هنروزیبایی شناسی

شاهکار فلسفی آرتور شوپنهاور

ترجمه

دکتر فواد روحانی

انتشارات زریاب

هنر و زیباشناسی
نوشتهٔ آرتور شوپنهاور
ترجمهٔ دکتر فؤاد روحانی
چاپ اول: ۱۳۷۵
تیراژ: ۲۲۰۰ نسخه
لیتوگرافی: صدف
چاپ: چاپخانهٔ بهمن
ناشر: انتشارات زریاب

مرکزپخش تهران وشهرستانهاانتشارات علمی، خیابان انقلاب، مقابل دربزرگ
دانشگاه تهران، شماره ۱۳۵۸ تلفن ۶۴۶۰۶۶۷، ۶۴۶۵۹۷۰

شابک ۹ ـ ۴ ـ ۹۰۶۳۷ ـ ۹۶۴ ISBN 964 - 90637 - 4 - 9

آرتور شوپنهاور

آرتور شوپنهاور در سال ۱۷۸۸ در شهر دانتزیگ یا گدانسك امروزی آلمان به‌دنیا آمد. پس از پایان تحصیلات دانشگاهی اوقات خود را وقف مطالعه و نگارش کرد. هنوز به سی‌سالگی نرسیده بود که کتاب شاهکارش «جهان همچون بازنمود و همچون اراده» را نوشت. از آن پس آثار دیگری، تقریباً برپایهٔ همان تفکرات فلسفی پیشین خود آفرید. مجموعه‌ای از مقالات او در دو کتاب در باب اخلاق به نام‌های «اساس اخلاق» و «آزادی اراده» و نیز «اراده در طبیعت» از جمله آثار دیگر اوست. اما او کتاب «جهان همچون بازنمود و همچون اراده» را دوباره بازنویسی کرد و با حجمی تقریباً دوبرابر چاپ اول انتشار داد.

شوپنهاور را می‌توان از معدود فیلسوفان دنیای غرب به‌شمار آورد که در آثار خود به مشابهتهای اساسی بین اندیشهٔ شرقی و غربی اشاره کرده است. او همچنین برای هنر مقام بس والایی قایل است.

پیشگفتار

آنچه در صفحات آینده خواهد آمد شرح فلسفهٔ زیباشناسی از دید شوپنهاور است که ترجمهٔ کتاب سوم از کتابهای چهارگانه اثر مشهور شوپنهاور موسوم به «جهان همچون بازنمود و همچون اراده» می‌باشد.

موضوع کتاب سوم منحصراً فلسفهٔ هنر و زیباشناسی است. نظریات شوپنهاور در این موضوع در نوشته‌های جداگانه نیز بیان شده است ولی اساس فلسفهٔ زیباشناسی او تماماً در همین کتاب سوم طی ۲۳ پاراگراف (از شمارهٔ ۳۰ تا۵۲) [۱] کتابهای چهارگانه توضیح داده شده و نوشته‌های اضافی چیزی بر آن نمی‌افزاید بلکه فقط توضیح بعضی قسمتهای آن است.

موضوع کتاب اول عبارت است از «جهان همچون بازنمود» یعنی ادراك و دریافت دنیای ظاهری بوسیلهٔ ذهن انسان، بدون ورود در این بحث که آیا آن سوی ظواهر یا پدیده‌ها یك دنیای باطن که برای ذهن بشر قابل درك باشد وجود دارد یا نه.

موضوع کتاب دوم «جهان همچون اراده» به معنی مخصوص فلسفهٔ شوپنهاور است. در نظر شوپنهاور پشت سر محسوسات یك حقیقت باطنی و مرموز وجود دارد که دنیای بازنمود تماماً فرع و تابع آن است. او آنرا «اراده» می‌خواند و تأکید می‌کند که این حقیقت در افکارش مقام خاصی دارد و در واقع «یگانه اندیشهٔ» فلسفهٔ او است.

موضوع کتاب چهارم نفی اراده به معنی ترك دنیا است. معنی این عنوان

۱ـ مطابق با شمارهٔ ۱ تا ۲۳ در این ترجمه

و ارتباط آن با فلسفهٔ زیباشناسی و بطورکلی با مجموع افکار شوپنهاور بعد توضیح داده می‌شود.

منظور ما در این پیشگفتار بحث و تفسیر و انتقاد دربارهٔ افکار شوپنهاور نیست بلکه توضیح بعضی کلمات و اصطلاحات و مفاهیمی است که اساس فلسفهٔ شوپنهاور را تشکیل می‌دهند و بعلت تفاوت مهمی که بین آنها و معانی متعارف و مصطلح وجود دارد توضیح آنها ضروری است خاصّه از آن جهت که شوپنهاور گاهی نیز همان کلمات را به معنی جاری بکار می‌برد و بنابراین خواننده باید تشخیص دهد که کلمات در هر مورد به معنی اختصاصی به‌کار رفته‌اند یا به معنی عادی. حال به توضیح بعضی اصطلاحات می‌پردازیم:

بازنمود[۱]ـ این کلمه ترجمهٔ واژهٔ آلمانی «Forstellung» است که معنی آن مانند معنی کلمه معادل آن در زبان ما یعنی بازنمائی، تصّور دنیای خارج است در ذهن انسان. شوپنهاور در کتاب اول خود از ادراك عالم محسوسات و ظواهر بوسیلهٔ ذهن انسان سخن می‌گوید. اصولاً دنیا به دو صورت در ذهن انسان جلوه می‌کند: ظاهر و نمایش آن که به حواس درك می‌شود، و باطن و حقیقت آن که به حواس درك نمی‌شود ولی همواره موضوع تصّورات و تعبیرات مختلف بوده و هست. فلاسفه این دوگانگی را به نامهای مختلف مورد بحث و بررسی قرار داده‌اند. افلاطون آنچه را که به حواس درك می‌شود حقیقت نمی‌داند بلکه نمودار یا سایه‌ای از حقیقت می‌پندارد که به صورتهای مختلف گذرنده و تابع زمان و مکان ظاهر می‌شود. دنیای محسوسات به علم شناخته نمی‌شود بلکه فقط موضوع حدس و گمان است. در نظر افلاطون در مقابل دنیای محسوسات دنیای معقولات وجود دارد که حقیقت ثابت و تغییرناپذیر و آزاد از قید زمان و مکان است. افلاطون این عالم معقولات را عالم مُثُل می‌خواند (جمع مثال به معنی الگو و سرمشق و نمونه و فرد کامل هر چیز که در عالم نادیدنی وجود دارد و به حواس درك نمی‌شود و فقط عقل مجرد آن را درمی‌یابد) و علم را فقط شامل معقولات می‌داند. این تفاوت در فلسفهٔ کانت نیز بصورت مشخّص نمایان می‌شود. کانت تأکید می‌کند که

۱ـ Forstellung در اصل آلمانی و Representation در ترجمهٔ فرانسه و انگلیسی.

آنچه بوسیلهٔ حواس از دنیا درك می‌شود فقط یك ساختمان ظاهری است که از پدیده‌ها (فنومن Phenomene) تشکیل می‌شود. فنومن متکثّر، گذرنده، و مقیّد به زمان و مکان است در مقابل آن حقیقت (نومن Noumene) است که ثابت و تغییرناپذیر است و کانت آنرا شیئی فی‌نفسه (Chose en soi) می‌خواند (برابر عالم معقولات افلاطونی). شوپنهاور نیز به‌نوبهٔ خود دنیا را به دو صورت می‌بیند: بازنمود یا ادراك ظاهر آن و اراده که تعبیر دگرگونه‌ای است از آنچه افلاطون مثال و کانت شیئی فی‌نفسه می‌خواند.

شوپنهاور در کتاب «جهان همچون بازنمود» از کیفیّت و شرایط ادراك ظاهر جهان بوسیلهٔ ذهن بشر سخن می‌گوید. اهمیّت این مبحث از جملهٔ اول کتاب معلوم می‌شود که می‌گوید: نشانهٔ ورود انسان به عالم فلسفه درك این حقیقت است که «دنیا انگار من است». این انگار یا بازنمود به کمك مفاهیم (Concepts) صورت می‌گیرد که انتزاع از محسوساتند (Abstraction) و فقط کمك به شناخت نسبتهای اشیاء با یکدیگر طبق «اصل علت کافی» (ترکیب زمان و مکان و علیّت) می‌کنند. شوپنهاور می‌گوید «هر آنچه در آسمان و زمین هست ظاهری است که ترکیب آن بوسیلهٔ اصل علت کافی تعیین می‌شود».

مفاهیم فقط وجود رابطهٔ علت و معلول بین اشیاء را می‌شناسانند بی‌آنکه دربارهٔ شناخت منشأ علل و رمز پیدایش و تأثیر آنها (Etiologie) چیزی بگویند. بنابراین در دنیای بازنمود علیّت همیشه حاضر و همیشه ساکت است. حاضر است چون هر قضاوت عقلی دلیل می‌خواهد و هر تغییر محسوس در اشیاء علت می‌خواهد و مفاهیم چگونگی این دلایل و علل را باز می‌نمایند. ضمناً ساکت است چون از علت غائی و علت‌العلل وجود چیزی نمی‌گوید. بالاخره مفاهیم یعنی وسیلهٔ بازنمود و ادراك از لحاظ علمی و ادارهٔ امور زندگی سودمند بلکه ضروری هستند و به این جهت شوپنهاور بازنمود را خدمتگزار اراده و فرع بر آن می‌خواند.

اراده- این کلمه ترجمهٔ کلمهٔ «Wille» آلمانی است که مؤلف به کار برده است. در ترجمه‌های انگلیسی و فرانسه هم که واژه‌های «Will» و «Volonte» استعمال شده‌اند از همین لفظ پیروی شده است. معنی این کلمات در همهٔ

زبانهای مربوطه برابر است. لغت‌نامهٔ فارسی کلمهٔ اراده را اینگونه تعریف می‌کند: «خواست، میل، قصد، آهنگ»، اما در فلسفهٔ شوپنهاور معنی اراده بکلی غیر از معنی مصطلح این کلمه است. در همهٔ زبانها تعریف اراده تنها به جاندار اطلاق می‌شود و اگر به غیرجاندار نسبت داده شود فقط یك استعمال مجازی می‌تواند بود ولی در فلسفهٔ شوپنهاور استعمال کلمهٔ اراده محدود به ذیروح نیست بلکه مطلق کائنات را اعم از جاندار و بیجان دربر می‌گیرد. شوپنهاور می‌گوید اراده عبارت از مجموع نیروهای خودآگاه و ناخودآگاه است که در طبیعت ظاهر می‌شوند و ناخودآگاه بر خودآگاه می‌چربد. اراده عاملی است ناخودآگاه، غیرعامد و کور، کشش و کوششی است که در همهٔ سطوح هستی ظاهر می‌شود و هدف آن فقط ادامهٔ زندگی است. در معدنیات و نباتات و حیوانات به صرف کوری عمل می‌کند و در افراد بشر خود را با سفسطه‌های فکری و معاذیر عقلی می‌پوشاند. سنگی که به حکم قانون جاذبه سقوط می‌کند، گیاهی که به سمت آب ریشه می‌دواند، حیوانی که به جستجوی خوراك می‌رود، انسانی که همه‌گونه هدف را آگاهانه دنبال می‌کند همه مظهر «ارادهٔ» واحد هستند. شوپنهاور در این زمینه یك گفتهٔ اسپینوزا Spinoza را نقل می‌کند به این مضمون که اگر سنگی که ما به هوا پرتاب می‌کنیم هوش داشته باشد گمان خواهد کرد که به ارادهٔ خود حرکت می‌کند. شوپنهاور می‌گوید: «من فقط این را به گفتهٔ او اضافه می‌کنم که حق هم با سنگ خواهد بود. نیروی محرك برای سنگ برابر نیروی انگیزه است برای من. آنچه در سنگ به شکل چسبندگی و سنگینی و سختی ظاهر می‌شود در حقیقت همان است که من در خود بعنوان اراده احساس می‌کنم و سنگ هم اگر هوش داشت خصائص خود را اراده می‌خواند». شوپنهاور در توضیح صفت قهری اراده دو نکته را تأکید می‌کند یکی اینکه برای انسان گریز از اراده غیرممکن است. فکر آزادی عمل موهوم است انسان انگیزه‌هایش را از خود تصور می‌کند و حال آنکه آنها همه اثر اراده‌اند. یعنی انسان، برخلاف تصور خود، نمی‌تواند به دنبال انگیزه‌های خودمختار برود. نکتهٔ دیگر غیرمعقول و غیرمنطقی بودن اراده است. اراده هیچگاه نمی‌تواند بگوید چرا اثری را جستجو می‌کند. از همهٔ خصائص خواست و آرزو محروم است، به هیچ وجه

«نمی‌خواهد»، بلکه نقشی را «تکرار» می‌کند که از خودش نیست. شوپنهاور در ضمن توضیح اراده اهمیّت خاصی به تکرار می‌دهد زیرا تکرار را عین اراده و اراده را عین زندگی می‌داند. می‌گوید بنای تمام وجود بر تکرار کور و توقّف‌ناپذیر است. او نظرش را دربارهٔ یکی بودن اراده و زندگی و تکرار در دو عبارت لاتینی زیر خلاصه می‌کند:

Mundus sive voluntas (دنیا یا اراده) Mundus sive repetitio (دنیا یا تکرار). می‌گوید: ارزش و تحول اراده سیر تدریجی و تکاملی نیست بلکه صرف تکرار است. اراده هیچگاه در پی رسیدن به یك هدف یا نتیجهٔ دور نیست بلکه دائماً یك نقش ازلی و غیرمعقول و تغییرناپذیر را تکرار می‌کند و با تظاهر به دگرگونیها (چون تغییرات همه صوری و فریبنده هستند) «وضع حال» Nunc stans یا «حالای ثابت» را همچنان بدون تغییر واقعی حفظ می‌کند. درك حقیقت اراده نشان می‌دهد که از نظر وجود هیچ آینده‌ای در پیش نیست بلکه فقط زمان حال است که تکرار می‌شود. شوپنهاور مفهوم تکرار را هم در یك عبارت لاتینی خلاصه می‌کند: Semper Eadem Sed Aliter (همیشه همان، اما به شکل دیگر).

حال این سؤال پیش می‌آید که منشأ تکرار یعنی الگو و سرمشق و نمونه‌ای که اراده یا زندگی آنرا تکرار می‌کند چیست؟ اینجا شوپنهاور به نقطهٔ تاریك اصل و مبدأ وجود برمی‌خورد که فکر بشر هیچگاه نتوانسته است (بلکه هیچگاه نخواهد توانست) آنرا روشن کند و فقط یك سلسله نامهای تصوری را وسیلهٔ درك آن قرار می‌دهد مانند «اصل خیر» در فلسفهٔ افلاطون و «محرك اول» در فلسفهٔ ارسطو. شوپنهاور معتقد است که یك حقیقت مرموز سابق بر اراده و زندگی و تکرار وجود دارد که تکرار از آن نشأت می‌گیرد ولی می‌گوید آن حقیقتی است ناشناختنی که نه اراده به آن دست می‌تواند یافت و نه عقل می‌تواند آنرا درك کند. او خود نامی بر آن نمی‌گذارد[1] و آنرا ایکس مجهول (X) می‌خواند ولی ضمن بحث دربارهٔ هنر به آن اشاره می‌کند و می‌گوید تنها هنر است که رجوع به یك حقیقت سابق بر اراده می‌کند و با

۱ـ یك نویسندهٔ فرانسوی Gilles Deleuze این مجهول را (Precurseur Sombreپیشرو تاریك) خوانده است.

آنکه به یك معنی تکرارها را مجسّم می‌کند ولی تنها فعالیت بشری است که خود تکراری نیست. شوپنهاور این امتیاز را برای هنر و زیباشناسی نسبت به سایر فعالیتهای بشری قائل است که انسان تنها به این وسیله می‌تواند یك مجهول سابق بر اراده و مستقل از تکرار را تصور کند. بعبارت دیگر در حالی که زندگی تکرار است هنر تذکر و یادآوری اصل و منشأ تکرار است ولی فلسفهٔ شوپنهاور دربارهٔ چگونگی این سرآغاز اراده و زندگی و تکرار چیزی نمی‌گوید.

امکان آزادی از اراده. شوپنهاور با آنکه آزادی از اراده را برای انسان ممکن نمی‌داند ولی در عین حال یك شبه آزادی قائل است که در فلسفهٔ او دارای مقام مهمی است. شوپنهاور می‌گوید هیچ کس نمی‌تواند خود را از سلطهٔ اراده رهائی دهد اما خردمند می‌تواند با توسّل به نظاره (Contemplation) خود را از نفوذ اراده دور نگاه دارد. تابعیّت انسان نسبت به اراده عبارت از سر فرود آوردن در برابر آرزوها و خواهشها است بنابراین اگر انسان از اراده چیزی نخواهد و فقط به نظاره و تماشای آن فارغ از هوسها اکتفا کند این نظارهٔ «صرفاً» شهودی، نوعی آزادی از اراده است. شوپنهاور در تعریف نظاره می‌گوید: عبور از صفت بازیگر به صفت تماشاگر است. این آزادی به سه وسیله حاصل می‌شود: وسیلهٔ اول نظارهٔ هنری و زیباشناسی است که در متن این کتاب شرح داده شده است. وسیلهٔ دوم اخلاق است به معنی اختصاصیِ فلسفهٔ شوپنهاور، یعنی حالت انفعالی و آگاهی خاصی که انسان در نتیجهٔ احساس همدردی با همنوع پیدا می‌کند. در فلسفهٔ شوپنهاور اخلاق عمل به مقررات معیّن قراردادی یا اجتماعی یا دینی نیست بلکه صرف احساس همدردی نوعی است. بر اثر این احساس اراده‌های فردی همه در ارادهٔ اصلی حل می‌شوند. حجاب فردیّت برمی‌خیزد و جایش را به درك «همانی» و همبستگی افراد بشر در محکومیّت نسبت به اراده یعنی قوهٔ قهریهٔ فاقد احساس و عاطفه می‌دهد. این احساس، انسانِ «تماشاگر» را به یك معنی به صفت عامل یا بازیگر برمی‌گرداند. اکنون انسان گوئی به صفت تابعیّت می‌گراید اما نه تابعیّت نسبت به اراده، بلکه نسبت به حس ترحّم نوعی و جهانی. سوّمین وسیلهٔ آزادی از اراده نفی اراده و ترك دنیا است.

فلسفهٔ شوپنهاور اصولاً مبتنی بر بدبینی است در نظر شوپنهاور زندگی تسلسل آرزوها است که مادام که برآورده نشوند انسانِ محروم دچار درد و رنج است و وقتی برآورده شوند هر آرزوئی که انجام شود یك احساس سیری می‌آورد که به زودی منجر به پیدایش آرزوی تازه‌ای می‌شود و دایره‌ای ایجاد می‌کند که دائماً به دور خود می‌پیچد و فاصلهٔ بین آرزوی انجام شده و تشکیل آرزوی جدید دورهٔ فترتی است که ملال و افسردگی می‌آورد. بنابراین زندگی مانند رقاصك ساعت است که از چپ به راست و بالعکس نوسان می‌کند و با یك حرکت از آرزو به ملال می‌رود و با حرکت دیگر از ملال به آرزو. انسان خردمند نمی‌خواهد در چنین دایره محصور بماند بلکه خواهان رهائی از آن است. طبق فلسفهٔ شوپنهاور موثرترین وسیلهٔ نیل به این آزادی نفی اراده و اعراض از دنیا است. این وسیلهٔ سوّم مکمّل دو وسیلهٔ قبلی است آنها موقّتند و مهلتی هستند که سر می‌آید در حالی که نفی اراده اعراض قطعی و همیشگی از دنیا است. شوپنهاور شباهتی بین این حالت و نیروانای هندی از طرفی و زهد و ترك دنیا در مسیحیّت از طرف دیگر قائل است و در تعریف این حالت می‌گوید: «دیگر نه اراده وجود دارد نه بازنمود، نه کائنات، این آرامش از همهٔ دست‌آوردهای عقل ذیقیمت‌تر است. آسودگی روح و روان است، راحت و اطمینانی است همیشگی آنگونه که در تابلوهای مشهور رفائیل و کورژ نمایان شده است.»

توضیح این عبارت که «دنیا انگار من است»: این عبارت (در تعریف بازنمود از دیدگاه فرد) بیان سادهٔ این حقیقت است که ادراك از دو جزء تشکیل می‌شود: درك‌کننده (ذهن و صاحب آن) و درك‌شونده (عین یا شیئی خارجی). هرگونه بازنمود، چه انتزاعی، چه شهودی، چه عقلی، چه تجربی نتیجه فعل و انفعال ذهن و عین است که از نظر شناخت جهان تفکیك‌پذیر نیستند. اما فلسفهٔ ایدآلیسم نوعی اولویّت برای ذهن قائل است به این معنی که کائنات از نظر انسان عینی است که ذهن آنرا درمی‌یابد و اگر ذهن نباشد وجود عالم خارج برای فرد منتفی است. موضوع کتاب اول یعنی «جهان همچون بازنمود» همین تصور و دریافت عالم خارج بوسیلهٔ ذهن انسان است که در قالب زمان و مکان و کثرت صورت می‌گیرد. معنی ضابطهٔ مشهور ایدآلیسم

هم که می‌گوید «بودن درك شدن است» (Esse est percipi) همین است. حال بطوری که کانت بخصوص تأکید می‌کند زمان و مکان و علیّت و همه قوانین و امکانات، بازنمود آنها قبلاً در ذهن (مبنای قضاوت پیشین[۱]) وجود دارد، یعنی سابق بر تجربه (قضاوت پسین[۲]) و مستقل از اشیاء خارجی است که به آن صورتها ظاهر می‌شوند و محتوای آنها را تشکیل می‌دهند. شوپنهاور در بیان فلسفهٔ خود کراراً از این دو نوع قضاوت سخن می‌گوید.

عین[۳] در مقابل ذهن[۴]ـ شوپنهاور می‌گوید: «جهان بازنمود از دو نیمهٔ اساسی، لازم و جدانشدنی تشکیل می‌شود یك نیمه عین است که در قالب صورتهای زمان و مکان و کثرت درك می‌شود و نیمهٔ دیگر ذهن است که تابع زمان و مکان نیست بلکه به شکل کامل و تقسیم‌ناپذیر در هر موجود بیننده حاضر است. بنابراین ذهنِ فردِ بیننده بعلاوهٔ شیئیِ موضوعِ دیدِ او همهٔ جهان بازنمود را تشکیل می‌دهد. ذهن و عین هر دو حد و مرز یکدیگرند. آنجا که عین شروع می‌شود ذهن پایان می‌پذیرد. یك دلیل مستقل بودن آنها از یکدیگر اینست که صورتهای کلی اشیاء یعنی زمان و مکان و علیّت مستقیماً بدون رجوع به عین بوسیلهٔ ذهن درك می‌شود و تشخیص این «ادراك پیشین» یکی از بزرگترین ابتکارات کانت است». اما معنی وجود مرز بین ذهن و عین این نیست که آن دو همیشه از یکدیگر فاصله دارند. شوپنهاور در کتاب سوّم بر این نکته تکیه می‌کند که وقتی شخص از دید عادی و متعارف یعنی توجه به ظاهر اشیاء منصرف و غرق در نظارهٔ شهودیِ مثالِ اشیاء شود دیگر بین ذهن و شیئی فاصله‌ای نمی‌ماند، بلکه عالم و معلوم و شاهد و مشهود یکی می‌شوند.

شناسای مجرد (Connaissant pur) و شیئی فی‌نفسه (Chose en soi). در نوشته‌های شوپنهاور غالباً به اصطلاح شناسای مجرد و خالص در مقابل شناسای عادی برمی‌خوریم. وی می‌گوید: فرد شناسای عادی فقط

۱ـ Jugement a priori

۲ـ Jugement a posteriori

۳ـ objet

۴ـ sujet

ظاهر اشیاء یعنی نسبتهای آنها با یك دیگر و سودمندی آنها در رابطه با مقاصد عملی را می‌نگرد و توجه به باطن و حقیقت اشیاء ندارد. اما یك بینش دیگر برای انسان ممکن است و آن هنگامی است که فرد با انصراف از فردیّت خود و از توجه به اصل علت و معلول در وجود اشیاء و درك نسبتهای آنها با یکدیگر و سودمندی آنها، و در واقع با آزادی از تابعیّت نسبت به ارادهٔ خود، ناظر به باطن اشیاء شود. موضوع اصالت شیئی فی‌نفسه و قابل درك بودن یا نبودن آن برای انسان مقام مهمی در فلسفه‌های افلاطون و کانت و شوپنهاور دارد. کانت آنرا غیر قابل شناخت می‌داند مگر بوسیلهٔ عقل عملی یا ایمان. اما شوپنهاور شیئی فی‌نفسه را به نحوی به اراده به معنی اختصاصی خود ربط، و نحوهٔ درك آنرا شرح می‌دهد و می‌گوید چگونه انسان می‌تواند درك کند که شیئی بخودی خود (فی‌نفسه، فی‌حدذاته) چیست. این نوع بینش مخصوص فلسفهٔ زیباشناسی شوپنهاور است که آنرا «نظاره» و «تماشا» (یعنی دید خالص و خالی از قصد و نیّت در جریان زندگی عملی) می‌خواند. همهٔ کتاب سوّم بحث در چگونگی این بینش است.

تعیّن اراده-مثال- طبق فلسفهٔ افلاطون و انعکاس آن در نظریات فلاسفهٔ دیگر بخصوص کانت و شوپنهاور اصل و منشاء آنچه در دنیا وجود دارد نمونه‌ها یا مدل‌های کاملی است که مظهر حقیقت ابدی هستند و عالم نادیدنی معقولات از آن تشکیل می‌شود. حقیقت مجرّد با پیدایش موجودات وارد عالم محسوسات و مادیات می‌شود یعنی با قبول صورتهای زمان و مکان و علیّت به شکل پدیده‌های این جهان درمی‌آید. بعبارت دیگر از صفت اصلیِ وحدتِ نامرئی بیرون می‌آید و مرئی و متکثر می‌شود و اشیاء این جهان را تشکیل می‌دهد. این کیفیت در فلسفهٔ شوپنهاور تعیّن اراده یعنی بازنمودِ حقیقتِ مطلق خوانده می‌شود. همهٔ اشیاء این عالم تعیّنات اراده هستند. مستقیم‌ترین تعیّن اراده همان نمونه‌های نوعیِ عالمِ معقولات است که فلسفه‌های مورد بحث آنرا مُثُل (جمع مثال بمعنی فرد نمونه و الگو) می‌خوانند و مخلوقات را سایه یا نسخه‌ای از آن اصل تصوّر می‌کنند که هیچگاه نمی‌تواند به درجهٔ کمال برسد. مثال هر چیز حقیقتی است قائم به خود و موجود فی‌نفسه، که از طریق نسبت با چیزهای دیگر قابل درك نیست.

آنچه به حواس درك می‌شود پدیده‌های آن است که طبق قوانین علت و معلول ظاهر می‌شوند و بوسیلهٔ استدلال عقلی و مفاهیم و تجزیهٔ نسبتهای اشیاء با یکدیگر قابل درك می‌شوند. فرد شناسای عادی فقط پدیده‌ها را می‌تواند شناخت. درك مُثُل ابدی جز بوسیلهٔ شناخت مجرّد و مستقل از اصل علیّت (شناخت هنری و زیباشناسی که در این کتاب نظاره و تماشا خوانده شده است) ممکن نیست. فرق بین بینش عادی و تماشای هنری یعنی بین شناخت متعارف و شناخت مثالی در پاراگراف سی و چهار[1] شرح داده شده است.

طبقه‌بندی هنرهای زیبا- شوپنهاور تعیّن اراده یعنی ظاهر شدن موجودات عالم را بصورت تحوّل تدریجی انواع از ساده‌ترین نوع یا پائین‌ترین درجهٔ هستی تا متشکل‌ترین نوع یا بالاترین درجهٔ هستی موضوع بحث خویش قرار می‌دهد. ویژگی فلسفهٔ زیباشناسی شوپنهاور مقام خاصی است که برای هنر قائل است یعنی آنرا برتر از همهٔ سایر مظاهر خلقت و تنها معرف حقیقت اصلی وجود می‌داند. طبق فلسفهٔ او تحول هنرهای زیبا موازی (و نه تنها شبیه) تحوّل موجودات عالم خلقت است. این برابری و درجات تحول متوازی هنر و مخلوقات به این صورت مجسّم می‌شود که هر یك از انواع هنرها انعکاس مخصوصی از اجزاء این جهان است به ترتیب تقدّم و تأخر در خلقت و به شکل زیر: معماری (طبیعت خام و نامتشکّل)-نقاشی و حجاری مناظر طبیعی و حیوانات (پدید آمدن نباتات و جانداران)-مجسمه‌سازی (طبیعت بشر از لحاظ خصوصیات فکر و اندیشه و احساس)-تراژدی (طبیعت بشر از لحاظ مبارزه با سرنوشت و آمادگی برای اعراض از دنیا). تفصیل نظریات شوپنهاور در مورد این سیر متوازی و متوازن خلقت و هنر طی پاراگرافهای ۴۳ تا ۵۱[2] آمده است.

فرق بین سازندهٔ آثار هنری و دوستدار یا تماشاگر آثار هنری- شوپنهاور عقیده دارد که در همهٔ افراد بشر استعداد درك حقیقت عالم یعنی تعینات اراده و شناخت زیبائی وجود دارد منتها به درجات مختلف. می‌گوید اگر جز

۱- پاراگراف پنجم در این ترجمه
۲- مطابق با شماره ۱۴ تا ۲۲ این ترجمه

این بود احساس لذت از آثار هنری و بطریق اولی توانایی تولید آنها مطلقاً ممکن نمی‌بود و البته چنین نیست. در نظر شوپنهاور تفاوت بین هنرپیشه و هنردوست تفاوت در نوع نیست بلکه تفاوت در درجهٔ شدت و ضعف صفت زیباشناسی یعنی نظاره است. او شباهت مخصوص بین تفاوت مورد بحث و تفاوت بین نابغه و دانشمند غیرنابغه قائل است. صفت نابغه را داشتن استعداد خاص برای نظاره می‌داند و این همان صفتی است که برای فرد زیباشناس قائل است. اما تفصیل این وجه مشترك بین نبوغ و نظارگی عبارتست از دوری جستن از شناخت انتزاعی یا اتکاء به مفاهیم که در بیان آن می‌گوید نبوغ عبارتست از استعداد آزاد شدن از اصل علت و معلول بعلاوهٔ انصراف از خواستهای اراده و بطور کلی ترك شخصیّت فردی، و نیز استعداد کشف مُثُل کلی در زیر ظاهر فردی. بنابراین در هر دو مورد تکیه روی نظاره است. شوپنهاور می‌گوید: فرقی بین استعداد خلاقیت هنری و استعداد نظاره و لذت بردن از هنر وجود ندارد، تفاوت فقط در درجه است. استعداد نظاره در همهٔ نفوس وجود دارد منتها به درجات مختلف، هر کس از شخصیّت فردی فراتر رود می‌تواند صورت مثالی اشیاء را درك یعنی آن را از صورت ظاهری اشیاء تفکیك کند. امتیاز نبوغ فقط در این است که این استعداد را به درجهٔ بالاتر و به طرز مداوم‌تر دارد. شوپنهاور چنین تشخیص می‌دهد که استعداد فرد نابغه (و تقسیم وقت و فرصت او در جریان زندگی) دوسوم مربوط به شناخت جهان یا بازنمود است و یك‌سوم مربوط به مقتضیات زندگی عملی یعنی اراده، در حالی که استعداد فرد عادی درست عکس این نسبت است.

مأخذ ترجمه- ترجمه‌ای که اینك به خواننده تقدیم می‌شود ترجمه از اصل آلمانی نیست بلکه متکی بر دو ترجمهٔ فرانسه و انگلیسی است به شرح زیر:

ترجمهٔ فرانسه از A. Burdeau که در مجموعهٔ Presses Universitaires de France به سال ۱۹۶۶ منتشر شده است.

ترجمهٔ انگلیسی از E. F. J. Payne که ناشر آن Dover Publications, New York است از انتشارات سال ۱۹۶۹.

سرفصلها و عنوانهای کنار متن برای آسان گردانیدن کار خواننده توسط ناشر افزوده شده است.

جهان همچون بازنمود

دنیای بازنمود یا ارادهٔ متعین

۱. در کتاب اول ما دنیا را صرفاً بعنوان بازنمود[۱] جهانِ خارج در ذهن شناسنده و در کتاب دوم آنرا از سوی دیگر یعنی از نقطهٔنظر اراده[۲] بررسی کردیم و دیدیم که اراده آن چیزی است که همراه با بازنمود، دنیا را تشکیل می‌دهد بنابراین نظر، ما نام «تعیّن اراده» را بر دنیای بازنمود گذاشتیم. این نام که هم مجموع و هم اجزای عالم خارج را دربر می‌گیرد چنین معنی می‌دهد که اراده به صورت عین[۳] یا بازنمود درآمده است. این را هم به یاد داریم که تعیّن اراده به درجات متعدد و کاملاً مشخّص ظاهر می‌شود و منظور از درجات تعیّن[۴] این است که ماهیّت اراده متدرجاً در عالم خارج مجسّم می‌شود. قبلاً ما در این درجات، مُثُل[۵] افلاطونی را شناخته و تشخیص داده‌ایم که آنها انواع معیّن و صورتها و خواص اصلی و تغییرناپذیر همهٔ اجسام طبیعی هستند چه آلی، چه غیرآلی، یعنی نیروهای کلی که طبق قوانین طبیعت ظاهر می‌شوند. همهٔ این مُثُل در افرادی بی‌نهایت متعددر مراتب مختلف وجود ظاهر می‌شوند و نسبت آنها با این پدیده‌ها نسبت اصل است با نسخه. این تکثّر[۶] افراد فقط در قالب زمان و مکان قابل درك می‌شود. به وجود آمدن و از بین رفتن

۱ـ Representation
۲ـ Volonte
۳ـ Objet
۴ـ Objectivation
۵ـ Idees
۶ـ Pluralite

آنها را فقط بوسیلهٔ قانون علیّت[۱] می‌توان فهمید. حال در همهٔ این صورتها تنها چیزی که ما تشخیص می‌دهیم جنبه‌های مختلف اصل علّت است که اصل نهایی تشخیص حدود[۲] و تعیّن فردیّت[۳] یعنی صورت کلی بازنمود است آنگونه که برای ذهن فرد قابل درك می‌شود. اما مثال افلاطونی برعکس تابع این اصل نیست، نه کثرت می‌شناسد و نه تغییر. افراد بیشماری که مثال در آنها نمایان می‌شود ناچار در معرض پیدایش و مرگ هستند، اما مثال، لایتغیّر یکتا و یکسان می‌ماند. اصل علّت برای مثال بی‌معنی است. بنابراین از آنجا که شناسنده به عنوان فرد، نیروی شناختش را تماماً مدیون اصل علّت است مُثُل بکلی از دایرهٔ ادراك او خارجند و برای آنکه موضوع ادراك شوند شرط ضروری این است که فردیّت شخص شناسنده برطرف شود. تفاصیل و تحوّلات و توضیحاتی که برای درك این نکته لازم است در آنچه بعد گفته می‌شود خواهد آمد.

۱- Causalite
۲- Limitation
۳- Individuation

شیئی فی‌نفسهِ کانت و مُثُل افلاطون

۲. حال مقدمتاً به یك نکتهٔ اساسی توجه کنیم: امیدوارم توانسته باشم این نکته را در کتاب قبلی روشن کنم که کانت در فلسفه‌اش فکری به نام «شیئی فی‌نفسه[۱]» وارد کرده که فکری است تاریك و دور از منطق و بخصوص آنطور که کانت آنرا عنوان نموده (یعنی به صورت ناشی از علّت و معلول) سدّی است که مانعِ درك فلسفهٔ او می‌شود و جنبهٔ ضعیف آنرا تشکیل می‌دهد. حال این شیئی فی‌نفسه اگر از طریق بکلی متفاوتی که ما پیش گرفته‌ایم در نظر گرفته شود معلوم می‌شود که همان مفهومی است که ما در دایرهٔ وسیع و دقیقی طبق روش خود گنجانده و اراده خوانده‌ایم. بعلاوه امیدوارم بعد از آنچه گفته شد خواننده بتواند بدون تردید تصدیق کند که درجات مشخص تعیّن اراده که دنیا در حقیقت ساختهٔ آن است همان هستند که افلاطون مثل جاودان یا صور لایتغیّر خوانده است. در واقع فلسفهٔ مُثُل که بعنوان اصل عمده ولی تاریك‌ترین و غیرمعقول‌ترین جنبهٔ نظری افلاطون شناخته شده است طی قرنها موضوع تفکر و تنازع یا تمسخر یا احترام عدهٔ کثیری نفوس مختلف بوده است.

بنابراین ما اراده را با شیئی فی‌نفسه یکی می‌دانیم و مثال را تعیّن بلاواسطهٔ اراده یعنی تعیّنی که در یك درجهٔ معیّن صورت گرفته است محسوب می‌کنیم. معنی این نظریه این است که شیئی فی‌نفسه کانت و مثال افلاطون که در نظر او وجود بحت را تشکیل می‌دهد دو اندیشهٔ بزرگ و تاریك هستند

۱- Chose en soi

که از مغز دو بزرگترین فلاسفهٔ غرب تراوش کرده‌اند و هر چند یکی نیستند ولی پیوند بسیار نزدیکی آنها را بهم وصل می‌دهد و تنها یك کیفیّت است که آنها را از یکدیگر جدا می‌کند. این دو نظر بزرگ ولی دور از منطق با وجود توافق و پیوندی که آنها را بهم ربط می‌دهد بعلت تفاوت بزرگی که بین صفات فردی مؤلفانشان وجود دارد متفاوت ولی در عین حال مکمّل یکدیگرند. مثال آنها مثال دو راه بکلی جداگانه است که به مقصد واحد می‌رسند. این وضع را می‌توان بطرز روشن در چند کلمه شرح داد. آنچه کانت می‌گوید اینست: «مکان و زمان و علیّت صفات شیئی فی‌نفسه نیستند اما از آنجا که کثرت موجودات و آغاز و پایان آنها فقط بوسیلهٔ زمان و مکان و علیّت صورت می‌پذیرد نتیجه چنین می‌شود که آنها هم تعلق به پدیده دارند و نه به شیئی فی‌نفسه. حال با توجه به اینکه شناخت ما مشروط به این صورتها است آنچه به تجربه درمی‌آید تماماً شناخت پدیده است نه شناخت شیئی فی‌نفسه، و بنابراین نمی‌توان قوانین تجربه را به شیئی فی‌نفسه سرایت داد.» این انتقاد حتّی شامل نفس خود ما نیز می‌شود یعنی ما فقط به پدیدهٔ آن می‌توانیم دست یابیم و نه به آنچه می‌تواند حقیقت فی‌نفسه باشد. حال از نقطهٔ نظر مهمی که در این تحقیق مورد توجه ما است معنی و خلاصهٔ نظریهٔ کانت همین است.

اما آنچه افلاطون می‌گوید این است: «چیزهای این جهان آنگونه که ما آنها را به حواس درك می‌کنیم وجود حقیقی ندارند. آنها همیشه در حال «شدن» هستند یعنی هیچگاه «نیستند» بلکه «می‌شوند»، هستی آنها نسبی است و فقط عبارت از نسبتهای متقابل آنها با یکدیگر است و بنا بر این می‌توان به آنها هم هستی یا وجود نسبت داد، هم نیستی یا عدم. بالّنتیجه آنها موضوع شناخت بمعنی صحیح کلمه نیستند چون چنین شناخت مستلزم آنست که شیئی آنگونه که فی حد ذاته و بخودی خود هست و همیشه یکسان می‌ماند درك شود در حالی که محسوسات ما موضوع ظن و گمانی هستند که حواس بما ارائه می‌کنند. ما تا وقتی که منحصراً در ادراك حسی بمانیم شبیه مردمانی هستیم که در یك غار تاریك نشسته و چنان محکم زنجیر شده‌اند که نمی‌توانند سرشان را برگردانند. تنها چیزی که می‌توانند دید سایهٔ اشیاء

حقیقی است که بین آنها و نوری که پشت سرشان می‌درخشد عبور می‌کنند و به این ترتیب روی دیوار مقابل آنها دیده می‌شوند. آنها خود و یکدیگر را هم نمی‌توانند دید مگر بهمین صورت سایهٔ روی دیوار. دانائی آنها فقط تا این حد می‌تواند بود که بر اثر تجربه پیش‌بینی کنند که سایه‌ها به چه ترتیب و تسلسل پیدا می‌شوند اما تنها چیزهائی که می‌توان نام وجود اصیل بر آنها گذاشت (بنابر اینکه همیشه هستند و هیچگاه گو شدنی و رفتنی نیستند) همان اعیان وجود حقیقی هستند که این سایه‌ها را منعکس می‌کنند. آنها مُثُل جاودان و صور ازلی همه چیزند، بهیچ‌وجه کثرت نمی‌پذیرند. هر کدام از آنها بر طبق ماهیّتش تنها مثال نوعیِ خود است زیرا نمونه و الگوئی است که همه چیزهای مشابه فردی و گذرا نسخه و سایهٔ آنند. آنها نه آغاز دارند و نه پایان، زیرا بمعنی حقیقی وجود دارند، آنها برعکسِ نسخه‌های گذرانِ خود نه «می‌شوند» نه «می‌گذرند». از این دو صفت منفی الزاماً چنین برمی‌آید که زمان و مکان و علیّت از نقطهٔ نظر مُثُل دارای هیچ معنی و ارزشی نیستند و اصولاً در مُثُل وجود ندارند بنابراین فقط مُثُل هستند که می‌توانند موضوع شناخت حقیقی شوند زیرا موضوع یك چنین شناخت فقط می‌تواند آن چیز باشد که در همهٔ زمانها و از همهٔ نقطهٔ نظرها به خودی خود وجود داشته باشد نه آن چیزی که، بسته به نقطهٔ نظر شخص، گاه باشد و گاه نباشد.

اینست نظریه افلاطون. حال بی‌آنکه توضیح بیشتری لازم باشد واضح است که معنی عمیق این دو نظریه درست یکی است. هر دو دنیای محسوس را ظاهری می‌دانند که بخودی خود هیچ است، معنی آن عاریتی است، یعنی عبارت از چیزی که خود را بوسیلهٔ آن می‌شناساند (برای افلاطون مُثُل و برای کانت شیئی فی‌نفسه). بعلاوه بر طبق این دو نظریه صورتهای درك پدیده‌ها حتّی کلی‌ترین و اساسی‌ترین آنها با حقیقت که اینگونه نمایان می‌شود بکلی بیگانه‌اند. کانت برای آنکه دخالت این صورتها را نفی کند آنها را صراحتاً به سطح مفاهیم مجرّد تنزّل داده و تأکید می‌کند که شیئی فی‌نفسه مشمول زمان و مکان و علیّت که فقط صورتهای سادهٔ درك پدیده‌ها هستند نمی‌تواند بود. اما افلاطون این نظر را تا مرحلهٔ نهایی تعقیب نکرده و فقط بطرز تلویحی دخالت این صورتها را از مُثُل خود سلب می‌کند به این معنی که آنچه فقط

بوسیلهٔ این صورتها وجود پیدا می‌کند یعنی تکثّر اشیاء، همانند و هست و نیست شدن آنها، او آن را به مُثُل ربط نمی‌دهد. با این حال من می‌خواهم این توافق شگفت‌انگیز و مهم را بوسیلهٔ یك مثال روشن کنم. حیوان زنده و فعالی را مثال می‌آوریم. در برابر آن حیوان، افلاطون خواهد گفت: «این حیوان وجود حقیقی ندارد بلکه وجودش فقط ظاهری است. او دائماً در حال «شدن» است هستی او یك هستی نسبی است که می‌توان آنرا علی‌السّویه وجود خواند یا عدم. تنها آن مثالی که این حیوان نسخه‌ای از آن است وجود حقیقی دارد. حیوان حقیقی آنست که فی‌نفسه وجود دارد و برای هست بودن نیازمند هیچ چیز نیست بلکه در خودش است و برای خودش نه «می‌شود» نه پایان می‌پذیرد بلکه همیشه در خود یکسان است. وقتی ما مثال این حیوان را به تصوّر آوریم دیگر فرق نمی‌کند که همین حیوان را پیش چشم داشته باشیم یا نیای آن را که هزار سال پیش می‌زیسته، آیا او همینجا است یا در یك زمین دورافتاده آیا او فلان حالت را دارد یا فلان حالت دیگر را، آیا فلان کار را می‌کند یا فلان کار دیگر را، آیا او همین فرد است یا فرد دیگری از همین نوع. این مسائل هیچ کدام اهمیّت ندارند و فقط مربوط به ظاهرند. وجود حقیقی فقط به مثالِ حیوان تعلّق دارد و تنها این مثال است که می‌تواند موضوع شناخت حقیقی باشد». این است آنچه افلاطون خواهد گفت. اما آنچه کانت خواهد گفت کمابیش این است: «این حیوان پدیده‌ای است تابع زمان و مکان و علیّت، اینها فقط شرایط قضاوت پیشین (سابق بر تجربه) هستند که به قوهٔ ادراك ما تعلّق دارند و تجربه را ممکن می‌سازند. صفات شیئی فی‌نفسه نیستند. این حیوان که ما آن را در این لحظهٔ معیّن و در این محل معیّن مشاهده می‌کنیم و آن را بعنوان فردی از سلسلهٔ تجربه (یعنی سلسلهٔ علت و معلول) می‌بینیم که به وجود آمده و الزاماً فانی‌شدنی است، این حیوان شیئی فی‌نفسه نیست بلکه پدیده‌ایست که فقط در رابطه با شناخت ما وجود دارد. حال اگر ما بخواهیم آنرا فی حد ذاته یعنی مستقل از زمان و مکان و علیّت بشناسیم باید قوهٔ ادراکی غیر آنکه داریم (حس و فهم) داشته باشیم».

اینك برای آنکه نظریهٔ کانت را به نظریهٔ افلاطون نزدیك‌تر کنیم می‌توانیم

بگوئیم زمان و مکان و علیّت عبارت از آن نظم و ترتیب عقل ما است که بموجب آن مثال واحد هر نوع که حقیقت آن نوع است خود را به صورت کثرت یعنی به صورت انبوه افراد مشابه که لاینقطع و الی‌الابد می‌آیند و می‌روند بما نشان می‌دهد، درك اشیاء بوسیلهٔ این ترتیب، علم این جهانی یعنی علمِ عالَمِ محسوسات است، در صورتی که شناخت حقیقت اشیاء مستلزم ادراك فوق‌عالم محسوسات است. حال ما بوسیلهٔ فلسفهٔ «انتقاد عقل مجرّد[۱]» به ادراك فوق محسوسات پی می‌بریم ولی فقط به شکل مجرّد و انتزاعی. اما این ادراك ممکن است به شکل شهودی هم بما دست دهد و من قصد دارم بیان این نظریه را از این نقطهٔ نظر تکمیل کنم و هدفم در این کتاب سوّم روشن کردن همین مطلب است.

اگر فلسفهٔ کانت و پیش از زمان کانت فلسفهٔ افلاطون واقعاً درست فهمیده شده بود، اگر معنی عمیق و ماهیّت فلسفهٔ این دو فیلسوف مبتکر مورد تفکّر جدی و صمیمانه قرار گرفته بود (بجای سوءاستفاده از اصطلاحات فنی آن یك و تقلید شیوهٔ این یك) چه بسا که مدتها پیش معلوم شده بود این دو اندیشمند بزرگ چقدر با هم موافقند و واضح شده بود که معنی حقیقی و هدف تفکّرات آنها عمیقاً یکی است. اندیشهٔ مقایسهٔ افلاطون با لایب‌نیتز (Leibnitz که روح افلاطون در او تجلّی نکرده بود) یا با شخص دیگری که هنوز زنده[۲] است (و چنین مقایسه روح آن اندیشمند بزرگ باستانی را تحقیر می‌کند) بمیان نمی‌آمد. برعکس پیشرفت زیادی حاصل می‌شد و سیر قهقرائی و شرم‌آور این چهل سال گذشته صورت نمی‌گرفت، گزافه‌گویان برای تحمیق دیگران میدان پیدا نمی‌کردند. این قرن نوزدهم که به صورت چنان باشکوهی شروع شد به این روز نمی‌افتاد که در آلمان چنین مسخرگی‌ها به نام فلسفه ایجاد کند و شاهد احیای بعضی مراسم مرده‌ستائی دوران کهن شود که در میان خندهٔ همهٔ ملل روی آرامگاه کانت اجرا می‌شود. اینگونه حرکات جلف شایستهٔ صفت جدی و حتی خشك آلمانیها نیست. اما بین عامهٔ مردم، آنها که قدر فلاسفهٔ حقیقی را بدانند بسیار کم‌اند. قرون و اعصار

۱ـ اثر مشهور کانت

۲ـ منظور F. H. Jocobi ریاضی‌دان آلمانی است (۱۸۰۴ – ۱۸۵۱).

در ساختن شاگردانی که بتوانند آنها را درك کنند بسیار امساك می‌ورزند. افلاطون می‌گوید: «بسیارند کسانی که علامت مشخصهٔ باکوس[۱] را با خود حمل می‌کنند. کمند آنها که روح باکوس در آنها حلول کرده باشد». «امروز عیب کار فلاسفه این است که پیروان آن، مردان ناشایسته‌ای هستند و علت آنهم که عامه دربارهٔ فلسفه بدبین هستند همین است زیرا اشتغال به فلسفه درخور نفوس اصیل است نه مردمِ نااهل[۲]».

