درآمد

هنر چیست؟ این نخستین پرسش است. از این نخستین‌تر، آن‌که بپرسیم هنر چگونه و چرا پدید آمد و اساساً این پدیدار کجا و چگونه به کار انسان آمده‌است؟

با دقت در پرسش دوم و یافتن راز پدیداریِ هنر، می‌توان امید داشت که پاسخ پرسش نخستین، یعنی کلید درک چیستان هنر نیز به دست آید. اما، برای روشن شدن راز پدیداریِ هنر ضروری‌است مجهز شویم، رخت سفر بپوشیم و به زمان‌هایِ دوربرویم؛ به خیلی دور. به دوران پارینه‌سنگی که حدوداً از چهل‌هزار تا ده‌هزار سال پیش به درازا کشیده‌است[1].

اولین آثاری که‌از بشر به دست آمده متعلق به محدوده‌هائی‌از این دوران است. در غارهایِ لاسکو(Lasco) در مونتینیاک (Montignac)، در منطقه دُوردُونی(Dordogne) فرانسه و در غارهایِ آلتامیرا (Altamira)، در دامنهٔ جنوبیِ سلسله جبال پیرنه (Pyrenees) که

شمال آن فرانسه قرار گرفته و پائینِ آن سرزمین فراخ اسپانیا آغاز می‌شود، نخستین آثار هنر انسان نخستین بر دیواره‌هایِ سنگی این غارها پیدا شده است.

از دورهٔ پارینه‌سنگی، در بسیاری نقاط دیگر جهان نیز آثاری موجود است؛ از جمله، ونوس ویلِن‌دورف(Wielendorf) و آثار دیگر از کناره‌های دانوب(Danube) نقاشی‌ها و کنده‌کاری‌هایِ نجد(Najd) ایران و مانند این‌ها. اما، آثار به جامانده در غارهایِ لاسکو و فُون دوگوم (Font de Gaum) در کشور فرانسه و آلتامیرا در کشور اسپانیا سندهای پُر ارزش بیشتری برای بررسی‌انگیزهٔ نخستین و ذهنیت و درک و دریافت آغازین بشر از هنر به دست می‌دهند. این آثار عبارت‌اند از تصاویر گوناگونی‌از شکار و نقش‌هائی‌از دست انسان [۲].

با دیدن این نقش‌هایِ دیواری، این پرسش پیش می‌آید که نیت انسانِ نخستین از کشیدن آن‌ها بر دیوارهٔ غارها چه بوده‌است؟ آیا او در و دیوار محل زندگی خود را با آن‌ها آذین می‌بسته و به قصد بازی و لذت از زندگی، این نقش ها را می‌کشیده است؟ آیا او هنر را نهادی درخود و مستقل می‌پنداشته است که بتواند جدا از شرایط زیستی و معیشتی‌اش وجود داشته باشد؟ آیا این‌ها آثار هنری با مفهوم امروزی ست؟ و آیا درک و دریافت بشر نخستین از هنر، اساساً همان دریافتی‌است که‌انسان امروز از هنر دارد؟ و یا این نقش‌ها، بیشتر از هر چیز به نیت رفع اولین نیازمندی‌هایِ

انسانی‌اش پدید آمده و برآوردنِ نیازی گنگ و نابخود در او را به‌دنبال داشته‌است؟

در این‌باره‌اختلاف نظر هست. یکی هنر را امری ابدی و ازلی که در نهاد بشر است و ریشه در ماورایِ طبیعت او دارد می‌پندارد و دیگری گمان می‌کند؛ هنر واقعه‌ای تاریخی و پاسخ انسان به نیاز بی‌واسطهٔ چیزی ست که، در پایه‌ها و نخستین جلوه‌هایش با زیست اجتماعی و حیات معیشتیِ او گره می‌خورده‌است.

برای بررسیِ این دومی که،این گفتار پایگاه نظریِ خود را در آن می‌یابد، ضروری‌است که به یاری دانسته‌های موجود نگاهی به شرایط زیستیِ انسان نخستین بیندازیم.

به سپیده‌دَم تاریخ برویم. به آن صبح‌گاه مه‌گرفته و خفه‌ای که‌انسان از بردگیِ قرن‌ها شب طولانیِ طبیعت حیوانی خود سر برآورده و با قامتی راست بر آستانهٔ جهان، بر درگاه کوه‌ها، با چشم انداز فراخی از دشت‌هایِ مخوف در برابرش، به پا ایستاده است و دنیایِ تازه را با بیم و تردید می‌نگرد. هنوز، چند ده‌هزار سال به مفهوم امروزیِ «انسانَ» وقت باقی‌است و او هنوز از خواب دیرینه‌ـخام‌سری خود رها نشده و در اندیشهٔ رمز و رازی‌است که در برابرش هزار رنگ و چهره به خود می‌گیرد. به‌راستی،انسان در این لحظه به چه می‌اندیشد و تفکر آن‌روز او، در بارهٔ هنر چقدر با اندیشه‌هایِ امروزی هم‌خوانی دارد؟

در دوران پارینه‌سنگی، انسان هنوز به کشاورزی دست نیافته و تولیدکننده نیازمندی‌های غذائی خود نیست[۳]. در این دوران، انسان ریزه‌خوار و طُفیلی طبیعت است و تنها راه گذرانِ معیشت او، شکارِ حیوانات وحشی و گردآوری میوه و برگ و ریشهٔ درختان و گیاهان خود رو ست. طبعاً، چنین انسانی‌اختیار کامل زندگیِ خود را ندارد؛ بلکه دست به دهان و ترس‌خوردهٔ طبیعتی‌است که هستیِ او را گاهی مهمانِ گشاده دستی و زمانی درگیر قهر خود می‌کند. باید کوشید زندگیِ ناپایدار چنین موجود بی‌پناه و ترس‌خورده‌ای را در ده‌ها هزارسال پیش، در غارهایِ لاسکو، آلتامیرا و نظایر آن دریافت، تا بتوان به نیت او از خلق هنری پِی برد.

