایی اینهمه منتقدان و این امر که آنان از وجود و ضرورت یادداشتهای مربوطه شکوه کرده‌اند بخوبی بیانگر (آشفته‌گی است که براین مسئله حکمفرماست. شکوه توجیه‌پذیر دیگر می‌تواند این باشد که آقای الیت دم و دستگاه مفصلتری از ایضاحات را تدارک ندیده است. (نک: ضمیمه)

فصل بیست و نهم جاودانگی به مثابه یک ملاک

کسوفهای ناساز در حالی که از قتل او اعتلا یافته‌اند با شکوهش در می‌آویزند.

شکیر، سونات ۶۰

جاودانگی شعر موضوعی است که پیوندی تنگاتنگ با موضوع گذشته دارد. درست همچنانکه تعصبی به سودا اثری با جاذبه عمومی گسترده در کار است، تعصب دیگری به سودا اثری که ماندگار است، و «در برابر حکم قرون و اعصار ایستاده است»، یا گمان می‌رود ایستاده باشد، جریان دارد. این هر دو تا حدودی ناشی از جبن منتقدانه است؛ ما اگر نمی‌توانیم خودمان تصمیم بگیریم، بیایید دست‌کم سرشماری کنیم و با اکثریت همراه شویم.

اما شرایطی که هیچ دخلی هم به ارزش ندارد گاهی اوقات اثر تعیین‌کننده‌ای در ماندگاری دارد، و اثری که دارای ارزش بسیار است غالباً باید به همین دلیل از میان برود. چنین اثری هرگز به چاپ نخواهد رسید، و هیچ‌کس بدان نخواهد نگریست و گوش نخواهد کرد. کمتر چیزی بدتر از هیاواتا^۱ یا گربه سیاه^۲، لونا دون^۳، یا جنایت سیلستر بونا^۴ وجود دارد، و برخی از محبوبترین چهره‌های جنگها^۵ به خاطر «شهرت بد» خود برجستگی یافته‌اند.

1) *Hiawatha*

2) *Black Cat*

3) *Lorna Doon*

4) *Le Crime de Silvestre Bonnard*

۵) مثل «هنگامی که زن دوست داشتی سر به بلاهت فرود می‌آورد»، «*When lovely woman stoops to folly*» هراکلیتوس، دختر آسیابان، *Alexander Selkirk, The Miller's Daughter*، و (دست کم بعضی قسمتهای) چکاراک *The Skylark*

البته دلایلی برای پیوند دادن جاذبه با نوع خاصی از ساختار، و آنچه جالبتر است، شهرت آنی با ناتوانی در ایجاد جاذبه برای نسلهای بعدی، وجود دارد. اثری که متکی بر نگرشهایی پیش ساخته است بدون آنکه قادر به تشکیل مجدد نگرشهایی مشابه در صورت عدم وجود آنها باشد. غالباً جاذبه‌ای برای یک نسل خاص خواهد داشت که برای نسلهای آینده‌ای که دارای نگرشهایی متفاوتند معماست. اما این زیان از دیدگاه جاودانگی ارتباط لزوماً متضمن هیچ فقدان ارزشی برای کسانی که تجارب در نظر آنها قابل حصول است نیست. البته چه بسا این زیان کاهشی را در ارزشی به همراه داشته باشد؛ ولی نمی‌توان گفت که لزوماً چنین است.

جاودانگی یکی از هنرها اغلب بهانه‌ای برای فرضیات خیالپردازانه بوده است. چنین پنداشته می‌شود که این گونه هنر جوهرهایی فناپذیر دربر دارد و پرده از انواع خاصی از حقایق «ابدی» برمی‌دارد. اما در اینجا هم به اندازه هرجای دیگر باید از این گونه تأملات ناتوان سازنده پرهیز کرد. آنها الفاظی نیستند که بشود با آنها موضوع را مطرح کرد. همسانی انگیزه‌هایی که اثر هنری از آنها آغاز می‌کند توجیهی کافی بر جاودانگی آن به دست می‌دهد. جایی که انگیزه‌های موجود فقط تصادفاً و به خاطر اینکه موقتاً در وضعیت والاتری از قابلیت تهییج بوده‌اند مورد توجه قرار گرفته باشند، منطقاً می‌توان انتظار داشت که کمتر جاودانگی در کار باشد. همچنانکه یک عنوان سرصفحه جذاب تا یک سالی اثری جادویی خواهد داشت، زیرا برخی نگرشها به دلایل اجتماعی پیشاپیش در حالتی از سازگاری سخت حساسی قرار گرفته‌اند، و سال بعد بی‌خاصیت و غیرقابل درک خواهند شد؛ به همین‌سان در مقیاسی وسیعتر و به همان اندازه شگفت‌انگیز شرایط خاص اجتماعی انسانها غالباً فرصتهایی را برای آثار هنری فراهم می‌آورد که در اوقات دیگر محرکه‌هایی کاملاً نارسا هستند. هر قدر سهولت ارتباط تحت چنین شرایطی بیشتر باشد خطر منسوخ شدن اثر بیشتر خواهد بود.

شمار آثار هنری بزرگی که عملاً منسوخند بسی بیش از آن است که منتقدان ادعا می‌کنند، منتقدانی که فراموش می‌کنند چه دستگاه مخصوصی از تبخّر را خود آنها وارد نقد خویش کرده‌اند. کمدی الهی^۶ نمونه‌ای گویاست. درست است که برای خوانندگانی که آنقدر مجهّز هستند تا بتوانند در عالم تخیل جهان‌بینی آکویناس، و برخی نگرشها را درباره زن و پاکدامنی، که حتی حصول ناپذیرترند بازسازی کنند هیچ منسوخ شدنی در کار نیست؛ اما این امر در مورد فراموش شده‌ترین منظومه‌ها صدق می‌کند. عملاً منسوخ شدن به طور کلی نشانه کاهش ارزش نیست، بلکه فقط علامت استفاده از شرایط خاص برای ارتباط است. اینکه یک اثر عصر و برهه خاص خود را باز می‌تاباند و به

اجمال بیان می‌کند و خود تحت نفوذ آن قرار دارد دلیل آن نمی‌شود که ارزش پایی‌نی را به آن منسوب داریم، و با این وجود این اشباع‌شدگی بیش از هر چیز دیگری مدّت تداوم جاذبه آن را محدود می‌کند. هر اثری تنها به شرط آنکه از روشی از نوع سرصفحه‌های جذاب اجتناب کند و متگی بر عناصری باشد که احتمالاً ثابت باقی می‌مانند، مثلاً عناصر شکلی، می‌تواند از دستبرد زمان برکنار بماند. اینکه دانته مورد غفلت قرار گرفته فقط به طور غیرمستقیم ناشی از ابهام اثر او در عصر حاضر است؛ او هنوز همان قدر دست یافتنی است که همواره از لحاظ جنبه شکلی آثارش چنین بوده است. این زحمت مورد نیاز از جانب خوانندگانی که به تماسی جزئی خرسند نمی‌شوند است که این امر را توجیه می‌کند که چرا اثر او را حتی ادبا اینقدر کم می‌خوانند. آنچه از اثر وی قابل ترجمه است، یعنی محتوی آن، دقیقاً همان چیزی است که کمترین توجه و علاقه را در حال و آینده برمی‌انگیزد، و در عین حال درک آن مشکلترین کار است.

فصل سی‌ام

تعریف یک قطعه شعر

مردم کلماتی را اختیار می‌کنند که می‌بینند در همسایگی‌شان به کار می‌رود و اینکه آنان به نظر نمی‌رسد غافل باشند از اینکه آن کلمات معادل چه چیزهایی است تا بتوانند آنها را با اطمینان خاطر و بدون اینکه خود را درباره معنای خاص جا افتاده‌ای زیاد به دزدسر افکنند به کار برند... فقط و فقط یک چیز است که این مردم را از اشتباه باز می‌دارد، اینکه مفاهیم تثبیت یافته‌ای در ذهن ندارند، از آن دست که عادت فردی «آواره» را که مسکنی ثابت ندارد از او سلب می‌کند. این چیزی است که من حدس می‌زنم؛ و هرکسی می‌تواند آن را در خود یا دیگران مشاهده کند که آیا چنین است یا نه. -

لاکی^۱

ممکن است گردآوری برخی از نتایج حاصل از قسمتهای گذشته در اینجا و بررسی آنها از نظرگاه منتقد عملی مفید باشد. شاید برجسته‌ترین آنها دلخواه بودن تمییز روشن میان جنبه‌های ارتباطی و ارزشی یک اثر هنری است. ما می‌توانیم از اثر هنری به هریک از دو دلیل یا به هر دو دلیل تمجید یا انتقاد کنیم، ولی اگر اثر به عنوان وسیله‌ای ارتباطی شکست بخورد ما حداقل باید بگوییم که در مقام انکار ارزشهای آن نیستیم.

اما ممکن است گفته شود که آنوقت اثر دیگر برای ما ارزشی ندارد و ارزش داشتن یا نداشتن آن برای ما تنها چیزی است که به عنوان منتقد ادعای داوری کردن درباره آن را داریم یا باید داشته

1) Locke

باشیم؛ گو اینکه چنین پاسخی در حکم کناره‌گیری کردن از کار انتقاد است. منتقد حداقل کارش این است که سر و کار با ارزش اشیاء برای خودش و برای کسانی همچون خودش دارد. در غیر این صورت نقد او چیزی بیش از اتوبیوگرافی نیست. و هر منتقدی که ارزش توجه را داشته باشد ادعای دیگری هم می‌کند، و آن ادعای سلامت عقل است. داوری او فقط تا آنجا دارای فایده‌کلی است که گویا باشد و آنچه را که در ذهنی از نوع بخصوص که به گونه‌ای خاص تکامل یافته است روی می‌دهد بازتاباند. خدمات منتقدان بدگاهی اوقات کمتر از منتقدان خوب نیست، ولی این تنها بدان سبب است که ما می‌توانیم از روی پاسخهای آنان حدس بزنیم که پاسخهای افراد دیگر چه می‌تواند باشد.

ما باید نقد معیار (استاندارد) یا بهنجار را از نقد متغیر یا عجیب و غریب بازشناسیم. هرولد لمب یا کولریج در مقام منتقد بسی از نقد بهنجار به دورند؛ مع‌هذا بیان این دو از باروری فوق‌العاده‌ای برخوردار است. پاسخهای آن دو غالباً حتی در مواقعی که از بیشترین خصیصه کشف و آشکارسازی بهره دارند متغیر است. در چنین مواردی ما آنها را به عنوان معیارهایی که در تلاش نزدیک شدن به آنها هستیم بر نمی‌گزینیم، و سعی می‌کنیم تا با آنها روبه‌رو و چشم در چشم نشویم. در عوض از آنها به عنوان وسایلی استفاده می‌کنیم که به کمک آنها می‌توانیم خود را به آثاری که آن دو مطابق شیوه‌ها و ویژگیهای خویش اما به گونه‌ای عجیب و غریب تفسیر کرده‌اند نزدیک کنیم.

تمایز میان داوری شخصی یا مبتنی بر حالات مزاجی و داوری بهنجار و سنجیده‌گاهی اوقات نادیده انگاشته می‌شود. منتقد اغلب باید در موقعیتی باشد که بتواند بگوید: «من این اثر را دوست نمی‌دارم اما می‌دانم که خوب است»، یا «من این را دوست دارم و طرد می‌کنم»، یا «این تأثیری است که آن اثر بر روی من می‌گذارد، ولی این تأثیر کاملاً متفاوت آن تأثیری است که می‌بایست می‌گذاشت». او به دلایلی آشکار بندرت اظهار نظرهایی از این دست می‌کند. اما بسیاری افراد ممکن است ستایشی از اثری را که عملاً مورد نفرت شخص ستاینده قرار گرفته است غیراخلاقی بینگارند. این خلط و آشفتگی مفاهیم است. هر خواننده منصفی نسبتاً خوب می‌داند که در چه جاهایی حساسیت او تبدل هیئت یافته است، و در چه جاهایی او به عنوان یک منتقد معمولی و بهنجار ناتوان است و به چه صورتهایی او موظف است که این امور را در داوری‌گذاری که درباره ارزش یک اثر هنری دارد لحاظ کند. مقام او به عنوان منتقد دست کم به همان اندازه به توانایی او در کاهش دادن این ویژگیهای شخصی بستگی دارد که به خلال ناپذیری مفروض پاسخهای بالفعل او.

تاکنون به بررسی آن مواردی پرداخته‌ایم که در آنها وسیله به اندازه کافی کارایی دارد و منتقد نمونه‌گویای نوع خود است و مراقب است تا پاسخهای او فهرست خوبی از ارزش شعر باشد. اما این موارد بالنسبه نادر است. این خرافه که هر زبانی که به گونه‌ای تحمل‌ناپذیر درازگویانه و ناخراشیده

نباشد نوید می‌دهد چیزی واقعی به نام شعر در میان است که همه خوانندگان بدان دسترسی دارند و درباره آن به داوری می‌پردازند، ما را گمراه می‌کند. ما طبیعتاً درباره اشعار (و نقاشیها و غیره) طوری حرف می‌زنیم که این امکان را برای هر کسی به وجود می‌آورد تا آنچه را ما داریم از آن صحبت می‌کنیم دریابد. به عبارت دیگر، منتقدانه‌ترین بحث به صرف دربرداشتن اشاره‌ای ضعیف به چهار مفهوم همزمان در وهله اول عاطفه برانگیز است: ممکن است درباره تجربه هنرمند، آن مقدار که مربوط به بحث است، حرف بزنیم، یا از تجربه یک خواننده ذی‌صلاحیت که مرتکب اشتباهاتی نشده است، یا در باب تجربه احتمالی یک خواننده ایدآل و کامل عیار، یا در خصوص تجربه عملی خودمان. این هرچهار تا در اکثر موارد کیفیت متفاوتی خواهند داشت. شاید ارتباط هرگز کامل نشده است، و از این رو اولی و آخری با هم تفاوت خواهند داشت، و دومی و سومی نیز با آنهای دیگر و با همدیگر فرق دارند، سومی آن چیزی است که ما می‌بایست بی‌هیچ محدودیتی تجربه می‌کردیم، یا بهترین تجربه‌ای است که ما احتمالاً می‌توانستیم داشته باشیم، در صورتی که دومی چیزی است که ما می‌بایست آن را به همان صورتی که هست تجربه می‌کردیم، یا بهترین تجربه‌ای که می‌توانیم انتظار داشته باشیم.

ما کدام یک از این تعاریف محتمل یک قطعه شعر را باید به کار گیریم؟ این پرسش فقط یکی از سؤالات متناسب با مقال است؛ ولی تصمیمگیری در این باره به هیچ وجه آسان نیست. متداولترین روش این است که از قطعه شعر یا مفهوم اولی یا آخری را اراده کنیم؛ یا با فراموش کردن اینکه ارتباط چیست، هر دو را با هم و به طور مختلط اراده کنیم. مفهوم آخری متضمن داوری شخصی است که در صفحه قبل آن را مستثنا قرار دادیم، و زیبایی دیگر هم دارد و آن اینکه برای هر تغزل به تعداد خوانندگان، شعر وجود دارد. الف و ب با سخن گفتن از پل وستمینستر^۲ آن گونه که می‌پندارند، ممکن است ناخودآگاه دو چیز مختلف را مطرح کنند. برای چند مقصود، و برای رهایی از برخی سوء تفاهمها، مناسب است که یک قطعه شعر را موقتاً به این صورت تعریف کنیم.

تعریف یک قطعه شعر به عنوان تجربه هنرمند راه حل بهتری است. اما چنین پیداست که این کار میسر نیست زیرا هیچ کس بجز هنرمند آن تجربه را ندارد. باید هشیارتر باشیم. ما نمی‌توانیم هر تجربه بسیطی را شعر بخوانیم؛ باید به جای آن یک طبقه کمابیش مشابه را بگذاریم. اجازه دهید از پل وستمینستر نه آن تجربه بالفعلی را که وردزورث را در صبحگاهی در حدود یک قرن پیش به سرودن شعری که گفت واداشت، بلکه یک دسته تجربه مرکب از همه تجارب بالفعل را اراده کنیم که از کلمات

2) Westminster Bridge

حاصل شده و در چهارچوب برخی محدودیتها تفاوتی با آن تجربه ندارند. آنگاه می‌توان گفت که هر کسی که یکی از تجارب تشکیل‌دهنده آن دسته را داشته این شعر را خوانده است. رشته تفاوت‌های مجاز موجود در این دسته (البته) نیاز به واریسی بسیار دقیق دارد. استخراج آنها به طور کامل و استنتاج یک تعریف شکلی شسته و رفته از یک قطعه شعر می‌تواند اشتغال سرگرم‌کننده و مفیدی برای هر فرد آگاه از منطق ادبی و دارای معلوماتی از روانشناسی باشد. تجارب آشکارا باید شامل مطالعه کلماتی باشد که انطباق نسبتاً کامل از لحاظ ریتم و آهنگ دارند. تفاوت زیر و بمی اهمیتی نخواهد داشت، مشروط براینکه روابط زیر و بمی محفوظ بماند. می‌توانستیم بپذیریم که تصاویر از لحاظ جنبه حسی آن تغییر می‌کند ولی در غیر این صورت قدری محدود می‌شد. اگر خواننده مروری بر تجربه شاعرانه‌ای که در فصل شانزدهم ارائه گردیده است بکند و ملاحظه کند که تجربه او و دوستانش، اگر قرار باشد بتوانند به گونه‌ای بی‌تفاوت چنانکه گویی آنها یکی و همسان یکدیگر بدون اشتباه یا سوءتفاهم به آن تجارب ارجاع و اشاره کنند، از چه جهاتی باید با هم وفق داشته باشد، خواهد دید که یک تعریف دقیق از یک قطعه شعر چگونه چیزی می‌تواند باشد.

این طریق، اگرچه ممکن است عجیب و پیچیده به نظر آید، ولی بمراتب از همه راهها مناسبتر و در حقیقت تنها راه عملی به دست دادن تعریف از یک قطعه شعر است؛ یعنی تعریف آن به عنوان یک طبقه از تجارب که هیچ یک از ویژگیهای آن بیش از حد معینی از تغییر که برای هر ویژگی تعیین شده است از تجربه معیار تفاوت نمی‌پذیرد. ما می‌توانیم تجربه مربوطه شاعر در هنگام تأمل بر روی سروده کامل را به عنوان این تجربه معیار اختیار کنیم.^۳

هر کسی که تجربه او تا این حد به تجربه معیار نزدیک باشد خواهد توانست در باب شعر یاد شده قضاوت کند و اظهار نظرهای او درباره آن درباره تجربه‌ای خواهد بود که به طبقه مربوطه اضافه شده است. بدین سان آنچه را می‌خواهیم به دست آورده‌ایم، یعنی معنایی که بدان معنی می‌توان گفت که یک منتقد شعر را نخوانده یا بدخوانده است. بدین معنی ناکامیهای ناشناخته فوق‌العاده رایج است. توجیه این فوران فضل‌فروشی، چنانکه ممکن است چنین به نظر آید، این است که یکی از دلایل عقب‌ماندگی نظریه نقد را برجستگی می‌بخشد. اگر تعریف یک قطعه شعر موضوعی است که اینهمه دشواری و پیچیدگی داشته باشد، می‌توان انتظار داشت که اصولی که شعر به کمک آنها مورد قضاوت قرار می‌گیرد مغلو و مغشوش باشد. منتقدان تاکنون کمتر از خود پرسیده‌اند که چه کاری

(۳) دشواریها حتی در اینجا نیز رخ می‌نماید. برای مثال، شاعر ممکن است بی‌هیچ دلیلی ارضا نشود. کولریج معتقد بود که قوی‌لای قآن چیزی بیش از «یک شگفتی روانی» و فاقد ارزشهای شاعرانه نیست، و شاید تا حدودی حق با او باشد. اگر چنین نباشد، ظاهراً این تجربه رؤیایی اوست که ما باید آن را به عنوان معیار خودمان اختیار کنیم.

دارند می‌کنند و تحت چه شرایطی کار می‌کنند. درست است که شناخت وضع ناگوار منتقد نیازی به تصریح به منظور مؤثر شدن ندارد، ولی تنها محدودی از افراد بسیار مجرب در مباحثات ادبی ابعاد این بی‌توجهی یا تبعات ناشی از این غفلت را کوچک خواهند شمرد. غرض از مباحث فصول گذشته چیزی جز ذکر نمونه‌هایی از مسائلی که داشتن شناختی روشن از وضعیت مستلزم ورود در آنهاست و نمونه‌هایی از راههای حل آنها نبوده است.

فصل سی و یکم هنر، نمایش، و تمدن

زمان سازندگی است، نه وقت گذرانی.

لو کوربوزیه - سونیه

ارزش تجاربی که ما از هنرها می‌جوییم، همچنانکه تأکید کرده‌ایم، در اعتلای لحظه خودآگاهی نهفته نیست؛ تعدادی جذبۀ جدا از همدیگر توضیح کافی برای آن نیست. عدم کفایت آن گواه دیگری است براینکه نظریات دربارهٔ ارزش و دربارهٔ ذهنی که ارزش بر آن متکی است معیوبند. اکنون باید بررسی کنیم که نظریۀ ارزش و توضیح اجمالی فعالیت ذهنی و نظریۀ ارتباط مذکور در فوق چه توضیحات بیشتری را امکانپذیر کرده است. دلیل، دست کم تا حدودی، روشن شده است. اکنون در خصوص اینکه چرا هنرها مهمند و چرا ذوق خوب و نقد عمیق فقط در حکم تجملات و گوشتهای اضافی بی‌ارزشی که بر روی یک تمدن مستقل روییده باشد نیست چه می‌توان گفت؟

تعدادی توضیحات دارای کارایی متغیر که هریک تا حدودی جالب توجه‌اند، ولی به تفسیر دقیق احتیاج دارند، ارائه گردیده است. گفته می‌شود که هنرها با هم تبادل تجربه می‌کنند و حالاتی ذهنی را برای بسیاری افراد حصول‌پذیر می‌سازند که به طریقی غیر از این فقط برای افرادی محدود امکانپذیر است. می‌توان براین افزود که هنرها همچنین وسیله‌ای هستند که به کمک آنها تجاربی در ذهن هنرمند پدید می‌آید که به طریقی دیگر هرگز حاصل نمی‌شد. مطالعه و کاربرد هنرها، هم به عنوان مجالی برای تجمع و تمرکزی که در جریان عادی زندگی دشوار است، و هم به عنوان وسایلی که تلاش انسانی به کمک آنها تداومی شبیه تداوم علم ولی ظریفتر از آن می‌یابد، با مصون داشتن

هنرمند از اتلاف نیروها که شاید بزرگترین خطر برای اوست قدرت بسیار بیشتری به او می‌دهد. همه اینها درست است، ولی به ریشه موضوع رسوخ نمی‌کند.

باز هم بر جنبه آموزشی و پرورشی هنرها به طور مستمر تأکید می‌شود، و گاهی به گونه‌ای که بدانها زبان می‌رساند. شکار کردن «پیام» - نوعی علاقه و توجه در مکتب این نتیجه اخلاقی را کشف می‌کند که «درستکاری بهترین سیاست است»؛ در اتللو توصیه به اینکه «قبل از اینکه جست بزنی خوب نگاه کن»، در هملت شاید این استدلال که «تعلل دزد زمان است»، یا در شاه‌لیر این دلالت که «گناهان تو تو را بخوبی آشکار خواهند کرد»^۱، در آثار شلی ترغیب به ایدئالیسم، در آثار براونینگ تسلائی نو میدان و اطمینان خاطر دادن‌ها در خصوص زندگی آینده؛ اما در آثار جان دان و کیتس هیچ «پیامی» نیست - این شیوه تعبیر عبارت «نقدی بر زندگی»، گرچه به میزانی جزئی در مسیری درست است، احتمالاً زیانبارتر از آن نظریات کاملاً متغیری است که «هنر برای هنر» که ما زیاد با آن سروکار داشته‌ایم نمونه‌ای از آنهاست.

مع‌هذا نفوذ آموزشی و پرورشی هنرها جز در مورد طریق ظریفتر به طور کامل انتشار می‌یابد. ما در تخمین و ارزیابی آن نباید از هنر بد غافل بمانیم. یکی از رمان‌نویسان سده نوزدهم نوشت: «اگر من می‌گفتم تعداد زیادی از جوانان طبقات بالا و متوسط تعلیم اخلاقی خود را عمدتاً از رمانهایی که می‌خوانند می‌گیرند در مورد من می‌گفتند که تأکید و اصرار بیهوده‌ای بر روی انجمن اخوت خودم دارم. مادران بی‌تردید به فکر نصایح شیرین خودشان هستند؛ پدران هم به نمونه‌هایی که ارائه می‌کنند می‌اندیشند؛ و مدیران مدارس به نیکو بودن تعلیمشان. خوشبخت کشوری است که یکچنین مادران، پدران، و مدیران مدرسی دارد! اما رمان‌نویس بیش از پدر، بیش از مدیر مدرسه، و تقریباً بیش از مادر به اعماق قضایا رسوخ می‌کند. او راهنمای برگزیده است، لله‌ای است که دختر مدرسه جوان برای خود برمی‌گزیند. این دختر با آن مرد راحت است، در حالی که گمان می‌کند درسی در کار نیست... و حال آنکه چیزهایی که در خصوص عشق باید بداند به او یاد داده می‌شود.

این نفوذ از راههای غیرمستقیم‌تر نیز اعمال می‌شود. باید به خاطر داشته باشیم که هیچ نیازی به پیوند یا شباهت آشکار نیست هر قدر هم که چنین پیوند و شباهتی میان تجربه ناشی از اثر هنری و رفتار بعدی و تجربه‌ای که از طریق آن جرح و تعدیل می‌شود وجود داشته باشد. بدون چنین شباهتی نفوذ ممکن است به آسانی نادیده انگاشته یا انکار شود، ولی نه از سوی هر کسی که تصور کافی از طرق تکامل نگرشها داشته باشد. هیچ کسی که بکرات از طریق تجارب در سطحی از تمییز و

(۱) حتی کولریج نیز از این ناتوانی مستثنا نبود. نک: تفاسیر او درباره گلاستر (Gloster).

همنواختی که نویسندگان برتر آن را التزام کرده و واجب شمرده‌اند زیسته باشد، در صورتی که کاملاً «مترصد» باشد، نخواهد توانست به محصولات خام زندگی روزمره خرسند شود، گرچه کوچکترین دخالت کبد البته ممکن است پاسخهای عالیتر را دچار تعلیق کند. و بر عکس، لذت هشیارانه و مترصدانه دوشیزه دل^۲، آقای برفاز^۳، و خانم ویلکاکس یا آقای هاتکینسن^۴، در صورتی که هیچ تأثیری از تردیدها یا لذتهای تفکر طنزآمیز نگرفته باشند، احتمالاً نتیجه‌اش نه تنها پذیرش افراد میانمایه در زندگی روزمره بلکه خدشه‌دار شدن انگیزه‌ها و خلط و خطا کردن آنها با یکدیگر و فقدان بسیار شایع ارزش خواهد بود.