عباراتی از این قبیل: تجسّم پیشین، صور شهود و فکر سابق بر تجربه، مفاهیم اصلی ادراك مجرّد و قس‌علیهذا باعث تصوّراتی شده‌اند و بعد این سؤال پیش آمده است که آیا مُثُل افلاطونی هم که خود را مفاهیم اصلی و حتی یادآور دیدِ شهودی اشیاء سابق بر زندگیِ واقعی می‌دانند همان صور کانتی شهود و فکر هستند که از پیش یعنی قبل از تجربه در وجدان ما وجود داشته‌اند یا نه؟ پس اینجا دو فرضیهٔ بکلی متباین وجود دارد: فرضیهٔ صور در فلسفهٔ کانت که نیروی شناخت فرد را منحصر به صرف پدیده‌ها می‌کند، و فرضیهٔ مُثُل در فلسفهٔ افلاطون، یعنی مُثُلی که شناختشان این صورتها را صراحتاً نفی می‌کند. با وجود تضاد کامل این دو فرضیه، و صرفاً بعلت شباهت اصطلاحاتی که در آنها بکار برده شده است، آنها به دقت مورد مقایسه قرار گرفته‌اند. دربارهٔ یکی بودن آنها بسی گفتگو و مباحثه صورت گرفته و بالاخره این نتیجه بدست آمده است که آنها عیناً یکی نیستند. نتیجه این است: فلسفهٔ مُثُل افلاطونی و انتقاد کانت دربارهٔ عقل مطلقاً وجه مشترك ندارند. حال آنچه در این باب گفتیم دیگر بس است.

۱ـ علامت مشخصهٔ باکوس Bacchus خدای شراب عبارت بود از عصائی که برگ مو با عشقه دور آن پیچیده می‌شد و در سر آن یك میوهٔ کاج قرار داشت سرسپردگان باکوس این علامت را همیشه با خود حمل می‌کردند (مترجم).

۲ـ این عبارت از کتاب جمهور افلاطون نقل شده است. کتاب هفتم جمهور (صفحات ۴۲۹ تا ۴۳۵ در ترجمه اینجانب) بحث مشروح و گویائی در این زمینه دارد (مترجم).

تمایز مثال و شیئی فی‌نفسه

۳. از تحقیقات ما در این موضوع این نتیجه بدست می‌آید که با وجود توافق باطنی کانت و افلاطون و یکی بودن هدف آنها و تصوّر آنها دربارهٔ جهان که آنها را به تفکّر فلسفی واداشته است مثال و شیئی فی‌نفسه عیناً یکی نیستند. برای ما مثال عبارت است از تعیّن بلاواسطه و کافی شیئی فی‌نفسه که خود برابر اراده است، یعنی اراده‌ای که هنوز متعیّن نشده و تجسّم نیافته است برطبق نظر کانت شیئی فی‌نفسه باید از همهٔ صورتهای مربوط به شناخت مستقل باشد و اینکه او صورت «عین بودن در برابر ذهن[۱]» را در شمار این صورتها بلکه در رأس آنها نیاورده فقط اشتباه است زیرا این صورت اولین و کلی‌ترین صورت پدیده‌ها یعنی همهٔ تجسّمات است. بنابراین او می‌بایست صفت عین بودن در برابر ذهن را صراحتاً از شیئی فی‌نفسه سلب کرده باشد اگر چنین کرده بود ایراد بزرگی که بزودی کشف شد وارد نمی‌بود. اما مثال افلاطونی برعکس الزاماً شیئی عینی، شیئی شناختنی و یك تجسّم است و بعلت همین صفت (و باید تصدیق کرد تنها همین صفت) مثال از شیئی فی‌نفسه متمایز می‌شود. مثال فقط صورتهای فرعی پدیده را (که اصل علت کافی شامل همهٔ آنهاست) نفی کرده یا بهتر بگوئیم آنها را هنوز نپذیرفته است اما در عین حال اولین و کلی‌ترین صورت یعنی صورت همهٔ تجسّمات را که عبارت از عینیّت در برابر ذهن است حفظ کرده است. صورتهای دیگر که فرع این صورت هستند و بطور کلی اصلِ علتِ کافی خوانده می‌شوند آنها هستند که افراد یعنی نسخه‌های گذرانِ مثال را به تعدادی که برای مثال بکلی

۱- Etrr un objet poun un sujet

بی‌تفاوت است تکثیر می‌کنند. به این نحو مثال بار دیگر داخل در صورت اصلِ علتِ کافی می‌شود و آن وقتی است که در شناختِ فردِ شناسا ظاهر می‌شود. بنابراین یك شیئی بخصوص که طبق اصلِ علتِ کافی ظاهر می‌شود فقط یك تعیّنِ غیرمستقیم شیئی فی‌نفسه (یعنی اراده) است زیرا بین این تعیّن و شیئی فی‌نفسه مثال قرار دارد که تنها تعیّن بلاواسطهٔ اراده است یعنی تعیّنی که هیچ یك از صور مخصوص شناخت بجز صورت کلیِ بازنمود یعنی عین بودن در برابر ذهن را نپذیرفته است. به این ترتیب تنها مثال است که صورت کاملترین تعیّن شیئی فی‌نفسه پیدا می‌کند و در حقیقت تمام شیئی فی‌نفسه می‌شود جز اینکه صورت بازنمود به خود می‌گیرد. اینجاست که زمینهٔ توافق بزرگ بین افلاطون و کانت برای ما روشن می‌شود. ولی در واقع آنچه آنها می‌گویند دقیقاً یکی نیست. اشیاء محسوس تعیّن حقیقتاً کافی اراده نیستند زیرا تعیّن بر اثر قبول صورتهائی که مشمول اصل علت می‌باشند و توانائی معرفت فرد مشروط به آنها است تضعیف می‌شود. حال از یك فرض محال نتیجه‌گیری می‌کنیم: بر طبق این فرض ما دیگر هیچ چیز نمی‌شناسیم، نه اشیاء بخصوص، نه وقایع، نه تغییر، نه کثرت، بلکه فقط مُثُل و درجات تعیّن ارادهٔ واحد یا شیئی فی‌نفسه را مشاهده می‌کنیم و بطور خلاصه دارای علم پاك و مجرّد می‌شویم. در این صورت جهان ما جهانی همواره یکسان و لایتغیّر خواهد بود اما ما در عین حال فرد بشر یعنی فرد شناسا هستیم و آنچه درك می‌کنیم بواسطهٔ تن ما و بر اثر حالاتی که به آن دست می‌دهد درك می‌شود. اما بدن خود چیزی جز مظهر خواسته‌ها و تعیّن اراده نیست، چیزی است از جملهٔ چیزها، و مُثُلِ هر چیز فقط از طریق صورتهای اصل علت کافی وارد ذهن شناسا می‌شود و بنابراین زمان و سایر صورتهای اصل علت کافی را دربر دارد و با خود همراه می‌آورد. زمان فقط نقطهٔ نظر جزئی و ناقصی است که فرد از آن دیدگاه مُثُل را که از زمان خارج و بنابراین ابدی هستند مشاهده می‌کند. در این زمینه است که افلاطون می‌گوید زمان تصویر متحرك ابدیّت است.

اصل علت کافی و شناخت

۴. بنابر آنچه گفته شد ما بعنوان فرد فقط چیزی را می‌توانیم شناخت که تابع اصل علت کافی باشد و این کیفیّت شناخت مُثُل را نفی می‌کند بالّنتیجه اگر بتوانیم خود را از شناخت چیزهای بخصوص به شناخت مُثُل ارتقاء دهیم این فقط بوسیلهٔ یك تغییر ماهیّت در وجود ما بعنوان فرد شناسنده امکان خواهد داشت یعنی تغییر مهمی نظیر و برابر آنچه در ماهیّت شیئی صورت گرفته است و به موجب آن فرد شناسنده تا حدی که مثال را می‌شناسد دیگر فرد نیست.

ما در کتاب اول دیدیم که شناخت بطور کلی جزئی است از تعیّن اراده در درجات بالاتر آن. حساسیّت و اعصاب و مغز مانند سایر اعضای یك موجود زنده تعیّن اراده در این درجهٔ مخصوص هستند و بالّنتیجه تجسمی که از آن حاصل می‌شود آنهم فرع اراده است یعنی وسیله‌ای است برای نیل به هدفهای پیچیده و مختلفی که بقای یك موجود نیازمند بسته به آنها است بنابراین شناخت اساساً و به اقتضای ماهیّت خود کاملاً خدمتگزار اراده است و چیز محسوس و موضوع دید مستقیم که طبق قانون علیّت مبدأ شناخت است فقط اراده است که تعیّن یافته است. بنابراین همهٔ شناختی که تابع اصل علت کافی است همچنان در رابطهٔ نزدیك یا دور با اراده باقی می‌ماند زیرا فرد بدن خود را بعنوان یك شیئی در میان اشیاء دیگر تلقّی می‌کند که با هر یك از آنها بوسیلهٔ اصل علت کافی بسی نسبت و ارتباط دارد و بنابراین همهٔ بررسیهای این ارتباطات و نسبتها از یك راه کوتاه یا دراز منتهی به بدن و بالنتیجه به اراده می‌شوند. حال از آنجا که اصل علت کافی است که به

این ترتیب اشیاء را در ارتباط با بدن و بالنتیجه با اراده می‌گذارد شناخت که وظیفه‌اش خدمت به اراده است گرایش به این هدف خواهد داشت که نسبتهای متقابل اشیاء طبق اصل علت را بشناسد یعنی ارتباطات بیشمار آنها را از نظر زمان و مکان و علیّت جستجو کند زیرا از نقطهٔ نظر فرد جاذبهٔ شیئی بعلت همین نسبتها با اراده است بنابراین، شناخت که هدفش خدمت به اراده است از اشیاء فقط نسبتهایشان را می‌شناسد. آنها را فقط از این لحاظ می‌شناسد که در فلان لحظه، در فلان محل، در فلان اوضاع، و بنابه فلان علل و فلان آثار وجود دارند. بطور خلاصه آنها را فقط بعنوان اشیاء محسوس می‌شناسد و اگر این نسبتها منتفی شوند خود آن اشیاء هم منتفی می‌شوند زیرا چیز دیگری از آنها در شناخت وجود ندارد. این نکته را نباید از نظر دور داشت که آنچه علوم در اشیاء بررسی می‌کنند در واقع چیزی جز همین نیست یعنی نسبتها، روابط زمان و مکان و علل، تغییرات طبیعی، شباهت صورتها، انگیزهٔ اعمال، بطور خلاصه صرف نسبتها. آنچه علوم را از شناخت عادی متمایز می‌کند فقط صورت منظم و مرتب آنها است که شناخت را آسان می‌کند یعنی علوم در نتیجهٔ طبقه‌بندی مفاهیم از همهٔ موارد خاص ترکیبی می‌سازند و از این راه بکلیّت می‌رسند. حتی هر نسبتی فقط یك حقیقت نسبی دارد مثلاً هر موجودی که در قالب زمان تصور شود ممکن است متساویاً از سوی دیگر ناموجود یا عدم خوانده شود زیرا زمان فقط چیزی است که بوسیلهٔ آن صفات مخالف به شیئی واحد نسبت داده می‌شود به این علت است که هر پدیدهٔ موجود در زمان سرانجام دیگر در آن نخواهد بود، زیرا آنچه آغاز آنرا از پایانش جدا می‌کند درست زمان است که اساساً چیزی گریزپا، بی‌ثبات و نسبی است که مدّت نامیده می‌شود. اما زمان کلی‌ترین صورتی است که همهٔ اشیاء موضوع این شناخت که هدفش خدمت به اراده است در آن ظاهر می‌شوند و نمونهٔ ازلی سایر صورتهای شناخت است.

بحکم قاعدهٔ کلی، شناخت همیشه در خدمت اراده باقی می‌ماند همانطور که با همین هدف به وجود آمده و گوئی روی اراده پیوند زده شده است مانند سر که روی تنه پیوند می‌شود در حیوانات تابعیّت شناخت نسبت به اراده هیچگاه برطرف شدنی نیست در انسانها انتفای این تابعیّت فقط در

موارد استثنائی صورت می‌پذیرد چنانکه هم اکنون توضیح داده می‌شود این تفاوت بین انسان و حیوان یك نمایش ظاهری هم دارد و آن عبارتست از اختلاف تناسب سر با تنه در آن یك و در این یك. در حیواناتِ نوع پائین‌تر حد بین این دو قسمت هنوز خوب مشخص نیست. در همهٔ آنها سر متمایل به سوی زمین است که خواسته‌های اراده در آن وجود دارد حتی در حیواناتِ نوع بالاتر جدائی سر از تنه بسیار کمتر از آنکه در انسان محسوس است دیده می‌شود. انسان سری حمل می‌کند که آزادانه بر روی تن قرار داده شده است آنرا تحمّل می‌کند در حالی که سر خادم آن نیست. امتیاز انسان به برجسته‌ترین طرز در مجسمهٔ اپولوبل و در Apollon du Belvedere دیده می‌شود. در سر این رب‌النوعِ هنرهای زیبا نگاه چشم متوجّه دور است. سر با چنان مناعت و سرفرازی روی شانه‌ها قرار دارد که گوئی کاملاً از تن مستقل و از اشتغالات مربوط به آن آزاد است.

دید عادی و تماشای هنری

۵. بطوری که قبلاً گفتیم عبور از شناخت چیزهای متعارف به شناخت مُثُل ممکن است ولی باید آنرا یك استثناء تلقّی کرد. تحولی است که ناگهانی رخ می‌دهد. شناخت، خود را از خدمت اراده آزاد می‌کند. شخص از حالت فرد ساده بیرون می‌آید و شناسای مجرّد و مستقل از اراده می‌شود. دیگر نسبتها را بر طبق اصل علت جستجو نمی‌کند بلکه تماماً غرق نظارهٔ چیزی است که در برابرش قرار دارد، از هر گونه تابعیت دیگر آزاد است، از آن پس وضع ذهن او همین است.

این مطلب برای آنکه روشن شود احتیاج به تجزیه و توضیح دارد. از خواننده خواهش می‌کنم حوصله بخرج دهد بزودی مجموع فکر اساسی این کتاب را درك خواهد کرد و اگر احساس تعجّبی به او دست داده باشد این احساس خود بخود رفع خواهد شد. آنگاه که شخص به نیروی هوش در دیدن چیزها روش عامیانه را ترك کند، آنگاه که دیگر به راهنمائی صورتهای مختلف اصل علت کافی تنها نسبتهای متقابل اشیاء را جستجو نکند (نسبتهائی که در تجزیهٔ نهائی چیزی جز نسبت اشیاء به ارادهٔ خود او نیستند)، آنگاه که دیگر نه مکان و نه زمان، نه علت، نه فایدهٔ چیزها بلکه فقط ماهیّت آنها را بسنجد، آنگاه که نه به فکر انتزاعی، نه به مفاهیم عقلی فرصت دهد که ذهنش را اشغال کنند، بلکه بجای همهٔ اینها توانائی ذهن خود را وقف کشف و شهود کند، آنگاه که تماماً غرق این حالت شود و ذهن را پر از نظارهٔ آرام یك چیز طبیعی حاضر و محسوس کند از قبیل منظرهٔ طبیعی یا درخت یا صخره و سنگ یا بنا و غیر از آن، آنگاه که در یك چنین چیز (به اصطلاح

مشهور آلمانی) تماماً فرو رود و مستهلك شود، آنگاه که فردیّت و اراده‌اش را فراموش کند و فقط به صورت شناسای مجرّد و آئینهٔ روشن‌نمای شیئی خارجی باقی بماند بنحوی که گوئی فقط آن شیئی وجود داشته باشد بدون هیچ بیننده، و بطوری که تمیز مشهود از شاهد ممکن نباشد بلکه آن دو در یك وجود و یك ذهن مخلوط شوند و ذهن پر از رؤیای واحد شهودی شود، بالاخره آنگاه که شیئی از هر گونه نسبت با چیزهای غیر از خود، و شخص شناسا از هر گونه نسبت با اراده آزاد شوند، در آن صورت آنچه شناخته می‌شود دیگر شیئی مخصوص نیست بلکه مثال است، صورت ابدی است، تعیّن بلاواسطهٔ اراده در این درجهٔ بخصوص است. آن کس که به چنین نظاره ربوده شده دیگر فرد نیست (چون فرد در نفس این نظاره محو شده است) بلکه شناسای مجرّد است که از اراده و درد و زمان رهائی یافته و ذهن شناسای مجرّد شده است. به نظر من این بیان که ظاهری شگفت‌انگیز دارد سخن نغز تماس پین Thomas Payne را تأئید می‌کند که گفته است «از والا تا مسخره‌آمیز فاصله فقط یك قدم است». حال با توجه به آنچه بعد خواهد آمد معنی این عبارت روشن‌تر خواهد شد و از غرابت آن کاسته خواهد شد. اسپینوزا Spinoza هم بالمآل بهمین نکته پی برد وقتی این عبارت را نوشت که «ذهن بهمان اندازه ابدی است که اشیاء را از نقطهٔ نظر ابدیّت درك کند».

در یك چنین نظاره شیئی مخصوص بلافاصله «مثال» نوع خود، و فرد بیننده «شناسای مجرّد» می‌شود. فرد در هویت فردی فقط اشیاء مخصوص را می‌شناسد و در هویّت شناسای مجرّد فقط مُثُل را. فرد فقط در رابطه با یك پدیدهٔ معیّنِ اراده شناسا می‌شود و در حالت تابعیّت نسبت به آن باقی می‌ماند. این پدیدهٔ خاص اراده تابع اصل «علت کافی» در همهٔ صورتهای آن است و بنابراین هر شناختی هم که از نقطهٔ نظر حاصل شود تابع اصل «علت کافی» است. بعلاوه برای خدمت اراده تنها یك شناخت ارزش دارد و آن شناختی است که موضوعش فقط نسبتها است. فرد شناسای عادی در این هویت، وشیئی مخصوص که او می‌شناسد همیشه در نقاط مشخصی از زمان و مکان قرار دارند و حلقه‌های زنجیر علل و آثار آن هستند در حالی که فرد شناسای مجرّد و قرینه‌اش یعنی مثال از همهٔ صور اصل «علت کافی»

آزاد شده‌اند، زمان و مکان و فرد شناسا و فرد شناخته شده برای آنها هیچ معنی ندارند. تنها آنگاه که فرد شناسا خود را بطرزی که در بالا گفتیم به مقام شناسای مجرّد ارتقاء داده و در عین حال شیئی مورد نظاره را به سطح مثال افلاطونی رسانده باشد جهان بازنمود به شکل کامل و خالص نمایان، و تعیّن کامل اراده حاصل می‌شود. چون فقط مثال، تعیّن اراده است، مثال هم شناسنده و هم شناخته شده را که با هم صورت واحدِ آن را تشکیل می‌دهند دربر دارد، ولی بین آنها تعادل کامل نگاه می‌دارد. در واقع از یك سو شیئی مورد شناخت چیزی جز بازنمودِ شناسنده نیست و از سوی دیگر شناسنده که خود را در شیئی مورد شهود جذب می‌کند خود آن شیئی می‌شود زیرا ذهن او چیزی جز تصویر روشنِ آن شیئی نیست. حال این ذهن در حقیقت تمامیّت جهان را تشکیل می‌دهد زیرا ما می‌توانیم سلسلهٔ کامل مُثُل یعنی درجات تعیّن اراده را که پی در پی از آن می‌گذرند در نظر خود مجسّم کنیم. اشیاء از هر نقطهٔ زمان و مکان که قرار داشته باشند چیزی جز مُثُل نیستند که بر حسب اصل علت (که صورت شناخت فردی است) شکل کثرت پذیرفته‌اند اما بهمین علت عینیّت مجرّد آنها گوئی تاریك شده است. وقتی مثال ظاهر می‌شود دیگر نمی‌توان ذهن و عین یا عالم و معلوم را در آن از یکدیگر جدا کرد. زیرا مثال یعنی تعیّنِ کاملِ اراده و جهان بازنمود وقتی پدید می‌آید که ذهن و عین در یکدیگر نفوذ و یکدیگر را تکمیل کنند. بهمین نحو نیز فردِ شناسنده و فرد شناخته شده بعنوان شیئی فی‌نفسه تفکیك ناپذیر می‌شوند زیرا اگر ما از جهان حقیقیِ بازنمود چشم بپوشیم چیزی جز جهانِ اراده باقی نمی‌ماند. اراده «شیئی فی‌نفسهِ» مثال است که تعیّن کامل اراده است. همچنین «شیئی فی‌نفسهِ» چیز محسوس و فرد شناسای آن است که تعیّن ناقص اراده‌اند. اراده، مستقل از بازنمود و همهٔ صور آن، هم وجود در شیئی مورد نظاره و هم در فرد که به سطح نظارگی ارتقاء یافته و ب ەوجود خود بعنوان شناسندهٔ مجرّد آگاه شده است در هر دو یکی است. بنابراین این دو با هم فرق ندارند زیرا اراده است که اینجا خود را می‌شناسد، کثرت و تفاوت فقط در وسیلهٔ حصول این شناخت برای اراده یعنی فقط در صورت پدیده طبق اصل علت کافی وجود دارند. حال اگر من به عنوان شناسا یا

عالِم وجود نداشته باشم شیئی بعنوان معلوم وجود نمی‌تواند داشت مگر به عنوان ارادهٔ صرف و کوشش کور. همینطور اگر شیئی بعنوان یك بازنمود وجود نداشته باشد من بعنوان شناسا یا عالِم وجود نخواهم داشت و فقط ارادهٔ کور خواهم بود. این ارادهٔ فی‌نفسه یعنی خارج از بازنمود با ارادهٔ من عیناً یکی است. فقط در جهانِ بازنمود که کلی‌ترین صورت آن همیشه تقابلِ عالِم و معلوم است فرق بین فرد شناسا و فرد شناخته شده وجود دارد.

بمجرّد آنکه شناخت یعنی جهان همچون بازنمود منتفی شود دیگر چیزی باقی نمی‌ماند مگر ارادهٔ صرف و کشش و کوشش کور. برای آنکه اراده متعیّن و مجسّم شود شرط آن وجود عالِم و معلوم است اما برای آنکه این تعیّنِ اراده تعیّنی خالص و کامل و کافی باشد شرط آنست که معلوم در هویتِ مثال از صور اصلِ «علت کافی» آزاد، و عالِم در هویتِ فردِ شناسایِ مجرّد از فردیّت و تابعیّت نسبت به اراده مستقل باشد.

حال اگر ما چنان مجذوب و مستغرقِ نظارهٔ طبیعت شویم که دیگر جز بعنوان شناسایِ مجرّد وجود نداشته باشیم در آن صورت بی‌درنگ احساس خواهیم کرد که با این حالت ما شرط وجودی بلکه تکیه‌گاه جهان و کلیّهٔ وجود عینی هستیم زیرا وجودِ عینی فقط به عنوان قرینهٔ وجود خود ما جلوه خواهد داشت. به این طرز ما همهٔ طبیعت را چنان به خود جلب می‌کنیم که دیگر بنظر ما جز بصورتِ عَرَضی از جوهرِ وجود ما حقیقت نخواهد داشت. منظور بایرن Byron همین است وقتی می‌گوید: «مگر کوهها، موجها، آسمانها جزئی از من نیستند و من جزئی از آنها؟» حال آنکس که چنین احساس به او دست دهد آیا می‌تواند در مقام مقایسه با طبیعتِ جاودان، خود را مطلقاً نابودشدنی بخواند؟ نه، بلکه او نمونهٔ زندهٔ این عبارتِ کتابهای مقدس هند خواهد بود که می‌گوید: «همهٔ این آفریده‌ها من هستم، سوای من هیچ چیز نیست».

اراده، مثال و پدیده‌های مثال

۶. برای ژرف‌نگری در ماهیّت جهان مطلقاً لازم است که مابین ارادهٔ فی‌نفسه و تعیّن کافی آن فرق بگذاریم و سپس یك تفاوت دیگر قائل شویم بین درجات مختلفِ روشنی و تمامیّت این تعیّن، یعنی از یك سو بین مُثُل و از سوی دیگر بین پدیده‌های مُثُل و تجسّم آنها در صورتهای مختلفِ اصل «علت کافی» که امکان شناخت فردی محدود به آنست. آن وقت ما با این عقیدهٔ افلاطون موافق می‌شویم که می‌گوید: «فقط مُثُل وجود حقیقی دارند و چیزهائی که در زمان و مکان قرار دارند (یعنی همهٔ این جهان که فرد آن را حقیقی می‌پندارد) حقیقتی بیشتر از وهم و رؤیا ندارند». آنگاه خواهیم دید چگونه مثالِ تك و واحد در این همه پدیده‌های گوناگون ظاهر می‌شود و فقط قطعات جداگانه‌ای از خود و جنبه‌های متغیّر وجودِ خود را به فرد شناسا نشان می‌دهد. بالاخره نفس «مثال» را از طرز مشاهدهٔ پدیدهٔ آن بوسیلهٔ فرد تمیز خواهیم داد و متوجّه خواهیم شد که آن یك ذاتی و این یك عرضی است. اینك موضوع را بوسیلهٔ مثالهائی از عادی‌ترین نوع تا عالی‌ترین نوع روشن می‌کنیم: وقتی ابرها آسمان را طی می‌کنند شکلهائی که به خود می‌گیرند برای آنها اساسی نیست بلکه بی‌تفاوت است. ماهیّت آنها این نیست بلکه اینست که به صورت بخار کش‌دار جمع می‌شوند و بر حسب تأثیر باد پخش و منبسط و پاره‌پاره می‌شوند. اینست ماهیّت آنها، اینست کیفیّت نیروهائی که در آنها متعیّن می‌شوند، اینست مثال آنها، اَشکالِ مخصوص آنها فقط برای فرد بیننده وجود دارد.

حال نهری را مجسّم کنیم که از روی صخره‌ها عبور می‌کند. گردابها، موجها،

کف‌های مختلف‌الشّکلی ایجاد می‌کند که ما می‌بینیم. آنها فقط صورتهای غیراساسی و بی‌تفاوت هستند. اساس ماهیّتِ نهر اینست که از قانونِ قوهٔ ثقل اطاعت می‌کند. عملش عملِ مایعِ تراکم‌ناپذیر، سیّال، بی‌شکل و سفّاف است. اینست ماهیّت آن، اینست مثال آن، اگر ما به دید شهودی بنگریم. اما برای ما مادام که شناختمان شناخت فردی است فقط این صورتهای عرضی وجود دارد.

یخ روی شیشهٔ پنجره بر طبق قوانین تبلور شکل بلوری بخود می‌گیرد. این قوانین ماهیّت نیروی طبیعت را که به شکل این پدیده ظاهر می‌شود نشان می‌دهند و مثال را نمایان می‌سازند. اما درختها و گلهائی که از تبلور روی شیشه پیدا می‌شوند شکلهای صرفاً عرضی هستند و فقط از نقطهٔ نظر ما وجود دارند. آنچه در این ابرها، در این نهر و در این بلورها ظاهر می‌شود ضعیف‌ترین تجسّم اراده است که بطور کاملتر در نبات، باز هم کاملتر در حیوان و بالاخره به کاملترین نحو ممکن در انسان نمایان می‌شود. فقط صفت اساسی همهٔ این درجات تعیّن اراده است که مثال را تشکیل می‌دهد. از طرف دیگر تحوّل گوناگونِ مثال و ظهور آن بصورت پدیده‌های متکثّر طبق اصل «علت کافی» شرط اساسی آن نیست بلکه فقط وسیلهٔ شناختی است که برای فرد حاصل می‌شود و تنها از نظر آن فرد حقیقت دارد. حال همین کیفیّت در مورد تحوّل آن مثال نیز که کاملترین تعیّن اراده است الزاماً وجود دارد. بنابراین تاریخ بشریّت، غوغای رویدادها، تغییر قرون و اعصار، صورتهای زندگی انسان که بر حسب زمان و مکان بسیار متفاوت است اینها همه فقط صورت عرضی پدیدهٔ مثال هستند. هیچ یك از این ویژگی‌ها به مثالی که تعیّنِ کافیِ اراده است تعلّق ندارد بلکه فقط به پدیده‌ای تعلّق دارد که به شناخت فرد عرضه می‌شود. آنها برای مثال همانقدر ناآشنا، عرضی و بی‌تفاوت هستند که اشکال متغیّر برای ابرها، گرداب و کف برای نهر، و نقش درخت و گل برای یخِ روی شیشه.

برای آن کس که این حقیقت را کاملاً درك کرده باشد و بتواند بین اراده و مثال، و بین مثال و پدیده‌اش فرق بگذارد، رویدادهای جهان اهمیتشان فقط

اهمیت حروفی است که ما بوسیلهٔ آنها می‌توانیم مثال انسان را بخوانیم یعنی به خودی خود و فی‌نفسه هیچ اهمیت ندارند. ما دیگر این عقیدهٔ عامیانه را نخواهیم داشت که زمان می‌تواند برای ما چیزی تازه و پرمعنی یا چیزی که وجود مطلق را نمایان کند بیاورد. دیگر برای زمان نه آغاز قائل خواهیم بود نه پایان، نه نقشه، نه تحوّل، نه این هدفِ غائی (طبق تصوّر عوام)که نوع انسان یعنی آخرین موجودی که روی زمین ظاهر شده و طول متوسط عمرش سی سال است نایل به عالیترین درجهٔ کمال خواهد شد. نه مثل هومر کوه آلپ را مقّر خدایانی خواهیم دانست که وقوع رویدادها را تعیین می‌کنند. نه مثل اسیان Ossian شکل ابرها را نمایش افراد بشر تصوّر خواهیم کرد چون بطوریکه گفته‌ایم ارزش هر دوی آنها مساوی ارزش مثالی است که در آنها ظاهر می‌شود. در جنبه‌های گوناگونِ زندگیِ انسان و در تغییراتِ پایان‌ناپذیرِ رویدادها فقط مثال است که جاودان و اساسی است. در مثال است که اراده به کاملترین وجه تعیّن یافته است. مثال است که چهره‌های مختلفِ اراده را در صفات، نفسانیات، خطاها و فضایل نوع انسان، در خودخواهی، کینه، عشق، ترس، جرئت، جسارت، حماقت، مکر، ذوق، ژنی یعنی همه چیزهائی که در هزار نوع افراد مختلف ظاهر می‌شود نشان می‌دهد. این چیزها است که تاریخ جهان بزرگ و جهان کوچك را همواره تشکیل می‌دهند، کشمکشی را ایجاد می‌کنند که فرق نمی‌کند مابه‌الانتزاع آن یك فندق باشد، یا یك تاج، سرانجام معلوم خواهد شد که وضع دنیا مانند وضع درامهای گوتزی[1] Gozzi است که در آنها همیشه همان چهره‌ها پیدا می‌شوند. هیجانات همان است و سرنوشت همان. البته در نمایشنامه‌های مختلف انگیزه‌ها و رویدادها تغییر می‌کنند اما روحِ وقایع همان است. بازیگران یك نمایش نمی‌دانند در نمایشهای قبلی حتی در نمایشهائی که خود در آن نقش بازی کرده‌اند چه گذشته است. به این دلیل است که پانتالن Pantalon با وجود همهٔ تجربه‌ای که باید از صحنه‌های پیشین اندوخته باشد نه زرنگ‌تر شده، نه دست و دل بازتر، نه تارتالیا Tartaglia باوجدان‌تر از پیش است نه بریگلا Brighella

۱- شاعر درام‌نویس ایتالیائی متوفی به سال ۱۸۰۶.

شجاعتر و نه کلومبین Colombine[۱] محجوب‌تر.

فرض کنیم به ما این فرصت داده شده باشد که نگاه روشنی به محیط عالم امکان، آن سوی سلسلهٔ علت و معلول بیندازیم. ژنی (روح) زمین ظاهر خواهد شد و تصویری از برجسته‌ترین افراد و بزرگان و قهرمانان جهان بما نشان خواهد داد که پیش از آنکه فرصت عمل بیابند به دست سرنوشت معدوم شده‌اند، و سپس وقایع بزرگی را به ما ارائه خواهد نمود که ممکن بود تاریخ جهان را تغییر دهند و درهای فرهنگ و تمدن والا به روی بشر باز کنند ولی بر اثر کورترین حادثه و بی‌معنی‌ترین پیش‌آمد در نطفه خفه شده‌اند، و بالاخره شخصیّت‌هائی را در نظر ما مجسّم خواهد کرد که می‌توانستند زندگی انسان را طی بسی قرنها بارور کنند ولی یا بر اثر اشتباه و هوا و هوس یا بحکم اجبار و ضرورت کوشش خود را صرف کارهای ناشایسته و بی‌فایده و طرح نقشه‌های عبث و لهو و لعب نمودند. ما همهٔ این چیزها را خواهیم دید و در اندیشهٔ گنجهای از دست رفتهٔ قرون گذشته به ماتم خواهیم نشست. اما روح زمین با یك لبخند بما چنین پاسخ خواهد داد: «آن منبع که افراد و نیروهای افراد از آن سرچشمه می‌گیرند مثل زمان و مکان تمام‌نشدنی و لایتناهی است. موجودات مانند همان زمان و مکان چیزی جز پدیده و تجسّم اراده نیستند. هیچ مقیاس متناهی نمی‌تواند این منبع لایتناهی را بسنجد بنابراین یك ابدیّت کاهش‌ناپذیر همیشه برای تجدید حیات آثاری که در نطفه معدوم شده‌اند باز است. در این دنیای پدیده‌ها نه چیزی مطلقاً از دست می‌رود، نه چیزی مطلقاً به دست می‌آید. تنها اراده وجود دارد. شیئی فی‌نفسه و منشاء همهٔ این پدیده‌ها همان اراده است. حقیقت فی‌نفسه تنها آگاهی اراده به نفس خود است و تصمیم دایر بر اثبات یا نفی که از آن پس خواهد گرفت.

۱- نامهائی که در این عبارت آمده اسامی کاراکترهای معروف کمدیهای ایتالیائی است از جمله پانتالن پزشك پیر مضحکی که شلوار بلندی به پا می‌کند و خیلی شهوانی و خسیس است (کلمهٔ پانتالن به معنی شلوار در زبانهای اروپائی از این کمدی گرفته شده است).

دید علمی و نظارهٔ هنری

۷. تاریخ جریان رویدادها را دنبال می‌کند. موضوع آن وقایع است که وقوع آنها را بر طبق قانون انگیزه‌شناسی[۱] نتیجه‌گیری می‌کند و این قانونی است که پدیده‌های اراده را، وقتی اراده به علم شناخته شود، تعیین می‌کند. در درجات پائینِ تعیّن[۲] اراده یعنی آنجا که اراده هنوز ناآگاهانه عمل می‌کند علمِ طبیعت به عنوان علمِ سبب‌شناسی[۳] قوانین تغییر و تبدیل پدیده‌های طبیعت و بعنوان علم شکل‌شناسی[۴] آنچه را که در پدیده‌ها ثابت و دائمی است پژوهش و موضوع تقریباً نامحدود خود را به کمك مفاهیم[۵] آسان می‌کند. یعنی بوسیلهٔ مفاهیم، کل را درك و جزء را از آن استخراج می‌کند. بالاخره علم ریاضیات صورتهای مجرّد زمان و مکان را تحقیق می‌کند که به کمك آنها مُثُل به شکل کثرت[۶] یا پدیده‌های متکثّر در می‌آیند و برای ذهن فرد شناسا[۷] قابل شناخت می‌شوند. همهٔ این پژوهشها که نام عمومی آنها علم است از اصل «علت کافی»[۸] به صورتهای مختلف آن تبعیّت می‌کنند. موضوع آنها همیشه فقط پدیده است، طبق قوانین و وابستگی آن و نسبتهائی که از آن حاصل

۱ـ Motivation.
۲ـ Objectification.
۳ـ Etiologie یا علم علتها.
۴ـ Morphologie.
۵ـ Concept یا صورت کلی و نوعی.
۶ـ Multiplicite.
۷ـ Suject connaissant.
۸ـ Principe de Raison suffisante.

می‌شود. اما آیا یك علم مخصوص وجود دارد که موضوع آن خارج از هر گونه نسبت و مستقل از آن و به معنی صحیح کلمه جوهرِ عالم و حقیقت پدیده‌ها باشد، و هیچگونه تغییر در آن راه نداشته و شناخت حقیقت آن برای همهٔ زمانها ممکن باشد؟ بطور خلاصه آیا علم به مُثُل یا تعیّنات بلاواسطه و کاملِ شیئی فی‌نفسه[۱] یا اراده قابل حصول است؟ در جواب گوئیم: آری و آن هنر یعنی کار ژنی[۲] است. هنر مُثُل ابدی را که از نظارهٔ[۳] مجرّد بدست می‌آورد، یعنی صفت ذاتی و ابدی همهٔ پدیده‌های جهان را، شبیه‌سازی می‌کند و بر حسب مصالحی که به کار می‌برد دارای نام هنر پیکرتراشی یا نقاشی یا شعر یا موسیقی می‌شود. یگانه منبع آن، شناختِ مُثُل و یگانه هدف آن، تفهیم آن شناخت به دیگران است. علم، جریان بی‌قرار و بی‌پایانِ علت و معلول را که به صورتهای چهارگانه ظاهر می‌شود دنبال می‌کند و به هر مقصد که می‌رسد مقصد دورتری می‌بیند و هیچگاه به هدف نهائی یا رضایت کامل نمی‌رسد، همچنانکه ما نمی‌توانیم بوسیلهٔ دویدن به محل تلاقی ابرها با افق برسیم. اما هنر برعکس همه جا با هدف قرین است چون موضوع نظاره‌اش را از جریانِ وقفه‌ناپذیرِ پدیده‌های جهان بیرون می‌آورد و پاك و مجرّد در برابر خود می‌گذارد. آنگاه آن شیئیِ مخصوص که در جریان پدیده‌ها فقط چیز بی‌ارزش و زودگذری بود برای هنر نمایندهٔ کلیّت می‌شود و با کثرتی که ظرف زمان و مکان را پر می‌کند برابر می‌شود. سپس هنر روی آن شیئی متوقّف می‌شود، چرخ زمان را از گردش می‌اندازد، نسبتها برای هنر از میان می‌روند، تنها موضوعی که برای آن باقی می‌ماند همانا جوهر ذاتی یا مثال است. بنابراین می‌توانیم در تعریف هنر بگوئیم: عبارت از نظارهٔ اشیاء است

۱- شوپنهاور به دنبال افلاطون و کانت وجود را به دو قسمت تقسیم می‌کند حقیقت فی‌نفسه (In chose en soi=چیز آنگونه که بخودی خود هست) و نمودارها یا پدیده‌های آن که آنرا Phenomene می‌نامد .(مترجم).

۲- کلمهٔ ژنی Genie که در زبانهای اروپائی به کار می‌رود معادل آن در زبان ما هم نبوغ است، هم نابغه. ما در این ترجمه کلمه اصلی ژنی را بکار می‌بریم ولی باید توجه داشت که در هر مورد کدام یك از این دو معنی منظور نظر است و این از سیاق عبارت معلوم خواهد بود (مترجم).

۳- Contemplation=تماشا.

بصورت مستقل از اصل «علت کافی»، برخلافِ طریقهٔ شناختِ متکّی بر آن اصل که منجر به تجربه و علم می‌شود. در مقام مقایسه می‌توان این روش اخیر را به یك خط لانهایه که در جهتِ افقی امتداد داشته باشد تشبیه کرد، و هنر را به یك خط عمودی که آنرا در هر نقطه که بخواهد قطع می‌کند. آن طریقهٔ شناخت که از اصلِ علت کافی پیروی می‌کند طریقهٔ عقلی است که تنها طریقهٔ معتبر و مفید برای زندگی عملی و علم است. طریقه‌ای که از اصل علت تبعیّت نمی‌کند طریقهٔ ژنی است که فقط برای هنر معتبر و مفید است. روش اول، روش ارسطو و روش دوم، بطور کلی روش افلاطون است. اولی مانند طوفان عظیمی است که نه مبداء آن معلوم است؛ نه مقصد آن، می‌خروشد، می‌پیچد، می‌جوشد و همه چیز را با خود می‌برد. دومی مانند اشعهٔ ساکت آفتاب است که راه طوفان را قطع می‌کند و از صدمهٔ آن مصون است. اولی مانند قطرات بیشمار آبشار تندی است که دائماً در تغییرند و لحظه‌ای باز نمی‌ایستند. دومی مانند رنگین‌کمان است که روی سیل خروشان می‌آرامد. مُثُل را فقط بوسیلهٔ چنین نظارهٔ مجرّد که در شیئی مورد توجّه جذب شده است می‌توان درك کرد. شرط اساسی ژنی استعداد مطلق برای اینگونه نظاره است. ژنی مستلزم فراموشی کامل شخصیت و نسبتهای آنست. کاملترین بینش عینی است. حصر توجّه به عینیّت اشیاء است برخلاف توجّه به شخصیّت خود یعنی اراده. بنابراین ژنی عبارت از استعداد دوام در حالت شهودِ صرف و مستهلك شدن در آن است، اینست که شخص معرفتی را که در اصل فقط برای خدمت به اراده وجود داشته اینك به خدمت چنین شهود بگمارد، اینست که شخص علاقه‌ها، خواسته‌ها و مقاصد خود را بکلی از نظر دور کند، برای چندی از شخصیّت خود مطلقاً چشم بپوشد و شناسای مطلق و روشن‌بین جهان شود، آن هم نه گاه به گاه بلکه برای مدت کافی و با هشیاری کافی، تا بتواند آنچه را که دریافته است بوسیلهٔ هنر معیّنی شبیه‌سازی کند و بشکل‌های شناوری که از مقابل ذهنش می‌گذرند صورت اندیشه‌های ثابت و دائمی بخشد. گوئی وقتی ژنی در یك فرد بروز می‌کند سهمی از نیروی معرفت، بمراتب بزرگتر از آنکه برای خدمت به یك ارادهٔ فردی لازم است، نصیبش می‌شود و این معرفت زائد بر احتیاج چون آزاد

می‌شود بصورت ذهنی مجرّد از اراده و آینهٔ روشن حقیقت جهان درمی‌آید. از اینجا سرّ جنب و جوش صاحبان ژنی معلوم می‌گردد که گاهی به آشوبگری می‌انجامد. علت آن اینست که زمان حال کمتر آنها را راضی می‌کند زیرا ذهنشان را پر نمی‌کند. قلق و اضطراب به آنها دست می‌دهد، تمایل بی‌پایان برای چیزهای نوین و نظارهٔ چیزهای والا پیدا می‌کنند، درصدد جستجوی هم‌جنس و کسانی برمی‌آیند که فکرشان را بتوانند به آنها بفهمانند و تقریباً هیچگاه موفق نمی‌شوند. در صورتی که فرد عادی که زمان حاضر ذهنش را تماماً پر و راضی می‌کند در همان زمان غرق می‌شود و چون همه جا هم‌جنس خود را پیدا می‌کند در زندگی روزانه به رضایت خاطر مخصوصی می‌رسد که ژنی از آن محروم است.

اینکه دربارهٔ تخیّل[۱] گفته شده است که جزء اساسی ژنی است تشخیص درستی است. حتی گاهی گفته شده که عین ژنی است اما این اشتباه است. حال از آنجا که سروکار ژنی با مُثُل جاودان یا صورتهای دائمی و اساسی جهان و همهٔ پدیده‌های آن است، و از آنجا که علم به مُثُل الزاماً شهودی است و نه انتزاعی، بنابراین شناخت مخصوص ژنی محدود به مثال اشیائی که در برابر شخص او وجود داشته باشند و نتیجهٔ تسلسل اوضاعی که مثال مزبور را در برابر او قرار داده‌اند خواهد بود. جز اینکه افق دید ژنی بوسیلهٔ تخیّل از حدود تجربهٔ شخصی و واقعی او بسیار وسیعتر می‌شود و به این ترتیب او می‌تواند از مختصر جزئی که مشاهده می‌کند یك کلی بسازد و به ترتیب تقریباً همهٔ صحنه‌های جهان را از برابر ذهن خود بگذراند.

علاوه بر این اشیاء محسوس تقریباً همیشه نمونه‌های ناقصی از مُثُل هستند و بنابراین شخص صاحب ژنی نیازمند تخیّل است تا در محسوسات نه آن چیزی به‌بیند که طبیعت ساخته است بلکه چیزی به‌بیند که طبیعت خواسته است بسازد ولی به علت کشمکش صورتهای طبیعت با یکدیگر که در کتاب قبلی به آن اشاره کردیم نتوانسته است به وجود آورد. ما ضمن بحث دربارهٔ پیکرتراشی به این مطلب برمی‌گردیم. پس معلوم است که تخیّل

۱- Imagination.

افق ادراك ژنی را از آنچه در برابر او قرار دارد وسیعتر می‌کند چه از حیث کیفیّت چه از حیث کمیّت. بنابراین نیروی شگفت‌انگیز تخیّل همراه ژنی و در واقع شرط الزامی وجود آنست. اما عکس قضیه صدق نمی‌کند، یعنی نیرومندیِ تخیّل دلیل وجودِ ژنی نیست بلکه برعکس، کسانی که ذره‌ای ژنی در آنها وجود ندارد ممکن است تخیّل فراوان داشته باشند. در واقع همانطور که ممکن است شیئی محسوس به دو طریق مخالف مشاهده شود (یا عین و صورت مثالی آن بوسیلهٔ ژنی یا فقط صفت عادی آن با نسبتهای آن با سایر اشیاء یا با ارادهٔ شخص بیننده طبق اصل علت کافی) همانطور هم ممکن است شیئی خیالی به آن هر دو طریق مجسّم شود. طریقهٔ اول وسیلهٔ حصول علم مثالی است که تفهیم آن کار هنر است. طریقهٔ دوم استفاده از شیئی خیالی است برای ساختن کاخهائی در عالم خیال مطابق حس خودخواهی و هوس‌رانی شخص که او را فریب می‌دهد و موقتاً خشنود می‌سازد. بنابراین آنچه دانسته می‌شود فقط نسبتهائی است که خیالات را بهم ربط می‌دهند. کسی که به اینگونه حظّ نفس تن درمی‌دهد فرد رویائی است. او خیالاتی را که در حالت تنهائی برایش خوش‌آیند هستند به آسانی با واقعیّت می‌آمیزد و خود را برای زندگی حقیقی نامناسب می‌کند. شاید خیالاتش را به رشتهٔ تحریر در آورد که در آن صورت یك رمان عادی مشتمل بر همه گونه شرح و تفصیل به دست می‌دهد که افراد هم‌جنس او و بطورکلی عامهٔ مردم از آن بهره‌مند می‌شوند زیرا خواننده خود را در جای قهرمان تصوّر می‌کند و از داستانی که نقل شده لذّت می‌برد.

فرد عادی بشر، آن محصولی که طبیعت هر روز هزاران نمونه از آن می‌سازد، بطوری که گفتیم، از نوع بینش کاملاً عاری از علاقه‌ها (که نظارهٔ عینی نام دارد) لااقل به نحو مداوم عاجز است. او فقط تا آن حد می‌تواند به اشیاء توجه کند که رابطه‌ای هر قدر غیرمستقیم با اراده‌اش داشته باشند و چون از این لحاظ فقط شناختِ نسبتها ضرورت دارد و مفهوم مجرّد شیئی کافی بلکه غالباً سودمندتر است، فرد عادی مدت زیادی برای مشاهدهٔ شیئی درنگ نمی‌کند؛ بلکه بمحض آنکه با چیزی روبرو شود به جستجوی مفهومی می‌پردازد که بتواند آنرا در قالب آن مفهوم جا دهد همانطور که فرد تنبل به

جستجوی یك صندلی می‌رود سپس دیگر به آن چیز علاقه نشان نمی‌دهد. به این جهت است که او به‌زودی از هر چیز رومی‌گرداند چه از آثار هنری، چه از زیبائی‌های طبیعی، و چه از تماشای واقعاً پرمعنیِ صحنه‌های فراوان زندگی. او درنگ نمی‌کند، فقط راه فعلی و احتمالاً راه آیندهٔ خود را در زندگی می‌جوید. گوئی فقط از اماکن نقشه‌برداری به وسیعترین معنی کلمه می‌کند و برای مشاهدهٔ حقیقت زندگی وقت تلف نمی‌کند. اما مرد صاحب ژنی برعکس به علت داشتن معرفتِ زائدِ بر احتیاج، خود را تا مدتی از قید خدمت به اراده آزاد می‌سازد و برای تماشای زندگیِ حقیقی مکث می‌کند. سعی می‌کند صورت مثالی هر چیز و نه نسبتهای آن چیز با چیزهای دیگر را دریابد و در این کوشش غالباً راه خود را در زندگی فراموش می‌کند و به رفتاری ناشیانه دست می‌زند. برای فرد عادی توانائی کسب معرفت چراغی است که راهش را روشن می‌کند در حالی که برای صاحب ژنی آفتابی است که جهان را نمایان می‌سازد. این فرق بزرگ بین دو طرز بینش نسبت به زندگی بزودی در صورت ظاهر فرد زنی و فرد عادی آشکار می‌شود. آن کسی که به ژنی زنده است و از ژنی کسب نیرو می‌کند با نگاهی تیز و استوار که به آسانی شناخته می‌شود نظر می‌کند و نشانهٔ شهود و بینش در چهره‌اش هویدا می‌شود. این علامت در تصویر افراد کمیاب ژنی که طبیعت گاه‌گاه میان میلیونها نفوس به وجود می‌آورد دیده می‌شود. برعکس نگاه افراد عادی اگر نگاهی بی‌حالت و خالی از معنی نباشد حکایت از صفتی عکس بینش ژنی یعنی حکایت از کنجکاوی و تجسس دزدانه می‌کند. بنابراین حالت مخصوصی که در چهرهٔ ژنی دیده می‌شود غلبهٔ قطعی شناخت بر اراده است بطوری که معرفتی کاملاً مجرّد و عاری از ارتباط با اراده در آن ظاهر می‌شود برعکس در چهرهٔ فرد عادی غلبهٔ اراده واضح است و شناخت بصورت فرع بر خواستهٔ اراده ظاهر می‌شود و فقط انگیزه‌های اراده است که آنرا راهنمائی می‌کند.