«دلایل بسیاری وجود دارد که نشان می‌دهد این نقاشی‌های دیواری برای انسان نخستین نقش زینتی نداشته‌است و می‌توان ثابت کرد که‌انسان این نقش‌ها را به مثابهٔ جادو کردن حیوانات و غلبه‌یافتن بر آن‌ها و طی مراسم خاصی می‌کشیده‌است. البته‌این نوع جادوگری شکلی خام دارد و با جادوگریِ متاخرتر بشر در دوران نوسنگی، که مرحلهٔ پیشرفته‌تری‌است تفاوت داشته‌است. از جمله‌این‌که نقاش و شکارگر نخستین می‌پنداشته‌است که با دست‌یافتن به نقش حیوان خودِ آن را هم به تصرف در می‌آورد[۴]». ولی مسئلهٔ مهم‌تر، این است که او چگونه تصویرگری را آغاز کرده و به قدرت «نقش» پِی برده و از چه روی این نقش بر او تاثیر روانی یافته‌است؟

قدیمی‌ترین آثارِ یافته شدهٔ نقاشی، تصاویری‌از دست انسان بر دیوارهٔ غارها ست[۵]. این نقش‌ها، بر دیوارهٔ غارها و در زمانی بسیار پیش از نقش‌های شکار کشیده شده‌است. اکنون پرسش این‌جاست که اگر نقش‌های شکار به هدف جادو کشیده می‌شده، نقش این دست‌ها به چه نیتی به وجود آمده‌است؟ واقعاً، این نخستین رازواره‌ها چیست که قدمت آن بیش از نقاشی حیوانات بر دیواره‌ها ست؟

با مشاهدهٔ شباهت شگفت‌انگیز اندازه، نوع و طرح این نقش‌ها به دست، می‌توان حدس زد که‌انسان نخستین، اول‌بار تصادفاً دست آغشته به رنگ خود را به دیوار زده و به‌این ترتیب نخستین «نقش» را به دست آورده‌است. ولی، او با تکرار این نقش به چه نتیجه‌ای می‌رسیده و چه‌احساسی‌از دیدن تصویر دست خود بر دیوار غار پیدا می‌کرده‌است که نمونه‌های متعددی‌از این نقش بر دیواره‌ها دیده می‌شود؟

بعید به نظر می‌رسد که‌این هم نوعی جادوگری باشد. باید توجه داشت که فاصله تاریخی بین اولین تصویرهای دست انسان بر دیواره غارها تا تصاویر بعدی که جنبه جادوگری و اجرای مراسم مهار کردن شکار را دارد بسیار زیاد است. آرنولد هاوزر می‌گوید: «می‌دانیم که هنر نامبرده‌از آنِ شکارچیان بدوی بوده [...] که به خدایان و جهان و زندگیِ فراسویِ مرگ باور نداشته‌اند. [...] فاصلهٔ میان اثر دست‌ها و حتی‌ابتدائی‌ترین جانورنگاریِ دوران کهن سنگی، بسیار وسیع است و هیچ‌گونه مدرکی‌از

گذار ممکن یکی به دیگری در دست نداریم. [...] تصور می‌شود که یک مرحلهٔ پیش از جادو[...] تقدم دارد.[...] فرمول‌هایِ جادوئی، پیش از آن‌که تدوین شوند می‌بایست مؤثر بودن خود را ثابت کنند. [...] آن‌ها [نقش دست‌ها] بی‌گمان بدون پژوهش آگاهانه یافته‌شده و انسانِ ماقبل جادو، به‌احتمال، رابطهٔ میان رونوشت و اصل را به تصادف کشف کرده‌است.»[۶]

پس، نزدیک به یقین، این آثار به نیت جادوگری بوجود نیامده؛ بلکه رسیدن به آن اتفاقی‌است. در این مرحله، انسانِ غارنشین هنوز به آن درجه‌از تفکر نرسیده‌است که بین موجود زنده و تصویر او -که به شکل اتفاقی بدان دست یافته‌است- تفاوت قائل شود. چنین انسانی که در درگیریِ با بغرنجی‌های زندگی، امکانِ اندیشیدن به شیوه‌هایِ پیچیده را نیافته‌است هنوز با مفهوم جدائی جسم از جان آشنائی ندارد. هنوز مفهومی‌به نام «جان» برای‌او درک شدنی نیست. ذهنیت سادهٔ وی نمی‌تواند رابطهٔ این‌دو را که در مرتبهٔ اندیشگی، مرحله‌ای پیشرفته‌تر است دریابد. برای‌او، موجود بی‌جان با موجود جاندار (تصویر دست با خود دست) یکی‌است. با این تفاوت که یکی متحرک است و دیگری ثابت. حالا چرا این دیگری ثابت است و یا دیگر قادر به حرکت نیست، به دیدهٔ عقلانی‌او اهمیتی ندارد. «نیایش‌ها و مراسم تدفین کاملاً روشن می‌سازند که [بعدها] انسانِ نوسنگی، جان را به منزله گوهری جدا از تن، ادراک

می‌کند.[...] لوئی برول، از سرخ‌پوستی بنام سیوکس در یکی‌از قبایل اولیهٔ امروزی نقل می‌کند که سرخ‌پوست مذبور که دیده بود پژوهش‌گری طرح‌هائی می‌کشد، گفته بود: «می‌دانم که‌این مرد بسیاری‌از گاوهایِ کوهان‌دار ما را تویِ کتابش کشیده است. خودم پیشش بودم که‌این‌کار را کرد. از آن وقت دیگر ما گاو کوهان‌دار نداریم.»[۷]