این ملاحظات حتی به نحوی آشکارتر شامل سینما هم می‌شود. مردم زیاد از آنچه بر پرده می‌بینند یا در کتابهای پرفروش می‌خوانند تقلید نمی‌کنند. اگر هم می‌کردند چندان اهمیتی نمی‌داشت. یکچنین تأثیراتی خودشان را بوضوح نشان می‌دادند و شتر و دردسر از نوع درست شدنی آن می‌بود. آنها به عوض این موجب تکامل نگرشهای قراردادی و برداشتهای باسماه می‌شوند، یعنی نگرشها و برداشتهای تولیدکنندگان: نگرشها و برداشتهایی که می‌توانند سریعاً و از طریق واسطه‌ای که بیشتر به درد بیان ناسخته می‌خورد تا بیان دقیق و حساس حاصل شوند. حتی اثر یک نمایشنامه‌نویس خوب معمولاً ناهموارتر از اثر یک رمان‌نویس با توانایی برابر خواهد بود. او ناگزیر است تأثیرات خود را به نحوی سریعتر و به طریقی آشکارتر ایجاد کند. سینما هنوز بیش از صحنه از این ناتوانی در عذاب است. سینما تاوان منافی را می‌پردازد که از رهگذر تقاضای بیشتر از تماشاگران کسب کرده است، اما تاکنون عده بسیار کمی از تولیدکنندگان قادر بوده‌اند که از آنها سود ببرند. بدینسان برداشتها و نگرشهایی که آدم سینمارو با آنها مأنوس می‌شود معمولاً به گونه خاصی نسبت به زندگی نابهنجار واقع می‌شود. عللی دیگر، همراه با روحیات تولیدکنندگان این تأثیر را افزایش می‌دهد.

خطر نه در این حقیقت که گاهی دختر مدرسه‌ای‌ها اغوا می‌شوند که تپانچه‌ها را به طرف سرنشینان تاکسی نشانه روند، بلکه در تأثیرات بسیار ظریفتر و کنایه‌آمیزتر نهفته است. اغلب فیلمها در حقیقت بسی بیشتر برای کودکان مناسبند تا بزرگسالان، و این بزرگسالانند که واقعاً از آن فیلمها در عذابند. میزان جایگزینی تجربه دست دوم از نوع خشن و جانفثاده آن به جای زندگی عادی تهدیدی ایجاد می‌کند که هنوز تشخیص داده نشده است. اگر نظریه نادرستی در باب جدایی و عدم پیوند میان تجربه «زیباشناختی» و تجربه معمولی مانع درک ارزش هنرها شده، همین نظریه نگذاشته است که

2) Dell

3) Burroughs

4) Hutchinson

خطرات آنها شناخته شود.

آنانکه مبادرت به یافتن جایگاهی برای هنرها در کل ساختار زندگی کرده‌اند غالباً از مفهوم نمایش سود جسته‌اند؛ و گروس و هربرت اسپنسر نمایندگان مشهور این نظریه‌اند. همچنانکه در مورد اینهمه نظریات زیباشناختی دیگر صادق است، این عقیده که هنر عبارت از شکلی از نمایش است هم می‌تواند نشان‌دهنده نظری بسیار سطحی باشد و هم نظریه‌ای نافذ. همه چیز بستگی به برداشت از نمایشی که اجرا می‌شود دارد. این عقیده در اصل در پیوند با ارزشهای بقا پدید آمد. چنین انگاشته می‌شد که هنر ارزش عملی اندکی از انواع آشکار دارد، بنابراین وسیله‌ای غیرمستقیم می‌بایست یافته شود که می‌شد فکر کرد که هنر به کمک آن دارای فایده می‌شود. شاید این وسیله، همچون نمایش، وسیله‌ای برای به مصرف رساندن بدون زیان انرژی اضافی بود. کمک مفیدتر هنگامی صورت گرفت که خود مسئله ارزش نمایش به طور جدی مورد حمله قرار گرفت. بازده عملی فراوان بیشتر اشکال نمایش در آن وقت آشکار شد. نمایش خصلتاً عبارتست از سازمان‌یافتگی مقدماتی و تکامل انگیزه‌هاست. نمایش به آسانی می‌تواند تخصصی به مفهوم بسیار دقیق کلمه بشود، و انگیزه‌های فعال ممکن است چنان باشند که هرگز کاربرد «جدی» پیدا نکنند. مع‌هذا اهمیت نمایش با توجه به درک کنونی مان از کنش متقابل سخت پوشیده میان آنچه به نظر می‌رسد در مجموع فعالیتهای مختلف دستگاه عصبی باشد، احتمالاً نیازی به تأکید بیشتر ندارد.

فعالیت‌های انسانی فراوانی وجود دارد که، خوشبختانه یا بدبختانه، برحسب مورد، دیگر موردنیاز یا مقدور انسان متمدن نیست. با وجود این قطع کلی آنها ممکن است به اختلالاتی شدید منجر شود. برای برخی از این اختلالات نمایش به عنوان فرصتی مغتنم مفید فایده است.

این نظر که هنر در برخی موارد مفرّ مشابهی را از طریق تجربه نیابتی فراهم می‌آورد طبیعتاً و مشخصاً به وسیله آقای هاولاک ایلیس^۵، ارائه گردیده است. «ماأرجی^۶ را از دست داده‌ایم و به جای آن هنر را داریم.»^۷ اگر ما نظریه «اعتلا» را بیش از حدّ تعمیم ندهیم یا سعی نکنیم که اثری را تحت عنوانی در حکم «شیر اطمینان» که هیچ ارتباطی با آن ندارد در آوریم، در برخی موارد می‌توان فرض کرد که توضیح و توجیه بجاست. اما وسوسه تعمیم دادن آن، و به همین سان به دست دادن تصویری نادرست از کل موضوع زیاد است.

5) Havelock Ellis

۶) orgy، میهمانیهای عیاشانه همراه با رقص و آواز و میگساری دیوانه‌وار که در اصل به عنوان یکی از آداب و مناسک دینی و به افتخار دیونوسوس در یونان کهن برگزار می‌شد. - م.

۷) گفتار درباره کازانووا، در تأکیدات، Affirmations، ص ۱۱۵.

ایراد بر «نظریه نمایش»، جز در صورتی که بدقت تشریح شده باشد، در القائی که می‌کند نهفته است مبنی بر اینکه تجارب هنر از جهتی ناقصند، اینکه این تجارب جایگزینهایی، یعنی نسخه‌هایی دست و پا شکسته از شیء واقعی، است که برای کسانی خوب است که نمی‌توانند چیزی بهتر از آن به دست آورند. «نیروی اخلاقی هنر نه در ظرفیت آن در ارائه تقلیدی بزدلانه از تجارب ما، بلکه در قدرت آن در فراروی از حد تجربه ما و ارضا و هماهنگ‌سازی فعالیت‌های ارضا نشده طبیعت ما نهفته است.»^۸ «عقیده به نسخه‌برداری» با تضاد میان زندگی و ادبیات که اینهمه همراه آن می‌آید تصور نادرست شیوع یافته‌ای است. این تصور به همراه القای موجود در واژه نمایش^۹ مبنی بر اینکه چنین چیزهایی بیشتر برای جوانان است تا افراد جا افتاده، و اینکه هنر گاهی اوقات چیزی است که شخص با آن رشد می‌یابد، سهمی بزرگ در مسئولیت در قبال وضعیت کنونی هنرها و نقد دارد. تنها رقیب آن در مبهم‌سازی موضوعات خویش نزدیک آن «نظریه سرگرمی یا تمدن اعصاب» است.

تجاری که هنرها عرضه می‌دارند حصول‌پذیر نیستند، یا جز بندرت در جای دیگر قابل حصول نیستند. ای کاش بودند! آنها ناقص نیستند؛ شاید بهتر بود که آنها به عنوان صورت کامل شده تجارب عادی توصیف می‌شدند. آنها از آن دست نیستند که شخص کاملاً مجهز بتواند بدون تحمل خسارت از آنها صرف‌نظر کند، و این خسارت زودگذر نیست، بلکه عودکننده و دائمی است؛ مجهزترین افراد کسانی هستند که بیش از همه به این تجارب بها می‌دهند. هنر هم، چنانکه گاهی اوقات بر سبیل قضیه فرعی ابراز می‌شود، چیزی نیست که کارکرد خاص خود را در مورد جوانان جهان داشته باشد، بلکه با تکامل علم منسوخ می‌شود. هنر به احتمال زیاد ممکن است افول کند و از میان برود، ولی اگر چنین شود یک فاجعه بیولوژیکی از قسم اول بروز خواهد کرد. باز هنر چیزی نیست که بتوان آن را عقب انداخت در حالی که انسان ماقبل هزاره‌ای با مسائلی فوریت‌ر دست به گریبان است. بالا بردن معیار پاسخ به اندازه سایر مسائل فوریت دارد، و هنرها وسیله‌ای عمده‌اند که به کمک آنها می‌توان معیار پاسخ را بالا برد یا پایین آورد.

تاکنون ما بیشتر به تأثیرات کمابیش ویژه تجارب حاصل از هنرها سر و کار داشته‌ایم، یعنی با تأثیراتی که اعمال آنها در این تجارب بر روی گروه‌های بسیط معین یا نظام انگیزه‌ها می‌گذارد. «نظریه نمایش» موجب محدود شدن کار ما به این نتایج می‌شود. اگرچه آنها مهمند ما نباید تأثیرات کلیتری را که هر تجربه خوب سازمان یافته‌ای ایجاد می‌کند نادیده انگاریم. آنها ممکن است در برخی موارد

(۸) تأکیدات، ص ۱۱۵.

9) Play

شیوع فوق‌العاده‌ای پیدا کنند. آزمونی ظاهراً نامربوط از قبیل توانایی ایستادن بر روی یک پا بدون تزلزل اخیراً به وسیله آقای بورت^{۱۰} به عنوان شاخصی برای سازمان ذهنی و بویژه عاطفی به کار گرفته شده است. همه فعالیت‌های ما نسبت به یکدیگر به میزانی عجیب و به صورت‌هایی که ما عجالتاً فقط می‌توانیم حدس بزنیم واکنش نشان می‌دهند.

سازگاری بهتر، انطباق روشنتر، یا سازش انگیزه‌ها در هریک از زمینه‌ها باعث ارتقای آن در زمینه‌های دیگر می‌شود. گامی در اعمال ریاضی، در صورتی که چیزهای دیگر در شرایط مساوی باشند، تحصیل نوبت جدیدی در اسکی‌بازی را تسهیل می‌کند. شاید لازم به ذکر است که چیزهای دیگر بندرت در شرایط مساوی قرار می‌گیرند. اگر این امر حتی در مورد انگیزه‌هایی دقیقاً محدود شده از قبیل آنچه در یک تکنیک علمی دخیل است صادق باشد، پس به طریق اولی هنگامی که بخش بزرگتر، یعنی گسترده‌ترین نظامها، آنهایی که در پاسخهای ما به انسانها و به مقتضیات حیات فاعلاند، درگیر کار باشند بسی آشکارتر است.

شواهدی فراوان وجود دارد بر اینکه رفع اشتباه در یک حوزه از فعالیت باعث می‌شود که رفع آن در جاهای دیگر به نحو دلخواه صورت گیرد. سهولت برخورد یک ذهن تربیت یافته با یک موضوع تازه روشنترین شاهد مثال است، ولی به همین‌سان شخصی که تجربه عاطفی عادی‌اش روشن، کنترل شده، و منسجم است کمتر احتمال می‌رود که در اثر یک وضع ناگوار ناشنیده به اشتباه بیفتد. پیچیدگی‌های امور گاهی این تأثیر را دچار ابهام می‌کند: یک ریاضیدان که با روانشناسی سر و کار پیدا می‌کند ممکن است مبادرت به استفاده از روش‌هایی نامناسب بکند، و سالمترین افراد ممکن است کودنی خود را در برخورد با افرادی از نژادهای دیگر به اثبات برسانند. فردی متخصص، خواه اهل تعقل و خواه اهل اخلاق، که در خارج از حوزه محدود تخصصی‌اش درمانده است چهره‌آشنایی در این کمدمی حقیر است. اما آنچه باید قبل از ابطال این اصل نشان داده شود این است که، در شرایط تساوی تخصص، متخصص موفق به طور کلی بهتر از همکار ناموفق خویش با زندگی هماهنگ نشده است، هرچند معدودند افرادی که به بحث و جدل در برابر این سخن برمی‌خیزند که انتقال توانایی بکرات صورت می‌گیرد اگر چه شیوه‌ای که این انتقال به کمک آن حاصل می‌شود ممکن است مبهم باشد.

هنگامی که انگیزه‌های بسیار شایع و بسیار بنیادین به طور ضمنی در میان می‌آیند، جایی که نگرش‌هایی که همواره در زندگی عادی اختیار می‌شوند پدید می‌آیند، تأثیر این انتقال ممکن است بسیار مشخص باشد. هر کسی احساس رهایی، گشایش، و صلاحیت و سلامت فزاینده را به دنبال

هرگونه مطالعه‌ای که در آن چیزی بیش از نظم و انسجام معمولی به پاسخهای ما بخشیده می‌شود می‌شناسد. چنین می‌نماید که ما احساس می‌کنیم تسلطمان بر زندگی، بصیرت ما نسبت به آن، و تمیزمان از امکانات آن افزایش می‌یابد، حتی در مورد وضعیتهایی که ارتباطی اندک با موضوع مطالعه دارند یا هیچ ربطی به آن ندارند. موضوع مطالعه می‌تواند فصلی از کتاب گوستا برلینگ^{۱۱}، یا الفای اتم^{۱۲}، بخش پایانی یهودگی آرزوهای انسانی^{۱۳}، یا ابتدای هری ریچموند^{۱۴} باشد؛ تفاوتها هرچه باشد احساس سرزندگی یکسان است. و بر عکس، هر کسی کاهش نیرو، درهم ریختگی، و احساس درماندگی را که کتابی معیوب، ناهموار، و مغشوش، یا نمایشنامه‌ای با اجرای بد ایجاد می‌کند می‌شناسد، مگر اینکه کار تشخیص انتقادی بتواند قرار و آرامش را به شخص بازگرداند.

نه موضوع و نه نزدیکی رابطه میان تجربه و وضعیت شخص خواننده هیچ ارتباطی با این تأثیرات ندارد. اما برآستی در نظر هر کسی که تشخیص می‌دهد تجربه چگونه چیزی است و از چه طریقی حاصل می‌شود، تضاد دیرین میان موضوع و شیوه برخورد دیگر محل توجه نخواهد بود (نک: فصل شانزدهم). این دو از یکدیگر تفکیک‌پذیر یا چیزهایی مجزاً از همدیگر نیستند و چنین تقسیم‌بندی و تفکیکی هیچ فایده‌ای ندارد. در این مورد تأثیراتی که ما ملاحظه می‌کنیم تنها بستگی به نوع و میزان سازمانی که به تجارب داده می‌شود دارد. اگر در سطح بهترین تلاشهای خود ما یا برتر از آن (اما نه آنقدر برتر که دور از دسترس ما قرار گیرد) باشد ما احساس سرزندگی می‌کنیم. اما چنانچه سازمان خود ما از هم فرو پاشد و به سطحی نابهنجارتر و درهم و برهم‌تر رانده شود، به دل‌فشاردگی دچار می‌شویم و موقتاً ظرفیت خود را از دست می‌دهیم؛ نه تنها به طور موضعی بلکه به طور کلی. این در هنگامی است که آنچه به ما پیشکش می‌شود و ما به پذیرفتن آن اغوا می‌شویم فقط اندکی کمتر از ظرفیت تکامل یافته خود ماست، به نحوی که مشاهده اینکه چه چیزی نادرست است به هیچ وجه کار آسانی نیست، و اینکه بیشترین تأثیر را دارد. انبوهی از چیزهای آشکارا و فوق‌العاده بد، هنگامی که از نظرگاه تشخیص و تمیز نگریسته شوند، بیشتر نشاط آورند تا دل‌آزار؛ و در چنین مطالعه‌ای نیاز به هیچ چیزی که درخور اسنوب‌ها یا «از خود متشکرها» باشد نیست. آنچه برای خواننده منتقد واقعاً ناراحت‌کننده و زیان‌آور است اثر میانمایه، یعنی اثری است که درست پایین‌تر از معیارهای پاسخ ما قرار می‌گیرد. از همینجاست خشمی که بعضیها از تولیدات سر جیمز بری^{۱۵}، آفال لاک، یا سر هال کین^{۱۶} احساس می‌کنند، خشمی که اثر تقریباً عاری از محاسن قادر به برانگیختن آن نیست.

11) Gösta Berling

12) *The ABC of Atoms*13) *Vanity of Human Wishes*14) *Harry Richmond*

15) Sir James Barrie

16) Sir Hall Caine

این تأثیرات صرفاً زودگذر یا بتدریج محو شونده نیست؛ اگر ما جایگاه هنرها را در تمدن دریابیم باید آنها را دقیقتر بررسی کنیم. بهسازی پاسخ تنها فایده‌ای است که هرکسی ممکن است کسب کند، و تنزل رتبه، یعنی فرود آمدن سطح پاسخ، تنها آفت ممکن است. هنگامی که ما نه تنها انگیزه‌های دخیل در تجربه بلکه همه گروه‌های متعددی را که با آن رشد می‌یابند یا از آن عذاب می‌کشند، و همه تأثیرات دوررس توفیق یا شکست در قبال فعالیتهایی را که ممکن است مستقل از یکدیگر به نظر آیند مورد توجه قرار دهیم، دیگر این حقیقت که برخی افراد احساسی اینقدر هشیارانه درباره هنرها دارند مایه شگفتی نخواهد بود.

کوچک شمردن اهمیت هنرها تقریباً همیشه ناشی از غفلت از کارکرد ذهن است. تجاری از این قبیل که ما با اشتیاق و تمام وجود وارد آن می‌شویم یا ممکن است بدان فریفته و اغوا شویم، فرصتهایی ویژه را برای افشاء عرضه می‌دارند. آنها شکل‌دهنده‌ترین تجاربند، زیرا در آنها تکامل و نظام‌یابی انگیزه‌های ما به بالاترین ابعاد خود می‌رسد. در زندگی عادی هزار ملاحظه جلوی هرگونه کارکرد کامل پاسخها را در مورد اغلب ماها می‌گیرد؛ دامنه و پیچیدگی نظام‌های انگیزه‌ای موجود در کمترین حد است؛ نیاز به عمل، نامعلومی و ابهام نسبی وضعیت، دخالت عوامل اتفاقی بیربط، فضا سازی نامناسب و موقتی - یعنی اینکه عمل زیاده کند یا تند باشد - همه اینها موضوع را مبهم و از تکامل کامل تجربه جلوگیری می‌کنند. ما ناگزیریم به سوی راه‌حلی خشن و دم دستی جست بزنیم. اما در «تجربه تخیلی» این موانع برطرف گردیده است. بدین سان اینکه چه چیزی در اینجا اتفاق می‌افتد، چه فشار مشخصی، تسلطی، تضادی، راه‌حلی و خنثی‌سازی متقابلی وجود دارد، چه نسبت و رابطه دوری میان نظام‌های مختلف انگیزه‌ها ایجاد می‌شود، و چه چیزهایی قبل از روابط درک نشده و غیر عملی تثبیت شده، موضوعی است که اگر بروشنی بنگریم می‌تواند تمامی باقیمانده زندگی را جرح و تعدیل کند. همان نسبتی که تعادل در نظر یک شیمیدان با ترازوی یک بقال دارد، ذهن در لحظه تخیل با ذهنی که مملو از روابط عادی یا امور عملی است دارد. مقایسه موجب سنگینتر شدن کفه است. نتایج حاصله از پاسخ بی‌زاد و مانع، خواه خوب و خواه بد، در دادوستدهای عادی ما از دستمان به در نخواهد رفت.

فصل سی و دوم تخیل

عقل که فی نفسه سرگشته بود،
دید که تقسیمات به همراه یکدیگر افزایش می‌یابند؛
با اینهمه نسبت به خودشان هیچ یک آن دیگری نیست،
آنها بسیط بودند و بدین‌گونه حالت مرکب یافته‌اند.
ققنوس و سنگ‌پشت

دست کم شش مفهوم، جداگانه برای واژه «تخیل» هنوز در مباحث انتقادی رایج است. بجاست که قبل از پرداختن به بررسی یکی از آنها که مهمتر از بقیه است آنها را از هم جدا کنیم.

(I) ایجاد تصاویر روشن، معمولاً تصاویر دیداری، که قبلاً به قدر کافی درباره‌شان سخن گفته شده، رایجترین چیزی است که از تخیل اراده می‌شود و کمتر از همه جالب توجه است.

(II) کاربرد زبان مجازی اغلب تنها چیزی است که موردنظر است. گفته می‌شود افرادی که طبیعتاً استعاره و تشبیه را به کار می‌گیرند، بویژه در صورتی که از یک نوع غیر متعارف باشد، دارای تخیل هستند. این نوع ممکن است همراه با تخیل به معانی دیگر باشد یا نباشد. نباید از این امر غافل بود که استعاره و تشبیه - این هر دو را می‌توان با هم لحاظ کرد - کارکردهایی بسیار متنوع در سخن دارد. هر استعاره ممکن است مفصل یا به صورت نموداری باشد، و نمونه‌ای ملموس از رابطه‌ای را که به صورتی جز این ناگزیر با الفاظ تجریدی بیان می‌گردید به

دست دهد. این رایجترین کاربرد علمی یا نثری استعاره است. این کاربرد در زبان عاطفی و در شعر بندرت واقع می‌شود؛ عبارت شلی «گنبدی از شیشه سخت رنگارنگ» تقریباً تنها مثالی است که به ذهن خطور می‌کند. معمولاً ایضاح ادعایی بیش نیست؛ نگرش گوینده نسبت به موضوع سخنش یا شنوندگانش سبب کاربرد استعاره به عنوان یکی از وسایل بیانی می‌شود. گیب^۱ گفته است: «آزادانگی نوشته‌های من برآستی قبیله‌ای بیرحم را برانگیخته است، ولی هنگامی که من از گزندها رستم، بزودی به وزوز زنبورهای کافره خویر گشتم»، اما استعاره کاربردهای باز هم بیشتری نیز دارد. استعاره نموداری عالی است که به کمک آن اشیای متفاوتی که تاکنون با هم پیوندی نداشته‌اند در شعر به خاطر تأثیر بر نگرش و انگیزه‌ای که از نحوه تلفیق آنها و از الفتی که ذهن میان آنها برقرار می‌کند حاصل می‌شود با یکدیگر پیوند می‌یابند. استعاره‌هایی معدود وجود دارند که تأثیر آنها را، اگر بدقت بررسی شوند، می‌توان در روابط منطقی موجود جستجو کرد. استعاره عبارت از روشی نیم مخفی است که به کمک آن تعداد بیشتری از عناصر متنوع می‌توانند در درون ساختمان تجربه به کار گرفته شوند. چنین نیست که فضیلتی در خود تنوع باشد، هرچند فهرست منتقدانی که به نظر می‌رسد چنین می‌اندیشیده‌اند می‌تواند طویل باشد؛ به یک صفحه از فرهنگ لغات می‌تواند تنوع بیشتری را نسبت به یک صفحه از شعر نشان دهد؛ اما آنچه برای تمامیت یک تجربه ضروری است همیشه اوقات به طور طبیعی موجود نیست، و استعاره بهانه‌ای را فراهم می‌آورد که به کمک آن هر آنچه مورد نیاز است می‌تواند به درون رخنه کند. این نمونه‌ای از یک پدیدار سخت شگفت‌انگیز است که همواره در هنرها به ظهور می‌رسد. آنچه بیش از هر چیز ضروری است غالباً به نظر می‌رسد به نحوی اشتباه‌آمیز و به گونه‌ای صورت می‌گیرد که گویی محصولی فرعی و تلفیقی تصادفی است. کسانی که در توضیح و تبیین تأثیرات فقط به مقاصد ظاهری می‌نگرند، کسانی که برداشت نثری از اشعار می‌کنند، ناچار آنها را معمایی خواهند یافت. اما اینکه چرا بیان مقصود به صورت صریح و آشکار تا این حد تأثیر را از میان می‌برد مسلماً مسئله‌ای بغرنج است.

(III) مفهوم محدودتر آن است که در آن بازسازی همدلانه از حالات ذهنی افراد دیگر، بویژه حالات عاطفی آنها، اراده می‌شود. نمایشنامه‌نویس به منتقدی که فکر می‌کند اشخاص نمایشنامه او رفتاری غیرطبیعی دارند می‌گوید: «تو به قدر کافی تخیل نداری.» این نوع تخیل

1) Gibbon

مسئلاً ضرورتی برای ارتباط است، و تحت شمول آن چیزی است که قبلاً در فصل بیست و چهارم گفته شد. این مفهوم ضرورتاً پیوندی با مفاهیمی از تخیل که بر ارزش دلالت می‌کنند ندارد. نمایشنامه‌های بد برای کسب موفقیت همان قدر بدان نیازمندند که نمایشنامه‌های خوب.

(IV) قدرت ابداع، یعنی به هم پیوستن عناصری که به طور عادی پیوندی با هم ندارند، مفهوم دیگری از تخیل است. مطابق این مفهوم گفته می‌شود که ادیسن دارای تخیل است، و هرگونه رمانس تخیلی آن را به نحو عالی نشان می‌دهد. اگرچه این به مفهومی که در آن ارزش مندرج است نزدیکتر است، ولی هنوز بیش از حد کلی است. آدم دیوانه در تلفیق و ترکیب کردن مفاهیم عجیب و غریب بر هر یک از ما پیشی می‌گیرد: دکتر کوک^۲ گوی سبقت از پیری^۳ می‌رباید، و باتملی از سر جان برادبری^۴.

(V) مفهوم دیگری که داریم آن نوع از پیوند مناسب میان اشیایی است که به طور عادی فاقد ارتباط با یکدیگرند و نمونه آن در تخیل علمی است. این مفهوم عبارت است از نظم بخشیدن به تجربه به صورتهای مشخص و برای غایت یا مقصودی مشخص، و نه لزوماً عمدی و خودآگاهانه بلکه محدود به زمینه مفروضی از پدیدارها. موفقیت‌های تکنیکی هنرها مواردی از این نوع تخیل است. همچنانکه در مورد هرگونه نظم بخشی صادق است، ملاحظات ارزشی به احتمال بسیار در آن مضمّن است، ولی ارزش ممکن است محدود یا مشروط باشد.

(VI) سرانجام می‌رسیم به مفهومی از تخیل که ما در اینجا بیش از هرچیز با آن سروکار داریم. فورمول‌بندی اصلی^۵ عبارت است از سخن کولریج که بیشترین کمک را به نظریه ادبی کرده و، به استثنای طریقه تفسیر، مشکل بتوان چیزی بر آنچه او گفته است افزود، اگرچه همچنانکه پیشتر در فصل بیست و چهارم ذکر شد، زدودن برخی چیزها از آن سودمند است.

«اینکه قدرت ترکیبی و جادویی که ما به گونه‌ای انحصاری به تخیل اختصاص می‌دهیم... خود را در تعادل یا سازش میان کیفیات متضاد یا ناسازگار نشان می‌دهد... یعنی مفهوم تازگی و سرزندگی همراه با چیزهای دیرینه و مأنوس؛ چیزی بیش از حالت عاطفی معمولی، با نظمی

2) Cook

3) Peary

4) Sir John Bradbury

۵) دین کولریج به شلی را در این مورد زیاده از حد ارزیابی کرده‌اند. این وام‌هایی هم که گرفته بیشتر برای او دست و پاگیر بوده است تا دست راحت رسان.