شناخت شهودی

از آنجا که شناختِ مخصوص ژنی یعنی شناختِ مُثُل نوعی است که از اصل علت کافی تبعیّت نمی‌کند، و از آنجا که برعکس، شناختی که از آن تبعیّت می‌کند شخص را در عمل محتاط وعاقل می‌کند و علوم را به وجود می‌آورد نتیجه چنین می‌شود که افراد نابغه معایبی پیدا می‌کنند که علت آن غفلت از نوع دوم شناخت است. ولی باید به یك شرط توجّه داشت و آن اینست که آنچه از این نقطهٔ نظر خواهم گفت دربارهٔ افراد نابغه فقط تا حدی صدق می‌کند که آنها واقعاً طبق نیروی شناخت مخصوص ژنی عمل کنند اما بهیچ‌وجه نمی‌توان گفت که هر لحظه از زندگی آنها چنین است. آن حالتِ کشش و فشار روحیِ سخت که لازمهٔ نیل به درك مُثُلِ و شناخت مستقل از اراده است هر چند بخودی‌خود حاصل می‌شود ولی الزاماً گاهی تخفیف می‌یابد و فقط در فواصل طولانی دوباره پیدا می‌شود و در این فواصل است که افراد ژنی خوشبختانه یا بدبختانه خود را در وضعی مانند وضع افراد عادی می‌یابند. بهمین علت همیشه عمل ژنی نوعی الهام تلقی شده و حتی تصوّر شده است که کار ژنی بطوری که از نام[1] آن برمی‌آید کار خودِ فرد نیست بلکه کارِ یك موجود فوق‌بشری است که گاه به گاه در او حلول می‌کند. افراد ژنی نمی‌توانند به محتوای اصل علت کافی توجه کنند، مگر به اکراه. این کیفیّت در مقام اول از نقطهٔ نظر اصل وجود در اکراه نسبت به ریاضیات ظاهر می‌شود زیرا هدف ریاضیات تحقیق دربارهٔ کلی‌ترین صورتهای پدیده

۱ـ طبق اساطیر رم و یونان ژنی فرشتهٔ حامی هر فرد انسان است که با او تولد می‌شود (همزاد) و در تمام زندگی با او همراه است. (مترجم)

یعنی زمان و مکان است که خود فقط جنبه‌هائی از اصل علت کافی هستند. یك چنین تحقیق درست ضد تحقیقی است که موضوعش فقط محتوای پدیده یعنی مثالی است که در آن مجسّم می‌شود مجرّد از هر گونه نسبت. بعلاوه روش منطقی ریاضیات نیز با ژنی ناسازگار است و نمی‌تواند ژنی را راضی کند چون ضد هر چیز شهودی است. از آنجا که روش مزبور فقط تسلسل سادهٔ نتایج را طبق اصل مبادی شناخت عرضه می‌کند از بین همهٔ نیروهای فکری بخصوص فقط بر حافظه تکیه می‌کند زیرا باید همهٔ قضایای قبلی را که مورد گفتگو بوده است همیشه در ذهن حاضر و آماده نگاه دارد. نفس تجربه بما نشان می‌دهد که ژنیهای برجستهٔ هنری هیچگونه استعداد برای ریاضیات نداشته‌اند. هیچگاه فرد واحد در یك زمان در این دو شعبه ندرخشیده است. الفیری Alfieri اظهار می‌کند هیچگاه نتوانسته است قضیهٔ چهارم اوکلید Euclide را بفهمد. مخالفان ناقابل تئوری رنگهای گوته او را به حدّ اشباع سرزنش کرده‌اند که از ریاضیات بی‌خبر بوده است و حال آنکه اینجا موضوع عبارت از حساب یا اندازه‌گیری بر اساس یك فرضیهٔ معینی نیست بلکه گوته بوسیلهٔ فهم علت و معلول علم مستقیم پیدا کرده است بنابراین این سرزنش خلاف انصاف و بسیار بیجا است و بطور قطع ناروا بودن قضاوت سرزنش‌کنندگان را نشان می‌دهد. بعلاوه آنها قبلاً بوسیلهٔ آنچه محرمانه اظهار کرده‌اند و داستان میداس[1] را به یاد می‌آورد سوءقضاوتشان را ثابت نموده‌اند. اینکه امروز که تقریباً نیم قرن از پیدایش تئوری رنگهای گونه می‌گذرد هنوز مهملات نیوتن Newton حتی در مدارس آلمان بدون برخورد به مانع رواج دارد و اینکه هنوز جداً سخن از هفت مادهٔ هم‌جنس و تفاوت قابلیّت انکسار آنها می‌رود نشان می‌دهد که روزی فرا خواهد رسید

۱- در اساطیر یونانی میداس Midas پادشاه فریژی به چند علت ضرب‌المثل حماقت شده است. یکی اینست که او اپولون رب‌النوع را به علنی رنجاند و اپولون برای مجازات گوش او را تبدیل به گوش خر کرد. او از شرمندگی کلاهی بر سر گذاشت که عیب گوش از انظار پنهان باشد اما دلاك به سرّ او پی برد و با آنکه با تهدید به قتل از افشای آن منع شده بود چون سرّنگهدار نبود سرش را روی زمین گذاشت و سرّ را به زمین بازگو کرد ولی به زودی نی‌هائی از آن زمین روئیدند که مرتباً با وزش باد این عبارت را تکرار می‌کردند که «گوش شاه میداس گوش خر است». (مترجم)

که بخوبی آشکار خواهد شد ارزش هوش انسانها عموماً و آلمانها خصوصاً چیست. همان علتی که در بالا به آن اشاره شد این حقیقت مشهور را روشن می‌کند که ریاضی‌دانهای ممتاز نسبت به آثار هنری چندان حسّاس نیستند. یك شاهد بخصوص ساده بر این حقیقت در سرگذشت آن ریاضی‌دان فرانسوی یافت می‌شود که پس از خواندن نمایشنامهٔ ایفیژنی راسین Iphygenie de Racine شانه‌اش را بالا انداخت و پرسید: «این چه چیز را ثابت می‌کند؟»

از آنجا که فهم دقیق نسبتها برطبق قانون علیّت و انگیزه‌شناسی شخص را عاقل و محتاط می‌کند و از آنجا که از سوی دیگر شناخت مخصوص ژنی شامل نسبتها نمی‌شود بنابراین یك فرد محتاط، تا حدی و تا وقتی که محتاط است، فاقد ژنی و متقابلاً یك ژنی، تا حدی و تا وقتی که ژنی است، فاقد احتیاط است.

بالاخره شناختِ شهودی که صورت مثالی کاملاً مشمول آن است مستقیماً عکس شناختِ استدلالی یا انتزاعی است که راهنمای آن اصل علت است و بهمین جهت است که به ندرت دیده می‌شود یك ژنی بزرگ دارای نیروی استدلالی برجسته‌ای باشد بلکه می‌توانیم بگوئیم ژنی غالباً دستخوش احساسات تند و انفعالات خلاف عقل است ولی علت این کیفیت ضعف قوهٔ استدلال نیست بلکه تا اندازه‌ای نیروی فوق‌العادهٔ آن پدیدهٔ اراده است که فرد ژنی را به وجود می‌آورد و موجب شدّت همهٔ اعمال ارادی او می‌گردد. و از طرفی هم این است که در حواس و قوهٔ ادراك او شناخت شهودی بر شناخت انتزاعی غلبه می‌کند و بالنتیجه استعدادش برای نظارهٔ صرف قوّت می‌یابد. در چنین افراد درك شهودی با چنان نوری در کنار مفاهیم بی‌رنگ می‌درخشد که توانائی شناخت انتزاعی را از آنها سلب می‌کند و از آن پس شناخت شهودی یکه و تنها بر رفتار آنها حکومت می‌کند و بهمین علت رفتار آنها نامعقول می‌شود و تأثیر زمانِ حال در آنها به اندازه‌ای قوی است که آنها را به عدمِ تأمل و تندروی و شور و هیجان سوق می‌دهد. بعلاوه از آنجا که شناخت آنها تا حدی خدمتگزاری به اراده را ترك کرده است آنها در مکالمه کمتر به شخص مخاطب توجه می‌کنند و بیشتر به موضوعی فکر می‌کنند که ذهنشان تحت تأثیر آن است و دربارهٔ آن با طرف گفتگو می‌کنند با این نتیجه

که طرز بیان و قضاوتشان ناظر به منافعشان نیست و بیش از اندازه عینی است. آنها در گفتارشان نمی‌دانند چه مطالبی را بهتر است برای خود نگاه دارند و از آن سخن نگویند، و قس‌علیهذا. بالاخره تمایل به متکلم وحده بودن دارند و ممکن است بسیاری نقاط ضعف از خود نشان دهند که حقیقتاً در مرز دیوانگی باشد. ژنی و دیوانگی از یك جنبه بهم می‌رسند و در یکدیگر اثر می‌گذارند غالباً این مطلب تذکر داده شده و حتی شور و شوق شاعری نوعی جنون خوانده شده است. هوراس Horace آنرا «جنون دوست‌داشتنی» و ویلاند Wieland آنرا «دیوانگی لذّت‌بخش» می‌خوانند. حتی ارسطو بنابر قول سنك Seneque گفته است «هیچ نبوغی نیست که سهمی از جنون نداشته باشد». افلاطون هم همین فکر را در تمثیل مشهور غار بیان می‌کند آنجا که می‌گوید: «آنها که از غار بیرون رفته و نور خورشید و موجودات حقیقی (مُثُل) را مشاهده کرده‌اند وقتی به غار برگردند دیگر نمی‌توانند هیچ چیز را به‌بینند، دیگر سایه‌های غار را نمی‌توانند تشخیص دهند زیرا عادت به تاریکی از چشمهایشان سلب شده و یارانشان که هیچگاه غار و تاریکی را ترك نکرده‌اند آنها را به سبب این ناتوانی تمسخر می‌کنند». نمایشنامهٔ فدر Phedre صراحتاً می‌گوید شاعر حقیقی نمی‌تواند وجود داشته باشد مگر آنکه کمی دیوانه باشد و حتی می‌گوید همین که شخص از اشیاء گذران حقایق ابدی استخراج کند همه او را مجنون می‌خوانند. سسیرون Ciceron می‌گوید دموکریت Democrite عقیده داشته است که شاعر بزرگ بدون صفت جنون وجود نمی‌تواند داشت و افلاطون نیز بهمین عقیده بوده است. بالاخره پوپ Pope می‌گوید: «اندیشمندان بزرگ به راستی بستگی نزدیك با جنون دارند و فقط یك جدار باریك محیط آنها را از هم جدا می‌کند».

ژنی و جنون

آنکه نظریاتش در این مورد بخصوص آموزنده است گوته است. او در تألیفش به نام تورکواتو تاسو Torquato Tasso اکتفا نمی‌کند به اینکه درد و رنجی را که ژنی به علت ژنی بودن تحمل می‌کند نمایان سازد بلکه این را هم نشان می‌دهد که ژنی پی در پی قدم به مرحلهٔ جنون می‌گذارد. بالاخره هر کس بخواهد از رابطهٔ نزدیك بین ژنی و جنون مطمئن شود می‌تواند به زندگی‌نامهٔ ژنی‌های بزرگ مراجعه کند از قبیل روسو Rousseau، بایرن Byron، الفیری Alfieri. داستانهائی هم از زندگی بعضی دیگران نقل شده که می‌توان از آنها نتیجه‌گیری کرد. بالاخره یك مثال شخصی هم ذکر کنیم: من غالباً به تیمارستانها رفته‌ام و آنجا افراد واقعاً باارزشی دیده‌ام که ژنی آنها بدون تردید از خلال جنون آشکار می‌شد ولی نزد آنها جنون کاملاً غلبه داشت. این تلاقی دو صفت را نمی‌توان بحساب تصادف گذاشت زیرا از طرفی شمارهٔ دیوانگان نسبتاً بسیار کم است و از طرف دیگر پیدایش فرد ژنی رویدادی است نادر و فوق همهٔ تعیّنات عادی یعنی یك واقعهٔ فوق‌العاده استثنائی در عالم طبیعت است. بعلاوه برای حصول اطمینان از درستی این تعبیر کافی است شمارهٔ افراد ژنی حقیقی را که اروپای متمدن در دورهٔ باستانی و همچنین در زمانهای جدید به وجود آورده است (البته فقط آنهائی که آثارشان در انظار مردمان همهٔ قرون و اعصار از ارزش جاودان برخوردار باشد) حساب کنیم و سپس این شماره را با ۲۵۰ میلیون نفوس که همیشه در اروپا زیست می‌کنند و هر سی سال تجدید می‌شوند مقایسه نمائیم. یك نکتهٔ دیگر هم که نمی‌توانم نگفته بگذارم این است که من بعضی اشخاص شناخته‌ام که در عین آنکه از

برتری فکری (هر چند نه به میزان فوق‌العاده)بهره‌مند بوده‌اند آثار خفیفی از جنون هم در آنها وجود داشته است. بنابراین چنین بنظر می‌رسد که هر برتری فکری که از حدود متعارف تجاوز کند پدیده‌ای غیرعادی است که شخص را مستعد جنون می‌کند. اینجا من می‌خواهم عقیدهٔ خود را دربارهٔ زمینهٔ صرفاً فکری رابطهٔ ژنی و جنون بصورتی هر چه مختصرتر بیان کنم زیرا این بحث مسلماً ماهیّت حقیقی ژنی یعنی آن صفت ذهن را که شاهکارهای حقیقی فقط از آن ناشی می‌شوند بر ما معلوم خواهد کرد. این بحث پژوهشی کوتاه دربارهٔ خود جنون ایجاب می‌کند.

تا آنجا که من می‌دانم تاکنون یك نظریهٔ روشن و کامل دربارهٔ چگونگی جنون پیدا نشده و هنوز بطور قطع و یقین دانسته نشده است که فرق میان دیوانه و عاقل درست چیست. نمی‌توان گفت دیوانگان از عقل یا از فهم محرومند، آنها سخن می‌گویند و می‌فهمند، غالباً درست استدلال می‌کنند، معمولاً وقایع جاری را درست تشخیص می‌دهند و تسلسل علت و معلول را درك می‌کنند. رویاها و توهّمات مغز آشفته نشانهٔ عادی جنون نیستند. هذیان خطای بینش است جنون خطای فکر، در واقع بیشتر اوقات دیوانه‌ها در شناخت وضع حاضر اشتباه نمی‌کنند، پرت‌گوئیهای آنها همیشه مربوط به چیزی است غایب یا گذشته و بالنتیجه مربوط به رابطهٔ آن چیز با زمان حاضر. بنابراین بنظر من بیماری آنها مخصوصاً مربوط به حافظه است نه اینکه حافظه بکلی از بین برود زیرا بسیاری از دیوانگان تعداد زیادی چیزها حفظ هستند و گاهی اشخاصی را که مدتها ندیده‌اند می‌شناسند. در واقع رشتهٔ حافظه و تسلسل پیوستهٔ آن قطع و هرگونه یادآوری مرتب و منظم گذشته غیرممکن می‌شود. راست است که صحنه‌های گذشته درست مانند صحنه‌های حاضر جلوه می‌کنند اما در یك چنین یادآوری خلاءهائی وجود دارد که دیوانه آنها را با خیالات پر می‌کند. این خیالات ممکن است همیشه همان باشند و حالت یك اشتغال دائمی[۱] فکر پیدا کنند یا ممکن است هر بار برحسب حوادث گذران تغییر یابند. در مورد اول اندیشهٔ واحد عرصهٔ خیال را

۱- Idee fixe, Obsession

فرا می‌گیرد[۱] و مالیخولیا[۲] دست می‌دهد در مورد دوم جنون عارض می‌شود. به این جهت است که وقتی یك دیوانه وارد تیمارستان می‌شود پرسش از او دربارهٔ زندگی قبلی او به اشکال زیاد برمی‌خورد. در حافظهٔ او درست و نادرست هر آن بیشتر با هم مخلوط می‌شوند. هرقدر هم دیوانه یك چیز حاضر را درست درك کند باز برداشتش از آن چیز غلط است چون آن را به یك گذشتهٔ موهوم مربوط می‌کند. دیوانگان هم خود و هم دیگران را بجای اشخاصی تصوّر می‌کنند که فقط در گذشتهٔ خیالی خودِ آنها وجود داشته‌اند. بسیاری آشنایان را هیچ نمی‌شناسند و هر چند شخصی را که حاضر باشد در فکرشان درست مجسّم می‌کنند ولی این کیفیّت را با گذشته‌ای مربوط می‌کنند که موهوم و خیالی است. اگر جنون شدّت یابد حافظه بکلی مختل می‌شود و در آن صورت دیوانه نمی‌تواند آنچه را که غایب یا گذشته است به یاد آورد، بلکه تماماً و انحصاراً تحت تسلّط هوس آنی است همراه با توهّماتی که برای او گذشته را تشکیل می‌دهند. به این جهت کسی که در حضور یك دیوانه باشد دائماً در معرض خطر حمله یا سوءقصد از جانب او است مگر بتواند تمام وقت به او بفهماند که از او قویتر است.

شناخت دیوانه و شناخت حیوان از آن حیث وجه مشترك دارند که هر دو محدود به زمان حاضرند اما آنچه آنها را از یکدیگر متمایز می‌سازد اینست که حیوان در حقیقت هیچ تجسّمی از گذشته من حیث گذشته ندارد. هر چند گذشته بواسطهٔ عادت در او اثر می‌کند مانند وقتی که صاحب قدیمش را بعد از چندین سال می‌شناسد که در این صورت تأثیر نگاه صاحب قدیمی خود را که در نتیجهٔ عادت باقی مانده است حس می‌کند. اما با این حال او هیچ خاطره‌ای از طول زمانی که از آن وقت گذشته است ندارد در صورتی که دیوانه برعکس همیشه مجرّد گذشته را در عقل خود حفظ می‌کند اما آن گذشتهٔ موهومی است که فقط برای او وجود دارد و باوری است دائم یا موقّت. هر چند او زمان حاضر را درست می‌شناسد ولی نفوذ این گذشتهٔ موهوم مانع می‌شود از اینکه او از زمان حاضر که درست می‌شناسد استفاده کند و

۱- Monomanie
۲- Melancolie

حال آنکه حیوان می‌تواند از آن استفاده کند. اینکه دردهای شدید روحی و رویدادهای مهیب و غیرمنتظره غالباً موجب دیوانگی می‌شوند توضیحش بنظر من اینست که اینگونه درد بعنوان یك واقعهٔ حقیقی همیشه محدود به زمان حاضر است یعنی گذران است و بنابراین فوق طاقت ما نیست و در صورتی تحمل‌ناپذیر می‌شود که دائمی باشد ولی در این صورت یك اندیشهٔ ساده می‌شود که در حافظه قرار می‌گیرد. حال اگر درد یا غمی که از این اندیشه یا از این خاطره حاصل می‌شود آنقدر شدید باشد که تحمّل‌ناپذیر شود و از طاقت فرد بگذرد در آن صورت طبیعت به تشویش می‌افتد و متوسّل به آخرین داروی خود برای حفظ زندگی یعنی جنون می‌شود. ذهن از شدت اضطراب گوئی رشتهٔ حافظه‌اش را قطع می‌کند، خلاءها را با خیالات پر می‌کند و در برابر آن درد روحی که از حد طاقتش بیرون است به جنون پناهنده می‌شود. این مثل آنست که عضوی را که مبتلا به غانغرایا باشد قطع کنند و یك عضو مصنوعی بجایش بگذارند. می‌توان به عنوان مثال آژاکس خشمناك یا شاه لئار Roi Lear با افیلیا Ophelia را بیاد آورد زیرا اینجا تنها آثار ژنی حقیقی است که می‌توان به آن توسّل جست چون آنها شهرت جهانی دارند و بعلت حقیقتی که در آنها وجود دارد می‌توان شخصیّت‌های داستانی آنها را مانند اشخاص واقعی مجسّم نمود. بعلاوه همین نتیجه از تجربهٔ عملی روزانه نیز حاصل می‌شود. یك نمونهٔ ضعیف از این کیفیّت یعنی عبور از درد به دیوانگی این است که وقتی ناگهان یك اندیشهٔ دردناك بما دست دهد غالباً درصدد برمی‌آئیم که آنرا به یك وسیلهٔ ساختگی از خود برانیم مثلاً بوسیلهٔ تلفظ یك کلمه به صدای بلند یا بوسیلهٔ یك حرکت دست، که به این ترتیب ما خود را فریب می‌دهیم یعنی حواسمان را پرت می‌کنیم و خود را به زور از آنچه به یاد داریم آزاد می‌سازیم.

دیوانه بطوری که دیدیم آگاهی درستی از زمان حاضر و همچنین از بسی وقایع زمان گذشته دارد اما در وجه ارتباط و تناسب وقایع با یکدیگر اشتباه می‌کند و علت اشتباهات و پرت‌گوئیهای او همین است. نقطهٔ تلاقی او با فرد ژنی هم همین است زیرا ژنی هم توجه به شناخت نسبتهای منکی بر اصل علت کافی نمی‌کند تا در اشیاء فقط مُثُل آنها را به‌بیند و ماهیّت حقیقی

آنها را که فقط به صرف شهود می‌توان دریافت درك کند. در اینگونه بینش شیئی واحد نمایندهٔ همه افرادِ هم‌نوع خود می‌شود و به قول گوته یك مورد اعتبار هزار مورد پیدا می‌کند. ژنی به شناختِ تسلسلِ چیزها اعتنا نمی‌کند. چیزی که مورد نظارهٔ او است، چیز موجودی که او آنرا با روشنی فوق‌العاده‌ای می‌بیند با چنان نوری در نظرش جلوه می‌کند که سایر حلقه‌های زنجیر که چیزها را به هم پیوند می‌دهد گوئی محو می‌شوند و این موجب پدیده‌هائی می‌شود که از مدتی قبل آنرا پدیده‌های جنون تلقّی کرده‌اند. اگر در مورد واقعیّات مخصوصی که ما را احاطه می‌کنند عیبی یا ضعفی یا نقصانی وجود داشته باشد ژنی می‌تواند بوسیلهٔ صرف نظاره آنرا به سطح مثال و درجهٔ کمال ارتقاء دهد. ژنی همه جا حد نهایت را می‌بیند و بالنتیجه اعمال او هم تمایل به افراط دارد. او نمی‌تواند حد وسط را نگاه دارد، فاقد اعتدال است که نتیجهٔ آنرا می‌دانیم. او مُثُل را کاملاً می‌شناسد اما نه افراد را، بنابراین است که گفته‌اند شاعر می‌تواند انسان را عمقاً و کاملاً بشناسد در حالی که شناختش دربارهٔ انسانها بسیار ناقص است. او به آسانی اغفال می‌شود و مانند بازیچه‌ای است در دست افراد حیله‌گر.

ژنی یا شناسای مجرد

۸. بنابراین طبق توضیحی که داده شد ژنی عبارت از این است که شخص بتواند با استقلال از اصل علت کافی چیزها را نه بصورت نسبتهائی که با یکدیگر دارند و وجودشان وابستهٔ آن نسبتها است بلکه به صورتِ مثالیِ آنها بشناسد و خود نیز مشمول همین صورت مثالی شود یعنی دیگر نه فرد بلکه شناسای مجرّد باشد. در عین حال این توانائی باید در همهٔ نفوس ولو به درجهٔ کمتر و بصورت متفاوت وجود داشته باشد وگرنه آنها نخواهند توانست آثار هنری را نه درك کنند نه بسازند. چون فاقد حسّاسیتِ چیزهای زیبا و چیزهای والا خواهند بود و در واقع این کلمات برای آنها معنی نخواهد داشت. پس ما باید فرض کنیم که در همه کس توانائی شناخت صورتِ مثالیِ اشیاء و تجاوز موقّت از حدود شخصیّت خود وجود دارد مگر اینکه افرادی بکلّی محروم از درك لذّت زیبائی وجود داشته باشند. برتری فردِ صاحب ژنی نسبت به مردم عادی فقط اینست که او توانائی این نوع شناخت را به درجهٔ بسیار بالاتر و به نحو مداوم‌تری دارد. وی مادام که زیر نفوذ اینگونه شناخت است آن را آنقدر حفظ می‌کند که بتواند آنچه را که به این نحو درك کرده است در یك اثر ارادی و عمدی مجسّم کند و این تجسّم کار هنر است. او بوسیلهٔ این اثر مثالی را که درك کرده است به دیگران تفهیم می‌کند. این مثال همان که بوده است می‌ماند و تغییر نمی‌پذیرد و بنابراین لذت زیباشناسی اساساً یکسان است چه از یك اثر هنری ناشی شود چه مستقیماً از تماشای طبیعت و زندگی. اثر هنری فقط وسیلهٔ آسان کردنِ شناختِ مثالی است که این لذت را به وجود می‌آورد. اینکه صورت مثالی برای ما بطرز آسانتری

از یك اثر هنری مجسّم می‌شود تا مستقیماً از طبیعت و زندگی واقعی، از آن جهت است که هنرمند فقط مثال را و نه شیئی واقعی را می‌شناسد و مثال مجرّد را در اثر خود مجسّم می‌کند. وی مثال را از میان واقعیّات بیرون می‌آورد و همهٔ عوارض مزاحم را از آن حذف می‌کند. هنرمند این توانائی را به ما می‌دهد که جهان را از دریچهٔ چشم او به‌بینیم. اینکه او دارای چنین چشم است و باطن اشیاء را فارغ از نسبتهای آنها می‌شناسد استعداد فطری و عطیهٔ ژنی است. اما اینکه او می‌تواند این عطیه را بما وام دهد تا ما چیزها را با چشم او به‌بینیم یك توانائی اکتسابی و جنبهٔ فنی هنر است. بنابراین بعد از توضیحی که من در صفحات گذشته دربارهٔ چگونگی باطن زیباشناسی طبق خطوط کلی آن داده‌ام آنچه اینك خواهم گفت توضیح فلسفی‌تری دربارهٔ مفهومهای زیبا و والا خواهد بود، هم در طبیعت و هم در هنر، بدون آنکه آنها را بیش از این تفکیك کنم. ما در وهلهٔ اول خواهیم دید وقتی شخصی زیر نفوذ شیئی زیبا و شیئی والا قرار می‌گیرد چه بر او می‌گذرد. اینکه او این احساس را مستقیماً از طبیعت کسب کند یا از زندگی یا فقط بوسیلهٔ هنر، تفاوتش اساسی نیست بلکه عرضی است.

نگرش زیباشناسانه و آسایش و شادمانی حاصل از آن

۹. دیدیم که نگرش زیباشناسی از دو جزء جدانشدنی تشکیل می‌شود یکی شناخت شیئی خارجی نه بعنوان یك چیز بلکه بعنوان مثال افلاطونی یعنی صورت ثابت همهٔ اشیاء، و دیگر آگاهی شخص شناسا نه به عنوان فرد بلکه بعنوان شناسای مجرّد و عاری از اراده. همچنین معلوم گردید شرط لازم برای آنکه این دو جزء همیشه توأم بنظر آیند اینست که طریقهٔ شناخت متکّی بر اصل علت کافی ترك شود. در حالی که از طرف دیگر این نوع شناخت تنها وسیلهٔ خدمت به اراده و خدمت به علم است. بعلاوه چنانکه خواهیم دید لذتی که از تماشای چیز زیبا بما دست می‌دهد از این دو جزء حاصل می‌شود گاه بخصوص از یکی از آنها گاه به خصوص از یکی دیگر بسته به اینکه موضوع مورد نظارهٔ زیباشناسی چه باشد.

خواستن همیشه از احتیاج ناشی می‌شود یعنی از احساس کمبود و رنج. ارضای یك آرزو به آن پایان می‌دهد ولی با هر آرزو که برآورده شود اقلاً ده آرزو دفع می‌شود. بعلاوه آرزو مداوم است و انتظارات ناشی از آن نامحدود. نیل به آرزو کوتاه مدت و ناقص است اما حتی ارضای نهائی ظاهری بیش نیست. هر آرزو که برآورده شود جایش را بی‌درنگ به آرزوی تازه‌ای می‌دهد. هر دو موهومند، اولی موهومی است آشکار، دومی موهومی است که هنوز شناخته نشده. نیل به هیچ آرزو نمی‌تواند باعث رضایت دائم شود بلکه اثر آن گذران است، مانند صدقه‌ای است که پیش پای گدا انداخته شود. این

صدقه او را امروز زنده نگاه می‌دارد ولی فقط تا فردا که نکبت و فلاکت او دوباره آشکار شود. مادام که ذهن ما در تصرّف ارادهٔ ما است، مادام که ما تحت تسلط آرزوها و دستخوش امیدها و ترسهای دائمی ناشی از آنها و اسیر اراده هستیم هیچگونه خوشی و آسایش پایدار برای ما امکان نخواهد داشت. چه ما استقامت بخرج دهیم، چه فرار کنیم، چه از ضدمات بهراسیم، چه به جستجوی خوشیها برویم، در حقیقت همه یکسان است. فکر ارادهٔ امّاره، بهر شکل که بروز کند همواره ذهن ما را مشغول و ناآرام نگاه می‌دارد در حالی که شادمانی واقعی بدون آرامش خاطر ممکن نیست. آن کس که اسیر اراده است مانند ایکسیون[1] Ixion است یعنی گوئی به چرخی بسته شده که دائماً در گردش است یا مانند دانائیدها Danaides است که محکومند به ریختن آب در غربال تا وقتی پر شود یا مانند تانتال Tantale که محکوم به تشنگی ابدی است.

اما وقتی یك علت خارجی یا محرك داخلی ما را از سیل خروشان اراده رهائی دهد و شناسائی را از قید اسارت اراده آزاد کند آنگاه توجه ما دیگر معطوف به انگیزه‌های اراده نخواهد بود بلکه ما همه چیز را به صورت مستقل از ارتباط با اراده درك می‌کنیم یعنی آنها را فارغ از هر گونه علاقهٔ شخصی، با بینشی تماماً عینی و نه ذهنی، مشاهده می‌کنیم بعبارت دیگر همه چیز را به صورت صرف بازنمود می‌بینیم نه همچون انگیزه. در آن صورت ناگاه آرامشی که همیشه در جستجوی آن بودیم و در مدتی که قبلاً در دست اراده اسیر بودیم از ما می‌گریخت خودبخود بما دست می‌دهد و ما احساس شادمانی می‌کنیم. اینست آن حالت بی‌درد و رنجی که اپیکور[2] Epicure آن را بزرگترین نعمت و صفت مخصوص خدایان می‌دانست. تا آن حالت باقی

۱- در افسانه‌های یونان داستان شاهی است که چون خواست همسر خدای اعظم را بفریبد محکوم به این مجازات شد که به یك چرخ آتشین بسته شود که الی‌الابد در گردش خواهد بود (مترجم).

۲- فیلسوف یونانی قرن سوم و چهارم قبل از میلاد که شادخواری و تن‌آسائی را خیر اعظم خوانده است، بنابه تفسیر بعضی به معنی صرف خوشگذرانی ولی بنا به تفسیر تحقیقی‌تر مشروط به بیروی از معنویات و فضایل اخلاقی (مترجم).

است ما از ذلت بندگی اراده آزادیم. حکم زندانیانی داریم که برای یك روز آزاد شده باشند. چرخ ایکسیون دیگر برای ما نمی‌چرخد.

اما این همان حالتی است که من قبلاً بعنوان شرط شناخت مثال افلاطون ذکر کردم، یعنی صرف نظاره است، ربوده شدن به عالم کشف و شهود و بهم پیوستن عالم و معلوم است، فراموشی شخصیّت فردی است، انصراف از طرز شناخت متکّی بر اصل علت کافی است که تنها توجه به نسبت اشیاء با یکدیگر دارد، حالتی است که بوسیلهٔ آن شیئی موضوع مشاهده آناً و بطرز جدائی‌ناپذیر به سطح مثال نوعی خود و فرد شناسا به سطح شناسندگی مجرّد و مستقل از اراده ارتقاء می‌یابد. بر اثر این تغییر عالم و معلوم هر دو از جریان زمان و همهٔ نسبتهای دیگر آزاد می‌شوند در چنین وضع برای مشاهدهٔ غروب آفتاب فرق نمی‌کند که ما در زندان باشیم یا در کاخ سلطنتی.

یك محرّك باطنی یعنی غلبهٔ شناخت بر اراده می‌تواند تحت هرگونه شرایط این حالت را به وجود آورد. یك دلیل بر این مطلب کار آن نقاشهای قابل تحسین هلاندی است که بی‌ارزش‌ترین اشیاء را مورد نظارهٔ صرفاً شهودی قرار داده و در تابلوهائی که از طبیعت بیجان ساخته‌اند دید عینی و آرامش روحی خود را برای همیشه ثابت کرده‌اند. یك تماشاگر زیباشناس نمی‌تواند این آثار را بدون هیجان عاطفی تماشا کند چون آنها حالت روحی هنرمند را که آرام و خالی از تشویش و مستقل از اراده است مجسّم می‌کنند. این حالت لازم بوده است برای آنکه هنرمند بتواند چیزهای اینقدر بی‌اهمیّت را دقیقاً بصورت عینی نظاره کند و دید شهودی خود را هوشمندانه مجسّم سازد ضمناً در عین اینکه ما با دیدن آن آثار در آرامش روحی هنرمند شریك می‌شویم هیجان احساساتی ما شدت می‌یابد. چون تفاوت بین آن آرامش را از طرفی و هیجان و ناآرامی روحی خود را که از فشار اراده حاصل می‌شود از طرف دیگر احساس می‌کنیم با همین حالت است که نقاشهای مناظر طبیعی مخصوصاً رایسدال Ruysdael غالباً چشم‌اندازهای کاملاً بی‌اهمیّت را نقاشی کرده و همان اثر را حتی به صورت دلپذیرتری بوجود آورده‌اند.

تنها نیروی باطنی یك روح هنرشناس می‌تواند چنین آثار بزرگی را به وجود آورد اما استعداد باطنی ممکن است از اشیاء خارجی که در معرض

دید هستند کمك گرفته تأئید و تسهیل یابد. در واقع وفور زیبائی طبیعت ما را به تماشای طبیعت تشویق بلکه وادار می‌کند. زیبائی طبیعت وقتی در نظر ما جلوه‌گر شود آناً ما را قبضه می‌کند و ولو فقط برای چند لحظه از قید ذهن خود و استبداد اراده آزاد می‌کند، از خودیِ خود بیرون می‌آورد و به حالت شناخت مجرّد سوق می‌دهد. به این ترتیب برای آن کسی که گرفتار شهوات و احتیاجات و نگرانیها است فقط یك نگاه آزاد به طبیعت کافی است تا آسوده و شادمان شود و تسلّی یابد. طوفان شهوات و فشار آرزو و ترس و بطورکلی همهٔ صدمات ناشی از اراده به او یك امان و مهلت دلخواه می‌دهد. در واقع لحظه‌ای که ما از قید اراده آزادی یابیم و مجذوب شناخت مجرّد و مستقل از اراده شویم وارد دنیای دیگری می‌شویم که در آن هیچ یك از چیزهائی که ما را تحریك می‌کنند و مضطرب می‌سازند وجود ندارد. آزاد شدن نیروی شناخت ما را از همهٔ این اضطرابات رهائی می‌دهد همانگونه که این اثر از خواب و رؤیا نیز حاصل می‌شود، نیك‌بختی و بدبختی از میان برمی‌خیزد، فرد فراموش می‌شود. ما دیگر فرد نیستیم بلکه شناسای مجرّد هستیم، چشم یکتای جهانیم، چشمی که هر موجود شناسا با آن نگاه می‌کند، اما تنها در انسان است که می‌تواند خود را مطلقاً از خدمت اراده آزاد کند. در شخص انسان هر اختلاف فردیّت کاملاً محو می‌شود چنانکه فرق نمی‌کند چشم نگارنده متعلّق به شاهی مقتدر باشد یا به گدائی بینوا زیرا در این ارتفاعات نه شادی با ما همراه است نه اندوه. پناهگاهی که ما در آن از همهٔ دردهایمان آزاد می‌شویم بسیار به ما نزدیك است اما کیست که بتواند مدتی آنجا درنگ کند؟ بمحض اینکه یك وجه ارتباط شیئی مورد نظاره با ارادهٔ ما یا با شخص ما به ذهنمان خطور کند حالت جذبهٔ ما قطع می‌شود. آنگاه ما دوباره به سطح شناخت تابع اصل علت کافی تنزّل می‌کنیم. شناخت ما دیگر شناخت صورت مثالی نیست بلکه شناخت شیئی مخصوص و حلقهٔ آن زنجیری است که ما خود به آن تعلّق داریم. ما بار دیگر به مذّلت وضع خود برمی‌گردیم. بیشتر مردمان غالباً در این وضع می‌مانند زیرا بکلی از صفت ژنی یا توانائی دید عینی محرومند. به این جهت است که آنها دوست ندارند در برابر طبیعت تنها باشند و احتیاج به همنشین دارند ولو مصاحبت یك

کتاب. در واقع شناخت نزد آنها همیشه خادم اراده است و به این علت آنها در اشیاء هیچ چیز جستجو نمی‌کنند مگر رابطه‌ای که بتوانند بین آن اشیاء و ارادهٔ خود پیدا کنند. هر چیزی که برای آنها یك چنین رابطه نداشته باشد این شکایت آرام‌نشدنی را در کنه وجودشان برمی‌انگیزد که بگویند «این به چه درد من می‌خورد؟» بنابراین وقتی آنها تنها شوند حتی زیباترین چشم‌انداز در نظر آنها سرد، تاریك، نامأنوس و دشمن جلوه می‌کند.

بالاخره آن احساس دلپذیری که از نظارهٔ فارغ از اراده بما دست می‌دهد نوری جذّاب بر چیزهای گذشته و دور می‌اندازد و آنها را در نظر ما به صورتی خوشنما جلوه می‌دهد و ما با این احساس خود را فریب می‌دهیم زیرا وقتی ما از روزهای گذشته، روزهائی که در یك محل دور بسر برده‌ایم، یاد می‌کنیم تنها چیزهای عینی است که مخیلهٔ ما بیاد می‌آورد نه ذهن تابع اراده که در آن هنگام بار دردهای درمان‌ناپذیرش را با خود داشت همانگونه که حالا هم دارد اما آن دردها فراموش شده‌اند زیرا از آن پس غالباً جای خود را به دردهای دیگر داده‌اند. حال اگر ما خود را از اراده آزاد و تسلیم نظارهٔ عینی کنیم این نظاره نسبت به آنچه به یاد آورد همانطور عمل می‌کند که نسبت به مشاهدات کنونی. از اینجا است که وقتی ما بیش از حد معمول زیر فشاریك محرومیّت باشیم خاطرهٔ صحنه‌های گذشته یا دور مانند تصویر یك بهشت گم‌شده از خاطرمان می‌گذرد. مخیلهٔ ما فقط قسمت عینی خاطرات ما را بیاد می‌آورد نه قسمت فردی یا ذهنی، و ما خیال می‌کنیم که این قسمت عینی در گذشته صورت کاملاً مجرّد و فارغ از هر گونه ارتباط با اراده داشته یعنی همانطور بوده که تصویرش امروز به مخیلهٔ ما می‌گذرد و حال آنکه در حقیقت ارتباط اشیاء با ارادهٔ ما در آن موقع هم درست مثل حالا ما را شکنجه می‌داده است. ما می‌توانیم چه بوسیلهٔ اشیاء حاضر چه بوسیلهٔ اشیاء دور خود را از همهٔ رنجها رهائی دهیم فقط باید بتوانیم خود را به سطح نظارهٔ مجرّد این اشیاء ارتقاء دهیم. به این ترتیب ما این توهّم را پیدا می‌کنیم که فقط اشیاء وجود دارند و ما خود وجود نداریم. در این وضع ما از خودی غمگین خود آزاد و بعنوان شناسای مجرد با این اشیاء کاملاً یکی می‌شویم. در این لحظات حالت ذلّت و زبونی ما به همان اندازه که برای آن اشیاء

بی‌معنی است برای خود ما هم بی‌معنی می‌شود. تنها جهان بازنمود باقی می‌ماند و دنیای اراده از میان برمی‌خیزد.

امیدوارم با این ملاحظات چگونگی و اهمیّت لذت زیباشناسی را از جنبهٔ ذهنی آن بطور روشن بیان کرده باشم. چنانکه دیدیم این لذت عبارتست از آزاد شدن شناخت از اسارت اراده، فراموش کردن شخصیّت فردی و تبدیل ذهن به آگاهی فرد شناسای مجرّد و مستقل از اراده و زمان و همهٔ نسبتها. در عین حال با جنبهٔ ذهنی نظارهٔ زیباشناسی یك جنبهٔ عینی هم به عنوان قرینهٔ ضروری آن همیشه ظاهر می‌شود و آن عبارت از درك شهودی مُثُل افلاطونی است. اما پیش از پژوهش دربارهٔ مثال و تولید هنری در رابطه با آن لازم است باز هم کمی روی جنبهٔ ذهنی لذّت زیباشناسی تکیه کنیم. حال برای تکمیل پژوهش این جنبهٔ ذهنی به مطالعهٔ احساسی می‌پردازیم که منحصراً مربوط به آن است و از یکی از تغییر شکل‌های آن سرچشمه می‌گیرد یعنی احساس شیئی والا، بعد از آن به مطالعهٔ جنبهٔ عینی می‌پردازیم که متمم طبیعی نظریهٔ ما در تجزیهٔ لذّت زیباشناسی خواهد بود.

اما تذکّر دیگری هم به شرح زیر به آنچه تا اینجا گفته‌ایم اضافه می‌شود. نور شادی‌آفرین‌ترین چیزی است که وجود دارد، رمز همه چیز خوب و سودمند شناخته شده و در همهٔ ادیان نمایندهٔ رستگاری جاودان است. ظلمت برعکس نشانهٔ لعنت ابدی است. اهورامزدا در پاك‌ترین روشنائی جا دارد و اهریمن در شب ابدی. بهشت دانته شباهت کامل به واکسهال Vauxhall[1] لندن دارد. ارواح سعید آنجا به شکل نقطه‌هائی از نور ظاهر و به اشکال منظّم جمع می‌شوند. ناپدید شدن نور ما را غمگین و برگشت آن ما را شاد می‌کند. رنگها سرور و نشاطی در ما ایجاد می‌کنند که وقتی شفاف و نورانی باشند به حدّاکثر می‌رسد. علت همهٔ این چیزها اینست که نور قرینه و شرط شناخت شهودی کامل یعنی شناختی است که ارتباط مستقیم با اراده ندارد.

۱- تا اواسط قرن نوزدهم یك قسمت حومهٔ شهر لندن موسوم به باغهای واکسهال محل تفریح و تفرّج و خوش‌گذرانی عموم بخصوص طبقات بالا بود و مردم بعلت فراهم بودن وسائل شادی (آتش‌بازی، رقص و آواز) به آنجا جلب می‌شدند و آن محل به اندازه‌ای مورد توجه بود که بعضی آنرا به بهشت تشبیه می‌کردند (مترجم).

حس باصره برخلاف تأثیر حواس دیگر نه خود نه بوسیلهٔ آثارش نمی‌تواند در عضو مستقیماً احساس مطبوع یا نامطبوع ایجاد کند و بعبارت دیگر هیچ رابطهٔ مستقیم با اراده ندارد. فقط اُدراکی که در ذهن از آن حاصل شود می‌تواند چنین خاصیتی که مربوط به نسبت شیئی با اراده است داشته باشد. در مورد حس سامعه وضع غیر از اینست. صداها می‌توانند مستقیماً ایجاد درد کنند و نیز می‌توانند مستقیماً یعنی به صرف محسوس بودنِ صدا و نه بعلتِ هم‌آهنگی و زیبائی لحن مطبوع باشند. حس لامسه از آنجا که حساسیت همهٔ بدن در معرض آنست باز هم بیشتر تحت نفوذ مستقیم اراده است، هر چند بعضی احساسات ملموس وجود دارد که نه باعث درد می‌شود نه باعث لذت. حس شامه همیشه یا مطبوع است یا نامطبوع. حس ذائقه هم همینطور بلکه مشخّص‌تر از آن. این دو حس بیش از همه به اراده ربط داده می‌شوند و بهمین جهت کمتر حس شریف خوانده می‌شوند و کانت آنها را حس ذهنی نامیده است. بنابراین لذتی که از نور ایجاد می‌شود در حقیقت همان لذتی است که از جنبهٔ عینیِ پاك‌ترین و کامل‌ترین شناختِ شهودی بما دست می‌دهد و نتیجه‌ای که گرفته می‌شود این است که شناخت مجرّد و مستقل از اراده بی‌نهایت لذت‌بخش است و به این عنوان سهم مهمی در لذت زیباشناسی دارد. همچنین زیباتیِ شگفت‌آور انعکاسِ چیزها در آب را باید بهمین تجسّم نور نسبت داد. تأثیر متقابل فوق‌العاده لطیف و سریع و ظریف اشیاء در یکدیگر نیز که پاك‌ترین و کاملترین مشاهدات ما مدیون آنست انعکاس اشعهٔ نور است. نور در این پدیده‌ها خود را به روشن‌ترین و نمایان‌ترین و کاملترین شکل جلوه می‌دهد و علت و معلول را به مقیاس گسترده‌تر مجسّم می‌سازد. اینست علت آن لذّت زیباشناسی که ما از این منظره درك می‌کنیم، لذّتی که قسمت عمدهٔ آن بر اصل ذهنی لذّت زیباشناسی تکیه دارد و از شناخت مجرّد و طریقه‌های آن بما دست می‌دهد.

از احساس زیبا تا احساس والا

۱۰. غرض از همهٔ این توضیحات تأکید جنبهٔ ذهنی لذّت زیباشناسی یعنی حظّی است که از صرف بینش و شناخت شهودی مستقل از اراده حاصل می‌شود. به این مناسبت توضیحی دربارهٔ آن استعداد و حالت ذهنی که حس والا نامیده شده است لازم می‌آید. قبلاً گفتیم که آسانترین وسیله برای رسیدن به حالت شهودی مجرّد آنگاه بدست می‌آید که اشیاء خود را تسلیم آن حالت کنند، یعنی بوسیلهٔ صورت متکثّر و در عین حال ثابت و متمایزشان نمایندهٔ مُثُل خود شوند که زیبائی به معنی عینی همین است. این صفت بخصوص در زیبائی طبیعی وجود دارد که حتّی به بی‌حس‌ترین فرد دست کم یك رضایت زیباشناسی گذران می‌دهد. اینکه عالم نباتات مخصوصاً شخص را به بینش زیباشناسی تشویق بلکه گوئی ملزم می‌کند بسیار قابل توجه است. می‌توان این تأثیر نباتات را اینگونه تعلیل نمود که نباتات برخلاف جسم حیوانات موضوع مستقیم شناخت نیستند و بنابراین احتیاج به یك عامل هشیار خارجی دارند تا بتوانند از عالم ارادهٔ کور بیرون آیند و وارد عالم بازنمود شوند. آنها گوئی آرزوی دخول در آن عالم دارند تا به این وسیله آنچه را که مستقیماً از آن محرومند لااقل بطور غیرمستقیم بدست آورند. اما من این فکر را که بی‌پروا عنوان کرده‌ام و شاید نزدیك به عالم خیال باشد معوّق می‌گذارم[1] چون فقط توجه دقیق و کامل نسبت به طبیعت

۱ـ بسیار احساس خوشوقتی و تعجّب می‌کنم از اینکه حالا چهل سال بعد از آنکه این فکر را با بسی تردید عنوان کردم، می‌بینم که سنت اگوستین St. Augustine مدتها پیش آنرا بیان کرده یعنی گفته است «درختها اشکال متعدد گوناگونی را که زینت‌بخش ساختمان

می‌تواند آنرا تأئید و توجیه کند. مادام که آنچه ما را از شناخت منحصر به نسبتهای فرع اراده به نظارهٔ زیباشناسی ارتقاء می‌دهد و به مقام شناسای مجرّد و مستقل از اراده می‌رساند همین صفت مساعد طبیعت یعنی اهمیّت و شاخصیّت صورتهای طبیعت باشد (که به آن وسیله مُثُلی که در آنها متعیّن شده‌اند برای ما نمایان می‌شوند) تنها زیبائی است که در ما اثر می‌کند و حس شناخت شیئی زیبا است که تحریك می‌شود. اما ممکن است همین اشیاء که صورت تفکر انگیزشان ما را دعوت به نظارهٔ مجرّد می‌کند یك رابطهٔ خصمانه بطورکلی با ارادهٔ بشری، آنگونه که در بدن انسان متعیّن می‌شود، داشته باشند یعنی ضدّ آن باشند به این معنی که نیروی مقاومت‌ناپذیری در آنها وجود داشته باشد که اراده را تهدید کند یا اراده در برابر عظمت بی‌حد آنها به ناچیزی تنزل کند. حال در چنین وضع اگر بیننده توجه به نسبت مخصوصاً خصمانه‌ای که بین اشیاء و اراده‌اش وجود دارد نکند، اگر با آنکه نسبت مزبور را می‌بیند و می‌شناسد از آن روگرداند، اگر خود را به زور از زیر بار ارادهٔ خود و نسبتهای آن بیرون آورد و تماماً تسلیم شناخت شود، اگر همان اشیائی را که ضدّ اراده‌اش هستند به آرامی بنگرد و فقط مُثُل آنها را که با همه نسبتها بیگانه است درك کند، اگر به رغبت در حالت نظاره مکث کند و به این وسیله بر خود و شخصیّت و ارادهٔ خود و بطورکلی بر اراده فائق آید، در این صورت حس والاشناسی است که به او غلبه می‌کند و آن چیز که چنین حالت را به وجود می‌آورد نامش شیئی والا است. پس آنچه حس والا را از حس زیبا متمایز می‌سازد اینست: در برابر شیئی زیبا شناخت مجرّد بی هیچ کشمکش غلبه می‌کند زیرا زیبائی شیئی یعنی صفتی که شناخت مثال را تسهیل می‌کند اراده و نسبتهای فرع و خادم آنرا بدون مقاومت و بطور نامحسوس از ذهن خارج می‌کند بطوری که ذهن فقط بصورت شناسای صرف باقی می‌ماند و از اراده حتی خاطره‌ای هم بجا نمی‌ماند و برعکس در برابر شیئی والا اوّلین شرط نیل به حالت شناخت مجرّد اینست که ما خود را از آن نسبتهای شیئی که ضد اراده می‌دانیم عمداً و قهراً آزاد کنیم.

