کتاب آبان

احمد شاملو • اخوان ثالث • سیمین بهبهانی • ابراهیم گلستان
آشوری • داریوش • بامداد • پرتو نوری علا • فریدون رهنما
نجف دریابندری • هوشنگ گلشیری • احمد کسیلان
• صفدر تقی • رضا براهنی • فرخ تمیمی

کتاب آینه

مجموعه مقاله

گردآورنده : ابراهیم زال زاده

فهرست

* موسیقی زبان	داریوش آشوری	٤
* عکس‌های یك شاعر	محسن ابراهیم	١١
* مرگ ناصری	احمد شاملو	١٤
* آواز زلالی جان	ع . پاشائی	١٧
* زیبائی چیست	کریستوفر کادول. نجف‌دریابندری	٣٥
* سه شعر تازه	احمد شاملو	٦٧
* شوش را دیدم	مهدی اخوان ثالث	٦٩
* شب، لاجورد و خاموش	سیمین بهبهانی	٧٧
* دو شعر	م. آزاد	٧٩
* جادو چیست	باقر پرهام	٨٥
* انقلاب تکنولوژی و ادبیات غرب	م. آزاد	٩٥
* نقد تحلیلی یك داستان کوتاه	صفدر تقی‌زاده	١٢١
* نگاهی به ادبیات امروز امریکای لاتین	فرخ‌تمیمی	١٦١
* شعر امریکای لاتین	فیروز شیروانلو	١٦٥
* اندرمقوله‌جست‌وجو درکاسه‌شله‌زرد	احمد شاملو	١٩٣
* جهان سوم در تکاپوی جهانی	احمد کسیلا	٢١١
* یادی از بهرام صادقی	هوشنگ گلشیری	٢٧٩
* کتابی برای مانوئل	تقی پرهیزکار	٢٨٧
* روایتگر واقعیت‌های آرمانی	محمد زرین‌بال	٣١٣
* شعرشعوردر هنگامه ماندگار زمان	احمد کسیلا	٣٢٤
* نقد و بررسی روال درمانی در مشرق‌زمین	سیف‌الله بهزاد	٣٣٥
* ثریا در اغما	تقی صفدرزاده	٣٤١
* نگاهی به سه کتاب رضا براهنی	سهیلا بیك‌آقا	٣٥١

سازمان انتشاراتی و فرهنگی ابتکار
کتاب آینه (مجموعه مقالات)
گردآورنده : ابراهیم زالزاده
تیراژ : ٤٠٠٠
چاپ و صحافی : مازگرافیك

تمام حقوق برای ناشر محفوظ است

هدف ، ایجاد پایگاهی جدی بود برای بررسی آنچه امروز در زمینه شعر و ادبیات و موسیقی وجامعه شناسی و فلسفه ودیگر مقولات عرضه می‌شود ، و نیز نشر مقالات ارزنده در هر باب . چرا که مقالات پراکنده بناچار برای عرضه شدن نیاز به پایگاهی متعهد دارد .

با چنین هدفی این مجلّـد فراهم آمده بود که‌در میان چاپ به دلایل گونه‌گون ـ واز آن جمله‌فقدان کاغذ و مقوا و آنگاه نا آگاهـی از ضوابط انتشار چنین مجموعه‌هائی ـ متوقف ماند و نشر آن تا این زمان به تأخیر افتاد .

حالی اکنون این مجموعه درهیأت کتابی تقدیم شما می‌شود .

باشد که این کوشش در قضاوت خواهندگـان مأجور افتد .

ابتکار

زمستان۶۶

موسیقی زبان

داریـوش آشوری

آشکارترین عنصر در زبان‌شعر کـه ویژگی بخش‌آن در میان همهٔ‌کاربردهای دیگر زبان است، آنست که کلام شعری‌همواره نوعی وزن وآهنگ، نوعی موسیقی زبانی، را القا می‌کند که با ن «احساس» دیگری از درونه‌یا مضمون خود بما می‌بخشد. بساچیزها که در زندگی روزمره پیش‌پا افتاده وهمه‌جایاب و بی‌ارج است، هنگامی که در این زبان آهنگین پدیدار می‌شودمعناوحضـور دیگری می‌یابد. معنای این حضور دیگر چیست؟ گوئی که چیزها درزبـان شعر در یك صورت کمالی پدیدار می‌شوند ، آنچنان که در «عالم‌خیال» آنها راتصور توانیم‌کرد، زیبا و نوازشگر و خیال‌انگیز، آنگونه که دلمان آنهـا را می‌پسندد و می‌خواهد .

این آهنگ ووزن چه‌چیزی‌به ذات‌اشیاعمی‌افزاید که اینچنین‌جلوه‌می‌کنند؟ آیااین شعراست که آنها را سزاوار چنین مرتبه‌ای می‌کند یا آنکه در ذات آنها چیزی رنگین و آهنگین، چیزی «دل‌انگیز» هست که زبان‌شعرمی‌تواندآن نمای‌پوشیده از چشم عادت را نمایان کند و شعرکشف کنندهٔ آنست، همچنانکه هنرهای دیگرنیز؟ و چرا بسی چیزها از حضور در این قلمرو محرومند،زیرا از آنها نمی‌توان «شاعرانه» سخن‌گفت؟ موسیقی زبان بخشی‌جدائی ناپذیراز شعر است . درشعر است که زبان موسیقی نهفته در خویش را پدیدار می‌کند، یعنی از به هم جوشیدن ودرهم تنیده شدن واژه‌ها آنچنانکه‌کار شاعران است. شناخت این موسیقی و «احساس»کردن آن برای فهم معنای شعر و رابطه یافتن با عالم معنائی آن ضرورت بنیادی دارد. آن انگیزش درونی که بـا موسیقی‌شعر درما پدید می‌آید ، آن حالـت و احساس کـه از این راه دست می‌دهد، زمینهٔ دریافت «اندیشه» شاعرانه‌و معنای شعر را فراهم مـی‌کند، چنانکه اگر زیور موسیقی زبانی را از یك جملهٔ شاعرانه بستانیم‌وآن را بـه

زبانی دیگر، به‌زبانی عادی ، به‌زبانی ناآراسته و ناموزون بیان کنیم ، دیگر همان معنائی را نخواهد داشت که در جامهٔ شعر داشت . واگرداندن شعر به نثر یا ترجمهٔ آن به نثر و زبانی عاری از موسیقی گوئی‌جان آن‌را می‌ستاند وپیکر بی‌جانش را به ما می‌سپارد . شاعران آهنگین می‌اندیشند. وزن چیزی افزوده براندیشه ایشان یا زیور و زینتی عاریتی بر پیکر آن نیست، بلکه آن درخشش اندیشه که‌در ضمیر شاعرانه می‌زند ، هم اکنون ، در همان دمی که‌پدیدار می‌شود آهنگین است . کلام آهنگین چیز هائی‌را بیان می کند یا آن‌جنبه‌ها ونمودهای دیگری از چیزها را بیان می‌کند که جز با این کلام بازگفتنی نیست. کلام آهنگین بازگویندهٔ تجربهٔ شاعرانه از هستی است یا، به عبارت دیگر ، شعر پراکنده در عالم را باز می‌گیرد وباز می‌گوید. آن هماهنگیهای آوایی که دست در دست یکدیگر رقصان می‌آیند و می‌گذرند، آنچه را که در هستی شاعرانه است یعنی در ذات خویش ،در گوهر آفریدگی خویش ، شعر را، خویش نهفته‌دارد ، باز می‌گویندو کشف این بهره از هستی بهره‌ای‌است که شاعران‌از رنج شاعرانه خویش می‌برند. کشف نمای شاعرانهٔ هستی، کشف نمای شاعرانهٔ هستان نصیب شاعران است و تنها زبان شاعرانه‌دربازگفتن آن تواناست و بس . ازینرو، شعر نیز با «عینیت» سروکار دارد، اما آن نمائی از عینیت که علم و فلسفه و هرصورت دیگری از اندیشه ورفتار با آن بیگانه است اما بیگانگی خویش را دلیل نابودی آن می‌انگارد.

زبان شاعرانه حقیقت آهنگین چیزها را بیان می‌کند، یعنی آنچه راکه‌در آنها زنده وتپنده است باز می گوید ، نبضش با نبض زندگی می‌زند و هستی را جاندار و زباندار تجربه می‌کند. ازینرو، زبان شاعرانه زبانی زنده است، زبان زندگی است ویا زبان زنده، با زبانی که زیسته می‌شود. پیوند جدائی ناپذیر دارد . واژه های‌آن رنگ‌و بوومزه‌دارند وسرشار از بار ارزشی‌اند وبه همین دلیل به درون مارخنه می‌کنند وبه همراه خود عطر و مزه چیزها را به همراه می‌آورند. زبان نظم‌بمثل، زبان قصیده‌می‌تواندساختگی و عالمانه باشد، اما زبان شعر ، بمثل غزل ، نمی‌تواند ساختگی باشد . این زبان‌می‌باید بی‌واسطه با زنده‌ترین و گویاترین بافتها زبان ، با حس بی‌واسطه‌ای که ما از یکایك واژه‌ها داریم ، با رنگ و بوی ومزهٔ آنهادرکام و چشم‌وبینی باطن ما در پیوندباشد .

زندگی در زمان جریان دارد، و زمان است که زایندهٔ آهنگ‌ها (ریتم‌ها) است. هر حرکتی اگر که پیگیر باشد آهنگی دارد، از حرکتهای کیهانی اختران گرفته تا ضربان نبض زندگی بر روی زمین ، موجود زنده درتمامیت خود ونیزهر اندامی از اندامهایش داری آهنگ یا آهنگهائی است ، نبض و دلش می‌تپد و هر یکی از اندامهایش بانظم و ضربان و حرکات موزون خویش به دوام آن یاری می‌دهند . هرحالتی‌از حالات زندگی نیزآهنگی‌ویژه دارد و زمان ویژهٔ خویش، ازینرو بیان آنچه به زندگی تعلق‌داردو به زمان، به آهنگی همساز با آن نیاز دارد . بیان هرحالتی از آن حالات یاهروضعی از وضعهای آن زبانی هم‌آهنگ با آن می‌طلبد. آیا به این دلیل‌نیست‌که زبان شعر آهنگین است ؟ زیرا که شعر بیان تجربه های بی‌واسطه‌از حال های زندگی است.ضرب شکوهمند زبان حماسی در شعر فردوسی و ضرب‌تندگام‌و پرشور شعر در غزل عارفانهٔ مولوی یا ضرب باوقار وپراندیمه شعردر اغلب غزل های حافظ هر یك در خور حالی دیگر و عالمی دیگر از تپش‌وتنش زندگی و تجربهٔ زندگیند.

موسیقی زبان پاره‌ای جدائی‌ناپذیرازشعراست‌و تعلق ذاتی بدان دارد.ازینرو ، بسیاری از شاعران غایت شعر را نزدیك‌شدن به موسیقی شمرده‌اند، زیرا موسیقی زبان ناب آهنگهاست . تپش و تنش و وزش درسازها در جهت‌آفریدن هماهنگترین ریتمها، درطلب آهنگینترین‌بیان‌است، بیانی‌که درآن آهنگ به‌چنان خلوصی رسیده‌است‌که برای بیان «معنا»از کشیدن بارزبان وسنگینی معنائی آن بی‌نیاز گشته است. گوئی کهزبان،که«بارمعنائی» بردوش‌آن‌سنگینی‌می‌کند، گشته است . گوئی که زبان ، که بار معنا بر دوش آن سنگینی می‌کند،ـ برای بیان‌حالات از آن شفافیتی بهره‌مند نیست که زبان یکسره آهنگین‌وناب سازها از آن برخوردار است .

واما ، اینکه زبان بشری چگونه به این ساخت موسیقی دست یافته خود حکایتی است که‌عقل‌نظری چه بسا هیچگاه نتواند بدان پی برد، مگرآنکه با ساده لوحی وخام اندیشی «دانشمندانه»ـ‌که همه چیز را به زبان‌خود روشنگری پذیر می‌داند ـ بدان نزدیك شود. زبان بشری هرگونه که پدید آمده باشد ،و هر نیاز زیستی یا اجتماعی که انگیزه و زمینه سازرشدآن بوده باشد، خود همان چیزی است که به بشر توانائی برآمدن ازاین‌ساحت‌نیاز زیستی و «مادی» را می‌بخشد و به او پری برای پرواز برفراز طبیعت و

فرونگریستن به آن می‌بخشد و با این رهایش ، نیاز دیگری در او جوانه می‌زند که تمامی داستان بشر و عالم اورا باید در همین «نیازدیگر» دانست. اینکه زبان سنگینی زمینی خود را رها می‌کند واز ساحت‌ابزاری برای برآوردن نیازهای طبیعی یا اجتماعی خود را به ساحتی دیگر برمی‌کشد که آسمان «نیازدیگر» است ، همهٔ آن چیزی است‌که خطبی روشن «میان» «انسان»و «حیوان» می‌کشد ؛ وگرنه رد زبان به‌عنوان نشانه‌های صوتی برای آوردن‌نیاز های زیستی واجتماعی را در میان بسیاری از جانوران گروهزی نیز می‌توان گرفت و یافت.

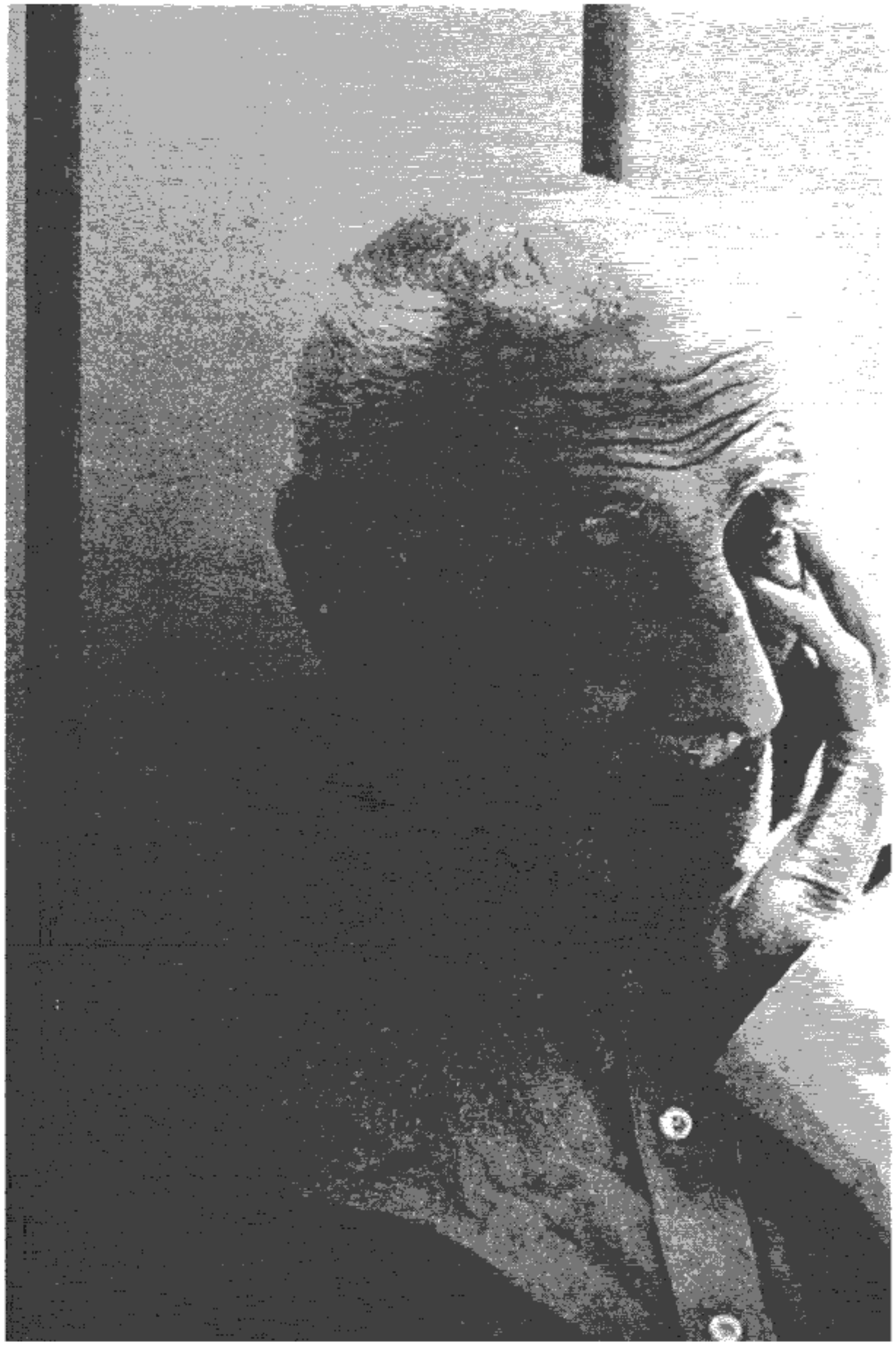
اینکه بشر نخست موسیقی را کشف کرده یا شعر را یا هر دو را باهم و پابه‌پای هم، فرقی نمی‌کند، زیرا موسیقی و شعر هردو به‌یك ساحت‌اززیست انسانی تعلق دارندو انسانی‌که شعر را می‌شناسد و می‌فهمد و از آن لذت می‌برد، موسیقی را نیز همینگونه می‌شناسد و می‌فهمد و از آن لذت می‌برد. زبان روزمرهٔ بشری ، زبانی‌که «نیازهای اجتماعی» را برطرف می‌کند، سخت سیگین‌و زمخت و «خاکی» است، اما با پانهادن به ساحت موسیقی است که زبان سختی وسنگینی و «وقار» و زمختی روزمرهٔ خویش را فرومی‌هلدوبه طرب درمی‌آید و رقصان وسبکبال به گفتار درمی‌آید و در چنین ساحتی است که می‌تواند از چیزهائی سخن گوید و پرده از رخسار «حقایقی»بردارد‌که در ساحتهای دیگر زبان بیان شدنی نیستند زیرا که در آن ساحتهاتجربه‌پآیر نیستند. هر ساحتی از زبان با ساحتی از وجود قریز است.

در عالم زبان مفهومی واژه‌های زبان در قالب «تعریف» فشرده و محدود میشوند . در آنجا ماده معنائی چنان فشرده وسنگین است که صورت صوتی تنها جز نشانه‌ای از وجود آن معنا و جز پوسته‌ای برآن نیست. درآنجا کسی به صورت زبان‌و بر زیبائی آن چشم نمی دوزد و هیچ کلمه‌ای حق‌ندارد‌بیش ازآنچه «تعریف» به او اجازه می‌دهد خودنمائی کند و پا از دایرهٔ خود بیرون گذارد ازینرو عبارتی که به این زبان بیان می‌شود یکپارچه‌جرم‌سنگینی معنائی است‌که پوستهٔ صوتی را تنگ برخود کشیده است و خود را در تنگنای آن در عذاب می‌یابد. اما زبانی که به ساحت موسیقی پای می‌گذارد واژه هایش سبك و روانند و همچون نتهای موسیقی یکی از پی دیگری به یکدیگر رنگ می‌دهند واز یکدیگر رنگ می‌پذیرند. اینجا هرواژه‌ای حق دارد در جوارواژه‌های دیگر و با اشارات صوتی و معنائی به واژه های‌دیگر

بیش ازآن باشد وارزشی بیش از آن داشته باشد که تعریف منطقی‌یاواژه‌نامه‌ای به او اجازه می‌دهد. اینجا واژه‌ها از خود برمی‌آیند وباروان شدن در یکدیگر ورنگ پذیرفتن از یکدیگر ، موسیقی نهفته در زبان راپدیدارکنند. وزن وقافیه و هماوائی حرفها واشارت‌های پنهانی و آشکار صوتی ومعنائی واژه‌ها به یکدیگر ، به هر واژه رخصت می‌دهد که به اعتبارهای گوناگون و چه بسا معناهای گوناگون وآشکار وپنهان حضور داشته باشد.

زبان باعروج به ساحت موسیقی و در ساحت موسیقی است‌که دیگر سخن نمی‌گوید، بلکه سخن را می‌سراید ونام سرود وترانه‌و غزل به‌خود می‌گیرد. زبان «سخن‌سرائی» نیز زبانی گویا است ، اما نه‌همچون زبا ن‌های‌دیگر، و گفتارش نیز نه‌دربارهٔ آن چیزهائی‌است که زبان‌های دیگر از آن سخن می‌گویند یا نه دربارهٔ ذات چیزها آنچنانکه در قلمرو زبان های دیگر تجربه و بیان می‌شوند . این نمودی دیگر است از زبان برای بیان‌نمودی‌دیگر از هستی .

زبان آنجا که می‌خواهد یکسره بارمفهوم ومعنا را بکشد ، از پوستهٔصوتی خود (که‌آن را یك «قرارداد اجتماعی» می‌داند) در عذاب است‌تا بدانجا که می‌خواهد این خرقهٔ پشمینه را هم بیندازد و برگ‌انجیر یك علامت ریاضی منطقی قناعت کند و یکسره معنای عریان باشد و بس. این‌زبان اهل مدرسه که‌از هرگونه فرم ، هرگونه آرایش ، هرگونه موسیقی و رقص‌بیزار است اینها رابازی هوشمندانه و شهوتناك حواس می‌داند که چهرهٔ معنا را می‌پوشاند و عقل را پریشان می‌کند . اما بیرون ازمدرسه وقیل‌وقال‌آن معنائی هست مدرسه گریز که می خواهد خود را بازبان شعر و موسیقی‌ورقص بیان کند و چه‌بسا در میان شور و غلغلهٔ مستان خرابات. اینچنین‌معنائی‌می‌خواهد همهٔ زنجیرهای زبان را بگسلد وآن را به فرم ناب، به‌موسیقی بدل‌کند وآن را صوفیانه، نعرمزنان و چرخ‌زنان در رقص آورد: «تنها درحالت‌رقص‌است که من می‌دانم چگونه از برترین چیزها به اشارت سخن گویم.» (نیچه، چنین گفت زرتشت، بخش دوم، سرود عزا) بخش عمدهٔ کتاب چنین‌گفت‌زرتشت نیچه چنین رقص صوفیانه‌ای در قلمرو زبان است. در دیوان‌شمس مولوی نیز واژه‌ها در زیر ضرب موسیقی تند گام شعر پوستهٔ خودرا می‌درندو همچون‌حقه های‌باروت در آتشبازی می‌ترکند و همچون خوشه های‌نور ورنگ‌فرو می‌بارند. در این جشنوارهٔ موسیقی ورقص دیگر برای واژه‌ها جای نشستن‌وبیان معنا نمی ماند وزبان‌درموسیقی منحل می‌شود.