بیش از نظم عادی؛ وجدان همیشه بیدار و تسلط مستمر بر نفس همراه با شور و هیجان و احساسی عمیق یا تند و پر حرارت، «احساس لذت موسیقایی... با قدرت تبدیل حجمی انبوه به وحدت تأثیر، و جرح و تعدیل کردن یک رشته افکار به کمک یک فکر یا احساس غالب»، اینهاست موهبت‌های تخیل. چنانکه بزودی دلیلش را خواهیم دید، برای کولریج طبیعی بود که تتبعات بعدی خود را درباره تخیل به حوزه تعالی‌گرایی (ترانساندانتالیسم) بکشاند، اما از این گذشته، دلیل کافی در این توضیف و در بسیاری از کاربردها و ایضاحات پراکنده از طریق سرگذشت ادبیات و سخنرانیها برای توجیه و تصدیق این دعوی کولریج وجود دارد که او دقیقتر از هرکس دیگری انگشت بر ویژگیهای بنیادین تجربه شاعرانه و نیز هرگونه تجربه ارزشمند دیگر نهاده است.

در توصیف شاعر، تأکید بر قابل استفاده بودن تجربه او، بر گستردگی زمینه تحریکی که او می‌تواند بپذیرد، و کامل بودن پاسخی که می‌تواند بدهد کردیم. فرد عادی در قیاس با او نود درصد از انگیزه‌های خود را باز می‌دارد، زیرا ظرفیت و توانایی اداره آنها را بدون خلط و خطا ندارد. او با چشم‌بند راه می‌رود، زیرا آنچه او در غیر این صورت ممکن است ببیند وی را منقلب می‌کند. اما شاعر از رهگذر قدرت فوق‌العاده خود در تنظیم تجربه از این نیاز فارغ است. انگیزه‌هایی که معمولاً در یکدیگر دخالت می‌کنند، با هم تضاد می‌ورزند، مستقلند، و متقابلاً همدیگر را مختل می‌سازند، در وجود او در یک حالت موازنه ثابت با هم ترکیب می‌شوند. او البته انتخاب می‌کند، ولی دامنه بازدارایی که برای او لازم است کاهش می‌یابد، و به همین دلیل یکچنین بازدارایی که او ایجاد می‌کند با قوت هرچه بیشتری انجام می‌گیرد. از همینجاست آن کرختی و فتور موضعی هنرمند که اینهمه مشاهده‌گر را تکان می‌دهد.

اما این انگیزه‌ها که در وجود هنرمند فعالند به صورتی در می‌آیند که یکدیگر را متقابلاً جرح و تعدیل می‌کنند و به موجب همین امر تا آن حدی نظم می‌یابند که در فرد معمولی تنها در لحظاتی نادر و مثلاً در اثر ضربه حاصله از فقدان و داغیدگی بزرگ یا سعادت‌ی که به خواب هم نمی‌دیده است رخ می‌دهد؛ در لحظاتی که به نظر می‌رسد «غشاء انس و تنهایی خودخواهانه» که معمولاً نود درصد

زندگی را از چشم او نهان می‌دارد کنار زده می‌شود و او به گونه‌ای عجیب احساس سرزندگی و آگاهی از تحقق تجربه می‌کند. در این لحظات هزاران منع و محدودیت او سست می‌شود؛ پاسخهایش در اثر آسودگی و تسهیل عملی ولی محدود - اگر بتوان این تعبیر مجازی نامناسب را به کار برد - کانالیزه می‌شوند، تضعیف می‌گردند، و نظمی جدید در قبال یکدیگر به خود می‌گیرند؛ او چنین احساس می‌کند که گویی همه چیز از نو آغاز یافته است. اما برای بیشتر افراد پس از نخستین ایام حیات چنین تجاربی اتفاقی است؛ زمانی فرا می‌رسد که آنان ظرفیت پذیرش چنان تجاربی را بدون مددکار ندارند، و این تجارب را تنها از طریق هنرها دریافت می‌کنند، زیرا هنر والا چنین تأثیری دارد، و جایگاه فوق‌العاده‌اش را در حیات بشری مرهون همین امر است.

شاعر به گونه‌ای ناخودآگاه مجموعه‌ای ترتیب می‌دهد که نیروی عادت را مقهور خویش می‌سازد؛ انگیزه‌هایی که او بیدار می‌کند از رهگذر همان وسایلی که به کمک آنها بیدار شده‌اند از قید و بندهایی که شرایط عادی برمی‌انگیزد آزادند؛ چیزهای بیربط و ناسازگار گذارده می‌شوند؛ و او نظمی را بر زمینه ساده شده ولی گسترش یافته حاصل از انگیزه‌ها تحمیل می‌کند که قابلیت انعطاف هرچه بیشتر آن انگیزه‌ها به آنها امکان پذیرش این نظم را می‌دهد. همچنین تقریباً همیشه بخش عمده اثر او از طریق آن انگیزه‌هایی که ما آنها را به صورت همسانترین و منظمترین انگیزه‌ها می‌بینیم حاصل می‌شود، یعنی آن انگیزه‌هایی که به کمک آنچه «عناصر شکلی» نام دارند برانگیخته می‌شوند. همچنین آنها ابتدایترین، و به همین دلیل مشترکترین و معمولترین انگیزه‌ها در میان آنها هستند که بیش از همه منع گردیده‌اند، بیش از همه قطع شده‌اند، و تابع مقاصد بیش از حد تحمیلی گشته‌اند. ما بندرت می‌گذاریم که یک رنگ مطلقاً به عنوان یک رنگ بر ما تأثیر بگذارد، ما آن را به مثابه علامتی که به کمک آن یک شیء رنگی را تشخیص می‌دهیم به کار می‌بریم. بدین سان پاسخهای ما به رنگها فی‌نفسه آنقدر مختصر است که بسیاری افراد بدین گمان می‌افتند که مواد رنگی مورد استعمال نقاشان به نحوی رنگینتر از طبیعت است. آنچه رخ داده این است که ممنوعیتها آزاد شده است، و در عین حال کنشهای متقابل میان آن انگیزه‌هایی واقع می‌شود که به نظر می‌رسد فقط منظره غروبها در تجربه روزمره بیدار می‌سازد. ما در بحث از ارتباط یکی از دلایل تقدم «عناصر شکلی» را دیدیم، یعنی همسانی انگیزه‌هایی که ایجاد آن عناصر منوط به آنهاست. دلیل دیگر را در ابتدایی بودن آنها می‌یابیم. این مفهوم که جنبه تصادفی و عارضی زندگی کاهش یافته است، اینکه ما داریم از نو شروع می‌کنیم، و اینکه تماس ما با امور متحقق و واقعی افزایش پیدا کرده است، تا حدود زیادی ناشی از

بازگشت قدرت کامل طبیعی ادراکات به آنهاست.

اما این بازگشت به اندازه کافی نیست؛ فقط نگرستن به یک منظره در آینه، یا ایستادن کسی بر روی سرش این کار را انجام خواهد داد. آنچه بسی اساسیتر است سازمان یافتگی هرچه بیشتر است، یعنی قدرت اعتلا یافته ترکیب همه تأثیرات متعدد عناصر شکلی به صورت یک پاسخ واحد، که شاعر آن را اعمال می‌کند. خاطرنشان کردن اینکه «احساس لذت موسیقایی یکی از موهبت‌های تخیل است» یکی از درخشانترین کارهای کولریچ بوده است. در همین حلّ ملغمه‌ای از انگیزه‌های نامرتبط به صورت یک پاسخ واحد نظم یافته است که تخیل در تمامی هنرها تجلی می‌کند، اما از آن جهت که عملکرد آن در این مورد بسیار پیچیده و در مشاهده سخت حصول ناپذیر است، ما به بررسی مفیدی درباره دیگر تجلیات آن خواهیم پرداخت.

ما، البته تنها بر سبیل اتفاق، اشاره کردیم که تخیل خصلتاً تأثیراتی مشابه آنهایی که با بحرانیهای بزرگ و ناگهانی در تجربه همراهاند ایجاد می‌کند. این گمراه کننده است. درست آن است که سنتزهای تخیلی که بیش از هر چیزی به این اوجها نزدیک می‌شوند، مثلاً تراژدی، تحلیلشان آسانتر از همه است. چه نمونه‌ای روشنتر از تراژدی از لحاظ «تعادل یا سازش کیفیات متضاد یا ناسازگار» می‌توان یافت؟ «شفقت»، یعنی انگیزه نزدیک شدن، و «ترس»، یعنی انگیزه واپس کشیدن، در تراژدی به سازشی با یکدیگر دست می‌یابند که در هیچ جای دیگر نمی‌یابند، و چه کسی می‌داند که همراه با آنها چه گروه‌های متحدی از انگیزه‌هایی به همان اندازه ناسازگار با هم سازش پیدا می‌کنند. وحدت آنها در یک پاسخ واحد نظم یافته عبارت از کاتارزیس است که تراژدی با آن شناخته می‌شود، خواه ارسطو چیزی از این دست را اراده کرده باشد و خواه نه. این توجیه آن احساس رهایی، یعنی آن احساس فراغت است که در مرکز تأکید است، احساس تعادل و آرامشی که از تراژدی حاصل می‌شود، زیرا راه دیگری وجود ندارد که چنین انگیزه‌هایی، وقتی یک بار بیدار شدند، بتوانند بدون بازداری در آسایش قرار گیرند.

تشخیص این نکته ضروری است که در تجربه کامل تراژیک هیچ بازداری‌ای وجود ندارد. ذهن از هیچ چیز نمی‌گریزد، خود را در پشت هیچ خطایی پنهان نمی‌کند، بدون تسلا بر جای می‌ماند، بدون جبن، تنها و با اتکا به خود. آزمون موفقیت ذهن این است که آیا می‌تواند با آنچه مقابل اوست مواجه شود و به آن پاسخ دهد بدون هیچ یک از طرق بی‌شمار طفره‌روی که معمولاً به کمک آنها از تکامل کامل تجربه گریز می‌زند. بازداریه‌ها و والایش‌ها^۷ به یکسان تدابیری هستند که ما تلاش

(۷) والایش معادل sublimation؛ چنین است در واژه‌نامه روانشناسی و زمینه‌های وابسته - م.

می‌کنیم تا به کمک آنها از موضوعاتی که ممکن است ما را گمراه سازد اجتناب ورزیم. جوهر تراژدی آن است که ما را وادار می‌کند تا لحظه‌ای بدون آنها زندگی کنیم. هنگامی که توفیق می‌یابیم، مطابق معمول، در می‌یابیم که هیچ مشکلی وجود ندارد؛ مشکل از بازداري و والایش زاده شده بود. لذتی که به گونه‌ای چنین عجیب قلب تجربه است دلالت بر آن ندارد که «همه چیز جهان درست است، یا درجایی، و به نحوی، عدالت وجود دارد»؛ بلکه علامت آن است که همه چیز در حال حاضر در دستگاه عصبی درست است. از آنجا که تراژدی تجربه‌ای است که بیش از هر چیز این طفره رویها را به خود جلب می‌کند بزرگترین و نادرترین چیز در ادبیات است، زیرا اکثریتی وسیع از آثاری که تحت این نام قرار می‌گیرند دارای نظمی متفاوتند. تراژدی تنها برای ذهنی میسر است که فعلاً غوصی یا مانوی است. کمترین تماس و دخالت هرگونه نظام دینی که بهشتی جبران کننده را به قهرمان تراژدی پیشکش کند خطرناک است. به همین دلیل است که رومو و ژولیت تراژدی به مفهومی که شاه لیر هست نیست.

اما در تراژدی چیزی بیش از تجربه مطلق وجود دارد. علاوه بر ترس، شفقت نیز در آن هست، و اگر چیزی جانشین هریک از این دو شود که اندکی متفاوت باشد - فرضاً وحشت یا نفرت به جای ترس، تأسف یا شرم به جای شفقت؛ یا آن نوع شفقت که صفت «قابل ترحم» را به جای آنچه صفت «رفت‌انگیز» را می‌دهد ایجاد کند - کل تأثیر دگرگون می‌شود. این رابطه میان دو دسته از انگیزه‌ها، یعنی شفقت و ترس، است که صفت ویژه خود را به تراژدی می‌دهد، و از همان رابطه حالت موازنه خاص تجربه تراژیک نشأت می‌گیرد.

تعبیر مجازی تعادل یا موازنه نیاز به بررسی دارد، زیرا شفقت و ترس به مفهومی ضد یکدیگرند که شفقت و نفرت نیستند. نفرت نسبت به وحشت نزدیکتر از ترس نسبت به شفقت است، زیرا این دو علاوه بر دافعه دارای جاذبه نیز هستند. همچنانکه در مورد رنگ صادق است، لحنهایی که دقیقاً در رابطه هارمونیک با یکدیگر قرار ندارند بویژه رام‌نشدنی و مغایر همدیگرند، همچنین است در خصوص این انگیزه‌هایی که آسانتر قابل توصیفند. تجربه فوق‌العاده تثبیت یافته تراژدی، که قابلیت پذیرش تقریباً هرگونه انگیزه دیگری را مادامی که رابطه اجزای مسئله اصلی دقیقاً درست باشد دارد، در صورتی که این اجزا تغییر یابند یکباره دگرگون می‌گردد. حتی در صورتی که این تجربه انسجام خود را حفظ کند، یکباره به چیزی محدودتر، محصورتر، و منحصرتر بدل می‌شود، یعنی یکباره به صورت پاسخی بسیار جزئیتر، مقیدتر، و اختصاصیتر در می‌آید. تراژدی شاید عموماً کمترین، همه‌پذیرترین، و نظامدارترین تجربه شناخته شده است. می‌تواند هر چیزی را به درون سازمان خود

راه دهد، و آن را به گونه‌ای جرح و تعدیل کند که جایی برای خود بیاورد. تراژدی شکست‌ناپذیر است؛ هیچ چیزی نیست که به نگرش تراژیک در صورتی که به طور کامل تکامل یافته باشد جنبه‌ای متناسب و فقط جنبه‌ای متناسب نباشد. تنها رقابای آن از این لحاظ عبارتند از نگرشهای فالستاف و ولتر در کاندید. اما شبه تراژدی-بخش اعظم تراژدیهای یونانی و همچنین تقریباً همه تراژدیهای عصر الیزابتی بجز شش شاهکار شکسپیر تحت این عنوان قرار می‌گیرند-یکی از شکننده‌ترین و ناپایدارترین نگرشهاست. نقیضه (پارودی) به آسانی آن را ساقط می‌کند، و کنایه اضافی آن را فلج می‌سازد؛ حتی یک لطیفه میانمایه ممکن است آن را نامتعادل و افراطی بنمایاند.

این موازنه سنجیده، که تثبیت آن از طریق قدرت شمول و داخل‌سازی است و نه از طریق نیروی خارج‌سازی و برون‌افگنی، منحصر به تراژدی نیست. این ویژگی عمومی تمامی ارزنده‌ترین تجارب هنری است. آن را به همان اندازه بدون اشتباه می‌توان با یک قالی، یا یک ظرف، یا یک حرکت به دست داد که با عمارت پارتنون، و به همان روشنی می‌تواند از طریق یک نکته حاصل شود که از یک سونات. ما باید در برابر وسوسه تجزیه و تحلیل علت آن به صورت چند رشته ویژگیهای متضاد موجود در درون شیء مقاومت کنیم. یکچنین تجزیه و تحلیلی قاعداً نمی‌تواند صورت گیرد. تعادل در ساختار شیء تحریک‌کننده نیست بلکه در پاسخ است. ما با به خاطر داشتن این مطلب از خطر این فرض که فورمولی برای زیبایی یافته‌ایم رها می‌شویم.

اگرچه برای بیشتر افراد این تجارب گذشته از هنرها غیرمکررند، ولی تقریباً هر مناسبتی می‌تواند آنها را پدید آورد. مهمترین شرط عمومی سلامت ذهنی است، یعنی حالت بالایی از «ترصد»؛ شرط دیگر بروز مکرر چنین تجاربی در گذشته نزدیک است. هیچ‌یک از تأثیرات هنر انتقال‌پذیرتر از این تعادل یا توازن نیست.

علی‌رغم همه تفاوت‌های موجود در انگیزه‌های مربوطه، شباهت عمومی مسلمی را می‌توان در همه این موارد سازمان‌یافتگی فوق‌العاده خوب و کامل مشاهده کرد. همین شباهت است که منجر به افسانه «وضعیت زیباشناختی»، «عاطفه زیباشناختی»، و زیبایی‌بهره‌مند از کیفیتی یگانه که در تمام نمودهای آن یکسان است گردیده است. ما در فصل دوم فرصتی یافتیم تا اشاره کنیم که آن ویژگی‌هایی که تجربه زیباشناختی معمولاً به کمک آنها تعریف می‌شود-یعنی عدم تشخیص، عدم وجود علقه مشترک، و انفصال که اینهمه مورد تأکید و اینقدر کم از سوی زیباشناسان مورد بحث قرار گرفته‌اند-در واقع عبارت از دو دسته از ویژگی‌های کاملاً متفاوت هستند. دیدیم که یک دسته (فصلهای دهم و بیست و چهارم) چیزی بیش از شرایط ارتباط نیست که اساساً هیچ ربطی به ارزش

ندارد، شرایطی که در ارتباطات بی‌ارزش و ارزشمند به طور یکسان دخیل است، اگرچه در بالا اشاره کردیم که این نوع از انفعال و جدایی از شرایط عادی و علائق شخصی عَرَضی ممکن است در مورد این ارتباطات فوق‌العاده ارزشمند^۸ دارای فایده خاصی باشد، زیرا درهم شکستن ممنوعیتها و محدودیتها را آسانتر می‌سازد. باید افزود که همین تسهیلی که در مورد پاسخ صورت می‌گیرد توجیهی بر تأثیر مشخصاً زیان‌آور هنر بد اما کارا نیز هست.

اکنون می‌توانیم به بررسی دسته دیگری از ویژگیها بپردازیم که با این شرایط ارتباطی اشتباه شده، و ممکن است به گونه‌ای توجیه‌پذیر به عنوان تعریف زمینه‌ای خاص برای آنانکه به ارزشهای تجربه علاقه‌مندند اختیار شود. دو طریق برای سازمان دادن به انگیزه‌ها وجود دارد؛ یکی از طریق داخل‌سازی و دیگری خارج‌سازی، یعنی طریق جذب و ترکیب و طریق دفع و برون افگنی. اگرچه هر حالت منسجمی از ذهن بستگی به هردوی آنها دارد، ولی جایز است که تجاربی را که از طریق محدودسازی پاسخ به ثبات و نظم می‌رسند در تقابل با آنهایی قرار دهیم که بدان گسترش می‌بخشند. بخشی بسیار بزرگ از شعر و هنر به تکامل کامل و منظم تجارب نسبتاً مخصوص و محدود بسنده می‌کند؛ به عاطفه‌ای مشخص مانند غم، شادی، و غرور؛ یا به نگرشی معین مثل عشق، رنجش، ستایش، و امید؛ یا به حالتی خاص همچون مالیخولیا، خوشبینی، یا اشتیاق. و چنین هنری ارزش و جایگاه خاص خود را در امور انسانی داراست. هیچ‌کس نزاعی بر سر «بشکن، بشکن، بشکن»^۹ یا کروناک^{۱۰}، یا رز ایلمر^{۱۱}، یا فلسفه عشق^{۱۲} ندارد^{۱۳}، هرچند اینها بوضوح محدود و منحصرند. اما آنها نوع برتر شعر نیستند؛ ما آنچه را در چکامه‌ای بر هزارستان^{۱۴}، در میسی مغرور^{۱۵}، در سر پاتریک سپنس^{۱۶}، در تعریف عشق^{۱۷}، یا در شبانه درباره روز اس. لوسی^{۱۸} می‌یابیم نمی‌توانیم از آنها متوقع باشیم.

ساختار این دو نوع تجربه با هم متفاوت است، و تفاوت نه در مورد موضوع بلکه در روابط

۸) شاید بجا باشد خاطرنشان کنیم که این توصیف از تأثیرات هنر از نظریه‌ای درباره ارزش منتج می‌شود که ویژگیهای آن را به اجمال در فصل هفتم بیان کردیم. آنها ارزشمندترین تجاربند، زیرا اتلاف در آنها در کمترین حد است. بدین‌سان جایگاهی که به آنها اختصاص یافته است فقط بیانی از ترجیح شخصی نیست.

9) "Break, break, break"

10) *Coronach*

11) *Ros Aylmer*

12) *Love's Philosophy*

۱۳) آیا امیدوار باشم که ارجاعاتی که در اینجا کرده‌ام موجب ناراحتی خواننده نمی‌شود؟ تنیس، اسکات، لندر، شلی، کیتس، اسکات، آنون، مارول، پیکاک، من نگران آنم که مقایسه عملی و مفصل این اشعار را تسهیل کرده باشم.

14) *Ode to the Nightingale*

15) *Proud Maisie*

16) *Sir Patrick Spens*

17) *The Definition of Love*

18) *Nocturnall upon S. Lucie's Day*

مابین انگیزه‌های فعال متعددی است که در تجربه وجود دارد. شعری از گروه اول از رشته انگیزه‌هایی که موازی یکدیگرند و در همان مسیر یکدیگر قرار دارند تشکیل یافته است. در شعری از گروه دوم بارزترین خصیصه عبارت از ناهمگونی فوق‌العاده انگیزه‌های تشخیص‌پذیر است. اما آنها چیزی بیش از ناهمگونند، ضد یکدیگرند. چنین می‌نماید که در تجربه عادی، غیر شاعرانه و غیر تخیلی، این یا آن دسته از انگیزه‌ها احتمالاً برای بخشیدن تکامل آزادانه‌تری به بقیه انگیزه‌ها بازداشته شده باشند.

تفاوت موجود چنانچه توجه کنیم به اینکه اشعار نوع اول از چه ثبات نسبتاً سنجش‌ناپذیری برخوردارند بوضوح روشن می‌شود. آنها حاوی اندیشه‌ای کنایی نیستند. فقط کافی است که سرود رزمی دیناس واثر^{۱۹} را در ارتباطی نزدیک با کروناک بخوانیم، یا در عین اینکه فلسفه عشق را می‌خوانیم، آن عبارت ناموفق «آن لبها، ای سعادتهای لغزان!»^{۲۰} از اندویمون^{۲۱} را به خاطر آوریم تا متوجه این نکته شویم. کنایه در این مفهوم از طریق تداعی مفهوم متضاد شامل انگیزه‌های مکمل می‌شود؛ این پاسخ آن است که چرا شعری که در معرض آن است دارای بالاترین نظم نیست، و اینکه چرا خود کنایه تا این حد خصیصه ثابت و دائمی شعری است که دارای آن هست.

این انگیزه‌های متضادی که چنین تجاربی در اثر تجزیه آنها حاصل می‌شود معمولاً قابل تحلیل نیستند. چنین کاری، در صورتی که آنها مثل اغلب موارد از طریق وسایل و موجبات شکلی حاصل شوند ظاهراً ممکن نیست. اما گاهی اوقات، مثل موارد مذکور در فوق، آنها را می‌توان تجزیه و تحلیل کرد، و نقد ادبی از رهگذر همین تصادف قادر است گامی فراتر از نقد در زمینه هنرهای دیگر بردارد.

ما فقط به طور مبهم می‌توانیم حدس بزنیم که چه تفاوتی میان تعادل و سازش انگیزه‌ها و رقابت یا تضاد صرف برقرار است. یکی از تفاوتها این است که تعادل سبب ابقای یک حالت ذهنی واحد می‌شود، اما تضاد موجب حفظ دو حالت متناوب می‌گردد، هرچند این امر ما را زیاد به جلو نمی‌برد. تصور نادرست عمده‌ای که در این مورد جلوی پیشرفت را می‌گیرد دیدگاهی است که ذهن را مانند یک صفحه کلید تصور می‌کند. اینکه چه برداشتی را باید جایگزین آن کرد مورد تردید است، ولی ما قبلاً (در فصلهای چهاردهم و بیستم) دلایلی را که برداشت کاراتری را حکمفرما می‌کند مطرح کرده‌ایم. بقیه مشکل تنها ناشی از غفلت است؛ ما هنوز اطلاع کافی از دستگاه مرکزی عصبی نداریم.

19) *The War Song of Dinas Vawr*

20) "Those lips, Ostlippery blisses."

21) *Endymion*، در اساطیر یونان کهن جوان زیبارویی است که رب‌النوع ماه بر او شیفته شد و جوانی‌اش با خواب جاوید جاودانه گردید. - م.

ما در قدم اول با ردّ این اطمینان بی جهت ممکن است به جلو رویم. توازن^{۲۲} میان انگیزه‌های متضاد، که ما گمان می‌کنیم زمینه اولیه اغلب پاسخهای زیباشناختی ارزشمند باشد، شخصیت ما را بسی بیش از آنکه در مورد تجارب ناشی از عاطفدای محدودتر و مشخصتر امکان دارد وارد عمل می‌کند. جهتگیری ما دیگر در یک مسیر واحد محدود نخواهد بود؛ رویه‌های بیشتری از ذهن آشکار می‌شوند و، آنچه به منزله همان است اینکه جنبه‌های بیشتری از اشیاء قادر به تأثیرگذاری بر روی ما خواهند بود. پاسخ دادن نه از طریق یک علقه واحد با مجرای باریک بلکه به طور همزمان و منسجم از طریق بسیاری از علائق، در حکم بی‌علاقه بودن به تنها مفهومی از این واژه است که ما اینجا با آن سر و کار داریم. حالتی از ذهن که مورد علاقه نیست حالتی است که اشیاء را تنها از یک دیدگاه یا تحت یک جنبه می‌نگرد. در عین حال از آنجا که ظرفیت بخش اعظم شخصیت ما اشغال شده است، استقلال و فردیت نسبت به چیزهای دیگر افزون‌تر می‌شود. چنین می‌نماید که ما «همه آنها را یکجا» می‌بینیم، و آنها را آن‌سان که واقعاً هستند مشاهده می‌کنیم؛ آنها را صرف‌نظر از هرگونه نفع ویژه‌ای که ممکن است برای ما داشته باشند می‌بینیم. البته ما ابداً نباید بدون توقع نفع خاصی به آنها بنگریم، ولی هر قدر یک علقه ویژه کمتر ضروری و اجتناب‌ناپذیر باشد نگرش ما انفصال بیشتری پیدا می‌کند. و گفتن اینکه ما غیر شخصی هستیم تنها در حکم طریقدای عجیب از بیان این است که شخصیت ما به گونه‌ای هر چه کاملتر درگیر است.

این ویژگیهای تجارب زیباشناختی بدین‌سان ممکن است به گونه‌ای نشان داده شوند که نتیجه کاملاً طبیعی پراکندگی اجزای متشکله آنها باشد. اما اینکه اینهمه انگیزه‌های متضاد باید در میان آید تنها آن چیزی است که می‌توان در مورد تجربه‌ای که زمینه اولیه آنها را تعادل اضداد تشکیل می‌دهد انتظار داشت، زیرا هر انگیزه‌ای که خود را به تنهایی کامل نکند تمایل بدان دارد تا نظامهای متحدی را به میان آورد. حالت بی‌تصمیمی این امر را بروشنی نشان می‌دهد. تفاوت میان هریک از این گونه ملغمه‌های پر نوسان انگیزه‌ها و حالات آرامشی که ما در حال بررسی آن هستیم ممکن است در مورد روابط متقابل میان نظامهای حمایت‌کننده‌ای باشد که از هر یک از دو جانب به میان آورده می‌شوند. شاید فقط یک چیز محرز باشد؛ آنچه روی می‌دهد دقیقاً ضدّ بازداری است، زیرا در قیاس با تجربه شعر والا هرگونه حالت ذهنی دیگری تجربه‌ای مغشوش و پریشیده است.