این همانیِ تصویر و موجود زنده، و تکرار نقش دست‌ها بر دیوارهٔ غارها نشان می‌دهد که تصویرِ به وجود آمده، باید از خود ذهنیتی در سازنده‌اش به وجود آورده باشد که در زندگی‌او پدیدهٔ تازه‌ای شمرده می‌شده‌است. به‌احتمال زیاد، او از این‌رو به تکرار دست زده‌است که، پدیدهٔ «نقش» را شناسائی کند. و این قدر پیدا ست که این «نقش» بی‌حرکت، این «ثبوت»، این ماندگاریِ موجود زنده در چارچوب نازک تصویر، نوعی جذابیتِ رمزآمیز دارد که‌او را به شدت افسون می‌کند. شاید بتوان این افسون را نطفهٔ لذتی دانست که بعدها «لذت زیبائی‌شناسی» می‌شود. در واقع، با کشف این افسون است که‌او از آن پس، عامدانه به نقش شکار بر دیوارهٔ غار می‌پردازد تا آن‌چه را در طبیعتِ قهار با ترس و دشواری به چنگ می‌توان آورد، در عرصهٔ تصویر ـ که با وجود زنده یکی می‌نماید ـ آسان به دست آید. و این، باید نوعی‌خشنودی روانی در پی داشته باشد. چون این انسانِ ناپختهٔ دیرین، با تمام خام اندیشی‌اش می‌داند که دست‌یابی به آن‌چه شکمش را سیر می‌کند با شکارهای تصویر شده تفاوت دارد. ولی‌او با

تصویر کردن جانور بر روی سنگ و با نیزه زدن به آن و زخمی کردنش، می‌پندارد که شکار را در طبیعت نیز زخم زده و یا توانائی زخم زدن به آن را پیدا کرده‌است.

جرج لوکاچ در نقد به «تونیو کروگر» چنین می‌گوید:

«هنرمند باید غیرآدمی‌زاد باشد، اَبرمرد باشد. باید با انسانیت ما نسبتی دور و بیگانه داشته باشد. فقط در چنین حالتی در موقعیتی‌است، یا بهتر است بگویم فقط در چنین حالتی وسوسه خواهد شد که زندگی را به بهترین وجهی نشان دهد، نمایش دهد، تصویر کند. استعدادِ سبک و شکل و بیان، چیزی نیست جز همین بینش خون‌سردانه و خُرده‌گیرانه به طبیعت. می‌توان گفت که ویران کردن و خنثی کردن باید هم‌چون شرط نخستین، وجود داشته باشد.»[۸]

پس، می‌توان از پدیداری خیره کننده، از توسل به نوعی‌افسون زدگی و دریافت نیروئی ویرانگر و خنثی‌کننده نام برد که‌انسان را در اولین برخوردهایش با «نقش» به شدت مجذوب خود کرده‌است. این مجذوبیت و خیرگی، این آغازهٔ دریافت‌هایِ پیچیده که موجب تَشکُل مفاهیم می‌شود و بشر را به جادوگری می‌رساند، این هنرِ نابخود و اندیشه‌زا که در خام‌ترین شکلش هم محصول تفکر انسان است او را به هیجان می‌آورد.

از همین دریچه تاریخی، می‌توان دید که‌انسان از همان سپیده دَم نخستین چگونه تا کنون کوشیده‌است در منیتِ پیش‌تاریخش حلول کند و

در پیِ خـــویش برآید. در این حلول، تلاش او برای رهائی‌از تنهـــائیِ ترس‌آوری کـه بر جـهـانش سـایه‌انداخـتـه ـحـتی اگـر در آغـاز تلاشی ناخودآگاه هم باشد ـ پیدا ست.

ابزاری کـه‌انسان اکنون برای بیـان ناتوانی و ترس خـود از طبیـعت یافـتـه چیست؟ در واقع، همان «نقش اتفاقی دست» و متاثر از آن، تصویر محصور شده و به‌اختیار درآمدهٔ شکار بر دیوارهٔ غار. به عبارت دیگر، انسان، پیش از دست‌یابی به دانشِ روان، از طریق هنر نیـــاز روانی‌اش را برمی‌آورد و ترسش را از طبیعت می‌زداید. انسان، با تجربه کردن هنر، به قدرتی دست می‌یابد کـه دانش جـادوگـرانهٔ اوست. هنر، همـانا اولین ابزار او برای‌ارتقـاء روانی و دست‌یابی به دنیائی برتر و پیروزی بر دنیای حیوانی و ریزه خواریِ طبیعت و ابزار رهائی از ترس از پرتگاه هولناکِ گرسنه‌گی. انسان، قبل از آن‌که به‌ادراک و شناخت مشخصی‌از خود، کـاری که می‌کند و از شرایط زیست و نیـروهای ترسناک آن برسـد، با شاخک‌های حسیِ هنر، جـهان را شناسـائی می‌کند و پس‌آن‌گـاه به خودشناسی و دانش و غلبه بر طبـیعت و ابزار سیر شدنش می‌رسد. به‌این شکل، انسان توانا می‌شود به یاری هنر بر ترس از بیرونِ خود غلبه کند.

ولی مسئله به همین‌جا خاتمه نمی‌یابد. وقتی‌انسان به‌این مرحلهٔ دگرگونی می‌رسـد، مـشکلی دیگر در این تحـول تاریخی رخ می‌نمـاید. هم‌چنان کـه بشـر قـدم برمی‌دارد تا پیش‌تاریخ خـود را در یـک پگاه طلائی پشت سـر

بگذارد تنهائی‌او دو رویه می‌شود.

انسانِ نخستین، موجودی‌است با زندگیِ به ناچار جمعی که به خاطر دشواری‌هایِ گوناگون، نیازهایِ زندگی‌اش تنها به خورد و خوراک و تولیدِ مثل و سرپناه‌یافتن محدود است. زندگیِ او از این‌رو به ناچار جمعی‌است که تنهائی، برای‌او معنائی جز مرگ ندارد. در زیست‌گاه پرخطر دوران نخستین، حتی برای گروه‌ها و دسته‌هایِ انسانی نیز پیروزی بر شکار و گردآوردیِ غذا (که به شکل دسته جمعی‌انجام می‌شده) همیشه امری توام با توفیق نیست؛ چه برسد به آن‌که چنین انسانی -که به ویژه در سنین بالا نیرومندی خود را از دست می‌دهد و در مقابل نیروهای طبیعت بی‌پناه می‌ماند- بخواهد به تنهائی بر این امور چیره شود. بنابراین، تداوم زندگی، نیاز به چیره‌گی بر نیروهایِ طبیعت، نیاز به حمایت و ایمنی و نیازهایِ روانیِ دیگر، زیست جمعیِ انسان را حکم می‌کند.