تأملی بر آثار فرشاد فدائیان

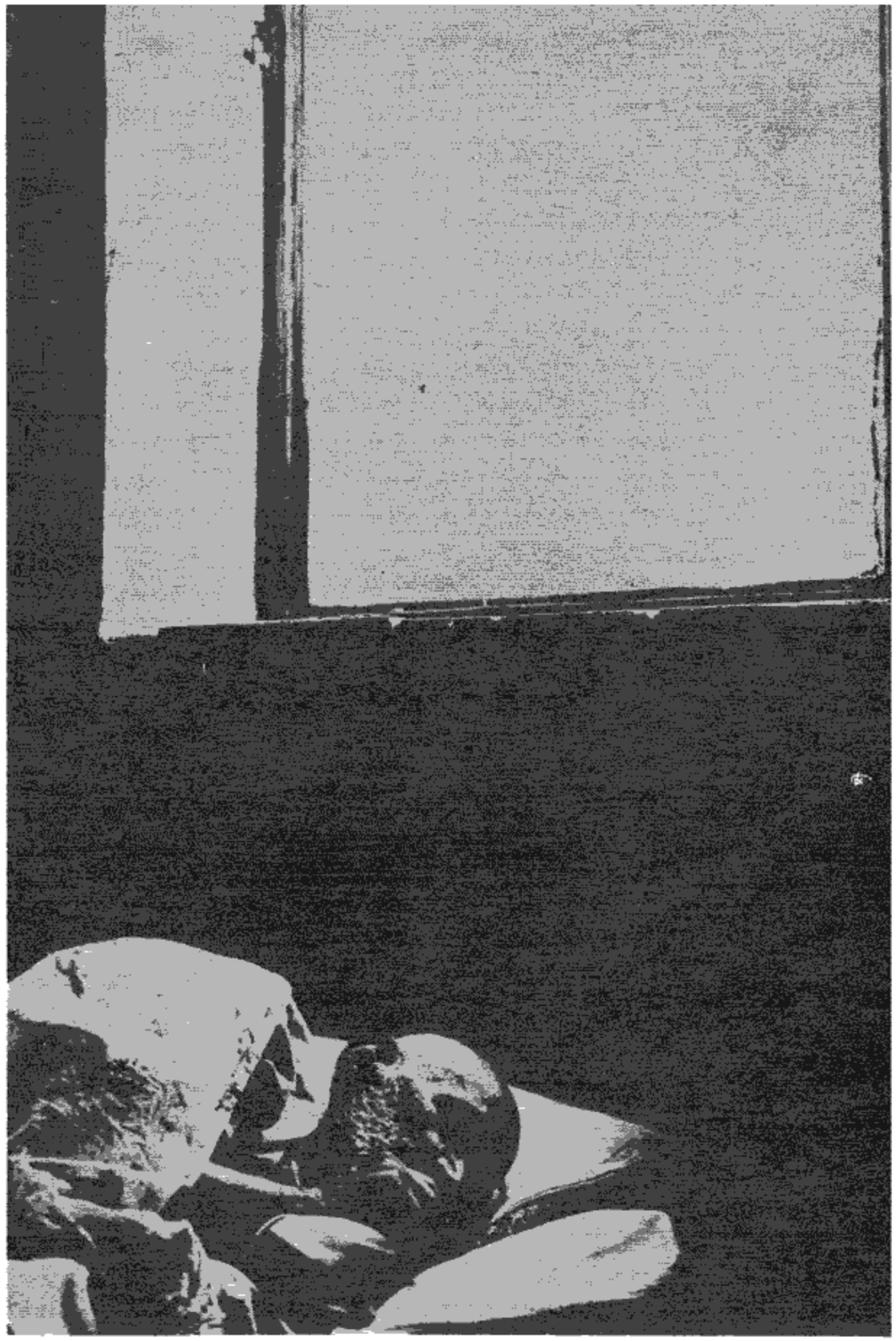
محسن ابراهیم

عکسهای یك شاعر

شعر ، بعنوان تجلی ناب‌ترین حساسیت‌های روحی یك شاعر، حکایت از نگاه و اندیشه‌ای دارد که درپس ماجراهای گوناگون می‌نشیند تا آنرا ازهم بدرد، بشناسد و بشناساند. چگونگی این‌کاویدن در اقلیم پرشور شعر، واژه، ودر گستره‌های دیگر هنر، ابزار وامکانات دیگری است.

گاهی نگاه ژرف‌و شکافندهٔ هنرمند در بیان یك موضوع ، نه در زمینهٔ شعر، که در پهنهٔ دیگری از هنر، آنچنان آمیخته ودرهم با لطافت و ظرافت‌های ذهنی است که ناگزیز میبایست آنرا شعرگونه تلقی کرد. فرشاد فدائیان، از خیل این هنرمندان است؛ او شاعر عکاسی است که واژه‌هایش نه بگونهٔ کلام وکلمه ونه برروی کاغذهای سفید بی‌تفاوت، که همچون لحظه‌هائی ناب برروی کاغذهای حساس، رنگ‌می‌بازند، تا مرانی لحظات خیرگی وابهام را درهجوم درد واغتشاش یادواره‌های دیرین به نمایش بگذارد؛ یادواره هائی وامانده درپس کرت‌های کوچك عشق، دردشت‌های پهن و مکرر دردو در پشت سیم‌های خاردار زندگی.

آثار فدائیان که تحت عنوان «آسایشگاه سالمندان» ، چندی پیش‌در موزهٔ هنرهای معاصر به نمایش درآمد، حکایت از ارتفاع بلند خیال او را دارد؛ خیالی که تا ژرفنای گنگ حادثه را می‌کاود و صدای شکستن قامت بلند سبزینگی را در نهفت خاطرهٔ مردانی پیر به نمایش می‌گذارد؛ مردانی که اینك، دلهاشان به وسعت یك گلبرگ ، به زلالی یك شبنم ، اما پیچیده در



شولای ژندهٔ جسمشان است و مرگ در پشت چینهٔ چرکتاب حیات، آنان را می‌خواند تا تن‌تف زده و خشکشان را تسلیم جاودانهٔ چنگال پرهیبت خاك سرد کند، بی‌آنکه کسی بر دهان آنان آئینه‌ای بگیرد.

فدائیان ، در ترسیم این حکایت، کاوشگرانه پا بدرون «نه آسایشگاه، که آرام ــ فرسایش ــ گاه» می‌نهد؛ به «انتظار خانهٔپیران»، به خانهٔ آنانی که شاید هیچکس ، در انتهای این کوچهٔ بن‌بست حیات، دیگر، به سراغشان نیاید:

«وقتی پابه‌درون خانه می‌گذاری، دیگرنه آن حیاط سبز و جوان و نــه عطر دلپذیر بهار ... آن‌جا، همه پائیز تن است و زمستان برف گرفتهٔ سر. آنجا همه، پائیز پا به زمستان است و زمستان پابه مرگ. بخش به بخش، راهرو به راهرو، گوشه به‌گوشه، نیمکت به نیمکت ، اندام‌های خمیده وتا شده ؛ ساقه‌ها و تن‌های نحیف و بی‌بروبار.»

تامل و درنگ فدائیان بر چهره‌ها و پیکرهائی مچاله، آنسان که گوئی در بطن ما درند، گویای روایت بی‌ترحم زمانه‌ایست که دژخیمانه، تازیانه‌بر اندام اینان کوفته است و اینك در این میعادگاه واپسین، آفتاب زنگار بستهٔ عمرشان ، میرود تا به غروبی ابدی بنشیند ؛ پیرانی کــه در امتداد حماسهٔ حیات، همواره با بغض کبود بیهودگی زیسته‌اند و زخم ملتهب روحشان را دیگر هیچ مرهم سبز رنگ صبری موثر نیست. این آثار، بیش از آنکه سعی درنشان دادن دستهای چــروکیده، چهره لهیده و قامت خمیدهٔ آنــان باشد کاوش در عمق روح و فضای دلگیر و بی‌حوصلهٔ ذهن آنان است.

حضور فدائیان در خانهٔ سالمندان، تنها در میانهٔ دو طلوع آفتاب است: «از این آفتاب تا آفتاب دیگر، رفتم کــه ناخوانده میهمانشان شوم؛ دور از بلوا و همهمهٔ شهر و جمعیت».

امااین حضور ، نه ازین آفتاب تا آفتاب دیگر، که گوئی حضوری به درازای یك تجربه‌است؛ بــه درازای پیمودن عمق‌دره هــای تنگ دور دست و کوره راه‌های غریب و بن‌بست، تا آنکه بتواند این وهم گستردهٔ ابهام‌و راز ناپیدای زندگانی آنان را به تصویر بکشاند: «وقتی به اطاق‌ها سرك‌می‌کشی،

جزنگاه مات ومهربان و تشنه، به‌نگاهت نمی‌نشیند؛ برتوآنگونه نظر می‌دوزند که غریبه را آشنا . روشنائی رنگپریدهٔ اطاق‌های کوچك و بزرگ ، فضای دلگیر آسایشگاه را دلگیرتر می‌کند. در هرگوشهٔ اطاق ، دنیائی کوچك‌در کالبدی مچاله می‌بینی؛ در کالبدی نشسته، لمیده ویـا خفته. برخی را یارای سخن گفتن نیست ، برخی می‌توانند ،اما سخن‌نمی‌گویند ؛ برخی نمی‌شنوند و لاجرم از بهر ضرورت ازآنان سخن گرفته میشود. آنان نه باتو، که‌با چـون خود نیز اهل حرف نیستند».

فدائیان در پرداخت این شخصیت‌های خسته و تنها و بیگانه از همه واز خود، در چنین فضای دلگیر و آکنده از بـوی نمور کسالت، از «ضدنـور» سود می‌جوید تابدین گونه فضای کمرنگ پشت سرآنها، تمثیلی از گذشته‌شان باشد؛ گذشته‌ای در پس هاله‌ای از غبار.

عناصر لبریز در این آسایشگاه نیز مکمل چنین‌فضائی وهم‌آورند.شماره‌های آویخته بر تن مغموم دیوار ، تخت‌های آهنین‌سرد، نیمکت‌های خسته، و پنجره‌هائی که گوئی در خمیازه‌ای جاودانه‌اند، ساختار معتبراین تصاویر بشمار می‌آیند و همانا چگونگی بهره‌وری از حضور این اشیاء و وضعیت نور وضدنور وترکیب بندی های آگاهانه ودر کل، القای‌مفاهیمی که برآنها اصرارورزیده می‌شود، فدائیان را با پیشینه‌ای از شعر و شاعری و فلسفه، در قالب‌عکاسی مطرح می‌سازد که شاعری برازندهٔ اوست؛ شاعری با واژه‌های سپید و سیاه‌در پیوندی ناگسستنی باگزشی قافلگیرانه و یورشی بـی‌محابا به واقعیتی محتوم. وهموست که‌در سوئی دیگر، رو به‌طبیعتی داردکه‌وقار سیمای بلند سرووسپیدار، ترجیع‌بند لطف و لطافت آن است ویا از دیگر سو، زندگی ترکمن درپهناور دشت بکروپررنگ و جلای سبزینه‌ها و سرخینه‌های پرتلالو زندگانیشان. اما آنچه که سر آخر یادگار ماندگار هنر تصویرنگاری است، واژه‌های پرمتانت سرود متین «آرام ــ فرسایش ــ گاه» است.

احمد شاملو

مرگ ناصری

با آوازی یکدست،
یکدست
دنبالهٔ چوبین‌بار
در قفایش
خطی سنگین و مرتعش
برخاك می‌کشید.

« ــ تاج خاری بر سرش بگذارید ! »

وآواز دراز دنبالهٔ بار
در هذیان دردش
یکدست
رشتهٔ آتشین
می‌رشت.

«ــشتاب کن ناصری ، شتاب کن!»

از رحمی که در جان خویش یافت آ
سبك شد

وجودان قوئی
مغرور
در زلالی خویشتن نگریست

«ــ تازیانه‌اش بزنید !»

رشتهٔ چرمباف
فرود آمد،
وریسمان بی‌انتهای سرخ
در طول خویش
از گرهی بزرگ
برگذشت.

«ــشتاب کن ناصری ، شتاب کن!»

□

از صف غوغای تماشائیان
العازر
گام زنان راه خود گرفت
دست‌ها
درپس پشت
به هم درافکنده،
وجانش را از آزارگران دینی گزنده
آزاد یافت:

«ــ مگر خود نمی‌خواست ، ورنه‌می‌توانست !»

□

آسمان کوتاه
به سنگینی
برآواز رودرخاموشی رحم
فروافتاد.
سوگواران
به خاکپشته برشدند
و خورشید و ماه
بهم
برآمد.

۷ بهمن چهل وچهار (از مجموعهٔ ققنوس درباران).

نقد و بررسی شعر «مرگ ناصری»

آواز زلالی جان

ع.پاشائی

مرگ ناصری نام شعری است از مجموعهٔ **ققنوس در باران** احمد شاملو. شایدققنوس‌در باران حقیقی این مجموعه همین « مرگ‌ناصری» باشد ؛ آوازی است در زلالی‌انسانی که رحم و عطوفت را بشارت می‌دهد اما پیرامونیان باورش نمی‌کنند؛ آواز رحمی که گوئی درگوش‌ما به خاموشی می‌گراید.

۱ | خواندن

[۱] با آوازی یکدست
یکدست
دنبالهٔ چوبین بار
در قفایش
خطی سنگین و مرتعش
برخاك می‌کشید.

شعر با **آواز** آغاز می‌شود. با آوازی یکدست که از کشیده شدن دنبالهٔ چوبین‌باردوش«او» برخاك، برمی‌آید . به عبارت دیگر چنین می‌نماید که دنبالهٔ چوبین بار برزمین کشیده می‌شود و ازآن خرت‌خرت یکنواختی‌به‌گوش

می‌آید و هم‌درآن زمان خطی سنگین (به معنی **عمیق؟**) و مرتعش (به‌معنی **کج وکوج؟**) برخاك ایجاد می‌شود . در نظر نخست «سنگین» صفت بارچوبین است و «مرتعش» صفت پاهای ناتوان آن که باری چنان را بردوش می‌برد. **و شاید هم بتوان گفت** صفات دوگانهٔ سنگین و مرتعش، از «بار» و «**پاها**» در خط ناشی‌ازکشیده‌شدن دنبالهٔ بار برخاك منعکس شده است.

کشندهٔ این بار کیست ؟ ــ در این بند فقط با یك ضمیر **ش** بدو اشاره می‌رود :«در قفایش ...».

پیدا است که ــ دست‌کم در این بند ــ توجه شاعر **معطوف** به این «بار» **است نه‌به‌حامل آن،** وگرنه از او چنین به اشاره سخن نمی‌گفت. در تمام بندهای **اول شعرازاوبه‌همین‌گونه** سخن می‌گوید . مثلا در بند دوم **هم بایك ش** («... در هذیان دردش ــ ») ودر بند سوم‌باضمایرمشترك **خویش و خویشتن** («در جان **خویش**...» و «**زلالی خویشتن**») همین و بس . یعنی، **به زبان‌اهل** دستور، در ــ حالت مضاف الیه به او اشاره می‌کند. آیا جزاین است‌که اوئی مطرح نیست بلکه **بارو درد و رحم و زلالی** منظور نظر است ؟ البته به گونهٔ دیگری هم از او **نامی‌به‌میان** می‌آید ؛ و آن دربرگردانی دیگر از قسمت اول است که‌دوبار تکرار **می‌شود** «ــ **شتاب‌کن** ناصری، شتاب‌کن!) این‌نام درعنوان‌شعر هم‌آمده اما با **اینهمه هیچ** تأکید و تکیهٔ خاصی برآن نمی‌شود ؛ همین‌قدر پیداست که حامل‌بار **برای‌تماشائیانی** که‌در مقام«مدعی»این‌برگردان‌ها راجائی‌بیرون ازفضای‌شعرفریاد **می‌کنند نوعی هویت** دارد. اما چنان خواهیم‌دید برگردان‌ها ــ حتی‌هنگامی که‌جذب جریان‌درونی‌شعرمی‌شوند واستحاله می‌یابند ــ کاملااز جریان‌اصلی‌آن بیرون می‌مانند وتابه‌آخرطنین بیگانه‌وار خود را حفظ می‌کنند . نخستین برگردان در پایان بنداول به صورت تقاضائی ریشخندآمیز یا رذیلانه از یك دهن‌یا شاید ازدهن‌های‌بسیاربه‌گوش می‌رسد که «ــ **تاج خاری برسرش بگذارید!**»**ولی این** برگردان گوئی هیچ تأثیری در درونمایهٔ اصلی شعرندارد چون می‌بینیم که بند دوم با یك حرف **و** به‌بند اول عطف می‌شود وادامه می‌یابد:

[۲] آواز دراز دنبالهٔ‌بار

در هذیان دردش،

یکدست
رشتهٔ‌ئی آتشین
می‌رشت.

پنداری تو در خانه غرقهٔ کار خویشی ویکی در پیچ‌کوچه بانگی کرده است؛ حداکثر آن که کسانی با بانگ ریشخندآمیز و موهن خویش‌لحظه‌ئی آن آواز بی‌وقفه را فرو پوشانده‌اند.

شنوندهٔ «**آواز**» کیست؟ «او، ،(یا، شاعر) یا «تماشائیان» (دربخش‌دوم شعر) ؟ **یاما، یا تمامی جهان در تمامی دوران‌ها؟**

بی‌شك «تماشائیان» که نیستند. از آنان به «صف‌غوغا» یاد می‌شود که‌در قطب **مخالف** «آواز» قرار دارند . آن «آواز» را آنجا «او» می‌شنود ،و اینجاماو«شاعر» ، یعنی تمامی جهان در تمامی دوران‌ها . در دو بخش اول‌شعر تنها«او» شنونده است، ودر مجموع سه بخش آن ــ یعنی در سراسر شعر ــ «شاعر»یاما.

گفتیم بند دوم با یك حرف عطف وربط **و** به بند اول می‌پیوندد،یعنی **توجهی که گویا یك‌لحظهٔ** ازآن «آواز»منحرف شده بود دیگر باره به‌آن بازمی‌ــ گردد. **اما** اینجاآن‌آواز دنبالهٔ چوبین‌بار ــ که به صفت «دراز» موصوف شده‌ــ **سنگین‌تر می‌شود چون‌در** «**هذیان درد**» او می‌گذرد. گوئی او در هذیان دردش **به‌آن آواز** گوش فرا می‌دهد، ودر جان او طولی می‌یابد که همچون‌رشته‌ئی **بافته می‌شود و می‌گذرد.** «دراز» صفت «آواز» است، اما صفت «خط‌سنگین **و مرتعش**» نیز هست چرا که کشیده شدن دنبالهٔ چوبین بار برخاك دیری‌پیش ازاین‌آغازشده‌است(وحدت تصویرو صدا). آیااین «رشته»بدان جهت «آتشین» است‌که در زمینهٔ «**هذیان درد**» او می‌گذرد ؟ آیا از تب‌وتاب جان او است که‌آتش‌دراین‌رشته‌گرفته‌آن را «آتشین»کرده است؟ آیا آن «آواز» آتش به **جان او زده ، یابادرد** او سرشته شده رشته‌ئی آتشین ساخته است؟

پس تا اینجا **یك آواز** داریم، یك خط ویك رشته. خطی سنگین ومرتعش دربیرون،وبه‌موازات‌آن رشته‌ئی‌آتشین دردرون، و فراتر از این‌دو،آوازی‌دراز.

چرا بند اول شعر با عبارت «با آوازی یکدست» آغازشده است‌و **مثلا** نه **بدین شکل** که : «دنبالهٔ چوبین‌بار / باآوازی یکدست / خطی سنگین

ومرتعش‌برخاك می‌کشید»؟ ــ آیا این به سادگی یك فوت‌وفن زبانی یایك شگرد شعری است و پرسش ماچیزی است نالازم ؟ شاید . اما بنابر همان شگردها و فنون هنری‌می‌توانیم‌بگوئیم تأکیدی در کار بوده است‌که عبارت «بـا آوازی یکدست» در آغاز شعر و پیش ازدیگر اجزای جمله بیاید . حتـی اگر در اینجا بخواهیم‌ــ با پیش کشیدن فنون دستوری‌از پاسخگوئی‌بدین سؤال طفره برویم ، بارسیدن‌به‌بنددوم ناگزیر می‌شویم بدان پاسخ دهیم، چراکه دراینجا «آواز» فاعل رشتن است. فاعل این عمل نه «او» است نه «هذیان درد»؛ بلکه به فصاحت تمام آن «آواز است که در متن «هذیان‌درد» او رشته‌ئی آتشین می‌ریسد. این یك نکته . و نکتهٔ دیگر: صفت «یکدست» که‌در بند اول دوبار به مثابهٔ صفت «آواز» آمده بود اینجا صفت «رشتهٔ‌آتشین» شده است(یعنی «یکدست» هم صفت آواز است‌هم قید رشتن). درد او چیست که آن رشته را آتشین می‌کند ؟ یادرد او از چیست؟ شعر در اینجا چیزی نمی‌گوید؛ شاید بند سوم راهنمائی مختصری بکند.