خودآگاهی که در این لحظات هستی کمال یافته حاصل می‌شود ناگزیر برای توصیفات متعالی مناسب است. «این وجد و جذبه آشفته نمی‌شود»، چنین می‌نماید که ما اشیاء را چنانکه واقعاً

(۲۲) این عنوان از زاویدای مورد بحث قرار گرفته است که مختصر تفاوتی با مبانی زیباشناسی (آلن و آنوین، ۱۹۲۲) دارد.

هستند می‌بینیم، و از آنجا که ما از سرگشتگی که بدسازگاری به همراه می‌آورد فارغ و آسوده‌ایم،

بار سنگین و ملال‌آور این جهان درک‌ناپذیر سبک می‌گردد.

تفسیر پانته‌ایستی ورددزورث از تجربهٔ تخیلی در کلیسای تین‌ترن^{۲۳} تفسیری است که به اشکال مختلف از زبان شاعران و منتقدان به دست گشته است. سازگاری آن با توضیحی که در اینجا داده شده بیانگر نکته‌ای فوق‌العاده مهم است: مشخص شدن دو کاربرد عمدهٔ زبان.

Tintern Abbey (۲۳)؛ من قطعهٔ معروف آن را برای تسهیل کار خواننده نقل می‌کنم:

من احساس کرده‌ام

حضورِ را که مرا از فرط لذت در زحمت می‌دارد

لذت اندیشه‌های بلند: احساسی عالی

از چیزی بس عمیق‌تر به هم در آمیخته،

که ما و ایش در نور خورشید به غروب گراینده است،

و اقیانوس مدور و هوای زنده،

و آسمان آبی، و در ذهن انسان:

حرکتی و روحی که به حرکت در می‌آورد

همهٔ موجودات اندیشا را، همهٔ موضوعات هر اندیشه را

و همه چیز را در هم فرو می‌پیچد.

این نمونه‌ای از بیان تخیلی نیست، هرچند برخی نمونه‌های آن را می‌توان در شعر یافت.

فصل سی و سوم نظریه‌های حقیقت و مکاشفه

آه، من هرگز به گستاخی، مقصر نخواهم شمرد ایمان او را
به قدرت ستارگان و فرشتگان! تنها
در اثر غرور انبای بشر نیست که مردمان فاصله می‌افکنند
میان زندگی و تفوق عارفانه:
زیرا به همین‌سان برای دل شکسته از عشق
این طبیعت مرئی، و این جهان مأنوس
تماماً سخت تنگ است...

کولریج، پیکولومینی^۱

چنین تشخیص داده می‌شود که آگاهی خوب است، و از آنجا که بسهولت تصور می‌رود تجاربی که از آنها سخن داشته‌ایم آگاهی می‌بخشند، سنت نیرومندی در نقد هست که در طلب آن است تا ارزش آنها را از ارزش آگاهی استنتاج کند. اما همه گونه‌های آگاهی ارزشی یکسان ندارند؛ آن نوع آگاهی که ما می‌توانیم به طور نامحدود از مطالعه دقیق ویتاکر^۲ یا یک دایرةالمعارف کسب کنیم دارای ارزشی جزئی است. بنابراین نوع خاصی از آگاهی مورد ادعاست.

1) Piccolomini

۲) مراد *Whitaker's Almanak* است که کتاب مرجعی است به صورت سالنامه که مسمی به نام ناشر آن جوزف ویتاکر (۱۸۲۰-۱۸۹۵) است. - م.

معضلی که پدید می‌آید برای بسیاری افراد جالبترین بخش نقد است. آنهمه کلمات مصدر به حرف بزرگ - از قبیل واقعی، آرمانی، اساسی، ضروری، غائی، مطلق، بنیادین، عمیق^۳، و بسی دیگر - که در نظریات در باب «حقیقت» ظاهر می‌شود گواهی بر مدعاست. این توپخانه سنگین بیش از هر چیز شیوه‌ای از تأکید است، شبیه به حروف کج، خط کشی در زیر کلمات، و لحنهای جدی در هنگام ادای کلمات. فایده‌اش آن است که بر روی خواننده این تأثیر را می‌گذارد که اگر جدی و ملتفت باشد خوب است، و مثل همه شیوه‌های مشابه جز در صورتی که هشیارانه به کار گرفته شود تأثیرش را از دست می‌دهد.

بسیار بجاست از بررسی یک رشته از نظریات برگرفته از نوشته‌های منتقدان مشهور که نمونه گویای نوع خود است شروع کنیم بدین قصد که عمدتاً تفاوت‌های آنها را با ذکر مثال نشان دهیم. البته برخی از آنها کمتر ارزش پژوهش را دارند. سخت آسان است که همراه با کارلایل بنویسیم: «تمامت هنر راستین عبارت از رهانیدن روح حقیقت از محبس است»^۴ یا «نامتناهی بر آن داشته شده تا خود را با متناهی درآمیزد؛ مرئی و به اصطلاح قابل حصول در آنجا باقی بماند. همه آثار هنری حقیقی از این گونه‌اند؛ در همین است که (اگر ما اثر هنری را از اندوده‌ای از صنعتگری بازشناسیم) ابدیت را مشاهده می‌کنیم که از خلال زمان می‌نگرد، خداگونه‌ای را که به هیئت مرئی در آمده است»^۵.

همه دشواری هنگامی آغاز می‌شود که چنین چیزی نوشته می‌شود، و آنچه درباره آن گفته‌اند هیچ کمکی به توضیح آن نمی‌کند. آثار پاتر هم، به رغم همه ستایش او از روشنی و دقت، دارای کیفیت بهتری نیست. «حقیقت! هیچ حسنی، هیچ صنعتگری، هرگز بدون آن نمی‌تواند وجود داشته باشد. و دیگر اینکه تمامت زیبایی در تحلیل آخر تنها عبارت از نیکویی حقیقت است یا آنچه ما بیان می‌خوانیم انطباق نیکوتر سخن با بینش درونی است»^۶. شاید دشوار باشد که، بغیر از کروچه^۷، خلطی

(۳) حرف اول کلمات مذکور در متن با حروف بزرگ است. - م.

4) *Shooting Niagara*

5) *Sartor Resartus*

۶) گفتار در باب سبک، *Essay on style*.

۷) بحثی درباره نظریات کروچه ممکن بود مفید به نظر آید، اما آنچه دقیقاً ضروری است قبلاً در مبانی زیباشناسی [این کتاب تحت عنوان کلیات زیباشناسی به وسیله فؤاد روحانی به فارسی درآمده است (تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۴). - م] گفته شده است. در اینجا می‌توان با الفاظ نیرومند جووانی پاپینی، Giovanni papini (در: چهار تن و بیست ذهن، *Four and Twenty Minds*) تکرار کرد: «اگر مطالب خرد و ریز و اضافات تعلیمی را کنار بگذاریم، تمامت نظام زیباشناسی کروچه تنها عبارت است از صید اسامی مستعار برای «هنر»، و برآستی آن را می‌توان به اختصار و با دقت در این فورمول گنجانده: هنر = شهود = بیان = احساس = تخیل = خیالپردازی = تغزل = زیبایی. و باید مراقب باشید که اختلافات اندک و تمایزاتی را که این کلمات در زبان معمولی یا علمی با همدیگر دارند لحاظ نکنید، ابتدا و به هیچ وجه. هر

از این آشکارتر میان ارزش و توان و کارایی ارتباطی پیدا کنیم. اما گفتار موزه‌ای راستین از اشتباهان نقد است.

چکیده‌هایی که خواهد آمد به طور تخمینی براساس خط و رابطی که از لحاظ ابهام دارند ترتیب یافته‌اند. خاستگاه آنها از بیشترین حقایق ملموس گرفته تا رمزآمیزترین و عارفانه‌ترین کاربردهای مفاهیم مربوط به حقیقت است. همه آنها را می‌توان تفاسیری از عبارت «حقیقت در قبال طبیعت» انگاشت؛ آنها به درد این می‌خورند که نشان دهند چه چیزهای متفاوتی ممکن است از آنچه ظاهراً زبان ساده به نظر آید اراده شود.

می‌توانیم از ارسطو شروع کنیم. او سه اظهارنظر درباره این موضوع دارد. اولی مربوط به تضاد میان تراژدی و تاریخ است.

«شعر چیزی فلسفیت‌ر و جدّی‌تر از تاریخ است: زیرا شعر عمدتاً از حقیقت کلی (عام) سخن می‌گوید، و تاریخ از حقیقت خاص. اینکه مثلاً هر شخصی با شخصیت ویژه‌ای به چه شیوه‌ای سخن می‌گوید یا عمل می‌کند - خواه احتمالاً و خواه لزوماً - این حقیقت عام است؛ و این موضوع شعر است. اما اینکه الکییادس چه کرده و چه بر سر او آمده است - این حقیقت خاص است.» (فن شعر، فصل نهم). دومین گفته او در باب شروط و لوازم شخصیت تراژدی است:

«سومین شرط (علاوه بر خوبی به مفهوم خاص، یعنی تناسب و جامعیت) شخصیت این است که حقیقت نما باشد.»^۸ (فن شعر، فصل پانزدهم).

اظهارنظر سوم ارسطو در همان فصل است:

«شاعر وقتی از افراد پرجوش و خروش یا کاهل و امثال اینها تقلید می‌کند باید سنخ شخصیتی

→

کلمه صرفاً مجموعه متفاوتی از هجاهایی است که علی‌الاطلاق و کاملاً نشان‌دهنده همان چیز است. وقتی مراقب نباشید ملغمه خلط‌ها و تضادهایی که پدید می‌آید بسیار چشمگیر است. جالب است توجه کنیم که جاذبه کروچه منحصر برای کسانی است که با این موضوع آشنایی و الفتی ندارند، برای ادبا و صنعت‌زدگان متفنن. پژوهندگان جذبی ذهن از او غفلت کرده‌اند. مثلاً چند نفر از کسانی که تحت تأثیر سخن او در باب بیان و زبان قرار داشته‌اند از این مطلب آگاه بوده‌اند که چگونه این مسئله قبلاً مورد بحث قرار گرفته یا چندتن اصلاً چیزی از مبحث «فکر بدون تصویر» به گوششان خورده است؛ در خصوص طرقي که استراتژی کروچه بنابر آنها ساده‌لوحان را به این گمان انداخته که او لابد حرفی برای گفتن داشتند، پاپینی نمونه‌ای عالی است. «باراباس هنر، توگ فلسفه، آپاچی فرهنگ» - پاپینی بدینسان خودش را توصیف می‌کند - او در اینجا خدمتی شایان توجه به کسانی کرده است که از تداول «اکسپرسیونیسم» ملول بوده‌اند.

۸) کلمه یونانی معادل آن بارها به صورت «شباهت» (Twining) resemblance و «حقیقت نسبت به زندگی» (Butcher) "truth to life" ترجمه شده است. معنای عادی آن در فن شعر عبارت است از «کیفیت همچون خودمان بودن» و «بشر معمولی».

را حفظ کند و با وجود این بدان شرف و اعتلا ببخشد.^۹

تفسیر وردزورث ما را مرحله‌ای به تفسیر عارفانه نزدیکتر می‌کند:

«من شنیده‌ام که ارسطو گفته است شعر فیلسوفانه‌ترین نوع از میان همه نوشتنی‌هاست. درست است. موضوع آن حقیقت است - نه حقیقت فردی و موضعی، بلکه حقیقت کلی و مؤثر. بر مبنای شهادت برونی استوار نیست، بلکه به گونه‌ای زنده از طریق شور و هیجان به دل نفوذ می‌کند: حقیقت که خود شاهد خویش است، که صلاحیت و اطمینان به محکمه‌ای که بدان رجوع می‌کند می‌بخشد و این دو را از همان محکمه کسب می‌کند.»^{۱۰}

وردزورث هنوز در این سوی شکاف قرار دارد، همچون گوته که اشاره می‌کند: «زیبا تجلی قوانین رازآمیز طبیعت است که، جز برای این جلوه‌گری، تا جاودان از ما پنهان گشته بود.»^{۱۱} اما کولریج، که وردزورث احتمالاً از او درباره ارسطو شنیده بود، بدون درنگ و محابا وارد قلمرو عرفان می‌شود: «اگر هنرمند از عین طبیعت، یعنی از طبیعت منفعل، نسخه‌برداری کند، چه رقابت بیهوده‌ای! - اگر او از طریق شکل مفروضی که گمان می‌رود پاسخی به مفهوم زیبایی باشد به طبیعت نزدیک شود - چه کار لغوی، و چه عدم واقعیتهای همواره در آثار او هست. باور کنید، شما باید بر کنه و ماهیت، یعنی بر طبیعت فعال، که مستلزم مانعی میان طبیعت به مفهوم والاتر و روح انسان است دست یابید.»^{۱۲} اما کولریج عقاید عارفانه فراوانی داشت که همواره سازش دادن آنها با یکدیگر آسان نیست. او در همان «گفتار» ادامه می‌دهد:

«همه عناصر ممکن، مراحل و فرایندهای عقل قبل از خودآگاهی ولذا قبل از تکامل کامل فعل هشیارانه، همچون آینه در اشیاء طبیعت تجلی می‌کنند؛ و ذهن انسان همان کانون تمامی پرتوهای عقل است که در سراسر تصاویر طبیعت پراکنده‌اند. اکنون باید این تصاویر را به صورت مجموع و مناسب با ابعاد ذهن بشری قرار داد به گونه‌ای که از خود شکلها بازتابهایی معنوی که این شکلها بدان نزدیک می‌شوند استخراج و بر خود آنها افزوده شود، بیرونی درونی شود و درونی بیرونی گردد،

(۹) نک: ایست لیک، (East lake)، آثار هنرهای زیبا، *Literature of the Fine Arts*. «فیل با پاهای قابل ایرادش و پوست توصیف‌ناپذیرش که امکان می‌تواند نمونه‌ای بسیار معمولی شمرده شود و به همین‌سان می‌تواند موضوع خوبی برای تقلید هنرمندانه باشد.» (۱۰) مقدمه بر سرودهای تفریحی، *Lyrical Ballads*.

(۱۱) مقایسه کنید با تامس رایمر، مروری مختصر بر تراژدی، *A Short View of Tragedy*.

(۱۲) «تدارک و پیش‌بینی مختصری ممکن است گهگاه مفید باشد. او برای «عروسی دزد مونا» خود می‌توانست جایی برای احتمال باقی بگذارد تا تصور اینکه چگونه به این یا آن صورت یک زن سیاه‌زنگی لله دزد مونا بوده و او را شیر داده باشد؛ یا اینکه زمانی یک آدم خوش ذوق خون‌کشی را که کسان وی او را نامطلوب تلقی می‌کرده‌اند در عروق دزد مونا وارد کرده باشد.» ما می‌توانیم فرض کنیم که اینها آن قوانین رازآمیز طبیعت نیست که گوته به آن نظر داشته است.

طبیعت بدل به فکر و فکر بدل به طبیعت شود. این است رمز نبوغ در هنرهای زیبا. حتی هنگامی که کولریج بیش از هر زمانی «مست حق» است، سخنانش به هر خواننده دقیق و هشجاری یادآور می‌شود که اگر آن سخنان به اصطلاح رمزگشایی و پیاده شود می‌تواند دست کم مبنایی برای تشبعت جالب توجه باشد. طرحهای مختصر فراوانی را از این عقیده عارفانه می‌توان نقل کرد. آقای میدلتن موری^{۱۳} طی گفتاری^{۱۴}، که به عنوان بیانی عاطفی که به بحثی استدلالی تغییر هیئت داده جالب توجه است، می‌نویسد: «ارتباطی میان رمز و رمز، و میان روح ناشناخته و واقعیت ناشناخته، برقرار است؛ به نظر می‌رسد که حقیقت نهفته حجاب خویش را در یک نقطه خاص از بافت حیات می‌درد و پدیدار می‌شود.» اینکه این احساس بصیرت چگونه پدید می‌آید در فصل گذشته دیدیم؛ احساس کشف ناگهانی و بی‌واسطه که او آن را به عنوان «ماده اولیه‌ای که ادبیات از آن آفریده می‌شود» لحاظ می‌کند مسلماً خصلت انواع والاتر هنر است. و باید افراد معدودی باشند که به این یا آن تمهید از این لحظات رؤیایی فلسفهای را که زمانی به نظرشان تزلزل‌ناپذیر می‌نموده چون زمانی از نظر عاطفی ارضاکننده بوده است اختراع نکرده باشند. اما ارضایی عاطفی که به بهای بستن دست و پای عقل به دست آمده باشد ثبات و دوامی ندارد. این ارضا هنگامی که دیگر حماقت تعصب‌آمیزی را برنیزد درهم می‌شکند. ذهنی که آزادانه پژوهش می‌کند طریقه‌ای قاطع برای ساقط کردن همه شهوذهای بی‌واسطه و عارفانه‌ای دارد که به جای آنکه حقا تابع آن باشند اصرار دارند که به آن امر و نهی کنند، زیرا ذهن پژوهنده فقط عبارت است از طریقه بشری برای یافتن جایگاه و کارکردی برای همه تجارب و فعالیت‌های آن، جایگاه و کارکردی که با بقیه تجارب آن سازگار باشد. هنگامی که بصیرت عارفانه درک شود، و دعاوی آن در جهت مناسب هدایت گردد، اگرچه ممکن است به نظر کسانی که هنوز درک غلطی از آن دارند چنین بیاید که تمام صفات و کیفیاتی را که ایشان به خاطر آنها طالب حفظ و ابقای آنند از دست داده است و دیگر نه عارفانه است و نه بصیرت، ارزش خود را از کف نمی‌دهد بلکه کسب ارزش می‌کند. اما ایجاد این سازگاری بیشتر غالباً بسیار دشوار است.

این نظریات مبتنی بر مکاشفه، هنگامی که ما بدانیم به واقع درباره چه چیزی هستند، خواهیم دید که نزدیکتر می‌شوند، تا آن حد که بیشتر توضیحی درباره ارزش هنرها به دست می‌دهند تا هرگونه توضیحات سنتی دیگر. اما فرایند ترجمه هرگز موضوع ساده‌ای نیست. این نظریات آنچنانکه به نظر می‌آیند نیستند، این سخنان ظاهراً درباره حقیقتند. ما در تفسیر آنها خود را ناگزیر از

13) Middleton Murray

۱۴) «ادبیات و دین»، "Literature and Religion" در ضرورت هنر، *The Necessity of Art*، نشر جنبش دانشجویان مسیحی، ص ۱۵۵.

بررسی زبان از زاویه‌ای و با دقتی که عادی نیست می‌بینیم، و برای انجام این کار نخست باید برخی مقاومت‌های بسیار نیرومند و عادات عمیقاً ریشه‌دارِ ذهن درهم شکسته شود.

فصل سی و چهارم دو کاربرد زبان

اشکال قابل درک شاعران کهن
ملکات انسانی دین قدیمی...
آنها دیگر با ایمان به عقل زندگی نمی‌کنند:
اما هنوز دل نیاز به زبانی دارد، هنوز
غرایز قدیمی نامهای قدیمی را باز می‌گردانند.
کولریج، پیکولومینی

دو کاربردِ مجموعاً متمایز برای زبان وجود دارد. اما چون نظریهٔ زبان در میان پژوهشها بیش از هر چیز مورد غفلت قرار گرفته این دو کاربرد تاکنون بزحمت از هم تمییز داده شده است. با این حال درک روشنی از تفاوت‌های میان این دو کاربرد هم برای نظریهٔ شعر و هم برای هدف محدودتر یعنی درک مطالب بسیاری که دربارهٔ شعر گفته شده ضرورت قطعی دارد. به همین سبب ما باید قدری دقیقتر به فرایندهای ذهنیتی که همراه آنهاست بنگریم.

مایهٔ تأسف است ولی موجب شگفتی نیست که بیشتر اصطلاحات فلسفی که ما طبیعتاً به کار می‌گیریم موجب مخدوش شدن تفاوت است. مثلاً «دانش»، «ایمان»، «اثبات»، «فکر»، و «درک»، آنچنانکه عرفاً به کار می‌روند، به گونه‌ای مبهمند که موضوعی را که باید استنباط کرد دگرگون و مبهم می‌سازند. این اصطلاحات تفاوت‌هایی را ثبت می‌کنند که نسبت به تمایزات مورد نیاز خطی موّرب را تشکیل می‌دهد، آنها نسبت به تجزیه و تحلیلی که در مکانی نابجا و در جهتی نادرست صورت گرفته

حالت راه میان بُر را دارند، بی تردید به قدر کافی مفیدند، ولی با توجه به مقصود کنونی بسیار موجب اشتباه می‌شوند. کار بجایی است که آنها را در صورت امکان برای مدتی از ذهن دور کنیم.

انحراف عمده‌ای که از برداشتهای رایج در طرح مختصری از ذهن که در فصل یازدهم آمده صورت گرفته در جایگزین سازی علل، خصایص، و نتایج یک رویداد ذهنی به جای جنبه‌هایی از آن همچون فکر، احساس، و اراده نهفته است. این شیوه بررسی به قصد تجزیه و تحلیلی که اکنون فکر ما را به خود مشغول می‌دارد به دست داده شد. چنانکه تأکید کردیم، در میان علل بیشتر رویدادهای ذهنی، دو دسته را می‌توان تشخیص داد. از یک سو محرکهای کنونی قرار دارند که از طریق عصبهای حتی به ذهن می‌رسند، و در همکاری با اینهاست تأثیرات محرکهای گذشته که همراه با آنهاست. از سوی دیگر یک دسته عوامل کاملاً متفاوت قرار دارند، یعنی وضعیت اورگانیسم، نیازهای آن و آمادگی‌اش برای پاسخ دادن به این یا آن نوع محرک. انگیزه‌هایی که پدید می‌آیند خصیصه خود و مسیر خود را از کنش متقابل این دو دسته اخذ می‌کنند. ما باید آنها را بوضوح از هم تمیز دهیم.

اهمیت نسبی این دو دسته عوامل بسیار متغیر است. فردی که به قدر کافی گرسنه است تقریباً هرچیزی را که بتوان جوید یا بلعید خواهد خورد. ماهیت ماده، در چهارچوب این محدودیتها، تأثیری بسیار اندک بر رفتار او دارد. فرد اشباع شده برعکس فقط چیزهایی را خواهد خورد که توقع دارد به مذاقش خوش بیاید یا دارای خاصیت مفید مشخصی باشد، مثل داروها، به عبارت دیگر، رفتار او بستگی تقریباً کاملی به خصیصه تحریک قوه بینایی یا بویایی او دارد.

تا آنجا که یک انگیزه خصیصه خود را مرهون محرک خویش است (یا مرهون تأثیراتی از قبیل تأثیر محرکهای که در گذشته همراه آن بوده یا با آن پیوند داشته و اکنون احیا شده است) تا اینجا - اگر لفظی را که در فصل یازدهم به دست دادیم به کار ببریم - یک ارجاع است که معادل کیفیتی از رویدادهای ذهنی است که ما جایگزین فکر یا شناخت می‌کنیم.^۱ واضح است که شرایط مستقل درونی اورگانیسم معمولاً دخالت می‌کند تا ارجاع را تا حدودی دگرگون سازد. اما تعداد بسیار زیادی از نیازهای ما تنها در صورتی ارضا می‌شود که انگیزه‌ها بدون دگرگونی باقی بمانند. تجربه تلخ به ما آموخته است تا برخی از آنها را به حال خود بگذاریم، و اجازه دهیم که تا آنجا که می‌توانند در قبال حالات بیرونی امور بازتاب نشان دهند یا با آنها مطابقت یابند، بدون آنکه حتی المقدور در اثر حالات

(۱) خواننده‌ای که روانشناس است متوجه نکات بسیاری که در این جمله هست و درک آنها مستلزم مهارت و صلاحیتهایی است خواهد شد. مثلاً هنگامی که ما در حال درون‌نگری هستیم عواملی که به طور طبیعی متعلق به دسته دومند وارد دسته اول می‌شوند. اما او، در صورتی که نظریه کلی را درک کند، خود قادر خواهد بود که این مجموعه پیچیدگی را تکمیل کند. من نمی‌خواستم متن را از مطالب پیچیده غیر ضروری گرانبار کنم.

درونی امور، یعنی نیازها و خواهشهای ما، دستخوش اختلال شوند.

در تمامت رفتار ما می‌توان محرکه‌هایی را که دریافت می‌کنیم، و طرّقی را که برای استفاده از آنها به کار می‌بریم تشخیص داد. آنچه دریافت می‌کنیم ممکن است از هر نوع محرّکی باشد، ولی ارجاع فقط هنگامی واقع می‌شود که واکنش ما در برابر محرّک با ماهیت آن مطابقت یابد و همراه با آن دگرگون شود و نیمه استقلالی نسبت به استفاده‌هایی که ما از آنها می‌کنیم کسب کند.

کسانی که در نظر آنها تصاویر دیداری در بررسی موضوعات پیچیده مفید است ممکن است در این مورد مناسب تشخیص دهند که دایره یا حوزه‌ای را در خیال خود مجسم کنند که دائماً با ذراتی ریز (محرکها) بمباران می‌شود. در درون این حوزه ممکن است مکانیسم‌هایی پیچیده تجسم یابد که به طور مداوم و به دلایلی که هیچ ربطی به محرکهای بیرونی ندارد تغییر می‌یابند. این مکانیسمها با گشودن مدخلهایی انتخاب می‌کنند که کدام محرک مجاز خواهد بود داخل شود و تأثیر بگذارد. مادامی که تشنجات بعدی ناشی از ماهیت تماسها و تأثیرات پایای تماسهایی باشد که در گذشته با تماسهای مشابهی همراه بوده‌اند، این تشنجات ارجاعی هستند. مادامی که آنها ناشی از جنبشهای خود مکانیسمهای درونی باشند، ارجاع ناتوان می‌شود. این تصویر نموداری احتمالاً می‌تواند با برخی از آنها تناسب داشته باشد. کسانی که به این چیزها بدگمانند می‌توانند توجهی به آن نکنند. غرض از ارائه آن این نیست که کمکی به عصب‌شناسی بکند، و به هیچ وجه زمینه‌ای برای نظرگاه این مؤلف نیست.