این جهان هستند به حواس عرضه می‌کنند تا چنین بنظر آید که آنها می‌خواهند بدانند آنچه را که قادر به دانستن آن نیستند» (مؤلف).

در این صورت ما به کمك یك جهش آزاد و آگاه به سطحی بالاتر از اراده و شناخت وابسته به آن ارتقاء می‌یابیم. کافی نیست که ما این مقام رفیع را آگاهانه بدست آوریم بلکه باید آنرا ناآگاهانه حفظ کنیم زیرا همیشه یك خاطرهٔ محونشدنی از اراده با آن همراه است، نه خاطرهٔ یك ارادهٔ بخصوص، مثلاً خاطرهٔ ترس یا آرزو بلکه خاطرهٔ ارادهٔ انسانی بطورکلی آنگونه که در قالب بدنِ انسان متعیّن شده است. حال اگر یك اشاره از اراده به ذهن وارد شود که صدمه یا خطری از شیئی متوجه شخص است در آن صورت ارادهٔ فردی که تحت تأثیر چنین خطری قرار می‌گیرد فوراً غلبه خواهد کرد، آرامش نظاره غیرممکن خواهد شد، اثر شیئی والا از میان خواهد رفت زیرا حس اضطراب و تشویش بر آن غلبه خواهد کرد یعنی کوشش فرد برای آنکه خود را حفظ کند جای هر فکر دیگر خواهد گرفت.

چند مثال برای روشن شدن فلسفهٔ شیئی والا از نظر زیباشناسی و رفع هر گونه شك دربارهٔ آن بسیار مفید خواهد بود و در عین حال نشان خواهد داد که حس والاشناسی درجات مختلف دارد. این حس بطورکلی با حس زیباشناسی یعنی با خودِ شناختِ مجردِ فارغ از اراده، با شناختِ مُثُلِ خارج از نسبتهای وابسته به اصلِ علتِ کافی که الزاماً با آن همراه است عیناً یکی است و فرق آن با حس زیباشناسی فقط در داشتن این صفت اضافی است که با وجود علم به رابطهٔ خصمانهٔ شیئی مورد نظاره با اراده از آن منصرف نمی‌شود. به این ترتیب درك والا درجات مختلف دارد و چگونگی سیر و تحوّل از زیبا به والا بر حسب اینکه آن صفت اضافی قوی و مشخص و مبرم و نزدیك باشد یا ضعیف و دور و مبهم متفاوت است. خیال می‌کنم طرحی که من برای شرح موضوع درنظر گرفته‌ام بیشتر ایجاب می‌کند که من در مقام اول مثالهای ساده‌ای از این سیر و تحول و درجات ضعیف‌تر اثر شیئی والا بیاورم ولی کسانی که حساسیّت عمومی زیباشناسی آنها زیاد نیست و نیروی تخیلشان ضعیف است فقط مثالهائی را که من بعداً از درجات بالاتر و مشخّص‌تر آن اثر می‌آورم خواهند فهمید و بنابراین آنها باید بخصوص به آن مثالها توجه کنند و از مثالهای درجات ضعیف شیئی والا که من اول می‌آورم بگذرند.

انسان در آنِ واحد هم مظهر شدّت و حدّت ارادهٔ کور است (که قطب یا کانون آن در اعضای تناسلی است) و هم مستعد شناخت مجرّد دائم و آزاد و آرام (که قطب آن در مغز است). نظیر این تضاد در خورشید هم وجود دارد که هم منبع نور یعنی شرط کاملترین نوع معرفت و بنابراین دلخواه‌ترین چیز است و هم منبع گرمی یعنی شرط اول زندگی یا وجود همهٔ پدیده‌های اراده در درجات بالاتر، بنابراین نسبتی که گرمی به اراده دارد همان را نور به معرفت دارد. نور بزرگترین زینت تاج زیبائی است و تأثیر مشخّص در شناخت هر چیز زیبا دارد. وجودش شرط ضروری زیبائی است که اگر در جای مناسب ظاهر شود هر زیبا را زیباتر می‌کند. زیبائی معماری بیش از هر چیز از نور مساعد مدد می‌گیرد ولی حتّی مبتذل‌ترین چیزها هم بر اثر نفوذ نور زیبا می‌شوند. اگر ما در قلب زمستان که طبیعت کاملاً منجمد و افسرده است اشعهٔ غروب آفتاب را مشاهده کنیم که بوسیلهٔ انبوهی از سنگهای عظیم منعکس می‌شود و نور می‌بخشد بدون گرمی و بنابراین فقط برای دانش مجرّد مساعد است و نه برای اراده، نظارهٔ اثر نور روی این سنگها مثل هر چیز زیبا ما را به حالت شناخت مجرّد ارتقاء می‌دهد. اما در این مورد نیل به این حالت مستلزم آنست که ما بنحوی از منافع اراده بگذریم زیرا که این اشعه فاقد گرمی هستند یعنی در آنها اثری از اصل حیات نیست. بنابراین برای اینکه ما در حالت شناخت مجرّد باقی بمانیم باید خود را تماماً از نفوذ اراده آزاد کنیم، و این مثالی است از تبدیل احساس شیئی زیبا به احساس شیئی والا در حقیقت اینجا زیبائی خود فقط بمیزان کمی جلوه می‌کند. مثال زیر هم بهمان اندازه ضعیف است.

فرض کنیم ما را به محل دورافتاده‌ای برده‌اند که افقش نامحدود است، آسمانش بی‌ابر، درختان و گیاهانش کاملاً آرام و بی‌حرکت. نه حیوان آنجا هست نه انسان. آب جاری وجود ندارد، سکوتی عمیق همه جا را فرا گرفته. یك چنین محیط ما را دعوت به مراقبت باطن و نظارهٔ مجرّد و انصراف از اراده و هوسهایش می‌کند و این درست آن چیزی است که رنگ والا به چنین کنج فراغت و جای تنها و آرام می‌دهد. در واقع چون این مکان هیچ چیز اعم از مساعد و نامساعد به اراده که همواره در جستجوی کشش و کوشش و

کامیابی است ارائه نمی‌کند فقط حالت نظارهٔ صرف در آنجا امکان‌پذیر است و هر کس نتواند به چنین حالت درآید به وضعی زبون دچار اهمال و تعطیل اراده و شکنجهٔ ملال خواهد گردید. در برابر یك چنین محل مقدار ارزش معنوی ما معلوم خواهد شد و کمی یا زیادی استعداد ما برای تحمّل تنهائی یا علاقه به تنهائی سنگ محك و آزمایش باارزشی خواهد بود. صحنه‌ای که ما اینك وصف کردیم مثالی از شبئی زیبا است هر چند در پائین‌ترین درجهٔ آن، چون با حالت شناخت مجرّد و آرامش روح و بی‌نیازی، حالتی عکس آن بروز می‌کند و با آن مخلوط می‌شود و آن به یاد آمدن وابستگی و نیازمندی اراده است که همواره خواهان حرکت و فعالیّت است. نمونهٔ مشهور این نوع منظرهٔ والا چمنهای بی حد و حصر منطقهٔ داخلی امریکای شمالی است.

حال یك چنین صحنه را بصورت خالی از نباتات مجسّم کنیم و فرض کنیم که فقط صخره‌های برهنه در آن دیده می‌شوند. در این صورت فقدان طبیعت نباتی که لازمهٔ زندگی است اراده را آناً دچار تشویش و اضطراب می‌کند، صحرا صورتی دهشت‌انگیز پیدا می‌کند، حالت روحی غمناکی به ما دست می‌دهد. در چنین حالت ارتقاء ما به سطح شناخت مجرّد ایجاب می‌کند که خود را از منافع اراده یکباره برکنار کنیم و در تمام وقتی که ما در چنین حالت باقی بمانیم حس والا بر ما تسلّط خواهد داشت.

حال به منظرهٔ دیگری از طبیعت توجه کنیم که حس والا را بدرجهٔ باز هم بالاتری نشان می‌دهد. طوفان طبیعت را منقلب می‌سازد، ابرهای سیاه و تهدیدآمیز آسمان را تاریك می‌کنند، صخره‌های برهنهٔ عظیم بالای سر ما قرار دارند و نور و افق را تماماً سدّ می‌کنند، آبها می‌جوشند، همه جا بیابان دیده می‌شود، باد از میان تنگه‌ها می‌وزد و غریوش فضا را پر می‌کند، صحنه‌ای پیش چشم ما پدید می‌آید که وابستگی و نیازمندی ما و کشمکش ما با طبیعت دشمن و شکست ارادهٔ ما از آن آشکار می‌شود اما مادام که تشویش و اضطراب شخصی بر ما غلبه نکند و ما در حالت نظارهٔ زیباشناسی باقی باشیم آن شناسا و بینندهٔ مجرّد (که جزئی از وجود ما است) صحنهٔ طبیعت خشمگین و تصویر ارادهٔ مغلوب را با بی‌اعتنائی می‌نگرد و تماماً مجذوب

شناخت مُثُل (حتی در چیزهائی که اراده را تهدید می‌کنند و به وحشت می‌اندازند) می‌شود. همین تقابل دو نوع دید است که حس والا را برمی‌انگیزد.

اما این تأثیر حتی قویتر می‌شود وقتی تصادم نیروهای عنان گسیختهٔ طبیعت بصورت شدیدتری در برابر چشم ما جلوه می‌کنند. مثلاً وقتی آبشار با چنان صدائی فرو می‌ریزد که ما صدای خود را نمی‌توانیم شنید، یا وقتی دریا بصورت متلاطم از دور دیده می‌شود که موجهائی کوه‌آسا در آن بلند می‌شوند و می‌افتند و خود را دیوانه‌وار به صخره‌ها می‌زنند و قطرات کف‌کرده‌شان را در آسمان پخش می‌کنند، طوفان می‌غرّد، دریا می‌جوشد، برق از ابرهای سیاه بیرون می‌جهد و غرّش رعد بر صدای طوفان و دریا غلبه می‌کند. در برابر یك چنین منظره بینندهٔ آرام کیفیّت دوگانگی ذهن خود را عیان می‌بیند به این وصف که از طرفی خود را به صورت فرد یعنی پدیدهٔ گذران اراده می‌بیند که کمترین قهر عناصر طبیعت می‌تواند او را هلاك کند در حالی که او در برابر خشم طبیعت هیچ قدرت دفاع ندارد، بیچاره و دستخوش تصادفات است، لاشیئی و ناچیز است در مقابل قدرتی تصوّرناپذیر. و از طرف دیگر خود را در صفت شناسای مجرّد مشاهده می‌کند، شناسای آرام و جاودان، شرط وجود شیئی خارجی و بنابراین تکیه‌گاه همهٔ این جهان. کشمکش بی‌امان طبیعت چیزی جز تجسّمی در اندیشه‌اش نیست. او خود آزاد است و غرق در نظارهٔ مُثُل و مستقل از همهٔ آرزوها و نیازمندیها. تأثیر کامل حالت والا همین است. آن حالت در یك چشمزد در برابر قدرتی که فرد را تهدید به نیستی می‌کند، قدرتی که بی‌نهایت بر او برتری دارد ظاهر می‌شود.

اثر شیئی والا ممکن است به طریقی بکلی غیر از این محسوس شود و آن تجسّم صرف عظمت است در ظرف زمان و مکان. فرد در برابر تجسّم چنین عظمت به صرف ناچیزی تنزّل می‌کند. ما با پیروی از نام‌گذاری و تقسیمات دقیق کانت نوع اول را والای نیروئی[۱] و نوع دوم را والای ریاضی می‌خوانیم هر چند بهیچ‌وجه با آنچه کانت در تونسیج کیفیّت درونی این اثر گفته است موافق نیستیم و تفکّرات اخلاقی و مفهوم اقانیم[۲] فلسفهٔ قرون وسطی را در

۱- Dynamique.

آن دخیل نمی‌دانیم.

اگر ما غرق نظارهٔ عظمت بی‌نهایت کائنات در زمان و مکان شویم، اگر به هزاران سالی که گذشته است و خواهد آمد بیندیشیم، یا اگر شبانگاه آسمان عوالم بیشماری را پیش چشم ما نمایان کند و ما را خواه ناخواه وادار به تفکّر در وسعت لایتناهی جهان نماید، می‌بینیم که هستی ما هیچ است، احساس می‌کنیم که وجودمان بعنوان فرد یا جسم زنده یا پدیدهٔ گذران اراده نابود شدنی است و مانند قطره‌ای در اقیانوس است یعنی هیچ. اما در برابر این شبح نیستیِ خود، در برابر این حسِّ عدمِ کاذب، یك ادراك بلاواسطه هم بما دست می‌دهد که همهٔ این عوالم فقط تجسّمی هستند در ذهن ما، فقط تغییرشکلهائی هستند که در ذهن مجرّد و جاودان فردِ شناسا صورت می‌پذیرد. اینست آنچه که ما بمحض آنکه فردیّت خود را فراموش کنیم در خود احساس می‌کنیم یعنی متوجه می‌شویم که تکیه‌گاه ضروری همهٔ عوالم و زمانها در خود ما است. وسعت عالم که قبلاً آرامش خاطر را از ما سلب می‌کرد حالا در خود ما قرار دارد. پیش از این ما وابستهٔ آن بودیم حالا آن وابستهٔ ما است. اما این افکار به این صورت در مخیلهٔ ما ظاهر نمی‌شوند بلکه فقط این احساس را در ما ایجاد می‌کنند که ما به یك معنی (که فقط فلسفه می‌تواند آنرا توضیح دهد) با جهان یکی هستیم و بنابراین عظمت جهان در ما احساس پستی ایجاد نمی‌کند بلکه برعکس بما احساس سربلندی می‌دهد. همین آگاهی وجدان است که در تفاسیر وداها کراراً به عبارات مختلف ذکر شده است و یك نمونهٔ بسیار زیبای آن این است که «من همهٔ آفریده‌ها هستم و سوای من هیچ چیز وجود ندارد». اینست حالت ربودگی از فردیّت خود، اینست معنی احساس والا.

احساس والای ریاضی کاملاً بطور مستقیم بما دست می‌دهد یعنی بوسیلهٔ رؤیت فضائی که در مقایسه با علم حقیقتاً کوچك است اما ما می‌توانیم آنرا کاملاً و بی‌واسطه با نگاه خود فرا گیریم. عظمت آن با ابعاد سه‌گانه‌اش در ما

۲ـ اقانیم جمع اقنوم معادل کلمه (hypostase در زبان یونانی) بمعنی وجود متمایز است و در الهیّات دین مسیح به معنی وحدت ذاتی تثلیث یا سه وجود متمایز (اب-ابن-روح‌القدس) در شخص مسیح بکار رفته است (مترجم).

اثر می‌کند و جسم ما را بصورت کوچك لایتناهی جلوه می‌دهد. یك فضای خالی یا یك فضای باز نمی‌تواند این اثر را به وجود آورد بلکه فقط فضائی اینطور حس می‌شود که در حدود ابعاد سه‌گانه‌اش مشهود باشد مانند یك گنبد بسیار بلند و وسیع مثل گنبد کلیسای سن پیر در رم یا سن پل در لندن. اینجا آنچه حس والا را به وجود می‌آورد آگاهی ما به جسم محکوم به فنای خود است در برابر عظمتی که در عین حال خود فقط بصورت تجسّمی در اندیشهٔ ما وجود دارد و ما بعنوان شناسای مجرّد تکیه‌گاه آنیم. بنابراین اینجا هم مثل هر جا بروز حس والا نتیجهٔ تقابل و رویاروئی دو چیز است: از یك سو حقارت و وابستگی ما بعنوان فرد و پدیدهٔ اراده و از سوی دیگر این آگاهی ما در حق خود که شناسای مجرّد هستیم. حتی قبه و طاق پر ستارهٔ آسمان هم اگر بدون تفکّر مشاهده شود فقط همان اثر را در ما ایجاد می‌کند که رؤیت یك طاق سنگی، یعنی اثری که در ما ایجاد می‌شود به علت عظمت واقعی آن نیست بلکه به علّت عظمت ظاهری آن است.

بعضی چیزها که ما مشاهده می‌کنیم حس والا را در ما برمی‌انگیزند نه فقط به علت عظمتشان در فضا، بلکه همچنین بعلت آنکه ما با توجه به طول عمر و دوام زمانی آنها خود را در برابر آنها حقیر و ناچیز می‌بینیم و با این حال از تماشای آنها لذّت می‌بریم. از این نوع هستند کوه‌های بسیار بلند، اهرام مصر و خرابه‌های عظیم دوره‌های باستانی.

تئوری ما در موضوع حس والا در معنویّات هم مصداق دارد بخصوص در مورد آنچه صفت والا در شخص خوانده می‌شود. اینجا هم پیدایش صفت والا نتیجهٔ این کیفیّت است که اراده از چیزهائی که به یقین می‌توانستند آنرا تحریك کنند تحریك نمی‌شود بلکه شناخت غلبه می‌کند. شخصی که دارای چنین صفت باشد افراد را از جنبهٔ صرفاً عینی مشاهده می‌کند یعنی به روابطی که آنها می‌توانند با ارادهٔ او داشته باشند توجه نمی‌کند. مثلاً با آنکه معایب آنها و حتّی نفرت و بی‌انصافی آنها را در حق خود درك می‌کند ولی وسوسهٔ معارضه به مثل یعنی کینه‌ورزی نسبت به آنها به او دست نمی‌دهد، خوشبختی آنها را مشاهده می‌کند بدون احساس حسد، محسّنات آنها را تصدیق می‌کند بدون قصد استفاده از هم‌نشینی بیشتر با آنها، زیبائی زنان را

درك می‌کند بدون انگیزهٔ شهوت‌رانی با آنها، به خوشبختی یا بدبختی شخص خود بیش از اندازه فکر نمی‌کند، شباهت به هوراسیو Horatioخواهد داشت آنگونه که هملت Hamlet او را وصف می‌کند یعنی می‌گوید: «تو مانند آن کس بوده‌ای که در عین آنکه از همه چیز رنج می‌برد از هیچ چیز رنجور نمی‌شود، مانند آن کس که هم صدمات و هم نعمتهای بخت را یکسان پذیرفته است». او در جریان زندگی خود کمتر به سرنوشت فردی خود می‌اندیشد تا به سرنوشت عموم نوع انسان. او بنای نقش خود را در زندگی بر دانش و معرفت می‌گذارد نه بر تسلیم به درد و رنج.

تفاوت زیبائی و قشنگی

۱۱. از آنجا که در هر دو چیز عکس یکدیگر هر یك از آنها معنی دیگری را روشن می‌کند ممکن است اینجا گفته شود که عکس والا چیزی است که در همان نظر اول بگوئیم والا نیست، یعنی چیز «قشنگ». منظور من از این کلمه چیزی است که اراده را تحریك می‌کند یعنی چیزی مستقیماً به آن عرضه می‌کند که برای آن خوشآیند و راضی‌کننده است. بطوری که دیدیم حس والا از آنجا به وجود می‌آید که چیزی که قطعاً برای اراده نامساعد است موضوع نظارهٔ مجرّد می‌شود نظاره‌ای که نمی‌تواند دوام یابد مگر در صورتی که شخص از اراده منصرف شود و بر انگیزهٔ خدمت به منافع آن فائق آید. آنچه صفت والائی چنین حالت وجدان را تشکیل می‌دهد همین است اما چیز قشنگ برعکس نظاره‌کننده را از حالت شهود صرف که برای درك زیبائی لازم است بیرون می‌آورد یعنی ارادهٔ او را با ارائهٔ چیزهائی که آنرا مستقیماً می‌نوازند به طرز مؤثری مجذوب می‌کند. از آن پس بیننده دیگر شناسای مجرّد نیست بلکه مطیع اراده و تابع همهٔ خواستها و اقتضاهای آنست.

عنوان قشنگ معمولاً به چیزهای زیبای «شوخ و شنگ» اطلاق می‌شود و چون مفهومی است که تعریف مشخصی ندارد در موارد بیش از حد زیادی استعمال شده است. بنظر من باید آن را ترك کرد بلکه بکلی مردود دانست. من طبق تعریفی که قائل شده‌ام عقیده دارم که در محیط هنر دو نوع «قشنگ» وجود دارد که هیچ کدام شایستهٔ هنر نیست: یکی که بخصوص ناشایسته است در آن تابلوهای ساخت نقاشان هلاندی یافت می‌شود که صحنه‌های خانگی را مجسّم می‌کنند. کار نقاش در آنها به افراط می‌گراید، یعنی انواع

خوراکیها و مناظر فریبنده‌ای را نشان می‌دهد که فقط اشتهای ما را تحریك می‌کنند. در برابر آنها اراده دچار وسوسه می‌شود و نظارهٔ زیباشناسی از بین می‌رود. نقاشی میوه اساساً ایرادی ندارد بشرط آنکه میوه به شکل نتیجهٔ تحوّل گل نمایش داده شود یعنی بصورت یك فرآوردهٔ طبیعت با رنگ زیبا و شکل زیبا و بطوری که توجه بیننده را بخصوص به خاصیت خوراکی آن جلب نکند. اما بدبختانه شبیه‌سازی و تقلید فریبندهٔ طبیعت بجائی رسیده است که نقاش غذاها را بهمان ترتیب مجسّم می‌کند که روی سفره چیده می‌شوند مثل صدف، ماهی دودی، خرچنگ، نان و کره، نوشابه و غیره و این مطلقا موجّه نیست. در نقّاشی تاریخ و در پیکرسازی صفت قشنگ در نمایش بدن لخت یافت می‌شود که حالت و برهنگی بدن و بطورکلی طرز نمایش موضوع حس شهوت تماشاگر را برمی‌انگیزد. نظارهٔ زیباشناسی منتفی و منظور هنر نقض می‌شود. این عیب کاملاً مطابق همان ایرادی است که ما به نقاشهای هلاندی گرفتیم. نقاشهای قدیمی با وجود زیبائی و برهنگی کامل مجسمه‌هایشان تقریباً همیشه از این عیب مبرّا هستند زیرا آنها کارشان را با دید تماماً عینی یعنی با توجه به زیبائی مطلق و فارغ از تمایلات نفسانی و خواسته‌های ناپاك انجام داده‌اند بنابراین باید در هنر همیشه از قشنگ پرهیز کرد.

یك قشنگ منفی هم وجود دارد که حتّی از قشنگ مثبت هم که بیان کردیم ناموجّه‌تر است و آن نمایش چیزهای نفرت‌انگیز و مشمئزکننده است. آن هم مثل قشنگ مثبت ارادهٔ تماشاگر را تحریك می‌کند و امکان نظارهٔ زیباشناسی صرف را از میان می‌برد اما حسی که اینجا تحریك می‌شود یك بیزاری و تنفّر شدید است. قشنگ منفی با نشان دادن چیزهای زشت و تنفّرآور اراده را تحریك می‌کند. به این جهت از مدتها قبل گفته‌اند که این‌گونه چیزها بهیچ‌وجه در هنر قابل تحمّل نیست و حال آنکه زشتی بشرط اینکه نفرت‌انگیز نباشد جای مشروعی در هنر می‌تواند داشت. ما بعد به این نکته برمی‌گردیم.

صورتِ هنری و مثال

۱۲. جریان بحث موجب شده است که ما اینجا به تجزیهٔ موضوع والا بپردازیم. با آنکه فقط نیمی از تجزیهٔ موضوع زیبا انجام شده یعنی آنرا فقط از نقطهٔ نظر ذهنی بررسی کرده‌ایم در واقع آنچه والا را از زیبا جدا می‌کند تغییر مخصوصی در همین جنبهٔ ذهنی است. آیا آن حالتِ شناخت مجرّد و مستقل از اراده که لازمهٔ هر نظارهٔ زیباشناسی است خودبخود و بی‌برخورد به هیچ مقاومت در برابر شیئی که توجه ما را جلب کرده است به صرف منتفی‌شدن اراده پیدا می‌شود یا آیا، برعکس، باید این حالت را به زحمت بدست آورد؟ یعنی آیا ما باید متعمداً بکوشیم تا خود را از سلطهٔ اراده آزاد کنیم و بر رابطهٔ نامساعد و خصمانه‌ای که شیئی مورد توجه ما با اراده دارد و اشتغال ذهن ما به آن نظارهٔ زیباشناسی را منتفی می‌کند فایق آئیم؟ تمیز والا از زیبا بسته به همین مسئله است. تفاوت والا با زیبا در خود شیئی بخصوص نیست بلکه مثالی است که می‌خواهد خود را بصورت تعیّن کافی اراده در یك درجهٔ مشخص در آن شیئی ظاهر سازد. قرینهٔ ضروریِ مثال شیئی که مستقل از اصل علت کافی است فردِ شناسایِ مجرّد است که آن هم از اصلِ علّت مستقل است همانطور که قرینهٔ خود شیئی (یعنی نه مثال آن) فرد بینندهٔ عادی مانند آن تابع اصل علت کافی است.

وقتی می‌گوئیم فلان چیز زیبا است تصریح می‌کنیم که آن چیز برای ما موضوع نظارهٔ زیباشناسی است و این دو معنی دارد: یکی اینکه رؤیت آن چیز رؤیت عینی است به این معنی که وقتی ما آنرا می‌نگریم خود را نه بعنوان فرد بلکه به عنوان شناسای مجرّد فارغ از اراده می‌بینیم. دوم اینکه

ما شیئی مورد توجّه را دیگر نه بصورت یك چیز بخصوص بلکه به صورت یك مثال درك می‌کنیم. اما شرط ضروری این کیفیّت اینست که ما در نظارهٔ شیئی تابع اصل علت کافی نشویم و از نسبتهائی که آن شیئی می‌تواند با اشیاء خارج از خود داشته باشد (که همیشه بالمآل با ارادهٔ خود ما ارتباط پیدا می‌کند)صرفنظر کنیم و به این ترتیب در خود شیئی متوقّف بمانیم. اینجا دو چیز باید قرین یکدیگر باشند یعنی مثال و شناسای مجرّد که هر دو باید با هم در ذهن ظاهر شوند. از این لحظه هرگونه تفاوت زمان از میان می‌رود زیرا مثال و شناسای مجرّد کاملاً از اصل علت کافی به تمام صورتهای آن آزادند آنها از حدود نسبتهائی که از این اصل ناشی می‌شوند خارجند. می‌توان آنها را به رنگین‌کمان و آفتاب تشبیه کرد که سهمی در حرکت دائم و ریزش پی در پی قطرات باران ندارند. بنابراین اگر مثلاً من یك درخت را از نظر زیباشناسی یعنی با چشم هنرمند بنگرم و بنابراین نه آن را بلکه مثالش را درك کنم دیگر فرق نمی‌کند که این درخت را رؤیت می‌کنم یا نیای باستانی آنرا که هزار سال قبل وجود داشته است و آیا بیننده همین فرد است یا دیگری که در هر جا یا هر وقت دیگر می‌زیسته است آن شیئی بخصوص و آن فرد شناسای بخصوص با اصل علت کافی از میان می‌روند و چیزی بجا نمی‌ماند جز مثال و فرد شناسای مجرّد که با هم تعیّن کافی اراده را در این درجه تشکیل می‌دهند. اینجا مثال نه فقط از قید زمان بلکه از قید مکان هم آزاد می‌شود زیرا آنچه به من ظاهر می‌شود و با من سخن می‌گوید یك تصویر مکانی و زودگذر شیئی نیست بلکه تجسّم و تعیّن آنست، مجرّد معنی آنست، وجود باطن آنست، اینست که تمام معنی مثال را تشکیل می‌دهد، اینست که می‌تواند همیشه یکسان بماند هر چند نسبتهای مکانی آن مختلف باشند.

از آنجا که از یك سو هر چیز ممکن است به طرز صرفاً عینی و فارغ از هر گونه نسبت مشاهده شود و از سوی دیگر اراده خود را در هر چیز به یك درجهٔ مخصوصی از تعیّن ظاهر می‌سازد و بنابراین هر چیز تجسّم یك مثالی است نتیجه چنین می‌شود که هر چیز زیبا است. این مطلب که حتی بی‌ارزش‌ترین چیز ممکن است مورد نظارهٔ عینی و مستقل از اراده قرار گیرد و بالنتیجه با

صفت زیبا جلوه کند همانست که ما قبلاً بهمین مناسبت در مورد نقاشیهای هلندی از اشیاء بیجان گفتیم. یك چیز بهمان اندازه زیباتر است که نظارهٔ صرفاً عینی را مطلوب‌تر و آسانتر سازد و خود را به چنین نظارهٔ بهتر تسلیم کند. حتی چنین چیز می‌تواند نظارهٔ عینی را ایجاب و الزام کند که در آن صورت ما آن چیز را بسیار زیبا می‌خوانیم. این صفت اخیر در دو مورد نمایان می‌شود: گاهی یك شیئی بخصوص به علت ترتیب و تناسب بسیار روشن و دقیق و شاخصِ اجزایش مثال نوع را بطور خالص مجسّم می‌کند یعنی تمام سلسلهٔ خواص ممکن نوع را در خود جمع می‌کند و بالنتیجه مثال را به طرز کامل نمایان می‌سازد و بالاخره عبور از شیئی بخصوص تا مثال و بنابراین وصول به حالت نظارهٔ مجرّد را برای بیننده بسیار آسان می‌کند. گاهی نیز علت وجود زیبائی عالی در یك شیئی اینست که مثالی که در آن شیئی ما را جلب می‌کند تعیّن اراده در یك درجهٔ بالا است که در این صورت مثال با اهمیّت و شخصیّت فوق‌العاده‌ای نمایان می‌گردد. بهمین جهت است که انسان از همه چیزهای دیگر زیباتر، و نمایش سرشت انسانی عالیترین هدف هنر است. تجسّم هیکل و حالت انسان هدف عمدهٔ هنر پیکرسازی، و بازنمائی اعمال انسان هدف عمدهٔ شعر است. اما هر چیز زیبائی مخصوص بخود دارد. منظورم فقط موجودات زنده نیست که به صورت واحدهای متشکّل ظاهر می‌شوند، بلکه اشیاء غیرآلی را هم که فاقد صورتند و حتی همه گونه‌های مصنوعات را در نظر دارم چون در واقع اینها همه تجسّم مُثُل هستند، ولو مُثُل پست‌ترین درجاتِ تعیّن اراده که می‌توان آنها را برابر نت‌های بم و درشت نغمه و نوای طبیعت دانست. قوهٔ ثقل، نیروی مقاومت، روانی آب، درخشش نور و غیره اینها مُثُلی هستند که در صخره‌ها، در بناها و در آبها خود را نشان می‌دهند. فن آرایش باغها و ساختن بناهای زیبا تأثیرش اینست که مُثُل را بطرز روشن و دقیق و کامل مجسّم می‌کند و به آنها فرصت می‌دهد که خود را بطور خالص نمایان سازند و بیننده را به سمت نظارهٔ زیباشناسی سوق دهند برعکس این اثر در بناها و جاهای نازیبا که نه مورد عنایت طبیعت بوده‌اند نه مشمول حسن توجّه هنر کمتر یافت می‌شود یا هیچ یافت نمی‌شود اما با این حال آنها هم از آن مُثُل کلّی و اساسی که بر طبیعت حکومت می‌کنند

کاملاً بی‌نصیب نیستند بلکه نظر تماشاگر دقیق را جلب می‌کنند. حتّی بناهای پست هم می‌توانند حس نظارهٔ زیباشناسی را برانگیزند و اگر صورت هنری که به آنها داده شده بجای آنکه نظارهٔ زیباشناسی را آسان کرده باشد آنرا برعکس مشکل‌تر نموده باشد باز هم مُثُل خواص عمومی مادهٔ آنها هنوز پیدا خواهد بود. حتّی اشیاء مصنوع هم می‌توانند به تجسّم مثال کمك کنند هر چند آنچه مجسّم می‌کنند مثال شیئی مصنوع نیست بلکه مثال ماده‌ایست که صورت شیئی را پذیرفته است. زبان فلاسفهٔ اسکولاستیك (مکتبیّون) این تفاوت را در دو کلمه به آسانی بیان می‌کند: آنچه شیئی مصنوع نمایان می‌کند صورت ذاتی است نه صورت عرضی، زیرا این صورت اخیر نمودار هیچ مثالی نیست بلکه نمودار یك مفهوم بشری است که صورت از آن ناشی شده است. بدیهی است که منظور ما از کلمهٔ شیئی مصنوع یك اثر هنر پیکرسازی نیست. بعلاوه مکتبیّون عنوان صورت ذاتی را بهمان چیز اطلاق کرده‌اند که من درجهٔ تعیّن اراده در یك شیئی می‌خوانم. ما به زودی ضمن بحث دربارهٔ معماری به موضوع تجسّم مصالح و موضوع کار برمی‌گردیم. ما با پیروی از نظریهٔ خود نمی‌توانیم با افلاطون موافقت کنیم که می‌گوید یك میز و یك صندلی مُثُل میز و صندلی را مجسّم می‌کنند. ما برعکس می‌گوئیم میز و صندلی مُثُلی را که قبلاً در مادهٔ خام آنها نمودار شده بود مجسّم می‌کنند. ارسطو می‌گوید افلاطون مُثُل را فقط در مورد موجودات طبیعی پذیرفته بود. همچنین بر طبق نظر افلاطونیان نه یك مثال خانه وجود دارد، نه یك مثال انگشتر، و در هر حال به شهادت الکینوئُس Alkinoos نزدیکترین شاگردان افلاطون وجود مُثُل را در مورد اشیاء مصنوع انکار کرده‌اند. عین عبارت او اینست: «آنها در تعریف مثال می‌گویند نمونهٔ جاودان اشیاء طبیعت است زیرا بیشتر شاگردان افلاطون وجود مُثُل را در مورد اشیاء مصنوع از قبیل سپر و بربط، اشیاء ضدّ طبیعت مانند تب و وبا، افراد مانند سقراط و افلاطون، و چیزهای زشت مانند زباله و خس و خاشاك انکار می‌کنند و می‌گویند مُثُل عبارتند از اندیشهٔ خدا یعنی ذاتاً ابدی و کاملند». به مناسبت این موضوع می‌توانم به نکتهٔ دیگری که دربارهٔ آن نظریهٔ ما در خصوص مثال بسیار از نظریهٔ افلاطون دور است اشاره کنم. او می‌گوید چیزی که هنرهای زیبا

می‌خواهند شبیهش را بسازند، یعنی الگوی نقاشی و شعر، مثال نیست بلکه خود شیئی بخصوص است. همهٔ توضیحاتی که ما تا اینجا آورده‌ایم درست عکس این مطلب را ثابت می‌کند و یك دلیل بر اینکه این نظر افلاطون نباید باعث تشویش ذهن ما شود اینست که یکی از مهم‌ترین و واضح‌ترین اشتباهات این مرد بزرگ از همین نظر ناشی شده است. منظورم قضاوت او علیه هنر و بخصوص علیه شعر است که آنرا با حس تحقیر از مدینهٔ خود طرد می‌کند.

وجوه دوگانهٔ لذت زیباشناسی

۱۳. حال به موضوع تجزیهٔ اثر زیبائی برمی‌گردیم. می‌دانیم که شناخت شیئی زیبا بسته به دو شرط است: وجود فرد شناسایِ مطلق و مجرّد و توجّه به صورتِ مثالی و عینی شیئی. این دو چیز باید همیشه بدون تفکیك قرین یکدیگر باشند با وجود این از آنجا که لذّت زیباشناسی از دو جزء ترکیب می‌شود گاهی یك جزء آن غلبه می‌کند گاهی جزء دیگر. گاهی این لذّت بخصوص از درك صورت مثالی دست می‌دهد گاهی بیشتر نتیجهٔ اطمینان و آرامش روحی است که از شناخت مستقل از اراده و هرگونه فردیّت و رنجهای وابسته به آن حاصل می‌شود. اینکه کدام یك از این دو جزء لذّت زیباشناسی به دیگری غلبه کند البته بسته به این است که مثالی که بطرز شهودی درك می‌شود در یك درجهٔ پائین یا بالای تعیّن اراده قرار داشته باشد. بنظر من اگر بیننده چه در برابر حقیقت، چه به وساطتِ هنر، طبیعتِ زیبا را به دیدهٔ زیباشناسی در موجودات غیرآلی و نباتات و آثار زیبای معماری مشاهده کند در این صورت لذّتی که غلبه می‌کند لذّت شناخت مجرّد و مستقل از اراده است زیرا در این مورد مُثُلی که درك می‌شوند فقط درجات پائین تعیّن اراده هستند که تجسّم آنها نه حس عمیقی برمی‌انگیزد نه محتوای آموزنده‌ای دارد و برعکس اگر حیوانات و انسانها موضوع نظاره یا تجسّم زیباشناسی باشند در آن صورت احساس لذّت از درك شهودی و عینی این مُثُل دست می‌دهد که روشن‌ترین مظاهر اراده هستند. در واقع در این اشیاء صورتها به متنوع‌ترین اشکال ظاهر می‌شوند و تجسّمات آنها معانی وسیع و عمیقی دربر دارند. ماهیّت اراده در آنها به کاملترین وضع نمایان می‌شود

یعنی با قوهٔ قهری آن، با جنبهٔ هولناك آن، با ارضاء آن، با شکست آن (در رابطه با تراژدی) و بالاخره حتی با قلب ماهیّت و تسلیم آن که بخصوص موضوع نقّاشی مسیحی است همانطور که هدف نقّاشی تاریخ و نقّاشی درام شناخت روشن اراده است. اکنون ما به بررسی هنرهای مختلف می‌پردازیم تا به این ترتیب نظریهٔ خود را نسبت به زیبائی تکمیل و روشن کنیم.

تحلیل زیباشناسانهٔ معماری

۱۴. ماده بخودی خود نمی‌تواند تجسّم یك مثال باشد. بطوری که ما در کتاب اوّل شرح دادیم ماده اصولاً علیّت است و ماهیّت آن چیزی جز «کنش» (فعل) نیست. حال علیّت یك صورتِ اصلِ علّتِ کافی است در حالی که شناختِ مثال اساساً محتوای این اصل را نفی می‌کند. در کتاب دوم هم دیدیم که ماده زیربنای مشترك همهٔ مسائل مُثُل و بنابراین پیوند بین مُثُل و پدیدهٔ آنها یعنی اشیاء محسوس است. این دو اصل توأماً دلیل هستند بر اینکه ماده بخودی خود نمی‌تواند یك مثال را مجسّم کند. این نکته از طریق قضاوت پسین نیز تأئید می‌شود یعنی ماده بخودی خود نمی‌تواند موضوع تجسّم شهودی شود بلکه فقط می‌تواند یك مفهوم انتزاعی بدست دهد. در واقع درك شهودی موضوع دیگری جز صورتها و صفات ندارد که متکّی به ماده هستند و مُثُل خود را در آنها مجسّم می‌کنند. یك دلیل دیگر: علیّت (یعنی عین ماهیّت ماده) بخودی خود قابل تجسّم شهودی نیست بلکه فقط یك نسبت علّی معیّن قابل تجسّم است. از طرف دیگر پدیدهٔ هر مثال از آنجا که وارد صورت اصل علّت کافی (اصل تعیّن فردی) شده است باید بوسیلهٔ ماده و بعنوان صفت ماده ظاهر شود و بهمین معنی است که چنانکه قبلاً گفتیم ماده پیوند بین مثال و اصل تعیّن فردی را (که صورت شناخت فرد یا اصل علّت است) تشکیل می‌دهد. بنابراین افلاطون حق داشت که همراه با مثال و شیئی محسوس (یعنی پدیدهٔ آن) که توأماً تمام چیزهای جهان را فرا می‌گیرند یك جزء سوم هم که غیر از آن دو تا است و ماده است قائل شود. فرد بعنوان پدیدهٔ مثال همیشه مادّه است و متقابلاً هر صفت مادّه همیشه

پدیدهٔ یك مثال است و به این عنوان همیشه پذیرای نظارهٔ زیباشناسی است یعنی خود را تسلیم نگرش می‌کند تا مثالی که در آن مجسّم شده است درك شود. این حتّی نسبت به عمومی‌ترین صفت ماده یعنی صفاتی که هیچگاه از ماده جدا نمی‌شوند و مُثُل آنها درجات پائین تعیّن اراده را تشکیل می‌دهند صدق می‌کند. اینها عبارتند از سنگینی، چسبندگی، مقاومت، میعان، انعکاس نور و غیره.

حال معماری را در نظر بگیریم صرفاً از دیدگاه هنری و بدون توجه به فایدهٔ عملی آن، چون از این لحاظ معماری خدمتگزار اراده است و کمك به شناخت مجرّد نمی‌کندو بنابراین به آن معنی که ما در نظر داریم هنر نیست. تنها وظیفه‌ای که ما می‌توانیم برای آن قائل شویم آسان کردن درك روشن بعضی از مُثُلی است که درجات پائین تعیّن اراده را تشکیل می‌دهند، منظورم سنگینی و چسبندگی و مقاومت و سفتی و خواص عمومی سنگ یعنی ابتدائی‌ترین و ساده‌ترین و گنگ‌ترین تجسّمات اراده است که صدای بم طبیعت هستند. نور را هم اضافه می‌کنم که از بسیاری جهات عکس صفات مزبور است. حتّی در این درجهٔ پائین تعیّن اراده می‌بینیم که هنر معماری ماهیّت خود را بصورت کشمکش‌ها نشان می‌دهد زیرا در حقیقت کشمکش بین ثقل و مقاومت است که به تنهائی جاذبهٔ معماری زیبا را تشکیل می‌دهد. وظیفهٔ آن نمایان ساختن این کشمکش است به کاملترین و روشن‌ترین طرز. اما اینکه اینکار را چگونه صورت می‌دهد توضیحش اینست که نمی‌گذارد این نیروهای شکست‌ناپذیر به راه مستقیم خود بروند و عمل خود را آزادانه انجام دهند بلکه آنها را از راه خود منحرف می‌کند و جلوی آنها را می‌گیرد. به این ترتیب کشمکش را ادامه می‌دهد و تلاش خستگی‌ناپذیر آن دو نیرو را به هزار وجه پدیدار می‌سازد. نیروی حجم با تنومندی یك ساختمان اگر به حال خود واگذار شود چیزی جز یك تودهٔ بی‌شکل نخواهد بود که حتی‌الامکان می‌خواهد وصل به زمین باشد زیرا قوهٔ ثقل که اینجا نمایندهٔ تعیّن اراده است آنرا لاینقطع روی زمین می‌فشارد در حالی که مقاومت که آنهم نمایندهٔ تعیّن اراده است با این کوشش ضدیّت می‌کند. اما معماری نمی‌گذارد این قوهٔ محرکه آزادانه عمل کند و فقط به آن اجازهٔ فعالیت غیرمستقیم و فرعی

می‌دهند. مثلاً سردر و بالای ستون به زمین فشار نمی‌آورد مگر به وساطت ستون، طاق باید خود وزن خود را تحمّل کند و کشش و گرایش آن به سمت زمین محوّل به جرز و دیوار می‌شود و قس‌علیهذا. به این ترتیب نیروهای نهفته در سنگ خام بر اثر این انحرافات اجباری و این موانع به روشن‌ترین و جامع‌ترین طرز نمایان می‌شوند. همهٔ آنچه از لحاظ زیباشناسی می‌توان از معماری خواست همین است. به این جهت است که زیبائی یك ساختمان بسته به تناسبی است که در هر قسمت از آن دیده و باعث حظّ بصری می‌شود. منظورم تناسب با هدف ظاهری و ارادی انسان نیست (از این نقطهٔ نظر موضوع مربوط به معماری عملی است) بلکه تناسب قسمتهائی است که باید پایداری ساختمان را تأمین کنند. حال جا و بزرگی شکل هر یك از آنها بطرزی چنان الزامی همکاری می‌کنند که اگر فقط یکی از آن قسمتها برداشته شود همهٔ ساختمان فرو می‌ریزد. لازم است که هر قسمت وزنی دقیقاً متناسب با مقاومتش را تحمل کند و خود تکیه‌گاهی بیشتر یا کمتر از آنکه لازم است (آنهم در محل مقتضی) نداشته باشد. این عکس‌العمل و این کشمکش بین مقاومت و سنگینی (که زندگی و جلوهٔ اراده را در سنگ تشکیل می‌دهد) صورت می‌گیرد. به این ترتیب این درجات پائین تعیّن اراده تحقق کامل می‌یابند و بطور روشن ظاهر می‌شوند. بهمین طریق شکل هر قسمت باید بر طبق هدف آن و نسبتش با مجموع تعیین شوند نه بنابر هوس. ساده‌ترین وسیلهٔ نگهداشت یك بنا ستون است که تعیین شکل آن شرطی جز تأمین نقش آن ندارد. ستون مارپیچ نشانهٔ بی‌سلیقه‌گی است. جرز چهارگوش در واقع به سادگی ستون گرد نیست هر چند اتفاقاً ساختن آن آسانتر است. شکل گچ‌بری، سردر، طاق‌نما، قوس و گنبد همه بسته به تأمین نقش آنها است. توضیح آنها در خود آنها است. و اما تزئینات سر ستون و غیر از آن مربوط به معماری نیستند بلکه جزئی از مجسمه‌سازی هستند. معماری آنها را فقط بصورت آرایش فرعی می‌پذیرد و می‌تواند اصلاً از آنها صرفنظر کند.

برطبق آنچه گفتیم اوّلین شرط فهم یك اثر معماری و لذّت بردن از آن شناخت مستقیم و عینی مادهٔ آن از لحاظ ثقل، مقاومت و چسبندگی است.

حال اگر ما متوجّه شویم که این اثر از سنگ‌پا ساخته شده است لذّتی که از تماشای آن می‌بریم آناً و قطعاً کاهش می‌یابد زیرا در نظر ما چنین ساختمانی فقط جنبهٔ ظاهرسازی پیدا می‌کند. بهمین اندازه هم وامی‌خوریم اگر ببینیم که یك بنا فقط چوبی است، در حالی که تصور می‌کردیم سنگی است علّت آنهم اینست که نسبت بین مقاومت و ثقل که اهمیّت و لزوم همهٔ اجرای ساختمان از آن ناشی می‌شود حالا تغییر وضع پیدا می‌کند چون در یك بنای چوبی نیروهای طبیعی بطرزی بسیار ضعیف‌تر ظاهر می‌شوند و بهمین جهت است که چوب با آنکه به همه اشکال درمی‌آید ولی برای ساختن یك اثر زیبای معماری به کار نمی‌آید و توضیح این کیفیّت فقط براساس نظریهٔ من ممکن است. حال تصور کنیم بما بگویند بنائی که ما از تماشای آن لذّت می‌بریم سنگی نیست بلکه با مصالحی که سنگینی و چسبندگی آنها مختلف است ساخته شده هر چند چشم نمی‌تواند آنرا از سنگ تمیز دهد در این صورت آناً بنا جاذبه‌اش را از دست می‌دهد و شبیه شعری می‌شود که به زبانی غیر از آنکه ما می‌شناسیم ساخته شده باشد. همهٔ این مراتب دلیل است بر اینکه تأثیر معماری در ما تنها تأثیر ریاضی نیست بلکه تأثیر نیروئی[۱] هم هست. چیزی که ما بواسطهٔ آن درك می‌کنیم صورت مجرّد، تناسب مجرّد نیست بلکه نیروهای اساسی طبیعت و مُثُل ابتدائی و درجات پائین تعیّن اراده است. حسّ انتظام یك بنا و اجزای آن نتیجهٔ تناسب و همکاری اجزا در نگهداشت مجموع است. این انتظام تا اندازه‌ای مشاهده و فهم مجموع را آسان می‌کند. همچنین اشکال منظم کمك به زیبائی می‌کنند، یعنی نظم فضا را نمایان می‌سازند. اما همهٔ آنچه گفتیم فقط یك ارزش و لزوم فرعی دارد و بهیچ‌وجه اصل نیست زیرا تناسب حقیقتاً یك شرط ضروری نیست. دلیل آن هم اینست که خرابه‌ها هم زیبائی خود را حفظ می‌کنند.

حال آثار معماری رابطهٔ مخصوصی با نور دارند. این آثار در نور کامل آفتاب زیر آسمان لاجوردی دو چندان زیبا می‌شوند و در روشنائی مهتاب زیبائی دیگری بخود می‌گیرند و بهمین جهت است که در ساختمان یك

۱- Dynamique.

اثر زیبای معماری آثار نور و سمت‌یابی آن همیشه بخصوص در نظر گرفته می‌شود. علّت عمدهٔ این کیفیّت بی‌شك اینست که فقط یك نور درخشان و نافذ بطرز کاملاً درست همهٔ اجزای ساختمان و نسبتهای آنها را نمایان می‌کند اما علاوه بر این به عقیدهٔ من کاری که معماری می‌کند تنها این نیست که ثقل و مقاومت را بطور برجسته ظاهر می‌سازد بلکه همچنین اینست که ماهیّت نور را که بکلی ضدّ ماهیّت ثقل و مقاومت است آشکار می‌کند. وقتی صخره‌های عظیم تیره و کدر و مختلف‌الشّکل نور را می‌گیرند و نگاه می‌دارند و منعکس می‌کنند نور ماهیّت و خواص خود را به خالص‌ترین و روشن‌ترین طرز نمایان می‌کند و این منظره لذّت خاصّی به بیننده می‌دهد چون نور از آنجا که شرط و قرینهٔ عینیِ کاملترین شناختِ شهودی است از هر چیز لذّت‌بخش‌تر است.