این بند دوم با برگردان حاشیه‌وار «ــ شتاب کن ناصری ، شتاب کن!» پایان می‌یابد .

بند سوم

[۳] از رحمی که در جان خویش یافت
سبك شد
وچونان‌قوئی
مغرور
در زلالی خویشتن نگریست.

پیدا است که کسی (او، شاعر، یا شعر) اعتنائی به یاوه‌های تماشائیان ندارد. . شعر در اینجا به او، به شنوندهٔ آن آواز ، رومی‌کند.یابهتر:گوئی‌خود اوپس‌ازگوش‌فرادادن‌بدان آواز رشته‌گر در خویش می‌نگرد . به بلندی جان خویش که گوئی حاصل آن آواز است. گوئی دیگر از آن دردو هذیان درد رهایی یافته است، از وزنهٔ آن تب‌وتاب رها و سبك شده، واین سبکبالی و

رها شدگی معلول رحمی است که در جان خویش یافته است. تیرگی درد از جانش زدوده شده است، واوجانی زلال در تن پرملال خویش می‌بیند (در قسمت نگریستن بیش‌تر توضیح می‌دهم.)

محتمل است که مفهوم مخالف «سبك شدن» همانا باری برجان داشتن باشد. آن بارچیست؟ آیا سنگینی همان بارمادی است‌که پردوش می‌کشد ؟ آیا مفهوم مخالف «رحم» کینه است و نفرت (که گونه‌ئی «بی‌رحمی» است)؛ یادرد است و هذیان درد؟ آیا آن رشتهٔ آتشینی که در متن این هذیان‌درد رشته می‌شدرشتهٔ سرشتهٔ درد و نفرت و کینه (به تماشائیان ؟) بود؟ نه! که اگر چنین می‌بود دیگری بایست آن‌رشته در این‌بند به‌پایان رسیده باشدچراکه بافراز آمدن‌رحم‌وسبك شدن و زلالی جان دیگر برای درد و کینه و نفرت جائی باقی نمی‌ماند .اوگردن‌افروخته است . به پاکی و سفیدی و زلالی و بی‌آلایشی قوئی است. دل‌برکنده است و رها ، و سرشار و مالامال از رحم. دیگر چه جای‌درد آتشین‌است؟

اما با اینهمه آن رشته همچنان ادامه دارد و در بند چهارم به«ریسمان بی‌انتهای‌سرخ»مبدل می‌شود. پس این رشته‌بارحم و زلالی در تقابل نیست و کاری به هذیان‌دردندارد.در جان او دیگر دردنیست اما خواهیم دید کـه رشته‌اش به (ریسمان بی‌انتهای سرخ) بدل می‌شود . این ریسمان (که تحقق ملموس آن رشته‌ورشتن است) بافته از چیست؟ یا «آواز» چه چیزیاچه‌چیزهارا به هم بافته و رشته کرده است؟ ــ این بماند تا بعد . تاکنون دوضربه‌از برگردان‌ها به گوش‌رسیده، که در حاشیه‌بوده است ؛ اکنون برگردان سوم‌ــ یعنی «تازیانه‌اش بزنید!» به معرکه راه باز می‌کند برگردانی دخیل ، که این‌بار باهمه‌بیگانگی عذاب دهنده‌اش بی‌درنگ جذب جریان جداسر شعر می‌شود، چراکه بلافاصله پس ازآن شعرچنین ادامه می‌یابد:

[٤] رشتهٔ چرمباف
فرودآمد.

گوئی همه‌چیز در او رشته‌سان است، حتی تازیانه نیز «رشتهٔ چرمباف»است: تازیانگی خودرا از دست می‌دهد و «رشته» می‌شود گرچه واقعیت خود را

که «تازیانهٔ چرمباف» باشد رها نمی‌کند . هم واقعیت است هم نه ــ واقعیت؛ یا واقعیتی است‌که دیگر واقعیت نیست واقعیتی است‌که چون از صافی«او» گذشته هویت خودرااز‌دست‌داده‌است.تازیانه‌نیست،رشته‌است. نمی‌گوید او تازیانه خورده است یا ضربه به او وارد آمده‌است. می‌گوید «فرودآمد». اما چه‌گونه؟به کجا؟ ــ او چنان در زلالی خویش فروشده با زلالی خوددرآمیخته است که گوئی دیگر جسمش به کارنیست؛ چندان زلال است وجانش چندان با زلالی سرشته و رشته است که گوئی دیگر تنی از او برجای نیست او همان رشته‌است، زلال و بی‌انتها، همه و هیچ. او «ریسمان» است، یا همچون رشته. او خود همان «ریسمان‌بی‌انتها» است:

[۵] وریسمان بی‌انتهای سرخ
درطول خویش
ازگرهی‌بزرگ
بر گذشت.

«گرهی بزرگ» در آن ریسمان بی‌انتهای سرخ پدید آمده واین حاصل فرود آمدن آن رشتهٔ چرمباف است. گوئی تازیانه به کالبدی در جهانی دیگر، نه برتنی‌از گوشت و خون در این جهان فرود آمده است؛ و حاصل‌آن «ضربه‌نیز نیست : گرهی‌است‌که‌در ریسمانی می‌پیچد . این «ریسمان بی‌انتهای سرخ» به ابدیت پیوسته همان «رشتهٔ‌آتشین» بند دوم است واز آن آتشین حالی اکنون تنها «سرخی» به‌جا مانده است. «تازیانه» چون به ریسمان بی‌انتها فرود می‌آید خودنیز به «رشتهٔ» مبدل می‌شود بی‌آن که حتی لحظه‌ئی در امررشتن اخلال ایجادکند.رشتهٔ بافته زجانی که اکنون عطوفت و بلندی جان و زلالی بی‌انتها ومطلق‌است. فرود آمدن آن رشتهٔ چرمباف ابتذال و خشونت «خاك وناسوتی» در طول‌آن‌رشتهٔ بی‌انتهای سرخ (آسمانی و لاهوتی) جز به هیأت گرهی بزرگ «شاید قید استحکامی بیشتر» تأثیر نمی‌گذارد چرا که امر رشتن دیگر پایان‌یافته است و رشته به بی‌انتهائی پیوسته است و «برگذشت» دلالت برآن است. حرف عطف و (در و ریسمان بی‌انتهای سرخ) بی‌درنگ‌پس از فرود آمدن رشتهٔ چرمباف ، نشانهٔ آن است‌که دیگر وقفه‌ئی درکار نیست و

شاید هروهنی تنها به هرچه زلال‌تر شدن خویشتن او نیرو می‌دهد. یا بهتر : دیگر دراین مقام‌زلالی جان وهن و تازیانه را اثری نیست. این رشته دیگر گسستنی نیست. بی‌انتها است، مطلق است و جاوید . به‌همین سبب بند چهارم نیز باتکرار برگردان «ــشتاب کن ناصری ! شتاب کن!» پایان می‌یابد.و تمامی بخش اول شعر ، وبه یك معنی، هستهٔ اصلی آن همین‌جا تمام می‌شود.

اینجا باید به طرح استحالهٔ این شعر توجهی دقیق‌تر کنیم. گفتیم «او»، در بنداول، درضمیرش عبارت «در قفایش ...» مختصر نشانی داردکه فقط ناظر به جسمیت او است. او حامل «بار» است و وجود او بسته به‌آن بار.نقش اصلی‌راباروِ دنبالهٔ چوبینش ، برعهده دارد نه او.

در بند دوم «هذیان دردش» مطرح است. او اینجا باری بر خویش است. آرام آرام استحالهٔ او شروع می‌شود. از دردمندی تابه زلالی از اینجا آغاز می‌شود . او در این مقام جانی دردمند و دستخوش هذیان است،حتی اگر این درد ، درد تن باشد بازتابش در جان اواست: عامل استحاله دهنده‌آوازی است که از بند اول آغاز شده و خطی سنگین و مرتعش برخاك کشیده است. گوئی دربنداول«آواز» در ورای او بوده است اما در بند دوم درجان‌او ــ که در بند درد است ــ رشتن را آغاز می‌کند. جان او می‌شود آماج آواز و پایگاه و آغازگاه رستنی که در بند چهارم به بی‌نهایت می‌رسد.

در بندسوم نشانی از آواز نیست. بهتر بگوئیم : آوازی به‌گوش نمی‌رسد ، بلکه‌تمامی‌سخن از زلالی جان او است . گوئی دیگر نشانی ازجسمیت پیدانیست. در اینجا استحاله شوری و پروازی شگفت‌انگیز می‌گیرد.

بند چهارم اوج بلند جان اواست ، مقام «شدن» است، که اوئی و توئی‌او نیز در «ریسمان بی‌انتهای سرخ» محو شده است و از نظر تصویری هم‌این بند زیبائی وشکوه خاصی دارد: رشتهٔئی به رنگ سرخ آتشین که تابی نهایت امتداد یافته است! ــ اودر سه‌گام تن‌و دردمندی، وزلالی وریسمان بی‌انتها شدن سه‌پرش داشته و به مقصدومقصود رسیده است (« خام بدم، پخته شدم ، سوختم»؟) این استحالهٔ او است، و آنچه موجب استحاله می‌شود همان «آواز» است. امارهاشدن‌ازتن‌به‌آن‌معنا نیست که «ناصری»هم، با تن خویش ، با «او» به

«ریسمانِ بی‌انتهای سرخ» پیوسته است، یافی‌المثل روح او از قالب تن جدا شده وبه‌آسمان‌رفته‌است. نه ! ناصری از مردم ناصریه است که گوشت وپوستی و رگی به دنبال دارد ــ که از عنوان شعر چنین برمی‌آید . او دربخش اول شعر به جاودانگی‌می‌رسد، اما کالبد او، کمابیش جهان بیرون او، دستمایهٔ دو بخش دیگرشعراست. شعر در بخش دوم و سوم از لامکانی و مقام بیزمانی ــ که زلالی‌جان اواست ــ به زمان و مکان ، یعنی به جهان بیرون باز می‌گردد. نبایدچنین‌پنداشت که پس این تعالی در خیال یا در ذهن صورت گرفته است. نه‌اینهمه پرواز جان علوی او است . از دست دادن و رها شدن‌ازهستی‌مادی یاجسمیت‌است،وپیوستن به زلالی و بی‌انتهائی ، و نیستی ، در این معنا. اماناصری تنی‌دارد و گوشت وخونی . موجودی خیالی‌یا ملکوتی یا روح محض‌ومانندا‌ین‌ها نیست . انسان است حامل باری‌گران و در میان مردمی می‌رود که به«صفت غوغا»و«تماشائیان» وصف شده‌اند . بیرون ازجان او جهانی‌هست، آسمانی دارد و زمینی با تماشائیانش ، و خاك‌پسته‌ئی با سوگوارانش ، که گواه مرگ در بخش های‌دوم‌وسوم شعر به این ناصری پرداخته می‌شود. این تمایز میان«او»و«ناصری» پذیرفتن «دوئی» نیست.

□

قسمت دوم :

[٦] از صف غوغای تماشائیان
العازر
گام زنان راه خود گرفت
دست‌ها
در پس پشت
به هم در افکنده ،
و جانش را از آزارگران دینی گزنده
آزاد یافت:
«ــ مگرخود نمی‌خواست ، ورنه می‌توانست!»

جهان بیرون ازاو ــ که به شکل چند برگردان تجسم می‌یابد ــ نقشی در بخش‌اول‌شعرندارد، حتی ازآن برگردانی که وارد جریان اصل‌شعر شده چنان سخن می‌رود که گوئی وارد جهان دیگر شده است. امادر بخش دوم شعر، او جهان بازگشته است اما هنوز از خلسه و جذبهٔ سیر خویش به تمامی بیرون نیامده راه انداخته‌اند . از این‌رو آنان به «صف‌غوغا» وصف شده‌اند، که چیزی‌جز همان غوغا، جز مشتی ذهن‌های گشاده نیستند. چه دورند ازآن «آواز»! اوبه جهان بازگشته است‌اما هنوز از خلسه و جذبهٔ سیر خویش به تمامی بیرون‌نیامده است. قوی به‌آسمان‌پریده را از خاك‌واز این خاکدان غوغائی مبهم به گوش می‌آید وبس.

از این «صف‌غوغا» یکی، که همان العازر باشد (که بنابر انجیل مرده‌ئی بود که از دم مسیحائی عیسی به زندگی بازگشت) جدا می‌شود، نه آن که به سوی‌اوبیاید،بلکه او پشت می‌کند و می‌رود: بی‌خیال و فارغ، نفسی به راحتی کشیده، بی‌اعتنا،شانه‌ئی انداخته ، سخن می‌گوید که «ــ مگر خود نمی‌خواست، ورنه می‌توانست!»، که خود کرده را تدبیر نیست ؟ این «مگر» هم «شاید»است هم «آیا»، آن «ورنه» هم شرط است. گوئی خود العازر هم به آنچه می‌گوید یقین ندارد ؛ با اینهمه پیش خود او رها می‌کند، گویا دیگر خیالش راحت شده‌است. نمی‌گوید شاید نمی‌تواند ، بلکه می‌گوید نمی‌خواهد. در واقع این سخن العازر وصف خود اواست و دربارهٔ خود او صادق‌تر است تا دربارهٔ «ناصری». او می‌پندارد که با این‌سخن جانش را از آزار دینی گزنده آزاد می‌کند. اما باآن نشتر به‌جان خویش زده است، دینش را به‌گرانی تمام زمان‌ها بدل کرده‌است.

«او» جانی دردمند داشت، اما به زلالی رسید. العازر جانی داشت که‌آزار دینی گزنده‌برآن‌سنگینی می‌کرد، اما با این سخن بیش از پیش‌گرانی وگزندگی آزار راتشدیدکرده‌است. بینوا العازر ، که مردهٔ همیشه است!

[۷] آسمان کوتاه
به سنگینی
برآواز روی درخاموشی رحم
فروافتاد ،

جهان درونی «او»ـ که «آواز رحم» اشاره بدان است ـ و جهان بیرون از او به‌گونه‌ئی بسیار هنرمندانه اینجا در کنار همند ، بی‌آن که یگانه باشند، یا از یك ذات باشند . گوئی بیدرنگ براثر سخن العازر است که «آسمان‌کوتاه» فرو می‌افتد . آیا به راستی آن «آواز رحم» روی درخاموشی دارد ؟ آیا روی در خاموشی داشتن به معنای ازبین رفتن است، یا دور و دورتر شدن؟ آسمانی‌که به سنگینی فروافتد بیشك صدائی دارد، آوازی است که برآوازی فرو می‌افتد ، اما چرا در شعر به‌گوش نمی‌رسد ؟ گوئی آسمان درخلا فرو می‌افتد.

در این بخش از شعر «آواز روی در خاموشی‌رحم» به گوش می‌رسد که دور می‌شود. گوئی کسی‌که‌به‌آن «آواز» گوش فرا می‌داده دیگر هیچ صدائی نمی‌شود ، با آن «آواز» رفته است زیرا که دیگر هیچ سخنی از او نیست. خاکپشته‌ئی مانده است با سوگواران چند ، با ماه و خورشید درهم شده‌شان:

[۸] سوگواران
به خاکپشته برشدند
و خورشیدوماه
به هم
برآمد.

«به‌هم برآمدن» را «تنگدل شدن ، اندوهگین گشتن، غضبناك‌شدن» معنی کرده‌اند (فرهنگ معین) یا «پیوستن دوچیز، سربه‌هم آوردن» (فرهنگ‌معین)، آیا به معنی با هم برآمدن ، یعنی طلوع کردن است ؟من‌فکر می‌کنم که «درهم‌شدن» و منقلب شدن است. این‌دو سربه هم می‌آورند، درهم می‌شوند،وفرومی‌پاشند ، و هرگونه نوری از جهان رخت می‌بندد ، سیاهی و ظلمت برهمه‌جاگسترده می‌شود : نکتهٔ ظریف آن است که پس از سنگین‌فرود آمدن آسمان کوتاه برآواز روی در خاموشی رحم، خورشید و ماه به هم برنیامده‌اند گوئی چون سوگواران به خاکپشته برشدند چنین شده است . گوئی سیاهی سوگواران وپستی‌خاکپشته و غمناله و مویهٔ آنان است‌که خورشید و

ماه را درهم‌وتیره‌وآشفته کرده است . آسمان کوتاه ، که دلگیر و ابرنـاك و تیره است و ماه و خورشیدی ندارد ، گوئی با سیاهی سوگواران‌واندوهناکی غمنالهٔ آنان همساز است، گوئی خورشید و ماه این سوگواران است که بر خاکپشته فرود آمده‌است. چه جهان تیره و سنگین و دلگیر و نفس‌گیر و پرمویه و بی‌آسمان و بی‌خورشید و ماه و آشفته‌ئی ! چه خاکپشتهٔ پلشتی‌است‌این جهان سوگواران بی‌نور ، بی‌هوا، بی‌شادی، بی‌بلندی! واین جهان «تماشائیان» و «سوگواران» است، نه جهانی که «ریسمان بی‌انتهای سرخ» درآن می‌گذرد.

۲ نگریستن

گمان می‌کنید که به پایان گفتارمان رسیده‌ایم ؟ نه! باردیگر به شعر بازمی‌گردیم.

خواندیم که شعر با **آواز** آغاز می‌شود، و در بند دوم همین **آواز** رشته‌ئی آتشین می‌ریسدکه سرانجام به «ریسمان به، انتهای سرخ» بدل می‌شود، وهمین آواز است که‌درپایان‌شعر همچون «آواز روی درخاموشی رحم» دور می‌شود. شعر با **آواز** آغاز می‌شود و با آن پایان می‌یابد.

قسمت اول با عبارت «با آوازی یکدست» آغاز می‌شود که ظاهراً صدای خرت‌خرت چیزی آغاز شود؟ چه‌گونه ممکن است که آغاز شعری چنین است که در گوش او «آواز» است؟ چه‌گونه می‌شود که شعری با صدای خرت خرت چیزی آغاز می‌شود ؟ چه‌گونه ممکن است که آغاز شعری چنین بدآهنگ و گوشخراش باشد ؟ صدای خرت‌خرت چه‌گونه می‌تواند تعالی بخش باشد؟ وانگهی چرا در آغاز شعر، به زبان تصویرگران بگوئیم ، **آواز** در متن آمده است و **او** (به شکل ش) در پسزمینه و خط سنگین و مرتعش درپیشزمینه خرت‌خرتی یکنواخت و دنبالهٔ چوبین باری و خطی برخاك؟ چه‌گونه ممکن است شعری بایك‌چنین تراش الماسگون و ایجاز پر اعجازش با خرت‌خرتی یکنواخت (وکسالت آواز؟) آغاز شود؟ نه ! خرت‌خرت‌یکنواخت اندیشهٔ بیهوده‌ئی است. «آواز یکدست» بشنویم . آوازی یکدست ، یعنی آوازی ناب وهمساز، بی‌نقص و ناگسسته . آری ! شعر با آوازی نوازشگونه آغاز می‌شود . چه

لازم‌بود که «یکدست»، اگر به معنای «یکنواخت» می‌بود چنین به تأکید بیاید و بلافاصله تکرار شود؟ آیا این **آواز**، موسیقی ناب ویکدستی نیست که در جهان («برخاك») طنین افکنده است ؟ مگر آواز از برخورد «بار» برخاك برنخاسته است ؟ اگر «یکدست» همان «یکنواخت» می‌بود آیا با «مرتعش» هماهنگ بود؟ اینجا ارتعاش به هم زنندهٔ یکدستی است. «آوازیکدست» همان خرت‌خرت یکنواخت‌نیست. **بار** چیست ؟ آیا این **بار** (بنابر شعر) جزبار رنج، درد وتنهائی...است ؟ و آیا این‌**خاك** جز جهان‌است؟ واقعی‌ترین و ملموس‌ترین شکل بیان درد و رنج و تنهائی که او می‌کشد جز **بار** می‌تواندبود؟وملموس‌ترین‌وعینی‌ترین شکل بیان جهان ، جز **خاك** ، و زمان جز امتداد خطی‌سنگین‌ومرتعش؟ آیا «در قفایش...» جز «پس‌از او» معنای دیگری دارد ؟ آیا آن **آواز**،طنین‌آواز آن **بار** پس از او در جهان نیست ؟ این شعر دربارهٔ‌او،خواه ناصری‌باشدوخواه‌دیگری ، نیست . این شعر ، نه شعر که موسیقی است .این تجربهٔ‌نخستین شعر ایرانی است، یعنی موسیقی‌ئی که به‌جای آن که به‌زبان نت‌بیان شده باشدبه‌زبان شعر بیان شده است. (این حرف مرا نباید با موسیقی کلام‌ووزن‌وآهنگ‌ومانند این‌ها اشتباه کرد) . واژهٔ آواز از یکسو ، و شکل یا طرح یابافت سه قسمتی شعر با ویژگی‌های آن، ووقوف به احوال شاعر دربارهٔ آگاهیش به موسیقی ــ که مرادم خصوصاً موسیقی کلاسیك اروپائی‌است ــ از سوی دیگراین باور را تأیید می‌کند.

«مرگ‌ناصری» گوئی آوازیکدست و ناب و همساز (همسرایانی؟) است که چون اندکی‌ازاجرای آن بگذرد چون **خطی سنگین و مرتعش** شنیده می‌شود. آوازی‌ناب و مجرد ، سنگین و مرتعش ، بی‌نقص و یکدست. مرتعش‌از هذیان درد، و زلال از رحم، و بلند از غرور جان . صفت «یکدست»به‌این معنی است و آن را از دیدگاه موسیقی باید فهمید نه صوت تنها. دو صفت «سنگین‌ومرتعش» صفات موسیقی (= آواز) است، یعنی از استمرار موسقی (=آواز) است که خطی سنگین و مرتعش پدید می‌آید . «مرگ‌ناصری» موسیقی‌ئی است که به گوش دل می‌شنویم‌وتصویری است از آن درجان ، نه تصویری پیش چشمان‌ما. آواز است‌واو، او است و آواز. او همان آواز سنگین و مرتعشی است که در جان بلند او می‌گذرد. هستی او همان آواز است. چنین می‌نماید که این آواز از قفای او به گوش می‌رسد . اما او شنوندهٔ آوازی است که در جان اومی‌گذرد.