میزان دخالت نیازها و خواهشها در ارجاع حتی از سوی آنانکه هنوز وقایع سالهای ۱۹۱۴ - ۱۹۱۸ را فراموش نکرده‌اند و در خصوص استقلال آرا و امیال سخت شگاکند کم برآورد شده است. حتی عادیترین و مانوسترین چیزها هم، هرگاه اشتباهات به طور مستقیم ما را از منافع آنها محروم نسازد، بیشتر به آن صورت درک می‌شوند که درک آنها ما را خوشحال می‌کند تا به صورتی که واقعاً هستند. تقریباً برای هر کسی غیرممکن است که تأثیر درست و متقنی از هیئت ظاهری شخص خویش یا ویژگیهای هر کسی که او شخصاً به وی دلبستگی دارد کسب کند. اگر هم بتواند کسب کند غالباً در حدّ دلخواه نیست، زیرا مشخص کردن زمینه‌هایی که انگیزه در آنها می‌بایست به کاملترین وجه ممکن به وضعیت بیرونی بستگی و با این وضعیت مطابقت داشته باشند، یعنی آن زمینه‌هایی که در آنها ارجاع می‌بایست جایگاهی مقدّم نسبت به زمینه‌هایی که در آنها ارجاع ممکن است تابع امیال نفع‌طلبانه باشد احراز کند، کار آسانی نیست. در خصوص بسیاری از عقاید درباره‌ی خوبی و درباره‌ی اینکه چه چیزی باید خوب باشد، که خود آن عقاید نتایج تبعیت ارجاع از ارضای عاطفی است، هیچ مسئله‌ای نمی‌تواند وجود داشته باشد. می‌توان گفت که حقیقت مطالبات و مقتضیاتی مقدّم بر

ملاحظات دیگر دارد. عشقی را که بر زمینه شناخت و آگاهی استوار نباشد می‌توان بی‌ارزش خواند. این نظریه چنین ادامه می‌یابد: ما نباید آنچه را زیبا نیست بستاایم و اگر معشوقه ما، چنانچه بیطرفانه دآوری کنیم، واقعاً زیبا نباشد ما باید در صورتی که او را اصلاً ستایش کنیم وی را به دلایل دیگری بستاایم. نکته عمده جالب توجه درباره چنین نظریاتی خلطهایی است که آنها را موجه جلوه می‌دهد. زیبایی به عنوان یک کیفیت درونی از اشیاء معمولاً همچون خوبی متضمن مفهوم تحلیل‌ناپذیر است. هر دوی اینها عبارت از پیچشهایی است که در اثر عاداتی که در نهایت از خواهشها حاصل می‌شوند به برخی از انگیزه‌های ما داده می‌شود. آنها در ذهن ما متمکن می‌شوند زیرا فکر کردن به چیزی به عنوان خوب یا زیبا رضای عاطفی فوریتری می‌بخشد تا ارجاع به آن به عنوان چیزی که انگیزه‌های ما را به یک صورت (نک: فصل هفتم) و صورت دیگر (نک: فصل سی و دوم) ارضا می‌کند.

فکر کردن درباره خوبی و زیبایی لزوماً ارجاع کردن به چیزی نیست، زیرا لفظ «فکر کردن» شامل عملیاتی ذهنی است که در آن انگیزه‌ها چنان به طور کامل تحت تسلط عوامل درونی قرار دارند و چنان خارج از کنترل محرکند که هیچ ارجاعی صورت نمی‌گیرد. قسمت اعظم «فکر کردن درباره چیزی» شامل ارجاع است، البته تا اندازه‌ای ولی نه همه آن، و به همین‌سان مقدار زیادی از ارجاع معمولاً به عنوان فکر کردن توصیف نمی‌شود. هنگامی که ما چیزی را که داغتر از آن است که بتوان در دست گرفت می‌اندازیم معمولاً نمی‌گویند که این کار ما از طریق فکر کردن صورت گرفته است. دو لفظ روی هم می‌افتند، و تعاریف آنها، اگر تعریفی برای «فکر کردن» آنچنانکه در عرف رایج است وجود داشته باشد، از انواع مختلفی است. به همین دلیل است که «فکر» در اوایل فصل حاضر به عنوان چیزی که مشخص‌کننده یک تمایز به صورت خط موّرب است توصیف شد.

در برابر، سازگار کردن ادعاهای ارجاع با سایر دعاوی به هیچ وجه کار آسانی نیست. بسط و تعمیم فراوان قدرتهای ما در امر ارجاع به تازگی صورت گرفته است. علم با سرعت خیره‌کننده‌ای زمینه‌های ممکن را برای ارجاع یکی بعد از دیگری تمهید کرده است. علم فقط عبارت است از سازمان یافتگی ارجاعات تنها به منظور راحتی و تسهیل امر ارجاع. علم عمدتاً بدان سبب پیشرفت کرده است که دعاوی دیگر، یعنی نوعاً دعاوی تمایلات دینی ما، کنار گذاشته شده است، زیرا تصادفی نیست که علم و دین با یکدیگر برخوردی دارند.^۲ اصول مختلفی هست که انگیزه‌ها ممکن است بر روی آنها سازمان داده شوند، و هر قدر دقیقتر واریسی شوند ناسازگاری موجود اجتناب‌ناپذیرتر می‌گردد. هر به

(۲) پیداست که نویسنده در متن شرایط موجود در غرب سخن می‌گوید و سخن او مبتنی بر تجربه برخوردیهای نهادهای دینی با علم در قرون وسطاست. - م.

اصطلاح سازشی که تاکنون صورت گرفته متضمن اطلاق نام «دین» بر چیزی یکسره متفاوت با هرگونه نظام‌بندی انگیزه‌ها که این لفظ اکنون بر آن دلالت دارد خواهد بود، زیرا دلیلی که عناصر اعتقادی عرضه می‌دارند ممکن است دارای خصیصه‌ای متفاوت باشد.

تلاشهایی بسیار صورت گرفته است تا علم تا حد تبعیت از یک غریزه یا عاطفه یا خواهش، مثلاً تا حد کنجکاوی، تنزل یابد. حتی شور و اشتیاق برای دانش به خاطر خود آن باب شده است. اما در حقیقت همه شور و حرارتها و همه غرایز، همه نیازها و خواهشهای بشری گهگاه نیروی محرکه را برای علم تأمین می‌کنند. هیچ‌یک از فعالیتهای بشری نیست که امکان نداشته باشد که گهگاه نیاز به ارجاع تغییر شکل نیافته پیدا کند. هرچند نکته اساسی این است که علم خودمختار است. انگیزه‌های تکامل یافته در آن فقط به وسیله همدیگر به منظور حصول بیشترین تکامل و نظام‌بندی ممکن و تسهیل ارجاعات دیگر جرح و تعدیل می‌یابند. آنها مادامی که ملاحظات دیگری بدانها تغییر شکل ندهد هنوز تبدیل به علم نشده‌اند یا از تحت شمول آن برکنار می‌مانند.

اعلام اینکه علم خودمختار است تفاوت بسیار با تبعیت همه فعالیتهای ما از آن دارد. این کار صرفاً درحکم اظهار این است که هریک از ارجاعات مادامی که تغییر شکل نیافته متعلق به علم است. این سخن به هیچ وجه به منزله بیان آن نیست که تغییر شکل دادن هیچ یک از ارجاعات در صورتی که نفعی از این رهگذر حاصل شود امکان ندارد. و همچنانکه فعالیتهای انسانی بی‌شماری هستند که اگر قرار باشد ارضا شوند نیاز به ارجاعات تغییر شکل نیافته دارند، به همین سان فعالیتهای انسانی بی‌شمار دیگری با اهمیتی نه چندان کمتر وجود دارند که به همان اندازه نیازمند به ارجاعات تغییر شکل یافته، یا روشنتر بگوئیم، به قصه‌ها^۳ هستند.

کاربرد قصه، تقریباً به مفهوم تخیلی آن، طریقه‌ای برای گول زدن خودمان نیست. این کاربرد فرایند فرامودن این امر به خودمان نیست که اشیاء چنانکه در عالم واقع به نظر می‌آیند نیستند. این کاربرد به طور کامل با کاملترین و جدّیترین شناخت از وضعیت دقیق امور در همه مواقع سازگار است. این امر وانمودسازی چیزی نیست. اما ارجاعات ما و نگرشهای ما به گونه‌ای چنان نابهنجار با هم گره می‌خورند و درگیر می‌شوند که بینشهایی احساساتی از قبیل آنکه آقای بیتس نومیدانه می‌کوشد تا به پریان اعتقاد پیدا کند یا آقای لارنس ارزش فیزیک خورشیدی را انکار می‌کند شیوع فراوان دارد. تن در دادن به اعتقادی ناروا تحت فشار خواهش فاجعه و مصیبتی است. وضعیتی که به دنبال می‌آید غالباً برای ذهن فوق‌العاده زیانبار است. اما این کاربرد نادرست رایج از قصه‌ها نباید چشم ما را بر فواید

(۳) معادل fiction، که معنای دقیقتر آن «آفریده تخیل» است. - م.

فراوان آنها ببندد، به شرط اینکه آنها را با آنچه نیستند اشتباه نگیریم، یعنی با کوچک شمردن وسایل عمده‌ای که نگرشهای ما نسبت به زندگی واقعی به کمک آنها ممکن است با ماده و موضوع یک رؤیای طولانی سازگار شود^۴ مرتکب چنین اشتباهی نشویم.

اگر ما اطلاعات کافی می‌داشتیم امکان داشت که همه نگرشهای ضروری بتوانند فقط از طریق علائق علمی حاصل شوند. از آنجا که هنوز چیز زیادی نمی‌دانیم می‌توانیم این امکان بعید را، بعد از اینکه یک بار تشخیص داده شد، به حال خود رها کنیم.

قصه‌ها خواه از جملات حاصل شده باشند و خواه از چیزهای شبیه یکدیگر، در هنرهای دیگر به طرق مختلف می‌توانند به کار روند. مثلاً آنها را می‌توان برای فریب دادن به کار برد. اما این نوع کاربرد ویژگی معمول شعر نیست. تمایزی که نیاز به روشن‌سازی دارد قصه‌ها را در تضاد با حقایق تحقق‌پذیر به مفهوم علمی آن قرار نمی‌دهد. یک جمله را می‌توان به خاطر ارجاعی اعم از حقیقی و کاذب که صورت می‌دهد به کار برد. این کاربرد علمی زبان است. اما آن را می‌توان به خاطر تأثیراتی که ارجاع در عاطفه و نگرش ایجاد می‌کند و زبان از آن برخوردار می‌شود نیز استعمال کرد. این کاربرد عاطفی زبان است. تمییز این دو وقتی یک بار بروشنی حاصل شد ساده است. ما، هم می‌توانیم کلمات را به خاطر ارجاعاتی که ایجاد می‌کنند به کار ببریم و هم به خاطر نگرشها و عواطفی که به دنبال دارند. بسیاری از آرایشهای کلمات نگرشهایی را بدون آنکه در این جریان نیازی به هیچ ارجاعی باشد برمی‌انگیزند. آنها همچون عبارات موسیقی عمل می‌کنند. اما معمولاً ارجاعات به عنوان شرایطی برای تکامل نگرشهایی که در پی می‌آیند، یا به عنوان مرحله‌ای در این تکامل دخیلند، و با این وجود هنوز آنچه اهمیت دارد نگرشهاست نه ارجاعات. اهمیت آن ابداً در مواردی از این قبیل نیست که آیا ارجاعات حقیقیند یا کاذب. تنها کارکرد آنها ایجاد کردن و تحت حمایت قرار دادن نگرشهایی است که پاسخهای بعدینند. چون و چرا کردن دربارهٔ طریقهٔ تحقیقی انتقال آنها کار بیربطی است؛ و در مورد یک خواننده با صلاحیت دخالت آن روا نیست. ارسطو خردمندانه گفته است: «عدم امکان موجه بهتر از امکان نامحتمل است»؛ در این حال کمتر خطر واکنشی نامناسب وجود دارد.

تفاوتهای میان فرایندهای ذهنی که در هر دو مورد دخیلند بسیار زیاد است، اگرچه به آسانی

(۴) نظریات مبتنی بر کشف «به محض اینکه یک بار جای پایی به آنها داده شود می‌خواهند در همد جا دخالت کنند. آنها به عنوان نوعی مقدمهٔ کبرای همد کاره در توجیه هر استنتاجی و همهٔ استنتاجات به کار می‌آیند.» یک نمونه: «از آنجا که کارکرد «هنر» بناس در سراسر «جهان واقع» رسوخ یابد، نتیجهٔ این می‌شود که هنرمند نمی‌تواند در طرح کلی کار خود زیاد دقیق باشد، و اینکه ترسیم خوب پایهٔ هر هنر خوبی است.» چارلز گاردنر، (Gardner)، بینش و پوشش، *Vision and Vesture*، ص ۵۴.

می‌توان از آن گذشت. توجه کنید که شکست در مورد هر کاربرد سر به کجاها می‌زند. در مورد زبان علمی تفاوت در ارجاعات خودش شکست است: هدف حاصل نشده است. اما در خصوص زبان عاطفی بیشترین تفاوتها در ارجاع هیچ اهمیتی ندارد، در صورتی که تأثیرات بعدی در نگرش و عاطفه از نوع مورد نیاز باشند.

دیگر اینکه در کاربرد علمی زبان برای کسب موفقیت نه تنها باید ارجاعات درست باشند بلکه پیوندها و روابط ارجاعات با همدیگر باید از نوعی باشند که ما منطقی می‌خوانیم. آنها نباید سد راه یکدیگر شوند، و باید چنان سازمان یافته باشند که مانع ارجاع بعدی نشوند. اما برای مقاصد عاطفی تمهید منطقی لازم نیست. چنین تمهیدی ممکن است مانعی باشد و غالباً نیز چنین است، زیرا آنچه اهمیت دارد آن است که رشته نگرشهای ناشی از ارجاعات باید سازمان مناسب خاص خود، یعنی روابط متقابل عاطفی خاص خود، را داشته باشند، و این امر غالباً بستگی به روابط منطقی چنین ارجاعاتی، آن‌سان که در ایجاد نگرشها ممکن است مورد نظر باشد، ندارد.

یادآوری‌هایی درباره کاربردهای عمده کلمه «حقیقت» در نقد ممکن است به جلوگیری از سوء تفاهم کمک کند:

۱. مفهوم علمی، یعنی مفهومی که مطابق آن ارجاعات، و ضمناً جملاتی که نمادی از ارجاعاتند، حقیقت‌نیازی ندارد که وقت ما را بگیرد. یک ارجاع وقتی حقیقی است که چیزهایی که ارجاع بدانها راجع است عملاً به گونه‌ای با هم باشند که ارجاع به آنها برگردد. در غیر این صورت کاذب است. این آن مفهومی است که خیلی کم در هریک از هنرها به کار گرفته می‌شود. برای اجتناب از اشتباهات، خوب است لفظ «حقیقی» را برای همین کاربرد نگاه داریم. در گفتار محضاً علمی می‌تواند و باید چنین باشد، ولی چنین گفتاری رایج نیست. در حقیقت امر نیروی عاطفی که به کلمه ملحق می‌شود برای آن بسی زیادتر از آن است که در مباحث عام کنار گذاشته شود؛ و سوسه گوینده‌ای که نیاز به تهییج عواطف و برانگیختن برخی نگرشها درباره پسند و پذیرش دارد امری فراگیر است. قطع نظر از اینکه مفاهیمی که کلمه ممکن است در آن مفاهیم به کار رفته باشد چقدر متنوعند، و حتی هنگامی که کلمه در هیچ معنایی به کار نرفته باشد، به هر حال تأثیرات آن در پیشبرد نگرشها همچنان آن را قطعی و اجتناب‌ناپذیر می‌سازد؛ مردم کماکان به استعمال کلمه با همان هرج و مرج همیشگی ادامه می‌دهند.

۲. مفهوم بسیار رایج دیگر قابلیت پذیرش است. «حقیقت» رابینسن کروژوئه عبارت از قابلیت پذیرش چیزهایی است که به ما گفته می‌شود، قابلیت پذیرش به سود تأثیرات روایت، و نه انطباق آنها با حقایق عملی که الگزاندر سلکرک یا دیگری درگیر آنهاست. به همین‌سان کاذب بودن

پایانهای خوش برای شاه لیر و دون کیشوت شکست آنهاست در قابل پذیرش بودن برای کسانی که به طور کامل به بقیه اثر پاسخ داده‌اند. به همین مفهوم است که «حقیقت» هم‌ارز با «ضرورت درونی» یا «راستی» است. آن چیزی «حقیقی» یا «دارای ضرورت درونی» است که بقیه تجربه را کامل کند یا با آن سازگاری داشته باشد، یعنی آنکه در برانگیختن پاسخ منظم ما همکاری کند، خواه پاسخ درباره زیبایی و خواه چیز دیگر. کیتس با به کارگیری این مفهوم «حقیقت»، و اگرچه نه بدون خطا، گفته است: «آنچه تخیل به عنوان زیبایی به چنگ می‌آورد باید حقیقت باشد». گاهی این عقیده ابراز می‌شود که هرچه حشو و لغو است، یعنی هر آنچه مورد نیاز نیست نیز، اگرچه ویرانگر و شکننده هم نباشد، کاذب است. پاتر گفته است: «زیادتی! هنرمند از آن نفرت خواهد داشت، همچون دوندهای که با فشار عضله می‌دود»^۵ که شاید خود او در همین مورد برای اینکه جمله‌اش بیش از حد شسته و رفته باشد زیاد تقلا کرده است. اما این به منزله توقع مفرط داشتن از هنرمند است. همچون تبر بزندهای است که در جای نامناسب به کار برده شده باشد. سرشاری خصیصه مشترک هنر والاست و خطر آن بسیار کمتر از ارزندگی و عزتی است که در خلق آن تلاشی بیش از حد از لحاظ اقتصاد صورت گرفته باشد. نکته اساسی این است که آیا آنچه غیرضروری است در بقیه پاسخ دخالت دارد یا نه. اگر دخالت نداشته باشد، احتمالاً بسی بهتر است که کل مطلب حجم و امتلائی افزونتر را که بدین وسیله کسب می‌کند دارا باشد.

این قابلیت پذیرش درونی یا «اقناع‌کنندگی» نیاز بدان دارد که نقطه مقابل سایر قابلیت‌های پذیرش قرار داده شود. مثلاً تامس رایمر از پذیرش یاگو به دلایل بیرونی خودداری می‌کرد: «او برای سرگرم کردن تماشاگران با چیزی نو و شگفت‌انگیز و خلاف عقل سلیم و طبیعت، می‌توانست به صورت یک موجود ریاکار و رذل کامل، به جای یک سرباز صادق و صریح و پاکباز، یعنی شخصیتی که آنان چند هزار سال در جهان تحمل کرده‌اند، بر ما ظاهر شود». او اظهار می‌دارد: «حقیقت این است که مغز این مؤلف پر از تصاویر شرارت‌آمیز و غیرطبیعی بود»^۶

او بی‌تردید دارد اظهار نظر ارسطو را به یاد می‌آورد که «هنرمند باید سنخ شخصیتی را حفظ کند و با این وجود بدان شرف و اعتلا بخشد»، ولی آن را به شیوه خاص خویش تفسیر می‌کند. در نظر وی سنخ شخصیتی فقط در اثر قرارداد تثبیت می‌یابد و پسندهای او ناظر بر هیچ یک از ضرورت‌های درونی نیست بلکه تحت تأثیر سازگاری با قوانین بیرونی است. مورد او موردی خارق‌العاده است، ولی احتراز از خطای او در موضوعات ظریفتر گاهی اوقات دشوارترین قسمت از

(۵) گفتار در باب سبک، ص ۱۹. (۶) مروری مختصر بر ترازوی.

رسالت منتقد است. اما اینکه آیا برداشت ما از سنخ شخصیتی مأخوذ از چنین شیوهٔ بیهوده‌ای است، یا مثلاً برگرفته از یک کتاب راهنمای جانورشناسی است، تأثیری ناچیز دارد. آنچه سخت خطرناک است اختیار کردن هرگونه قانون بیرونی است. هنگامی که رایمر در همین باره اعتراض می‌کند که هرگز کسی به نام موریش جنرال^۷ در خدمت جمهوری ونیز قرار نداشته است، دارد یک قانون بیرونی دیگر، یعنی قانون حقیقت تاریخی، را به کار می‌برد. این اشتباه کمتر غافلگیرانه است، ولی راسکین عادتاً تعلق خاطر خاصی به اشتباه مشابهی در خصوص «حقیقت» نقاشی داشت.

۳. حقیقت ممکن است هم‌ارز «صمیمیت» باشد. این ویژگی اثر هنرمند را ما پیشتر به اختصار در مورد نظریهٔ تولستوی دربارهٔ ارتباط بررسی کردیم (فصل بیست و سوم). شاید بسادگی هرچه تمام‌تر بتوان تعریفی از ویژگی مذکور از دیدگاه منتقد به صورت سلبی و عدمی به دست داد، و آن عبارت است از فقدان هرگونه کوشش آشکار از جانب هنرمند برای اعمال تأثیراتی بر روی خواننده که آن تأثیرات به سود خود هنرمند اعمال نمی‌شود. باید از تعاریف بیش از حد ساده پرهیز کرد. مشهور است که برنز^۸ در نگارش شعر «یک بوسه گرم»^۹ نگرانی شدیدش از این بود که از نظر نانس (خانم ماکل هوس)^{۱۰} پنهان بماند، و موارد مشابه را می‌توان به طور نامحدود افزایش داد. عقاید پوچ و ساده‌لوحانه دربارهٔ این موضوع^{۱۱} از این دست که باتملی می‌بایست به الهامی که یافته ایمان پیدا کرده باشد وگرنه نمی‌توانست حضار را به هیجان در آورد، زیاده از حد رایج است. در سطحی که باتملی داد سخن می‌داد هرگونه احساس سربلندی در ناطق، خواه ناشی از غرور بوده باشد و خواه شامپانی، موضوعات وی را مؤثر می‌ساخته است. اما در سطح برنز وضعیتی بسیار متفاوت پدید می‌آید. در اینجا پای درستکاری و صمیمیت او به عنوان هنرمند در میان است؛ شرایط بیرونی بیربط است، ولی شاید شاهدی درونی در شعر مبنی بر وجود عیبی در انگیزه خلق آن وجود داشته باشد. آن را با شعری دقیقاً مشابه که در آن هیچ عیبی وجود ندارد، یعنی با شعر بایرن به نام «هنگامی که ما دو تن از هم جدا شدیم»^{۱۲}، مقایسه کنید.

7) Moorish General

8) Burns

۹) ابتدای این مصرع شعر است: "Ae fond kiss, and then we sever" «یک بوسه گرم، و سپس از هم جدا شدیم».

م.

10) Maclehose

۱۱) نک. ا. کلاتن - براک، A: Clutton - Brock، زمانه، The Times، یازدهم ژوئیه ۱۹۲۲، ص ۱۳.

12) "When we two parted"

فصل سی و پنجم شعر و اعتقادات

آنچه من خیلی خوب مشاهده می‌کنم زبان شایع و بی‌حد و حصر گذاردن خیالپردازی به جای آگاهی (اگر مانند سقراط سخن گوئیم) است، یا تقریباً زبان زیستن به میل خود در یک حالت گرگ و میش ذهنی است که در آن خیالپردازی و آگاهی از هم تمییز ناپذیرند. — ائوریپیدس خردگرا¹

روشن است که کالبد شعر حاوی جملاتی است که فقط آدم بسیار ابله ممکن است فکر کوشش برای تحقق‌پذیر دانستن آنها را هم به خود راه دهد. آنها از نوع چیزهای تحقق‌پذیر نیستند. اگر به یاد آوریم آنچه را در فصل شانزدهم در خصوص عمومیت طبیعی یا ابهام ارجاع گفته شده است دلیل دیگری را خواهیم دید بر اینکه چرا ارجاعاتی که در شعر واقع می‌شوند بندرت محتمل صدق یا کذب علمی هستند. فقط ارجاعاتی که در برخی ترکیبات سخت پیچیده و بسیار ویژه به منظور انطباق یافتن با طرقي که اشیاء عملاً بدان طرق به یکدیگر ملحق می‌گردند وارد می‌شوند می‌توانند حقیقی یا کاذب باشند، و بیشتر ارجاعات در شعر از آن نوع نیستند که به این طریق به هم تنیده می‌شوند.

اما حتی هنگامی که آنها در وارسی صریحاً کاذب از آب در آیند، این امر عیب و نقصی نیست؛ مگر در صورتی که براستی آشکار بودن کذب خواننده را ناگزیر از نشان دادن واکنشهایی کند که مغایر یا مخل شعرند. و به همین‌سان، حقیقت داشتن آنها در هنگامی که حقیقی باشند حسن و مزیتی

1) Euripides the Rationalist

نیست، و این نکته‌ای است که اغلب اوقات بدرستی درک نمی‌شود.^۲ افرادی که در مقاطعی از مطالعه آثار شکسپیر می‌گویند «چقدر حقیقی است!» استفاده نادرست از اثر او می‌کنند و، اگر به طور نسبی بگوییم، وقتشان را به هدر می‌دهند، زیرا تنها چیزی که در هریک از دو مورد اهمیت دارد پذیرش است؛ یعنی آشنایی و تکامل پاسخ بعدی.

شعر استطاعت ارائه روشنترین نمونه‌های این تبعیت ارجاع از نگرش را دارد. شعر عالیترین شکل زبان عاطفی است. اما تردیدی در این روا نیست که در اصل کل زبان عاطفی بوده است؛ کاربرد علمی آن تکامل بعدی است، و قسمت اعظم زبان هنوز عاطفی است. با اینهمه تکامل اخیر چنین به نظر آمده که کاربرد طبیعی و هنجاری است، بیشتر بدین سبب که فقط افرادی که درباره زبان تأمل کرده‌اند در لحظه تأمل آن را به صورت علمی به کار برده‌اند.

عواطف و نگرشهای ناشی از جمله‌ای که به صورت عاطفی به کار رفته است نیازی ندارند که در مسیر هر چیزی که جمله به آن راجع است هدایت شده باشند. این امر بروشنی در شعر نمایشی (دراماتیک) آشکار است ولی شعر به میزانی بسی بیش از آنکه معمولاً پنداشته می‌شود ساختار دراماتیک دارد. قاعدتاً یک جمله شعری نگرشهایی را برمی‌انگیزد که در مسیری بس گسترده‌تر و کلیتر از ارجاعات آن جمله قرار دارند. غفلت از این حقیقت بیشتر تحلیلهای لفظی از شعر را بیربط می‌سازد. و همین امر در مورد آن سخنان انتقادی ولی عاطفی در باب شعر که این بحث را پیش آورده صادق است. بدیهی است که هیچ‌کس نمی‌تواند در مطالعه شعر توفیق یابد بدون آنکه به گونه‌ای خودآگاه یا ناخودآگاه تمایز میان دو کاربرد کلمات را مشاهده کند. لزومی به تأکید در این مورد نیست. اما مطلب دیگر این است که هیچ‌کس نمی‌تواند سخنانی درباره شعر از قبیل سخن منقول از دکتر مکیل در فصل سوم کتاب ما، یا فریاد دکتر بردلی را که «شعر روح است»، یا آن شلی را که «یک قطعه شعر روح است»، یا آن شلی را که «یک قطعه شعر همان تصویر زندگی است که در حقیقت ابدی آن بیان شده است» یا قطعه منقول در بالا از کولریج را بدون تمییز میان بیان یک جمله از انگیزش یا بیان یک نگرش درک کند. اما تعداد بیش از حدی از شعرهای نازلتر تحت عنوان نقد بیرون ریخته شده است، انبانه‌های زیاده از حد و نان بسیار اندک؛ خلط میان دو فعالیت، به طور یکسان از جانب شاعران و

(۲) اینکه می‌گوییم حسنی نیست مراد در این مورد خاص است. ممکن است برخی استثناها برای وجود داشته باشد، یعنی مواردی که شناخت روشن یک جمله به عنوان نقطه مقابل پذیرش ساده آن، برای تکامل کامل پاسخ دیگر ضروری است. اما من معتقدم که مواردی از این دست را که در واریسی دقیق بسیار بندرت در مورد خوانندگان ذی‌صلاحیت یافت خواهد شد، تفاوت‌های فردی مطابق با درجات مختلف احساسات عقیدتی افراد، ارجاعات آنها، و نگرشهای درگیر آنها را باید انتظار داشت. البته تعداد فراوانی از اعتقادات علمی یافت می‌شوند که در میان شرایط هر نگرشی حضور دارند. اما از آنجا که پذیرشها به همان خوبی به جای آن اعتقادات عمل می‌کنند اینها دیگر برای نگرش ضروری نیستند.