به این ترتیب مُثُلی که معماری به روشن‌ترین وجه نمایان می‌کند فقط درجات پائین تعیّن اراده هستند و به این جهت اهمیّت عینی آنچه به این وسیله در نظر ما مجسّم می‌شود نسبتاً ضعیف است. آن لذّت زیباشناسی که از رؤیت یك بنای زیبا و روشن بما دست می‌دهد اثر قرینهٔ ذهنی این ادراك است و نه اثر شناخت عینیِ مثال، و بخصوص عبارت از اینست که بیننده به صرف رؤیتِ بنا از شناخت فردی تابع اراده و اصل علّت کافی آزاد می‌شود و به سطح شناخت مخصوصِ مجرّد و فارغ از اراده ارتقاء می‌یابد. بطور خلاصه لذّتی که حاصل می‌شود نتیجهٔ صرف نظاره و بینش است که از همهٔ رنجهای اراده و فردیّت آزاد شده است. از این نظر نقطهٔ مقابل معماری درام است که در سلسلهٔ هنرهای زیبا در قطب مخالف قرار دارد زیرا پرمعنی‌ترین مُثُل را در نظر ما مجسّم می‌کند و در لذّت زیباشناسی که از درام برای ما حاصل می‌شود جنبهٔ عینی کاملاً غلبه دارد.

بین معماری از یك سو و هنرهای پیکرسازی و شعر از سوی دیگر این تفاوت وجود دارد که معماری عین شیئی را مجسّم می‌کند نه نسخهٔ آن را، معماری برخلاف هنرهای دیگر شبیه‌سازی مثال نیست که در آن هنرمند چشم خود را به تماشاگر وام می‌دهد بلکه در معماری هنرمند فقط شیئی را در معرض دید تماشاگر می‌گذارد و درك مثال را برای او آسان می‌کند یعنی باعث می‌شود که شیئی فرد و حقیقی ماهیّت خود را بطرز روشن و کامل

بنمایاند.

آثار معماری برخلاف آثار سایر هنرهای زیبا خیلی به ندرت منظور و هدف صرفاً زیباشناسی دارند. آنها تابع شرایط دیگری هستند که از مقولهٔ هنر بکلی خارج و ناظر به فایدهٔ عملی هستند. بنابراین شایستگی مخصوص هنرمند در معماری در این است که ضمن انجام منظور عملی هنر به امکانات زیبا ساختن اثر نیز توجه دارد. او برای نیل به این منظور باید به وسایل مختلف بکوشد تا هدفهای زیباشناسی را با هدفهای عملی وفق دهد. باید با فراست مخصوص تشخیص دهد که چه نوع زیبائی هنری با ساختمان معبد، یك کاخ و یك اسلحه‌خانه متناسب است. شرایط جوّی هر منطقه مقتضیات و احتیاجات عملی مخصوصی به وجود می‌آورد و لزوم رعایت آنها را ایجاب می‌کند. حال هر قدر این احتیاجات شدیدتر باشد دایرهٔ جستجوی زیبائی در معماری تنگ‌تر می‌شود. در مناطق معتدل هند و مصر و یونان و رم که احتیاجات و محدودیتهای عملی کمتر بوده معماری توانسته است هدفهای زیباشناسی را با فراغت بیشتر تعقیب کند، در حالی که زیر آسمان شمال نتوانسته است آزادانه به مقصد برسد. آنجا مجبور بوده است دیوار، بام نوك‌تیز، و برج بسازد و طرح زیباسازی هنری را محدود به چهاردیواریهای بسیار تنگ کند و برای جبران این محدودیتها ناچار وام فراوان از تزیینات مجسمه‌سازی گرفته است. این کیفیّت در معماری گوتیك Gothique بخوبی مشهود است.

همهٔ این احتیاجات عملی امکان هنر معماری را بسیار محدود می‌کنند. اما از طرف دیگر همین احتیاجات نقطهٔ اتکاء مهمی به آن می‌دهند زیرا معماری به علت دامنه‌دار و پرخرج بودن آثار آن، توأم با محدود بودن اثر آن، از لحاظ زیباشناسی نمی‌توانست صرفاً به عنوان یك هنر زیبا به پای خود به‌ایستد اگرنه چنین بود که در شمار امور بشری حرفه‌ایست واجب و سودمند.

ضمناً هنر دیگری هم هست که بعلت نداشتن نظیر این موقعیّت نمی‌تواند در جنب معماری مقام برادرانه‌ای احراز کند هر چند از نظر زیباشناسی حقیقتاً قرینهٔ معماری است. منظورم هیدرولیك (Hydraulique یا علم شناسائی کاربرد آب و کنترل و استفاده از جریان مایعات) از لحاظ هنری است اینها

هر دو مثال ثقل را مجسّم می‌کنند. معماری آنرا همراه با مثال مقاومت مجسّم می‌کند، هیدرولیك برعکس همراه با میعان که صفت مخصوص آن فقدان شکل، حرکت کامل و شفافیّت است. یك آبشار که با کف و غرّش به روی صخره‌ها می‌ریزد یا غبار مانند بی‌صدا پخش می‌شود، یك فوّاره که ستونهائی از آب به هوا پرتاب می‌کند، یك دریاچهٔ بی‌حرکت و صاف مانند آینه، اینها همه مُثُل مادهٔ سیّال و سنگین را مجسّم می‌کنند همانطور که آثار کار معمار مُثُل مادهٔ مقاوم را مجسّم می‌کنند. هیدرولیك عملی نمی‌تواند کمکی برای هیدرولیك هنری باشد، چون هدفهای آنها با یکدیگر قابل ترکیب نیستند، مگر بعضی نمونه‌های استثنائی مانند آبشار تروی (Trevi)در رم.

باغ‌سازی و نقاشی مناظر طبیعی

۱۵. دیدیم که معماری و هیدرولیك برای درجات پائین تعیّن اراده چه کاری صورت می‌دهند. هنر باغ‌سازی تا اندازه‌ای همان کار را در مورد درجهٔ بالاتری یعنی طبیعت نباتات یا رستنی‌ها انجام می‌دهد. زیبائی یك منظرهٔ دورنما بیشتر وابستهٔ کثرت چیزهای طبیعی است که به صورت مشخص و متمایز در آن وجود داشته و طوری بهم مرتبط باشند که در عین حال هم وحدت و هم تنوع مجموع نمایان باشد. هنر باغ‌سازی سعی می‌کند این دو شرط را بطور برجسته نشان دهد اما این هنر آن اندازه که معماری نسبت به موضوع خود تسلّط دارد نسبت به موضوعش مسلّط نیست و اثرش محدود است. آن نوع زیبائی که این هنر باید به وجود آورد تقریباً بکلی متعلّق به طبیعت است و هنر به معنی واقعی تقریباً هیچ در آن دخالت ندارد. از طرفی هم این هنر در برابر جنبه‌های نامساعد طبیعت عاجز است و وقتی طبیعت در عوض مساعدت با آن برعکس ناسازگاری نشان دهد کار قابلی از آن برنمی‌آید.

عالم نباتات همیشه می‌تواند نظارهٔ زیباشناسی را بدون وساطت هنر برانگیزد اما تا حدی که موضوع هنر شود، تعلّق به نقّاشی مناظر دارد. همهٔ باقی طبیعت ناآگاه هم مانند عالم نباتات داخل در محیط این نوع نقّاشی است. در صحنه‌های طبیعت بیجان، در مناظری که فقط بناها، خیابانها، و داخل کلیساها و غیره را نشان می‌دهند قسمت ذهنی لذّت زیباشناسی غلبه می‌کند بعبارت دیگر حظّی که ما از این مناظر می‌بریم اصولاً اثر مستقیم درك مُثُلی که مجسّم شده باشند نیست بلکه از قرینهٔ ذهنی این ادراك یعنی از حالت شناخت مجرّد و مستقل از اراده حاصل می‌شود. زیرا از آنجا که ما

چشم نقّاش را وام می‌گیریم در نتیجهٔ حس همفکری به صورت واکنش از همان آرامش عمیق روحی و استقلال کامل از اراده بهره‌مند می‌شویم که به نقّاش دست داده که توانسته است نیروی شناسائی خود را تماماً در اشیاء بیجان تزریق و آنها را با عشق کامل یعنی با دید صرفاً عینی درك کند.

اثر نقّاشی مناظر طبیعی به معنی صحیح کلمه بر روی هم از همین نوع است اما از آنجا که مُثُلی که این نقّاشی مجسّم می‌کند در درجات بالاتری از تعیّن اراده قرار دارند و بالنتیجه مهمتر و پرمعنی‌ترند، اینجا جنبهٔ عینی لذّت زیباشناسی بیشتر بچشم می‌خورد و به مقام برابری با جنبهٔ ذهنی می‌رسد. شناخت مجرّد دیگر به تنهائی جزء اساسی نیست بلکه مثال که اکنون شناخته شده یعنی جهان همچون بازنمود در یك درجهٔ بالا از تعیّن اراده بهمان اندازه مهم و مؤثر است.

نقاشی و پیکرسازی جانوران

اما نقّاشی و پیکرسازی حیوانات تعیّن اراده را در درجات باز هم بالاتر نشان می‌دهد. از نوع مجسمهٔ حیوانات نمونه‌های قدیمی و مهمی وجود دارد مانند اسبهای ونیز و مونت کاوالو و نقشهای برجستهٔ لرد الجین Lord Elgin. در فلورانس نیز مجسمه‌هائی از برنز و مرمر یافت می‌شود همچنین همانجا مجسمه‌ای هم از گراز از عهد عتیق و گرگهائی در حال زوزه کشیدن دیده می‌شود. مجسمه‌هائی هم از شیر در اسلحه‌خانهٔ ونیز وجود دارد و در واتیکان یك تالار تمام پر از مجسمه‌های قدیمی حیوانات و غیره جلب توجه می‌کند. در این تجسّمات جنبهٔ عینی لذّت زیباشناسی غلبه می‌کند و جنبهٔ ذهنی تحت‌الشّعاع قرار می‌گیرد. اینجا مانند تمام موارد نظارهٔ زیباشناسی، آن آرامش روحی و تعطیل اراده که شرط مشاهدهٔ مُثُل است البته وجود دارد اما اثر آن محسوس نیست زیرا منظرهٔ اراده و تجسّم حدّت و هیجان آن ذهن ما را مشغول می‌دارد. در این گونه آثار هنری همان اراده که وجود ما هم ساختهٔ آنست در قالب صور و اشکال بما نمایان می‌شود یعنی بصورت تجسّم در افراد دیگر، تجسّمی که برخلاف مورد ما زیر سلطه و نفوذ تفکّر نیست و برعکس صورتهای ناهنجاری حتی با گرایش به غرابت و توحّش بخود می‌گیرد. از طرف دیگر این پدیده خود را بدون کتمان و استتار و بطرز گشاده و روباز نمایان می‌سازد و در حقیقت همین صفت است که ما را به حیوانات علاقه‌مند می‌سازد. قبلاً دیدیم که خصائص نوعی در تجسّم نباتات هم ظاهر می‌شود اما فقط در صورت آنها ولی اینجا آن خصائص اهمیّت بیشتری پیدا می‌کنند یعنی خود را نه تنها در صورت بلکه همچنین بوسیلهٔ اعمال

و حالات و حرکات می‌شناسانند هر چند فقط با خصائص نوعی نه فردی. شناخت مُثُل در درجات بالا برای ما در نقّاشی بوسیلهٔ تصویر غیر حاصل می‌شود اما ما می‌توانیم آن را مستقیماً هم بدست آوریم یعنی در صورتی که نباتات را بطرزی صرفاً شهودی بنگریم و در صورتی که حیوانات را در وضع طبیعی و آزادی کامل آنها مشاهده کنیم.

بینش عینی صورتهای مختلف و حیرت‌انگیز آنها و اعمال و حالات آنها درس بسیار آموزنده‌ای است که ما از کتاب بزرگ طبیعت فرا می‌گیریم. این در واقع کشف رمز واقعی چیزها است[1]. ما در آن به شناخت درجات و تحوّلات بیشمار جلوهٔ اراده نایل می‌شویم. این اراده در همهٔ موجودات واحد و یکسان است و خواست آن همه جا یکی است. اراده در زندگی و وجود به اشکالی بی‌نهایت متنوّع و مختلف (ناشی از سازش با محیط خارجی) متعیّن می‌شود. این تنوّع شبیه تغییر شکل‌هائی است که در تصنیفات موسیقی به آهنگ واحد داده می‌شود. اگر من بخواهم دربارهٔ ماهیّت ذاتی همهٔ این موجودات یك توضیح اجمالی به نظاره‌کننده بدهم بهترین چیز اینست که یك عبارت سانسکریت را که غالباً در کتابهای مقدس هند به آن برمی‌خوریم و آنرا ماها واکیا یا کلام بزرگ می‌خوانند نقل کنم و آن اینست: «تو هم همان هستی».

۱ـ زاکب بوهم Jacob Bochme در کتاب خود بعنوان «رمز ماهیّت چیزها» چنین می‌گوید: «هیچ چیز در طبیعت نیست که در صورت ظاهر خود صورت باطنش را نشان ندهد زیرا صورت باطنی همواره می‌کوشد تا خود را نمایان کند هر چیز دهانی دارد که با آن وصف حال می‌کند و این زبان طبیعت است که بوسیلهٔ آن هر چیز ماهیّت خود را بیان می‌کند و از خود سخن می‌گوید و خود را می‌شناساند. هر چیز شباهت به مادری دارد که او را به وجود آورده و به او ماهیّت و اراده بخشیده است» (مؤلف)

زیبائی انسان و تجسم هنرمندانهٔ آن

۱۶. وظیفهٔ بزرگ نقّاشی تاریخی و پیکرتراشی اینست که مُثُلی را که عالیترین درجهٔ تعیّن اراده هستند مستقیماً نمایان و قابل درك کند. جنبهٔ عینی لذّت زیباشناسی اینجا کاملاً اصل، و جنبهٔ ذهنی فرع است به این نکته نیز باید توجه داشت که در ردهٔ بعدی که بلافاصله زیر آن قرار دارد یعنی در نقّاشی حیوانی صفت نوعی تماماً با زیبائی یکی می‌شود. بهترین صورت نوعی شیر، گرگ، اسب، گوسفند، گاو همیشه زیباترین قسم از هر کدام است علّت آن هم این است که حیوانات صفت نوعی دارند ولی هیچ صفت فردی ندارند و حال آنکه در تجسّم انسان باید بین صفات نوعی و صفات فردی فرق گذاشت. تجسّم صفت نوعی نامش زیبائی است (تماماً به معنی عینی) در حالی که صفت فردی کاراکتر یا حالت نامیده می‌شود و به این ترتیب اِشکال تازه‌ای پیش می‌آید که عبارت از مجسّم نمودن این دو نوع صفت در فرد واحد است به درجهٔ کمال در هر دو مورد.

زیبائی انسان یك جلوهٔ عینی است که کاملترین تعیّن اراده را به بالاترین درجه‌ای که بتوان آنرا شناخت مجسّم می‌کند یعنی مثال کلی انسان است که به شکل شهودی محسوس می‌شود. اما جنبهٔ عینی زیبائی بهر میزان که جلوه‌گر شود جنبهٔ ذهنی همواره با آن همراه است و بین آن دو توافق کامل وجود دارد. در واقع هیچ چیز ما را سریع‌تر از صورت و هیکل زیبای انسان به سطح نظارهٔ مجرّد زیباشناسی ارتقاء نمی‌دهد. در برابر آن یك لذّت ناگفتنی بما دست می‌دهد و ما از سطح خودی و از آنچه ما را رنج می‌دهد به حالت شناخت مجرّد ارتقاء می‌یابیم. حال اگر یك چنین حالت جذبه به

انسان دست می‌دهد از آن جهت است که این کیفیّت یعنی روشن‌ترین و مجردترین تصوری که ما می‌توانیم از اراده داشته باشیم آسانترین و کوتاهترین راهی است که می‌تواند ما را به حالت شناسائی و آگاهی مجرّد راهنمائی کند. آنگاه که ما به این نتیجه می‌رسیم مادام که حظّ زیباشناسی مجرّد باقی است از شخصیّت و از خواسته‌های خود و همهٔ رنجهائی که با آن همراه است رهائی می‌یابیم. گوته ناظر به همین معنی بوده که گفته است: «آن کس که به زیبائی انسانی می‌نگرد نَفَس شرّ در او اثر نمی‌کند او با خود و با جهان همدل و همساز است».

این که طبیعت می‌تواند هیکل زیبای انسان را بسازد توضیحش اینست که اراده خود را به درجهٔ اعلا در قالب یك فرد مجسم می‌کند یعنی به کمك شرایط مساعد و توانائی خود بر همهٔ موانع و مقاومتهائی که مظاهر پائین‌تر اراده در راهش قرار می‌دهند کاملاً فایق می‌آید. از جملهٔ این موانع نیروهای طبیعت است که اراده ناچار است مادّه را که لازمهٔ همهٔ تجلّیات آنست از قالب آنها بیرون آورد. بعلاوه پدیده‌های اراده در سطح‌های بالا همیشه بصورت متکثّر و پیچیده ظاهر می‌شود. درخت فقط مجموع منظّمی است از الیاف بیشماری که می‌رویند و رشد می‌کنند. این ترکیب در قشرهای بالاترِ وجود پیچیدگی بیشتری پیدا می‌کند. بدن انسان ترتیب فوق‌العاده پیچیده‌ای است از اعضای گوناگون که هر یك از آنها در عین آنکه زندگی مخصوص بخود را دارد فرع مجموع است. همهٔ این اعضا باید دقیقاً فرع مجموع و وابسته به یکدیگر و متناسب باشند و همه به نحو هم‌آهنگ با یکدیگر همکاری کنند تا مجموع تحقق یابد هیچ چیز نباید از حد لازم بیشتر یا کمتر باشد. اینها شرایطی هستند که از ترکیب آنها زیبائی یعنی تعیّن کامل صفات نوعی بوجود می‌آید. اینست طبیعت. اما هنر چه می‌کند؟

آیا کار هنر تقلید از طبیعت است؟

بعضی چنین فرض می‌کنند که هنر از طبیعت تقلید می‌کند. اما هنرمند چگونه می‌تواند شاهکار طبیعت را که باید از آن سرمشق بگیرد بشناسد و آنرا از بسی آثار ناقص تمیز دهد مگر آنکه زیبائی را قبل از تجربه درك کرده باشد. گذشته از این مگر طبیعت هرگز یك فرد بشر که همهٔ اعضایش کاملاً زیبا باشد به وجود آورده است؟ بعضی چنین اندیشیده‌اند که هنرمند باید اعضای زیبا را از میان بسی افراد بشر انتخاب کند و از ترکیب آنها یك مجموعِ زیبا بسازد ولی این نظریه باطل و ابلهانه است چون باز همان سؤال پیش می‌آید: هنرمند چگونه می‌تواند بداند که درست همین صورتها زیبا هستند و صورتهای دیگر زیبا نیستند؟ حال اگر بخواهیم به‌بینیم آن نقاشهای قدیم آلمانی که سعی کرده‌اند با تقلید طبیعت زیبائی را بسازند چه توفیقی حاصل نموده‌اند کافی است آثار آنها را که بدن برهنه را مجسّم می‌کند بسنجیم. علم به زیبائی بهیچ‌وجه تنها از تجربه یا علم پسین[1] حاصل نمی‌گردد بلکه همیشه دست کم تا اندازه‌ای سابق بر تجربه یعنی «علم پیشین[2]» است جز اینکه در این مورد علم پیشین غیر از صورتهای اصل علت کافی است که ما آنها را هم بوسیلهٔ علم پیشین می‌شناسیم. این موارد مربوط به صورت عمومی پدیده‌ها من حیث پدیده هستند که شرط عمومی امکان شناسائی است و به سؤال «چگونه» که دربارهٔ همهٔ پدیده‌ها طرح می‌شود مربوط می‌شوند. از این شناخت است که علم ریاضیات و مجرّد علم طبیعت حاصل می‌شود.اما این

۱- A Posteriori.

۲- A Priori.

نوع دیگر از علم پیشین که تجسّم زیبائی را ممکن می‌سازد برعکس مربوط به صورت پدیده‌ها نیست بلکه مربوط به محتوای آنها است یعنی مربوط به این است که پدیده «چیست» نه اینکه «چگونه» به وجود آمده است. ما همه وقتی زیبائی انسانی را می‌بینیم آنرا می‌شناسیم اما هنرمند واقعی آنرا چنان روشن می‌بیند که آنرا به شکلی که هرگز ندیده است نمایان می‌کند و اثر او از طبیعت فراتر می‌رود. حال این کیفیّت فقط از آن جهت ممکن می‌شود که ما خودمان آن اراده هستیم که اینك چگونگی تجسّم و تعیّن آن در سطح‌های عالی مطرح است. در واقع فقط به این وسیله است که ما می‌توانیم از پیش بدانیم که طبیعت (یعنی عین اراده که ماهیّت وجودی ما را تشکیل می‌دهد) چه چیزی می‌خواهد مجسّم کند. این احساس قبلی در ژنی حقیقی با آنچنان تفکّر عمیق همراه است که او وقتی در شیئی محسوس صورت مثالی آن را مشاهده می‌کند گوئی زبان الکن طبیعت را می‌فهمد و آنچه را که طبیعت با تمجمج ادا کرده است با صراحت تمام بیان می‌کند. او در مرمرِ سفتْ صورتهای زیبائی می‌آفریند که طبیعت در هزاران نمونه نتوانسته است مجسّم کند. او آنها را به طبیعت عرضه می‌کند و مثل این است که به طبیعت می‌گوید این است آنچه تو می‌خواستی بسازی؛ و تماشاگرِ آگاه جواب می‌دهد آری همین است. فقط از این راه است که ژنی یونانیان توانست نوع و مثال زیبائی انسان را کشف کند و از آن قانونی برای مکتب پیکرتراشی بسازد. و فقط در پرتو یك چنین احساس قبلی است که ما می‌توانیم زیبائی را وقتی طبیعت آنرا در یك مورد خاص (هر چند بطور ناقص) به وجود آورده است بشناسیم. این احساسِ قبلیِ کمالِ مطلوب است، مثال است، تا حدّی که لااقل نصف آن بصورت قبل از تجربه شناخته می‌شود. این مثال آنچه را که طبیعت به صورت محسوس (بعد از تجربه) در آورده نمایان و تکمیل می‌کند و به این شرط جنبهٔ عملی به هنر می‌دهد. اینکه هنرمند می‌تواند زیبائی را بصورت قبل از تجربه پیش‌بینی کند و بیننده می‌تواند آنرا به صورت بعد از تجربه بشناسد از آن جهت است که هنرمند و فرد شناسا خودیِ طبیعت «فی‌نفسه» و تعیّن اراده هستند زیرا همانطور که امپدوکلس[1] Empedocles گفته است

فقط هم جنس هم جنس را می‌تواند شناخت، فقط طبیعت می‌تواند خود را درك کند، فقط طبیعت می‌تواند به عمق طبیعت پی برد ولی همچنین روح می‌تواند روح را بفهمد[۱]

اینجا باید به یك نظریه اشاره کنم که هر چند نامعقول است ولی گزنوفون Xenophon آنرا به سقراط نسبت می‌دهد و آن اینست که یونانیها کمال مطلوب زیبائی انسانی را تماماً به تجربه دریافتند یعنی چیزهای زیبائی را که به تفصیل مشاهده کرده بودند با هم ترکیب کردند و از آن ترکیب قانونی ساختند. از یك جا زانوئی گرفتند، از یك جا بازوئی . . . این اشتباهی است که نظیر آن عیناً در شعر هم وجود دارد؛ یعنی چنین تصور شده است که شکسپیر چون خواسته است در درامهایش چهره‌های متنوع نامحدود بصورت حقیقی و زنده مجسّم کند کفایت کرده است به اینکه چنین چهره‌ها را از مشاهدات و تجربهٔ شخصی خود در زندگی اقتباس کند. این تصور به اندازه‌ای مهمل و نامعقول است که بحث دربارهٔ آن لزوم ندارد. این واضح است که شاعر ژنی نمی‌تواند شعر بیافریند مگر آنکه کاراکتر انسانی را بنابر احساس پیشین بشناسد. همچنانکه پیکرساز ژنی هم نمی‌تواند آثار زیبائی بسازد مگر آنکه زیبائی را بنا بر احساس پیشین بشناسد. با وجود این هم شعر و هم هنر پیکرسازی به عنوان نمونهٔ کلی به تجربه احتیاج دارد. هنرمند بوسیلهٔ تجربه است که آنچه را که نسبت به آن یك آگاهی اجمالی و مبهم پیشین داشته است به صورت کامل و روشن درك می‌کند. امکان یك تجسّم هوشمندانه متّکی بر تجربه است.

بطوریکه در بالا گفته شد زیبائی انسانی کاملترین تعیّن اراده است به بالاترین درجه‌ای که بتوان اراده را شناخت. زیبائی به وسیلهٔ صورت نمایان

۱ـ Empedoclesفیلسوف یونانی قرن پنجم قبل از میلاد.

۱ـ جملهٔ اخیر ترجمهٔ این عبارت هلوتیوس (Helvetiusفیلسوف فرانسوی قرن هیجدهم و مؤلف کتاب «دربارهٔ روح») است که می‌گوید «فقط روح است که روح را حس می‌کند». ذکر این عبارت در چاپ اول کتاب لازم نشد اما بعد از آن بر اثر نفوذ گمراه کنندهٔ حکمت دروغین هگل وضع به اندازه‌ای به انحطاط گرائید که خیلی‌ها ممکن است تصوّر کنند که من هم اینجا اشاره به تضادّ «روح و طبیعت» می‌کنم. بنابراین اینك ناچار باید در برابر چنین تصرفات عامیانه فلسفه‌نما از خود دفاع کنم. (مؤلف)

می‌شود و صورت تنها در مکان وجود دارد و هیچ رابطهٔ لازمی با زمان ندارد، برعکسِ حرکت که وابستهٔ زمان است. بنابراین می‌توانیم بگوئیم تعیّن کافی اراده در یك پدیدهٔ صرفاً فضائی زیبائی را به‌معنی عینی کلمه تشکیل می‌دهد گیاه چیزی جز یك چنین پدیدهٔ صرفاً فضائی اراده نیست و نسبت زمانی در تجسّم آن دخالت ندارد جز در نشو و نمای آن. تنها صورت آن حکایت از همه وجودش می‌کند و آنرا بطرز روشن جلوه می‌دهد. اما در مورد حیوان و انسان برای آنکه اراده‌ای که در آنها ظاهر شده تماماً نمایان شود احتیاج به یك سلسله اعمال وجود دارد که اراده در آنها رابطهٔ مستقیم با زمان داشته باشد. همهٔ این موضوع در کتاب قبلی شرح داده شده است ارتباط آن با بحث کنونی بقرار زیر است:

بحثی در لطف و زیبائی

همانطور که جلوهٔ صرفاً فضائی اراده می‌تواند آنرا در هر درجهٔ معیّن بطور کامل یا ناقص مجسّم کند ـ و همین است که زیبائی یا زشتی را تشکیل می‌دهد ـ بهمین نحو تعیّن زمانی اراده یعنی عمل ـ و در واقع عمل مستقیم و بالنتیجه حرکت ـ می‌تواند با اراده‌ای که در آن متعیّن شده بطور کامل یا ناقص تطبیق کند یعنی آنرا به طرز مجرّد، بدون اختلاط با هیچ چیز خارجی، بدون هیچ چیز زائد، بدون هیچ نقص، در هر مورد مجسّم کند یا عکس این حالات ممکن است صورت پذیرد. در مورد اول حرکت با لطف[1] انجام می‌گیرد در مورد دوم بدون آن. به این ترتیب همانطور که زیبائی بطور کلّی تجسّم درست اراده بصورت صرفاً پدیدهٔ فضائی است، همانطور لطف تجسّم درست اراده است بوسیلهٔ پدیدهٔ زمانی آن یعنی تجسّم کاملاً درست و مناسب هر یك از اعمال اراده است بوسیلهٔ حرکت و حالتی که در آنها متعیّن می‌شود.

از آنجا که حرکت و حالت وابستهٔ بدن هستند این عبارت وینکلمن[2] درست و مناسب است که می‌گوید «لطف عبارت از نسبتی مخصوص بین شخص عامل و نفس عمل است». بنابراین واضح است که زیبائی را می‌توان به گیاه نسبت داد اما نه لطف را مگر به معنی مجازی اما به حیوان و انسان هم زیبائی را می‌توان نسبت داد هم لطف را. بر طبق آنچه گفته شد لطف عبارت از این است که هر حرکتی که بدن انجام می‌دهد و هر وضعی که بدن به خود می‌گیرد آسانترین و مناسب‌ترین و راحت‌ترین شکل آن باشد و قصد

۱ـ Grace.

۲ـ Winckelmann باستان‌شناس آلمانی قرن هیجدهم.

و عمل اراده را بطرز خالص و کافی بدون هیچ چیز زائد نمایان کند نه در حرکت جنبشِ نامنظّم و بیهوده، نه در هئیت ظاهری خمیدگی، و نه از هیچ حیث حالت انجماد و افسردگی وجود داشته باشد. شرطِ لطف تناسب واقعیِ همهٔ اعضا و توازن و هماهنگیِ اندامِ است زیرا راحتی کامل و هم‌آهنگی حالات و حرکات تنها با رعایت این شرایط امکان‌پذیر است. بنابراین لطف همیشه تا حدّی همراه با زیبائی جسمی است. این دو صفت یعنی زیبائی و لطف وقتی کامل و توأم باشند بصورت روشن‌ترین نمودار اراده در بالاترین درجهٔ تعیّن آن جلوه می‌کنند.

صفت نوعی و صفت فردی

در بالا گفتیم که یکی از علائم مشخصهٔ انسان این است که صفت نوعی آن از صفت فردی متمایز است بطوری که تا حدی می‌توان گفت، چنانکه من در کتاب قبل گفته‌ام، که هر فرد نمایندهٔ مثالی است بکلی مخصوص بخود بنابراین هنرهائی که هدفشان نمایاندن مثال انسانیّت است باید نه تنها زیبائی را به عنوان صفت نوعی بلکه همچنین صفت فردی را که معمولاً کاراکتر[1] خوانده می‌شود بشناسانند. اما کاراکتر را نباید اینگونه معرفی کرد که صفتی است عرضی، مخصوص فرد، و جلوه‌ای از فردیّت او، بلکه باید آنرا به صورت مظهری از مثال نوع انسان مجسّم نمود که بطرز خاصّی در فرد مورد گفتگو متعیّن شده و تجسّم این فرد مثال مزبور را نمایان می‌کند. به این ترتیب کاراکتر با آنکه فردی است باید به صورت مثالی درك و نمایانده شود یعنی باید هم در تصور ذهنی هنرمند، هم در تولید اثر او، این صفت از نقطهٔ نظر مثال کلی انسانیّت مجسّم شود زیرا فرد مزبور نیز به نحو مخصوص خود به تعیّن این مثال کمك می‌کند. از این نقطهٔ نظر که بگذریم تجسّم چیزی جز یك تصویر نیست یعنی شبیه‌سازی فرد بخصوصی است با همهٔ صفات عرضی او. در این زمینه است که وینکلمن می‌گوید تصویر نیز باید فرد را به

۱- کلمهٔ کاراکتر در زبانهای اروپائی معنی مشخصی دارد که ترکیبی است از مفهومهای مختلف، نگارنده در زبان فارسی کلمه‌ای که جامع همهٔ آن معانی باشد نیافتم و در این ترجمه برای پرهیز از درازی عبارات بنابر استعمال همان کلمه گذاشتم. تعریف کاراکتر بطوری که در لغت‌نامه‌های انگلیسی و فرانسه آمده است به قرار زیر است: سرشت-علامت مشخّص-صفت اساسی-اخلاق-خلقیّت-الگوی رفتار یا شخصیّت-نوع متمایز-اعجوبه-قهرمان داستان یا نمایشنامه. (مترجم).

شکل ایده‌آل مجسّم کند.

این تجسّم کاراکتر به شکل ایده‌آل که تأکید جنبهٔ مخصوصی از مثال انسانیّت است اینك خود را پدیدار می‌سازد از یك سو بوسیلهٔ مشخصات قیافه و ترکیب ثابت بدن، از سوی دیگر بوسیلهٔ حالات روحی و انفعالات گذران، همچنین بوسیلهٔ تغییراتی که در شناخت و اراده حاصل می‌شود، کیفیّت تأثیر آنها در یکدیگر و همهٔ چیزهائی که در چهره و حرکات بدن نمایان می‌شود. از آنجا که از یك طرف فرد تعلّق به انسانیّت دارد و از طرف دیگر انسانیّت همیشه خود را در فرد با همهٔ ارزش معنوی او مجسّم می‌کند غیرممکن است که زیبائی کاراکتر را زایل کند یا کاراکتر زیبائی را، حال اگر بر فرض کاراکتر فردی کاراکتر نوعی را تحت‌الشّعاع قرار دهد یا بالعکس، در مورد اول آنچه بجا می‌ماند یك تصویر مضحك (کاریکاتور) و در مورد دوم یك شبح بی‌معنی خواهد بود.

بالنتیجه هنرمندی که هدفش زیبائی باشد ـ که این منظور عمدهٔ پیکرسازی است ـ همیشه زیبائی (یعنی کاراکتر نوعی) را بوسیلهٔ کاراکتر فردی تغییر می‌دهد و مثال انسانیّت را به طرز انفرادی مجسّم و جنبهٔ مخصوصی از آن را نمایان می‌کند زیرا فرد انسان تا اندازه‌ای این امتیاز را دارد که نمایندهٔ مثال مخصوص می‌شود و این صفت اساسی مثال انسانیّت است که خود را در افرادی که دارای شاخصیّت مناسب باشند ظاهر می‌سازد. ما در آثار قدما می‌بینیم که آنها زیبائی را بطور روشن و دقیق درك کرده‌اند ولی آن را تنها به یك صورت مجسّم ننموده بلکه به صورتهای متعدّدی نمایان کرده‌اند که صفات مختلفی را نشان می‌دهد. زیبائی همواره از جنبه‌های مختلف شناسانده شده است یعنی گاهی به شکل آپولو[۱] Apollo مجسّم شده، گاهی به شکل باکوس[۲] Bacchus، گاهی به شکل هرکول[۳] Hercule و گاهی به شکل آنتی‌نوس[۴] Antinous. در واقع تجسّم کاراکتر فردی می‌تواند از زیبائی بکاهد و حتّی

۱ـ خدای نور.
۲ـ خدای شراب.
۳ـ خدای شجاعت.
۴ـ غلام محبوب ادرین Adrien امپراتور رم (قرن اول و دوم میلادی) که زیبائی او

به زشتی بگراید که یك نمونهٔ آن تصویر سیلن[۱] Silene مست است، نمونهٔ دیگر فون[۲] Faune و قس‌علیهذا. حال اگر بازنمائی کاراکتر فردی بجائی رسد که صفت نوعی را زایل کند یعنی اگر هنرمند بحدّی مبالغه بخرج دهد که یك هیکل عجیب‌الخلقه بسازد در این صورت به نوع کاریکاتور تنزّل کرده است. اما صفت لطف بسیار بیشتر از زیبائی احتیاج دارد به اینکه کاراکتر فردی به حریم آن تجاوز نکند زیرا تجسّم کاراکتر هم مستلزم لطف حالت و حرکت است که باید به شایسته‌ترین و طبیعی‌ترین طرز نمایش داده شوند بطوری که با شخص مورد تجسّم و منظور هنرمند کاملاً متناسب باشند. این قاعده را نه تنها نقّاش و پیکرتراش، بلکه بازیگر خوب هم باید رعایت کند وگرنه نتیجهٔ کار چیزی جز کاریکاتور یعنی نمایش حرکات پیچاپیچ و بیجا نخواهد بود.

در پیکرسازی تجسّم زیبائی و لطف هدف عمده بوده و هست. کاراکتر روانی فرد آنگونه که در حالات روحی، در نفسانیّات، در اعمال و در تغییرات شناخت و اراده، یعنی در همهٔ چیزهائی که فقط قیافه و حرکات بدن می‌توانند نمایان کنند ظاهر می‌شود، بیشتر در قلمرو نقّاشی است نگاه و رنگ که پیکرتراش قادر به تقلید آنها نیست هر چند کمك بزرگی به تجسّم زیبائی می‌کنند ولی بمراتب برای نمایاندن کاراکتر فردی لازم‌ترند. بعلاوه زیبائی وقتی از چندین جنبه در نظر گرفته شود کاملتر می‌شود در صورتی که حالت و کاراکتر برعکس اگر تنها از یك نقطهٔ نظر مشاهده شود کاملاً قابل درك است. بنابراین واضح است که زیبائی هدف پیکرتراشی است. لسینگ[۳] Lessing در توضیح این نکته که لائوکن[۴] Laocoon فریاد برنمی‌آورد می‌گوید فریاد

ضرب‌المثل شده است(مترجم).

۱ـ شخصیّت افسانه‌ای یونان که نمودار زشتی است و در تصاویر با دماغ بهن، دم و گوش اسب، سر کچل و شکم بزرگ نمایان می‌شود. وی معلم خدای شراب بوده و معروف است که در حالت مستی سرّ زندگی را به میداس گفت به این عبارت که بهترین چیز برای انسان اول اینست که متولد نشود، و دوم اینکه هر چه زودتر بمیرد. (مترجم).

۲ـ نوع خدایان کوچك رومی که در تصاویر با بدن مرد، با شاخ، با گوش، نوکدار و پای بز مجسّم می‌شوند. (مترجم).

۳ـ نویسندهٔ آلمانی قرن هجدهم.

کردن با زیبائی منافات دارد. لسینگ این مسئله را موضوع یا لااقل مقدمهٔ یك کتاب تمام قرار داده است. بعلاوه بسیاری دیگران چه پیش چه بعد از لسینگ در این موضوع قلم‌فرسائی کرده‌اند. من هم بسهم خود اینجا نظرم را می‌گویم هر چند این بحث اختصاصی حقیقتاً از حدود این گفتار که تماماً یك بحث کلی است، خارج است.

۴- طبق اساطیر یونان لائوکن کاهن معبد آپولو در کشور تروا بود. چون بعلتی آپولو را رنجاند محکوم شد به اینکه دو مار مهیب از دریا بیرون آمده و دور او و دو پسران جوانش به‌پیچند تا آنها را خفه کنند. این صحنه موضوع یك مجسمهٔ قدیمی مشهور است و بحث فراوانی پیش آمده است دربارهٔ اینکه آیا لائوکن از درد فریاد می‌کند یا نه و آیا اصولاً تجسّم فریاد در یك مجسمه ممکن یا مجاز است یا نه. (مترجم)

چرا لائوکن فریاد نمی‌کند؟

۱۷. واضح است که لائوکن در تندیس معروف به همین نام فریاد نمی‌کند. حال اگر این مسئله هر بار از نو باعث تعجّب شده علّتش این است که ما همه اگر بجای او بودیم فریاد برمی‌آوردیم و بطور قطع اقتضای طبیعت همین است زیرا در صورت پیدایش یك درد شدید و بروز ناگهانی یك وحشت بدنی آناً تفکّر که در موارد دیگر می‌توانست بما اندرز سکوت و تسلیم دهد در این موقع بکلی ذهن ما را ترك و طبیعت با فریاد زدن خود را آرام می‌کند، یعنی به این وسیله هم درد و رنج خود را ابراز می‌کند، هم کمك می‌طلبد و هم آزاردهنده را می‌ترساند. وینکلمن خودداری از نمایش فریاد در چهرهٔ لائوکن را ناروا می‌دانست. اما کار پیکرساز را اینگونه توجیه کرد که لائوکن مرد باشهامتی بوده که فریاد برآوردن بحکم طبیعت را ناسزاوار می‌دانسته و رنج خودداری از ابراز درد را به درد خود اضافه کرده است. صفتی که وینکلمن در او می‌بیند «شهامت مسلّم مرد بزرگی است که با شکنجه‌ها مبارزه می‌کند و می‌کوشد تا درد خود را فرو خورد و در درون خود حبس کند. او برخلاف تعریف ویرژیل شاعر، بهیچ وجه فریاد نمی‌کند فقط حداکثر چند آه سوزناك از دل برمی‌آورد». لسینگ Lessing در اثر خود تحت عنوان لائوکن بر این نظریهٔ وینکلمن با صورت تغییر یافتهٔ آن که در بالا گفتیم خرده گرفته و در این زمینه بجای علت روانشناسی یك علت صرفاً زیباشناسی عنوان کرده است به این مضمون که زیبائی یعنی اصل هنر باستانی با حالت فردی که فریاد می‌کند مغایر است. وی یك علت دیگر هم اضافه می‌کند به این وصف که می‌گوید حالت اصولاً گذرانی که نتواند ادامه یابد تجسّم آن در یك اثر

هنری بی‌حرکت ممکن نیست. اما در مقابل این استدلال می‌توان صد مثال از تصاویر عالی آورد که هنرپیشه در آنها هیکلهای متحرکی را مثلاً در حال رقصیدن یا کشتی گرفتن یا مسابقه و غیره منجمد نشان داده است. حتی گونه طی مقاله‌ای که در خصوص لائوکن نوشته برعکس تجسّم یك چنین لحظه یا حالت گذرنده را لازم دانسته است. در زمان خود ما هیرت Hirt مسئله را به ضرس قاطع حل می‌کند یعنی همه چیز را فرع تجسّم حقیقت به کامل‌ترین نحو می‌داند و در مورد لائوکن می‌گوید اگر او فریاد نمی‌کند از آن جهت است که تحت تأثیر اختناق در حال نزع است و قادر بر فریاد کشیدن نیست. بالاخره ترنو Ternowاین سه نظریّه را می‌سنجد بی‌آنکه نظر تازه‌ای از خود بیاورد و اکتفا می‌کند به اینکه نظریات قدما را با هم وفق دهد.

من بسیار تعجّب می‌کنم از اینکه افرادی با چنین طبع نقّاد و تیزبین اینقدر بخود زحمت داده و تا این حد استقصا کرده و متوسّل به دلایل ناقص و استدلالات روانشناسی و جسم‌شناسی شده‌اند تا بتوانند مسئله‌ای را تشریح کنند که عقل متعارف برای هر کس که تعصّب نداشته باشد روشن می‌کند و آنچه بخصوص باعث تعجّب من می‌شود این است که لسینگ که بسیار به حقیقت نزدیك شده با وجود این نتوانسته است سرّ مطلب را کشف کند.

من پیش از آنکه به یك بررسی روانشناسی و جسم‌شناسی به‌پردازم و سؤال کنم که آیا لائوکن در وضعی که دارد می‌باید فریاد کند (در واقع جواب من به این سؤال بدون تردید این است که آری) با اظهار این نظر شروع می‌کنم که در صحنهٔ مورد بحث فریاد کشیدن نباید نمایانده شود صرفاً به این دلیل که تقلید فریاد در صلاحیّت فن سنگ‌تراشی نیست. این امکان نداشت که هیکل لائوکن در حال فریاد کشیدن از سنگ مرمر تراشیده شود. حداکثر ممکن بود او به این حالت نشان داده شود که دهانش را باز کرده و می‌خواهد فریاد کند ولی صدایش درنمی‌آید. اما لازمهٔ فریاد و تأثیر آن در شنونده بیرون آمدن صدا است نه باز شدن دهان. این باز شدن دهان یعنی پدیده‌ای که با فریاد زدن ملازمه دارد باید بیش از هر چیز علتی داشته باشد و آن علّت صدا است که باعث آن شده است. در این مورد بازکردن دهان ولو مغایر زیبائی باشد بعنوان شرط مجاز و حتّی لازم می‌شود. اما در

هنر پیکرتراشی تجسّم صدا بکلی بیجا بلکه بکلّی غیرممکن است بالّنتیجه شرط فریاد یعنی به زور بازکردن دهان که خطوط چهره و سایر خصوصیات نمایش را ضایع می‌کند حقیقتاً نامعقول است زیرا به این ترتیب به قیمت بسی فداکاریها فقط وسیله پیدا می‌شود در حالی که نتیجه یعنی تجسّم خود فریاد و همچنین تأثیر آن روی حساسیّت بیننده حاصل نمی‌شود. بدتر اینکه ما هر بار با نمایش مضحك زورزدنی روبرو می‌شویم که اثری از آن حاصل نمی‌شود. این موضوع داستان شوخی بی‌مزهٔ آن مردی را به یاد می‌آورد که دید پاسبان شبگرد خوابیده و بوقش را در کنار خود گذاشته است او با زحمت زیاد دهانهٔ بوق را موم گرفت و آنگاه با فریاد آتش، آتش، پاسبان را بیدار کرد و وقتی بیچاره سعی می‌کرد از بوق صدا درآورد و نمی‌توانست، بحال او بسی خندید. اما تجسّم فریاد وقتی وسایل آن در یك هنر وجود داشته باشد کاملاً مجاز است زیرا کمك به حقیقت یعنی به تجسّم کامل مثال می‌کند. این کیفیّت در شعر مصداق پیدا می‌کند که آنجا توصیف صحنه‌ها بوسیلهٔ تخیّل خواننده تکمیل می‌شود به این ترتیب ویرژیل در شعر لائوکن را مجسّم می‌کند که مثل گاوی که پس از ضربت تبر بندهایش را پاره کرده باشد فریاد می‌کند. همچنین در اشعار هومر مارس و مینرو Minerve فریادهای هولناك برمی‌آورند بی‌آنکه از وقار و از زیبائی آسمانی آنها کاسته شود. بازیگران نمایش‌ها هم همین کار را می‌کنند. لائوکن روی صحنهٔ نمایش باید به تمام معنی فریاد بزند. در نمایشنامهٔ سوفکل Sophocle فیلکتت Philoctete فریاد می‌کند و بی‌شك او روی صحنهٔ نمایش باستانی واقعاً فریاد می‌زده است. یك مورد کاملاً مشابه دیگر این است: بخاطر دارم که در لندن نمایش پیزارو Pizarro ترجمه از آلمانی را دیدم که در آن کمپل Kemble بازیگر مشهور نقش یك مرد نیمه‌وحشی ولی شرافتمند امریکائی را بازی می‌کرد. این مرد جوان زخمی برداشته بود و فریادی برمی‌آورد که هم بسیار هولناك بود و هم بسیار مؤثر. چون فریاد مشخّصی بود که در بازی او تأثیری بسزا برای نمایاندن حقیقت داشت. برعکس فریادی که روی سنگ یا پردهٔ نقاشی مجسّم شود یعنی فریاد ساکت حتّی از تجسّم موسیقی در نقّاشی هم که گونه آنرا در آنارش کاری ناشایسته می‌خواند مسخره‌آمیزتر است زیرا آسیبی که از عمل

فریاد زدن به تجسّم زیبائی می‌رسد بیش از آسیبی است که از عمل نواختن موسیقی به آن می‌رسد. در واقع این عمل دوّم غالباً با دست و بازو انجام می‌گیرد که می‌توان آنرا از اعمال عادی انسان تلقّی نمود و بنابراین تجسّم آنرا در نقّاشی کاملاً موجّه دانست بشرط آنکه موجب هیچ حرکت خشن اعضای بدن و کج و معوج کردن دهان نشود. به عنوان مثال می‌توانیم از تصویر سنت سسیل Sainte Cecile در حال نواختن ارگ و تصویر نوازندهٔ ویولن اثر رفائیل و غیره یاد کنیم. بنابراین از آنجا که درد لائوکن به علّت محدودیتهای هنر نمی‌توانست به وسیله فریاد نمایانده شود هنرپیشه ناچار بود از اینکه برای ابراز منظور خود بهمه وسایل دیگر توسّل جوید و این کار را به درجهٔ کمال انجام داده است. بعلاوه وینکلمن آنرا در یك شاهکار نشان می‌دهد یعنی توصیف ممتازی قائل می‌شود که اگر صفت شهامتی را که به لائوکن نسبت می‌دهد از آن کسر کنیم ارزش و حیثیّت آن بالّتمام محفوظ می‌ماند.

روشنی و خلوص زیبائی

۱۸. زیبائی توأم با لطف هدف عمدهٔ پیکرتراشی است بنابراین پیکرتراش توجه خاص به نفسِ بدن برهنه دارد و لباس را فقط به این شرط تحمّل می‌کند که شکل اندام را مخفی نکند. پارچه را برای پوشاندن مجسّمه بکار می‌برد اما نه به شکل لباس بلکه به شکل وسیلهٔ غیرمستقیمی برای نمایاندن اندام. این طرز تجسّم هنری نوعی است که درك آن برای بیننده حدّاکثر توجّه را ایجاب می‌کند زیرا اینجا هنرمند برای تجسّم زیبائی بجای نمایاندن علّت اصلی یعنی خود اندام اثر علّت را که چین‌خوردگی و فرو افتادن پارچه است نشان می‌دهد. بنابراین استفاده از پارچه در پیکرسازی تا اندازه‌ای مثل استفاده از کوتاه کردن ابعاد در دورنماسازی است هر دو نشانه‌هائی هستند، نه نشانهٔ رمزی بلکه آنگونه نشانه که اگر درست بکار برده شود ذهن را متوجّه شیئی موضوع تجسّم می‌کند بطرزی که گوئی عین شیئی در برابر دید قرار می‌گیرد و نه علامت آن.

حال اجازه می‌خواهم مقایسه‌ای را که به‌نظر می‌رسد و مربوط به علم معانی و بیان است اینجا بگنجانم. بطوری که دیدیم زیبائی هرقدر بی‌پرده‌تر و پوشش آن کمتر باشد درك آن آسانتر می‌شود. بنابراین یك موجود زیبا اگر از سلامت طبع برخوردار و در عمل آزاد باشد ترجیح خواهد داد که خود را فارغ از قید استتار، آنگونه که هست، نشان دهد. بر همین قیاس هر معنی زیبا و واقعاً رسا وقتی جلوه می‌کند که به طبیعی‌ترین، مستقیم‌ترین و ساده‌ترین طرز بیان شود و صاحب چنین قریحه حتّی‌الامکان سعی خواهد کرد افکارش را به دیگران برساند تا به این وسیله آن تنهائی و انزوائی را که انسان در این

دنیا حس می‌کند برای خود تخفیف دهد. برعکس کسی که دارای فکر سست و آشفته و نامنظم باشد بطرز بیان با تکلّف و بکار بردن صنایع لفظی تاریك متوسّل خواهد شد و سعی خواهد کرد اندیشه‌های فقیر و ناچیز و فرومایهٔ خود را با عبارات سنگین و غلمبه ادا کند. مَثَل او مانند مَثَل کسی است که فاقد وقار و زیبائی باشد و بخواهد این نقص را با پوشیدن لباس فاخر جبران کند. او زشتی و حقارت خود را زیر آرایشهای عجیب، زرق و برق، قر و فر، پرِ کلاه، گردن‌بند و شنل پنهان می‌کند. یك چنین هیئت زشت و نازیبا اگر آن پوششها را از او بگیرند کارش مشکل خواهد شد. همچنین است وضع نویسندهٔ موضوع بحث ما که اگر او را مجبور کنند محتویات اثر تاریك و پرتکلّفش را به زبان روشن ترجمه کند دچار همین اشکال خواهد شد.