دربنددوم‌اوخودهمان‌آواز است . آواز و رشتهٔ آتشین و آتش هذیان درد باهم عجین می‌شوند . اووآوازوردردرهم می‌آمیزند، رشته می‌شوند، در هم سرشته می‌شوند.پس‌آنگاه (دربندسوم) او دردخویش را می‌نهد . کشفی می‌کند (« از رحمی که در جان خویش یافت، ...») و از این کشف، «بار» خویش فرو‌می‌نهد،رهاوسبك‌می‌شود .

آری ، شعر سه‌بخش دارد، چون سه «موومان» از یك اثر موسیقی کلاسیك که موضوع ظاهری‌آن «مرگ ناصری» است وحقیقت‌آن«زلالی جان » است. شگفتا ! عرفان ایرانی در اینجا به گونه‌ئی عمیق تجلی می‌یابد . موومان اول خود به چهارقسمت یا چهاربند کوتاه وبه هم‌پیوسته تقسیم می‌شود. بند اول از موومان اول با «آوازی یکدست / یکدست» آغاز می‌شود (مانند، مثلا، شروع **میساسولمنیس** بتهوون) واز همان آغاز سنگین و مرتعش است و اثری چون خطی‌برخاك‌برجای می‌گذارد، این **آواز** از همان‌آغاز نقش خویش را برجای می‌گذارد . در اینجا ضربه‌ئی به گونه‌ئی نابهنگام ، و ریشخندآمیز و بیرون از حال‌وهوا و یکدستی آواز به‌گوش می‌رسد (برگردان اول. این موسیقی می‌تواند با آواز همسرایانی همراه باشد ، واین برگردان هم می‌تواندصدای «تنور» می‌باشد که هماهنگ با ضربه‌ئی سنگین درمیان کربه‌گوش می‌رسد).

در بنددوم، پس از آن ضربهٔ برگردان ، تم نخستین بسط می‌یابد ودراین مقام دونیرو در کشاکشند، که «آواز درازدنبالهٔ‌بار»است و «هذیان‌درد» (مانند تمام آثار موسیقی کلاسیك ، دومایه، دونیرو ...) این دو درطول قسمت اول (و پایان قسمت‌سوم) باهم گاهی در کشاکش و سپس در همسازیند، وبا اینهمه رشته‌ئی می‌ریسند که پرشور و **آتشین** است (راستی از هرتمپوئی ، چون‌لنتو، اندانته، آداژیو و مانند این‌ها، که دل‌تان خواست می‌توانید بند اول را به‌آن بنامید، وبنددوم را با مصطلحاتی چون الگرتو ، الگرو ...). پایان بند دوم برگردانی است که با آهنگی خشماگین بیان می‌شود. ریشخند برگردان اول به خشم برگردان بند دوم بدل می‌شود. اما باز «یکدستی» آواز به هم ــ نمی‌خورد. گوئی‌او «از گمان واز یقین بالاتر» است.

بندسوم از مورمان اول، پس از برگردان دوم که ناصری رابه شتافتن‌وا‌می‌دارد،ملایم‌ترین‌وباشکوه‌ترین و بسیط‌ترین بخش این موسیقی است واین

موومان به اوج خود می‌رسد. در این بند ، موسیقی به تمامی، نه در جهان‌که درعالم‌جان‌می‌گذرد. (لطافت «مرگ‌قو»ی **سن سانس** را به یاد نمی‌آورد؟) او در **خویش فرو می‌رود**، در جان خودکشفی شگفت می‌کند، چیزی می‌یابدکه اوراازهمه‌چیزمی‌رهاند و آزاد می‌کند، سبك می‌شود. موسیقی در اینجا لطافت خاصی می‌یابدورحم‌وعطوفتی را همگام با سبکبالی و دلشادی بیان می‌کند («از رحمی که درجان‌خویش یافت / سبك‌شد ...») از «هذیان درد» آزادمی‌شود، **دیگر آتشی جانش را نمی‌سوزاند.** سبك، سبکبال (چونان قوئی) دلشان، گردن افراخته (مغرور)، و زلال است، و خنکای آن ، آتش درونش را فرونشانده است.اوسراسرپاکی،سبکبالی ، گردن افراختگی ، دلشادی ، زلالی و خنکا است. از «**خاك**» رها شده ، از زمان و مکان بیرون است (این بندازشعرنه‌زمان داردونه‌**مکان**) ؛ مجرد ، ناب ، نیالوده ، و زلال است . این‌کشف‌وشهوداواست. («**در زلالی خویشتن نگریست**») ؛ جانی است پراز مهر بیکران ، سرشاراز سربلندی و بلندی، **پاکی و زلالی** . «قو» شده است؛ نه ! او خود «قو»است. نادلبسته،شفاف‌وزلال ؛ نه ! او خود زلالی است. او همان زلالی جان بلندخویش است.بی‌کالبد،سبك‌ومجرد (همان حالتی‌است که درشعر «درلحظه» ــ در کتاب **ترانه‌های کوچك غربت**ــ **معلق و بی‌انتها** نامیده شده است.)جان است او. **تمامی جهان** است‌او، واو بازلالی خویش درهمه چیز ، در تمامی هستی ، راه‌ــ **یافته‌است، وهمه‌چیز** در او . سبکبار ، بی‌دغدغه، دلاسوده وخوشدل . قوئی‌به **نیروانه** رسیده (**بودا** می‌گوید: رهرو صافی به قوئی ماند که دریاچه‌اش را رها کرده **باشد. دمه‌پده ، شعر ۹۱**). قواستو بیرنگی و زلالی . این پرواز بربال آن‌**آواز**است،وقو در هوای زلالی خویشتن پران است. این جاودانگی اوست، بیزمانی قو است. درسموات جان می‌گذرد.

اما ، او **جسمی داشت**و باری ، وبرخاك می‌گذشت . درجان ، مجرد است و درتن،نامجرد.تن از خاك است و پابستهٔ خاك. آن اوج در عالم جان‌علوی است،**اماتن**نیز انکار نمی‌شود . چرا که ضربه های برگردان از ریشخند به خشم وازخشم‌به‌خشونت‌رسیده‌است . (ضربه‌ئی بسیار سنگین و بسیار نامتناسب با حال‌و **هوای پرواز قو** به‌گوش می‌رسد: «ــ تازیانه‌اش بزنید!») و «رشتهٔ چرمباف» فرود می‌آید. **اما او با این ضربهٔ** هراس‌انگیز از سیر در عوالم جان‌بازنمی‌ماند. اووقووتازیانه(رشتهٔ چرمباف) یگانه و «ریسمان بی‌انتها»اند . این ضربه جز

وقفه‌ئی درآن رشتهٔ به‌بی نهایت رسیده، در آن «ریسمان بی‌انتها»، دیگر چیزی نیست ، اما آیا موسیقی با این ضربهٔ هولناك ازسیر خویش فرومی‌افتد؟نه!همچنان در جاودانگی‌سیرمی‌کند. دیگر اوئی و قوئی در میانه نیست، جمله یکتا است و «**ریسمان بی‌انتهای** سرخ» است که همچنان در ابدیت استمرار می‌یابد. همه‌چیزدر **مطلق ودر جاودانگی** محو شده است . ضربهٔ چهارم به‌گوش می‌رسد . گوئی **ضربهٔبیهوده‌ئی‌است** . باز ناصری را به شتافتن وا می‌دارند . اما اینجا دیگر نه **مقام«ناصری»که مقام هیچ** کس نیست. اینجا بیزمانی و خلسه‌ئی بی‌بازگشت است؛ همه است؛ جان،جان است، مجرد و بی‌انتها، «معلق‌وبی‌انتها».

این پایان موومان اول است.

□

بخش دوم‌شعر، موومان دوم این موسیقی است که به نوعی دانس ماکابر (Danse Macabre) می‌ماند .به‌نظر می‌رسد که این بخش پیش از این شروع **شده است. برگردان‌های قسمت اول در بخش دوم، یا در موومان دوم مجال ظهور می‌یابد. آن ریشخند و خشم و خشونت** اکنون در «صف‌غوغای تماشائیان» **به اوج می‌رسد** . این «صف‌غوغا» به هیاهوی اسکلت‌ها و رقص مردگان در **اگورستان می‌ماند** که در این‌گونه آثار موسیقی (ماکابر) به گوش می‌رسد. «**تماشائیان**» دیده نمی‌شوند ، فقط شنیده می‌شوند ، آن‌ها هستی ندارند، بلکه «**صف‌غوغا**» هستند. جز این دیگر موجودیتی ندارند. جان او که به ابدیت **پیوسته است‌بی بازگشت** است، **اما** جسم او اکنون اندك دانستگی‌ئی به‌پیرامونش دارد. **همچنان** که می‌رود غوغای آن‌ها را می‌شنود . در اینجا گوئی«صف **غوغا» درحاشیه قرار** می‌گیرد و یکی از آن میان برجستگی می‌یابد وکم‌کم **محو می‌شود**(«گام‌زنان‌راه خود گرفت / دست‌ها / در پس پشت / به هم **درافکنده** ...»). او مردهٔ از گوربرخاسته‌ئی است (العازر) که خود نه حضور **حیات یا زندگان، که نشانهٔ مرگ متحرك** است. العازر در قطب مخالف او قرار دارد،آنچه‌اوهست ، العازر نیست . در اینجا موسیقی لحنی و رنگی **دیگرگونه** دارد. در اینجا دیگر از آنهمه لطافت موومان اول نشانی نیست. **میان** این دو موومان هیچ شباهتی نیست، همچنان که میان عوالم او وعوالم

العازرهمانندی‌ئی نیست. او دلشاد و فارغبال وسبکبال، پرغرور و زلال وسرشار از رحم است. العازر بیخیال و بیدرد است («گام‌زنان.../ دست‌ها / درپس پشت / به هم درافکنده / و جانش‌را از آزارگران دینی گزنـده / آزاد یافت») .میان عوالم این دو تضادی و فاصله‌ئی عظیم هست. العازر هیچ است .نمادی از آن «صف غوغا» است، نماد ناخوش آوازی است؛ زنده‌است، اما بی‌هیچ هویت معنوی . او نیز هیچ است،چون همه است. العازر پروسبك است،واوتهی‌وسبکبال . العازر از آزار گران جان خویش پراست، و او از هر آلودگی‌تهی،زلال.العازر خلاصی خود را ، که به یاوه آزادی می‌پندارد، در فریفتن خودمی‌جوید و رهائی خود را در دور شدن ازاو ، دربریدن وگسستن‌از او می‌بیند. اما به وهنی پست و داغ ننگ‌ابدی گرفتار می‌آید: «ــ مگرخود نمی‌خواست ، ورنه‌می‌توانست !» این سخن نه وصف ناصری که وصف اواست. او «ازرحمی‌که در جان خویش یافت / سبك شد ...» والعازر گونه‌ئـی سنگدلی ــ که گذاشتن و رفتن ، توانستن و نخواستن و نکوشیدن و«گوش فراندادن» باشدــ درخود می‌یابد . او به زلالی رسیده است والعازر به سیاهی، سیه‌روئی‌وسیه‌جانی. العازر به زیر بارننگی تن درمی‌دهد که آن را آزادی‌جان خویش از آزارگران دینی گزنده می‌پندارد. او قوئی سبکبال و زلال است و العازر ناچیزی از «صف‌غوغا»، تماشائیی باداغ ننگی بر پیشانی. او آواز بشارت رحم بود، و این غوغای سنگدلی و ناتوانی و پستی‌و زبونی. موومان دوم، یا موسیقی ماکابر، با ضربه‌ئی هولناك که همان سخن العازر باشد پایان می‌یابد. العازر دیگر همیشه مرده است.

□

قسمت سوم، موومان سوم این موسیقی است. نخست موسیقی ملایم و گوشنوازی به‌گوش می‌رسد ، که سرشار از عطوفت است و از نرمی ولطافت خاصی‌برخورداراست.این‌آواز رحم است که آرام آرام روی درخاموشی‌دارد. سپس ضربهٔ سنگین و هول‌انگیزی نواخته می‌شود که آن آواز رحم‌را در خود محومی‌کند.این«آسمان کوتاه» است که به سنگینی برآواز رحم فرو می‌افتد . آنگاه غمناله‌ئی به‌گونهٔ موسیقی غمگینی نواخته می‌شود که بارنگ سیاه سوگواران

و پستی خاکپشته همساز است . آهنگی بی‌شادی ، بی‌نور، بی‌بلندی ، بی‌آسمان، دلگیر ، بی‌خورشید و ماه ، درهم شده. موسیقی با دو ضربهٔ به‌هم‌برآمـد پایان‌می‌یابد.

آوازی که در چهار بند موومان اول به اوج رسیده بودو به بی‌انتهائی پیوسته‌بود،درموومان‌سوم،بسیار دور ، گوئی در جهانی دیگر ؛ به‌گوش می‌رسدو ضربه‌هائی چون فروریختن آسمان آن را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد.

بررسی زیبایی شناسی بورژوائی

زیبایی چیست؟

نوشته : کریستوفر کادول

ترجمهٔ نجف دریا بنـدری

زیبایی چیست ؟ آیا اصلا در این موضوع می‌توان بحث کرد؟ آیا می‌توان آن را به نحوی تعریف کرد که شالوده‌ای برای زیبایی شناسی‌باشد؟ آیا زیبایی فراوردهٔ هنر است ؟ یا فراوردهٔ طبیعت؟

تعریف‌کردن‌یعنی‌تحدید کردن ، مشخص‌کردن مرزهای آن چیزی که تعریف می‌شود . پس زیبایی برحسب هرآنچه نازیبا است تعریف می‌شود.این نازیبایی بر زیبایی محیط است، آن را تحدید و تعریف می‌کند. اما زیبایـی درمقابل نازیبایی نیست ، مقابل زیبایی زشتی است . با این حال نفس شناسایی زشتی حاکی از یك قوهٔ (فاکولته)[1] زیبایی شناختی است، وحاکـی از قریحه‌ای که هم در برابر زیبایی و هم در برابر زشتی واکنش نشان می‌دهد؛و نمی‌توان گفت که کجا این یکی به پایان می‌رسد وآن دیگری آغاز می‌شود. خودزشتی‌یك‌ارزش زیبایی شناختی است : آدم‌های بدکارهٔ داستان ، پیکره‌های کریه و مضحك وموحش... همه بازیبایی تداخل دارند ، آن را پدیدمی‌آورند وتغذیه‌می‌کنند.همه‌دریك جهان زندگی می‌کنند . هیچ‌جا نمی‌توانیم خط‌مشخصی بکشیم وبگوئیم که این سوی خط ، زیبایی استو آن‌سو زشتی . تمامی تجربهٔ انسانی،همهٔغنا و پیچیدگی آن اشکال‌هنری که انسان تراشیده وکشیده ،

---

۱ ـ Faculty

نوشته‌است، همهٔ هیاکل گوناگون جانوران زنده و صحنه‌های متبوع طبیعت این دوپارگی‌ساده‌را نفی می‌کنند ، همه یك جهان را تشکیل می‌دهند، هرچند این جهان حاوی اضداد است، و بنابراین نیروهای پدیدآورندهٔ آن‌ها بی‌گمان از مرتبهٔ پائین‌تری سرچشمه می‌گیرند . زیبایی و زشتی ، شریف و وضیع،والا وپست ، همهٔ این مفاهیم متضاد **وقتی که به نحو زیبایی شناختی به کار می‌روند،** یکدیگر را دربردارند و تعیین آن‌ها باید از روی کیفیت‌هایی صورت گیرد جز کیفیت‌هایی که خود از آن برمی‌خیزند .

ما در برابر همهٔ چیزهای زیبا دقیقاً یك جور واکنش نشان نمی‌دهیم کیفیت‌های خاص هرچیزی به عاطفه رنگ خاص و یگانه‌ای می‌زنند . اگرچنین نبود ، یك‌چیز زیبا برای ما کافی می‌بود؛ یك گلدان یا تابلو نقاشی یاکوه‌همیشه برای‌انگیزش عواطف ما کفایت می‌کرد. اما چنین نیست. در عین‌حال، مسلم است که در همهٔپاسخ‌های ما باید شباهتی وجود داشته باشد، چون که ماهمهٔ آن‌ها را زیر یك عنوان «زیبایی‌شناسی» قرار می‌دهیم.

جالب‌تر از این تغییری است که در دوره‌های مختلف درپاسخ‌های ما در برابر چیزهای‌زیبا روی می‌دهد . هیچ عصری با زیبایی های دوران گذشته کاملا ارضانمی‌شود.بلکه چیزهای تازه پدید می‌آورد که با مقیاس‌های‌ذوق زمانه می‌خواند و با آن سنت‌های زیبایی که به ارث برده کاملا متفاوت‌است. اما این دید نوین از دید کهن خالی نیست . اشیای کهن همچنان زیبامی‌نمایند، ولی‌کیفیت‌های‌آن‌هااکنون از پشت نوعی‌مه به‌چشم می‌رسد ، یا از دیدگاه‌بلندی که باگذشت زمان حاصل شده استو در نتیجه رنگ وروی اشیاء تغییر می‌کند. زیبایی کهن درزیبایی‌نوین جمع شده استوآن عصری که کمتر می‌تواند با زیبایی‌های گذشته بسازد، و آنچه را که به چشم خودش زیبا است، بسیار متفاوت وبسیارانقلابی و بسیار سرکش می‌آفریند ، چنین عصری همان است که به نظر ما بیشتردارای‌زیبایی جلوه می‌کند . ما برای آثار هنری انقلابی وناراضی دورهٔ رونسانس ارزش قائلیم اما در آثار مقلدان هنریونان باستان یا «صورت پرستان» («فورمالیست‌ها»ی) خسته که اشیای زیبای زمان‌های گذشته را ماشین‌وار تکرار می‌کنند ، هیچ ارزشی نمی‌بینیم.

انسان در این دوران کما بیش همان انسانی که بوده است باقی می‌ماند،

اما تغییرات نقاشی و پیکره‌سازی وشعر و معماری او نشان می‌دهد که درهیچ مرحله‌ای تصور او از زیبایی ثابت نیست بلکه مدام گسترش می‌یابدو مفاهیم پیش را طردمی‌کند. همهٔ محتویات ربع مسکون ، حتی محتویات کل عالم معلوم ، دراین‌پرتوافکنی غریب شرکت دارند. سرزمین‌های غنی امریکا، ژرفای بلورین دریاها، قلهٔ ابرها، پرندگان و حشرات ناشناس، جنگل‌ها و مرداب‌ها. قطب‌های خاموش واستوای تپنده ، در نظر هرنسل از آدمیان یك کیفیت زیبایی شناختی تازه پیدا می‌کنند وبه صورت اجزای طبیعتی درمی‌آیند که پیش از آن‌درخواب‌انسان‌هم‌ظاهرنشده است.

بادر نظر گرفتن این معنی ، تعریف «زیبایی» را آغاز می‌کنیم . یك فردانسانی‌به‌شیئی‌نگاه می‌کند و آن را زیبا می‌نامد . این رابطه‌ای است که میان این فردانسانی و شاید هزاران شیء ممکن است تکرار شود. این رابطه چه چیزی دربردارد؟ در این رابطه ذهن و عین «زیبایی» چیست»؟

این نه دریك‌رابطه، بلکه در همهٔ روابطی که انسان می‌گوید «این زیبا است» وجود دارد . بنا براین چیزی است مشترك میان همهٔ اشیای زیباوهمهٔ افراد انسانی که یك شیء رازیبا می‌بینند.

ساده‌ترین پاسخ این است که بگوئیم : خود آن فرد انسانی است که‌درمیان همهٔ اشیا مشترك است، و لذا زیبایی «در» خود انسان است زیبایی حالتی از انسان‌است.به‌نظر بعضی‌از زیبایی‌شناسان این‌راه حل بسیار ساده مسأله چنان‌بدیهی می‌نماید که هیچ‌حوصلهٔ شنیدن سخن دیگران را ندارند . این راه حلی است که آی.ای. ریچاردز و سی،کی. آگدان[1] پیشنهاد می‌کنند:

«زیبایی مربوط به اشیایی است که احساس عام[2] پدید می‌آورند. بنابراین وجه مشترك این روابطکه در تحت آن‌ها انسان می‌گوید «این زیبا است»، «احساس عام» او است اگر در همهٔ روابطی که یك فردانسانی شیئی را زیبا می‌بیندما چیز همانندی را جست وجو کنیم ، به‌یك‌چنین وجه‌مشترکی می‌رسیم، پس تعریف زیبایی معلوم شد. زیبایی عبارت استاز «احساس‌عام».

۱ــ I.A. Richards C.K. ogden; The Meaning of Meaning

۲ــ Caenes Thesia

«احساس عام» اطلاق وسیعی دارد ، و در واقع تمامی تأثرات عصبی راکه پدیدآورندهٔاحساس‌باشندشامل‌می‌شود.غالب‌عصب‌شناسان («نورولوگ‌ها») این فراگرد رابه این‌صورت تصور می‌کنند که انگیزه‌های یاخته‌های دریافت کننده تأثرات ــ مخصوصاً انگیزه‌های مغزی ــ از طریق فعالیت Thalamic باعث پدید آمدن حالت‌هایی در میدان آگاهی موسوم به «احساس» می‌شوند. روشن است که‌هرچندعواطف زیبایی شناختی به این معنی در ذیل «احساس عام» قرارمی‌گیرند چون که جنبهٔ هیجانی دارند، اما همهٔ تأثرات احساس عام تأثرات مربوط به اشیای زیبا نیستند. اگر چنین می‌بود، می‌بایست بگوئیم که‌هرنوع احساس لذت و غیر لذت مربوط به اشیای زیبا است . بنابراین،تعریف ریچاردزوآگدن نارسا است. یك کتلت خوك بریان ممکن است «احساس عام» قوی در ما پدید آورد، اما زیبا ــ یازشت ــ نیست. کتلت، به‌عنوان‌یك شیء زیبایی شناختی ، خنثی است.