خوانندگان، قبل از هر چیز مستبب عقب‌ماندگی پژوهشهای مربوط به نقد است. این که چه خنثی‌سازیهایی دیگری در تلاشهای انسانی وجود دارد که همین امر مسبب آن نیز هست نیازی نیست که در اینجا وقت خود را صرف ذکر آنها کنیم. جداسازی نثر از شعر، اگر ممکن باشد تمایز را به این صورت تبیین و تفسیر کنیم، صرفاً فعالیت آکادمیک نیست. کمتر مسئله‌ای بغیر از ریاضیات وجود دارد که در اثر غفلت از آن پیچیده نشده باشد، و کمتر پاسخی عاطفی هست که در اثر دخالت‌های نامربوط لنگ نگردیده باشد. هیچ انقلابی در امور انسانی نمی‌تواند بزرگتر از آنکه یک مشاهده گسترده از این تمایز پدید می‌آورد باشد.

یک انحراف را بویژه لازم است مورد توجه قرار دهیم. این انحراف همواره در مباحث نقد وجود دارد، و در حقیقت مسبب نظریات مبتنی بر «کشف» است. بسیاری از نگرشها، که بدون بستگی به هیچ ارجاعی و صرفاً در اثر عمل متقابل و تجزیه انگیزه‌هایی که به صورتهای دیگری بیدار شده‌اند پدید می‌آیند می‌توانند لحظه به لحظه در اثر اعتقادات مناسبی که افراد به آنها همان ایمانی را دارند که به اعتقادات علمی می‌ورزند ترغیب شوند. مادامی که موضوع بر سر این ترغیب است، حقیقت یا کذب این اعتقادات اهمیتی ندارد، و تأثیر فوری همان است که در هر یک از دو مورد هست. هنگامی که نگرش مهم باشد، و سوسه قرار دادن آن بر مبنای ارجاعی که با آن به منزله حقایق تثبیت یافته علمی برخورد می‌شود بسیار زیاد است، و شاعر بدین‌سان به آسانی خواهان تخریب و معدوم‌سازی اثر خویش می‌شود؛ و ردزورث پانته‌ایسم (همه خدایی) خود را مطرح می‌کند، و افراد دیگری نظریات مبتنی بر «الهام»، «ایدالیسم»، و «کشف» را.

تأثیرات دوگانه است؛ ظاهر امنیت و ثبات به نگرش داده می‌شود، که بدین‌سان به نظر می‌رسد توجیه شده است؛ و در عین حال دیگر چندان لزومی به نگاهداشتن این نگرش به کمک وسایل دشوارتری که اختصاص به هنرها دارند، یا نشان دادن توجه کامل به شکل نیست. می‌توان به خواننده اعتماد کرد که کاری بیش از سهم خود انجام دهد. اینکه هیچ یک از دو تأثیر دلخواه نیست به آسانی مشهود است. نگرشی که اعتقاد به خاطر آن رواج یافته است از این رهگذر ثباتی نه بیشتر بلکه کمتر پیدا می‌کند. اعتقاد را به محض آنکه یک بار بر نگرش تأثیر گذاشت بردارید، نگرش فرو می‌پاشد. نگرش ممکن است بعداً به کمک وسایل مناسبتری اعاده شود، ولی این مطلب دیگری است. و همه این گونه اعتقادات به احتمال زیاد برطرف خواهند شد؛ پیوندهای منطقی آنها با اعتقادات دیگری که به طور علمی حاصل شده‌اند، اگر دست کم بگوییم، متزلزل است. در وهله دوم این نگرشها، که نه با وسایل مناسب بلکه به اصطلاح با یک برش کوتاه از طریق اعتقادات ایجاد شده‌اند، بندرت همان قدر سالم، همان قدر نیرومند و سرشار از روح حیاطند که نگرشهای دیگر هستند. آنها برخلاف

نگرشی که به طور عادی ایجاد شده‌اند معمولاً هروقت که دوباره برقرار می‌شوند نیاز به محرکی شدیدتر دارند. اعتقاد برای ایجاد همان نگرش باید هرچه پرحرارت‌تر و اقناع‌کننده‌تر شود. فرد معتقد باید از یک نقطه شدت اقناع‌شدگی به نقطه دیگر حرکت کند و هربار فشار بیشتری را بر خود هموار سازد.

این جایگزینی فورمولی عقلانی برای شعر یا اثر هنری البته به آسانترین وجه در مورد دین، که در آن وسوسه بیش از هرچیز دیگری است، مشاهده می‌شود. ما به جای تجربه‌ای که پاسخی مستقیم به مجموعه خاصی از احتمالات تحریک است، پاسخی سخت غیرمستقیم را داریم که نه به تأثیرات بالفعل جهان بر روی ما، بلکه به نوع ویژه‌ای از اعتقاد نسبت به وضعیتی بخصوص از امور داده می‌شود.^۳ یک قضیه شرطی بازداشته در هر شعری مضمراست: اگر چیزها چنین و چنان باشند... پس در این صورت پاسخ تکامل می‌یابد. فراوانی و خوبی پاسخ و، به عبارت دیگر، ضمانت اجرایی و اقتدار آن بستگی به این رهایی از اظهارنظر در همه مواردی دارد که در آنها اعتقاد در هر زمینه‌ای به هر صورت که باشد مورد سؤال قرار می‌گیرد، زیرا هرگونه اظهارنظری از این قبیل مستلزم بازداریهایی به میزان نامحدود است که ممکن است برای یکپارچگی و تمامیت تجربه خطرناک باشد. و اظهارنظر تقریباً همیشه غیرلازم نیز هست؛ اگر بدقت بنگریم می‌بینیم که بزرگترین شاعران، البته به عنوان شاعران و نه چنانکه بارها اتفاق می‌افتد به عنوان منتقدان، از اظهارنظر خودداری می‌کنند. اما آسان است که، با آنچه به نظر می‌رسد مختصر تغییری در شیوه برخورد باشد، قدم اولیه را موضوعی ایمانی قرار دهیم، و کل پاسخ را مستقل از اعتقاد به امری واقعی گردانیم. حتی وقتی اعتقاد حقیقی است زیان وارده بر کل تجربه، مثلاً در مورد شخصی که دلایلش برای این اعتقاد کافی نیست، ممکن است زیاد باشد، و افزایش سرزندگی موقت که علت انحراف است جبران کافی برای زیان مذکور نخواهد بود. به عنوان مثالی مناسب جایز است که به جنگ «ملک الشعراء» به نام روح انسان^۴ اشاره کنیم، و من چندان تردیدی درباره آن ندارم زیرا قطعاتی که در آنجا گرد آمده با یکچنین سلیقه و تشخیص خطاناپذیری برگزیده شده است. اما تبدیل آنها به جمله فلسفی در حکم آن است که شأن آنها را به گونه بسیار چشمگیری پایین آوریم و ارزش آنها را محدود کنیم و کاهش دهیم. استفاده از قطعاتی از

(۳) در مورد سوء تفاهم احتمالی در این باره مقایسه کنید این مطلب را با فصل دهم، بویژه پاراگراف پایانی. اگر فی‌المثل اعتقاد به «عدالت مبتنی بر کيفر» برای پرومتئوس از بندرسته مهلك است، همین‌طور به صورت دیگری اعتقاد به اینکه حکومت بر یک دوره هزار ساله در دست است نیز چنین است. طی کردن راهی بدون پیچ و خم در میان این خطرات متضاد فوق‌العاده دشوار است. تمایزات ضروری شاید بهتر در معرض تأمل خواننده قرار می‌گیرد تا تمایزات متکلفانه دیگری با اصطلاحات مغلول که فقط در حال حاضر قابل استفاده‌اند.

اشعار به عنوان سرلوحه فصلها نیز در معرض همین ایراد است. تجاربی که به دنبال می‌آیند ممکن است بسیار شبیه تجارب حاصل از مطالعه آزاد بنمایند؛ آنها شبیه هم می‌نمایند؛ ولی تمام علائمی که بیش از هر چیز می‌توان به آنها اعتماد کرد، مثل تأثیرات بعدی، معلوم می‌دارد که با همدیگر متفاوتند. تفاوت‌های وسیع در وسایلی که آنها به کمکشان حاصل شده‌اند نیز دلیل خوبی برای غیرمشابه انگاشتن آنهاست، ولی این تفاوت از رهگذر ابهامات لفظ «اعتقاد»^۵ مبهم گردیده است.

معدودند الفاظی که در روانشناسی بیش از «اعتقاد» مایه زحمتند، گو اینکه این اتهام ممکن است شدید به نظر آید. معنایی که ما بدان معنی به قضیه‌ای علمی اعتقاد داریم همان معنایی نیست که بدان معنی به سخنان عاطفی اعتقاد می‌ورزیم، خواه آنها سیاسی باشند مثل «ما شمشیر در نیام نخواهیم کرد»، یا انتقادی همچون «پیشرفت شعر پایان‌ناپذیر است»، یا شاعرانه. هر دو معنی پیچیده و تعریف آنها دشوار است. با اینهمه معمولاً چنین می‌نماید که ما وانمود می‌کنیم آنها مشابه یکدیگرند یا اینکه تفاوت آنها تنها در نوع و درجه مدرک مورد استفاده است. ما شاید بتوانیم اعتقاد علمی را چنین تعریف کنیم: آمادگی برای عمل کردن بدان گونه که گویی ارجاعی که قضیه مورد اعتقاد نمادی از آن است حقیقی است؛ آمادگی برای عمل کردن در همه شرایطی و در همه ابوابی که اعتقاد علمی در آنها می‌تواند وارد شود. کامل کردن این تعریف ناپخته البته نیاز به مهارت دارد، ولی برای مقاصد کنونی ما ممکن است کفایت کند. عنصر دیگری که معمولاً در تعریف اعتقاد اضافه می‌شود، یعنی احساس یا عاطفه پذیرشی همچون احساسی از این قبیل که «این حقیقت است، آن را بپذیر»، اغلب در اعتقاد علمی حضور ندارد و ضروری نیست.

اعتقاد عاطفی بسیار متفاوت است. آمادگی برای عمل کردن بدان گونه که گویی برخی از ارجاعات حقیقی است اغلب در آن دخیل است، ولی ابواب و شرایطی که این آمادگی تحت آنها باقی می‌ماند اندکی محدود شده است. به همین سان، دامنه عمل معمولاً محدود شده است. مثلاً پذیرشهای دخیل در درک یک نمایشنامه را ملاحظه کنید. آنها نظامی را تشکیل می‌دهند که هر عنصر آن در صورتی که بقیه عناصر باور شوند و تا آنجا که پذیرش کل نظام رشد یابنده منجر به پاسخ موفق گردد باور می‌شود، اگرچه بعضی از آنها اعتقاداتی کلی را تشکیل می‌دهند از قبیل «به شرط این امر آن نتیجه حاصل می‌شود»، یعنی از نوعی است که ارسطو را مطابق سخن پیشگفته برآن داشته است تا «شعر» را به عنوان چیزی فلسفیه‌تر از تاریخ توصیف کند بدین دلیل که عمدتاً از حقیقت عام سخن می‌گوید. اما اگر ما نظری دقیق به بیشتر نمونه‌های این گونه اعتقادات بیفکنیم می‌بینیم که آنها

5) belief

تنها در شرایط خاصی از تجربه شاعرانه وجود دارند. اعتقاد داشتن به آنها از باب آن است که شرایطی برای حصول نتایج بیشتر، یعنی نگرشها و پاسخهای عاطفی ما، هستند و نه به صورت اعتقاد ورزیدن ما به قوانین طبیعت است که انتظار داریم آن قوانین را در همه حال متحقق بباییم. اگر ضرورت‌های دراماتیک عملاً قوانین علمی می‌بودند ما می‌بایستی بسی پیش از آن روانشناسی می‌دانستیم که هر شخص منطقی و معقولی ادعا می‌کند. اینکه این اعتقادات در خصوص آنکه «چگونه هر شخص دارای شخصیت خاصی احتمالاً یا لزوماً می‌تواند صحبت یا عمل کند»، که به نظر می‌رسد اینهمه درام بستگی به آن داشته باشد، اعتقاداتی علمی نیست بلکه اعتقاد بدانها فقط به خاطر تأثیر دراماتیک آنهاست از اینجا بروشنی معلوم می‌شود که ما آنها را در صورتی که منفعت در طریق دیگری نهفته باشد به آسانی رها می‌کنیم. عدم امکان صحت آخرین سخن دزدمونا از نظر پزشکی شاید یکی از مثالهای خوب باشد.

اعتقادات فراوانی که در هنرها دخیلند از همین نوع، یعنی پذیرشهای مشروط، هستند که تنها در شرایطی ویژه (در آن حالت ذهنی که شعر یا اثر هنری در آن تکوین می‌یابد) برقرارند، یعنی پذیرشهایی که به خاطر «تجربه تخیلی‌ای» که امکانپذیر می‌کنند صورت می‌گیرند. تفاوت میان این اعتقادات عاطفی و اعتقادات علمی تفاوت درجه نیست بلکه نوع است. آنها به عنوان احساسات بسیار به هم شبیه‌اند، اما به عنوان نگرشها تفاوت آنها در ساختار نتایجی وسیع دارد.

دسته دیگری از تأثیرات که آنها را نیز می‌توان اعتقادات خواند باقی است که باید مورد بحث قرار گیرد. آنها به جای اینکه در میانه یا آغاز پاسخ واقع شوند معمولاً در آخر قرار می‌گیرند، و بدین سان کمتر احتمال می‌رود که با اعتقادات علمی اشتباه شوند. چه بسا کل حالتی ذهنی که ما در اثر یک قطعه شعر یا موسیقی یا شاید به گونه‌ای نادرتر در اثر دیگر اشکال هنری در آن قرار می‌گیریم از نوعی است که طبیعی است آنها را به عنوان اعتقاد توصیف کنیم. هنگامی که همه پذیرشهای مشروط زائل شده باشند، هنگامی که ارجاعات مفرد و ملحقاتشان که امکان دارد به پاسخ نهایی منجر شده باشند فراموش گشته باشند، ما ممکن است هنوز نگرش و عاطفه‌ای را که در درون نگری همه ویژگیهای یک اعتقاد را حفظ کرده باشد داشته باشیم. این اعتقاد، که معلول تجربه است و نه علت آن، منشاء عمده خلط و خطایی است که نظریه کشف بر پایه آن قرار دارد.

اگر بپرسیم که چه چیزی در این گونه موارد هست که اعتقاد بدان وجود دارد، احتمال می‌رود پاسخی بگیریم و بدهیم که هم متفاوت است و هم مبهم، زیرا اعتقاد - احساسهای نیرومند، بدان سان که مشهور است و چنانکه در اثر مقدار معینی الکل یا حشیش و بیش از همه نیتروژاکسید آشکار می‌شود، بی‌درنگ خود را تقریباً به هر ارجاعی خواهند چسباند، ضمن اینکه بدان تغییر شکل

می‌دهند تا با مقصودشان وفق دهد. افراد معدودی بدون تجربه کشف حاصل از نیتروژا کسید هرگونه تصویری را از ظرفیت خود برای اعتقاد ورزیدن یا از اینکه اعتقاد - احساسها و نگرشها تا چه حد طفیلی هستند دارند. بدین سان هنگامی که ما، مثلاً از طریق مطالعه ادونایس^۶، در حالت یک نگرش عاطفی نیرومند که تمایل دارد به اعتقاد بدل شود قرار می‌گیریم، بسیار آسان است که فکر کنیم که به جاودانگی یا بقا یا به چیزی دیگر که قابلیت توضیح را دارد اعتقاد داریم، و نیز لاجرم آسان است که ارزش شعر را به تأثیر ادعایی نسبت دهیم، یا بر عکس تأسف بخوریم از اینکه چرا ارزش باید منوط به یکچنین استنتاجی باشد که از نظر علمی مشکوک است. اعتقادات علمی، به عنوان نقطه مقابل این اعتقادات عاطفی، اعتقادات «کذاوکذا» هستند. آنها را می‌توان با دقتی کم یا بیش بر حسب مورد ذکر کرد، ولی همیشه در یک شکل بخصوص. برای برخی افراد پذیرش اعتقادات بی‌موضوع، که درباره چیزی یا در درون چیزی نباشند، دشوار است؛ یعنی اعتقاداتی که نمی‌توان آنها را بیان کرد. با اینهمه به نظر می‌رسد بیشتر اعتقادات کودکان و آدمهای بدوی و افراد غیر علمی از این نوع باشند. ماهیت طفیلی آنها به مغشوش شدن موضوع کمک می‌کند. آنچه ما باید تشخیص دهیم عبارت است از اعتقاداتی که بر پایه واقعیت استوارند و به دیگر سخن ناشی از ارجاعند، و اعتقاداتی که ناشی از علل دیگرند، و صرفاً خودشان را به آن گونه ارجاعاتی که از آنها حمایت می‌کنند می‌چسبانند.

اینکه یک اعتقاد بی‌موضوع چیزی مضحک یا غیرکامل است تعصبی است تنها نشأت گرفته از اشتباه. چنین اعتقاداتی البته جایی در علم ندارند، ولی فی‌نفسه اغلب دارای بالاترین ارزشند؛ همواره مشروط بر آنکه خودشان را با چیزهای ممنوع نیارایند. این اعتقاد بی‌موضوع است که نقاب اعتقاد به این یا آن چیز را بر چهره می‌زند، که مضحک است؛ اغلب اتفاق می‌افتد که جداً مایه زحمت هم می‌شود. وقتی نگرشها از التباس با تکامل ارجاع دور نگهداشته شوند این گونه نگرشهای عاطفی می‌توانند، همچنانکه نظریات مبتنی بر کشف به یکچنین اشکال عجیبی ابراز می‌دارند، در زمره مهمترین و ارزشمندترین تأثیراتی قرار گیرند که هنرها می‌توانند بیافرینند.

غالباً چنین ابراز عقیده می‌شود که نسلهای اخیر بیش از دست کم بعضی از اسلاف خود از فشار عصبی رنج می‌برند، و دلایل بسیاری بر این امر اقامه گردیده است. مسلماً انواع بیماریهای عصبی سخت شایع به نظر می‌رسد تغییر یافته است. توجیهی که شاید به قدر کافی مورد توجه قرار نگرفته فروریختگی تبیین‌های سنتی از جهان است، و فشار وارد آمده در اثر تلاش بیهوده برای جهت بخشیدن به ذهن فقط به کمک اعتقاد از نوع علمی. برای مثال، در دوره ماقبل علمی هواخواه مؤمن

تبیین کاتولیکی از جهان مبنایی کافی را تقریباً برای همه نگرشهای عمده خویش در آنچه حقیقت علمی می‌انگاشت می‌یافت. بهتر است بگوییم که تفاوت میان حقیقت مسلم‌انگاشته و قصه پذیرفتنی برای او مخل و مایه زحمت نبود. امروزه این وضع عوض شده است، و اگر او به چنین تبیینی اعتقاد هم داشته باشد چنانچه باهوش باشد جز در صورت وجود مشکلی قابل توجه یا فشاری تقریباً مداوم چنین عمل نمی‌کند. شگاک کامل عیار البته پدیده تازه‌ای است که مخالفان کلیسای رسمی انگلستان در گذشته معمولاً نسبت بدان بی‌اعتقاد بودند تنها بدین سبب که عقیده‌ای متفاوت و از همان نوع داشتند. درست است که این موضوعات به وسیله روانکاوان مورد بحث قرار گرفته، اما اینان در این کار درک چندان روشنی از وضعیت نداشته‌اند. «مکتب وین» تنها می‌تواند ما را از این خرد و ریزهای عهد عتیق برکنار نگه دارد؛ «مکتب زوریخ» می‌تواند اسباب و موجبات جدیدی از خرافات را در اختیار ما قرار دهد. در واقع آنچه مورد نیاز است عادتی ذهنی است که اجازه دهد هم ارجاع و هم تکامل نگرشها استقلال در خور خویش را داشته باشند. این عادت ذهنی بنا نیست که یکباره، یا در مورد بیشتر افراد به آسانی، حاصل شود. ما مذبوحانه می‌کوشیم تا از نگرشهایمان به کمک اعتقاداتی درباره امور، خواه امور متحقق و خواه اموری که به عنوان حقایق تثبیت یافته از نظر علمی پذیرفته شده‌اند، حمایت کنیم، و با این کار بنیان عاطفی خودمان را تضعیف می‌کنیم، زیرا توجیه و حقانیت هر نگرشی فی‌نفسه در توفیق آن در برآوردن نیازهای حیات است. حقانیت آن در صحت عقایدی که به نظر می‌رسد زمینه و علل آن باشند، و در موارد مرضی عملاً چنین هم هستند، نیست. منشاء نگرشهای ما باید در خود تجربه باشد؛ این را مقایسه کنید با ستایش والت و تیمن از گاو که غم روح خودش را نمی‌خورد. عقیده درباره امور واقعی، دانش، و اعتقاد لزوماً در هریک از نگرشهای ما نسبت به جهان به طور عام، یا اشکال خاصی از آن، دخیل نیست. اگر آنها را داخل کنیم، اگر در اثر انحرافی که افتادن به آن بیش از حد آسان است آنها را مبنای سازگاری خودمان قرار دهیم، خطر فوق‌العاده درهم ریختگی بعدی در جای دیگر را برخود خریده‌ایم.

بسیاری افراد دشواری فراوانی در پذیرش یا حتی درک این وضع می‌یابند. آنان چنان خوگیرند به اینکه «حقایق شناخته شده» را مبنای طبیعی نگرشها بدانند که قادر به تصور این نیستند که چرا هیچ‌کس نمی‌تواند به نحوی دیگر سازمان یابد. فرد پوزیتویست سرسخت، و هوادار بی‌چون و چرای یک کیش هر دو از جهات مخالفی با همان دشواری مواجه می‌شوند. اولی درنهایت از فقدان مواد کافی برای تکامل نگرشهایش رنج می‌برد؛ دومی هم از انقیاد عقلانی و عدم صمیمیت ناخودآگاه. یکی خود را محروم می‌کند؛ دیگری هم مثل آن خوک کوچک در فابل معروف است که دوست داشت خانه‌ای ساخته شده از کلمها داشته باشد و خانه‌اش را خورد، ولذا گرگ مهیب با چنگالهای پنهان

خویش او را فرو برد؛ زیرا آگاهی روشن و بیطرفانه از ماهیت جهانی که ما در آن زندگی می‌کنیم و تکامل نگرشهایی که ما را قادر می‌کنند تا بخوبی در آن زندگی کنیم هر دو ضروریند، و هیچ‌یک از این دو نمی‌تواند تابع دیگری باشد. این دو تقریباً مستقلند، و پیوندهایی از آن گونه که در افراد خوب سازمان یافته وجود دارد امری عارضی است. کسانی که این را سخنی سخت می‌یابند ممکن است بدانجا کشیده شوند که تأثیر موجود بر روی خویش را ناشی از آن آثار هنری بدانند که آنان را به نحوی، خطاناپذیر با حیات هماهنگ می‌سازند. تجربه اصلی تراژدی و ارزش عمده آن عبارت از نگرشی است که برای یک زندگی کاملاً تکامل یافته اجتناب‌ناپذیر است. اما در مطالعه شاه‌لیر کدام امور در میانند که به کمک علم تحقق‌پذیر گشته، یا همان‌گونه پذیرفته شده و اعتقاد بدانها حاصل شده باشد که ما امور مسلم انگاشته را می‌پذیریم و به آنها اعتقاد داریم؟ هیچ‌کدام، هرچه می‌خواهد باشد. از این هم روشنتر در تجاربی از یک قطعه موسیقی، یا یک اثر معماری و یک طرح آبستره، نگرشهایی برانگیخته می‌شوند و تکامل می‌یابند که به گونه‌ای بی‌چون و چرا مستقل از همه اعتقادات در خصوص حقیقت باشند، و اینها فقط از این لحاظ استثنایی هستند که تصادفاً مورد حمایت موزیانه‌ترین انحرافی که ذهن در معرض آن است قرار دارند، زیرا به هم آمیختن دانش و اعتقاد براستی انحرافی است که هر دو فعالیت از رهگذر آن دچار تنزل می‌شود.

توجیه و تبیین این اعتقادات بی‌موضوع، که چیزی بیش از نگرشهایی که به صورت دانش جلوه می‌کنند نیستند، کار دشواری نیست. نظامی از نگرشها که به طور عادی در حالت سازگاری در درون خود قرار ندارد یا با جهان سازگار نشده است چیزی را پیدا می‌کند که به آن نظم ببخشد یا تمرین مناسب را بدهد. آنگاه احساس ویژه‌ای از آسودگی، آرامش، از فعالیت آزاد و بدون رادع و مانع؛ و احساس پذیرش؛ و احساس چیزی مثبت‌تر از تصدیق رضایت‌آمیز به دنبال می‌آید. این احساس دلیل این است که چرا چنین حالاتی ممکن است اعتقادات خوانده شوند. آنها این احساس را با مثلاً حالتی که به دنبال پاسخ قطعی یک پرسش می‌آید به اشتراک تقسیم می‌کنند. اغلب نگرش - سازگاریهایی که موفقند آن را تا حدودی دارا هستند، ولی آنهایی که بسیار مرتب و مأنوسند، از قبیل تخت شدن روی زمین یا دراز کشیدن در رختخواب، طبیعتاً متمایل بدان‌اند که آن را از دست بدهند. اما هنگامی که نگرش لازم مدت زیادی مورد نیاز بوده باشد، در جایی که آمدن آن پیش‌بینی نشده باشد و شیوه‌ای که با آن حاصل می‌شود پیچیده و توضیح‌ناپذیر باشد، جایی که ما چیزی بیش از آن نمی‌دانیم که قبلاً آماده نبوده‌ایم و اینکه اکنون آماده زندگی به شکل ویژه‌ای هستیم، احساسی که حاصل می‌شود ممکن است شدید باشد. همچنین است فرصتهایی که در آنها هنرها به نظر می‌رسد بار حیات را سبک می‌کنند، و چنین می‌نماید که خود ما داریم به گنه اشیاء می‌نگریم. دیدن هرچیزی

دریافت کردن کشف آن گونه که واقعاً هست، در حکم دید روشن داشتن و دریافت کردن کشف است. ما قبلاً جزئیات این حالات خودآگاهی و مبنای حدسی انگیزه‌های آنها را بررسی کردیم. اکنون این احساس ناشی از معنای والای مکشوف، این نگرش ناشی از آمادگی، پذیرش و درک را، که منجر به اینهمه «نظریات مبتنی بر کشف» شده است، نه به عنوان اینکه عملاً دلالت بر دانش می‌کند بلکه به خاطر آنچه هست - یعنی ضمیمه خودآگاه سازگاری موفق ما با زندگی - تحت بررسی قرار می‌دهیم. اما باید بپذیریم که این احساس به خودی خود علامت مسلمی از اینکه سازگاری ماکافی یا قابل ستایش است نیست. حتی راسخترین هواداران نظریات مبتنی بر کشف نیز تصدیق می‌کنند که کشفهایی دروغین و مجعول وجود دارد، و مطابق توضیحات ما به همین اندازه اهمیت دارد که آن «احساسهای معنی‌داری» را که دلالت دارند بر اینکه همه چیز خوب و درست است از آنهایی که چنین دلالتی ندارد تمییز دهیم. به یک معنی همه اینها نشان می‌دهند که چیزی بخوبی جریان دارد، چه در غیر این صورت هیچ پذیرشی و هیچ اعتقادی وجود نمی‌داشت بلکه فقط رد و انکار در کار می‌بود. پرسش واقعی این است: «آن چیز چیست؟». بدین‌سان بعد از دوباره بُر خوردن غریبِ منعها و ترخیصها، که مثلاً به دنبال مصرف مقداری الکل صورت می‌گیرد، احساس کشف آماده آن است تا با اقتداری غیرعادی بروز کند. بی‌تردید این احساس معنی‌دار بودن علامتی است بر اینکه امور آن عجالتاً پیشرفتی ندارد، همچنانکه اورگانیزم در این لحظه چنین است. اما هنگامی که وضعیت گذرای ویژه نظام جای خود را به سازگاری عادیتر، ثابت‌تر، و بر روی هم مفیدتری داد، اقتدار دید از آن زائل می‌شود؛ ما در می‌یابیم که آنچه داشتیم انجام می‌دادیم به هیچ روی چندان شگفت‌انگیز یا چندان دلخواه هم که می‌پنداشتیم نیست و اینکه باور ما بی‌معنی بوده است. بدین‌سان آن وضع همراه با لحظات بسیاری که در آنها چنین می‌نماید که جهان چهره واقعی خود را به ما نشان می‌دهد کمتر قابل توجه می‌شود.