در پگاهِ نخستین، در سحرگاهی که‌انسان از بردگیِ قرن‌ها شب طولانیِ طبیعت حیوانی به‌اندازه کافی فاصله گرفته، تنهائی، واقعاً هراس انگیز است. این تنهائی، به معنی بی‌پناهی در برابر نیروهای بیرونی و قهار طبیعت، یک تنهائیِ دسته جمعی‌است. در این شرایط، انسان هنوز عادت ندارد که پس از شکار یا تلاش برای گردآوریِ غذا، در تنهائیش، در تکلمی‌خاموش با خویش درگیر شود و دنیایِ ویژهٔ خود و ترس و امید یگانه‌اش را بسازد. در این دوران، ترس او، از بیرونِ خود، یا به عبارتی‌از

بیرونِ جمعیِ او ست. آن‌چه دیگران را می‌ترساند او را نیز به همان گونه می‌ترساند. مجموعهٔ تمام نیروهائی که حیات شکارگر را تهدید می‌کند، تنها ماندن هریک را با خشونت و مرگ رقم می‌زند. به‌این اعتبار، انسان فردِ جمعی ست که در سپیده‌دم تاریخ می‌کوشد بر یک تنهائیِ همگانی غلبه کند.

اکنون، چنین موجود ترس‌خورده‌ای که حتی با خود خلوت نمی‌کند، چقدر امکان آن‌را دارد که به پدیده‌ای مانند هنر به مفهوم امروز بیندیشد؟ برداشت از هنر، به عنوان نهادی مستقل و متکی به خود، مربوط به زمانی‌است که‌انسان در دستگاه اندیشگی‌اش قادر به‌ادراکات پیچیده می‌شود و چنین انسانی، کسی‌است که فراغت و امکانِ تنهائی و اندیشیدن به چیزی بیرون از زندگی روزمره، و امکان درکِ استفاده‌از آن را دارد. انسانِ نخستین چنین فراغت و امکانی را فاقد است. او در خلوت خود جز ترس از طبیعت، دغدغهٔ خاطر دیگری نمی‌تواند داشته باشد که دل مشغول آن شود. و دغدغهٔ طبیعت، پدیداری همگانی‌است نه فردی. یعنی «تنهائی» امری همگانی ست و هرکس در خلوتش نیز با دیگران سر می‌کند تا ایمن باشد. بنابراین، خلوت کردن با خود به مفهوم ما، برای‌او بی معنا است. وجودی مثل «من» برای‌انسان نخستین چه معنائی جز تنهائی در برابر نیروهایِ قهرآمیز طبیعت می‌تواند داشته باشد. «من»، یا فردیت هرکس تنهائیِ او ست. فرورفتن به درون خود (فردیت)، پدیداری متاخر است.

فردیت، همانا حاصل دوران ویژه‌ای از هستیِ اجتماعی بشر است. فردیت، ذهنیت انسانِ آسوده‌ای‌است که چیزی برای‌از آنِ تنها خود کردن دارد. پس، «من» باید معنائی متعلق به انسان تولید کننده و گردآورندهٔ مازاد باشد. «من»، به عنوان انسانِ صاحب امتیاز، همین‌که از تنهائی به درمی‌آید، دیگر «من» نیست. وجود دیگری ست که‌از کالبد انسان سربرمی‌آورد تا حتی درون خود او را نیز به نابودی بکشاند. این وجودِ «دیگر» کیست؟ و آیا «تنهائی» ترسِ از خود نیز به حساب نمی‌آید؟ آیا «من»، وقتی تنها ست با خود نیز بیگانه نمی‌شود؟

به‌این شکل، انسانی که به حوزهٔ این‌گونه مفاهیم می‌رسد، هم از تنهائی می‌ترسد و هم نزد دیگران به خود پناه می‌برد تا تنها باشد. یعنی‌انسان، هم از «تنها» شدن می‌ترسد و هم در نوعی بیگانگی با «خودِ جمعی»اش «تنها» می‌شود. و این درست از زمانی پیش می‌آید که‌او، در یک تحول تاریخی، هنگام عبور از موقعیتِ ریزه خواریِ شکارگرانه به موقعیتی تولید کننده و خودکفا، «خودِ جمعی»اش را به بهای یک «خودِ فردی»ی نویافته و «صاحب امتیاز» گم می‌کند. یعنی زمانی فرامی‌رسد که نمود همگانیِ ترس بی‌رنگ می‌شود و جنبه فردیِ آن قوت می‌گیرد. این همان زمانی است که‌انسان از مازاد دیگران، آنِ خود را جسته و در حراست از «من»ش برآمده است. از این پس، چهرهٔ او در غباری دوران‌ساز فرومی‌رود و در دفاع از آن‌چه گرد می‌آورد است که «تنها» می‌شود.

در این حالت است که‌انسان می‌تواند از آن موجود مشکوکی که در اعماق وجودش خانه می‌گزیند به هراس بیفتد و از خود نیز بترسد. این تنهائی برای ذات جمعیِ او کشنده است و هردم از اعماق فشار می‌آورد. اکنون، تنهائی و ترس، از بیرون به درون انتقال یافته‌است. در واقع، همین‌که انسان از آشنا و حمایتگر شکارگر پیشین‌اش، از «دیگری» که‌اکنون مانند او خواهان اضافات و بنابراین دشمن است می‌ترسد و به درون خویش پناه می‌برد، تنهائی‌اش دو رویه می‌شود. او، در حالی‌که هنوز از قهر طبیعت رنج می‌برد، رویهٔ دیگری‌از ترس را نیز می‌شناسد: ترس از «خود» را.