پس این دو نویسنده چرا به این تعریف رسیده‌اند؟ این تعریف در واقع ازآن تعریف‌های نمونه‌وار بورژوایی است: زیبایی حالتی از انسان بورژوا است. این‌بی‌شباهت به‌بسیاری‌قضایای بورژوایی دیگر نیست که از انحطاط فلسفهٔ بورژوایی پس از هگل برخاسته‌اند و پوزیتیویسم نمایندهٔ آن‌است. به همین ترتیب برای بورژوا «حقیقت» عبارت است از یك شیوهٔ **اقتصادی** در توصیف پدیده‌ها ، علیت یعنی نحوهٔ اندیشیدن **مساعد حال** بورژوادربارهٔپدیده‌ها. وهکذا. این فراوردهٔ یك فلسفهٔ «خسته» است.

تعریف‌زیبایی‌به‌عنوان «احساس عام» فراوردهٔ نهایی ماتریالیسم مکانیکی است . فراوردهٔ فلسفه‌ای است‌که محیط را به‌عنوان «همهٔ‌آنچه‌که بورژوائیست» تعریف می‌کند، در حالی که خود بورژوا فارغ و آزاد کنار آن ایستاده است. بدین ترتیب جهان ازهمهٔ ارزش‌های ناشی از رابطهٔ بورژوا و محیط خالی می‌شود ، زیرا که همهٔ این ارزش‌ها ، چون بورژوا را در بردارند، ازمحیط انتزاع می‌شوند ،وگرنه‌بورژوا را به محیطاش وابسته می‌سازند .

یك چنین محیط خالی از ارزشی در نهایت هیچ‌چیز شناخت پذیری دربر ندارد، و لذا اصلا هیچ چیزی دربر ندارد ، اما آن روزی که‌این‌نکته‌کشف می‌شودفرهنگ‌بورژوایی در چنان مرحله‌ای از تجزیه است که برایش هیچ

فرقی نمی‌کند که‌جهان یك جهان واقعی و رنگین و معین‌باشد یا بازی‌دیوانه‌وار معادلات.

(۱) اگر از یك طرف محیط از همهٔ ارزش‌های خالی می‌شود، از طرف‌دیگر این‌گونه ارزش‌ها را به خود بورژوا نسبت می‌دهند. این‌ارزش‌هامتعلق به او هستند . زیبایی در او است. اما به‌زودی معلوم می‌شود که این نسبت‌به هیچ‌روی‌باعث‌افزایش ارزش‌ها نمی‌شود.

زیرا که‌مگربه‌نظرماتریالیست‌های مکانیکی خود بورژواچیست ؟ یك بدن. گروهی از الکترون‌هاست، مجموعه‌ای است از خون و استخوان ویاخته‌های عصبی تابع قوانین فیزیولوژیك، بازتاب‌های مشروط ، «غریزه‌ها»، پس زیبایی و همهٔ ارزش‌های مانند آن چیزی جز فعالیت فیزیولوژیك‌نیستند. این نوع فیلسوف بورژوا پس ازآن که محیط را به ملکول‌ها واتم‌ها، وسرانجام به بردارها،تجزیه‌کردو همهٔ ارزش‌ها را به بورژوا انتقال داد، آن وقت‌کار خود را روی‌خودبورژوا آغاز می‌کند . خود بورژوا هم برای بورژوای دیگر محیط است؛ اوهم ماده است، بنابراین همهٔ ارزش‌هایی که از محیط انتزاع شده‌ودروجوداوانباشته شده بود حالا به سرعت به اضمال فیزیولوژیك و پدیده های بیو شیمیایی والکترونی تجزیه می‌شوند ــ یعنی چیزی جز یك‌مشت‌بردار نیستند .

این است کابوس بورژوا دربارهٔ گیتی در چنگال جبر مقدری که‌خود بورژوا را هم دربر می‌گیرد، و از وحشت این کابوس بودکه فیلسوف بورژوا به ایده‌آلیسم مطلق پناه برد .

(۲) اگر از آن سرقضیه شروع کنیم ، یعنی ذهن را مقدم بگیریم، همهٔ کیفیت‌هایی که جزو محیط هستند از ذهن جدا می‌شوند. این برداشت را اگر درمورد روابط‌اشیای زیبا به کار ببریم، به این معنی خواهد بود که جنبه‌های منحصر به‌فرد اشیای زیبا، که ناشی از تفاوت‌های میان آن‌ها است، باید از این روابط انتزاع‌شوند تا آن‌گاه بتوانیم ماهیت زیبایی را کشف کنیم.

چشم سیال‌گوزن ، حجم جامد کوه ، سردی‌کوه یخ ، کیفیت‌هایی هستند نه‌مربوط‌به‌ذهن بلکه خاص اشیایی که ذهن برآن‌ها قرار می‌گیرد ، همهٔ این‌ها را باید انتزاع‌کرد، ، وسرانجام پس از حذف‌فردیت‌های محیط از زیبائی،

چنان‌که‌در روابط زیبا متمکن است، ما می‌مانیم و زیبایی مطلق ، مثال‌یا مفهوم زیبایی، که امری است یکدست و عاری از جنبه‌های فردی، ولذا امری‌است کاملا ذهنی .

اما اشیای زیبا نسل‌به نسل فرق می‌کنند ، وبه نظر می‌آید پیش ازآن‌که انسان‌به‌وجودآیدوجود داشته‌اند . بنابر این «زیبائی» مستقل از مغز وجود دارد . پس به‌مفهوم‌مطلق‌زیبایی می‌رسیم که وجود مستقل از مغز انسان هااست. این همان زیبایی است‌که «زیبایی‌شناسان» ازآن بحث می‌کنند، وچیـزی جز یك «مفهوم» نیست، چیزی است بی‌رنگ ، مانند شبحی است سفیدپوش که پابرهنه گرد جهان می‌گردد. چنین مفهومی ماهیت انگلی دارد، زیرا کـه مانند زالو رنگ عاطفی را از اشیای زیبا می‌مکد ، وبا این‌حال‌آن اشیارادرست از آنچه مایهٔ خشنودی ما است خالی می‌کند . یعنی از خود بودن وفردبودنشان؛ این‌یعنی مرگ هنر، زیرا که قدرت هنرمند در آفرینش زیبایی تازه درآن بینشی نهفته‌است‌که او برای تشخیص تفاوت ، تازگی و فردیت فطری وبی‌مانند اشیای زیبا دارد. این مفهوم برای دوستدار زیبایی نیز مرگ‌بار است، زیرا که او اشیای‌زیبا ــ گل‌نرگس ، تابلو سزان ــ را برای خاطر خودشان دوست می‌دارد. نه برای این‌که «مثال زیبایی» در آنها متجلی است. بنابراین وقتی که به انتهای ایده‌آلیسم بورژوایی وماتریالیسم مکانیکی بورژوایی در حوزهٔ ارزش‌ها می‌رسیم ، می‌بینیم که‌میان آن‌ها چندان فرقی نیست ــ در هردو فلسفه زیبایی تجزیه می‌شود و به صورت یك چیز همگن و خالی ومرده درمی‌آید ــ احساس عام‌یامثال مطلق .

***

البته درست است که احساس عام دررابطهٔ زیبایی دخالت دارد، چنان که موج عصبی‌تفاوت‌بالقوه نیز در رابطهٔ ادراك دخالت دارد، این جنبهٔ داستان تاچه‌اندازه‌اعتبار دارد ؟

اجازه بدهید چند کیفیت وارزش کلی را برحسب تصادف درنظر بگیریم:

گرما	سرما	افتخار	شادی
لذت	زیبایی	ترس	درد

همهٔ‌این‌ها را می‌توان هیجانی دانست: انسان احساس می‌کند شاد است.می‌ترسد،

دردمی‌کشد ، فلان‌چیز گرم است، فلان چیز زیبا است، ولی البته هرکدام‌ازاین احساس‌ها درطرز پدیدآمدن‌شان نمایندهٔ رابطه‌ای است میان انسان و محیط‌او. انسان براثر چیزی شاد می‌شود ، از چیزی لذت می‌برد اما روشن است‌که کار ــ بردهای این مفاهیم برای انسان فرق‌می‌کند. شادی، ترس، درد، وگرماهمه‌نتایج خلجان‌های عصبی هستند ، همه یك جنبهٔ فیزیولوژیك مشترك دارند. ماشادی رادر خودمان حس‌می‌کنیم، واین نکته درمورد ترس و درد نیز صادق است، وحال آن‌که گرماو زیبایی را بیرون از خودمان حس کنیم یعنی درشیء خارجی. احساس‌مانتیجهٔ تجربهٔ ما است. مفهوم شادی را در نظر بگیریم . تجربه به‌ما نشان‌می‌دهدکه‌برخی‌اشیا در برخی موارد شادی را تداعی می‌کنند و در برخی موارد دیگر ناشادی را . می‌بینیم که دور شدن از آن اشیا به‌سوی‌اشیای دیگرلزوماً به معنای قطع شادی نیست . می‌بینیم که شادی در اوضاع بسیار متعددی‌ازرابطهٔ «من» با محیط باقی می‌ماند . شادی وجه مشترك این اوضاع است «من» نیز چنین است. محیط مشترك نیست بلکه در این اوضاع تفاوت می‌کند؛ پس ما شادی را واقع در «من» تشخیص می‌دهیم . بنابراین آدم شاد آدمی است که شادی را درخود دارد.

اما ترس ، یاشادی ، درعین حال که در تغییرات محیط نوعی‌همگونی از خودشان‌می‌دهند،نوعی ناهمگونی نیز نشان می‌دهند . در حقیقت ممکن‌است ببینیم که ترس یا شادی پس از پاره‌ای تغییرات محیط باقی می‌ماند، ولی ممکن است ببینیم که یك وضع خاص، مخصوصاً درمورد ترس، ناگهان و به شدت ثبات نفس («اگو») را به‌هم می‌زند و شادی یا مدل‌را به‌ترسی مبدل‌می‌کند.به‌این دلیل‌ماترس‌وشادی را به شکل یك ترس و یك شادی خاص تصور می‌کنیم ،که چیزی‌است‌غیرشخصی و مجزا ، که نه در محیط جای داردونه درخود ما، بلکه ناگهان‌برهردو فرود می‌آید .

دردرا،واقع‌درخودمان تشخیص می‌دهیم، وبا این حال آن را همچون چیزی‌بیگانه از خودمان که‌در وجود ما جایی بازکرده است احساس می‌کنیم. این‌تصورازاین جالازم می‌آید که (اولا) مافوراً بدن خود را از محیط کنار می‌کشیم (وبنابر این درد چیزی است بیگانه از ما که محیط برماتحمیل کرده است)، و (ثانیاً) درد غالباً کاهش نمی‌یابد وپس از کنار کشیدن از محیط بازهم‌دربدن‌ماوجوددارد،مانند درد دندان یا درد ناشی از ضربه (بنابراین

درد در درون ما واقع است.)

گرماوسرمارا اما کاملا واقع در اشیا تشخیص می‌دهیم ، زیرا تجربه به‌ما نشان داده است که حرکات بدن ما همیشه مارا از منشأ گرما یاسرما دور می‌کند. بنابراین گرماوسرمادرخود ما نیستند . بلکه در محیط‌اند ، در مجموعهٔ روابط نفس و محیط، شادی ناپدید می‌شود ، در حالی که محیط هنوز باقی است،اما گرماوقتی‌ناپدید می‌شود که محیط تغییر می‌کند . بنابراین همان‌طور که شادی در نفس واقع است گرما واقع در محیط است.

آخر این‌که زیبایی ، مانند گرما و درد و ترس و شادی ولذت‌کاملا واقع‌در محیط است شیء خارجی است که زیباست: وقتی که ما یك شیء زیبارا می‌بینیم‌خودمان‌احساس زیبایی نمی‌کنیم.

به عبارت دیگر، تجربهٔ انسان این است‌که زیبایی یك کیفیت عینی است ــ نه تماماًعینی، زیرا که رابطه‌ای است میان ذهن و عین ــ اما عینی‌است،به همین نحو که گرما عینی است، زیبایی نیز مانند گرما درمیدان آگاهی انسان پدیدار و ناپدید می‌شود، برحسب این که انسان به‌شیء واقع در محیط‌نزدیك شود یا از آن دور شود، درحالی که در مدت این فراگرد «خودش» ثابت‌بماند.

وقتی که مردمان زیبایی را فارغ از زمان یا ابدی یا آسمانی می‌نامند همین‌رااحساس کرده‌اند، اما قبلا دیدیم که پذیرفتن این نکته ، جدا کردن دوستدار زیبایی از اشیای زیبا، یعنی مبدل کردن زیبا به یك‌مفهوم یا مثال بی‌رنگ‌یا به یك خلجان فیزیولوژیك .

ما می‌بینیم‌که مردمان در همهٔ اعصار دربارهٔ این‌که چه‌چیز سرد است و چه چیز گرم توافق دارند . به علاوه ، می‌توانیم تفاوت‌های درجهٔ حرارت را با تفاوت‌های‌حرکت ملکول‌ها مربوط کنیم ، و نیز با حرارت خون انسان که بالای آن‌همه‌چیز «گرم» به نظر می‌آید و زیر آن «سرد»، ازراه‌استنتاج‌مابه‌این عقیده‌می‌رسیم که‌آن‌حرکات ملکولی که نزد ما به معنای گرما است مدت‌هاپیش از انسان نیز وجود داشته است. این نکته به گرما یك وجود عینی مستقل ازانسان می‌بخشد. گرماکم‌وبیش از اعصاب حاسهٔ ما توصیف یا با سایر کیفیت‌ها (حرکت) مقایسه می‌شود.

اما نمی‌بینیم که مردمان برسر این که چه چیززیبا است در همهٔ اعصارتوافق

داشته‌باشند.برعکس،می‌بینیم که در هر عصری:

(الف) مردمان اشیای دیگری را به عنوان اشیای زیبا برمی‌گزینند، یا جنبه‌ها و جزئیات دیگری از اشیای پیشین را برمی‌گزینند و تحسین‌می‌کنند.

(ب) مردمان نه تنها اشیای دیگری را به عنوان اشیای زیبا (زیبایی در طبیعت) برمی‌گزینند ، بلکه در هر عصری اشیای زیبای دیگری (زیبایی‌در هنر) می‌سازند.

(ج) ولی معمولا اشیایی که نسل‌های پیشین یافته یا ساخته است ، نزد نسل‌های بعدی‌نیزبه‌عنوان اشیای زیبا پذیرفته می‌شود ، و نقش نسل بعدی این‌است که‌یابرآن‌اشیا بیفزاید یا دریافت ما را از آن‌ها غنی‌تر سازد ، یا این‌که‌درشناخت ما از کیفیت‌های آن تغییرات ظریفی بدهد.

هیچ‌کیفیت غیر زیبایی‌شناختی نمی‌توان یافت که بتوان برحسب آن زیبایی را مستقل از انسان دقیقاً ، توصیف کرد، وحال‌آن که‌می‌توان از کیفیت‌های غیر حرارتی نام برد که برحسب آن‌ها بتوان حرارت را دقیقاً توصیف کرد. پس نمی‌توانیم‌با استنتاج واپس رونده زیبایی جهان را پیش از به‌وجود آمدن‌انسان‌توصیف‌کنیم ؛ فقط می‌توانیم چنین فرض‌کنیم که، اگر انسان چنین جهانی رامی‌دید آن را زیبا می‌دانست. اما برای این‌کار باید شخص ناظر را موجود فرض‌کنیم ؛ یعنی خودمان در حال تماشای جهان باشیم، ما نمی‌توانیم جهان رابه‌عنوان‌بازی معادلات غیر مشخصی تصور کنیم و بگوئیم که زیبایی در این معادلات‌بیان‌می‌شود ، به همان نحو که معادلات فیزیك حرارت‌حرکات ملکولی‌را بیان می‌کنند .

این نکته که زیبایی را برخلاف شادی همچون یکی از خصائص محیط در نظر می‌گیریم ، بااین‌نکته که ما نمی‌توانیم کیفیت های محیطی متناظری برای آن ذکر کنیم ــ کیفیت‌هایی‌که ، چنان که درمورد حرارت‌دیدیم، بتوانند آن را مستقل از انسان توصیف کنند ــ چه‌گونه بایکدیگر سازگار می‌شوند؟ این سازش فقط درصورتی شدنی است که دررابطهٔ ذهن عین با شیء زیبانوعی‌سه‌پایگی برقرار باشد؛ یعنی درصورتی که علاوه بر ذهن برهنه و محیط برهنه یك‌وجه میانگین هم‌داشته باشیم، که براثر تغییرات ذهن‌تغییر نکندو بنابراین‌درحکم‌محیط در برابر ذهن باشد و در عین حال وقتی که محیط برهنه

تغییرنکرده‌می‌ماند،این‌وجه میانگین تغییر کند و توضیح دهندهٔ این امر باشد که ما در جریان تاریخ، اشیای مختلف را زیبا می‌نامیم یا زیبا می‌سازیم.

این وجه‌سوم‌راما در واقع داریم ؛ پیش از این هم به‌آن اشاره کردیم؛ این وجه عبارت است از انسان در تقابل با انسان ــ یعنی جامعه فرد انسانی، به عنوان آن موجود فطری و «وحشی» که به دنیا می‌آید، درطول مدت تاریخ چندان تغییری نمی‌کند ، ولی البته فرد انسانی‌سراسر تاریخ‌بشری‌را نمی‌پیماید ؛ فقط انسان‌ها در جامعه چنین می‌کنند. این است که در توضیح ارزیابی انسان از زیبایی در اعصار گوناگون قبلا در واقع‌پذیرفتیم که‌جامعه‌بستر تغییرات زیبائی است. بستری است که زیبایی نو در آن متولد می‌شود ، در تشریح ثبات محیط دراین جریان در واقع‌این‌نکته را پذیرفتیم که آن‌محیط‌عینی که زیبایی در آن واقع می‌شود درواقع امری است اجتماعی ، نه طبیعی. اگر زیبایی‌درمحیط تغییر ناپذیر واقع می‌شد، خود چه‌گونه می‌توانست تغییر کند؟ اگر انسان، که از لحاظ ساختمان فطری‌اش عمدتاً بی‌تغییر است، بدون یك واسطهٔ مادی بازمین و ستارگان بی‌تغییر روبه‌رو می‌شد ، زیبایی مدام در تغییر چه‌گونه پدید می‌آید؟ اما انسان طبیعت را از پشت عینك اجتماعی می‌بیند. «عینك»تعبیر کاملا درستی نیست، زیرا که خود انسان جزو جامعه است.

جامعه یك وجه میانگین حقیقی است‌برای‌فرد انسانی، جامعه‌درحکم محیط است و در ردیف خورشید و زمین و هوا قرارمی‌گیرد. اما برای طبیعت، جامعه در حکم یك نیروی فعال انسانی است. بنابراین دوحکمی بودن‌زیبایی‌به عنوان‌یك ارزش فقط در صورتی قابل حل است‌که آن را همچون یك فراوردهٔ اجتماعی‌در نظربگیریم،یعنی‌چیزی که‌در فراگردجامعه تولید می‌شود . در این فراگرد سراسر طبیعت دخالت‌دارد.انسان خودرا با فضای نامتناهی قیاس می‌کند، و زمان خودرا از خورشید می‌گیرد. نفس داغ صحرا را در شهرهای خود حس می‌کند، و تنهایاگروه‌گروه‌برای‌مستقر شدن در جنگل به راه می‌افتد . در کشتی‌های ساختهٔ دست انسان روی دریای خالی به راه می‌افتد . تارهای فراگرد اجتماعی در دست‌های‌اینشتاین و آموندسون ، فروید و روتر فورد، کپلر و ماژلان به شکاف‌های دورتر و دورتر واقعیت راه می‌یابند . توده‌های زحمت‌کش‌جامعه‌بر چهرهٔ زمین شیار می‌زنند . کشاورز بیابان را به باغ میوه، به کشتزارمبدل

می‌کند.شکارگر تنهادرجنگل‌های وحشی ودریانورد دردریاهای تیره ، همه‌جزئی از فراگرد اجتماعی هستند . فراگرد اجتماعی همه‌جا زیبایی پدید می‌آورد، نه به عنوان‌یك‌مفهوم کلی ، بلکه همچون یك فراوردهٔ اجتماعی ، درست همان گونه که‌علم‌وسیاست‌ودیانت پدید می‌آورد.

اشاره کردیم که امکان دارد که حرارت را برحسب کیفیت‌های‌غیرحسی بیان کنیم ، چنان‌که حرارت دارای یك مقیاس عینی و متریك باشد که با تجربهٔ انسانی مربوط می‌شود ولی مستقل از آن است. اگر توصیف کامل حرارت به این زبان‌امکان داشت، ما می‌بایست به یك جهان‌واقع درخودو تعیین کنندهٔ خود برسیم. این هدف‌کامل امکان‌پذیر نیست . جهان کاملا غیر انسانی و خود گردان علم فیزیك وجود ندارد. در حرارت چیزی هست که‌احساس می‌شود، این چیز را فقط برحسب مفاهیم شخص مشاهده کننده می‌توان بیان کرد. با این همه،این‌احساس ، از حیث درجه و پدید آمدن‌اش ، می‌تواند کاملا به واسطهٔ کیفیت‌های تعیین شود. فلسفه بورژوایی می‌کوشد درهای دو جهان ذهنی و عینی را به یکدیگر ببندد ؛ می‌کوشد حرارت یا عینی تغییرکند،یا ذهنی.ماتریالیسم دیالکتیك این کار را نمی‌کند ، حرارت به واسطهٔ کیفیت‌های عینی تعیین می‌شود ، اما پدید آمدن یك تازگی در بردارد، چیزی درآن هست که‌خاص‌آن‌رویداداست.