دشواری عمده نظریات مبتنی بر کشف همیشه این موضوع بوده که آنچه مکشوف می‌شود چیست. اگر این حالات ذهنی عبارت از دانش باشد ذکر اینکه آنچه می‌دانند چیست باید ممکن باشد. غالباً پیدا کردن چیزی که می‌توانیم فرض کنیم آن چیزی است که می‌دانیم به قدر کافی آسان است. احساسهای باورمندی چنانکه دیدیم طفیلی هستند، و خودشان را به همه‌گونه میزبانهایی می‌چسبانند. بویژه در ادبیات پیدا کردن میزبانها آسان است. اما در موسیقی، و در هنرهای غیر نمایشی، که از روی طرح و نقشه پدید می‌آیند، مثلاً معماری و سرامیک، کار یافتن چیزی که باور شود یا اعتقاد بدان وجود داشته باشد چندان آسان نیست. با اینهمه «احساس معنی‌داری» به همان اندازه

در ادبیات رایج است^۷ که در هنرهای دیگر، انکار این معمولاً فقط دلیل بر علاقه‌ای است که محدود و منحصر به ادبیات شده است.

مشکلی که معمولاً با آن برخورد می‌کنیم از این اظهار نظر حادث می‌گردد که آن دانش ادعایی که در کشف به دست داده می‌شود غیر عقلانی است. می‌گویند این گونه دانش نمی‌پذیرد که تعقلی بشود. بسیار خوب؛ ولی اگر چنین است چرا آن را دانش بنامیم؟ قضیه از دو حال خارج نیست: یا این پدیده قابلیت همیاری یا ناسازی با چیزهای دیگری که ما معمولاً دانش می‌خوانیم، همچون قوانین ترمودینامیک، را دارد، یعنی قابلیت اینکه ذکر شود و در پیوند با هر چیز دیگری که می‌دانیم قرار داده شود؛ یا اینکه دانش نیست و قابلیت ذکر را ندارد. ما نمی‌توانیم آن را به هر دو صورت داشته باشیم، و هیچ یک از ریشخندهایی که بر محدودیتهای منطق می‌شود، یعنی رایجترین شیوه‌های افراد پریشیده فکر، هم مخصصه را برطرف نمی‌کند. در حقیقت پدیده مذکور فقط از این لحاظ به دانش شباهت دارد که نگرش و احساسی بسیار شبیه به نگرش و احساسی است که ممکن است همراه دانش باشد و غالباً هم هست. اما «دانش» یک کلمه بسیار توانای عاطفی است که احساس احترامی نسبت به هر حالت ذهنی که دانش تحت شمول آن است ایجاد می‌کند. و این «احساسهای معنی‌داری» از زمره آن حالات ذهنی ما هستند که بیش از هر چیز شایان احترامند. اینکه آنها باید سرسختانه به عنوان دانش توصیف شوند حتی از سوی کسانی که بدقت هرچه تمامتر همه ویژگیهای دانش را از آنها سلب می‌کنند شگفت‌آور نیست.

به طور سنتی، آنچه درباره‌اش می‌گویند که باید به گونه‌ای این‌سان عارفانه از طریق هنر شناخته شود «زیبایی» است، جوهری دور دست و الهی که نباید جز به این صورت درک شود، جوهری دارای «ارزشهای ابدی و مطلق». و این بی‌تردید از نظر عاطفی شیوه‌ای از سخن گفتن است که تا مدتی مؤثر است. هنگامی که قدرت آن کاستی می‌گیرد، همچنانکه قدرت چنین سخنانی خواهد گرفت، چرخشهای تبیینی متعددی هست که می‌توان به آسانی برای احیای آن به کار گرفت. «زیبایی ابدی است، و ما می‌توانیم بگوییم که تاکنون به عنوان چیزی آسمانی متجلی بوده است. زیبایی طبیعت براستی برای ما علامتی است بر خوبی غایی که در ورای خشونت ظاهر و هرج و مرج اخلاقی

(۷) نک: گارنی، قدرت صوت، ص ۱۲۶. «یک عبارت عالی ملودیک دائماً چنین می‌نماید که نه مانند یک موضوع احساس، بلکه همچون یک تأکید است؛ آنقدر هم حاوی فوران ستایش نیست که موافقت و رضایت توأم با شور و حرارت را برانگیزد.» توضیح او، به واسطه اشتراکی که با سخن دارد، به نظر من چنین می‌آید که نارسا و ناکافی است. او می‌افزاید که استعمال الفاظی همچون «گویایی و معنی‌داری، به عنوان نقطه مقابل بی‌معنایی و ناچیزی، ممکن است جایز باشد، بدون دلالت بر هیچ اشاره‌ای به عقاید تعالی‌گرایانه که شخصی ممکن است از درک آنها ناتوان باشد، یا به نظریات مربوط به تفسیر که می‌توان آنها را به طور کامل رد کرد.»

زندگی اورگانیک نهفته است... با اینهمه ما احساس می‌کنیم که این سه در نهایت یکی هستند، و سخن انسان حاوی شهادتی همیشگی بر این حکم عام است که: «خوبی» زیباست، که «زیبایی» خوب است، که «حقیقت» زیبایی است. ما کمتر می‌توانیم از استعمال کلمه «تثلیث» پرهیز کنیم. و اگر اصلاً خداشناس باشیم نمی‌توانیم چیزی جز این بگوییم که آنها یکی هستند، زیرا تجلی خدای یکتایند. اگر خداشناس نباشیم دیگر توضیحی وجود ندارد.^۸

سخن انسان برآستی شهادت است، و به چه چیزی که شهادت نمی‌دهد؟ قضیه در صورتی عجیب می‌بود که در موضوعی از این دست که در این لحظه مطرح است والاترین کلمات عاطفی وارد کار نمی‌شدند. «ما در دین باور داریم به اینکه خدا «زیبایی» و «حیات» است، اینکه خدا «حقیقت» و «نور» است، اینکه خدا «خوبی» و «عشق» است، و اینکه چون او همه اینهاست همه آنها یکی هستند، و «تثلیث در وحدت» و «وحدت در تثلیث» را باید پرستش کرد.^۹ هیچ کسی که قادر به تفسیر زبان عاطفی باشد، کسی که بتواند از وسوسه اعتقاد ناروایی که اینقدر به طور دائم به وسیله آن عرضه می‌شود اجتناب ورزد، نیاز ندارد که چنین سخنانی را «بی‌معنی» بیابد. اما شیوه برخورد نادرست آسان است و گویندگان بسا اوقات مجذوب آن می‌شوند، در حالی که خود را در زیر بار تصورات نادرست به رنج می‌افکنند. برانگیختن نگرشی جدی و احترام‌آمیز یک چیز است، و به میان آوردن یک توضیح و تبیین چیزی دیگر، خلط کردن این دو و اشتباه گرفتن انگیزش یک نگرش به جای توضیح حقیقت روشی است که نباید به آن امان داد، زیرا عدم صداقت فکری بلایی است که هر قدر بیشتر با مقدسات عاطفی احاطه شود خطرناکتر است. گذشته از هرچیز توجیهی وجود دارد که می‌توانست دیرزمانی پیش به سود مصالح عالیّه جهان آرام آرام تثبیت شود، و آن اینکه انسانها کمتر حاضرند تمامیت فکر و احساس خود را به خاطر منفعتی موضعی و محدود فدا سازند.

آخرین حرکت این دستگاهی که می‌توان با آن فکر کرد اکنون کامل شده است. من سخت با آن آشنا هستم، و ساعات بسیار زیادی وقت بر سر سوار کردن اجزای آن بر روی همدیگر صرف کرده‌ام با این گمان که هر خواننده‌ای به همین خوبی بتواند آن را به کار اندازد. نصف این ساعات در حقیقت بر روی ساده کردن ساختار آن، بر روی استخراج قیود و شروط، ارجاعات به آرای دیگر، موضوعات استدلالی، و تمایزات فزون از شمار صرف گردیده است. از یک دیدگاه، اگر این چیزها از آن کنار گذارده

(۸) پرسی درمر، Percy Dearmer، ضرورت هنر، ص ۱۸۰.

(۹) ا.ویولارد، A.W. Pollard، همانجا، ص ۱۳۵.

می شد کتاب بهتر می بود، اما من می خواستم آن را برای کسانی که مقدار نیرویی کاملاً بی تناسب با حدّ لازم صرف تأمل بر روی موضوعات انتزاعی نکرده اند قابل استفاده کنم. و اگر در نظر برخی از خوانندگان بخشهایی از آن زاید بنماید - خواه نامربوط در یک مورد، و خواه بیش از حدّ واضح در مورد دیگر باشد - من چیزی ندارم که اضافه کنم تا بتواند نظرشان را تغییر دهد. اولاً فقط خواهم می کنم دوباره نظری به آن بیندازند، بدین امید که پیوندی که گسیخته شده است مورد توجه قرار گیرد. ثانیاً خاطر نشان می کنم که من در عصری می نویسم که، در اکثر محافل اجتماعی، علاقه جدی داشتن به هنرها چیزی غریب انگاشته می شود.

پیوست الف درباره ارزش

یکی از دوستان منتقد، آقای کنرا دایکن^۱، گلایه می‌کند که نظریه من درباره ارزش به اندازه کافی نسبیست‌گرایانه نیست، و این نظریه لاجرم دربردارنده مدخلی مجدد و نهفته به ارزش «مطلق» است که ما اینقدر برای بیرون انداختن آن رنج برده‌ایم. من با این سخن موافقم. جز در مورد کلمه «نهفته» و این اشاره که ارزش «مطلق» که ما بدان می‌پردازیم همان چیزی است که به عنوان مفهوم غایی در فصل ششم مطرح شده است. غرض از این نظریه دقیقاً این است که ما را قادر به سنجش تجارب مختلف با یکدیگر از جهت ارزش آنها کند؛ و من قائلم به اینکه امری کمی است. خلاصه بگوییم بهترین زندگی آن است که در آن تا حد مقدور شخصیت ممکن ما به کار گرفته شده باشد. و از دو شخصیت آن یک بهتر است که عناصر ممکن در آن هرچه بیشتر دخیل باشد بدون خلط و اغتشاش. همه ما افرادی را که معمولاً دارای امکانات گسترده و متنوعند می‌شناسیم که بهای گستردگی خود را با بی‌نظمی می‌پردازند، و می‌شناسیم افرادی دیگر را که تاوان نظم خویش را با محدودیت می‌پردازند. آنچه این نظریه در تلاش فراهم آوردن آن است یک نظام اندازه‌گیری است که با آن بتوانیم نه تنها تجارب مختلف متعلق به همان شخصیت بلکه شخصیت‌های مختلف را با هم مقایسه کنیم. ما هنوز نمی‌دانیم مقیاس‌های مورد نیاز را چگونه باید بسازیم. ما ناگزیریم خامترین انواع ارزیابیها و دلالت‌هایی سخت غیرمستقیم را به کارگیریم. اما دست کم آگاهی از آنچه اگر بنا باشد ما به وضوح برسیم می‌بایست

1) Conrad Aiken

اندازه‌گیری شود و اینکه چگونه باید مقایسه را صورت دهیم گامی به سوی هدف است. شباهت میان مطلق‌گرایی جدید که نظریه نسبیت بدان رسیده و این طریقه کمی مقایسه تجارب و ترجیحات افراد، اگرچه من شائق به این شباهت نیستم، ممکن است مددکار باشد. اما در حالی که فیزیکدان مقیاسهایی برای کار با آنها دارد، فیزیولوژیست عجالتاً هیچ یک را در اختیار ندارد. و دیگر اینکه احتمال دارد طرقي از سازمان‌یابی ذهنی که در حال حاضر ناممکن یا به نحو خطرناکی تثبیت نایافته‌اند بتوانند در آینده به موازات تغییراتی در ساختار اجتماعی و شرایط مادی امکانپذیر و حتی آسان شوند. ملاحظه اخیر ممکن است هر منتقدی را دچار کابوس کند. هیچ چیزی کمتر از درک کامل ما از تاریخ و سرنوشت انسان در تصمیم‌نهایی ما در خصوص ارزش دخیل نیست.

پیوست ب شعر تی. اس. الیت

ما خیلی زود فراموش می‌کنیم که، جز در صورتی که عیب بزرگی در تمدن ما باشد، می‌بایستی دست کم سه شاعر هم‌طراز در ازای هریک از شاعران والامقام روزگار آباء و اجدادمان به وجود می‌آوردیم. برآستی عیبی باید در کار باشد؛ و از آنجا که آقای الیت یکی از شاعران سخت معدودی است که شرایط جاری بر آنها چیره نشده، دشواریهایی که او با آنها روبه‌رو بوده است، و دشواریهایی از همان جنس که خوانندگان او با آنها مواجه بوده‌اند، ارزش پژوهش را دارد.

شعر آقای الیت از میزانی غیرعادی از سردرگمی توأم با خشم یا شور و شیدایی برخوردار بوده است. سردرگمی منشأهای متعددی دارد. شدیدترین وجه آن عدم دخالت، و در برخی موارد عدم وجود هرگونه ریسمان منسجم عقلانی است که مواد شعر بر روی آن قرار می‌گیرد. خواننده «گرانشن»^۱ «درآمدها»،^۲ و «زمین هرز» اگر اراده کند می‌تواند بعد از قرائتهای مکرر چنین ریسمانی را به دست دهد. خواننده‌ای دیگر پس از تلاش بسیار ممکن است نتواند آن را دست و پا کند. اما در مورد قبلی انرژی گونه‌ای نادرست به کار گرفته خواهد شد، زیرا مواد شعر از طریق سازگاری، تقابل و کنش متقابل تأثیرات عاطفی این مواد وحدت می‌یابند، نه از طریق نمایی عقلانی که تحلیل باید آن را استخراج و ترسیم کند. ارزش در پاسخ وحدت‌مندی است که این کنش متقابل در خواننده راستین

1) Gerontion

2) Preludes، مراد از «درآمد» معنای اصطلاحی آن در موسیقی است. - م.

ایجاد می‌کند. تنها فعالیت عقلانی مورد نیاز در تشخیص مواد جدا از همدیگر صورت می‌گیرد. ما البته می‌توانیم یک جریان «عقلانی‌سازی» از کل تجربه ترتیب دهیم، همچنانکه در مورد هرگونه تجربه‌ای می‌توانیم. اگر چنین کنیم، داریم چیزی را بر شعر اضافه می‌کنیم که متعلق به آن نیست. یکچنین نمای عقلانی در نهایت چوب‌بستی است که وقتی شعر ساخته شد از میان می‌رود. اما ما بدین‌سان در دستگاه عصبی‌مان گزایشی به انسجام عقلانی را، حتی در شعر، بنا می‌نهیم که بدون آن در کار خود احساس دشواری می‌کنیم.

این نکته ممکن است به غلط درک شده باشد زیرا اتهامی سخت رایج که بر شعر آقای الیت وارد می‌شود این است که بیش از حد توجه عقلانی در آن صورت گرفته است. یکی از دلایل این امر نحوه کاربرد او از تلمیح است. خواننده‌ای که در یک منظومه کوتاه تلمیحاتی می‌بیند به چیزهایی همچون یادداشتهای اسپرن^۳، اتللو، «توکاتای گالوپیس»^۴، مارستون^۵، فنتوس و سنگ‌پشت، آنتونی و کلئوپاترا^۶ (دوبار)، «جذبه»^۷، مکبث، تاجر ونیزی^۸، و راسکین، احساس می‌کند که شوخیهای او با ممارستی غیرمعمول صورت گرفته است. او ممکن است به آسانی به این نتیجه بجهد که مبنای شعر نیز بر شوخی است. اما این ممکن است اشتباه باشد. این چیزها از آن جهت به میان نمی‌آیند که خواننده ممکن است زیرک‌سار باشد یا تبخر سراینده را بستاید (اتهام اخیر بسیاری از منتقدان را وسوسه کرده است تا خود را به فضیحت افکنند) بلکه به خاطر حال و هوایی عاطفی که این شوخیها به میان می‌آورند و نگرشهایی که ایجاد می‌کنند به کار رفته‌اند. تلمیح در دستهای آقای الیت شگردی تکنیکی برای تراکم و فشردگی است. «زمین هرز» از لحاظ محتوی هم‌ارز با یک منظومه حماسی است. بدون این شگرد دوازده کتاب ممکن بود مورد نیاز باشد. اما این تلمیحات و نکته‌هایی در آنها که برخی توضیح شده است چه بسا خواننده کم حوصله‌ای را بر آن دارد که یکباره اثر را رد کند.

این ایراد به ایرادی دیگر می‌پیوندد، ایراد به ابهام. یک اظهارنظر متأخر را درباره «زمین هرز» از آقای میدلتن موری نقل می‌کنیم: «خواننده در کوشش صرف برای درک شعر مجبور می‌شود نگرشی مبتنی بر سوءظن عقلانی را به کار گیرد، که انتقال احساس را ناممکن می‌سازد. این اثر قانون ابتدایی خوب سرودن را مورد حمله قرار می‌دهد: اینکه تأثیر فوری باید غیرمبهم باشد.» ابتدا این «قانون» را ملاحظه کنید. چه اتفاقی می‌افتد اگر ما آن را بر عالیترین غزلواره‌ها یا هملت شکسپیر تحمیل کنیم؟

3) *The Aspern Papers*

۴) "A Toccata of Galuppi"، توکاتا، قطعه‌ای که بیشتر برای ارگ و نیز دیگر سازهای کلیددار ساخته می‌شود. - م.

5) Marston

۶) *Antony and Cleopatra*

7) "The Extasie"

8) *The Merchant of Venice*

حقیقت این است که بخش اعظم بهترین اشعار لزوماً در تأثیر فوری‌شان مبهمند. حتی دقیقترین و پاسخ‌دهنده‌ترین خواننده باید شعر را دوباره بخواند و قبل از اینکه شعر بروشنی و بدون ابهام در ذهن او شکل خود را بیابد سخت کار کند. شعر اصیل، به اندازه یک شاخه جدید از ریاضیات، ذهنی را که آن را برای رشد یافتن دریافت می‌کند به حرکت در می‌آورد، و این زمان می‌برد. هر کسی که از روی تأمل عکس این را در مورد خودش ادعا می‌کند باید یا نیمه خدا باشد یا غیر صادق؛ احتمالاً آقای موری شتابزدگی کرده است. اظهارات او نشان می‌دهد که در کوشش خویش برای مطالعه شعر مذکور ناموفق بوده است، و این اظهارات تا حدودی دلیلی را بر این عدم موفقیت آشکار می‌کند - یعنی روش برخورد بیش از حد عقلانی شخص او. وی برای مطالعه موفق آن ناگزیر می‌بایست روش موجود را که مستلزم در دسر دادن به خویش است ادامه نمی‌داد.

پرسش انتقادی در همه موارد این است که آیا شعر ارزش زحمتی را که موجب می‌شود دارد یا نه. در مورد «زمین هرزه» این نکته قابل توجه است. باید کتاب از شعائر دینی تا رمانس^۹ از دوشیزه وستن^{۱۰} را خواند، و باید مخلفات نجومی آن را کنار بگذاریم - آنها هیچ ربطی به شعر آقای الیت ندارند. در آنجا بند بیست و ششم از برنخ [دانت] پژوهیده شده است - ارتباط نزدیک آن بند با کل اثر آقای الیت باید مورد تأکید قرار گیرد. آن پژوهش رابطه دائم او را با جنسیت روشن می‌سازد، یعنی مسئله نسل ما، همچنانکه دین مسئله نسل گذشته بود. وضعیت تیزسیاس در آنجا مطرح است که باید رمز آن گشوده شود - شکل مرموز نکته‌ای که آقای الیت در این باره گفته است اندکی خسته کننده است. این شیوه‌ای از تأکید بر این حقیقت است که شعر با جنبه‌های فراوانی از یک حقیقت واحد جنسیت سر و کار دارد، و این اشاره‌ای است که شاید نه ضرورت قطعی دارد و نه کاملاً موفق است.

هنگامی که همه این کارها به وسیله خواننده صورت گرفته باشد، هنگامی که موادی که کلمات باید جامه آنها را بر خود بپوشانند جمع‌آوری شده باشد، شعر همچنان باید خوانده شود. و به آسانی می‌توان در انجام این وظیفه ناموفق ماند. «نگرش مبتنی بر سوءظن عقلانی» را مسلماً باید کنار گذارد. اما این کار برای کسانی که هنوز می‌دانند چگونه احساسات خود را بر افکارشان مقدم بدارند، کسانی که می‌توانند تجربه‌ای را بدون سعی در گرفتار کردن آن در یک شبکه عقلانی یا به زور بیرون کشیدن یک نظریه بپذیرند و بدان وحدت ببخشند، دشوار نیست. یک شکل از این کوشش را باید ذکر کرد. بعضی افراد، که بی‌تردید منشا داشتن شعر در «رمز» گمراهشان کرده، تلاش کرده‌اند تا آن را به گونه‌ای نمادین تعبیر کنند. اما نمادهای آن عارفانه نیستند بلکه عاطفی‌اند. یعنی نه معادلی برای چیزهای

وصف‌ناپذیر بلکه معادل تجربه معمولی انسانی‌اند. شعر در حقیقت زیاده طبیعت‌گرایانه (ناتورالیستی) است؛ فقط فشردگی‌اش باعث می‌شود تا طور دیگری جلوه کند. و شعر از این لحاظ احتمالاً به «رمز» اصلی، که بیشتر شعر بدان جاودانگی می‌بخشد تا تعالی‌گرایی، نزدیکتر می‌شود.

اگر دلخواه آن بود که با سه کلمه مهمترین خصیصه نوعی تکنیک آقای الیت را مشخص کنیم، این را می‌شد با نامیدن شعر او به «موسیقی از مفاهیم» صورت دهیم. مفاهیم از همه نوع هستند، اعم از تجربیدی یا محسوس، عام و خاص، و آنها همچون عبارات موسیقیدانان ترتیب یافته‌اند، نه به این صورت که ممکن است چیزی به ما بگویند، بلکه از این روی که تأثیراتشان بر روی ما می‌تواند به صورت یک کل منسجم از احساس و نگرش ترکیب شود و نوعی از آزادی اراده را پدید آورد. این تأثیرات وجود دارد و باید به آنها پاسخ داده شود، نه اینکه درباره‌شان تفکر یا استقصا صورت گیرد. این البته روشی است که به طور متناوب در مورد بسیاری از اشعار به کار گرفته می‌شود، و فقط عبارت است از تأکید و جداسازی یکی از شگردهای عادی آن. ویژگی خاص اثر بعدی و گیج‌کننده‌تر آقای الیت استفاده عمدی و تقریباً انحصاری از آن است. در اشعار قبلی این رهایی از منطق تنها گهگاه ظاهر می‌شود. مثلاً در «ترانه عاشقانه جی. آلفرد پرافراک»^{۱۱} یک تکه در اول و یک تکه دیگر در آخر دارای این ویژگی است، ولی بقیه شعر کاملاً سراسر است. در «گرانشن»، که نخستین شعر بلند به این شیوه است، حالت تک‌گویی و حالت جریان تداعیها نوعی تبدل هیئت است، و دو مصرع آخر:

مستأجران خانه،

اندیشه‌های مغزی خشک در فصلی خشک^{۱۲}

تقریباً بهانه‌ای است. پایانه «تخم مرغ پزان»^{۱۳} شاید قسمتی است که این تکنیک در آن خود را روشنتر از هر جای دیگر نشان می‌دهد. خواننده‌ای که قدر ارتباط عاطفی عنوان با شعر را بداند کلیدی برای اشعار بعدی در دست دارد. من پی‌پیت^{۱۴} را دایه بازنشسته قهرمان شعر می‌دانم، و عقاید دانشکده‌های آکسفورد^{۱۵} را هدیه‌ای هنوز مخفی نگهداشته می‌گیرم که قهرمان در زمانی که به دانشگاه می‌رفته برای آن زن فرستاده است. بخش میانی شعر را من نمونه‌ای از بذله‌گویی تقریباً پژمرده‌ای می‌خوانم که فرهنگ معاصر در آن به اوج خود می‌رسد و فراتر رفتن از آن برایش بسیار

11) "The Love Song of J. Alfred Prufrock"

(۱۲) اصل آن این است:

Tenants of the house,

Thoughts of a dry brain in a dry season,

13) A Cooking Egg

14) Pipit

15) Views of the Oxford Collegess

دشوار است. بخش پایانی فرق نمایانی را به دست می‌دهد که از خود عنوان مستفاد می‌شود. حتی رسیده‌ترین تخم‌مرغ روزی که گذاشته شده تازه بوده است. تنها عنوان دیگری که همان قدر معنی‌دار است و من به خاطر می‌آورم روزگار پاکی^{۱۶} اثر خانم وارتن^{۱۷} است. که ممکن بود در پیوند با همین موضوع کاویده شود. «زمین هرزه» و «انسانهای میان‌تهی»^{۱۸} (زیباترین شعر آقای الیت، که در بخش آخر تکاملی تازه را نشان می‌دهد) به طور خالص «موسیقی از مفاهیم» اند، و بدین‌سان ادعای ریسمان پیوسته‌ای از تداعیها باطل می‌شود.