این‌جاست که باز هنر به سراغش می‌آید تا او را از این ترس نیز برهاند. از این پس، هنر در تمام دوران‌های سلطه و امتیاز رد جوامع بشری، هنر بیان وضعیت همین سلطه است. و این‌بار، دست‌آویزی به هنر، اتفاقی نیست. این‌بار، به جای نقاشی (هنر اتفاقی)، شعر (هنر عامدانه) به کمک او می‌آید تا او (انسان صاحب امتیاز) را از این ورطه نجات بخشد.

انسان، در زیستِ به ناچار اجتماعی خود نیازمند دیگران است. بنابراین، در او در این موقعیت تازه نیز می‌کوشد از درِ آشتی درآید و بار دیگر «خود جمعی»ش را بیابد. و در این راه پر سنگلاخ به شعر توسل می‌جوید.

اگر نقاشیِ آغازین پاسخ به بیرون (ترس از طبیعت) بود، شعر، پاسخ به درون (ترس از خود) است. چهرهٔ مجرد انسان، بُعدی تاریخی دارد. اما کافی ست پرده را پس بزنیم و در چشمان زنده‌او بنگریم تا فورا بُعد

تاریخی خود را از دست بدهد و به چیزی پر از خون، حاضر و لمس شدنی تبدیل شود که امروزی ست. در واقع، انسان همواره «امروزی» ست. در هر مقطع از تاریخ نیز که به‌او بنگریم «امروزی» است. تاریخ عبارت است از جمع‌بند لحظه‌ها و همیشه کلی ست. ولی فقط همین «لحظه‌ها» ست که زیسته می‌شود. غیر از این، هرچه هست افسانه است؛ چیزی انتزاعی و کلی و غیرقابل زیست که تنها در عرصهٔ مفاهیم می‌توان به آن نظر داشت. در طول زندگیِ بشر، جز هنر، از تاریخ چه باقی مانده‌است؟

ژرژ دوهامل می‌گوید: «همه یادداشت‌های سفرِ جنگجویان تروا، در پیچ و خم قرن‌ها از دست رفته است. فقط ایلیاد و اُدیسه‌است که باقی مانده.»[۹]

به کمک همین‌ها ست که انسان تاریخ خود را می‌شناسد. تاریخ، «گذشته» است. این «گذشته» فقط در هنر است که شکل «هنوز و حال» را به خود می‌گیرد. زندگی، اصولاً خود را در هنر باز می‌یابد و اصول آرمانی یا واقعیتِ خود را بازسازی می‌کند. هنر ابزاری ست که‌انسان ساخته تا خود را نجات دهد، تاریخ را نجات دهد. هنر رد پایِ انسان در تاریخ است. بدون آن، تاریخ در تاریکی قرن‌ها گم می‌شود. در تمام طول تاریخ، با هنر است که‌انسان احساس امنیت می‌کند. تاریخ و گذشته بشری، بدون هنر بُعدی تاریک و غم‌انگیز به‌خود می‌گیرد؛ تاریک، سیاه. آینه‌ای بی‌عمق، با تصویری کدر و گنگ؛ آینه‌ای که‌انسان نمی‌تواند چهرهٔ پیشین‌اش را در آن بنگرد. انسان در هنر آرزوها را تجربه می‌کند؛ آرزوهائی که در زندگی

کمتر امکان برآوردن آن‌ها هست. در هنر، تمام خوبی‌ها، آن‌چنان که باید باشند تجربه می‌شوند و تمام پلیدی‌ها، آن‌چنان که هستند. در هنر، حقیقت تجربه می‌شود؛ آن‌چه در زندگی شخصی اتفاق نیفتاده، ولی جزو حقیقت زندگی‌است. «زن زیبا» را به «عروسک» تشبیه می‌کنند. یعنی «واقعیت»، با چیزی «ساختگی» مقایسه می‌شود تا اوج زیبائی به فهم درآید. یا در اساطیر، ونوس، مثال زیبائی است. آیا او در واقعیت موجود بوده و یا او تجسم اغراق‌آمیز زیبائی ست؟ آرزوئی که، بشر در سر می‌پرورانده؟ «تخیلی» که، زیباتر از «واقعیتِ» موجود است؟ اوج کمال خواهی؟ چیزی مانند حرکت دیگر خدایان اساطیری، هم‌چون خدایان المپ که‌اغراق در اوج تحرک و زیبائی‌اند؟ و همهٔ این‌ها چیست جز، بازتولید ذهنیت سلطه ایدئولوژی موجود؟

همه‌این‌ها نشان می‌دهد آن‌چه در هنر پیش می‌آید به ندرت در زندگیِ طبیعی موجود است. هنر، بیان اغراق‌آمیز زیبائی‌شناختی و تحرکِ دل‌خواه (آرزو شده) زندگی ست. بنابراین، بود این جهان، از هنر سامان می‌گیرد و هنرمند، بی‌مهابا در میدان شلوغ ساختارهای پیچاپیچ آن پیش می‌رود و گم نمی‌شود. سرش پر از اوهام و خیال‌های واقعی‌است. گاهی در خیال، واقعیتی سوزان‌تر از خودِ واقعیت نهفته است. پس، هنر که خیالی بیش نیست، واقعی‌تر از واقعیت می‌نماید و با حقیقت شانه به شانه می‌شود. انسان در گنج هنر جرثومه و چکیدهٔ بهترین آرزوهایش را برای نسل‌ها