این‌نکته درمورد زیبایی نیز صادق است. زیبایی به واسطهٔ کیفیت‌های غیر زیبا شناختی‌تعیین می‌شود ، که پدید آمدن یا ناپدید شدن آن وتغییروتحول آن‌راتوضیح‌می‌دهند . این کیفیت ها مانند مورد حرارت کیفیت‌های حرکتی نیستند : زیبائی‌شناسی حوزه خاص خودرا دارد. زیبایی را تنها در تجربه می‌توان‌شناخت،احساس کرد ، یا توصیف کرد، وتجربه امری است واقعی یك بارقهٔ اتفاقی در سطح ابرهای اتمی نیست. بلکه یکی از خواص واقعی ونیرومند گیتی‌است . آدمی که هرگز حرارت را احساس نکرده باشد، هرگز نمی‌تواند با مطالعهٔ نظریهٔ حرکتی حرارت آن را پیش خود تصور کند ؛هرقدر که‌بامفهوم‌حرکت آشنا باشد، آدمی که هرگز چیزهای زیبا ندیده باشد هرگز زیبایی‌رانمی‌شناسد،هرقدر که معلومات جامعه شناختی‌اش کامل باشد . زیبایی امری است اجتماعی . عینی است، زیرا که جدا از من ، در جامعه زندگی

می‌کند. لبخند **پولیکتان هرمس**[1] دارای کیفیت‌هایی است نه‌تنها در من بلکه در **هلاس**[2] که آن را پدید آورده است،وآنچه پیش از آن واز آن پس برای انسان روی داده‌است. اما زیبایی صرفاً ساکن در اجتماع به عنوان گروهی‌ازآدمیان‌نیست، بلکه در سراسر گیتی گسترش می‌یابد ، زیرا که‌جامعه، به عنوان یك‌ذهن فعال با همهٔ واقعیت به‌عنوان عین در ارتباط است .

شادی یك فراوردهٔ اجتماعی نیست ، چنان که فردانسان هم یك فراوردهٔ اجتماعی نیست،درست است که شادی در رابطهٔ من با محیطم‌پدید می‌آید ؛تجربهٔ من آن را پدید می‌آورد. اما این فراورده مانند گوشت بدن من غریزی‌وناپرورده است. مانندانده و خشم و عشق ، کیفیتی است‌که‌هنوز در دست جامعه‌دیگرگون نشده‌است، نزدهمهٔ افراد انسانی به یك شکل پدید می‌آید. **ژئوتیپیك**[3]است،من،به عنوان‌ذهن(عامل) فردی، آن‌را درارتباط با محیط ، به عنوان عین ، پدید می‌آورم .این‌پدیده‌مستقل‌از محیط نیست . اما شادی نیز مانند بیماری که فراوردهٔ محیط است یك فراوردهٔ اجتماعی نیست. نباید فرض‌کنیم که قضیه همیشه‌ازاین‌قرارخواهد بود ممکن است روزی برسد که انسان ، که روز به روز خودآگاه‌تر می‌شود، بتواند چیزهای شاد بسازد؛ همان‌طور که چیزهای زیبا می‌سازد محیط شاد نیز بسازد. آن روز شادی نیز درنظر اومانندزیبایی جلوه خواهد کرد، یعنی آن را نه در درون خود بلکه درمحیط خودخواهدیافت. انسان‌آفرینندهٔ شادی واندوه خواهد بود، نه بردهٔ آن‌ها، چنان‌که امروز آفرینندهٔ زیبایی و زشتی است. آن روز شاید شادی والاتر از زیبایی بنمایدیا شایدچنین‌بنمایدکه‌گوئی زیبایی بانوعی گسترش ساده شادی را دربر گرفته است، و آن چیزی که‌ما درخدمت‌اش کمر بسته‌ایم بازهم زیبایی است، گیرم این‌که زیبایی وسیع‌تروکلی‌تری است، نوعی شادی است‌که آن را آگاهانه می‌آفرینیم و عملا می‌بینیم.

زیبایی تنهاچیزی‌نیست‌که نقش‌دوگانهٔ عینی بودن‌برای‌فردوذهنی‌بودن برای محیط رابازی‌می‌کند،اخلاق‌وخوبی‌نیزهمین‌طورند؛آن‌هانیزبزرگ‌تر ازخودانسان وبیرون از او تصور می‌شوند، وبا این‌حال باجامعه تغییر می‌کنند و جز برحسب

۱ـ Pobycetan Hrmas ۲ـ Hellas ۳ـ Geuo Typical

مفاهیم جامعه‌شناختی قابل تبیین نیستند خدایان به آن شکل که در همهٔ افسانه‌ها ، ادیان و فلسفه‌های ما بعدطبیعی ظاهر می‌شود، یك‌چنین ارزشی است.

همان‌طورکه زیبایی ، به عنوان یك خدای‌تخیلی ساکن در جامعه درمرحلهٔ خاص از تطور اجتماعی رخت از جامعه بیرون کشید وبااین حال زیبایی به‌عنوان یك ارزش‌عینی باقی ماند ، مفهوم مجرد آن نیز به عنوان یك شخص‌از جهان بیرون می‌رود،وبااین حال اخلاق و خوبی به عنوان ارزش‌های عینی بیرون‌از افراد باقی می‌مانند . هردو فراورده‌های اجتماعی هستند . حقیقت نیز ارزش دیگری ازاین‌قبیل‌است. ما نمی‌توانیم حقیقت را جدا از یك سخن حاوی‌حقیقت (راست) تصور کنیم ؛ این سخن امری‌است بشری، و حال آن که می‌دانیم‌که حقیقت چیزی‌نیست که‌من ، یك فرد انسانی ، آن را حقیقتی بدانم. حقیقت‌یك فراوردهٔ اجتماعی است؛ رابطهٔ خاصی است میان فرد، از طریق جامعه ، و بقیه .گیتی.

اما حقیقت، خوبی ، وزیبایی فراورده‌های اجتماعی صرف نیستند نقش‌های اجتماعی خاص آن‌ها، که انسان به عنوان فرد، انسان‌ها در جامعه،طبیعت به عنوان محیط ، واقعیت به عنوان دربرگیرندهٔ فرد و جامعه و محیط،همه درآن‌هادخالت‌دارند ، در میان خود باهم تفاوت می‌کنند و کیفیت خاص خود را پدید می‌آورند . درمورد زیبایی این کیفیت خاص چیست؟ زیبایی چیزی به‌ما می‌گوید، نه‌به‌آن صورت که یك سخن چیزی به‌ما می‌گوید، بلکه به‌آن صورت که یك نگاه‌چیزی به‌ما می‌گوید . یعنی دریافت یك کیفیت حقیقی . یك سخن راست هم چنین محتوایی دارد. اما معنی همان‌معنی نیست: آیا این فرق میان یك‌سخن‌راست‌ویك‌چیز زیبا چیست؟

در مورد تماس فرد با واقعیت ، فرد عواطف گوناگون را تجربه می‌کند، این‌عواطف،یاهیجانات،کیفیت‌های تازه‌اند . غریزه آن چیزی است‌که ما نام‌اش را تکرار سادهٔ عادت‌های موروثی می‌گذاریم، یعنی‌ازنو پدیدار شدن عادت‌های کهن. این‌گونه پاسخ‌های‌ساده به انگیزه‌های بیرون یادرونی روزبه روز فرق می‌کنند ، امابه‌نسبت‌آهنگ سریع زندگی اجتماعی نوعی یکدستی درآن‌ها هست که مارا هدایت می‌کند،این‌که آن‌ها را به عنوان چیزهای فرضی به عنوان‌غرایز، جدا کنیم. اوضاعی که پاسخ‌های غریزی درما برمی‌انگیزند . اما اجازه نمی‌دهند

که پدیدارشدن‌آن‌هابدون‌تغییر باشد ، بلکه تعلیق یا قطع شدن شکل (Pattern) آن‌ها را باعث می‌شوند ، هیجانات یا عواطف را پدید می‌آورند . نتیجهٔ‌چنین وضعی‌عبارت‌است‌از دیگرگون شدن ، یا مشروط شدن (پاولوف)، سرکوب شدن یا تصعید شدن (فروید) پاسخ‌ها . بدین ترتیب عواطف یا هیجانات درعین حال هم‌نشانهٔ‌پاسخ‌های عزیزی هستند و هم نشانهٔ تغییر آن در یك «وضع» بارابطهٔ ذهن ــ عین خاص.

غرایز به عنوان پاسخ‌های مکانیکی ناآگاه‌اند. آگاهی ــ که گروه خاصی‌از تحریکات عصبی وروابط آن‌ها با واقعیت است ــ خود این غرایز را «ناآگاه»، می‌نامد. منظور از این کلمه این‌است که «جزومانیست». اما همهٔ تحریکات‌عصبی، چون تحریکات مربوطبه یك سلسلهٔ عصبی هستند ، به‌هم مربوط‌اند. پس‌حتی‌گروه تحریکات ناآگاه ،آن تحریکاتی که «جزو مانیستند»، هم در رابطهٔ غیرمستقیم با گروه‌تحریکات آگاهانه هستند. تحریکات ناآگاه ازآن جا که اثــری در حافظه برجامی‌گذارندبرای آگاهی شناخت پذیرند . ماهیت این‌گروه «ناآگاه» خارج از آگاهی چنان‌است‌که آثار خاصی در حافظه برجا می‌گذارند، اما این آثاروقتی پدید آمدند زائل شدنی نیستند . «خاطره»های ناآگاه ساده وضعیف و ثابت‌اند .خاطره‌های‌آگاه حساس و قوی و سیال‌اند.

هیجان‌ها، ماهیت آگاه دارند . انسان حالتی را احساس می‌کند. امــا هیجان‌ها ، عواطف ، به شکل رابطهٔ خاصی میان یك وضع ویك پاسخ فطری‌ظاهر می‌شوند.آن‌رابطهٔ میان وضع و پاسخ این عواطف را باعث می‌شود. آگاهــی رابطهٔ میان دوطرف‌ناآگاه است. یعنی رابطهٔ میان وضع و پاسخ این‌عواطــف را باعث می‌شود . آگاهی رابطهٔ میان دوطرف ناآگاه است، یعنی رابطهٔ میان بدن‌ومحیط .

اورگانیسم از طریق یاخته‌های عصبی دریافت کنندهٔ تأثرات خارجی،از طریق حواس بینایی و شنوایی و بساوایی و بویایی ــ که از میان‌آن‌هانزد انسان بینایی وشنوایی مسلط استــ با اوضاع خارجی تماس می‌گیرد. اورگانیسم به واسطهٔ قوای فطری خاصی که درآن نهفته استــ در کروموزوم‌های آن، در اعصاب سمپاتیك و پاراسمپاتیك آن، در تحریکات مغزی آن ــ پاسخ‌می‌دهد. البته میان دریافت‌کنندگان‌وضع خارجی و نشان دهندگان پاسخ فاصله‌ای نیست.

خود چشم دارای پاسخ‌های فطری است: و تحریك درخود اورگانیسم صورت می‌گیرد . درد شکم یك وضع است. اما «وضع» مورد نظر ما امری‌است‌حسی‌و خارجی؛ پاسخ امری است روانی و داخلی.

عاطفه‌ای که رابطهٔ جدید خاصی را میان یك وضع و یك پاسخ بیان‌می‌کند، به‌این دلیل دارای دوجزء سازندهٔ حسی و روانــی است. چنین عــاطفه‌ای آمیزه‌ای از این دوجزء نیست،بلکه‌رابطه‌ای است میان‌آن‌دو طرف . وضع به‌عنوان صورت ظاهر می‌شود: وضع کنونی به‌عنوان یك دریافت ، به شکل صدا یا بوی شنیده‌شده،یااحساس پسودن ، وضع گذشته به شکل خاطره . پاسخ به صورت محتوای‌احساسی‌پدیدارمی‌شود ، به صورت ترس یا تمایل یا معدل وابسته به‌آن چیزی که به حواس‌عرضه‌شده است. هردوبه هم درمی‌آمیزند. هنگام اندیشیدن وضع به‌صورت خاطره ــ تصویر ؛ به صورت اندیشه ، رؤیا و مانند این ها پدیدار می‌شود، و پاسخ به‌صورت لحن احساس، یا رنگ عاطفی اندیشه در حالت تأمل، این رنگ عاطفی و ادراك بیشتر باهم ترکیب می‌شوند، زیرا درعین‌حال که اورگانیسم واندیشیدن‌یکی‌است، در حالت تأمل یك وضع واقعی «بیرونی‌و کنونی» وجود ندارد، هیجان آنچه را آلات حسی ادراك داشته‌اند درخود جذب کرده‌است؛ اندیشهٔ بدون تصویر به‌این دلیل امکان پذیر است.

بدین ترتیب آگاهی کلیتاً باید همچون گروه‌هایی از واقعیات در نظر گرفته شودکه می‌توان آن‌ها را به دودسته تقسیم کرد: احساس‌هــا یــا محتوای آگاهی ، و اوضاعی که با آن‌ها روبه‌رو می‌شویم یا آن‌ها را به یاد می‌آوریم، یاصورت آگاهی : احساس‌ها ، میان همهٔ محتوا ، مشترك‌اند، امــا صورت در موردوضع‌حال و وضع گذشته فرق می‌کند . صورت مربوط به حال، ادراك‌است‌وصورت‌مربوط به گذشته، خاطره یا اندیشه .

چیزی که پاسخ تازه‌ای را نیانگیزد به‌طور ناآگاهانه ادراك شده است‌امری است‌عادی، همیشه هست ؛ ما توجهی به‌آن نداریم.

بنابراین میدان‌آگاهی‌نشان دهندهٔ دخالت عنصر تازه است در رابطهٔ‌میان اورگانیسم و وضع . پایهٔ هیجانی همان پایهٔ اورگانیسم است، واندیشه یاصورت ادراك عبارت‌است‌ازصورت وضع. اما این دوکاملا در یکدیگر تداخــل می‌کنند، و جدا ازهم نیستند.یکدیگر را تعیین می‌کنند . هرتغییری در آگاهــی تغییر

محیط راهم‌دربردارد . البته بسته به اجزای سازندهٔ آگاهی این تغییر ممکن است عمدتاًمربوط به اورگانیسم یا عمدتاً مربوط به محیط‌باشد. این تفاوت درجه ، که‌هرگزبه جایی نمی‌رسد که بتوانیم یکی از اجزا را مطلقاً این‌یاآن جزءبنامیم،حائزاهمیت است. یك ادراك خیلی «خالص» یا یك احساس «خیلی عمیق» در هردو مورد ناآگاهانه خواهد بود . آنچه آگاهی بیان می‌کند خالص بودن ادراك یازنده‌بودن احساس نیست، بلکه تغییر رابطهٔ میان‌آن‌ها است. یعنی اصطکاك آن‌ها، بنابراین‌آگاهی عبارت است‌از تغییر ، یعنی دخالت عنصر تازه . آگاهی مرکز یا مجمع عناصر تازه است در رابطهٔ میان انسان با واقعیت این کیفیت‌های تازه به یکدیگر متصل می‌شوندومیدان‌آگاهی را پدید می‌آورند. چنان که از اتصال باکتری‌ها ، سروم پدید می‌آید . میدان آگاهی ایستا نیست؛ بزرگ می‌شود، تغییر می‌کند و گسترش می‌یابد. آگاهی تعیین کنندهٔ عمل خویش نیست، بلکه برعکس، این میدان نشان دهندهٔ رابطهٔ تعیین کنندگی است میان اورگانیسم‌و باقی واقعیت.

دربررسی‌این‌محتویات آگاهی می‌توان آن‌ها را چنان دسته‌بندی کرد که صورت‌ها ، ادراك و خاطرهٔ اوضاعی که در واقعیت به‌آن‌ها برمی‌خوریم پاره‌ای واقعیت که ظاهراً در آگاهی ما جای گرفته‌اند، مورد توجه‌خاص قرار گیرند. دراین صورت، بررسی آگاهی عبارت است. ازبررسی، پاره‌های‌واقعیت جای گرفته در آگاهی، یاقسمت‌هایی از واقعیت‌هایی از واقعیت بیرونی که در میدان آگاهی قرار دارند . این واقعیت بیرونی را معمولا «واقعیت»صرف می‌نامند ،وبنابراین‌بررسی آگاهی به معنای بررسی واقعیت است.

هدف این بررسی، حقیقت است. منظور علم نیز جزاین نیست، هرقدر که قسمت‌های «وضعی» میدان آگاهی خود را از قسمت‌های دیگر بیشتر جدا کنند ،ماچنین‌فرض می‌گیریم که واقعیت را بیشتر فراچنگ آورده‌ایم. این برنامه البته بیش از هرچیز برنامهٔ علم «فیزیك» است.

امادرست‌به‌همان دلیل که همهٔ محتویات میدان آگاهی ، از آن جاکه نشان دهندهٔ دخالت‌عنصر تازه در رابطهٔ میان ذهن و عین هستند ، عاطفه وادراك، احساس‌وخاطره،هردورادر بردارند ، درواقع هرگز یك کیفیت آگاه رانمی‌توان یافت که وضع مطلق و عاری از احساس باشند.

پنابراین ، دنبال کردن برنامهٔ علم فیزیك به تدریج جهان واقعیت را از همهٔ کیفیت‌های آگاهی که در آن‌ها رنگ عاطفی یا «عامل‌ذهنی» چنین باشد، خالی می‌کند . این یعنی خالی کردن جهان واقعی ــ موضوع علم ــ از واقعیت کلیتاً. جهانی به صورت گروهی از معادلات صرف‌درمی‌آید.

اما معادلات امور ذهنی هستند و قوانین قیاس میان خود کیفیت‌ها را نشان می‌دهند . بدین‌ترتیب جهان‌واقعی در حقیقت‌مبدل به هیچ‌می‌شود ــ جهان خشك‌و خالی که هیچ اشتهایی را برنمی‌انگیزد . این جهان‌سرانجام بی معنی می‌شود. پس باآن که علم از میان همهٔ فعالیت‌های انسانی یگانه فعالیتی است که هدف‌اش دست یافتن به حقیقت وبیرون کشیدن عناصر وضعی «خالص» از آگاهی ما است ، این فعالیت اگر به حد نهائی خود کشانده شوند، از حقیقت سلب‌حقیقت می‌کند، زیرا که حقیقت نوعی طرز برخوردعاطفی، نوعی رابطهٔ میان اورگانیسم و محیط رادر بردارد ، ولی همین طرز برخورد یا رابطه است‌که آن‌را پدید می‌آورد . حقیقت هرگز نمی‌تواند معیاری از یك دستگاه کامل‌واحدهای اندازه‌گیری باشد که به‌خودی‌خودکافی ووافی شناخته شوند. زیرا که دایرهٔ واحدهای اندازه‌گیری دایرهٔ مسدودی‌است: این واحدها جهان‌خاص‌خود را تشکیل می‌دهند. در این جهان تنها«ملاك اعتبار از انسجام(عدم‌تناقض) است.» سؤالی که ما در برابر دستگاه واحدهای اندازه‌گیری طرح می‌کنیم این است که: آیا این جهان کاملا بسته‌است؟ اما در پایان تحلیل بازبه همان اصول نخستین خودباز می‌گردیم ؟ این انسجام به کلی غیر ازآن چیزی است که‌نام‌اش راحقیقت می‌گذاریم، یعنی هدف دانش‌مندان، که الهام بخش کار توان فرسای آن‌ها است.

پس حقیقت چیست؟ در واقع چرا ما میدان آگاهی را در جست‌وجوی‌آن کندوکاو می‌کنیم؟ میدان آگاهی ایستا نیست ، بلکه براثر تغییرات پدید می‌آید .

آگاهی عبارت است از فراورده یا اطلاعات عاطفی ناشی از اصطکاك پاسخ اورگانیسم با وضعی که پاسخ درست با آن میزان نشده است. این اصطکاك‌که هردوطرف‌رادیگرگون‌می‌سازد، در رفتار اورگانیسم به‌صورت یك‌دیگرگونی ضبط می‌شود، ودر آگاهی آن‌به‌صورت یك احساس و یك اندیشه. این میدان آگاهی دیگرگون می‌شودوجریان یافتن و بازفراهم‌آمدن آن قوانین خاص خود را دارد.

انسان‌می‌اندیشد،نقشه‌می‌کشد ، اداره می‌کند ، آگاهی دخالت دائمی عنصر تازه است ؛ آگاهی نشانهٔ یك دیگرگونی رفتاری است . انسان از تجربه «می‌آموزد»، یعنی از دخالت عنصر تازه در اورگانیسم خود. آگاهی نتیجه کنش‌وواکنش‌است، و راهنمای کنش.

اماکنش‌مستلزم وجود اورگانیسم است. اورگانیسم است‌که عمل می‌کند. اگر آگاهی چیزی جزحاصل جمع دیگرگونی‌های رفتاری فرد برای راهنمایی‌او در اوضاع تازه‌نباشد، اگر اصطکاك اورگانیسم و محیط را تغییر دهد، حقیقت ملاك‌عمل است. جزء سازندهٔ آگاهی فقط براثر تنش میان پاسخ و وضعی که مانند دست و دستکش باهم نمی‌خوانند پدیدمی‌آید، و چون دراین‌رابطه ناهماهنگی هست، انرژی، حرارت ، ادراك ، احساس پدید می‌آید ، چنان‌که وقتی دست‌رابه زور دردستکش می‌کنیم شکل دست و دستکش هردو تغییرمی‌کند. بنابراین حقیقت چیزی است که انسان در تلاش برای دیگرگون ساختن جهان به‌دست‌می‌آورد. وابسته درجریان تغییر دادن جهان ، انسان خود را هم تغییر می‌دهد.