نقاشی تاریخ

۱۹. موضوع عمدهٔ نقّاشی تاریخ گذشته از زیبائی و لطف، کاراکتر است. منظور از کاراکتر تجسّم اراده است در بالاترین درجهٔ تعیّن آن. اینجا فرد با تأکید جنبهٔ خاص از مثال انسانیّت اهمیّت مخصوص پیدا می‌کند و این معنی را نه تنها در صورت ظاهر بلکه بوسیلهٔ همه گونه اعمال و تغییرات شناخت و اراده که محرّك یا ملازم اعمال هستند و در قیافه و حرکات ظاهر می‌شوند، نمایان می‌کند. اگر بخواهیم مثال انسانیّت را با یك چنین تفصیل مجسّم کنیم باید تحوّل هزاران چهرهٔ آنرا در رفتار افراد شاخص نشان دهیم و برای آنکه معنی و اهمیّت خود این افراد قابل درك شود باید آنها را در صحنه‌ها و رویدادها و کارهای پیچ در پیچ معرفی کنیم. این وظیفهٔ خطیر را نقّاشی تاریخ برعهده می‌گیرد یعنی صحنه‌های زندگی را صرف‌نظر از نوع و درجهٔ اهمیّت آنها پیش چشم ما می‌گذارد. هیچ فردی، هیچ عملی خالی از اهمیّت نمی‌تواند بود. مثال انسانیّت در هر فرد و به وسیلهٔ هر گونه عمل همواره بیش از پیش نمایان می‌شود بنابراین هیچ رویدادی در زندگی انسان نیست که داخل در قلمرو نقّاش نباشد. قضاوتی که دربارهٔ نقّاشان بزرگ مکتب هلندی رواج دارد بسیار از انصاف دور است. معمولاً کار آنها فقط از نظر فنی مورد توجّه قرار می‌گیرد و از جهات دیگر با نظر تحقیرآمیز تلقّی می‌شود چون این آثار بیشتر چیزهای مربوط به زندگی عادی را مجسّم کرده‌اند و حال آنکه قضاوت‌کنندگان فقط رویدادهائی را قابل توجّه می‌دانند که از تاریخ یا از کتابهای تورات و انجیل اقتباس شده باشد. ما باید پیش از هر چیز به این نکته توجّه کنیم که معنی باطنی یك عمل بکلّی با معنی ظاهری آن فرق

دارد و این دو معنی غالباً از یکدیگر جدا هستند. معنی ظاهری عبارتست از اهمیّت عمل از لحاظ عواقب آن در دنیای واقعی (که بنابراین وابستهٔ اصل علّت است) و حال آنکه معنی باطنی آن اهمیّت دری است که به روی مثال انسانیّت باز می‌کند یعنی جنبه‌هائی از آن را که به‌ندرت ظاهر می‌شوند نشان می‌دهد به این طرز که افراد متمایزی را در موقعیّت‌های مناسب قرار می‌دهد تا در آن وضع صفات و خصوصیّات آنها بطرز روشن معلوم شود. در هنر تنها معنی باطنی اهمیّت دارد، در تاریخ معنی ظاهری، این دو کاملاً از یکدیگر مستقل هستند هم می‌توانند با هم جلوه کنند، هم می‌توانند جدا از یکدیگر ظاهر شوند. یك عمل که اهمیّت تاریخی فوق‌العاده‌ای داشته باشد می‌تواند از لحاظ معنی باطنی بکلّی مبتذل و پیش پا افتاده باشد. از طرف دیگر یك صحنهٔ زندگی روزانه ممکن است معنی باطنی قابل توجهی داشته باشد و آن در صورتی است که افراد و فعالیّت و ارادهٔ بشری را در سرّی‌ترین تحولات آنها بطور روشن نشان دهد. دو عمل که از لحاظ معنیِ ظاهری متفاوت باشند می‌توانند از لحاظ معنیِ باطنی عیناً یکی باشند. مثلاً از نظر معنیِ باطنی یك صحنه هیچ فرق نمی‌کند که موضوعی که مجسّم می‌شود داستان وزیرانی باشد که با مداقّه در یك نقشهٔ جغرافیائی سرنوشت کشورها یا ملل را تعیین می‌کنند یا روستائیانی که دور میز قهوه‌خانه نشسته و بر سر بازی ورق یا تخته‌نرد با یکدیگر نزاع می‌کنند. همچنین فرق نمی‌کند که بازی شطرنج با مهره‌های طلائی انجام شود یا با مهره‌های چوبی. صحنه‌ها و رویدادهائی که برای میلیونها نفوس تار و پود زندگی را تشکیل می‌دهند، کارهای آنها، بدبختی‌ها و خوشبختی‌های آنها به خودی خود بحد کافی اهمیّت دارند که مشمول قلمرو هنر شوند و در نتیجهٔ تنوّع و وسعتی که دارند مادهٔ لازم را برای تجسّم مثال همه جانبهٔ انسانیّت فراهم سازند. حتی لحظهٔ گذرا و گریزپا می‌تواند بوسیلهٔ هنر صورت ثابت پیدا کند. این را در اصطلاح امروزی نقّاشی ژانر Genre[1] می‌نامند. این نوع هنر احساس عاطفی مخصوصی برمی‌انگیزد

۱ـ عنوان نقاشی ژانر به تابلوهائی اطلاق می‌شود که موضوع آنها صحنه‌هائی از زندگی عادی و روزمره باشد از هر قبیل مانند طبیعت بیجان و تصویر حیوانات و وضع داخل منازل و غیره. (مترجم)

یعنی این دنیای گذرا و این توالی مداوم رویدادهای ناپیوسته را که برای ما همهٔ کائنات را تشکیل می‌دهند در یك تصویر نمایان می‌سازد و به این نحو فرد را به مقام مثال نوع خود ارتقاء می‌دهد و گوئی حرکت زمان را متوقّف می‌سازد. اما رویدادهای تاریخی که از نظر ظاهری مهم هستند از نظر نقّاشی نقصی دارند به این معنی که بطوری که غالباً اتّفاق می‌افتد برای تجسّم آنچه در آنها اهمیّت دارد دید شهودی کافی نیست بلکه فکر هم باید به آن ضمیمه شود.

از این نقطهٔ نظر در هر حال لازم است در یك پردهٔ نقّاشی معنی اسمی از معنی حقیقی تمیز داده شود. معنی اوّل تماماً ظاهری است یعنی صرفاً مفهومی است که به آن اضافه می‌شود. معنی دوم عبارت از یك چهرهٔ مخصوص مثال انسانیّت است که به وسیلهٔ تابلو قابل درك شهودی می‌شود. مثلاً اگر معنی ظاهری تابلو این باشد که «شاهزاده خانم مصری موسی را پیدا می‌کند» این وضعی است که برای تاریخ اهمیّتی بسزا دارد اما معنی حقیقی آن یعنی آنچه به دید شهودی ما عرضه می‌شود کودکی است که روی یك گهوارهٔ شناور واگذاشته شده و یك زن از طبقهٔ اعیان او را نجات می‌دهد و این کیفیّتی است که می‌تواند بارها رخ داده باشد. تنها لباس است که در این مورد می‌تواند فرد دانا را از واقعیّت تاریخی آگاه کند. اما لباس فقط برای معنی اسمی ارزش دارد و برای معنی حقیقی بکلّی بی‌ارزش است زیرا معنی حقیقی فقط انسان است من حیث انسان و نه مشخصات عرضی او. رویدادهائی که از تاریخ اقتباس شود مزیّتی نسبت به آنچه از امکانات ساده گرفته شود ندارد. نمی‌توان به آنها عنوان فردی داد چون فقط جنبهٔ عمومی دارند. آنچه در رویدادهای تاریخ حقیقتاً دارای اهمیّت است قسمت انفرادی و اختصاصی نیست بلکه برعکس محتوای عمومی آنها و جنبهٔ مثال انسانیّتی است که مجسّم می‌کنند. بهیچ وجه نباید از موضوعهای تاریخی صرف‌نظر کرد. ارزش هنری آنها چه برای نقّاش چه برای بیننده واقعیّت فردی و خصوصی آنها (که اهمیّت تاریخی آنها را تشکیل می‌دهد) نیست بلکه آن معنی عمومی یا صورت مثالی است که مجسّم می‌کنند. اما از تاریخ فقط باید رویدادهائی را انتخاب کرد که معنی عمومی آنها قابل تجسّم باشد و

احتیاج به دخالت دادن فکر نباشد. چون در غیر این صورت معنی اسمی زیاده از حد از معنی حقیقی دور خواهد بود و آنچه فکر به تابلو اضافه کند اهمیّتی بیش از اندازه خواهد داشت که مضرّ به ادراك مبتنی بر دید صرف خواهد بود. حتی در تئاتر هم جایز نیست که جریان عمدهٔ عمل (مثل تراژدیها در فرانسه) پشت پرده صورت گیرد. بدیهی است که یك چنین وضع به طریق اولی در نقّاشی عیب بزرگی خواهد بود.

موضوعهای تاریخی در صورتی بی‌ارزش خواهند بود که نقّاش را در یك دایرهٔ مخصوص نه به اقتضای ملاحظات هنری بلکه بخاطر منظورهای دیگر محصور کنند و محتوای دایره از لحاظ چیزهای جالب توجه و در خور نقّاشی فقیر باشد. یك مثال این وضع حالت هنرپیشه‌ای است که خود را محصور در دایره‌ای بیابد که محتوای آن تاریخ یك قوم کوچك، پرت افتاده، لجوج، تابع حکومتی متعصّب، یعنی تابع جنون و مورد تحقیر همهٔ ملل بزرگ شرق و غرب و همزمان خود باشد. منظورم قوم یهود است.

مهاجرتهای عظیم قبایل وحشی بین ما و قدما حد فاصلی گذاشته است شبیه به حدّی که انقلابات اخیر علم هیدروگرافی بین دورهٔ زمین‌شناسی کنونی و عصر موجوداتی که ما فقط بصورت فوسیل می‌شناسیم قرار داده است. در این وضع جای تأسف است که قومی که فرهنگش پایهٔ عمومی فرهنگ ما را تشکیل داد همین قوم یهود بود و نه قوم هندی یا قوم یونانی یا لااقل قوم رومی، اما طالع نحس بخصوص به نقّاشان نابغهٔ ایتالیائی قرون پانزدهم و شانزدهم رو آورد که خود را در انتخاب موضوعات محصور در داخل دایرهٔ تنگی یافتند و ناگزیر از توسّل به همه گونه رویدادهای مبتذل شدند. در واقع در قسمت موضوعات تاریخی محتویات کتاب عهد جدید (انجیل) از کتاب عهد عتیق (تورات) هم نامناسب‌تر است. شرح حال شهدا و آباء دین مسیح که به دنبال عهد عتیق می‌آید موضوع بخصوص خشکی است. با این حال لازم است بین تابلوهای موضوعات تاریخی یا اساطیر مذاهب یهود و مسیح و تابلوهائی که روح مخصوص یا اخلاق مسیحیّت را به دید شهودی ما عرضه می‌کنند (و این کیفیّت در تصویر اشخاصی که دارای روح بوده‌اند ظاهر می‌شود) دقیقاً فرق بگذاریم. چنین تصاویر در حقیقت عالیترین

و شگفت‌انگیزترین آثار نقّاشی هستند و فقط بزرگترین استادان این هنر و مخصوصاً رفائیل و کورژ (Correggeبویژه این یك در اوّلین کارهایش) آنها را ساخته‌اند. این نوع نقّاشی را نمی‌توان حقیقتاً جزو نقّاشی تاریخ محسوب نمود زیرا معمولاً هیچ واقعه و هیچ عملی را مجسّم نمی‌کند بلکه بیشتر اوقات این تصاویر جمعی را نشان می‌دهند که عبارت از حواریون و شخص مسیح است. تصویر مسیح هم غالباً بصورت یك کودك همراه با مادر و فرشته‌ها دیده می‌شود. در قیافه‌ها و بخصوص در چشمهای این تصاویر ما انعکاس شناخت کامل را می‌بینیم. یعنی شناختی که ناظر به چیزهای مخصوصی نیست بلکه مُثُل یعنی همهٔ ماهیّت جهان و زندگی را بطرز کامل درك می‌کند. این ادراك در ارادهٔ آنها اثر می‌کند یعنی برخلاف شناخت عادی انگیزه‌ای به اراده عرضه نمی‌کند بلکه برعکس اراده را آرامش می‌بخشد. از اینجا است که آن حالت تسلیم کامل که در عین حال روح مسیحیّت و روح حکمت هندی است پیدا می‌شود. از اینجاست که ترك هر گونه هوی و هوس، حالت انقطاع و فرونشاندن اراده که گوئی همهٔ جهان با آن از میان می‌رود ایجاد می‌شود. در یك کلمه از اینجا است که رستگاری دست می‌دهد. اینها هستند علائم زوال‌ناپذیری که بوسیلهٔ آنها استادان هنر حکمت والا را در آثار خود بیان کرده‌اند. نقطهٔ اوج هنر همینجا است. هنر پس از آنکه اراده را در تعیّن کامل آن یعنی در مُثُل پیروی کرده، پس از آنکه همهٔ مراحل تحوّل آنرا پی در پی (یعنی از پائین‌ترین درجات که آنجا تابع علل است تا درجات تأثیرپذیری از هیجانات انگیزه‌ها)طی نموده، سرانجام اراده را به ما نشان می‌دهد در حالی که خود را در پرتو آرامش عظیمی که از شناختِ کاملِ ماهیّتش به آن دست داده است آزادانه نفی می‌کند[1].

۱ـ مؤلف در یك زیرنویس می‌گوید: معنی این عبارت را نمی‌توان فهمید مگر پس از فهم کامل کتاب بعدی.

موضوع هنر همان مثل افلاطونی است

۲۰. همهٔ آنچه ما تا اینجا دربارهٔ هنر گفته‌ایم متّکی بر این اصل است که موضوع هنر یعنی چیزی که هنرپیشه می‌خواهد مجسّم کند، چیزی است که شناختش مقدّم بر اثر هنری و مولّد آنست، همانطور که بذر مقدّم بر گیاه و مولّد آنست. این چیز مثال بمعنی افلاطونی کلمه است و هیچ چیز دیگر نیست. یك چیز بخصوص که به ادراك عادی بتوان دریافت نیست. مفهوم هم نیست زیرا موضوع فهم بوسیلهٔ عقل و علم نیست. هر چند مثال و مفهوم وجه مشترکی دارند یعنی هر دو واحدهائی هستند که تعداد کثیری از اشیاء را مجسّم می‌کنند اما با این حال بین آنها تفاوت بزرگی وجود دارد که من آنرا طی آنچه در کتاب اوّل دربارهٔ مفهوم و در همین کتاب دربارهٔ مثال گفته‌ام به طرز روشن و واضح شرح داده‌ام. من نمی‌توانم بگویم که افلاطون این تفاوت را درست درك کرده بود زیرا بسیاری از مثالهائی که او در وصف مُثُل می‌آورد و توضیحاتی که دربارهٔ آنها می‌دهد فقط شامل مفاهیم می‌شود اما ما اکنون این مسئله را بی‌جواب می‌گذاریم و به راه خود می‌رویم و هر جا که مشاهده کنیم که راهمان با راه نابغهٔ بزرگ و شریف تلاقی می‌کند خوشحال می‌شویم ولی با وجود این بیشتر در فکر تعقیب هدف خود خواهیم بود تا در فکر دنباله‌روی از او.

تفاوت مفهوم و مثال

مفهوم انتزاعی و استدلالی است، محتوای آن بکلی نامشخّص و فقط حدودش مشخّص است. تنها کسی آنرا درك می‌کند که توانائی استدلال عقلی داشته باشد. کلمات بدون هیچ واسطهٔ دیگر برای بیان آن کفایت می‌کنند. تعریف آن در حقیقت همهٔ شناخت آنست. مثال برعکس (می‌توان احتمالاً آنرا تجسّم مفهوم خواند) مطلقاً امر شهودی است، هر قدر هم که نمایندهٔ تعداد بی‌حدّی از اشیاء باشد با وجود این از هر حیث مشخّص است. فرد مِن حیث فرد هیچگاه نمی‌تواند آنرا بشناسد. فقط آن کس می‌تواند آنرا بشناسد که از اراده و فردیّت تماماً گذشته و به حالت شناسای صرف ارتقاء یافته باشد. به عبارت دیگر مثال فقط برای ژنی قابل درك است و یا برای آن کس که به کمك شاهکارهای هنری نیروی شناخت مجرّد را در خود پرورانده و اینك به حالتی نزدیك به ژنی رسیده باشد. مثال را نمی‌توان فی حد ذاته به دیگری القاء نمود بلکه فقط به صورت مشروط می‌توان آنرا شناساند زیرا وقتی درك، و در یك اثر هنری مجسّم، شود هر کس فقط به نسبت ارزش ذهن خود می‌تواند آن را دریابد. بهمین علت است که عالیترین آثار همهٔ هنرها، باشکوه‌ترین تولیدات ژنی، الی‌الابد برای مردمِ ناآشنا یعنی اکثریّت ناشناخته می‌مانند. برای آنها شاهکار غیرقابل درك و از دست‌رس خارج است. گوئی یك درهٔ عمیق بین آن و آنها فاصله است. مانند یك شاهزاده است که عوام اذن ورود به بارگاهش نداشته باشند. راست است که حتی نادان‌ترین اشخاص شاهکارهای شناخته شده را به علّت مقبولیّت آنها می‌ستایند چون نمی‌خواهند جهلشان فاش شود اما آنها همیشه سکوت می‌کنند چون با آنکه تمایل به عیب‌جوئی دارند

ولی می‌ترسند دیگران آنها را ملامت کنند و به مجرّد آنکه مطمئن شوند که خطری متوجهشان نیست زبان می‌گشایند و نفرتی را که مدّتها در باطن خود پنهان کرده بودند نسبت به هر چیز زیبا و بزرگ و علیه کسانی که آنها را به وجود می‌آورند اظهار می‌کنند. این احساس نفرت از آن جهت است که آنها هیچگاه ارزش شاهکارها را نتوانسته‌اند درك کنند و به این علّت در برابر آنها احساس حقارت کرده‌اند. در حقیقت برای آنکه شخص ارزش دیگران را به رغبت و آزادانه درك و تصدیق کند لازم است که خود ارزشی داشته باشد. بر این اساس است که صفت فروتنی برای شخص هر قدر هم که دارای استحقاق باشد لازم است. ستایش زیاده از حدی هم که همه نسبت به فروتنی معمول می‌دارند بهمین علت است. این صفت بین همهٔ صفات هم جنس آنها تنها صفتی است که وقتی شخص سخن در مدح فرد دیگری بمیان آورد هیچگاه آنرا فراموش نمی‌کند یعنی اظهار تمجیدش همیشه توأم با فروتنی است. علت آن هم اینست که ستاینده می‌خواهد رضایت خاطر طرف را جلب کند و خشم و غضبی را که در نتیجهٔ احساس فرومایگی به او دست داده باشد فرونشاند. فروتنی در واقع چیست؟ جز یك تواضع ریاکارانه که بواسطهٔ آن در این دنیای آلوده به حقد و حسد شخص برای داشتن محسنات و استحقاقهای خود عذر می‌خواهد. یعنی از کسانی که از آن صفات محرومند پوزش می‌طلبد. زیرا آن کس که بعلت نداشتن هیچ حسن یا شایستگی این صفات را بخود نسبت ندهد فروتن نیست بلکه فقط منصف است.

مثال، وحدتی است که به وسیلهٔ زمان و مکان یعنی صورتهای ادراك شهودی مبدّل به کثرت می‌شود. مفهوم، برعکس وحدتی است که بوسیلهٔ انتزاع یعنی عملِ قوهٔ مدرکه از کثرت استخراج می‌شود. مفهوم را می‌توان وحدت بعد از شیئی خواند و مثال را وحدت قبل از شیئی. بالاخره فرق بین مفهوم و مثال از یك مقایسه روشن می‌شود: مفهوم شبیه یك ظرف بیجان است که هر چه در آن بگذارند بهمان شکل می‌ماند اما بیش از آنچه در آن گذاشته شده[1] چیزی نمی‌توان از آن بیرون آورد[2]. اما مثال برعکس به

۱- Reflexion synthetique تشبیه به فکر ترکیبی.

۲- Jugement analytique تشبیه به قضاوت تحلیلی.

کسی که آنرا درك کرده باشد تجسّماتی ارائه می‌کند که از نقطهٔ نظر مفهومی که همان نام را دارد بکلی تازه است. بنابراین مثال شبیه موجود جانداری است که می‌روید و تولید می‌کند و می‌تواند چیزی به وجود آورد که در آن گذاشته نشده بود.

حال نتیجهٔ آنچه گفتیم این است که مفهوم هر قدر برای زندگی سودمند و برای علم مفید و لازم و بارور باشد باز این حقیقت بجای خود باقی است که از نقطهٔ نظر هنر برای همیشه نازا و عقیم است. اما مثال برعکس وقتی درك شود سرچشمهٔ حقیقی و یکتای هر گونه اثر هنری اصیل است و اصالت آن در اینست که از نفس زندگی و طبیعت و جهان به وجود می‌آید و به وجود آورندهٔ آن فقط ژنی و یا کسی است که به یاری الهام برای لحظه‌ای به مقام ژنی ارتقاء یافته باشد. تنها از چنین دید مستقیم است که آثار اصیل، آثاری که جاودان بودنشان بخودی خود آشکار است می‌تواند بوجود آید. از آنجا که مثال یك کیفیّت شهودی بوده و خواهد بود هنرپیشه نسبت به کارش هیچ قصد و هدفی که مبتنی بر انتزاع از کلیّات باشد ندارد. آنچه به ذهنش القاء می‌شود مفهوم نیست بلکه مثال است و بنابراین او دربارهٔ کاری که انجام می‌دهد هیچ توضیحی نمی‌تواند داد. او هدفش را به اصطلاح که عوام از نوك بینی می‌بیند و عملش ناخودآگاه و غریزی است. اما آنها که کارشان تقلید است یعنی سازندگان تصنّعی و به قول هوراس «گروه مقلّدان غلام صفت» از مفهوم به هنر راه می‌یابند. آنها ضمن مشاهدهٔ شاهکارهای واقعی آنچه را که خوشآیند و جالب بیابند آنرا پیش خود تجزیه می‌کنند و سپس به شکل مفهوم یعنی انتزاعی در می‌آورند و بالاخره با احتیاط و بسی کوشش یك اثر تقلیدی می‌سازند. چه تقلید را اقرار کنند، چه نکنند، آنها مانند نباتات طفیلی خوراکشان را از آثار دیگران جذب می‌کنند و مانند بولیپ‌ها رنگ غذاهایشان را بخود می‌گیرند. اگر این تشبیه را جلوتر ببریم می‌توانیم بگوئیم آنها شبیه ماشین‌هائی هستند که هر چه را در آن‌ها بگذارند ریزریز و مخلوط می‌کنند اما هیچگاه نمی‌توانند هضم کنند. به این ترتیب در کارشان عناصر مأخوذ از دیگران را همیشه می‌توان شناخت و تجزیه کرد و تمیز داد. تنها ژنی است که می‌توان او را به یك بدن منظّم تشبیه نمود

که هضم می‌کند، عمل می‌آورد و تولید می‌کند. البته ژنی از مکتب و نمونهٔ کار پیشینیان درس می‌گیرد اما فقط وقتی بارور می‌شود که زیر نفوذ درك شهودی در تماس مستقیم با زندگی و جهان قرار گیرد. به این جهت است که آموزش هر قدر کامل باشد هیچگاه ماهیت اصل را از نظر پنهان نمی‌کند. همهٔ مقلّدان، همهٔ سازندگان تصنّعی، ماهیّت آثار ارجمند دیگران را که الگوی کار خود قرار می‌دهند به شکل مفهوم درك می‌کنند. اما مفهوم هرگز نمی‌تواند به یك اثر هنری زندگی بخشد. اکثریّت مردمان نافرزانهٔ هر زمان فقط مفاهیم را می‌شناسند و نمی‌توانند از آنها عدول کنند و به این جهت آثار تقلیدی را با اشتیاق و بسی ستایش استقبال می‌کنند. اما چند سال بیشتر طول نخواهد کشید که معلوم شود این آثار ملال‌انگیزند زیرا تنها جاذبهٔ آنها یعنی روح زمان با مفاهیم جاری وقت که این آثار فقط از آن می‌توانند سرچشمه گرفته باشند تغییر یافته است.

اثر هنری تعلق به زمان معینی ندارد

فقط آثار اصیل یعنی آنها که مستقیماً از باطن طبیعت و زندگی اقتباس شوند مانند خود طبیعت و زندگی همیشه جوان و توانا می‌مانند زیرا تعلّق به هیچ عصر معیّنی ندارند بلکه متعلّق به انسانیّت‌اند. آثاری که مقتضیات زمان در آنها رعایت نشده باشد یعنی سازندگانشان آن مقتضیات را تحقیر کرده باشند معاصران آنها را با سردی تلقّی می‌کنند و این را بر آنها نمی‌بخشند که انحرافات زمان خود را تلویحاً و بطور غیرمستقیم فاش کرده‌اند. به این ترتیب ارزش این آثار دیر و فقط به اکراه شناخته می‌شود. اما از طرفی هم آنها پیر نمی‌شوند و حتّی تا زمانهای بسیار دور حالت خود، تازگی خود و جوانیِ مداوم خود را حفظ می‌کنند و از آنجا که مورد تقدیر و تحسین افراد روشن‌بین و نادری قرار گرفته‌اند که گاه‌گاه طی قرون ظاهر می‌شوند و داوری می‌کنند. نه ترس از تحقیر دارند نه ترس از فراموشی. همین داوریها به مرور افزایش می‌یابند و تنها مأخذ و ملاکی را تشکیل می‌دهند که قضاوت آیندگان بر آن تکیه خواهد کرد. اصل، ظهور پی در پی همین افراد است چون تودهٔ مردم در آینده هم بهمان اندازه کج طبع و نافرزانه خواهند بود که در گذشته بوده‌اند و حالا هم هستند. اگر به شکایاتی که ژنی‌های بزرگِ هر قرن علیهِ معاصران خود اظهار کرده‌اند مراجعه شود چنین به نظر خواهد آمد که گوئی مربوط به همین امروز هستند و علت آن اینست که نژاد بشر همیشه همان است که بوده. در همهٔ زمانها و در همهٔ هنرها نفوذ تصنّع یعنی اطوار و اداها جای الهام را که منحصر به معدودی نفوس است می‌گیرد. حال این لباس تصنّع لباسی است که ژنی لحظه‌ای. در آن درخشیده ولی وقتی کهنه شده

آنرا دور انداخته و دیگران برداشته‌اند. از آنچه گفته شد چنین نتیجه گرفته می‌شود که آن کس که بخواهد پسند آیندگان را جلب کند باید از پسند معاصران چشم به‌پوشد و بالعکس.

هدف هنر شناساندن مثال است نه تمثیل

۲۱ هدف هنر بنابراین اینست که مثال را وقتی درك شود بشناساند. مثال پس از آنکه از ذهن هنرپیشه می‌گذرد و آنجا از هر عنصر خارجی تصفیه و تفکیك می‌شود صورت قابل فهم پیدا می‌کند بطوری که حتّی هوش ضعیف و بلکه کاملاً عقیم هم می‌تواند آنرا درك کند. از طرفی هم می‌دانیم که هنرپیشه مجاز نیست از مفاهیم الهام بگیرد و بنابراین نمی‌توانیم از اثری که سازندهٔ آن آنرا رسماً به بیان یك مفهوم تخصیص داده باشد احساس زیباشناسی کنیم. یك مثال آن داستانهای تمثیلی است. حدیث تمثیلی یك اثر هنری است که معنی آن غیر از آنست که بیان می‌شود در حالی که مثال مانند هر چیز شهودی خود بخود و بطرز مستقیم و کامل خود را می‌شناساند و برای نمایان کردن خود احتیاج به وساطت غیر ندارد. هر چیز که تجسّم و بیان آن محتاج رجوع به چیز دیگر باشد موضوع درك شهودی نمی‌تواند بود و بنابراین الزاماً یك مفهوم است. تمثیل بیان یك مفهوم است به این طرز که ذهن بیننده تصویر مرئی و مشهود را منحرف می‌کند و به ادراکی از نوع دیگر یعنی انتزاعی و غیرشهودی و کاملاً متفاوت با اثر هنری سوق می‌دهد. در این مورد پردهٔ نقّاشی و مجسّمه هدفشان انجام منظوری است که یك اثر نوشته با خطی بمراتب بهتر انجام می‌دهد. یعنی خطْ استعدادش برای رسیدن به هدف بسیار بیشتر است. اینجا دیگر هدف، هدف هنر، آنگونه که ما تعریف کرده‌ایم یعنی تجسّم مثالی که باید بطرز شهودی درك شود، نیست.

برای ساختن یك تمثیل کمال هنرمندی لازم نیست چون همینقدر کافی است که موضوع شناخته شود. وقتی این نتیجه به دست آید منظور حاصل

است. ذهن متوجّه چیزی می‌شود که بکلی از محیط هنر خارج است یعنی یك مفهوم مجرّد و انتزاعی که هدف هم همانست. بنابراین تمثیل‌هائی که در هنر پیکرسازی و نقّاشی به کار روند چیزی جز یك خط مرموز (مانند خط قدیم مصری) نیستند. اگر آنها بعنوان تجسّم شهودی یك ارزش هنری داشته باشند چنین ارزش ناشی از ماهیّت تمثیل نیست بلکه موجباتی بکلی غیر از آن دارد. تابلوهای «شب» از کورژ Correge، «ژنی نیك‌نامی» از آنیبال کاراش Annibal Carrache و «الهه‌های فصول» از پوسن Poussin بی‌شك تابلوهای بسیار زیبائی هستند که در عین حال تمثیل هم هستند اما در آنها هیچ ارتباطی بین این دو کیفیّت (زیبائی و تمثیل) وجود ندارد. ارزش آنها بعنوان تمثیل حتّی برابر ارزش یك کتیبه نیست. این موضوع ما را به تفاوتی که قبلاً بین معنی حقیقی و معنی اسمی یك تابلو قائل شدیم برمی‌گرداند. اینجا معنی اسمی یعنی مثلاً «ژنی نیك‌نامی» همان تمثیل است در حالی که معنی حقیقی آن چیزی است که عیناً نمایان می‌شود. در تابلوی مورد بحث جوان زیبای بالداری است که گروهی نوجوانان دور او پرواز می‌کنند و این مثالی است که مجسّم می‌شود. اما این معنی حقیقی فقط در صورتی اثر می‌بخشد که ما از معنی اسمی و تمثیلی صرف‌نظر کنیم. زیرا اگر به این معنی توجه داشته باشیم نظارهٔ زیباشناسی را ترك کرده و یك مفهوم مجرّد را در ذهن آورده‌ایم در حالی که عبور از مثال به مفهوم همیشه تنزّل است. در واقع غالباً این قصد تمثیلی از معنی حقیقی یعنی از حقیقت عینی می‌کاهد. مثلاً در تابلوی «شب» از کورژ روشنائی غیرطبیعی با آنکه به طرزی زیبا نمایان شده ولی صرفاً فرع جنبهٔ تمثیلی تابلو، و از نظر فیزیکی غیرمعقول است. بنابراین اگر یك تابلوی تمثیلی ضمناً ارزش هنری داشته باشد این ارزش بهیچ وجه ربطی به نقش تمثیلی آن ندارد. یك چنین اثر در عین حال دارای دو هدف است: بیان مفهوم و بیان مثال. تنها بیان مثال می‌تواند هدف هنر باشد، بیان مفهوم هدفی است متعلّق به نوع دیگر، سرگرمی مطبوعی است، تصویری است که مانند خط رمزی مصری کار یك کتیبه را می‌کند، بطور خلاصه اختراعی است برای خوشآیند کسانی که ماهیّت حقیقی هنر را هرگز نمی‌توانند شناخت. وضع آنها شبیه وضع چیزی است که در عین حال

عملاً مفید باشد و بنابراین دارای دو جنبه باشد. مثلاً مجسّمه‌ای که در عین حال جاچراغی یا پایهٔ سر ستون باشد یا نقش برجسته‌ای که در عین حال سپر آشیل قهرمان باشد. دوستداران حقیقی هنر این انواع را نخواهند پسندید. البته یك تابلو تمثیلی می‌تواند بواسطهٔ معنی ذاتی خود اثر نیرومندی در ذهن ایجاد کند اما یك کتیبهٔ ساده هم در اوضاع مشابه همان اثر را خواهد داشت. مثلاً فرض کنیم شخصی دائماً آرزوی کسب شهرت داشته باشد و آن را حق خود بداند اما چنین بیندیشد که مادام که سندی از استحقاق خود ارائه ندهد حقّش شناخته نخواهد شد. حال او از مقابل تابلوی کاراش می‌گذرد و «ژنی نیك‌نامی» را با تاج گل بر سر می‌بیند، این منظره روح او را بیدار می‌کند و نیروی فعالیتش را برمی‌انگیزد. اما همین حالت پیدا می‌شد اگر او ناگهان کلمهٔ «نیك‌نامی» را با حروف درشت روی دیوار می‌دید. همچنین فرض کنیم مردی یك حقیقت مهم از نظر عملی یا علمی کشف کرده باشد ولی نتواند آن را به دیگران بقبولاند. حال او را مقابل یك تابلوی تمثیلی بگذاریم که تجسّمی باشد از این اندیشه که زمان پرده از حقیقت برمی‌دارد و آن را عریان نمایان می‌کند. این منظره در او شدیداً تأثیر می‌کند اما همین عبارت هم که «زمان حقیقت را نمایان می‌کند» می‌توانست بهمین اندازه در او اثر کند. در واقع آنچه در او اثر می‌کند اندیشهٔ مجرّد است نه تجسّم عینی.

بنابراین بطوری که قبلاً گفتیم تمثیل در هنر پیکرسازی گرایش غلطی است به سمت هدفی که تماماً از محوطهٔ هنر خارج است و بالنتیجه اگر زیاده از حد دنبال شود بکلی تحمّل‌ناپذیر می‌شود، یعنی به مجرّد آنکه به تعبیرات افراطی و غامض به‌پردازد به سطح بلاهت تنزّل می‌کند. نمسیس[1] Nemesis با نگاهی به سمت پائین از درز لباس پستانش را نظاره می‌کند به این معنی که همه چیزِ مرموز را می‌بیند. بلّوری Bellori چنین وانمود می‌کند که انیبال کاراش ولوپته[2] Volupte را با یك لباس زرد می‌پوشاند تا نشان دهد که لذّتی که از او بدست می‌آید بزودی پژمرده و مثل کاه زرد می‌شود.

حال گاهی مبالغه به جائی می‌رسد که دیگر رابطه‌ای بین تصویری که

۱- Nemesis در اساطیر یونان الههٔ انتقام خدائی است.
۲- Volupte در اساطیر یونان الههٔ لذّت شهوانی است.

نمایان شده و مفهومی که در نظر گرفته شده است وجود ندارد. نه رابطه‌ای از نوع تداعی معانی نه رابطه‌ای به وساطت اندیشه‌ای که بتواند جای مفهوم را بگیرد. در این صورت رمز و معنی آن جنبهٔ کاملاً قراردادی پیدا می‌کنند یعنی پیوندشان با یکدیگر فرع یك قاعدهٔ اختیاری است که به صرف تصادف انتخاب شده است. من بر این تمثیل نام تمثیل رمزی می‌گذارم. به این نحو است که گل سرخ رنگ خودداری، برگ غار رمز نیك‌نامی، برگ خرما رنگ پیروزی، صدف رنگ زیارت و صلیب رنگ دین مسیح محسوب می‌شود. همهٔ معانی خاص هم که مستقیماً به رنگها نسبت داده شده از همین نوع هستند: زرد نمایندهٔ دوروئی، آبی نمایندهٔ وفاداری و غیره. اینگونه رمزها ممکن است در زندگی غالباً بکار روند اما از نقطهٔ نظر هنر مطلقاً معنی ندارند. فقط می‌توان آنها را از نوع خط مصری یا چینی تلقی کرد یا به علائم اصل و نسب یك خانواده، یا تابلوی یك مهمانسرا که مثلاً تصویر یك در بطری باشد، یا علائم شغلِ افراد مانند کلید فرّاشباشی یا پیش‌بند چرمی یك کارگر معدن تشبیه نمود. بالاخره ممکن است بر بعضی رمزها که بعنوان صفت یك شخصیّت تاریخی یا اساطیری یا تجسّم یك معنی خاص پذیرفته شده باشند نام «علامت» گذاشت. مانند نام‌گذاری حیوانات بر مؤلفان انجیل‌ها، جغد بر مینرو[1] Minerve، سیب بر پاریس[2] و لنگر بر امیدواری و غیره. اما عنوان علامت معمولاً به طرحهای تمثیلی ساده‌ای اطلاق می‌شود که با یك کتیبهٔ توضیحی همراه و غرض از آنها نمایان کردن یك حقیقت معنوی باشد. مجموعه‌های فراوانی از این طرحها وجود دارد مانند مجموعهٔ کامراریوس Camerarius و آلسیاتوس Alciatus و غیره. این مرحله‌ای است در راه وصول به تمثیل شعری که بعد شرح خواهیم داد. مجسّمه‌سازی یونانی وسیله‌ایست برای درك شهودی یا زیباشناسی در حالی که مجسّمه‌سازی هندی وسیله‌ایست برای درك مفهوم و بنابراین صرفاً رمزی است.

این اظهار نظر دربارهٔ تمثیل متّکی بر نکاتی است که من دربارهٔ ماهیّت

۱- رب‌النوع حکمت در اساطیر رومی.

۲- پسر زیبا و جذاب پریام Priam پادشاه تروا که بعنوان داور زیبائی برگزیده شد که یك سیب طلائی به رسم جایزه به زیباترین الهه از میان سه الهه بدهد.

هنر گفته‌ام و نتیجهٔ الزامی آنست اما مستقیماً مخالف قضاوت وینکلمن Winckelmann است. وینکلمن بهیچ وجه با این نظر که تمثیل خارج از محیط هنر و غالباً مضرّ به آن است موافق نیست و برعکس همه جا به نفع آن سخن می‌گوید. حتّی در تشخیص و تعریف هدف عالی هنر می‌گوید: «تجسّم مفاهیم عمومی و چیزهائی است که به حواس درك نمی‌شوند». خواننده می‌تواند یا این نظر یا نظر مخالف را به‌پذیرد. اما من وقتی نظریات وینکلمن را دربارهٔ فلسفهٔ فوق طبیعی زیبائی می‌خوانم متوجّه می‌شوم که شخص می‌تواند دارای عالیترین سلیقه و مطمئن‌ترین استعداد برای احساس و درك زیبائی باشد و با وجود این نتواند ماهیّت زیبائی و هنر را از نقطهٔ نظر انتزاعی و حقیقتاً فلسفی بسنجد و توضیح دهد. همانطور که ممکن است شخص بسیار پارسا و پرهیزکار باشد و وجدانی آنقدر ظریف داشته باشد که نتواند یك مسئلهٔ خاص را با دقّت و قضاوت متعادل حلّ کند و با وجود این نتواند ارزش اخلاقی یك عمل را بر پایهٔ فلسفی تعیین و به صورت انتزاعی بیان کند.

تمثیل در شعر

اما رابطهٔ تمثیل با شعر بکلی غیر از این است. تمثیل در هنر پیکرسازی مجاز نیست ولی در شعر نه تنها کاملاً مجاز بلکه بسیار سودمند است. در واقع در هنر پیکرسازی تمثیل بیننده را از دید شهودی یعنی هدف مخصوص هنر دور می‌کند و به فکر انتزاعی می‌رساند و حال آنکه در شعر این رابطه معکوس است. اینجا آنچه به وسیلهٔ کلمات مستقیماً عرضه می‌شود مفهوم است. حال هدف هنرپیشه همیشه اینست که ما را از مفهوم به درك شهودی هدایت کند یعنی به کشف و شهودی که تجسّم آن بر عهدهٔ تخیّل شنونده است. حال اگر در هنر پیکرسازی آنچه بما مستقیماً عرضه می‌شود ما را به ادراکی غیر از خود آن هدایت کند این ادراك چیزی جز انتزاع نمی‌تواند بود چون تنها چیزی که نمی‌تواند در پیکرسازی مستقیماً مجسّم شود انتزاع است. اما مفهوم هیچگاه نباید نقطهٔ مبدأ یك اثر هنری و القاء آن به غیر نیز نباید هدف یك اثر هنری باشد. در شعر برعکس مفهوم است که ماده و موضوع مستقیم کار هنری را تشکیل می‌دهد و ما بخوبی می‌توانیم از آن قدم بالاتر نهیم و به سطح یك تجسّم شهودی بکلی غیر از آن ارتقاء یابیم که در آن هدف شعر حاصل می‌شود. در تار و پود یك شعر ناچار باید به بسیاری مفاهیم یا افکار مجرّد توسّل جست که فی‌نفسه و مستقیماً هیچگونه امکان تجسّم شهودی ندارند و بنابراین باید آنها را بواسطهٔ مثالی که بتوان جانشین فکر انتزاعی نمود به درك شهودی عرضه کرد. این پدیده است که در همهٔ تعبیرات مجازی یعنی استعاره، تشبیه، کنایه و تمثیل صورت می‌پذیرد. این استعارات با هم فرقی ندارند جز از حیث طول عبارت و میزان صراحت. اینگونه تشبیه و

تمثیل‌ها از نظر فصاحت به منتها درجه مؤثرند. چقدر این عبارت سروانتس Cervantes دربارهٔ خواب زیبا است که در مقام بیان تسکینی که از آن در دردهای روحی و جسمی حاصل می‌شود می‌گوید: «جامه‌ایست که همهٔ تن انسان را می‌پوشاند». چه تمثیل زیبائی است که کلایست Kleist در تجسّم این اندیشه به کار می‌برد که فلاسفه و صاحبان فکر، راه آدمیزاد را روشن می‌کنند یعنی در وصف آنها می‌گوید: «آنان که چراغ شبشان جهان را روشن می‌کند». هومر آته[1] Ate الهه شریر را با بینشی عمیق و نیرومند در این عبارت وصف می‌کند: «پاهایش ظریف هستند چون هیچگاه آنها را روی زمین نمی‌گذارد بلکه روی سر آدمیزاد راه می‌رود». چه افسانهٔ گویائی است که منه‌نیوس آگریپا Menenius Agrippa تحت عنوان «دست و پا و معده» به قصد تذکر رومیهائی که کشورشان را ترک کرده بودند ساخته است. چه بیان رسائی است که افلاطون در آغاز هفتمین فصل کتاب جمهور با تمثیل غار به کار می‌برد تا یك نظریهٔ فلسفی تماماً انتزاعی را مجسّم کند. یك تمثیل بسیار عمیق فلسفی دیگر داستان پرسفون Persephone[2] است که در نتیجهٔ چشیدن یك انار به دوزخ سقوط کرد. گوته این اسطوره را به طرز روشن و رسا بیان کرده است یعنی آنرا بصورت یکی از داستانها در اثر بسیار ارزندهٔ خود تحت عنوان «پیروزی حساسیّت» آورده است. من سه اثر تمثیلی طولانی می‌شناسم: اولی مقاصدش را بطرز آشکار شرح می‌دهد و آن اثر بالتازار گراتیان Gratian موسوم به کریتیکن Criticon است که از تمثیلهای مسلسل و دامنه‌دار و گویائی تشکیل شده است مشتمل بر یك رشته حقایق معنوی که مؤلف با نیروی خلاقیّت شگفت‌انگیزی ظاهر می‌سازد. آن دو اثر دیگر یعنی دن کیشوت Don Quichotte و سیاحت گالیور Gulliver در لیلیپوت Liliput رمزی‌تراند. اوّلی بصورت تمثیل مردی را معرفی می‌کند که برخلاف دیگران از تعقیب آرزوی خوشبختی در زندگی منصرف شده و تماماً در فکر یك هدف خیالی است و در دنیا نقش بسیار عجیبی بازی می‌کند. در مورد گالیور کافی است ما آنچه را از در داستانش به معنی ظاهری

۱ـ دختر خدای اعظم و مظهر جنون کور (از اساطیر یونانی).
۲ـ ملکهٔ عالم زیرین (از اساطیر یونانی).

آورده است به معنی باطنی بگیریم تا بتوانیم منظور او را از نقش «کلاه‌بردار مسخره» (بقول هملت) درك کنیم.

به این ترتیب در تمثیل شعری همیشه مفهوم است که عرضه می‌شود با این قصد که بوسیلهٔ یك تصوّر ذهنی نمایان شود. بالّنتیجه ممکن است این تمثیل بوسیلهٔ یك تصویر نقّاشی بیان یا تأئید شود اما چنین تصویر به عنوان علامت یا خط رمزی تلقّی خواهد شد و نه به عنوان اثری از هنر پیکرسازی، و مؤلف بعنوان شاعر جلوه خواهد کرد نه بعنوان پیکرساز. اینست معنی نقش زیبای تمثیلی ساختهٔ لاواتر Lavater که تأثیر آرام‌بخشی به ذهن هر قهرمان حقیقت خواهد بخشید. آنچه در آن مجسّم می‌شود دستی است که مشعلی را نگاه‌داشته و زنبوری آنرا می‌گزد در حالی که در شعلهٔ آتش مگسهای کوچك می‌سوزند. زیر نقش، این عبارت حکیمانه به چشم می‌خورد: «نور نور است حتی آنگاه که بال مگسها را بسوزاند و سر و مغز کوچکشان را نابود کند. دست من از نیش زنبور خشمگین مجروح است اما همچنان مشعلِ مرا نگاه می‌دارد».

از همین نوع است لوح قبری که نوری را نشان می‌دهد که بر آن دمیده‌اند ولی هنوز دود می‌کند. این عبارت روی سنگ نوشته شده است: «فقط آنگاه که شعله خاموش شود معلوم می‌گردد که از پیه بوده است یا از موم». بالاخره یك تصویر قدیمی هم از یك شجره‌نامهٔ آلمانی وجود دارد که آخرین فرد یك دودمان بسیار قدیمی را نشان می‌دهد که تصمیم گرفته است عمرش را به ترك نفس و عفافِ کامل بگذراند تا نسلش خاموش شود. او در حالی مجسّم می‌شود که قیچی به دست گرفته و ریشه‌های یك درخت هزار شاخه‌ای را قطع می‌کند تا بالاخره درخت بیفتد و او را زیر خود نابود کند. آن تصاویر تمثیلی هم که ما ذکر کردیم و معمولاً «علامت» خوانده می‌شوند عموماً بهمین طبقه تعلّق دارند. می‌توان در تعریف آنها گفت افسانه‌های نقّاشی شدهٔ کوتاهی هستند که پندی را به وسیلهٔ کلمات بیان می‌کنند.

همهٔ تمثیل‌های این نوع را باید از مقولهٔ شعر دانست و نه نقّاشی. موجّه بودنشان هم فرع همین ارتباط با شعر است. نقش پیکرسازی اینجا همیشه در درجهٔ دوّم قرار دارد. آنچه از تصویر خواسته می‌شود فقط اینست که موضوع

را به طرز قابل شناخت نمایان کند اما هم در شعر هم در پیکرسازی اگر بین چیزی که بطور عینی نمایان می‌شود و فکر مجرّدی که بیان می‌کند فقط یك رابطهٔ اختیاری (و نه الزامی) وجود داشته باشد تمثیل صورت رمز پیدا می‌کند. حال معنی هر تجسّم رمزی اصولاً یك معنی قراردادی است و رمز نقائصی دارد که یکی از آنها اینست که با گذشت زمان معنی آن فراموش می‌گردد و رمز آنگاه گنگ می‌شود. کیست که توانسته باشد حدس بزند (مگر آنکه قبلاً آنرا بداند) که چرا ماهی رمز مسیحیّت است؟ـالبته شامپولیون[۱]، چون این چیزی جز یك رمز کلامی نیست. بهمین جهت هم هست که امروز مکاشفهٔ یوحنا تقریباً بر همان پایه قرار دارد که کتیبه‌های برجستهٔ میترائی که روی آنها نوشته شده است: «میترا خورشید خدای بزرگ» و تا همین امروز دربارهٔ معنی آنها بحث می‌شود.

۱ـ Champolion (۱۷۹۰ – ۱۸۳۲) خاورشناس فرانسوی اوّلین کسی بود که رمز خط مصری را کشف کرد.