ذخیره می‌کند و تاریخ را می‌سازد. در هنر، زندگی چنان واقعی می‌جوشد که بیرونِ آن، چیز ساده و پیش پا افتاده و نگران کننده‌ای ست. و طبیعی ست که یک «زندگی درخشان و طراز نوین» بسیار پر شکوه‌تر از یک زندگی پیش پا افتاده (روزمره) است. بدون هنر، انسان از زندگی و واقعیت این جهان می‌ترسد. قدرتِ زبان در تصویر آن روح سبعانه و تصاحب‌گرِ بشری‌انکار ناپذیر است. هر شیوهٔ منیت جهانی، خود را به عنوان بُرش نازکی‌از این کلیت (تاریخ)، در حالت‌های متفاوت و تجددخواه تجربه می‌کند. «من»، با دریافت خود در حالت‌های نو، به دریافت پاره‌هائی‌از تاریخ دست می‌یابد. اگر زیر ذره‌بین هنر به‌اعماق تاریخ نگاه کنیم؛ برش‌های نازکی‌از این جهان که «من» باشد، هم‌چون اوراقی‌از دفتری عظیم پیدا ست. چقدر این مفهوم، با مفهوم مجردِ «انسان» که کلیت یافته تاریخی‌است، با مفهوم «مجرد»ی که آدمی‌می‌تواند نسبت به بود و نبود آن بی‌تفاوت بماند فرق دارد. فردیت، به شکل شگفت انگیزی ظریف است و نقش غول‌آسائی در تحول هستیِ مجردِ تاریخی بازی می‌کند.

انسان وقتی فردیت یافت و توانست با خود خلوت کند به پیشرفت رسید. در واقع تنِ خونی و ملموس «فرد» همواره می‌کوشد خود را از غبار «تجرد» که بر وجود تاریخی او سایه انداخته است بیرون بکشد و در هر بُرش زمانی خود را بازیابد. تنها ازاین طریق است که کلیت او از تجرد خام تاریخی به درمی‌آید و منیت می‌یابد. انسان، برای‌این‌که در ابعاد تاریخ گم

نشود و از ذات پر شکوه و روح نرمِ آبگونه‌اش به دور نیافتد، هرجا که به عرصهٔ مقولات پا می‌گذارد می‌کوشد به آن گوهر ارتباط -هنر- که‌او را به ذات یگانه‌اش وفادار نگه‌می‌دارد دست آویزد. پس، هنر یک واقعهٔ تاریخی ست. به‌این‌گونه و در این گذرِ پرسنگلاخ، هستی در هنر چنان از زیست خام‌سرانهٔ شکارگر دور می‌شود و به مفاهیم می‌رسد و چنان در ذهن ژرفا می‌یابد که گوئی یک‌سره جانمایه‌ها در آن ست. گوئی آن نیروی جاذبه که از تصویر دست بر دیوار غارهای نخستین برمی‌خاست، از میان همهٔ سال‌ها و رویدادهائی که تاریخ انسان را می‌نوردد، همگی در ذهنیت انسان گردمی‌آید و از میان نقش و کلمهٔ آن بیرون می‌تراود و در جان این جهان نفوذ می‌کند.

بدین‌سان، هنرمند به کشف می‌رسد. کشف، یعنی خلاقیت هنری. کشفِ حقیقت، بازسازیِ آن‌چه وجود دارد نیست؛ یافتی‌است که از پس کوششی توانفرسا، از میان مبهمات زندگی در برابر انسان ظهور می‌یابد. پس، تا این‌جا، هنر هیچ‌گاه موضع‌گیرانه نخواهد بود. موضع‌گیری‌از آنِ موقعیتی‌است که‌انسان نسبت به جهان تسلط داشته باشد. در جهانی که در هرلحظه‌اش ناشناخته‌ای سبز می‌شود، هنر تنها می‌تواند رازجویانه باشد. راز نفوذ هنر هم در همین نکته‌است؛ یعنی هنر، مانند انسان واقعی، با زندگی برخورد می‌کند و راهش را می‌جوید. نقاشی، همانا روح انسان شکارگر غارنشینی را بازمی‌تابد که در برابر تصویر دست خود به‌ابهام دچار

می‌شود. و شعر روح خردگرائی ست که «خودِ آشنا» را در گُمی‌ها بازمی‌نماید و در این مسیر به گسترهٔ مفاهیم پا می‌گذارد تا کلیت مقوله‌ای و روند دسته‌بندی شدن را ببیند و در این فراگرد، انسان با پدیدار دیگری به نام «من سوم» روبرو می‌شود.

دانته می‌گوید؛ «نیت نخستین کسی که عمل می‌کند، در هرکاری که باشد آشکار ساختن تصویر خویش است». انسانِ نخستین، با ساختن تصویر دست خود، به کار پیچیده‌ای دست می‌زند که ساده‌ترین برداشت از آن این است که او خویشتن را تصویر می‌کند. اما این «خویشتن تصویری» فقط او نیست. چیزی جدا از او هم هست. «او»ی در موقعیت خاص است. «او»ی دیگری ست که ثابت مانده و حرکتش به صورت تششعی خاص از آن بیرون می‌تراود. اما حد و اندازه‌این «من» نوین کجاست؟ چه‌ابعادی می‌تواند به خود بگیرد؟ آیا با تغیر «ظاهر» تغییر می‌کند؟ انسانِ نخستین که نمی‌توانسته هر روز خود را در آینه ببیند، چه تصوری‌از این «من» داشته‌است؟ و آیا اصولاً برای‌اندیشیدن به «من» آینه‌ای لازم است؟ آیا تصویر دست او بر دیوار نوعی آینه نیست؟ آینه‌ای که‌او را بیرون از درونش می‌نماید؟ «من» را در یک موقعیت تازه؟ آیا این تصویر، «بُعد خام من» را واقعیت نمی‌بخشد؟ آغازی برای بیرون کشیدن «من»، از اعماق گنگ و ناشناس وجود کلی، از درونِ «آدم جمعیِ شکارگر»، تا در برابر «جمع» به آن هویت تازه‌ای به مثابه «فردیت خام نخستین» بدهد؟