به این دلیل است‌که علم هرگز فرضیهٔ صرف نیست. همیشه فرضیه‌است به اضافهٔ آزمایش . در آزمایش تنش یاتضادوجوددارد ــ میان عقایدانسان،مجموع پاسخ‌های اوکه نتیجهٔ تجربه‌های پیشین است ، و یك وضع خاص. این آزمایش احساس یا اکتشاف پاره‌ای از واقعیت‌که باپاسخ ما نمی‌خواند ، حاوی تضاد است در نتیجه فرضیه عوض می‌شود. آگاهی انسان تغییر می‌کند .

به‌این‌ترتیب ، تاریخ علم عبارت ست از دیگرگون شدن مداوم فرضیه براثر آزمایش . براثر هر دیگرگونی، رابطهٔ انسان با واقعیت عینی تغییر می‌کند ــ انسان ازصورت‌موجودی‌درمرکز گیتی به‌صورت موجودی در حاشیهٔ آن درمی‌آید، و سپس به‌صورت انسانی‌که درمکان مطلقی قرار نگرفته است. حقیقت همیشه به شکل کنش و واکنش نتیجه بخش انسان با محیط ظاهرمی‌شود. انسان باتحلیل کردن، پا برپا کردن یك جهان کاذب درآزمایشگاه‌خود، باتغییرموضع دادن‌برای دیدن خسوف‌وکسوف ، با آزمایش کردن در نور مصنوعی ــ ازهمهٔ این‌راه‌ها، انسان‌واقعیت را دیگرگون می‌سازد ، و همهٔ این‌ها مقدمهٔ دیگرگونی‌های بسیار بزرگ‌تر می‌شوند ،مقدمهٔ‌ساختن پل‌ها، کشتی‌ها ، جاده‌ها ، شخم‌زدن زمین‌ها،

هربار، انسان بادیگرگون ساختن واقعیت حقیقت تازه‌ای پدید می‌آورد ، وآن حقیقت را فقطبااین‌دیگرگونی پیدا می‌کند .

بنابر این حقیقت جز در جریان عمل امری است بی‌معنی ، کوشش برای دست‌یافتن به‌آن، به صرف بررسی میدان آگاهی از راه اندیشه «محض»،نتیجه‌اش حقیقت نیست، بلکه انسجام (عدم تناقض) خشك‌و خالی است. یعنی محتویات ذهن را با یکدیگر قیاس کرده‌ایم ، بدون این‌که خلجانی از بیرون آرامش آن را به هم‌زده باشد، وحال‌آن‌که‌درواقع‌همین خلجان‌هادر تاریخ گذشتهٔ آگاهی آن‌را پدید آورنده‌اند . از آن‌جا که تعداد جهان‌های منسجم ممکن بی‌شماراست، ملاك واقعیت‌هم‌می‌تواند به تعداد آدم‌هایی باشد که تجربهٔ آگاهی متفاوت دارند.

اما عمل کردن به طبیعت ، اگر قرار است موثرباشد ، مستلزم همکاری است. اورگانیسمی که بیشتر به حقیقت دست یافته باشد، اورگانیسمی که بیشتردر محیط خود دخالت کرده و آن را تغییر داده باشد ، آن اورگانیسمی‌است‌که دراین کار تغییردادن محیط ، بیشتر توانایی همکاری با اورگانیسم‌های دیگررا خواهد داشت. نفس تلفیق شدن اورگانیسم‌ها از طریق تقسیم‌کار یك‌دیگرگونی کیفی به‌وجود می‌آورد. آنچه میلیون‌ها اورگانیسم یکایك انجام می‌دهند در قیاس با کاری که‌باهمکاری یکدیگر در جهت یك هدف مشترك می‌توانند انجام دهند به حساب نمی‌آید. حقیقت به‌عنوان نتیجهٔ فراگرد کار پدیدار می‌شود، زیرا فراگرد کار است‌که همکاری اورگانیسم‌هارا تقاضا و درعین حال‌تحمیل‌می‌کند.

بدین ترتیب یك‌وجه واسطه نیز در حقیقت پدیدار می‌شود ، که ما نخست آن‌را به‌عنوان نتیجهٔ تماس اورگانیسم برهنه با محیط برهنه تحلیل کردیم اما اکنون اورگانیسم برهنه با جامعه و فرهنگ آن تماس پیدا می‌کند ،و تماس محیط نیز با اورگانیسم تنهانیست، بلکه با دستگاه عظیم همکاری انسان‌ها است.

در حقیقت این‌امر از همان آغاز پیش‌می‌آید . خود فراگرد کار باعث پدید آمدن‌همکاری‌می‌شود ، و این همکاری پاسخ‌های اورگانیسم را دیگرگون می‌سازد وگسترش می‌دهد و به تعداد کافی اوضاعی را پیش می‌آورد که امکان سخن گفتن از «حقیقت» را ایجاد می‌کنند . از همان آغاز ، فراگردکار، به‌واسطهٔ‌جامعه‌ای که پدید می‌آورد ، در تولید حقیقت نقش وجه‌واسط را

بازی‌می‌کند.

ازهمان آغاز فراگرد کار ، سرمایه مادی راپدید می‌آورد. این‌سرمایه که‌در آغاز بسیار ساده است‌وبه‌صورت ابزارها ورسم‌ها و اشیای علمی‌ـ افسونی و دانه‌ها و کلبه‌ها و مانند این‌ها درمی‌آید ، در مراحل آغاز تمدن دارای‌نهایت اهمیت است.رابطهٔ مهم این اشکال‌سرمایه‌با بحث ما این‌است که همهٔ‌این‌فراورده‌های پایدار حقیقت اجتماعی دربردارند. خود شخم نیز مانند دستوربه‌کاربردن آن توضیحی است دربارهٔ ماهیت واقعیت . هریك از این دو بدون آن دیگری بیهوده است، هریك پدید آمدن آن‌دیگری راممکن‌می‌سازد. همهٔ این‌فرآورده‌های اجتماعی را ماهیت‌واقعیت پدید آورده است، اما صورت آن‌ها را اورگانیسم درجریان کنش‌و واکنش‌ خود با واقعیت به آن‌ها داده است. ماهیت زمین‌ها و گیاهان انواع خاصی از همکاری را در جریان کشت وبرداشت به‌اورگانیسم‌ها تحمیل‌می‌کندوشکل‌شخم را هم معین می‌سازد .

همکاری زبان‌رابراورگانیسم ها تحمیل می‌کند ، تا از طریق آن بتوانند وظایف خود را به یکدیگر بفهمانند و یکدیگر را به اجرای‌این وظایف‌وادارند. فراگردکار پس از آن که تثبیت شد، و دامنهٔ آن از رصدگیری ستارگان گرفته تا سامان دادن همهٔ روابط انسانی را در برگرفت، وتا کار انتزاعی اختراع‌اعداد نیزپیش‌ رفت، به گردآوری و انباشتن حقیقت می‌پردازد. حقیقت روزبه‌روز افزایش‌ می‌یابد و پیش‌ می‌رود. اورگانیسم برهنهٔ امروز از همان روز تولد با سرمایهٔ کلانی از حقیقت اجتماعی به‌صورت ساختمان‌ها ، قوانین ، کتاب‌ها، ماشین‌ها ، اشکال‌سیاسی، ابزارها ، کارهای‌مهندسی و علوم کامل روبه‌رومی‌شود. همهٔ این‌ها ازا همکاری سرچشمه می‌گیرند، همه‌ماهیت اجتماعی واشتراکی دارند. حقیقت که‌ازاین سرمایه پدید می‌آید عبارت است از رابطهٔ گذشتهٔ جامعه‌بامحیط که براثرقرن‌ها تجربه انباشته شده است. حقیقت در واقع آفریدهٔ کش‌مکش میان اورگانیسم‌های اجتماعی‌است واوضاع تازه ، در فراگردکار .

اما غنا و بغرنجی این حقیقت «منجمد»، پیچیدگی یك فرهنگ پیشرفته و جامعهٔ در حال‌کار، باعث می‌شود که اورگانیسم برهنه با بیشتر تعداد ممکن «اوضاع» روبه‌رو گردد. این نیز بالاترین حد ممکن فعالیت آگاهی انسان را باعث‌می‌شود و حداعلای دیگرسانی متقابل پاسخ‌ها ، غرایز و محیط مادی‌را

به‌دنبال می‌آورد، درنتیجه ، دخالت سریع عنصر تازه روی می‌دهد . خود این جریان نیزحقیقت‌تازه‌پدید می‌آورد . انسان ، به‌عنوان فرد تجربه‌کننده ، خودرا در حال نفی‌دائم حقایق محیط اجتماعی خود می‌بیند .

بدین ترتیب علت تضادهای ظاهری حقیقت آشکار می‌شود. حقیقت امری واقع در محیط، امری عینی و مستقل از من به نظر می‌رسد. اماکوشش‌برای انتزاع‌کردن‌یك‌حقیقت کاملا غیر ذهنی در تجربه نتیجه‌ای جز آحاد اندازه‌گیری به بار نمی‌آورد، به‌علاوه ، محیط فقط به کندی دیگرگون می‌شود، و حال آن‌که حقیقت علم یا واقعیت ، به صورتی که انسان را می‌شناسد، به سرعت تغییرمی‌کند.

پس حقیقت امری است واقع در محیط من ، یعنی در فرهنگ من،در فراورده‌های‌پایدار فراگرد کار . پس حقایق ، با آن که از حیث‌نداشتن تازگی‌و وابستگی به پاسخ‌های موروثی من باهم مشابه‌اند، در عین حال از این حیث تفاوت دارند که پاسخ‌ها از ناخودآگاه من، از درون من، ناشی می‌شوندو حال آن که میراث‌های‌فرهنگی به شکل «اوضاع» ، به شکل چیزهایی که من آموخته‌ام، یابه من گفته‌اندوآموخته‌اند ، به شکل تجربه ، به شکل محیط به من‌می‌رسند.اما من خود را به ملاك‌های اجتماعی حقیقت وابسته نمی‌دانم؛ برعکس ، کار من این است که‌هرکجاتجربهٔ من با این حقایق تناقض داشته باشد، صورت‌بندی آن‌ها را تغییردهم.

***

اما خواهید گفت که بحث ما دربارهٔ زیبائی بود، و حال آن که فقط حقیقت را که به دست آورده‌ایم ، در زمانی که شعر بورژوایی‌انگلیسی دراوج‌خود بود و فلسفهٔ بورژوایی آلمان نیز به‌دورهٔ خود نزدیك‌می‌شد، کیتس چنین سروده‌است:

زیبائی حقیقت است و حقیقت زیبایی
دراین‌جهان‌چیزی جز این نمی‌دانی و نیاز نیست که بدانی .

یك شاعر مدرن بورژوا ، تی.اس.الیوت، گفته‌است که از فهم این گفتهٔ کیتس عاجزاست، چنان که فلاسفهٔ مدرن بورژوا هم از فهم دیالکتیك هگل عاجزاند. اما دیدیم که جست‌وجوی حقیقت یعنی بررسی عناصر عینی در میدان آگاهی

همچنین دیدیم که عناصر تماماً عینی هرگز به‌دست نمی‌آیند. جهانی‌که براین پایه‌بناشده باشد به آحاد اندازه‌گیری تجزیه می‌شود و حقیقت به صورت انسجام (عدم تناقض) درمی‌آید . هرادراك یا اندیشه‌ای یك رنگ عاطفی یا ذهنی دارد. ما هرگز باوضع محض سروکار نداریم ، بلکه سروکار ما همیشه با پاسخ به‌یك‌وضع است. پس حقیقت برپایهٔ خودوبه صورت «خالص» وجود ندارد. امری است‌که همیشه‌در جریان عمل، پدید می‌آید، در پاسخ غریزی اورگانیسم که به‌طرف وضع صادر می‌شود و هم وضع را وهم خودرا دیگرگون می‌سازد، نتیجه‌اش بروز عاطفه است پس حقیقت مطلق وایستا و ابدی امری است‌محال.

اما در هرعملی‌که ما انجام دهیم میل، اراده ، هدف ، ترس، تنفر، یاامید دخالت‌دارد، پس حقیقت نیز همیشه رنگ ذهن و رنگ آن عاطفهٔ خاص را به خودمی‌گیرد.این‌به معنی گرداندن رنگ حقیقت نیست . چنان که دیدیم ، هرکوشش تمام عیاری برای شستن این رنگ عاطفی از روی حقیقت ، تمام جهان را می‌شویدومی‌برد، زیرا که از حقیقت چیزی جز هندسهٔ خشك‌و خالی برجا نمی‌ماند. ما در مقابل‌یك وضع به‌طور انفعالی پاسخ نمی‌دهیم، بلکه احساس‌ما‌این است که برخورد ماباوضع فعالانه و ذهنی است ونوآوری از ما برمی‌خیزد. و این‌امری است ناگزیر، زیرا که‌هربده‌و بستانی؛ بایك‌وضع‌مارادیگرگون‌می‌سازد، ولذا مارا به یك مرکز نیروی جدید مبدل می‌کند ، این امر بلافاصله درآگاهی انعکاس‌می‌یابد.

اگر ما همهٔ عناصر ذهنی را از آگاهی جدا کنیم ، میدان آگاهی را درجهت کاملا تازه‌ای قرار داده‌ایم. حلقهٔ اتصال‌میان زمینه‌های آگاهی ، دیگر واقعیت خارجی نیست، بلکه پاسخ‌ها است. اکنون همهٔ زمینه‌های آگاهی را به شکل پاسخ‌های مشابه (عشق، ترس ، صیانت نفس) دسته‌بندی می‌کنیم ، قوانین اندیشه اکنون به قوانین همخوانی (تداعی) عواطف مبدل می‌شوند. همخوانی‌عاطفی اندیشه‌ها ، که فروید آن را کشف کرده است و نور فراوانی به رؤیاها انداخته ، کشف یك حلقهٔ اتصال پنهانی نیست بلکه کشف قانونی است که‌ازنحوهٔ تحلیل محتویات آگاهی برمی‌خیزد. اگر ما این محتویات را برحسب پاسخ‌هایاجنبه‌های جسمانی («سوماتیك») آگاهی دسته‌بندی کنیم ، خواهیم‌دید که اندیشه‌ها به‌واسطهٔ تداوم و سایر قوانین مربوط به محیط با یکدیگر

همخوانی دارند، هردو روش به یك اندازه درست‌اند ؛ هم‌اندیشه وهم‌عاطفه ، هم پاسخ وهم‌وضع،دریك روشنایی ، یعنی آگاهی دیده می‌شوند .

در مورد رؤیا و خیال توجه ما به درون معطوف می‌شود؛ جسم‌دیگر رابطهٔ نزدیکی با وضع ندارد . پاسخ یا عنصر غریزی آگاهی غالب می‌شود. ارزش تحلیل‌فرویدی یا عاطفی آگاهی در این‌گونه احوال نیز ازهمین‌جا ناشی می‌شود. هرچه تحریکات عصبی ژرف‌تر، و جسمانی («سوماتیك») ترباشند؛ پاسخ غالب می‌شود .هرچه تحریکات عصبی خارجی‌تر وحسی‌تر باشند، وضع غالب‌تر می‌شود، کلید ساختار میدان ادراك محیط است، نه‌غریزه، پاسخ راز پنهانی ساختار میدان تخیل را آشکار می‌سازد.

این‌جا جریانی ممکن است پیش بیاید . جسم ممکن است درون نگر باشد و به محیط بلافصل خود توجهی نکند ، وبا این حال نه درحال رؤیا بلکه درحال‌اندیشیدن‌باشدوبکوشد رؤیای خود را برحسب ماهیت همهٔ‌وضع‌های‌گذشته به قالب بریزد ، یعنی برحسب تجربهٔ خود از واقعیت بیرونی می‌کوشد قوانین واقعیت خارجی را بشناسد و در ماهیت آن رسوخ کند. این‌یعنی علم؛ یعنی اندیشیدن دانشمند، هرچند که این اندیشه خام باشد. زیرا که در این جریان رؤیای کمابیش ناآگاه و سرشار از انگیزه‌های جسمانی («سوماتیك») از یك‌سو، وادراك آگاه و سرشار از اشکال محیط از سوی دیگر، آمیزشی صورت گرفته است. این دو در اندیشه جوش خورده‌اند، رؤیا وضوح و خودداری را از ادراك می‌گیرد، و ادراك و توانایی پذیرش آرایش‌های گوناگون و خیز برداشتن به‌سوی یك هدف خاص رااز رؤیا دریافت‌می‌کند.نتیجه عبارت‌استازاندیشه،یعنی اندیشه عقلانی و علمی.

اما همین جریان به جریان دیگری منجر می‌شود . رفتار تنها از درون جسم و از آگاهی سرچشمه نمی‌گیرد، بلکه‌درعین‌حال امری است آشکار که‌در عمل پدیدار می‌شود. اورگانیسم آگاه است و از محیط متأثر می‌شود، اما درعین حال رفتار می‌کند و برمحیط تأثیرمی‌گذارد: دررفتار خود از ادراك پیروی می‌کند، اما ادراك اورگانیسم را رهبری می‌کند،ولی نیروی محرك آن «غریزه» است. اکنون عنصر جسمانی («سوماتیك») آگاهی به شکل برنامهٔ دیگرگونی درمی‌آید ــ یعنی آنچه ما می‌خواهیم بکنیم ــ ما در تلاش برای برآوردن

خواهش‌های خویش خود این خواهش‌ها را دیگرگون می‌سازیم.

اما ادراك، ادراك «خالص» نیست، بلکه فقط ادراك وضع حاضر است، براثر درونگری، براثر به یادآوردن خاطرات ادراکات گذشته و لگام زدن به رؤیا، ادراك به اندیشهٔ «عقلانی» مبدل شده است. ادراك به یك طرح کلی از واقعیت، به‌شکلی که در مدتی از زمان تجربه شده است، مبدل می‌شود. عقل یا شناخت منجمدشده، اکنون رهبری غریزه را برعهده می‌گیرد. خود شناخت نیز در جریان دیگرگون ساختن محیط دیگرگون می‌شود و رنگ راستین‌تر و لطیف‌تر به خود می‌گیرد.

من خود به تنهایی جز تصرف بسیار اندك در محیط چه‌کاری از دستم برمی‌آید؟ من به همکاری دیگران نیاز دارم. اما این همکاری ادراکات مشترك را در پی‌دارد: همهٔ ما باید واقعیت را به یك چشم ببینیم. بنابراین عقل و ادراك جنبهٔ اجتماعی پیدا می‌کنند، در زبان‌ها و ابزارها و صناعت‌ها متبلور می‌شوند. فایدهٔ این وضع این است که من اکنون می‌توانم نه‌تنها از تجربهٔ کوتاه مدرکات خود، بلکه از تجارب درآمیخته و پیختهٔ هزاران نسل که در زبان و ابزار و صناعت ضبط‌شده‌است، نیز استفاده کنم. این وضع اکنون غالب است. از همان آغاز نیز غالب بوده است، زیرا که انسان براثر ضرورت‌های فراگرد کار، واقعیت را با همنوعان خود به یك چشم نگریسته و بذر و تجربه و دانش را از نسل پیشین به‌ارث برده‌است. حتی پیش از زبان، فراگرد کاراگر فقط تاکتیك‌های مشترك شکار را در برداشته که نه موروثی بلکه آموختنی بوده‌اند، این فراگرد مستلزم یك دید واحد از واقعیت ــ هرچند خام ــ بوده است، واز این دید حقیقی پدید می‌آید که تماماً واقع درخود مانیست بلکه در محیط مانیز واقع می‌شود. پس علم مدت‌ها پیش از آن که نامی یا وجودی خاص خود داشته باشد، به‌عنوان یك فرآوردهٔ اجتماعی پدید آمده است، پیش از آن که مفهوم به‌وجود آمده باشد، حقیقت به عنوان جزئی از فراگرد کار آفریده شده و گسترش یافته است.

اما فراگردکار، که مستلزم یك دید اجتماعی از ضرورت‌های محیط است، و یك آگاهی عام از قوانین واقعیت بیرونی در انسان پدید می‌آورد، درعین‌حال وحدت اجتماعی پاسخ به این ضرورت‌ها و این محیط را نیز باعث می‌شود، این کنش و واکنش دیگرگونی پدید می‌آورد واین دیگرگونی همچنان که بیشتر تابع

ارادهٔ انسان می‌شود. آگاهی را افزایش می‌دهد؛ نه‌تنها آگاهی از ساختمان واقعیت بلکه آگاهی از نیازهای خود انسان نیز. هدف انسان آمیزه‌ای است از آنچه ممکن است و آنچه مطلوب است، چنان که آگاهی آمیزه‌ای است از پاسخ و وضع، یا، به‌زبان دقیق‌تر، چنان که آگاهی آمیزه‌ای است از پاسخ و وضع، یا، به زبان دقیق‌تر، چنان که آگاهی فراوردهٔ کنش‌مکش میان پاسخ است و وضع، که درست با یکدیگر نمی‌خوانند، ولذا هدف فراوردهٔ کنش‌مکش میان ممکن و مطلوب است، این دو ناچار بایکدیگر جفت می‌شوند، باهم ترکیب می‌شوند؛ در نتیجه هردو دیگرگون می‌شوند و در یك هدف دست یافتنی به‌هم جوش می‌خورند. قوانین واقعیت میان همهٔ ممکن‌ها و مطلوب‌ها فقط یك عقد می‌بندد و فرزندی که از این عقد به‌وجود می‌آید، عبارت است از یك نسل تازه.