ترکیب مفاهیم و درك شهودی در شعر

۲۲. حال پس از توضیحی که دربارهٔ هنر بطورکلی داده شد اگر ما از هنر پیکرسازی و تصویر بگذریم و به شعر بپردازیم خواهیم دانست که هدف آن نیز مجسّم کردن مُثُل یعنی درجات تعیّن اراده و تفهیم آن به شنونده است با آن روشنی و صراحتی که ذهن شاعرانه تعیّنات را درك می‌کند. مُثُل اصولاً به شهود و مکاشفه درك می‌شوند. پس اگر در شعر فقط مفاهیم مجرّد مستقیماً بوسیلهٔ کلمات بیان می‌شوندباز هم قصد این است که شنونده مُثُل زندگی را در نمودارهای آن مفاهیم درك کند و این فقط با کمك تخیّل خود او می‌تواند صورت گیرد اما برای آنکه تخیّل بکار افتد و این هدف انجام یابد مفاهیم مجرّد که مادهٔ اولیهٔ شعر و نثر هستند باید طوری ترتیب داده شوند که دایره‌های آنها یکدیگر را قطع کنند و این تقاطع آنگونه واقع شود که هیچ یك از آنها نتواند در حالت کلّی و انتزاعی خود باقی بماند بلکه بجای مفاهیم یك تصویر شهودی به تخیّل عرضه شود و این تصویر را شاعر بوسیلهٔ کلمات آنطور بیاراید که برای بیان منظورش مناسب شود. همانطور که شیمی‌دان به وسیلهٔ ترکیب مایعات کاملاً روشن و شفاف ته‌نشین‌های جامد بدست می‌آورد شاعر هم می‌داند مفاهیم را چگونه ترکیب دهد که از کلیّت مجرّد و شفاف آنها یك تجسّم شهودی به صورت فردی و معیّن جدا کند، زیرا صورت مثالی فقط بوسیلهٔ شهود شناخته می‌شود و شناخت مثال هدف هر گونه هنر است. مهارت استاد فن چه در شعر چه در شیمی بما اجازه می‌دهد که آن ته‌نشین و رسوب درستی را که انتظار داشتیم بدست آوریم. آنچه به این منظور کمك می‌کند اینست که در شعر صفت به صورتهای

متعدّدی بکار می‌رود که به آن وسیله دایرهٔ کلیّت هر مفهوم به تدریج تنگ می‌شود تا درك شهودی بما دست دهد. هومر تقریباً با هر اسم صفتی بکار می‌برد که مفهومش دایرهٔ مفهوم اسم را قطع می‌کندو از آن بسیار می‌کاهد بطوری که مفهوم اسم بهمان اندازه به دید شهودی نزدیك‌تر می‌شود. مثلاً می‌گوید: «درخشش آفتاب بر اقیانوس می‌افتد و شب سیاه را به سمت کشتزار پربرکت می‌کشاند.» یا می‌گوید: «آنجا که بادهای ملایم از آسمانهای آبی آه‌کنان می‌وزند درختهای مورد ساکت ایستاده‌اند و برگ بوها راست و بی‌حرکت». در این عبارات مفهومی چند صفای یك اقلیم جنوبی را در برابر تخیّل مجسّم می‌کنند.

وزن و قافیه کمکهای مخصوص شعر هستند. اینکه آنها چنین تأثیر فوق‌العاده‌ای دارند علّتش بنظر من اینست که قوهٔ تجسّم ما نیروی خاصی از زمان که اصولاً وابستهٔ آنست به دست آورده است که بوسیلهٔ آن ما می‌توانیم هر صدائی را که در فواصل منظم تکرار می‌شود در درون خود تعقیب و منعکس کنیم. وزن و قافیه به دو نحو در ما اثر می‌کنند یکی اینکه توجه ما را نگاه می‌دارند چون ما شعری را که خوانده می‌شود به میل و رغبت تعقیب می‌کنیم و دیگر اینکه یك رضایت کورکورانه نسبت به مضمون آنچه خوانده می‌شود قبل از هر گونه استدلال در ما ایجاد می‌کند. به این ترتیب شعر دارای توانائی مخصوصی است که شنونده را بدون دخالت علل قانع می‌کند.

فسحت میدان شعر

به علّت کلیّت مادهٔ شعر یعنی مفاهیم که بوسیلهٔ آن شعر مُثُل را بیان می‌کند میدان شعر بسیار وسیع است. تمام طبیعت و همهٔ مُثُل را به همهٔ درجات آن می‌توان بوسیلهٔ آن نمایان کرد. تجسّمات آن بر حسب مثالی که می‌خواهد بیان کند گاهی توصیفی، گاهی داستانی و گاهی نمایشی هستند. در تجسّم درجات پائین تعیّن اراده هنرهای پیکرسازی و نقاشی عموماً نسبت به شعر برتری دارند زیرا طبیعت بیجان، حتی طبیعت صرفاً حیوانی تقریباً همه وجودش را در یك لحظه که خوب انتخاب شده باشد آشکار می‌کند در حالی که انسان برعکس چون ماهیّت خود را نه فقط بوسیلهٔ چهره و حالت شخصی بلکه بوسیلهٔ یك سلسله اعمال و افکار و عواطفی که با آن همراه است می‌شناساند موضوع عمدهٔ شعر است که از این حیث هیچ هنر دیگر نمی‌تواند با آن رقابت کند چون حرکت و پیشرفت و تطّور که بوسیلهٔ هنر پیکرسازی و نقّاشی نمایان شدنی نیست از خصائص آن است.

شعر و تاریخ

به این ترتیب هدف بزرگ شعر نمایان کردن آن مثالی است که بالاترین درجهٔ تعیّن اراده را تشکیل می‌دهد یعنی تجسّم انسان در سلسلهٔ پیوستهٔ کوششها و کارهای او. راست است که هم تجربه و هم تاریخ انسان را بما می‌شناساند اما بیشتر نه انسان را بلکه انسانها را. به عبارت دیگر آنها بعضی تذکّرات تجربی دربارهٔ طرز رفتار مردمان با یکدیگر بما می‌دهند که ما می‌توانیم از آنها قواعدی برای روش و رفتار خود اقتباس کنیم اما کمتر این توانائی را بما می‌دهند که به عمق باطن انسان پی بریم. با این حال از این توانائی کاملاً محروم هم نیستند ولی در همهٔ مواردی که تاریخ و تجربهٔ شخصی باطن انسان را بما می‌شناسانند ما تجربهٔ خود را، و مورّخ تاریخ را، با چشمی هنرمندانه و شاعرانه درك کرده‌ایم یعنی برطبق صورت مثالی و باطنی و نه صورت نسبی و ظاهری آنها. تجربهٔ خود ما شرط ضروری فهم شعر و فهم تاریخ است زیرا گوئی لغت‌نامهٔ زبانی است که آن هر دو به آن سخن می‌گویند. اما نسبت تاریخ به شعر برابر نسبت شبیه‌سازی به نقّاشی تاریخی است، آن یك حقیقت را به صورت فردی نشان می‌دهد این یك بصورت کلی. آن یك متضمّن حقیقت پدیده است و پدیده دلیلی است بر وجود این حقیقت. آن دیگری متضمّن حقیقت مثالی است که منشاء آن هیچ پدیدهٔ خاصّی نیست بلکه همهٔ پدیده‌ها است. شاعر با یك گزینش عمدی چهره‌های درخور توجّه را در موقعیّتهائی درخور توجه به ما عرضه می‌کند اما مورّخ هم شخص هم موقعیّت را همانگونه که زندگی پیش می‌رود درنظر می‌گیرد. در واقع او می‌باید در بینش و گزینش اوضاع و اشخاص نظر به معنی بیرونی

و ظاهری و نسبی آنها از لحاظ عواقب و نتایج آن داشته باشد و نه به معنی باطنی و حقیقی آنها که نمودار مثال است. او نمی‌تواند هیچ چیز را بخاطر خود آن چیز و از نظر صفت و ارزش ذاتی آن تلقّی کند بلکه باید در همه چیز نظر به نسبتها و تسلسل و تأثیر آن در آینده داشته باشد بخصوص با توجه به کیفیّت زمان معاصر. بنابراین عمل یك پادشاه هر قدر بی‌اهمیّت و فی حد ذاته مبتذل باشد اگر نتایج و آثاری بر آن مترتّب شود او از آن صرف‌نظر نخواهد کرد و از سوی دیگر مهمترین اعمال افراد مخصوص و بسیار برجسته اگر هیچ نتیجه و اثری نداشته باشند آنها را ضبط نخواهد کرد زیرا پژوهش او متکّی بر اصل علّت کافی و منظور او پدیده است که اصل مزبور صورت آنست. اما کار شاعر برعکس مثال را در بر می‌گیرد یعنی ماهیّت ذاتی انسان را صرف‌نظر از نسبتها و زمان. به عبارت دیگر تعیّن کامل شیئی فی‌نفسه را در بالاترین درجهٔ آن. البته حتی از نقطهٔ نظر روشی هم که مورّخ باید از آن پیروی کند کیفیّت ذاتی و اهمیّت پدیده‌ها یعنی هسته‌ای که در داخل این پوستها پنهان است هیچگاه نمی‌تواند بکلی ناپدید شود و آن کس که در جستجوی آن باشد می‌تواند آنرا در هر حال پیدا کند و بشناسد. با این حال آن چیزی که مطلقاً و نه بالّنسبه دارای اهمیّت است یعنی تعیّن واقعی مثال است. کیفیّت درست و روشن آن بمراتب بیشتر در شعر یافت می‌شود تا در تاریخ، و بنابراین هر چند عجیب بنظر رسد حقیقت باطنی و اصلی و ذاتی را باید بسیار بیشتر به شعر نسبت داد تا به تاریخ، زیرا مورّخ ناچار است که رویدادهای انفرادی را درست همانطور که در زندگی رخ می‌دهد یعنی همانطور که در ظرف زمان به شکل هزاران سلسله‌های پیچیدهٔ علت و معلول ظاهر می‌شوند تعقیب کند ولی این محال است که بتواند همهٔ آنچه را که برای این کار لازم است در دست داشته باشد. او نمی‌تواند همه چیز را دیده و کشف کرده باشد. نمونهٔ اصل تصویری که می‌سازد هر آن از دستش خارج می‌شود یا یك نمودار بدلی جایش را می‌گیرد. این وضع آنقدر تکرار می‌شود که گمان می‌کنم بتوانم بگویم در طول همهٔ تاریخ بدل بر اصل غلبه می‌کند. اما شاعر برعکس صورت مثالی انسان را از نقطهٔ نظر معیّنی که پیش چشم دارد درك کرده است و آن حقیقت وجود خود او است

که بصورت تعیّن مثال انسان در نظر او مجسّم می‌شود. علم او بطوری که در بالا در مورد پیکرسازی گفتیم علم نیم پیشین است. الگوی او در برابر ذهن او استوار و متمایز و روشن برقرار می‌ماند و هیچگاه او را ترك نمی‌کند. بنابراین او مثال مجرّد و مشخّص را در آئینهٔ ذهن خود بما نشان می‌دهد و طرحی که با همهٔ خصوصیّات و جزئیات از آن می‌سازد مُثُل خود زندگی حقیقی[۱] است. بنابراین مورّخان بزرگ قدیم در نقل تفصیل رویدادها آنجا که مدارك موجود (از قبیل عین گفتار قهرمانان و آثارشان) کفایت نکرده است شاعرند و در واقع روش کارشان نزدیك به حماسه‌سرائی است اما این روش به آثار آنها وحدت می‌بخشد و به آنها اجازه می‌دهد که به حقیقت باطنی وفادار بمانند حتی وقتی حقیقت بیرونی در دست‌رس نبوده یا قلب شده باشد.

ما تاریخ را در بالا با شبیه‌سازی مقایسه کردیم و مقابلاً شعر را با نقّاشی تاریخی، اکنون می‌بینیم که مورخان قدیم از پند حکیمانهٔ وینکلمن Winckelmann پیروی کرده‌اند که می‌گوید تصویر فرد باید شبیه او بر وجه کمال مطلوب باشد چون آنها فرد را آنگونه مجسّم می‌کنند که آن جنبهٔ مثالی انسان که در او تعیّن یافته است نمایان شود. اما موّرخان جدید برعکس

۱- واضح است که منظور من همه جا منحصراً شاعر بزرگ و حقیقی است که به ندرت پیدا می‌شود من به آن دیگران توجه ندارم یعنی به آن شاعر نمایان سطحی و بی‌مایه و آن قافیه‌سازان و قصه‌پردازانی که همه جا و در زمان حاضر بخصوص در آلمان خود بخود می‌رویند و ما باید این شعر هوراس را از هر سو به گوششان بخوانیم که می‌گوید: «نه خدایان، نه آدمیزاد، نه حتّی ستونهای قرائت‌خانه شاعر متوسط‌الحال را تحمّل نمی‌کنند.» نباید از این حقیقت غافل شد که انبوه متشاعران چقدر وقت خود و دیگران و چه مقدار کاغذ تلف می‌کنند و چه نفوذ شومی اعمال می‌کنند چون عامه مردم از هر چیز نو استقبال می‌کنند و حتی تمایل بیشتری به آثار پوچ و بی‌ارزش دارند که از نوع صفت خود آنها است. این آثار عامه را منحرف می‌کنند و از درك شاهکارهای واقعی باز می‌دارند به این نحو نقش آنها مستقیماً ضد اثر سودمند ژنی و موجب انحطاط سلیقه و جلوگیری از پیشرفت است به این جهت انتقاد و هجاگوئی باید شاعرنمایان را نکوهش کند تا آنها بخاطر نفع خود وقتشان را بجای نوشتن بد به خواندن خوب تخصیص دهند. «وقتی یاوه‌سرائی یك شاعر بی‌مایه رب‌النوع هنرهای زیبا را چنان خشمگین می‌کند که پوست مارسیاس Marsyas را می‌کند نمی‌دانم شاعر متوسط چگونه می‌تواند امید داشته باشد که دیگران آثارش را تحمّل خواهند کرد. (مولف)

با معدودی استثنا معمولاً بما (بقول گوته) فقط آشغالدان و انبار چیزهای بی‌مصرف و حدّاکثر یك نمایش خیمه‌شب‌بازی می‌دهند. بنابراین هر کس بخواهد انسان را طبق سرشت ذاتی یعنی صورت مثالی او که همهٔ جلوه‌ها و تحوّلاتش یکسان است بشناسد خواهد دید که آثار شعرای بزرگ جاودان تصویری بدست می‌دهند که بمراتب از آنکه موّرخان بتوانند بدهند درست‌تر و روشن‌تر است. زیرا حتی بهترین موّرخان از لحاظ صفت شاعری به پای آن دیگران نمی‌رسند و بعلاوه دستشان بسته است. از این لحاظ نسبت بین موّرخ و شاعر را می‌توان بوسیلهٔ مقایسهٔ زیر تشریح کرد: شخصی که موّرخ است و بس، و فقط از روی مدارك و اسناد معیّن کار می‌کند، مانند کسی است که بدون هیچ علم ریاضی نسبتهای بعضی اشکال را که به صرف تصادف به آنها برخورده بوسیلهٔ اندازه‌گیری حساب کرده باشد. اما این طریقهٔ حل مسئله که از راه تجربه بدست آمده البته تحت تأثیر همهٔ اشتباهاتی است که در ترسیم آن اشکال رخ داده باشد. اما شاعر برعکس مانند ریاضی‌دانی است که این نسبتها را بنابر علم پیشین با دید صرفاً شهودی می‌سازد و آنها را نه آنگونه که در شکل ترسیمی نشان داده شده بلکه بر طبق صورت مثالی که طرح ترسیمی باید مجسّم کند نمایان می‌کند. اینست که شیلر می‌گوید: «فقط چیزی که هیچوقت هیچ جا به وجود نیامده هیچگاه پیر نمی‌شود».

ارزش و اهمیت زندگی‌نامه‌ها

در مورد شناخت طبیعت ذاتی انسان من باید اهمیّت بیشتری به زندگی‌نامه و بخصوص شرح حال مؤلف به قلم خود بدهم تا به صرف تاریخ یا لااقل به تاریخ آنگونه که معمولاً تألیف می‌شود، و این تا اندازه‌ای از آن جهت است که در زندگی‌نامه اطلاعات بطور صحیح‌تر و کاملتر جمع‌آوری می‌شود تا در تاریخ، و تا اندازه‌ای هم از آن جهت است که در تاریخ بیشتر عمل ملتها و قهرمانان مطرح است تا عمل مردمان. افراد معدودی هم که ظاهر می‌شوند بنظر بسیار دور می‌آیند و با چنان شکوه و جلالی جلوه می‌کنند و چنان ملبّس به جبّه و جامهٔ فاخر یا زره و جوشن هستند که شناخت حرکات بشری آنها حقیقتاً بسیار دشوار می‌نماید. از طرف دیگر زندگی فرد وقتی طبق حقیقت و در یك محیط تنگ شرح داده شود رفتار مردمان را به همه انواع و با همه دقایق آن نشان می‌دهد، هم فضیلت و تقوا و حتّی تقدّس معدودی را و هم فساد و فرومایگی و شرارت بیشتر مردمان و هرزگی بسیاری از آنها را. بعلاوه از لحاظ تنها جنبه‌ای که ما اینجا درنظر داریم یعنی ارزش درونی پدیده‌ها فرق نمی‌کند که اشیاء موضوع عمل نسبتاً بی‌اهمیّت باشند یا مهّم، یك قطعه زمین روستائی باشد یا یك کشور سلطنتی، زیرا همهٔ این چیزها بخودی خود بی‌اهمیّت‌اند و فقط آن مقدار اهمیّت پیدا می‌کنند که در اراده مؤثر باشند. انگیزه فقط بواسطهٔ نسبت با اراده دارای اهمیّت است و نسبتی که بعنوان یك چیز یا چیزهای مشابه خود دارد اینجا مورد توجّه ما نیست. همانطور که یك دایره که قطر آن یك سانتیمتر باشد و دایره‌ای که قطر آن چهل ملیون کیلومتر باشد درست همان خواص هندسی را دارند، همانطور

رویدادها و تاریخ یك قصبه و یك پادشاهی اساساً یکی هستند و ما می‌توانیم کیفیّت انسان را چه در این یك چه در آن یك بررسی کنیم و بشناسیم. این نیز اشتباه است که تصوّر شود شرح زندگی شخص به قلم خود خدعه و ریاکاری است. حقیقت عکس آنست، زیرا دروغگوئی (هر چند همیشه امکان دارد) شاید آنجا از هر جای دیگر دشوارتر باشد. کتمان و ریاکاری در مکالمهٔ صرف از هر مورد آسانتر است ولی هر چند این ممکن است عجیب بنظر رسد در نامه‌نویسی حقیقتاً مشکل‌تر است زیرا در نامه‌نگاری نویسنده تنها است و به باطن خود می‌نگرد نه به خارج، بنابراین آنچه غریب و بعید است به آسانی در خاطرش نقش نمی‌بندد و این محك را هم در برابر چشم ندارد که گفتهٔ او در دیگری چگونه اثر می‌کند. اما گیرندهٔ نامه آنرا به آرامی و در حالتی که نگارنده نمی‌داند مطالعه می‌کند و بارها و در مواقع مختلف می‌خواند و بنابراین قصدِ پنهانیِ آنرا به آسانی درمی‌یابد. بعلاوه ما مؤلف را بعنوان انسان از کتابهایش بمراتب بهتر می‌توانیم شناخت زیرا اینجا اثر همهٔ این عوامل قویتر و پایدارتر است. در شرح حالی که مؤلف از خود بنویسد ریاکاری به اندازه‌ای مشکل است که شاید بتوان گفت یك چنین زندگی‌نامه بی‌استثنا از هر نوشتهٔ تاریخی درست‌تر است. شخصی که شرح حال خود را می‌نویسد زندگی خود را بر روی هم برانداز می‌کند، عواملی که در او نفوذ داشته‌اند ضعیف می‌شوند او به صرف ارادهٔ آزاد خود روی کرسی اقرار می‌نشیند، اینجا انگیزهٔ دروغ گوئی در او به آسانی اثر نمی‌کند زیرا در هر فرد تمایلی به راستگوئی وجود دارد که هر وقت او بخواهد دروغ بگوید باید اول آنرا فرو نشاند و در موردی که از آن بحث می‌کنیم موقعیّت بخصوص محکمی پیدا می‌کند. نسبت بین زندگی‌نامه و تاریخ ملل را می‌توان بوسیلهٔ مقایسهٔ زیر نمایان کرد. تاریخ، نوع بشر را همانگونه بما نشان می‌دهد که ما طبیعت را از دیدگاه کوهی بلند می‌بینیم، در آنِ واحد بسی چیزها مشاهده می‌کنیم: جلگه‌های پهناور و توده‌های عظیم، اما هیچ چیز را با همهٔ جزئیات نوعی آن بطور روشن و قابل شناخت نمی‌بینیم. از طرف دیگر زندگی‌نامه انسانرا همانگونه بما نشان می‌دهد که ما طبیعت را می‌بینیم آنگاه که از میان درختها و گیاه‌ها و صخره‌ها و نهرها می‌گذریم. اما همانطور که در مورد دورنمای

طبیعت که نقّاش بما اجازه می‌دهد طبیعت را با چشم او به‌بینیم شناخت مُثُل آن و دید مجرّد و فارغ از اراده برای ما بسیار آسانتر می‌شود، بهمین ترتیب در نجسّم مُثُل که می‌توان در شعر و تاریخ و زندگی‌نامه جستجو کرد، شعر بر تاریخ و زندگی‌نامه هر دو بسیار برتری دارد زیرا اینجا هم ژنی شاعرانه آئینهٔ سحرآسا و روشن‌نمائی برای ما نگاه می‌دارد، آئینه‌ای که در آن هرچه اساسی و مهم است بصورت متمرکز و درخشان نمایش داده می‌شود و آنچه عرضی و نامربوط است حذف می‌شود.

نمود شعر در انواع گوناگون

بازنمائی صورت مثالی انسان که هدف شاعر است ممکن است به دو نحو انجام شود. در یك صورت شاعر خود موضوع خود است، این کیفیّت در مورد شعر تغزّلی و در سرود و ترانه صدق می‌کند. آنجا شاعر احساسات خود را به نحو مکاشفه می‌بیند و وصف می‌کند و علیهذا این قسم شعر بعلت موضوع آن نوعی ذهنیّت دارد. در یك صورت دیگر شاعر نسبت به موضوع تألیفش بکلی بیگانه است که این وضع در همهٔ انواع دیگر شعر وجود دارد یعنی در آن انواع شاعر کمابیش خود را پشت موضوع شعر پنهان می‌کند و سرانجام بکلی ناپدید می‌شود. در «بالاد»[1] Ballade شاعر به‌وسیلهٔ لحن و هنجار گفتار تا

۱ـ شوپنهاور در اظهار نظر راجع به هنر شاعری انواع مختلف شعر را بطوریکه در زبان آلمانی و بطور کلی در زبانهای غربی وجود دارد ذکر می‌کند اما چون طبقه‌بندی شعر اروپائی با انواع شعر فارسی یکسان نیست (هر چند شباهتهای فراوان وجود دارد) ما در این ترجمه عین کلمات زبانهای اروپائی را بکار می‌بریم و دربارهٔ هر یك مختصر توضیحی بشرح زیر می‌دهیم تا منظور مؤلف روشن‌تر شود:

بالاد یا رمانسـ Romance-Ballade شعری است تا اندازه‌ای برابر با تصنیف، ترانه، ترجیع‌بند در سه بند یا بیشتر در یك بحر و قافیه که یك برگردان آنها را از هم جدا می‌کند و موضوع آن وصف مناظر و حالات روستائی، چوپانی و عاشقانه و صفت جوانمردی است.

شانسونـ Chanson آواز موزون همراه با کلمات.

ایدیلـ Idylle شبیه غزل و حدیث نفس و حسب حال است. شعری است در وصف حال شاعر تحت تأثیر عشق یا آرامش خاطر ناشی از صفای مناظر طبیعت یا سادگی زندگی روستائی و چوپانی یا خانواده‌ای.

شعر لیریكـ Poeme Lyrique هم غزلسرائی است. در اصل خصوصیّت آن ابراز احساسات بوسیلهٔ ساز و رقص بوده و وجه تسمیهٔ آن اینست که بیشتر با آهنگ موسیقی

اندازه‌ای احساسات خود را بیان می‌کند. این موضوع با آنکه از نوع شانسون بسیار عینی‌تر Objectif است ولی یك جنبهٔ ذهنی Subjectif نیز دارد. این کیفیّت در «ایدیل» Idylle کمتر و در «شعر رمانتیك» باز هم کمتر است. در نوع «اپیك» Epique حقیقی تقریباً بکلی از میان می‌رود. در «درام» Drame اثر آن تماماً محو می‌شود. این نوع از همهٔ انواع عینی‌تر و از چندین لحاظ کاملترین و مشکل‌ترین نوع شعر است. بالّنتیجه شعر «لیریك» آسانترین نوع است و هر چند هنر بر روی هم فقط تعلّق به نابغه یا ژنی حقیقی دارد که به ندرت ظاهر می‌شود حتی فردی هم که نتوان گفت ممتاز است اگر یك محرّك قوی بیرونی او را به هیجان آورد می‌تواند سرود یا تصنیف زیبائی بسازد در این صورت احساسات او تحت تأثیر الهام گونه‌ای اوج می‌گیرد. برای حصول یك چنین نتیجه آنچه لازم است فقط این است که شخص در یك لحظه هیجان عاطفی حالت درونی خود را به روشنی درك کرده باشد. دلیل این مطلب وجود بسیاری تصنیف‌ها است که سازندگان آنها از جهات دیگر ناشناس مانده‌اند، بخصوص آوازهای ملّی آلمانی که مجموعهٔ نفیسی از آنها در Wunderhorn وجود دارد و همچنین ترانه‌های بیشمار عاشقانه و سایر نغمه‌های مردمی در همهٔ زبانها. تنها لازمهٔ تصنیف اینگونه شعر درك حالت روانی گذران در یك لحظه و تجسّم آن در یك نغمه است. با وجود این در تصنیفات «لیریك» شعرای واقعی سرشت ذاتی همه نوع بشر منعکس می‌شود. آنچه که میلیونها مردم گذشته و حال و آینده در موقعیّتهای مشابه که دائماً تکرار می‌شود احساس کرده باشند یا بکنند در آن تصنیفات وصف می‌شود، و از آنجا که این موقعیّتها به علت تکرار دائمی همانقدر دوام دارند

و همراهی چنگ (Lyre) ادا می‌شده است.ـاُد (Ode) نیز از همین نوع است.

شعر رمانتیك ـ Poeme Romantique انواع شعر در موضوعهای رویائی، خیالی، عاشقانه و عاطفی و جستجو و تجلیل کمال مطلوب است.

اپیك ـ Epique شعر حماسی و رزمی و داستانی است در وصف اعمال قهرمانان ملی یا سنتی یا تاریخی و تعریف سلحشوریها و دلاوریها.

درام ـ Drame داستان نمایشی است در انواع مشخّص آن یعنی تراژدی، کمدی، غالباً با گنجاندن داستانها یا اشارات اپیك.

اپیگرام ـ Epigramme شعر کوتاه با مضمون لطیف هجائی و نیشدار. (مترجم)

که خود انسان، و همیشه همان احساسات را برمی‌انگیزند، تصنیفات «لیریك» شعرای واقعی طی هزاران سال پابرجا و حقیقی و تازه می‌مانند.

شاعر خلاصهٔ انسان است

بنابراین شاعر خلاصهٔ انسان است و بطور کلی آنچه در طول تاریخ قلب انسان را به ضربان آورده، آنچه سرشت انسانی در هر موقعیّتی از خود ظاهر ساخته، آنچه در قلب هر انسانی جایگزین شده و همچنین باقی آنچه در طبیعت وجود دارد همهٔ اینها ماده و مصالح کار او هستند. بنابراین شاعر می‌تواند برحسب قریحه و استعداد خود علی‌السویه از هر مقوله سخن گوید چه از لذائذ نفسانی و چه از عرفان. هم می‌تواند آناکرئون[1] Anacreon باشد هم آنژلوس سیلزیوس[2] Angelus Silesius، هم تراژدی تألیف کند، هم کمدی، هم روحیهٔ والا را مجسّم سازد هم طرز فکر پیش پا افتاده را و هیچ کس حق ندارد به او تذکّر دهد که چگونه باید باشد، شریف و والا باشد، مهذّب و دیندار و مسیحی یا چنین و چنان باشد، چه رسد به اینکه او را سرزنش کند که چرا چنین و چنان نیست. او آئینهٔ بشریّت است و آنچه را که بشر احساس یا به آن عمل می‌کند در برابر چشمش می‌گذارد.

حال چگونگی آواز (لیریك) را به معنی دقیق کلمه از نزدیکتر بررسی کنیم و برای این کار نمونه‌هائی از انواع کامل و تقریباً خالص آن در نظر بگیریم نه نمونه‌هائی که به حدود انواع دیگر مانند رمانس، قصیده، سرود، اپیگرام و غیره تجاوز کرده‌اند. آنچه ما بعنوان صفت خاصّ آواز به دقیق‌ترین

۱ـ شاعر یونانی قرن پنجم و ششم قبل از میلاد که اشعارش انواع خوشیها و شادخواری و تنعّم را وصف کرده‌اند.

۲ـ نام مستعار ژوهانس شفلر Johannes Scheffler لهستانی شاعر عارف مسلك قرن هفدهم است که در آثارش چگونگی زندگی روحانی و حقایق دینی را وصف می‌کند.

معنی آن درك می‌کنیم نسبت آن با ارادهٔ مصنّف است چون خواستهٔ شخص او ذهنش را اشغال می‌کند یعنی غالباً خواسته‌ای که برآورده شده (شادی)، باز هم بیشتر خواسته‌ای که به مانع برخورده (غم) و همیشه بیان احساسات و رنج و شور و هیجان. اما علاوه بر این حالت و همراه و همزمان با آن نظری که شاعر مصنف به طبیعت و اطراف خود می‌افکند او را متوجّه می‌سازد که دارای شناختی مجرّد و مستقل از اراده است. آنگاه آرامش روحی بی‌دغدغه‌ای در برابر تشویش و اضطرابی که دائماً از ارادهٔ ناسالم و حریص او ناشی می‌شود به او دست می‌دهد. احساس این تفاوت و این واکنشها آن چیزی است که آواز بطور کلّی بیان می‌کند و بخصوص حالت لیریك را تشکیل می‌دهد. در این حالت شناخت مجرّد به سراغ ما می‌آید تا ما را از اراده و شور و آشوب آن نجات دهد. ما خود را به آن تسلیم می‌کنیم اما فقط برای یك لحظه، چون همیشه اراده دوباره سر می‌رسد تا ما را از نظارهٔ آرام منحرف کند و منافع شخصی ما را به یادمان آورد. اما باز همیشه زیبائی محیط به نوبهٔ خود فرا می‌رسد و ما را به شناخت مجرّد و فارغ از اراده برمی‌گرداند. بنابراین در آواز و حالت لیریك اراده (خواسته‌های مبتنی بر نفع شخصی) و نظارهٔ مجرّد طبیعت دور و بر ما بطرزی شگفت‌انگیز با یکدیگر می‌آمیزند. ما نسبتهائی را که بین آن دو وجود دارد می‌جوئیم و به آنها می‌اندیشیم. حالت ذهنی ما و تحریك اراده رنگ خود را به محیط مورد نظارهٔ ما می‌دهد و همچنین بالعکس. آواز حقیقی بیان نسخهٔ احساسات است که به این طرز هم بهم آمیخته‌اند و هم جدا هستند. فهم این تجزیهٔ دوتائی نمای حالتی که بهیچ‌وجه دوتا نیست ممکن است به وسیلهٔ مثالهائی آسان شود به این منظور می‌توانیم از اشعار جاودان گوته مثال بیاوریم. من فقط بعضی از آنها را که فقط برای این منظور مناسب می‌دانم به خواننده توصیه می‌کنم، «درد دل چوپان»ـ«خوش‌آمد و جدائی»ـ«خطاب به ماه»ـ«روی دریاچه»ـ«تأثیرات پائیز». آوازهائی هم که در مجموعهٔ وندرهرن Wunderhorn یافت می‌شود نمونه‌های خوبی هستند مخصوصاً آنکه با این کلمات شروع می‌شود: «ای برم Breme افسوس که باید تو را ترك کنم». من یك نمونهٔ مضحك هم می‌آورم که عبارت از تقلید مسخره‌آمیز نوع لیریك است. منظورم تصنیف بسیار جالب

ساختهٔ وس Voss است که طی آن حالت روحی یك آهن‌کوب مست را وصف می‌کند. آهن‌کوب از برجی که در آن کار می‌کرده می‌افتد و در همان حالت افتادن متوجّه می‌شود که عقربهٔ ساعت برج روی یازده و نیم است. این دید آهن‌کوب از نظر موقعیت بکلی نامربوط و بالّنتیجه نمونه‌ای از شناخت مستقل از اراده است. هر کس با نظری که من نسبت به الهام لیریك اظهار کرده‌ام موافق باشد این را هم تصدیق خواهد نمود که الهام مزبور عبارت از درك شهودی و شاعرانهٔ نکته‌ایست که من در مقالهٔ «اصل علّت» طرح کرده و اینجا هم به آن برگشته‌ام یعنی این نکته که یکی بودن[۱] شخص موضوع شناخت با شخص موضوع اراده به تمام معنی معجزه است. اثر شاعرانهٔ آواز در تحلیل نهائی منوط به درستی همین اصل است. در جریان زندگی این دو عامل یا به اصطلاحِ عوام سر و دل همیشه بیش از پیش از هم جدا می‌شوند. انسان هر آن بیش از پیش حساسیّت ذهنی خود را از شناخت عینی جدا می‌سازد. نزد کودك این دو هنوز مخلوط و بهم آمیخته‌اند. او به زحمت می‌تواند خود را از دنیای خارج و محیطی که او را در بر دارد و در آن حل شده است جدا تصوّر کند. نزد نوجوان ادراك پیش از هر چیز روی حساسیت و حالت باطنی او اثر می‌کند، بلکه با آنها مخلوط می‌شود. بایرن Byron این معنی را خوب ادا کرده است که می‌گوید: «من در خود زندگی نمی‌کنم بلکه جزئی می‌شوم از آنچه دور و بر من است و برای من کوه‌های بلند یك حالت روحی است». از این جهت است که نوجوان آنقدر به جنبهٔ ظاهری چیزها دلبستگی دارد و نمی‌تواند از شعر لیریك فراتر رود. نوع درام مخصوص سنهای بالا است اما شخص سالخورده حدّاکثر می‌تواند شعر حماسی بسازد مانند هومر و اسیان Ossian زیرا داستان‌سرائی خصوصیّت سالهای پیری انسان است.

در سایر انواع شعر که عینی‌تر هستند یعنی در رمانس و اپیك و درام منظور شاعر تجسّم صورت مثالی انسان به دو وسیله حاصل می‌شود یکی بازنمائی واقعی و دقیق افراد شاخصی که موضوع شعر هستند و دیگر اختراع

۱ـ Identite.

موقعیّتهای حادثه‌زا که آن افراد بتوانند استعداد خود را در آن نشان دهند زیرا همانطور که شیمی‌دان نه تنها باید عناصر ساده و ترکیبات عمدهٔ آنها را به شکل خالص و بطرز روشن نشان دهد بلکه همچنین باید آنها را در معرض نفوذ عوامل مناسبی بگذارد که بتوانند صفات مخصوص آنها را به طرزی برجسته نمایان سازند، همانطور شاعر هم نه تنها باید چهره‌های درخور توجّه را دقیقاً و مطابق با طبیعت بشناساند بلکه باید آنها را در موقعیّتهائی بگذارد که به صفات خاص آنها مجال شکفتن و نمودار شدن بدهد تا ما بتوانیم به این وسیله آنها را با صفاتی که به این مناسبت مهم تلقی می‌شوند بشناسیم. در زندگی واقعی و در تاریخ آنجا که تصادف حکومت می‌کند اینگونه موقعیّتها به ندرت یافت می‌شوند. آنها تك و تنها جلوه می‌کنند و در انبوه رویدادهای جاری گم و پنهان می‌شوند. آنچه برای تمایز رمانس و اپیك و درام از زندگی واقعی لازم است تجسّم موقعیّتهای مهم و گزینش و بکار گرفتن چهره‌های مناسب است که هر دو شرط باید به درجهٔ کمال درنظر گرفته شوند اما در هر دو مورد شرط مؤثر بودن آنها انطباق کامل با حقیقت است. عدم هماهنگی افراد موضوع شعر، ناموافق بودن آنها با یکدیگر و با طبیعت و ممتنع یا بعید بودن رویدادها حتّی از لحاظ جزئیات، همان اندازه در شعر نامطلوب هستند که خطای طراحی و نارسائی دورنماسازی و استفاده از نور در نقّاشی. زیرا هم در شعر هم در نقّاشی ما طالب آینهٔ حقیقت‌نمای زندگی و انسان و جهان هستیم بصورتی که تجسّم هنری آنها را روشن‌تر کند و نظم و ترتیب هنری بر معنی آنها بیافزاید زیرا همهٔ هنرها فقط یك هدف دارند و آن تجسّم مُثُل است و تفاوت اساسی آنها تنها در درجات مختلف تعیّن اراده‌ایست که مُثُلِ مورد تجسّم نمایان کنندهٔ آن هستند. همین شرط است که نوع ماده‌ای را که باید برای تولید هنری به کار رود تعیین می‌کند. به این ترتیب هنرهائی که بسیار از هم جدا هستند می‌توانند با وجود این به رسائی یکدیگر کمك کنند مثلاً برای درك کامل مُثُلی که خود را در آب نمایان می‌کنند کافی نیست که ما آب را در استخر راکد یا در یك نهر جاری به‌بینیم. مُثُل مزبور وقتی خود را بطور کامل می‌شناسانند که آب تحت همهٔ شرایط و در معرض برخورد با همه گونه موانع دیده شود. آثار اوضاع و موانع مختلف به آن فرصت می‌دهند که

همهٔ صفاتش را کاملاً نمایان کند به این جهت است که ما آنرا زیبا می‌یابیم وقتی می‌ریزد، می‌غرّد، کف می‌کند، یا بالاخره از منبعی که در آن حبس شده فوران می‌کند. آب تحت شرایط مختلف خود را به اشکال مختلف نشان می‌دهد و صفت اصلی خود را درست نمایان می‌سازد. برای آن فواره‌زدن همان اندازه طبیعی است که بر جای بودن در سطحی شفّاف. آب برای هر دو حالت برحسب پیش آمدن موقعیّت آمادگی دارد. حال همان کاری که مهندس با مادّهٔ روان آب صورت می‌دهد همان کار را معمار با مادّهٔ ثابت سنگ و شاعر سازندهٔ اپیك و درام با صورت مثالی انسان می‌کند. هدف مشترك همه هنرها بازنمودن و نمایان ساختن مثال است که خود را در موضوع هر هنری مجسّم می‌کند یعنی ظهور اراده است در هر یك از درجات تعیّن آن. زندگی انسان آنگونه که در دنیای حقیقی دیده می‌شود، مانند آب است، آنگونه که در استخر و نهر دیده می‌شود. اما در اپیك و رمانس و تراژدی، افراد و چهره‌های برگزیده در موقعیّتهائی گذاشته می‌شوند که صفات خاص آنها در آن جلوه کند. آنجا اعماق قلب انسان آشکار و در اعمال فوق‌العاده و قابل توجّه نمایان می‌شود. به این ترتیب شعر به مثال انسان تعیّن می‌بخشد، مثالی که اصولاً خود را در افراد ممتاز مجسّم می‌کند.

تراژدی به درستی سرآمد همهٔ انواع شعر شناخته شده است هم به علّت سختی تألیف هم به علّت عظمت تأثیر آن. حال از نظر کامل بودن این بحث لازم است به این نکته دقیقاً توجّه شود که هدف این عالیترین نوع ژنی شاعرانه نمایاندن جنبهٔ وحشت‌زای زندگی است با دردهای ناگفتنی آن، با تیره‌بختی نوع بشر، با پیروزمندی بدکاران، با پیش‌آمدهای مسخره‌مانند، با شکستِ گریزناپذیرِ نیکوکاران و بی‌گناهان. اینها همه علائم بیدارکننده‌ای هستند از حقیقت جهان و وجود آنچه بما نشان می‌دهند مبارزه و کشمکشِ دهشت‌انگیز اراده است با نفس خود. تراژدی این کشمکش را که در عالیترین سطح تعیّن اراده و به شدیدترین طرز صورت می‌گیرد آشکار می‌سازد. درد و رنجهای بشر را چه آنها که ناشی از تصادف هستند چه آنها که ناشی از خطا برای ما نمایان می‌سازد. در حقیقت این عوامل که به صورت سرنوشت کور بر دنیا حکومت می‌کنند اثرشان نوعی است که گوئی از قصد و تعمّد ناشی

می‌شود. وقوع تراژدی یا از اصل سرشت انسان سرچشمه می‌گیرد یا از تصادم کوششها و خواسته‌های افراد یا از فساد و بلاهت اکثر مردمان. اراده و عمل آن اصولاً در همهٔ انسانها یکی است اما پدیده‌هائی که از آن به وجود می‌آیند با یکدیگر می‌جنگند و یکدیگر را می‌درند. نیروی اراده، همراه بودن آن با عقل، و برخورداری آن از نور دانش به تفاوت افراد قوی است یا ضعیف، بالاخره نزد افراد استثنائی علم بوسیلهٔ همان درد و رنج تطهیر می‌یابد اوج می‌گیرد و به پایه‌ای می‌رسد که دیگر عالم ظاهر یا حجاب مایا[1] نمی‌تواند آنرا فریب دهد، آنگاه علم صورت پدیده‌ها و اصل تعیّن فردی را می‌شکافد و از آن عبور می‌کند و روشن می‌بیند. خودخواهی که نتیجهٔ آن اصل است با آن از بین می‌رود. انگیزه‌هائی که در گذشته آنقدر قوی بودند اینك قدرت خود را از دست می‌دهند و بجای آنها شناخت کامل طبیعت جهان دست می‌دهد که اراده را رام می‌کند و باعث تسلیم و ترك نفس و حتی انصراف از خواست زندگی می‌شود. به این ترتیب ما در تراژدیها می‌بینیم که شریف‌ترین نفوس پس از کشمکش و رنج طولانی بالاخره هدفهائی را که با کمال اشتیاق دنبال کرده بودند و خوشیهای زندگی را برای همیشه ترك می‌کنند یا بلکه از زندگی، آزادانه و با شادمانی رومی‌گردانند. اینست وضع «شاهزادهٔ ثابت‌قدم» Le Prince Constant قهرمان ساخته کالدرن[2]، و همچنین «مارگریت» موضوع داستان فاوست Faust و هملت Hamlet شکسپیر. هوراتیو Horatio هم می‌خواست به هملت تأسّی کند اما هملت او را متقاعد کرد که زنده بماند و چندی دیگر رنجهای این جهان نامهربان را تحمّل کند تا بتواند سرگذشت او را نقل و خاطرهٔ او را به نیکی حفظ کند. همچنین است سرگذشت ژان‌دارك و «عروس مسین»[3] اینها همه می‌میرند پس از آنکه بوسیلهٔ درد و رنج پاك

۱- در فلسفهٔ هند (ودانتا) دید عالم بصورت کثرت (مایا) وهمی است که به بشر دست می‌دهد در برابر وحدت (اتمان) که حقیقت مطلق است و طبیعت بوسیله مکر و خدعه (معنی دیگر مایا) آنرا از نظر انسان می‌پوشاند. برطرف کردن این حجاب وظیفهٔ علم است. (مترجم)

۲- Calderon نویسندهٔ اسپانیولی (۱۶۰۰ – ۱۶۸۱) که در تألیفاتش اخلاق اسپانیولیهای زمان خود و مخصوصاً علاقه‌مندی و تعصّب آنها را نسبت به حس شرافت بیان کرده است. (مترجم)

۳- La Fiancee de Messine درام منظوم تألیف شیلر به تقلید از تراژدیهای یونانی.

شده‌اند یعنی وقتی خواست زندگی در آنها مرده است. در داستان «محمد» تألیف ولتر آخرین عبارتی که پالمیر Palmyre در حال نزع خطاب به محمد ادا می‌کند اینست «تو باید بمانی، دنیا برای ستمگران ساخته شده». از طرفی اینکه گفته شده است تراژدی باید عدالت باصطلاح شاعرانه را رعایت کند تماماً سوءتفاهم است هم نسبت به چگونگی تراژدی هم نسبت به اهمیّت دنیا. این نظریهٔ نامعقول را دکتر ساموئل جانسن در نقد بعضی از نمایشنامه‌های شکسپیر بی‌باکانه اظهار کرده است. او شاعر را سرزنش می‌کند که از عدالت مطلقاً چشم پوشیده است. راست است!! چون افلیا Ophelia یا دزدمونا Desdemona یا کُرنلیا Cornelia چه جنایتی مرتکب شده‌اند؟ کسانی که زیر نفوذ خوش‌بینی سطحی پروتستان‌مآب یا افکار مکتب اصالت عقل یا جهان‌بینی مخصوص یهود هستند تنها مردمی هستند که می‌گویند تراژدی باید عدالت را رعایت کند و اگر نکند رضایتبخش نمی‌تواند بود. پس معنی حقیقی تراژدی چیست؟ اینست که قهرمان داستان تاوانی که می‌دهد غرامت گناه‌های فردی خود او نیست بلکه غرامت صرف وجود داشتن است. این معنی را کالدرون به عبارت صریح بیان می‌کند یعنی می‌گوید: «بزرگترین جنایت انسان این است که زائیده شده».

من دربارهٔ تراژدی فقط یك نکتهٔ دیگر هم می‌خواهم بگویم و آن اینست: موضوع عمدهٔ آن اساساً منظرهٔ یك مصیبت بزرگ است. شاعر برای نمایاندن این منظره می‌تواند سه وسیلهٔ مختلف به کار برد (با آنکه وسایل آن بسیار زیاد هستند). او می‌تواند وقوع مصیبت را یا به وجود افرادی تماماً فاسد از قبیل ریشارد سوّم یا ایاگو (Iagoاز اتلو Othello) یا شایلوك (Shylockاز تاجر ونیزی) یا فرانز مور Franz Moor یا فدر Phedre اریپید Euripide یا گرئن (Creoneاز آنتیگن Antigone) و بسیاری دیگران نسبت دهد، یا به سرنوشت کور یعنی تصادف و اشتباه که نمونهٔ آن ادیپ Oedipe سوفوکل Sophocle یا تراخنین‌ها Trachinennes و بطور کلی اکثر تراژدیهای قدیم است، و بین تراژدیهای جدید می‌توان رومیو و ژولیت و تانکرد (Tancredeتألیف ولتر) و عروس مسین را بعنوان نمونه نام برد، یا بالاخره به صُرف تصادم افراد، در مناسباتشان با یکدیگر در این مورد اخیر نه یك اشتباه لازم است، نه یك

تصادف فوق‌العاده، نه تصوّر فساد اخلاق به پست‌ترین درجهٔ آن در یك فرد بشر. افراد انسان آنگونه که هر روز در میان اوضاع عادی یافت می‌شوند در برابر یکدیگر در موقعیّت‌هائی قرار دارند که ناچار باعث می‌شود شوم‌ترین سرنوشت را برای یکدیگر فراهم سازند بی‌آنکه بتوان خطا را به این یك یا آن یك قطعاً نسبت داد. این نوع تراژدی بنظر من بمراتب بهتر از دو نوع قبلی است زیرا منتها درجهٔ بدبختی انسان را نشان می‌دهد نه بعنوان استثنائی که اوضاع غیرعادی یا وجود افراد دهشتناك سرچشمه گرفته باشد بلکه بعنوان پی‌آمد ساده و طبیعی و تقریباً قهری رفتار و اخلاق افراد بشر، بطوری که این سوانح بعلت سهل‌الحصول بودنشان به شکل هولناکی به خود ما نزدیك می‌شوند. آن دو نوع دیگر نیز، هم وضع حزن‌انگیز بعضی و هم رذالت بعضی دیگر را نشان می‌دهند اما ما نیروهای تهدیدکننده را فقط از دور می‌بینیم و بخود امید می‌دهیم که بتوانیم از آنها پرهیز کنیم بی‌آنکه متوسّل به ترك دنیا شویم. برعکس در این نوع سوّم، تراژدی نیروهای ضد خوشبختی و ضد زندگی را در شرایطی بما نشان می‌دهد که هر آن می‌تواند با کمال آسانی برای خود ما پیش آید. می‌بینیم که بزرگترین بلایا ممکن است از تصادفاتی حاصل شود که سرنوشت خود ما طبیعتاً در آن دخیل باشد و از اعمالی ناشی شود که ما خود توانسته باشیم مرتکب شویم بطوری که نتوانیم هیچ کس را متّهم کنیم به اینکه نسبت به ما خلاف عدل رفتار کرده است. در این صورت لرزه به اندامان می‌افتد و خود را در میان عذاب دوزخ احساس می‌کنیم. اما این نوع تراژدی در عین حال مشکل‌ترین نوع است زیرا در واقع اینجا باید خطیرترین اثر را با کوچکترین وسایل و انگیزه‌ها فقط به کمك تألیف و تصنیف تولید نمود. از اینجا است که بسیاری تراژدیها و بهترین نمونه‌های آن از این اشکال دوری جسته‌اند. اما یك نمایشنامه وجود دارد که نمونهٔ کامل این نوع است هر چند از بعضی جهات دیگر به پای سایر تراژدیهای مؤلف بزرگ آن نمی‌رسد. منظورم نمایشنامهٔ کلاویگو Clavigo از گوته است. هملت نیز تا اندازه‌ای به این نوع تعلّق دارد اگر فقط به روابط قهرمان آن با لائرتیس Laertis و افلیا Ophelia توجّه کنیم. والنشتاین Wallenstein

هم همین حسن را دارد. فاوست هم تماماً از این نوع است اگر در جریان آن فقط ناظر به درگیریهای مارگریت و برادرش باشیم. همین است وضع سید Cid تألیف کرنی Corneille جز اینکه عاقبت تراژدی در آن نیامده است و آن را در موقعیّت مشابه ماکس Max و تکلا Techla می‌یابیم.