انسان می‌کوشد، با کنکاش در تصویر دست، «خود» را بازشناسد. ولی‌این تصـویر به‌او شـبـاهت ندارد. یعنی چیـزی کم یا بیش از «دست» است. و با دیگر «او»های‌او که به صورت زنده در اطرافش در حرکتند تفاوت اساسی دارد. «من» فـقط در ارتبـاط با «دیگر»ی ست کـه مـعنی پیـدا می‌کند. و الْی جـهـان یکسـر «درون» می‌شـود. و در چنین جـهـانی دیگر «من» مـعنی نمی‌دهد. تصـویر دست فـقط عـین بیـرونی «من» نیـست، برابرنهـاد او در پیـشگاه «جـمع» نیـز هست. از این‌رو، انسـان برای دریافت «من»ش نیـاز به چنین تصـویرگـری‌ای دارد. انسـان در این آینه «خـود»ش را می‌بیند. به‌این صورت «منِ» تازه‌ای کشف می‌شود. و او برای نخستین بار «من»ش را جدا از جـمع، و بیـرون از درونش می‌آزمـاید. اکنون مـا با سـه منیت روبروئیم. «من» درونی، «من» بیرونی (اجتـماع)، و «من» هنری کـه ساختگی‌است، اما بسی بیش از هردو «منِ» موجود واقعی می‌نماید؛ چرا که نیروی ویژه‌ای از آن ساطع می‌شود که روی جهان تاثیر می‌گذارد. در واقع، این «من» تازه، واسطهٔ شناخت «من» درونی از «من» بیرونی (اجتماع) است. در طی پروسهٔ شناخت، یعنی شناخت «من» از خودِ فردی (درونی) و جمعی (بیرونی)اش، «نقش» (تصـویر دست) به عـامل یگانگی و سـتـیـزِ درون و بیـرون بدل می‌شود. از این‌رو، «هنر» نه فقط انعکاس زندگی؛ بلکه چیزی بیشتر از آن ست. حـقـیـقـتی جـسـتـجـو شـده و شکل و تصـوری از آرزوها و اندیشـه و ایدئولوژی انسان در بارهٔ زندگی.

بعد، بشر به شعر می‌رسد. عبور از نقاشی (هنر اتفاقی) به شعر (هنر عامدانه) همانا عبور از «آلودن دست به رنگ و نقش کردن آن بر دیوار» به «اندیشیدن در باره معانی» است. شعر، گذر از خامی به پختکی ست. شعر، در جستجوی آن خصلتی‌از حقیقت زندگی ست که خود نیز جزئی از عصارهٔ آن ست. از درون همین حقیقت است که «من» جهان را می‌شناسد. به طوری‌که گاهی در خیالِ «من» واقعیتی سوزان‌تر از خود واقعیت نهفته است: واقعیتی درخشان و جادوئی. و حقیقت این است که کاخ جادوئی شعر تنها با خشت زرینِ کلمات بالا نمی‌رود. پودی نادیدنی‌از وِرد و جادوی نخستین، میلی به پاکیزگی‌اولیه و گِلی از احساسات خفته و دیرین انسان نیالوده به امتیاز، در میانهٔ آن می‌لولد تا دیوار کاخش سقف آسمان را سوراخ کند و جان انسان را تازگی بخشد.

در واقع، همین‌که انسان دانش تفسیر طبیعت را دریافت و توانست جهان را طور دیگری –در نقش دست– ببیند، به‌انتزاع دست زد. هر تفسیری، حتی وفادارانه‌ترین تفسیرها از طبیعت (نقش دست بر دیوار)، یک نوع انتزاع است؛ غیرواقعی ست و با اصل فرق دارد. «انتزاع»، هر چقدر هم که به جزئیات بپردازد باز موضوع را کلی می‌کند، حشو و زواید آن را می‌زند و اُس آنرا نشان می‌دهد. آن‌چه ما به عنوان منتزع می‌بینیم با اصل تفاوت دارد و بنا به دریافت‌ها و میزان دانش و خلاقیت هنرمند یا تفسیر کننده، غیرطبیعی شده‌است.

به‌این ترتیب، دیگر از هنر هندسی (هنر انتزاعی)، تا شعر، فاصلهٔ زیادی نیست. هنر هندسیِ آغازین و متعلق به‌انسانِ صاحب امتیاز (نمونهٔ هنر مصر) که، تصویر را از بُعد طبیعی آن خارج می‌سازد و در نشانه‌ها و علائم رمزی و تجریدی خلاصه‌اش می‌کند تماماً کلیت و انتزاع است.

شعر، از این جهت پیشرفت است که هم ذات حسی دارد و هم از انتزاع شدیداً خردمندانهٔ بشری بهره می‌برد. شعر، در نفس خود، کلیت است. شعر در بیان خصوصی‌ترین حالت‌های شاعرانه نیز کلیت است. شعر، به بی‌رحمانه‌ترین شکل به «خصوصیت» می‌پردازد. از این‌رو، هرگز «فردی» نیست. بلکه تلاشی‌ست برای عمومیت دادن به «فردیت». مولوی را نگاه کنید. کیست که بتواند مدعی شود که او با تمام احساسات «یگانه»اش «فرد»ی ست. انسان با شعر، تنهائی‌اش را دوباره همگانی می‌کند تا با دریافت این‌که تنها او نیست که «تنها» ست، این‌بار بر ترس از تنهائیِ خردمندانه‌اش غلبه کند.

به‌این شکل، شعر بیان ذاتِ کلیِ زندگی می‌شود. شعر، به تلاش انسان برای زنده ماندن شباهت دارد؛ تلاش انسانی که دیگر دست به دهان و بنده معاش نیست؛ بلکه تلاش انسانی ست که به کمک ابزارِ ساختهٔ خود می‌تواند شکمش را سیر کند و اکنون توان و فراغت آن‌را دارد که به موضوع دیگری غیر از سیر شدن بیندیشد. یعنی شعر، هنر شکم سیریِ بشر است، و به یُمن این توانائی، تلاشی ست که‌انسان صاحب مرتبت، انسان تصاحب

کنندهٔ اضافات، از خود نشان می‌دهد تا از جنگی پنهان که تار و پود گوهر جمعی او را نابود می‌کند نجات یابد و جهان را نیز با خود نجات دهد.