این را که چگونه این تکنیک منجر به سوء تفاهم گردیده است دیدیم. اما خوانندگان بسیاری که در پایان نتوانسته‌اند از سردرگمی رهایی یابند کار خود را با این شروع کرده‌اند که در هر مصرعی که آقای الیت سروده است - اگر برخی اشعار دوره جوانی درباره موضوعات امریکایی را مستثنا کنیم - آن نقش و رنگ شخصی را بیابند که تقلید از آن برای اهل فن دشوارترین کار است و شاید مسلّم‌ترین علامت باشد بر اینکه تجربه ارائه شده در شعر، خواه خوب و خواه بد، موقّق است. تنها آن اشخاص بداقبالی که توان خواندن شعر را ندارند می‌توانند در برابر ریتمهای آقای الیت مقاومت کنند. شعر به عنوان یک کلّ ممکن است از دست ما به در رود و حال آنکه هر جزء آن، به عنوان یک جزء، پیروزمندانه به سر منزل مقصود برسد. باور کردن اینکه این امر بیشتر تقصیر آقای الیت است تا خواننده دشوار است، زیرا مورد مشابهی از شاعری که همواره در دشوارترین قسمت کارش توفیق می‌یابد و با این حال در قسمتهای آسانتر ناموفق است نمی‌توان در آن سراغ جست. بسی بیشتر محتمل است که ما کوشیده باشیم اجزاء را بر مبنایی نادرست با هم تلفیق کنیم.

تردید دیگری نیز ابراز شده است. آقای الیت خود را به دو طریق تکرار می‌کند. بلبل، زورق کلثوپاترا، موشهای صحرائی، و ته شمع دودکننده پیاپی تکرار می‌شوند. آیا این نشانه فقر الهام است؟ توضیحی که موجه می‌نماید آن است که این تکرار تا حدودی نتیجه تکنیک موصوف در فوق است و تا حدودی نیز چیزی است که بسیاری از نویسندگانی که متهم به این فقر نیستند نیز از خود بروز می‌دهند. شلی، با رودخانه‌ها و برجها و ستاره‌هایش، کنراد، هاردی، والت ویتمن، و داستایفسکی هم به ذهن خطور می‌کنند. وقتی شاعر و نویسنده‌ای زمینه یا تصویری می‌یابد که نکته‌ای را که دارای ثبات نسبی از لحاظ انتقال تجربه است تحکیم می‌کند نباید توقع داشت که از آن دست بردارد. چنین زمینه‌هایی وسایلی برای جهت‌گیری است. و این کاملاً درست است که فرایند اصلی در تمامی بهترین اشعار آقای الیت همین است؛ تلاقی احساسهایی که، گرچه تضاد آنها با یکدیگر سطحی است - مثلاً

16) *The Age of Innocence*

17) Wharton

18) *The Hollow Men*

ناپاکی ضدّ عظمت واقع می‌شود - با این وجود به موازات آنکه تکامل می‌یابند تمایل بدان دارند که جایشان را با همدیگر عوض کنند و حتی با هم وحدت یابند. اگر آنها به قدر کافی تکامل نیابند مقصود شاعر فائت شده است. آقای الیت نه به دنبال شکوه‌های نابود شده آه می‌کشد و نه تجربه عصر خویش را در معرض تحقیر قرار می‌دهد.

هم تلخی و هم دلتنگی جنبه‌های سطحی شعر اوست. کسانی هستند که فکر می‌کنند او فقط خوانندگانش را به «زمین هرز» می‌برد و در آنجا رها می‌کند، و اینکه در آخرین شعرش به ناتوانی خویش در روان ساختن آیه‌های شفاف‌بخش اقرار دارد. پاسخ این است که برخی از خوانندگان در شعر او نه تنها تشخیص روشن‌تر و کامل‌تر از هر جای دیگر درباره وضع بد خود، وضع بد کلّ نسل، پیدا می‌کنند بلکه از رهگذر همان انرژی‌های آزاد شده در آن تشخیص بازگشت شور و هیجانی نجات‌بخش را نیز می‌یابند.

□

واژه‌نامه الف) انگلیسی - فارسی

A

abstract	تجربیدی، انتزاعی
abstraction	تجريد
accident	۱. عَرَض ۲. تصادف
accomodation	انطباق
accompaniments	متعلقات
adapt	انطباق دادن
adaptation	انطباق
adaptable	انطباق پذیر
adaptability	انطباق پذیری
adapted	انطباق یافته
adjust	سازگار کردن
adjustment	سازگاری
aesthetic	زیبا شناختی
aesthetic emotion	عاطفه زیبا شناختی

aesthetic mode	اسلوب زیباشناختی
aesthetics	زیباشناسی
aesthetic state	وضعیت زیباشناختی
affective - volitional	عاطفی - ارادی
aggression	پرخاشجویی
aggressive	پرخاشجو، پرخاشجویانه
alliteration	واج آرایی
animism	جان‌گرایی
antithesis	تضاد
appetence(cy)	میل (جمع: امیال)
archival theory	نظریه بایگانی
articulatory image	تصویر ناشی از طرز ادا
art of design	هنری که از روی طرح و نقشه پدید می‌آید
association	۱. تداعی معانی ۲. شرکت، مشارکت
associationist	طرفدار نظریه تداعی معانی
assume	فرض کردن، تصور کردن
assumption	فرض، تصور
atmosphere	فضا
attitude	نگرش
attribute	اسناد
auditory image	تصویر شنیداری
automatism	خودکاری
autonomous	خودمختار
aversion	نفرت

B

ballance	تعادل
behaviour	رفتار

behaviorist رفتارگرا

C

cacophony	تنافر واجها
cadence	فراز و فرود صدا
canvass	بوم (در نقاشی)
charracter	۱. خصیصه، خصلت ۲. شخصیت
charracteristic	خصلت نوعی
clairvoyance	غیب‌بینی
clairvoyant	غیب‌بین
coenesthesia	حس کلی بدنی
cognition	شناخت
collective unconscious	ناخودآگاه جمعی
combination	ترکیب
communication	ارتباط
communicative efficacy	توان ارتباطی
communicator	انتقال دهنده
conation	کردار
configuration	هیئت
conjunction of impressions	تلاقی تأثرات
conscience	وجدان
conscious	خودآگاه
construction	ساختمان
contemplation	تفکر، تأمل
contemplative	معنوی
content	محتوی
context	بافت
contiguity	مجاورت

convergence	همگرایی
convergent	همگرا
convert	نوکیش
convey	انتقال دادن
conveyance	انتقال
convulsion	تشنج
coordinate	همنواخت کردن
coordination	همنواختی
coordinated	همنواخت
copy view	عقیده به نسخه‌برداری
correlation	همبستگی
course	مسیر

D

data	داده
dated	۱. زمان‌دار، تاریخ‌دار ۲. فرسوده
De Gustibus	قریحه بی‌خلاف
desire	خواهش، آرزو
detachment	انفصال
development	۱. تکامل ۲. گسترش (در موسیقی)
direct inspection	مشاهده مستقیم
disinterestedness	عدم وجود علقه
disorder	بی‌نظمی
disorganization	درهم‌ریختگی
disorganized	درهم‌ریخته
disparity	تفاوت کلی
displeasure	عدم لذت
disturbance	اختلال

doctrine	نظریه
E	
efficacy	کارایی، توان
elucidation	ایضاح
Elyzabethan drama	درام عصر الیزابت
emotion	عاطفه
empathy	همجوشی با طبیعت
entity	جوهر
equilibrium	توازن
equivalent	هم‌ارز
erratic	متغیر
euphony	عدم تنافر واجها
evaluate	ارزیابی کردن
evaluation	ارزیابی
exclusion	خارج سازی
expectation	انتظار
experiment	آزمایش
experimental	تجربی، آزمایشی
expression	بیان
extension	تعمیم
external	بیرونی
extrovert	برونگرا

F

faculty	قوه (جمع: قوا)
facet	رویه
false	کاذب، نادرست
fancy	خیالپردازی

feeling	احساس
focus	کانون
form	شکل
free image	تصویر آزاد
function	کارکرد
fused image	تصویر مرکب
good cause	دلیل کافی، علت کافی
Good Forms	رفتار نیک
good will	حسن نیت
great art	هنر والا

II

handling	طرز پرداخت
harmony	هماهنگی، هارمونی
hypaeresthesia	فزون‌ی حساسیت

I

image substitute	بدل تصویری
image sound	صوت تصویری
imagination	تخیل
imbroglio	گیر و گره
immediate	۱. فوری ۲. بی واسطه
immediate awareness	آگاهی بی واسطه
impersonality	عدم تشخیص
impotency	ناتوانی
impression	تأثر
impulse	انگیزه
inanimation	خنثی سازی

incidence	میران بروز
incident	رویداد
incidental	اتفاقی
incipient	۱. آغازین ۲. دریافت کننده
inclusion	داخل سازی
indispensable condition	شرط ضروری
ineluctable argument	جدل اجتناب ناپذیر
insight	بصیرت
intellectual	عقلانی
intensity	شدت (در صوت و غیره)
interaction	کنش متقابل
interconnection	روابط متقابل
interest	۱. علقه ۲. نفع، فایده ۳. علاقه
interinanimation	خنثی سازی متقابل
internal	درونی
interval	فاصله
interplay	عمل متقابل
introspection	درون نگری
introvert	درون گرا
intuition	شهود

J

justification	توجیه
kinaesthetic image	تصویر جنبشی
knowledge	۱. دانش ۲. آگاهی ۳. شناخت

L

loudness	بلندی (در صدا)
----------	----------------

M

maladjustment	بدسازگاری
manifestation	تجلی، نمود
mechanism	۱. مکانیسم ۲. سازوکار
mental event	رویداد ذهنی
mentality	شیوه اندیشه
metronomic beats	ضربه‌های مقطعی
mimetic art	هنر میمیک
minute particulars	خصایص دقیق
mnemonic	یادیار
mode	اسلوب، طریقه، شیوه
modify	جرح و تعدیل کردن
modification	جرح و تعدیل
modified	جرح و تعدیل یافته
modulation	تعدیل (در صوت)
morale	روحیه
moralities	روحیات
morals	۱. اصول اخلاقی ۲. روحیات
motive	محركه (جمع: محرّمات)
motor	حرکتی
muscular image	تصویر عضلانی
mutation	جهش

N

nature	۱. ماهیت ۲. طبیعت ۳. نهاد
neural path	راه عصبی

O

oblique	مایل
obscurantism	تاریک‌اندیشی
observation	۱. مشاهده ۲. اظهارنظر
observe	۱. مشاهده کردن ۲. اظهارنظر کردن
olfactory image	تصویر شمی
opaque	مات (رنگ)
order	نظم
organ	عضو
organic	عضوی، اورگانیک
organism	اورگانیسم
organization	سازمان، سازمان‌یابی
organize	سازمان دادن
organized	سازمان یافته

P

pain	۱. آلم (معنای اصطلاحی) ۲. درد، رنج، زحمت (غیراصطلاحی)
particulars	خصوصیات
pathway theory	نظریه کوره راهی
peripheral nerve	عصب پیرامونی
perversion	۱. تحریف ۲. انحراف
picture - space	فضای تصویر
pitch	زیر و بمی
plastic arts	هنرهای تجسمی
plasticity	انعطاف
play theory	نظریه نمایش
poise	موازنه
potency	توان
precedence	پیشی

precedences	پیشی و پسی‌ها
preoccupation	۱. اشتغال خاطر ۲. پیش‌فرض
presupposition	پیش‌فرض
priority	تقدم
priorities	تقدم و تأخرها
pseudo - tragedy	شبه تراژدی
psychoanalyst	روانکاو
psychological	۱. روانشناختی ۲. روانی
psychometrics	روان‌سنجی
psychometrist	روان‌سنج
pure art	هنر محض، هنر ناب

R

reaction	واکنش
readjustment	نوسازگاری
reference	ارجاع
reflection	۱. بازتابش ۲. تعمق
reflex	بازتاب
relaxation	تمدّد اعصاب
reorganization	تجدیدسازمان
reorganize	تجدید سازمان کردن، دوباره سازمان دادن
repercussion	انعکاسی
represent	تجسم دادن
representation	تجسم
representative	تجسمی
represented	تجسم یافته
representationalarts	هنرهای نمایشی
residual effects	رسوبات
resource	شگرد، شیوه

response	پاسخ (دادن)
retrospect	نگاه کردن به گذشته
revelation	کشف
revelation theory	نظریه مبتنی بر کشف
reviewer	نقدنویس
revival	احیا
rhythm	آهنگ، ضرباهنگ

S

sculptor	پیکرتراش
sculpture	پیکرتراشی
select intuition	شهود برگزیده
self - regarding	خودمحورانه
sensation	ادراک
serenity	صفا
setting	زمینه
sign	علامت
significance	معنی‌داری
sign - situation	علامت - وضعیت
situation	وضعیت
skeleton rhythm	اوزان اصلی
solidity	ثبات
sonnet	غزلواره
spatial	مکانی
spatial metaphor	استعاره مکانی
speculation	۱. تفکر ۲. کاوش
spinal reflex	بازتاب نخاعی
standard	معیار
state of mind	حالت ذهنی

اصول نقد ادبی	۲۷۲
statue	پیکره
stimulant	تحریک کننده
stimulate	تحریک کردن
stimulation	تحریک
stimuli	محرکها
stimulus	محرک
stock referencee	ارجاع قرار دادی
stock response	پاسخ قراردادی
strain	فشار
stress	۱. تکیه (در امور زبانی) ۲. فشار روانی (در امور روانی)
sublimation	والایش
sublimation theory	نظریه اعتلا
sub - system	نظام فرعی
suggestion	۱. تلقین ۲. پیشنهاد
sui generis	نوع منحصر به فرد
suppress	بازداشتن
suppressed	بازداشته
suppression	بازداری
symbol	نماد
sympathetic system	دستگاه سمپاتیک
system	نظام
systematic	منظم
systematization	نظام‌بندی
systematize	نظام‌بندی کردن
systematized	نظام‌یافته

T

tactile image	تصویر ملموس
temperament	خلق و خو

temporal	۱. زمانی ۲. زمان‌مند
tendency	تمایل
tension	تنش
test	آزمون
texture	بافت
theoretical psychology	روانشناسی نظری
theory of amusement	نظریه سرگرمی
theory of knowledge	نظریه شناخت
theory of relaxation	نظریه تمدد اعصاب
thermal image	تصویر گرمایی
thought	فکر
tied image	تصویر گره خورده
timbre	طنین
timing	نظم زمانی
tissue	بافت (درموجود زنده)
tone	لحن
tonic	نیروبخشی
tonic colour	رنگ نیروبخشی
totocaelo	یکسره
transcendental	متعالی
transcendentalism	تعالی‌گرایی
transfere	انتقال دادن
transference	انتقال
translucence	نیم شفاف
translucent	نیم شفاف
transmission	انتقال
transmutation	استحاله
transvaluation	نظام برتر ارزشگذاری
true	۱. حقیقی ۲. درست

turns of speech
type

پیچشهای بیانی
۱. سنخ شخصیتی ۲. نوع

U

ulterior
ulterior end
ultimate
ultimate good
unity

آجل
هدف آجل
۱. غایی ۲. غایت
خوبی غایی
وحدت

V

valuation
value
vascular
vascular system
verbal image
verisimilitude
visceral
visceral system
visual
visual arts
visual field
visual image
vivid
volume

ارزشگذاری
ارزش (گذاشتن)
عروقی
دستگاه عروقی
تصویر لفظی
حقیقت‌نمایی
احشائی
دستگاه احشائی
دیداری
هنرهای بصری
میدان دید
تصویر دیداری
روشن (در تصویر)
۱. حجم (در نقاشی) ۲. شدت (در موسیقی و اصوات)

W

will

اراده

واژه‌نامه (ب) فارسی - انگلیسی

آ

ulterior	آجل
exprimment	آزمایش
test	آزمون
incipient	۱. آغازین ۲. دریافت کننده
immediate awareness	آگاهی بی واسطه
rhythm	آهنگ، ضرباهنگ

ا

incidental	اتفاقی
feeling	احساس
visceral	احشائی
revival	احیا
disturbance	اختلال
sensation	ادراک

will	اراده
communication	ارتباط
reference	ارجاع
stock referencee	ارجاع قراردادی
value	ارزش (گذاشتن)
valuation	ارزشگذاری
evaluation	ارزیابی
evaluate	ارزیابی کردن
transmutation	استحاله
spatial metaphor	استحاله مکانی
aesthetic mode	اسلوب زیباشناختی
mode	اسلوب، طریقه، روش
attribute	اسناد
preoccupation	۱. اشتغال خاطر ۲. پیش فرض
morals	۱. اصول اخلاقی. ۲. روحیات
pain	۱. الم (معنای اصطلاحی) ۲. درد، رنج، زحمت (غیراصطلاحی)
expectation	انتظار
conveyance	انتقال
transference	انتقال
transmission	انتقال
convey	انتقال دادن
transfere	انتقال دادن
communication	انتقال دهنده
accomodation	انطباق
adaptation	انطباق
adaptable	انطباق پذیر
adaptability	انطباق پذیری
adapted	انطباق یافته

plasticity	انعطاف
repercussion	انعکاس
detachment	انفصال

ب

suppressed	بازداشته
context	بافت
texture	بافت
tissue	بافت (درموجود زنده)
maladjustment	بدسازگاری
extrovert	برونگرا
insight	بصیرت
loudness	بلندی (در صدا)
canvass	بوم (در نقاشی)
expression	بیان
external	بیرونی
disorder	بی‌نظمی
detachment	انفصال
impulse	انگیزه
organism	اورگانسیم
skeleton rhythm	اوزان اصلی
elucidation	ایضاح
reflex	بازتاب
reflection	۱. بازتابش ۲. تعمق
spinal reflex	بازتاب نخاعی
suppression	بازداری
suppress	بازداشتن

پ

response	پاسخ (دادن)
stock response	پاسخ قراردادی
aggressive	پرخاشجو، پرخاشجویانه
aggression	پرخاشجویی
turns of speech	پیچشهای بیانی
presupposition	پیش فرض
precedence	پیشی
precedences	پیشی و پسی‌ها
sculptor	پیکر تراش
sculpture	پیکر تراشی
statue	پیکره

ت

impression	تأثر
obscurantism	تاریک اندیشی
reorganization	تجدید سازمان
reorganize	تجدید سازمان کردن، دوباره سازمان دادن
experimental	تجربی، آزمایشی
abstraction	تجريد
abstract	تجريدی، انتزاعی
representation	تجسم
represent	تجسم دادن
representative	تجسمی
represented	تجسم یافته
manifestation	تجلی، نمود
perversion	۱. تحریف ۲. انحراف
stimulation	تحريك

stimulate	تحریک کردن
stimulant	تحریک کننده
imagination	تخیل
association	۱. تداعی معانی ۲. شرکت، مشارکت
combination	ترکیب
convulsion	تشنج
free image	تصویر آزاد
kinaesthetic image	تصویر جنبشی
visual image	تصویر دیداری
olfactory image	تصویر شمی
auditor image	تصویر شنیداری
muscular image	تصویر عضلانی
thermal image	تصویر گرمایی
tied image	تصویر گره خورده
verbal image	تصویر لفظی
fused image	تصویر مرکب
tactile image	تصویر ملموس
articulatory image	تصویر ناشی از طرز ادا
antithesis	تضاد
ballance	تعادل
transcendentalism	تعالی گرایی
modulation	تعدیل (در صوت)
extension	تعمیم
disparity	تفاوت کلی
contemplation	تفکر، تأمل
speculation	۱. تفکر ۲. کاوش
priority	تقدم
priorities	تقدم و تأخرها

development	۱. تکامل ۲. گسترش (در موسیقی)
stress	۱. تکیه (در امور زبانی) ۲. فشار روانی (در امور روانی)
conjunction of impressions	تلاقی تأثرات
suggestion	۱. تلقین ۲. پیشنهاد
tendency	تمایل
relaxation	تمدّد اعصاب
cacophony	تنافر واجها
tension	تنش
equilibrium	توازن
potency	توان
communicative efficacy	توان ارتباطی
justification	توجیه

ث

solidity	ثبات
----------	------

ج

animism	جان‌گرایی
ineluctable argument	جدل اجتناب‌ناپذیر
modification	جرح و تعدیل
modify	جرح و تعدیل کردن
modified	جرح و تعدیل یافته
entity	جوهر
mutation	جهش

ح

state of mind	حالت ذهنی
volume	۱. حجم (در نقاشی) ۲. شدت (در موسیقی و اصوات)

motor	حرکتی
coenesthesia	حس کلی بدنی
goodwill	حسن نیت
verisimilitude	حقیقت‌نمایی
true	۱. حقیقی ۲. درست

خ

exclusion	خارج سازی
minute particulars	خصایص دقیق
charracteristic	خصلت نوعی
particulars	خصوصیات
charracter	۱. خصیصه، خصلت ۲. شخصیت
temperament	خلق و خو
inanimation	خنثی سازی
interinanimation	خنثی سازی متقابل
desire	خواهش، آرزو
ultimate good	خوبی غایی
conscious	خودآگاه
automatism	خودکاری
self - regarding	خودمحورانه
autonomous	خودمختار
fancy	خیالپردازی

د

inclusion	داخل سازی
data	داده
knowledge	۱. دانش ۲. آگاهی ۳. شناخت
Elyzabethan drama	درام عصر الیزابت

introvert	درون‌نگرا
introspection	درون‌نگری
internal	درونی
disorganization	درهم‌ریختگی
disorganized	درهم ریخته
visceral system	دستگاه احشائی
sympathetic system	دستگاه سمپاتییک
vascular system	دستگاه عروقی
good cause	دلیل کافی، علت کافی
visual	دیداری

ر

neural path	راه عصبی
residual effects	رسوبات
behaviour	رفتار
behaviorist	رفتارگرا
Good Forms	رفتار نیک
tonic colour	رنگ نیرو بخش
interconnection	روابط متقابل
psychometrist	روان‌سنج
psychometrist	روان‌سنجی
psychological	۱. روانشناختی ۲. روانی
theoretical psychology	روانشناسی نظری
psychoanalist	روانکاو
moralties	روحیات
morale	روحیه
vivid	روشن (در تصویر)
incident	رویداد

mental event	رویداد ذهنی
facet	رویه

ز

dated	۱. زمان‌دار، تاریخ‌دار ۲. فرسوده
temporal	۱. زمانی ۲. زمان‌مند
setting	زمینه
aesthetic	زیبا شناختی
aesthetics	زیباشناسی
pitch	زیر و بمی

س

construction	ساختمان
adjust	سازگار کردن
adjustment	سازگاری
organize	سازمان دادن
organization	سازمان، سازمان‌یابی
organized	سازمان یافته
type	۱. سنخ شخصیتی ۲. نوع

ش

pseudo - tragedy	شبه تراژدی
intensity	شدت (در صوت و غیره)
indispensable condition	شرط ضروری
form	شکل
resource	شگرد، شیوه
cognition	شناخت
intuition	شهود

اصول نقد ادبی	۲۸۴
select intuition	شهود برگزیده
mentality	شیوه اندیشه
ص	
serenity	صفا
image sound	صوت تصویری
ض	
metronomic beats	ضربه‌های مقطعی
ط	
handling	طرز پرداخت
associationist	طرفدار نظریه تداعی معانی
timbre	طنین
ع	
emotion	عاطفه
aesthetic emotion	عاطفه زیبا ساختی
affective - volitional	عاطفی - ارادی
impersonality	عدم تشخص
euphony	عدم تنافر واجها
displeasure	عدم لذت
disinterestedness	عدم وجود علقه
accident	۱. عَرَض ۲. تصادف
vascular	عروقی
peripheral nerve	عصب پیرامونی
organ	عضو
organic	عضوی، اورگانیک

intellectual	عقلانی
copy view	عقیده به نسخه‌برداری
sign	علامت
sign - situation	علامت - وضعیت
interest	۱. عُلقه ۲. نفع، فایده ۳. علاقه
interplay	عمل متقابل

غ

ultimate	۱. غایی ۲. غایت
sonnet	غزلواره
clairvoyant	غیب‌بین
clairvoyance	غیب‌بینی

ف

interval	فاصله
cadence	فراز و فرود صدا
assumption	فرض، تصوّر
assume	فرض کردن، تصوّر کردن
hyperesthesia	فزونی حساسیت
strain	فشار
atmosphere	فضا
picture - space	فضای تصویر
thought	فکر
immediate	۱. فوری ۲. بی‌واسطه

ق

De Gulstibus	قریحه بی‌خلاف
facuity	قوه (جمع: قوا)

ک

false	کاذب، نادرست
efficacy	کارایی، توان
function	کارکرد
focus	کانون
conation	کردار
revelation	کشف
interaction	کنش متقابل

گ

imbroglio	گیروگره
-----------	---------

ل

tone	لحن
------	-----

م

opaque	مات (رنگ)
nature	۱. ماهیت ۲. طبیعت ۳. نهاد
oblique	مایل
transcendental	متعالی
accompaniments	متعلقات
contiguity	مجاورت
content	محتوی
stimulus	محرک
stimuli	محرکها
motive	محرکه (جمع: محرکات)
course	مسیر

observation	۱. مشاهده ۲. اظهارنظر
direct inspection	مشاهده مستقیم
observe	۱. مشاهده کردن ۲. اظهارنظر کردن
contemplative	معنوی
significance	معنی‌داری
standard	معیار
spatial	مکانی
mechanism	۱. مکانیسم ۲. سازوکار
systematic	منظم
poise	موازنه
visual field	میدان دید
incidence	میران بروز
appetence(cy)	میل (جمع: امیال)

ن

impotency	ناتوانی
collective unconscious	ناخودآگاه جمعی
doctrine	نظریه
sublimation theory	نظریه اعتلا
archival theory	نظریه بایگانی
theory of relaxation	نظریه تمدد اعصاب
theory of amusement	نظریه سرگرمی
theory of knowledge	نظریه شناخت
pathway theory	نظریه کوره راهی
revelation theory	نظریه مبتنی بر کشف
play theory	نظریه نمایش
order	نظم
system	نظام

transvaluation	نظام برتر ارزشگذاری
systematization	نظام‌بندی
systematize	نظام‌بندی کردن
sub-system	نظام فرعی
systematized	نظام‌یافته
timing	نظم زمانی
aversion	نفرت
reviewer	نقدنویس
retrospect	نگاه کردن به گذشته
attitude	نگرش
symbol	نماد
readjustment	نوسازگاری
sui generis	نوع منحصر به فرد
convert	نوکیش
tonic	نیروبخش
translucent	نیم شفاف
translucece	نیم شفافی

9

alliteration	واج‌آرایی
reaction	واکنش
sublimation	والایش
conscience	وجدان
unity	وحدت
situation	وضعیت
aesthetic state	وضعیت زیباشناختی

ulterior end	هدف آجل
equivalent	هم‌ارز
harmony	هماهنگی، هارمونی
correlation	همبستگی
empathy	همجوشی با طبیعت
convergent	همگرا
convergence	همگرایی
coordinated	همنواخت
coordinate	همنواخت کردن
coordination	همنواختی
pure art	هنر محض، هنر ناب
mimetic art	هنر میمیک
great art	هنر والا
visual arts	هنرهای بصری
plastic arts	هنرهای تجسمی
representational arts	هنرهای نمایشی
art of design	هنری که از روی طرح و نقشه پدید می‌آید
configuration	هیئت

ی

mnemonic	یادیار
totocaelo	یکسره