اما اگر ما بخواهیم از امر مطلوب تصور روشنی در ذهن داشته باشیم، اگر هر عملی دارای انگیزهٔ جسمانی («سوماتیك») باشد، یعنی هر عملی را ما اراده کنیم ولذا دارای عنصر عاطفی و عنصر ادراکی، هردو، باشد ــ پس گروه مطلوبات و گروه مدرکات جدا از هم وجود داشته باشند، باید یك گروه غرایز داشته باشیم و یك گروه شناخت‌ها. دل و عقل هردو باید جنبهٔ اجتماعی داشته باشند. هرگروهی باید علاوه بر جسم مشترك محیط مشترك نیز داشته باشد. امیدها و اعتقادهایش باید یکی باشند. این امید را، که نقطهٔ مقابل علم است، می‌توان هنر نامید. همان‌گونه که حقیقت هدف علم است، زیبائی نیز هدف هنر است.

اما اگر ما بخواهیم این دو را از یکدیگر جدا کنیم هردو می‌پژمرند و خراب می‌شوند. اگر بخواهیم هرکدام را «خالص» به‌دست آوریم هیچ به‌دست نمی‌آوریم. هردو فرآوردهٔ اورگانیسم زنده‌اند در جهان واقعی، واین یعنی آن‌که بگوئیم که هردوعنصر را هم ارگانیسم معین می‌کند و هم‌محیط.

دیدیم که از جست وجوی حقیقت و جدا کردن همهٔ عناصر محیطی در میدان آگاهی نه حقیقت، بلکه انسجام (عدم‌تناقض) به دست می‌آید. از این جست‌وجو یك جهان غیرواقعی و خالی از ماده و عاری از کیفیت نتیجه می‌شود؛ درواقع نتیجهٔ آن یك سلسله معادلات خشك و خالی است. از جست‌وجوی زیبایی، و جدا کردن همهٔ عناصر عاطفی در میدان آگاهی نیز نه‌زیبایی، بلکه فیزیولوژی

حاصل می‌شود ، فقط بدن و واکنش‌های‌آن را به دست می‌آوریم.

اما زیبایی و حقیقت هردو در واقع آمیخته به عمل پدید می‌آید ، یعنی‌در فراگردکاراجتماعی‌به‌نحوی که آن را در طول تاریخ بشری در نظر آوریم ،ازاین لحاظ این دو جداشدنی نیستند . هردومدام‌یکدیگر راتایید می‌کنند. علم مدرکات را، امکانات وجهانی‌را که خواهش‌های بدن با آن سروکار دارد ، مـدام غنی‌تر و لطیف‌ترمی‌سازد.هنر گریزهای بدن را به عالم واقعیت همیشه دلیرانه‌تر و کنج‌کاوانه و خستگی‌ناپذیرتر می‌سازد.

البته در نظر انسان بورژوا، باآن جهان‌های آرمانی بسته‌اش ، حقیقت و زیبایی، هنر و علم ، نه‌عنوان قطب‌های‌مقابل و مکمل یکدیگر ، بلکه همچون دشمنان ابدی جلوه می‌کنند، حتی کیتس که خویشاوندی این‌دورا می‌دید، بازهم شکایت می‌کرد که علم ، زیبایی را از رخ رنگین‌کمان زدوده است. این بـدان سبب است که علم و هنر ، تا روزی که دوچیز جدا از هم‌درنظرگرفته‌شوند، که یکی تماماً واقع در محیط است (علم) ودیگر تماماً متمکن درقلب انسان (هنر) ناگزیر متمایز و متخاصم جلوه می‌کنند . به نظر می‌آید که دوجهـان متفاوت راپدیدمی‌آورند،که ما فقط یکی از آن‌ها را می‌توانیم برگزینیم. یکی خالی از کیفیت استودیگری عاری از واقعیت ، چنان که ما برهیچ‌کدام از دوشاخ این‌دوشق‌نامطلوب‌نمی‌توانیم قرار بگیریم. فقط روزی که دیدیم ایـن تمایز تصنعی است و پاسخ و وضع در سراسر آگاهی برقرار است و جزو آن فراگرد اجتماعی است که هم‌پدید آورندهٔ حقیقت است و هم‌زیبائی ــ فقط آن روزاست که می‌توانیم به چشم ببینیم که چنین‌رقابت مرگ‌باری که گمان‌می‌کردیم درکار نیست بلکه برعکس، این دو قطب مقابل هرکدام آن دیگری را پدید می‌آورند . حلقهٔاتصال «پنهانی» میان این دو عبارت است از جهان منجز جامعه.

بنابراین در همهٔ فراورده‌های اجتماعی، عاطفه و ادراك ، پاسخ و وضع ناگزیر باهم درمی‌آمیزند . نه‌تنها درمی‌آمیزند ، بلکه یکدیگر را به حرکت‌ـ درمی‌آورند ،درزبان ، هرواژه‌ای دارای یك ارزش عاطفی و یك ارزش شناختی است . وزن‌هرکدام از این ارزش‌ها در هرمورد فرق می‌کند . برخی از واژه‌ها، مانندادات تعجب، تقریباً عاطفهٔ محض‌اند، برخی دیگر ، مانند اصطلاحات علمی، تقریباً شناخت محض‌اند، اما زبان کاملا عاطفی ــ یعنی اصواتی که فقطهمخوانی

عاطفی داشته باشد دیگر زبان نخواهد بود بلکه‌مبدل به موسیقی می‌شود. زبان کاملا شناختی نیز ــ یعنی اصواتی که فقط همخوانی شناختی‌داشته‌باشند ــ باززبان نخواهد بود، بلکه‌مبدل‌به ریاضیات می‌شود . در این تبدیل هردوگویی نقش خود را باهم تعویض می‌کنند . موسیقی دیگر به واقعیت بیرونی راجع نیست، اما در بدن انسان ناپدید نمی‌شود، بلکه برای بدن حکم واقعیت بیرونی راپیدا ـ می‌کند . برای بدن هنگام گوش دادن به‌موسیقی ، اصوات محیط تازه‌ای هستند؛ به چیزی راجع نیستند. ریاضیات باآن‌که هیچ‌نوع ارجاع عاطفی ندارد، درمحیط ناپدید نمی‌شود. برعکس، به اندیشهٔ محض مبدل می‌شود ؛ یعنی به بدن درحال عمل کردن روی محیط . شناخت و عاطفه از یکدیگر جدا شدنی‌نیستند. کوشش برای جداکردن‌آن‌ها فقط چیز تازه‌ای را پدید می‌آورد که درآن، بازاین‌دو با یکدیگر درآمیخته‌اند.

نه‌تنها زبان ، بلکه همهٔ فراورده‌های اجتماعی دارای نقش عاطفی هستند. درهرجامعه‌ای حرکات و سکنات وآداب خاصی متداول است. این‌ها به واقعیت راجع هستند ؛ به چیزی اشاره می‌کنند ؛ بااین‌ها درهایی را به ضرورت باز ـ می‌کنیم‌تا بتوان ازآن داخل شد، چیزهایی را از زمین برمی‌داریم تا بتوان‌از جایی به جایی رفت. اما این کارها در عین‌حال یك عنصر عاطفی نیزدربردارند: این‌کارها را می‌توان «به‌زیبایی» یا هنرمندانه انجام داد. می‌توان به هرچیزی‌با حالت خاص‌اشاره‌کرد، درراباا ادب‌بازکردغذارا آرام و بادل‌راحت‌خورد،قدم‌را آهسته و باوقار برداشت. همهٔ این‌ها زیبایی است؛ همهٔ این‌ها مطلوب است، همهٔ این‌ها فراوردهٔ اجتماعی است . در این که دراین کارهاچه‌چیزی خوب‌وخواستنی است، هرجامعه‌ای نظر خاص خود را دارد.

همهٔ اشیا، از خانه گرفته تا کلاه ، ازاین عناصر شناختی و عاطفی سهم می‌برند، کلاه‌دارای‌یك کاربرد شناختی و محیطی واقعی است ؛ خانه به‌همچنین. کلاه بایدسررااز‌آفتاب و باران حفظ کند، خانه‌باید مارا از باد و سرما درامان بدارد، وشاید هم‌از دزد و غارتگر: اما هردوی این اشیا به‌واسطهٔ عنصر عاطفی دیگرگون‌می‌شوند. کلاه باید با فخر و وقار برسر بنشیند، خانه باید بیان کنندهٔ عزت و حرمت‌یاقدرت شخص باشد؛ و باید برحسب آداب و رسوم اجتماعی زمانه دارای اتاق‌هایی به ابعاد خاص باشد.

هر عملی که فقط بیان کنندهٔ غرض عاطفی باشد، مانند موسیقی به محیط مبدل می‌شود؛ رقص یك‌کار دیدنی است. هرعملی که فقط بیان کنندهٔ یك‌غرض شناختی باشد، و غرض ازآن دست‌یافتن به هدفی باشد که‌به خودی‌خودمطلوب نیست، مبدل به‌عملی می‌شود که به‌خودی خود مطلوب است، چنان‌که درپرش‌های دروغین و هدف‌های بی‌اهمیت‌ورزش می‌بینیم ، که درآن‌ها تمام نیروی ما صرف انجام دادن کاری می‌شود که درواقع مطلوب مانیست . میان رقص و ورزش انواع اعمالی قرار می‌گیرند که غرض ازآن‌ها رسیدن به یك هدف عاطفی‌ولی واقعی‌است، یعنی‌همهٔ اشکال‌کار ازکاشتن ودرویدن گرفته تاتولید کارخانه‌ای.

در همهٔ اشکال بازنمایی (یا تصویر کردن) نیز دوگانگی دیده می‌شود. تطابق کامل تصویر باواقعیت ، اگر از همهٔ عناصر عاطفی آن پیراسته شود، دیگر واقعاً تصویر نیست بلکه نماد (سمبول) یا نمودار است. کوشش‌برای‌آن‌که‌به‌تصویر ماهیت عاطفی محض بدهیم، بدون آن‌که ارجاعی به محیط داشته باشد، چیزی پدید می‌آوردکه‌خود نوعی محیط است— مانند شهر و ساختمان . در این فاصله غنای هنر تصویری یعنی نقاشی و پیکرسازی و فیلم و نمایشنامه قرار می‌گیرد.

در تمـــدن بدوی این تولید تنگاتنگ حقیقت و زیبایـــی در فراگردکار، و تأثیر متقابـــل آن‌ها بـــریکدیگر ، به قدری روشن است که نیاز به هیچ— توضیحی ندارد. دروکار است، اما رقص نیز هست؛ با واقعیت سروکار دارد، اما لذت نیز دربردارد، اشکال اجتماعی ، حرکات و سکنات و آداب، درنظر مردمان بدوی بی‌غرض‌نیستند ، ودر عین حال هم جنبهٔ عاطفی دارند و هم جنبهٔ شناختی.

حقوق‌تنهابه‌معنای روشن کردن حقیقت دردعوا نیست ، بلکه به معنای خشنود کردن خدایان و ارضای فطری حق‌طلبی انسان نیز هست. افسانه‌ها غرایز بدوی انسان و دید اورا از واقعیت بیان می‌کنند. ساده‌ترین رخت یا اثاث‌خانه دارای زیبایی معینی است. کار با خواندن آواز انجام می‌گیرد، و مراسم ثابت خاص خود را دارد. هرکاری در روز معینی شگون دارد. حقیقت و زیبایی علم‌وهنر،اموری‌هستند بدوی ، اما جان آن‌ها به‌هم درآمیخته است‌و هرکدام به دیگری حیات می‌بخشد .

دست آورد دوران اخیر تمدن بورژوایی این است‌که مطلوب بودن راازعلم

و واقعی بودن را از هنر گرفته است. آنچه حقیقت دارد دیگر زیبا نیست، زیرا که در تمدن بورژوایی حقیقت داشتن یعنی غیرانسانی بودن، آنچه زیباست دیگر واقعی نیست، زیرا که در تمدن بورژوایی زیبا بودن یعنی خیالی‌بودن.

خود این نکته‌نتیجهٔ موضع بنیادی بورژوازی است. برداشت خودما از زیبایی این‌است : هرجا که عناصر عاطفی در چیزهایی که از لحاظ اجتماعی شناخته شده باشند نشان دهندهٔ نظم اجتماعی باشند، آن‌جا زیبایی هست، فقط آن‌جا زیبایی‌هست، پرداختن به این تنظیم هنر است ، و این نکته درمورد همهٔ چیزهای‌شناخته شدهٔ اجتماعی صادق است: درموردخانه، حرکات‌وسکنات، داستان، توصیف ، درس، ترانه، کار.

اما برای انسان بورژوا این برداشت وحشت‌انگیز است، زیرا که اودر آشوب فراگرد اجتماعی به‌بار آمده است. حاضر نیست این آشوب را بشناسد. او فقط یك فراگرد اجتماعی را می‌شناسد— تولید کالارا— وفقط یك رشتهٔاتصال را می‌پذیرد— بازار را. بورژوا برای بازار تولید می‌کند و از بازار می‌خرد،و به عنوان فرد، تابع آن روابط اجتماعی‌است‌که‌خودرا همچون قوانین‌عرضه‌وتقاضا ارائه می‌کنند .

پس هرنوع تلاشی برای‌رسیدن‌به آگاهی‌اجتماعی که ناگزیر درخواهش‌های انسان، یعنی در «قوانین» عرضه و تقاضا، دست می‌برد، به نظراوخلاف عدالت می‌آید اماهنر دست همین است— یعنی دست‌بردن در خواهش های انسان یا تنظیم اجتماعی آن‌ها، و لذا یعنی دست‌بردن در قوانین عرضه و تقاضا . هنر ارزش‌هایی راپیش‌می‌کشد که ارزش‌های بازار نیستند ، بلکه ارزش‌های مصرف‌اند، هنرچیز— های «ارزان» را گران‌بها می‌سازد وچند لکهٔ رنگ به صورت گنجینهٔ اجتماعی در می‌آورد. به‌این‌دلیل‌است‌که بازار دشمن خونی هنرمند است. گردش کار کورکورانهٔ بازار زیبایی را لگدمال می‌کند، همهٔ فراورده‌های اجتماعی — کلاه ، اتومبیل ، خانه ، اثاث خانه، پوشاك— غالباً نازیبا و «بازاری» می‌شوند، درست‌به‌این‌دلیل‌که‌سازنده در ساختن آن‌ها فراگرد اجتماعی را در نظر نمی‌گیرد، قصد نمی‌کند که ارزش‌های عاطفی آن‌ها را برحسب‌مصرف‌آن‌هااز لحاظ‌اجتماعی تنظیم کند، بلکه فقط در این اندیشه است‌که پاسخ تقاضا را بدهد و بالاترین سودرابه‌جیب‌بزند.این امر سرانجام به‌آن دسته از فراورده‌ها که غرضی جز تنظیم

عاطفی ندارند ــ نقاشی،فیلم، رومان ، شعر ، موسیقی ــ نیز سرایت می‌کند، ازآن جا که در این مورد هم تنظیم عاطفی آن‌ها از لحاظ اجتماعی ناآگاهانه است ، واز آن جا که توجه ندارند که زیبایی یك فراوردهٔ اجتماعی است. حتی این «خالص‌ترین» اشکال هنر نیز به پستی می‌گرایند. هنررا که چیزی‌جز پیام عاطفی نیست.به‌کالای بازاری مبدل می‌کنیم . هنر غریزه را بیدارورارضا می‌کند ، بدون آن‌که‌تنش‌میان غریزه و محیط بیان کرده باشد یا آن‌ها را به‌هم درآمیخته‌باشد.این‌است دلیل رومان‌های سیراب کنندهٔ عطش آرزو ؛ این است دلیل موسیقی جاز. بورژوا جهان را از بنجل هنری پر می‌کند ــ چنان بنجل‌هایی که‌درپستی‌تاکنون‌مانندشان‌به فکر کسی نرسیده است. آن‌گاه هنر در برابر این پستی آشکار واکنش نشان می‌دهد ، خود را از بازار کنارمی‌کشدوغیر اجتماعی‌ــ یعنی شخصی‌ــ می‌شود. هنر «روشنفکر مآب» می‌شود وبه صورت تخیلات فردی درمی‌آید .اثر هنری سرانجام به «صنم» («فتیش») مبدل‌می‌شود، زیرا که چیزی جز کالا نبود. صنم و کالا هردو انحطاط تمدن بورژوایی را براثر تضادهای بنیادی آن بیان می‌کنند.

خراب‌کاری‌های ناآگاهی ضمیر بورژوازی نه‌تنها فراوردهٔ اجتماعی بلکه فراورندهٔ آن را هم ناکار می‌سازد ــ اکنون دیگر کاربه معنای کار برای رسیدن به‌هدف ودست‌یافتن به مطلوب نیست، بلکه به‌معنای کارکردن‌برای بازار و به‌دست آوردن پول است. کار،کورکورانه، وناآگاهانه‌انجام‌می‌گیرد:این که چه‌چیز ساخته می‌شود و چرا ساخته می‌شود، روشن نیست . زیرا کار را فقط برای پول می‌کنند، و تنها پول است، که زندگی را تأمین می‌کند. بدین ترتیب همهٔ عناصر عاطفی از کار حذف می‌شوند، و لذا باید ازجای دیگری سردرآورند،این‌جای‌دیگرهمان کالای افسانه‌ای («میتیك») است که نمایندهٔ بازار ناآگاه است‌ــ یعنی پول. در حاشیهٔ بورژوایی پول جانشین موسیقی‌کار است. پول زیبایی عینی پیدا می‌کند. کار به خودی خودروزبه‌روز، دل‌ناپذیرتروخسته کننده‌تر می‌شود ؛ و پول روزبه‌روز زیباتر و دل‌انگیزتر . پول خدای جامعه می‌شود. بدین‌ترتیب تباهی وتجزیهٔ جنبهٔ عاطفی‌یك‌فرهنگ ، به حداعلای خود می‌رسد، واین از همان موجباتی پدید می‌آید که تباهی و تجزیهٔ جنبهٔ شناختی آن فرهنگ‌راپدیدآورده بود.

پس زیبایی از تنظیم اجتماعی عناصر عاطفی در اشیایی که از لحاظ اجتماعی شناخته شده باشند، برمی‌خیزد . زیبایی از فراگرد کار برمی‌خیزد،زیرا که نه تنها باید دربارهٔ ماهیت واقعیت . بیرونی توافق برقرار باشد، بلکه دربارهٔ ماهیت‌خواهش‌های انسان نیز توافق ضرورت دارد.

این توافق ایستا نیست . در فراگرد اجتماعی ، واقعیت بیرونی هرروز بیشتر کاویده می‌شود ، واین امر فراگرد اجتماعی را فراورنده‌تر می‌سازد و بیشتر به‌ژرفای محیط می‌کشاند ، و با هرگریزی که انسان به واقعیت می‌زند. ماهیت خواهش‌های اونیز دیگرگون می‌شود. چنان که در این‌مورد نیز سازش‌های تازه باید صورت گیرد. این‌فشار ، چه در علم و چه درهنر، به صورت‌تجربهٔ‌فردی پدیدار می‌شود. دانش‌فرضیه‌های علمی را به میراث‌می‌برد و هنرمند سنت‌های هنری را، درمورد دانش‌مند ، یك آزمایش ودرمورد هنرمند یك‌تجربهٔ حیاتی نوعی ناهماهنگی یا تنش را آشکار می‌سازد ، که از ترکیب آن بامیراث‌گذشته یك فرضیهٔ علمی جدید یا اثرهنری نوین به دست می‌آید. البته دانش‌مند این تنش را به‌عنوان خطا می‌بیند، به عنوان امری که‌در محیط واقع می‌شود؛ و هنرمند آن را همچون انگیزه . همچون خواهش دل‌خویش، احساس می‌کند.

***

علم و هنر، به‌آن معنی که ماآن را در زبان جاری به‌کار می‌بریم،ازآنچه‌من در نظر دارم یك جانبه‌تر و محدودتراند . علم، در استعمال عام، شامل همهٔ عناصر شناختی معلوم ومعهوداند. این‌عناصربیشترصناعت («تکنیك»اند تاعلم: این آن‌مرزی کاری می‌کند که فرضیه‌های تازه برای اصطلاح صناعت کارساخته‌ــ می‌شوند . در کارخانه،در کار ساختمان ، در خانه‌داری، در مشغلهٔ روزانه، عناصر شناختی معلوم ومعهوداند. این عناصر بیشتر («تکنیك»)اند تا علم . این جا جهان‌بینی ما گسترش نمی‌یابد ، واقعیت همان است که پدران‌مان می‌شناختند اما دانش‌مند درست برلب مرز گسترش یابندهٔ جهان بینی انسان ایستاده‌است. این جا مدام حوزه‌های تازه پدیدار می‌شوند : مدام ناهماهنگی‌هادر تجربه پیش می‌آیند و دانش‌مند را وادار می‌کنند که صورت بندی‌های روزپیش

را اصلاح کند. این نکته درمورد هنرمند نیز صادق است. در زندگی روزانه، درآداب ورسوم ، در خواهش‌ها،درموازین‌اخلاقی، در امید،درحس میهن پرستی، ماکار روزانهٔ خود را انجام می‌دهیم ، وهمان‌گونه که پدران‌مان‌احساس کرده‌اند احساس می‌کنیم ؛ اما هنرمند مدام گرفتار احساس‌های تازه‌ای است‌که‌تاکنون صورت‌بندی نشده‌اند؛ مدام در تلاش شناختن. زیبایی‌ها وعواطفی است‌که‌تاکنون شناخته نشده‌اند .هنرمند تنش میان سنت و تجربه را همواره دردل خود احساس می‌کند. درست‌همان‌گونه که دانش‌مند کاوشگر زمینه‌های تازهٔ واقعیت بیرونی است ، هنرمند نیز همواره قلمروهای تازهٔ دلرا کشف می‌کند.

سه شعر تازه‌از

احمد شاملو

میان کتاب‌ها گشتم
میان‌روزنامه‌های‌پوشیدهٔ پرغبار
در خاطرات خویش
درحافظه‌ئی که‌دیگر مددی نمی‌کند
خود را جستم و فردا را

عجبا !
من جست‌و جوگرم نه جست‌وجو شونده.
من اینجایم و
آینده
درمشت‌های‌من.

***