در بارهٔ موسیقی

۲۳. اکنون ما همهٔ هنرهای زیبا را از یك دید کلی بررسی کرده‌ایم ما از معماری هنری شروع کردیم که هدف آن از نظر زیباشناسی نمایاندن تعیّن اراده است، در پائین‌ترین درجهٔ آن. اینجا اراده آنگونه که ما بتوانیم آنرا درك کنیم یعنی در صورت مادهٔ گنگ، ناآگاه و فاقد اختیار جلوه می‌کند و در همین سطح یك ضدّیت و کشمکش با خود به صورت مبارزه بین قوهٔ ثقل و نیروی مقاومت نشان می‌دهد. ما بررسی را با ترازدی خاتمه دادیم و آنجا دیدیم که اراده در بالاترین درجهٔ تعیّن خود هم همین گونه با خود کشمکش می‌کند ولی چنان شدید و آشکارا که در ذهن انسان وحشت برمی‌انگیزد. حال که این بررسی را تمام کرده‌ایم متوجّه می‌شویم که یك هنر از حدود بحث ما خارج مانده و این الزامی بوده است زیرا با ترتیبی که ما قائل شده‌ایم جای مناسبی برای آن هنر در این بحث وجود ندارد منظورم موسیقی است. موسیقی بکلی از حدود هنرهای دیگر خارج است ما در آن هیچگونه تقلید و شبیه‌سازی مثالی از ماهیّت دنیا نمی‌یابیم از طرف دیگر این هنری است عالی، شگفت‌انگیز، قادر به برانگیختن لطیف‌ترین احساسات انسان و نوعی است که عمقاً و کاملاً درك می‌شود و مانند یك زبان دنیائی است که از شهود عینی هم روشن‌تر است. ما نمی‌توانیم به نظر لایب نیتز اکتفا کنیم که در تعریف موسیقی می‌گوید: «یك عمل مرموز ناخودآگاه ریاضی است[1] که ذهن در آن نمی‌داند کاری که می‌کند حساب و شمارش است». لایب نیتز از نقطهٔ نظر خود حق دارد چون

۱ـ شاید متّکی به نظر ارسطو باشد: «ارسطو موسیقی را یکی از شعب ریاضی محسوب داشته و فیلسوفان اسلامی نیز این قول را پذیرفته‌اند». (فرهنگ معین)

او فقط جنبهٔ خارجی و صورت ظاهر و به اصطلاح پوست را می‌دیده است اما اگر موسیقی فقط همین بود تنها لذّتی که می‌توانست بما بدهد لذّت حل صحیح یك مسئلهٔ حساب بود نه آن سرور و شادی عمیقی که بما دست می‌دهد و تارهای وجود ما را به اهتزاز می‌آورد. بنابراین ما که به همه چیز از روزنهٔ زیباشناسی نگاه می‌کنیم باید در موسیقی یك معنی بمراتب جدّی‌تر و عمیق‌تر در رابطه با ماهیّت دنیا و وجود خود بجوئیم. از این لحاظ تناسبات ریاضی که بتوان برای آن قائل شد فقط رمزی از حقیقت می‌توانند بود و نه عین حقیقت. نسبت موسیقی با دنیا باید بنحوی نسبت شناساننده باشد با چیزی که باید شناخت یا نسبت نسخه با اصل. مقایسه با سایر هنرها این نسبت را روشن می‌کند زیرا همه این صفت را دارند و اثر آنها در ذهن ما همان اثری است که موسیقی ایجاد می‌کند اما در موسیقی این اثر قویتر، سریع‌تر، مطمئن‌تر و لازم‌تر است. آن نسبت نسخه با اصل که موسیقی با دنیا دارد باید عمیق، واقعی، و بسیار دقیق باشد زیرا همه کس آنرا بدون زحمت درك می‌کند و دلیل درستی آن اینست که می‌تواند به شکل قواعد بسیار اکیدی که بوسیلهٔ ارقام نمایان می‌شوند درآید، قواعدی که اگر از آن منحرف شود دیگر موسیقی نیست. با این حال تشخیص وجه مشترك دنیا و موسیقی و رابطهٔ تقلید و شبیه‌سازی که آنها را بهم پیوند می‌دهد بسیار مشکل است. انسان همیشه موسیقی نواخته است بی‌آنکه متوجّه این نکته شده باشد، همیشه اکتفا کرده است به اینکه آنرا مستقیماً درك کند بی‌آنکه سعی کند علت این قابلیّت درك مستقیم را دریابد. من خود را تسلیم جاذبهٔ موسیقی در همهٔ انواع آن کرده و همیشه با رجوع به نظریاتی که در این کتاب اظهار نموده‌ام دربارهٔ این هنر اندیشیده‌ام و به این ترتیب توانسته‌ام حقیقت آنرا درك کنم. من چگونگی رابطهٔ موسیقی با دنیا را که رابطهٔ تقلید تلقّی شده و مقایسه با سایر هنرها ما را به تصور وجود آن ملزم می‌کند برای خود توجیه کرده‌ام. این توجیه برای خود من کاملاً کافی و از نظر پژوهشهایم رضایت‌بخش است. امیدوارم کسانی هم که تا اینجا مرا همراهی کرده و افکار مرا دربارهٔ دنیا پذیرفته‌اند آنرا رضایتبخش بیابند. اما باید تصدیق کنم که درستی این توضیح اساساً قابل اثبات نیست زیرا که این توضیح در واقع

رابطهٔ لازمی فرض می‌کند بین موسیقی بعنوان یك هنر تجسّمی و چیزی که به حکم طبیعت هیچگاه نمی‌تواند موضوع تجسّم شود و موسیقی را نسخه‌ای تلقّی می‌کند از اصلی که هیچگاه مستقیماً مجسّم نمی‌تواند شد. بنابراین من کاری نمی‌توانم بکنم جز اینکه توضیحی را که قائل شده‌ام اینجا شرح دهم و این کار پایان همین کتاب سوّم خواهد بود که من به بررسی هنرها تخصیص داده‌ام. به این ترتیب من قبول یا ردّ افکارم را به خواننده واگذار می‌کنم. قضاوت او تابع اثری خواهد بود که شنیدن موسیقی از طرفی و توجّه به افکار موضوع این کتاب از طرف دیگر در او ایجاد خواهد کرد. بعلاوه خواننده برای آنکه بتواند تعبیرات مرا با صمیمیّت و ایمان بپذیرد باید استقامت بخرج دهد، غالباً به موسیقی گوش کند و مخصوصاً بطور کلی با فکری که من در این کتاب بیان کرده‌ام آشنا باشد.

مُثُل به معنی افلاطونی تعیّن درست اراده هستند. هدف همهٔ هنرها تحریك انسان است به شناخت مُثُل، بوسیلهٔ شبیه‌سازی اشیاء محسوس یعنی افراد پدیده‌ها (آثار هنری همیشه همین هستند) و تغییر متناسب با آن در ذهن شناسا. هنرها تعیّن مستقیم اراده نیستند بلکه آنرا به وساطت مُثُل نمایان می‌کنند. حال دنیا چیزی جز پدیده و جلوهٔ مُثُل نیست که بوسیلهٔ اصل تعیّن فردی[1] (یعنی تنها شکل شناخت که برای فرد امکان دارد) کثرت لایتناهی پیدا می‌کنند.

اما موسیقی از مُثُل فراتر می‌رود، از دنیای پدیده‌ها بکلی مستقل است موسیقی این دنیا را مطلقاً نادیده می‌انگارد. گوئی می‌تواند باقی بماند حتّی وقتی که هیچ دنیائی وجود نداشته باشد. و این را نمی‌توان دربارهٔ هنرهای دیگر گفت. موسیقی تعیّنی است از اراده مانند دنیا و بهمان اندازه نسخهٔ مستقیم تمام اراده است، به مثابهٔ خود مُثُل است که پدیدهٔ متکثّر آنها دنیای اشیاء فردی را تشکیل می‌دهد. بنابراین موسیقی بهیچ‌وجه مانند سایر هنرها شبیه‌سازی مُثُل نیست بلکه شبیه‌سازی خود اراده است و به این جهت است که نفوذش تواناتر و نافذتر از هنرهای دیگر است. زیرا اینها فقط سایه را نشان

۱- Principe d' individuation.

می‌دهند در صورتی که موسیقی از عین وجود سخن می‌گوید. و از آنجا که همان اراده است که هم در مُثُل و هم در موسیقی متعیّن می‌شود (هر چند در هر یك از آن دو به شکل دیگر) باید بین موسیقی و مُثُل که پدیده‌های متکثّر و ناقص آن دنیای ظاهر را تشکیل می‌دهند نه یك شباهت مستقیم بلکه یك موازات وجود داشته باشد. من اینك می‌خواهم این شباهت را بسط دهم و این تفسیری[1] خواهد بود برای روشن و آسان کردن توضیحی که بعلّت تاریکی موضوع بسیار مشکل است. ما در بم‌ترین صداهای سلسلهٔ درجات موسیقی یعنی در صدای بم[2] پایه‌ای تعیّن اراده را در درجات پائین آن یعنی

۱ـ تشبیهاتی که شوپنهاور در این فصل به کار می‌برد مربوط به موسیقی آرمونیك از نوع پلی‌فنی Polyphonie یا چندصدائی در مقابل موسیقی منوفنی Monophonie یا یك‌صدائی است که آن یك اساس موسیقی غربی را تشکیل می‌دهد و این یك صرفنظر از تحوّلات اخیر صفت موسیقی سنتی ما است. معنی موسیقی آرمونیك Harmonique اینست که در آن واحد چند صدا (اقلاً سه صدا) با هم شنیده می‌شوند که یکی نیستند ولی متجانسند: یعنی جاهایشان در درجات گام از حیث چگونگی و شمارهٔ ارتعاشات در ثانیه با هم توافق دارند و به این جهت صدای مجموع خوش و مطبوع به گوش می‌رسد. نمونهٔ شاخص این اصوات ترکیب صداهای درجات یکم و سوم و پنجم گام (دو-می-سل) است که سازش کامل Accord Parfait خوانده می‌شود. این همصدائی که در درجات بم گام قرار دارد پایه و اصل آهنگ را تشکیل می‌دهد و بم‌ترین صدا در آن مقام برجسته‌ای دارد. چون صداهای دیگر از مشتقات آن هستند این همصدائی تکیه‌گاه آهنگ و ملودی است که در درجات زیر گام نواخته می‌شود و اهمیّت آن بعنوان ملازم دائم ملودی به اندازه‌ای است که در نوعی از تصنیفات کلاسیك تمام وقت همراه با آن شنیده می‌شود و به این مناسبت در اصطلاح علم موسیقی بم پایه‌ای Basse Fondamentale و بم پیوسته Basse Continue خوانده می‌شود و نت شاخص آن نت پدال (یعنی نتی که در قسمت بم ساز همچنان نگاه داشته می‌شود) نام دارد. شوپنهاور درجات گام موسیقی را از بم‌ترین تا زیرترین به سلسلهٔ مثل کائنات از پائین‌ترین تا بالاترین درجات تشبیه می‌کند و می‌گوید هر دوی آنها، هم مُثُل و هم موسیقی، متوازیاً تعیّن اراده هستند. فرق موسیقی با سایر هنرها اینست که موسیقی تعیّن مستقیم خود اراده است، هنرهای دیگر تعیّن مُثُل اراده، بعبارت دیگر موسیقی با اراده یك درجه فاصله دارد و سایر هنرها دو درجه. (مترجم)

۲ـ تعریف کلمهٔ «بم»=آوای درشت و خشن آدم و ساز، صدائی که در یك واحد زمان ارتعاشاتی کمتر از صدای زیر در فضا ایجاد کند (فرهنگ معین) این جمله را هم از کتاب «حافظ و موسیقی» آقای حسینعلی ملاّح نقل می‌کنیم: «تعداد ارتعاشات در ثانیه هر چه بیشتر صوت زیرتر و هر اندازه کمتر صوت بم‌تر است». (مترجم)

در مادهٔ غیرآلی و ماده یا جسم سیاره درك می‌کنیم. صداهای زیر[۱] که سبك و لرزان و زودگذرند هماهنگِ صدایِ بمِ پایه‌ای هستند و آن را همراهی می‌کنند و هر بار که نت بم نواخته شود صدای آنرا بطور خفیف منعکس می‌کنند. در ترکیب صداهائی که هماهنگی را تشکیل می‌دهند قاعده اینست که نت بم یا نت پایه فقط بوسیلهٔ آن صداهای زیر همراهی شود که از نظر توافق ارتعاشات با آن هماهنگ و همزمان باشند بطوری که هم به صورت متمایز خود شنیده شوند هم به صورت صدای آرمونیك[۲] نتِ پایه. حال می‌توان این کیفیّت را به آنچه در طبیعت می‌گذرد تشبیه کرد یعنی همهٔ اجسام و موجودات زنده را باید اینگونه تلقّی نمود که از درجات مختلف تطوّر مادهٔ سیّاره (که در عین حال هم تکیه‌گاه و هم منشاء آنها است) بوجود آمده‌اند و این عیناً همان نسبتی است که بین بم پایه‌ای و صداهای زیر وجود دارد. یك حد پائین وجود دارد که پائین‌تر از آن صداهای بم دیگر محسوس نیستند بهمان قیاس مادّه بدون صورت و صفت نمی‌تواند محسوس شود بعبارت دیگر مادّه نمی‌تواند محسوس شود مگر به صورت تجلّی نیروئی که قابل تجزیه نیست و تحقق یك مثال است حتّی می‌توان گفت هیچ مادّه‌ای نیست که مطلقاً محروم از اراده باشد. همانطور که یك صدا نشیب و فراز معیّنی دارد همانطور هر ماده‌ای هم نمایندهٔ درجهٔ معیّنی از اراده است. بنابراین نت پایه در هماهنگی همان وضع را دارد که هیولا در طبیعت، یعنی مادّهٔ خامی که همه چیز بر آن تکیه دارد و هر چیز از آن ناشی می‌شود و تکامل می‌یابد.

جلوتر برویم، ما در مجموع نتهائی که هماهنگی را تشکیل می‌دهند از پایهٔ بم گرفته تا صدائی که مجموع را رهبری می‌کند و نغمه را می‌سراید وجه شباهتی با مُثُل یعنی تعیّنات اراده می‌یابیم که در یك سلسلهٔ مدرّج ترتیب یافته‌اند. نتهای مجلور صدای بم مطابق درجات پائین یعنی اجسام غیرآلی هستند که به صورتهای گوناگون نمایان می‌شوند و صداهای زیر نباتات و

۱ـ صدای نازك، باریك یا تیز، مقابل بم. (مترجم)

۲ـ صدای آرمونیك (Son Harmonique) یعنی صدائی که فرکانس آن (تعداد نوسانات یا ارتعاشات یا امواج آن در یك واحد زمان) یك مضرب درست فرکانس صدای پایه‌ای باشد. (مترجم)

حیوانات را مجسّم[۱] می‌کنند. فواصل ثابت گام مطابق با درجات تعیّن اراده هستند که بصورت انواع مشخّص در طبیعت ظاهر می‌شوند. تفاوتهائی که در تناسبات ریاضی فواصل پیدا می‌شود، چه از عمل تامپرامان[۲] ناشی شده باشد چه از وضع دستگاه، شبیه انحرافات فرد از نمونهٔ نوع هستند و تنافرها که با هیچ فاصلهٔ منظم تطبیق نمی‌کنند ممکن است به موجودات عجیب‌الخلقهٔ طبیعت تشبیه شوند که تعلّق به دو نوع داشته باشند، یا به ترکیبی از نوع انسان و نوع حیوان. اما قسمتهای بم و قسمتهای بینابین آرمونی یك نغمهٔ پیوسته مثل صدای زیر که نغمه را می‌نوازد اجرا نمی‌کنند. تنها صدای زیر است که می‌تواند نغمه‌سرائی کند یعنی به طرز سبك و سریع گام را طی کند و از مقامی به مقام دیگر وارد شود در حالی که همهٔ صداهای دیگر کندتر حرکت می‌کنند و نغمه‌ای از آنها شنیده نمی‌شود. صدای درشت بم از همه سنگین‌تر حرکت می‌کند و نموداری است از مادّهٔ بی‌جان. حرکت آن به سمت بالا و به سمت پائین فقط در فواصل بزرگ یعنی درجات سوم و چهارم و پنجم صورت می‌گیرد و هیچ وقت (مگر در یك مورد استثنائی مخصوص[۳]) فاصلهٔ یك پرده‌ای به کار نمی‌رود. این کندی حرکت حتّی عملاً الزامی است چون روی نت‌های بم نواختن گام تند و غلت و تحریر صدا نمی‌توان تصوّر کرد. قسمتهای بالاتر بم که رپینو (Ripienoپرکننده) خوانده می‌شود و موازی زندگی حیوانی هستند. تندتر حرکت می‌کنند اما نغمه‌ای نمی‌نوازند و حرکتشان در مجموع بی‌معنی است. سیر نامنظم آنها و اینکه جبراً تابع قوانین اکید هستند نموداری است از آنچه در دنیای موجودات

۱ـ شوپنهاور در جای دیگر توضیح می‌دهد که درجات چهارگانهٔ صدا از پائین‌ترین بم تا بالاترین زیر (باس Basseـتنور Tenorـآلتو Altoـسوپرانو Suprano) برابر درجات چهارگانهٔ موجودات است یعنی معدنیات، نباتات، حیوانات و انسان. (مترجم)

۲ـ Temperament یك ترتیب فنی است برای هموار کردن ناموزونیها در وضع درجات گام. (مترجم)

۳ـ یعنی در موردی که جای نت بم بعلت قواعد کنترپوان Contrepoint تغییر کند. کنترپوان که با آرمونی دو نوع برجستهٔ پلی‌فنی هستند اینگونه تعریف می‌شود: «توافق چند ملودی یا جملهٔ موسیقی که روی دم قرار گرفته و در یك زمان بگوش می‌رسند». از «حافظ و موسیقی» تألیف آقای حسینعلی ملاّح (مترجم).

فاقد عقل می‌گذرد. آنجا از بلور گرفته تا بالاترین نوع حیوان هیچ موجودی نیست که دارای شعور منظّم باشد و بتوان برای زندگی آن معنی و کیفیّت واحد قائل شد، هیچ موجودی نیست که از تطوّر فکر برخوردار یا بوسیلهٔ تعلیم و تربیت قابل تکامل باشند. همهٔ آن موجودات همیشه به صورت واحد و تغییرناپذیر در شکلی که قوانین ثابت نوع معیّن نموده‌اند باقی می‌مانند.

اکنون بالاخره نوبت به ملودی می‌رسد که اجرای آن بر عهدهٔ صدای عمده است یعنی صدای خواننده، صدای رهبر و حاکم بر کل. این صدا آزادانه و بلامانع سیر می‌کند و از آغاز تا پایان حرکت پیوسته‌ای را که تصویر اندیشهٔ واحد است حفظ می‌کند. اینجا بالاترین درجهٔ تعیّن اراده یعنی زندگی و آرزوها و کوشش انسان نمایان می‌شود. انسان که تنها موجود صاحب عقل است در مسیر زندگی واقعی خود با امکانات نامحدود آن همواره به پس و پیش می‌نگرد، اندیشمندانه زیست می‌کند و به این نحو به زندگی واقعی صورت یك سلسلهٔ منظّم و مرتبط می‌دهد. بنظر ما ملودی را می‌توان به همین وضع تشبیه کرد. ملودی از ابتدا تا انتها تحوّلی است پیوسته که معنی و حالت مشخّصی دارد و به این ترتیب نمودار عمل ارادهٔ خود آگاه است که مظاهر آن سلسلهٔ اعمال انسان را در زندگی واقعی تشکیل می‌دهند. ملودی حتّی حکایت از چیزی بیشتر از این می‌کند، سرّی‌ترین تحولات اراده را برای ما نقل می‌کند. هر جنبش، هر پرش، هر عمل اراده، هر آنچه را که عقل با مفهوم منفی و دامنه‌دار احساس می‌پوشاند، آنچه را که نمی‌توان مشمول مجرّدات عقلی نمود همه را برای ما مجسّم می‌کند. از اینجا است که همیشه موسیقی را زبان احساس و شور و هیجان، و کلام را زبان عقل خوانده‌اند. افلاطون می‌گوید: «چطور است که وزن و نغمات موسیقی با آنکه فقط صدای ساده هستند می‌توانند احساسات را مجسّم کنند؟».

این در سرشت انسان است که چیزهائی آرزو کند و به آنها تحقق بخشد و بلافاصله آرزوهای تازه‌ای برای خود ایجاد کند و بهمین ترتیب الی غیرالنهایه. خوشی و آرامش انسان در این است که عبور از پیدایش آرزو تا تحقق آن و از کامیابی تا تشکیل آرزوی تازه هر چه سریعتر انجام شود زیرا تأخیر در مورد اوّل باعث رنج می‌شود و فقدان در مورد دوم باعث یك درد بی‌حاصل

یعنی احساس ملال می‌گردد. ملودی این کیفیّات را تولید می‌کند. هزار راه می‌پیماید و دائماً از پردهٔ اصلی دور می‌شود. تنها به فواصل متناسب با نت اصلی یعنی فاصلهٔ سوم یا پنجم توجّه ندارد بلکه همهٔ درجات دیگر حتّی فواصل نامطبوع را طی می‌کند و همیشه به نت تونال برمی‌گردد. همهٔ این گردشهای ملودی نمایشی هستند از انواع آرزوهای بشر و برگشت ملودی به یك صدای همساز یا به نت اصلی نمودار تحقق یافتن آرزو است. کار ژنی اختراع ملودی است که به وسیلهٔ آن پنهان‌ترین سرّ اراده و احساسات بشری را روشن می‌سازد. کار ژنی اینجا بیش از هر جای دیگر از محیط تفکّر و قصد و تعمّد خارج است و می‌توان آن را وحی و الهام خواند. اینجا هم مثل همه جا مفهوم عقیم و نازا است. آهنگساز حقیقت باطنی جهان را نشان می‌دهد و عمیق‌ترین حکمت را به زبانی که زبان استدلال عقلی نیست بیان می‌کند همچنان که شخصی که زیرنفوذ مانیتیزم (Magnetisme) به خواب مغناطیسی فرو رفته باشد چیزهائی کشف می‌کند که وقتی بیدار شود آنرا هیچ بیاد نخواهد داشت. به این جهت است که در مورد آهنگساز بیش از هر هنرپیشهٔ دیگر وجود شخص بکلی از وجود هنرپیشه متمایز است حتّی برای صرف توضیح این هنر شگفت‌انگیز هم مفهوم ضعیف و عقیم است.

حال باز هم تشبیهی قائل شویم. همانطور که عبور بلاواسطه از یك آرزو به تحقق آن و سپس تشکیل آرزوی دیگر انسان را خوشوقت و خشنود می‌کند همانطور ملودی و آهنگی که حرکاتش سریع و فواصل درجاتش بهم نزدیك باشند شادی می‌آورد برعکس اگر ملودی کند و آمیخته به ناموزنیهای رنج‌آور باشد و فقط بعد از عبور از مراحل متعدّد به نت اصلی بازگشت کند اندوهناك خواهد بود و تأخیر یا عدم امکان لذّت مورد انتظار را به یاد خواهد آورد. اگر ما بخواهیم در ملودی چیزی شبیه به رخوت اراده و کندی آن در تولید یك آرزوی تازه مجسّم کنیم، اگر بطور خلاصه بخواهیم افسردگی را بنمایانیم، کافی خواهد بود که نت بم پایه را ادامه دهیم (یك چنین ادامه بزودی تحمّل‌ناپذیر خواهد شد) و اگر بخواهیم نظیر این عمل را به درجهٔ ضعیف‌تری انجام دهیم می‌توانیم از یك آهنگ رقص تند، گوئی برای ما حکایت از یك خوشی عامیانه و مبتذل می‌کنند. از طرف دیگر حرکتی که

(در موسیقی غربی(Allegro Maestoso)نسبتاً تند، موقّر) خوانده می‌شود با جمله‌های دراز و «گوشه»های ممتد و فواصل دور از هم نمایندهٔ علوّ همّت و آرزوی رسیدن به مقصدی دور و همچنین برآورده شدن آن آرزو است. حرکت موسوم به (Adagioآهسته) معرّف رنج و درد یك روح شریف و بزرگ است که خوشیهای پیش پا افتاده را خوار می‌شمارد. اما چیزی که حقیقتاً حکم سحر و اعجاز دارد اثر مقامهای کوچك و بزرگ (Majeur ،Mineur) است. آیا جای تعجّب نیست که فقط یك تغییر نیم پرده و قرار دادن فاصلهٔ سوم کوچك بجای فاصلهٔ سوم بزرگ آناً و قطعاً یك تشویش دردناك در ما ایجاد می‌کند و مقام بزرگ همانطور ناگهان آنرا برطرف می‌سازد؟ حرکت آهسته Adagio در همین مقام کوچك از دردی شدید حکایت می‌کند که ناله و زاری هیجان‌انگیزی در پی دارد. آهنگ رقص در مقام کوچك گوئی فقدان حالت خوشی را وصف می‌کند که در واقع سبك و درخور تحقیر بوده است یا مثل اینست که می‌گوید به قیمت هزار مشقّت و هزار دردسر یك مقصود ناچیز حاصل شده است. تعداد بیشمار ملودیهای امکان‌پذیر برابر تنوّع بی‌حد و حصر افراد و چهره‌ها و پستی و بلندی‌های زندگی است. عبور از یك مقام به مقام دیگر که پیوند با مقام قبلی را تماماً قطع می‌کند شبیه مرگ است که فرد را از میان می‌برد اما اراده‌ای که در او تجلّی کرده بود در افراد دیگر ظاهر می‌شود و ادامه می‌یابد در حالی که آگاهی افراد بعدی ادامهٔ آگاهی فرد قبلی نیست.

اما با این تشبیهات که من آورده‌ام نباید از این نکته غافل شد که موسیقی فقط یك رابطهٔ غیرمستقیم با این پدیده‌ها دارد زیرا هیچ‌گاه پدیده را وصف نمی‌کند، بلکه آنچه بیان می‌کند فقط جوهر و باطن پدیده و نفس اراده است. موسیقی فلان شادی، فلان اندوه، فلان درد، وحشت، نشاط، سرور یا آرامش خاطر را بیان نمی‌کند، بلکه نفس شادی، نفس اندوه، نفس همهٔ این احساسات را گوئی به طرز مجرّد مجسّم می‌سازد و حقیقت ذاتی آنها را بما می‌نمایاند بدون متفرّعات و انگیزه‌های آنها، با وجود این ما این حالات را با آنکه بصورت جوهر و لطیفه ظاهر می‌شوند خوب درك می‌کنیم. از اینجاست

که موسیقی تخیّل را به آسانی بیدار می‌کند و می‌کوشد تا به عالم ارواح که نادیدنی، ولی در عین حال زنده و پویا است و با ما مستقیماً سخن می‌گوید، شکل دهد. سعی می‌کند به آن گوشت و استخوان دهد یعنی آنرا در شکلی که نمونهٔ آن را از دنیای حقیقی گرفته است مجسّم کند. اینست وضع آواز توأم با کلام و اپرا. به این جهت کلمات آواز و متن اپرا هیچگاه نباید موقعیّت فرعی خود را فراموش کنند و در صف اوّل قرار گیرند. چون در غیر این صورت موسیقی مبدل به یك وسیلهٔ سادهٔ بیان معنی آواز خواهد شد که این البته خلاف عقل و بی‌معنی است. در واقع موسیقی از زندگی و وقایع آن فقط جوهر آن را بیان می‌کند نه خود آنها را و نسبت به تنوّعاتی که ممکن است در آن رخ دهد توجّه ندارد. این کلیّت همراه با واقع‌بینی دقیق خاصیت موسیقی است که یك ارزش عالی به آن می‌دهد و آنرا داروی همهٔ دردهای ما می‌سازد بالّنتیجه اگر موسیقی بخواهد خود را بیش از اندازه با کلام وفق دهد و با رویدادها منطبق شود مدّعی تکلّم به زبانی شده است که زبان آن نیست. هیچ آهنگسازی بیشتر از رسینی Rossini نتوانسته است از این عیب مصون بماند. به این جهت است که موسیقی این استاد فقط زبان خود را بکار می‌برد آنهم بطرزی آنقدر پاك و خالص که احتیاج به متن اشعار ندارد و ساز به تنهائی برای نمایاندن اثر آن کفایت می‌کند.

از آنچه گفته شد این نتیجه بدست می‌آید که ما می‌توانیم از یك طرف دنیای ظاهر یا طبیعت و از طرف دیگر موسیقی را بعنوان دو بیان مختلف یك چیز بنگریم که تنها واسطهٔ مشابهت آنها است و اگر بخواهیم این شباهت را بشناسیم شناخت آن چیز ضروری است. بنابراین موسیقی از حیث بازنمود جهان بحد اعلا یك زبان جهانی است که نسبت آن با کلیّت موسیقی هیچ شباهتی با کلیّت بی‌مغز و میان‌تهی بیان انتزاعی ندارد بلکه بکلی غیر از آنست و نوعی است که با دقت و روشنی مطلق همراه است. از این لحاظ شبیه اشکال هندسی و اعداد است که در عین آنکه صورت کلی همهٔ اشیاء موضوع تجربه می‌باشند و با قضاوت پیشین شامل همه چیز می‌گردند، ولی بهیچ وجه انتزاعی نیستند، بلکه برعکس شهودی و کاملاً مشخّصند. همهٔ بلندپروازیهای اراده، همهٔ انگیزه‌های آن، همهٔ جلوه‌های ممکن آن، آنچه

تارهای وجود انسان را به اهتزاز می‌آورد، همهٔ آنچه که عقل در مفهوم وسیع و منفی «احساس» می‌کند همهٔ اینها را می‌توان بوسیلهٔ ملودیهای بیشمار امکان‌پذیر بیان کرد، اما همیشه به شکل کلیِ صورت و نه ماده. یعنی تجسّم شیئی فی‌نفسه، نه تجسّم پدیده، یا نمایان ساختن روح پدیده بدون جسم آن. این نسبت نزدیك بین موسیقی و وجود حقیقی اشیاء این کیفیّت را روشن می‌سازد که اگر ما در برابر یك منظرهٔ بخصوص، چه یك عمل، چه یك اتّفاق، چه هر وضعی، یك موسیقی مناسب بشنویم این آهنگ مثل آنست که عمق معنی آن منظره را برای ما آشکار می‌کند و تصویر کاملاً درست و روشنی از آن بما می‌نمایاند. همین نسبت کیفیّت دیگری را هم روشن می‌کند: در طول مدتی که ما با تمام هوش گوش به یك سمفونی می‌دهیم مثل اینست که همهٔ وقایع امکان‌پذیر زندگی و جهان در برابر چشم ما می‌گذرند ولی با وجود این اگر درست بیندیشیم هیچ شباهتی نمی‌توانیم بین آهنگهائی که می‌شنویم و مناظری که می‌بینیم پیدا کنیم زیرا چنانکه قبلاً گفتیم وجه امتیاز موسیقی نسبت به سایر هنرها اینست که موسیقی بازنمائیِ پدیده یا بهتر بگوئیم بازنمائیِ تعیّنِ اراده نیست بلکه تجسّم مستقیم خود اراده است و در عالم طبیعت ماهیّت فوق‌طبیعی و در هر پدیده شیئی فی‌نفسه را نشان می‌دهد. بالّنتیجه جهان را می‌توان هم تجسّم موسیقی خواند، هم تجسّم اراده، و به این جهت است که موسیقی بهر منظره، بهر صحنهٔ زندگی و دنیای حقیقی معنی بالاتری می‌دهد و هرقدر یك آهنگ به معنی و روح پدیدهٔ معیّنی شبیه‌تر باشد تأثیر موسیقی مطمئن‌تر است. همچنین به این علت است که ما می‌توانیم یك شعر را بصورت موسیقی یعنی آواز و تصنیف درآوریم، یا یك نمایش ژست و حرکات بی‌صدا (لالبازی) را بوسیلهٔ موسیقی مجسّم کنیم، یا هر دو (شعر و نمایش حرکات) را با هم به صورت موسیقی درآوریم، همانطور که در متن اپرا عمل می‌شود. اینگونه صحنه‌های زندگی بشر که بوسیلهٔ زبان جهانی موسیقی نمایانده می‌شوند هیچگاه پیوند لازم یا انطباق مطلق با آن ندارند. نسبت آنها با موسیقی نسبت یك مثال است که برای تعریف مفهوم کلّی بکار برده می‌شود. این صحنه‌ها با واقعیّت مادی خود همان چیزی را نمایان می‌سازند که موسیقی با کلیّت صورت صرف بیان می‌کند زیرا ملودیها

هم مانند مفاهیم کلی تا حدی جوهر و چکیدهٔ حقیقت‌اند. حقیقت یعنی دنیای پدیده‌ها، هم برای کلیّت مفاهیم هم برای کلیّت ملودیها، مایهٔ لازم را فراهم می‌آورد یعنی شیئی محسوس، منفرد، مخصوص و مجزّا. هر چند این دو نوع کلیّت از بعضی جهات مخالف یکدیگرند. در حقیقت مفاهیم فقط حاوی صورتهای انتزاعی از شهود، و گوئی اولین برداشت از قشر اشیاء و بنابراین به تمام معنی انتزاعی هستند در حالیکه موسیقی بما چیزی می‌دهد که سابق بر صورتها یعنی هسته و مغز و قلب اشیاء است. برای پی بردن به ویژگی این رابطه می‌توان به زبان اسکولاستیك[۱] توسّل جست یعنی می‌توان گفت مفاهیم انتزاعی کلیّات پسین[۲] هستند. موسیقی نمایندهٔ کلیّات پیشین[۳] و حقیقت نمایندهٔ کلیّات موجود[۴]. یك آواز که با کلمات معیّنی جور شده باشد ممکن است با حفظ منظور کلی آهنگساز با کلمات دیگری هم که انتخاب شود جور درآید و با حالت کلّی آواز تطبیق کند. به این ترتیب می‌توان روی یك ملودی چندین بند و قطعه ساخت و این کار در نمایشهای معروف به ودویل Vaudeville معمول است. حال اینکه ممکن است بین تصنیف موسیقی و تجسّم واقعیّات نسبتی وجود داشته باشد علّتش بطوری که قبلاً گفته‌ایم این است که آن هر دو بیانهای مختلفی هستند از ماهیّت جهان که همیشه یکسان است. بنابراین وقتی در یك مورد بخصوص این نسبت حقیقتاً وجود داشته باشد یعنی اگر آهنگساز توانسته باشد تحریکات اراده را که بوجود آورندهٔ واقعه است به زبان جهانی موسیقی ادا کند در آن صورت ملودی آواز و موسیقی اپرا گویا و رسا خواهند بود. اما شباهتی که آهنگساز درك می‌کند باید از شناخت مستقیم ماهیّت جهان که برای عقل قابل درك نیست ناشی شده باشد. این شباهت نباید تقلیدی باشد که به وساطت مفاهیم

۱ـ اصطلاح اسکولاستیك (مکتبی) به نحوهٔ آموزش منطق و فلسفه و الهیات در دانشگاه‌های اروپا طی قرون وسطی اطلاق می‌شود. اساس این منطق ارسطوئی و اعتقادات مأخوذ از آباء دین مسیح است. خصوصیات فلسفهٔ اسکولاستیك عبارت است از موشکافی افراطی، اتکاء بر متافیزیك و تبعیت از روشهای انتزاعی، جزمی، جدلی و سنّتی. (مترجم)

۲ـ Universalia Post rem

۳ـ Universalia Ante rem

۴ـ Universalia In rem

مجرّد بدست می‌آید، نباید اثر تفکّر و تعمّد باشد. چون در غیر این صورت موسیقی نمودار عین وجود یعنی اراده نخواهد بود بلکه فقط تقلید ناقصی خواهد بود از پدیدهٔ اراده. در واقع این وضع همهٔ انواع موسیقی تقلیدی است مانند آهنگهای «فصل‌ها» و «آفرینش» ساختهٔ هایدن که طی آنها آهنگساز چندین جا از پدیده‌های دنیای مادی بطور مستقیم تقلید می‌کند. همهٔ قطعات موسیقی هم که جنگ، را وصف می‌کنند بهمین طبقه تعلّق دارند. اینگونه چیزها بهیچ وجه نباید در محیط هنر پذیرفته شوند.

موسیقی عمق و باطنی وصف‌ناپذیر دارد، مانند یك تصویر بهشت از کنار ما می‌گذرد، بهشتی که ما با آن آشنا هستیم اما هیچگاه به آن دست نخواهیم یافت، در عین حال برای ما هم کاملاً قابل درك است هم بکلی توضیح‌ناپذیر، علّت آنهم اینست که موسیقی همهٔ جنبش‌های وجود ما حتی پنهان‌ترین عواطف ما را فارغ از واقعیّت و دردها و آلام آن مجسّم می‌کند. همچنین اینکه موسیقی اصولاً جدّی است و محیط مخصوص آن بهیچ وجه چیزهای سبك و خنده‌آور را نمی‌پذیرد علّتش اینست که کار موسیقی شبیه‌سازی نیست که هزل و مسخرگی فقط در آن راه دارد بلکه هدف مستقیمش نمایاندن اراده است که اساساً جدّی است چون همه چیز وابستهٔ آن است. برای آنکه معلوم شود زبان موسیقی چقدر پرمعنی است می‌توان به علائم مخصوصی که در نوشتن آهنگها بکار می‌رود توجّه نمود که به نوازنده دستور می‌دهد «دوباره بنوازید»، «از سر بگیرید». این تکرارها در موسیقی علت وجودی و فایدهٔ مخصوص دارند اما در زبان کلمات قابل تحمّل نیستند. حقیقت اینست که برای فهمیدن زبان موسیقی دوباره شنیدن ضروری است.

من به کمك این تفکرات سعی کرده‌ام نشان دهم که موسیقی صرفاً بوسیلهٔ آهنگ‌ها و به زبان کاملاً جهانی وجود و ماهیّت جهان یعنی آنچه را که ما تحت عنوان اراده یا آشکارترین جلوهٔ جهان درك می‌کنیم با منتهای واقعیّت و دقّت بیان می‌کند. از طرف دیگر در نظر و به عقیدهٔ من فلسفه چیزی جز توضیح و تجسّم کامل و درست ماهیّت جهان بوسیلهٔ مفاهیم بسیار کلّی نمی‌تواند بود زیرا فقط آن مفاهیم هستند که می‌توانند ماهیّت جهان را واقعاً و تماماً فراگیرند. بنابراین کسی که پژوهش مرا تا آخر تعقیب کرده و نتیجه‌گیریهای

مرا پذیرفته باشد تعجّب نخواهد کرد از اینکه من بگویم وقتی ما موسیقی را به این ترتیب کاملاً یعنی هم از نظر کلیّات و هم از نظر جزئیات آن تشریح کنیم و آنچه را که موسیقی به نحوهٔ خود بیان می‌کند در قالب مفاهیم شرح و بسط دهیم از این راه در عین حال توضیح و تجسّم درستی از جهان آنگونه که در مفاهیم ظاهر می‌شود (یا اقلاً چیزی برابر با آن) بدست خواهیم آورد و فلسفهٔ حقیقی همان خواهد بود. اکنون تعریفی را که لایب‌نیتز Leibnitz دربارهٔ موسیقی قائل شده و در بالا به آن اشاره کردیم به یاد آوریم. آن تعریف از نقطهٔ نظر محدودتری که لایب‌نیتز اتّخاذ کرده کاملاً درست است، اما اگر ما از نظر خودمان که بمراتب بالاتر است قضاوت کنیم می‌توانیم آن تعریف را تغییر دهیم و بگوئیم موسیقی اشتغال ناخودآگاه ذهن به فوق‌طبیعت (متافیزیك) است در حالی که نمی‌داند که فلسفه می‌سازد. دانستن در واقع عبارتست از درك چیزها در قالب مفاهیم مجرّد. حال بر طبق اصلی که لایب‌نیتز قائل شده و درستی آن بارها مورد تأئید قرار گرفته است موسیقی، صرف‌نظر از ارزش زیباشناسی و باطنی آن، اگر از نظر صرفاً ظاهری و تجربی سنجیده شود برای ما فقط وسیله‌ای خواهد بود که بتوانیم اعداد بسیار بزرگ و نسبتهای بسیار پیچیدهٔ آنها را بلاواسطه و بطور محسوس درك کنیم در صورتی که بدون موسیقی آنها مستقیماً (یعنی بدون توسّل به انتزاع) قابل فهم نخواهند بود. حال اگر ما این دو تعبیر بسیار مختلف ولی صحیح موسیقی را با هم جمع کنیم می‌توانیم مفهومی بسازیم که بوسیلهٔ آن بتوان یك فلسفهٔ فیثاغورسی یا فلسفهٔ ای کینگ I King تشکیل داد. در آن صورت معنی آن تعبیر فیثاغورسی که سکتوس امپیریکوس Sextus Empiricus نقل می‌کند یعنی می‌گوید: «همه چیز شبیه عدد است» روشن خواهد شد. بالاخره اگر این نظریه را به توضیحی که من در بالا دربارهٔ ملودی و آرمونی طرح کردم سرایت دهیم به این ترتیب یك فلسفهٔ صرفاً معنوی خواهیم داشت، فلسفه‌ای که درصدد توضیح طبیعت برنمی‌آید، فلسفه‌ای که سقراط می‌اندیشید و در واقع شبیه ملودی بدون آرمونی که مورد علاقهٔ روسو Rousseau بوده است و در مقابل آن نظام طبیعی و فوق‌طبیعی فاقد معنویّت برابر با آرمونی ساده بدون ملودی خواهد بود.

اجازه می‌خواهم ملاحظاتی چند دربارهٔ شباهتی که بین موسیقی و دنیای پدیده‌ها وجود دارد به این نکات ضمنی اضافه کنم. در کتاب قبلی دیدیم که انسان بعد از بالاترین درجهٔ تعیّن اراده نمی‌تواند بطور مجرّد و بدون تکیه‌گاه ظاهر شود بلکه وجودش متکّی بر درجات پائین تعیّن اراده است و هر یك از این درجات هم به نوبهٔ خود متکّی به درجاتی است که زیر آن قرار دارند بهمین ترتیب موسیقی هم که مانند دنیا تعیّنی است از اراده برای آنکه کامل باشد احتیاج به یك آرمونی کامل دارد. صدای بالا که رهبر همهٔ صداها است برای آنکه اثر کاملش را ایجاد کند احتیاج به همراهی همهٔ صداها دارد که از عمیق‌ترین بم یعنی مبداء مشترك آنها شروع می‌شود. اینجا ملودی کمك آرمونی و جزء لاینفك آن است، آرمونی هم متقابلاً کمك ملودی بنابراین ترکیب کامل همهٔ صداها شرط لازمی است برای آنکه موسیقی بتواند حداکثر توانائی خود را در بیان آنچه می‌خواهد ادا کند ظاهر سازد. بهمین قیاس تعیّن کامل ارادهٔ واحد و خارج از ظرف زمان نیز نتیجهٔ اتحاد کامل همهٔ سلسله‌های موجودات است که ماهیّت آن را به درجات روشن و بیشمار مجسّم می‌کنند. حال به یك شباهت دیگر اشاره می‌کنیم که بهمان اندازه تعجّب‌آور است. در کتاب قبل دیدیم که با اینکه همهٔ پدیده‌های اراده از لحاظ شرایط انواع با یکدیگر متناسب هستند و نظریهٔ وجود علّت غائی بعنوان هدف سلسلهٔ علل متّکی بر همین حقیقت است ولی بین این پدیده‌ها بعنوان افراد یك کشمکش دائم در تمام درجات سلسلهٔ مراتب وجود دارد و این کشمکش دنیا را عرصهٔ نزاع توقّف‌ناپذیری بین مظاهر ارادهٔ واحد و لایتغیّر می‌سازد و این کیفیّت بطور روشن ضدّیت اراده را با خود نشان می‌دهد. در موسیقی هم چیزی شبیه به آن وجود دارد به این معنی که نه تنها از نقطهٔ نظر فیزیك بلکه همچنین از نقطهٔ نظر ریاضیات یك نظام تمام.عیار هم‌آهنگی اصوات غیرممکن است. اعدادی که بتوان بوسیلهٔ آنها صداها را مجسّم کرد اعداد گنگ اصم هستند. نمی‌توان گامی حساب کرد که در آن نسبت هر درجهٔ پنجم با نت اصلی نسبت ۲ به ۳ باشد و نسبت هر درجهٔ سوم بزرگ با نت اصلی نسبت ۴ به ۵ و نسبت هر درجهٔ سوّم کوچك نسبت ۵ به ۶ و قس‌علیهذا. در واقع اگر درجات نسبت به نت اصلی درست باشند بین خود درست نخواهند

بود زیرا مثلاً در این مورد درجهٔ پنجم باز هم باید درجهٔ سوم کوچك درجهٔ سوّم داردو قس‌علیهذا. این درجات شبیه بازیگرانی هستند که باید گاه یك نقش، گاه نقش دیگری اجرا کنند، بنابراین نمی‌توان موسیقی مطلقاً درست تصوّر کرد چه رسد به ایجاد آن بنابراین هیچگونه هماهنگی امکان‌پذیر نیست مگر با نوعی انحراف از درجهٔ کمال. ناسازیها و تنافراتی ناچار وجود دارند و آرمونی برای مخفی کردن آنها ناموزونیها را بین درجات مختلف گام تقسیم می‌کنند و این عمل Temperament نام دارد.

من می‌توانم بسیاری چیزهای دیگر هم دربارهٔ طرز درك موسیقی بگویم. می‌توانم نشان دهم که موسیقی در زمان و بوسیلهٔ زمان درك می‌شود بدون آنکه مکان و علیّت بالّنتیجه قوهٔ فهم در آن سهمی داشته باشد. تأثیر زیباشناسی صداها مثل یك دید شهودی از خود اثر (معلول) حاصل می‌شود و ما احتیاج نداریم به اینکه به مؤثر (علّت) رجوع کنیم. اما من نمی‌خواهم این بحث را بیش از این ادامه دهم زیرا شاید این کتاب سوّم در نظر خواننده زیاده از حد طولانی شده باشد. شاید من بیش از اندازه موشکافی کرده باشم اما هدف من این را ایجاب می‌کرد و خواننده اگر اهمیّت و مقام بلند و ارجمند هنر را که چه بسا شناخته نشده بهتر درك کند مرا خواهد بخشید. فراموش نکنیم که در نظامی که ما قائل شده‌ایم دنیا چیزی جز تعیّن و آینهٔ اراده نیست. اراده را همراهی می‌کند تا آنرا بجائی برساند که خود را بشناسد و (بطوری که خواهیم دید) به امکان رستگاری نائل آید. از طرف دیگر وقتی دنیا از جنبهٔ بازنمود مشاهده و به صورت مجرّد در نظر گرفته شود، وقتی شخص خود را از اراده آزاد و ذهن خود را تماماً تسلیم آن تجسّم کند آنگاه چنین تجسّم عین تسلّی و تنها جنبهٔ معصوم زندگی می‌شود و ما الزاماً بجائی می‌رسیم که هنر را بصورت عالیترین و کاملترین شکفتگی همهٔ آنچه وجود دارد خواهیم دید زیرا هنر اساساً همان چیزی را که دنیای مرئی به ما نشان می‌دهد همان را فشرده‌تر و کاملتر، برگزیده‌تر و سنجیده‌تر در نظر ما مجسّم می‌کند بطوری که ما سپس می‌توانیم آنرا به تمام معنی شکوفائی زندگی بخوانیم. اگر تجسّم دنیا بر روی هم چیزی جز رؤیت اراده نباشد که مخصوص گردیده هنر درست همین رؤیت است که باز هم روشن‌تر شده است، تاریك‌خانه‌ایست که اشیاء

را مشخّص‌تر نشان می‌دهد بطوری که به آسانی به یك نظر درك توانند شد گوئی نمایشی است در داخل یك نمایش، صحنه‌ایست در داخل یك صحنه که نمونهٔ آنرا در هملت می‌یابیم.

آن لذّت زیباشناسی، آن احساس تسلّی از نظر هنر،آن ذوق و شوق که باعث می‌شود هنرپیشه مشقّات زندگی را فراموش کند، آن امتیاز خاص ژنی نسبت به دیگران که دردهایش را جبران می‌کند (دردهائی که او به علّت حساسیّت ذهن بخصوص از آن رنج می‌برد) و او را برای تحمّل تنهائی تقویت می‌کند (تنهائی و انزوائی که او به علّت زیستن در محیط نامتجانس محکوم به تحمّل آنست) اینها همه نتیجهٔ این کیفیّت است که (بطوری که بعد نشان خواهم داد) از یك طرف ماهیّت زندگی و اراده و عین وجود دردی است دائم که گاه غم‌انگیز است و گاه وحشت‌زا، و از طرف دیگر همین کیفیّت وقتی موضوع تجسّم صرف یا نظارهٔ آثار هنری باشد از همهٔ آلام آزاد می‌شود و منظره‌ای شگفت‌انگیز پدید می‌آورد. این جنبهٔ صرفاً قابل شناخت دنیا و بازنمائی آن در هنر به هر صورت که باشد مادّهٔ خامی است که هنرپیشه روی آن کار می‌کند. هنرپیشه مجذوب نظارهٔ تعیّنات اراده می‌شود در برابر این منظره توقّف می‌کند، از تحسین آن، از الهام گرفتن از آن سیر نمی‌شود اما در عین حال خود او موضوع تجسّم است. به عبارت دیگر آن اراده که متعیّن می‌شود از درد پایان‌ناپذیرش هیچگاه جدا نمی‌گردد. خود فرد هنرپیشه است. این شناخت مجرّد و عمیق و حقیقی طبیعت جهان اینك خود هدف و منظور هنرپیشهٔ ژنی می‌شود. او از آن قدم فراتر نمی‌نهد. این شناخت برخلاف آنچه به اولیا دست می‌دهد یعنی حالت تسلیم و رضا (چنانکه ما در کتاب بعد شرح خواهیم داد) برای هنرپیشه «مسکّن» اراده نمی‌شود، او را از زندگی برای همیشه آزاد نمی‌کند، فقط برای چند لحظهٔ کوتاه او را از آن اسارت نجات می‌دهد. این راه هنوز راه بیرون شدن از زندگی نیست فقط یك تسلّی موقّت در طول زندگی است تا آنگاه که سرانجام هنرپیشه از یك طرف با احساس افزایش نیروی خود و از طرف دیگر بر اثر خسته شدن از یك نمایش به چیزهای جدّی بپردازد. تابلوی سنت سسیل (Saint Cecile)اثر رفائیل شاید نموداری از این تغییر باشد. ما هم اکنون قصد داریم در کتاب بعد بکار جدّی برگردیم.

۶۹۰ تو

۹۶۲-۹۰۶۳۷-۰

انتشارات زریاب