انسانِ نخستین فکر نمی‌کرد که آن‌چه به دیوار غار می‌کشد هنر باشد. اثر او برایش نه هنر بود، نه علم و نه تاریخ. او فقط می‌کشید. بر اساس یک نیاز و دغدغه بیرونی (ترس از طبیعت) می‌کشید. ولی شاعرِ بعد از او، به «قصد» و بر اساس یک میل درونی می‌سراید؛ میلِ غلبه بر پریشانی فردی.

انسان، همین‌که می‌تواند به درجه تجریدیِ اختراع زبان برسد، حتی پیش از آن‌که ساختن الفباء را آغاز کند شاعر شده است. اگر نقاشی در آغاز، هنرِ «اتفاق» است؛ اگر نقاشِ نخستین، با هنر تصادم می‌کند؛ اکنون شعر یکسر «قصد» است. در شعر، نیتی آگاهانه نهفته است. انسانی که شعر می‌گوید انسان متفکر و انسان متعالی ست. در این مرتبتِ بالابرنده، هنوز تا امروز هیچ هنر دیگری به پای شعر نمی‌رسد.

هنر همیشه در نمایش تحولِ تاریخ پیشگام است. باززائی(renesens)، پیش از آن‌که بتواند به عنوان یک نظریه مطرح شود، از دل تحول هنر نقاشی و مجسمه‌سازی و معماری قرون وسطا شکل گرفت. پیش از آن‌که خصلت باززائیِ زندگی بشر به شکل رسمی‌اعلام شود، نقاشی، پیشتاز هنرهای تجسمی، آن را، در بازتاب انسانِ تازه تولد یافته از اعماق تاریک قرن‌ها سلطهٔ کلیسا و از دل نقاشی‌های انتزاعی و خالی شده از طبیعت، در نور و زمینهٔ طبیعی جدید اعلام نمود و قرن نور آغاز شد.

از آن پس، پس‌زمینهٔ زندگیِ انسان در نقاشی، دوباره طبیعت زنده و متحولِ رهائی‌یافته از قرون کلیسائی و بر اساس نوجوئی و سوداگری انسان شد. آبستره نیز، همین نقش را در عصر جدید بازی کرد. تحول دنیای قرن نوزدهم تنها با ذهنیتی ممکن بود که تجرد نقاشی آبستره را می‌فهمید. از آن پس، انسان از صحنهٔ نقاشی کوچ کرد و جای او را خط و طرح مجرد پر کرد. در واقع، کشف حقیقت طرح، یا کشف ساختمان اصلیِ شئی، اصل نقاشی در آبستره قرار گرفت.

به‌این ترتیب، شعر یک قصد است که هم از آغاز، جهان را هدفمند نگریسته و به دنبال بیان بی‌واسطهٔ آن بوده است. آن‌گونه که خود آن‌را می‌یابد.

انسانی که شعر می‌گوید انسان متفکر، انسان هدفمند و انسان اهل مفاهیم است. کلیت ذهنی‌ای که‌او در این مرحله به آن دست یافته، انقلابی در تاریخ تفکر است. از این‌رو، فلسفه چیزی جز جمعبند شعر نیست و نخستین فیلسوفان همانا شاعرانند. «کلی» بودن شعر، درک بینشی از جهان را که، مستلزم فهم «جزء و کل» و یا تقسیم‌بندی مفاهیم است در پی می‌آورد. انسانِ بیرونی، اکنون درونی شده است. انسان، از وقتی که می‌تواند به مسئله جان بیندیشد و درونِ خود را از بیرونش جدا کند، در زمینه‌ای فراهم آمده، به تنهائیِ درونی دچار می‌شود. ولی آن موجود تنهائی که در اعماقش سر درگریبان خانه گزیده و به‌اندوهی عمیق فرو

رفته است او را به وحشت وامی‌دارد. و شعر، هنرِ نیت‌مند، برمی‌خیزد تا نخستین منجی جهانِ آگاه او باشد. شعر، نخستین اسم شب است. کلید قفل دروازهٔ روشنائی‌ها ست. انسان، با شعر به راستی‌ها و آراستگی‌ها پامی‌گذارد. شعر، کلامی پالوده و پاکیزه، لُب اندیشه‌ای روان و راهبر، نمایه‌ای‌از انقلاب و نخستین منزلت انسان است. از این‌جاست که انسان به‌اقلیم‌های دیگر در مفاهیم سفر می‌کند و انتزاع شعری، بُعد جدیدی در نقاشی می‌یابد. هنرها مکمل همند. غور هرکدام، در گسترهٔ اندیشه، نمودی متحول در دیگری دارد. و باور به‌این جهانِ پر از نمودها ذهنیتی پیچیده‌تر از خود این نمودها می‌طلبد. در واقع، هنر، طبیعت تفسیر شده، از چنگال عینیت –حقیقت ظاهر– رها می‌شود تا به روایت مفسر، حقیقت ناب را باز سازد. حرکتی نو، برای دریافت بغرنجی‌های هستی. تجربه‌ای متعالی و شاعرانه، برای بیان جهان. و فلسفه زاده می‌شود. از این‌رو، شعر سنگِ آتش‌زنه انقلاب است. فرود به ژرف‌ترین پاره‌های وجود و گشتن در عمق ماهیتِ ماده و روح است . عناصر، کلام، ایده‌ها و مفاهیم، ایست‌گاه‌های بیشمار در سفری دشخوار برای کشف حقیقت‌اند. حرکت از زیست‌گاه نخست، بر بال «نقش دست»، کشفی این‌سان طولانی و آرام و خون‌سردانه که او را به مرزهای حقیقت نزدیک می‌سازد، با بلوغی سرفرازانه که‌اکنون گردن او را راست برافراشته و فروغی که چشمانش را به‌افق فروزان بردوخته از اعماق تاریخ پیدا ست.

شعـر، این حـرکتِ از سـرِ پختگیِ تمام، آدمی‌را به خـویشـتن وامی‌دارد. انسانِ شاعـر خودِ از دست رفته را در تاریکی خام پیشین نمی‌جوید و در پی آن نیـست کـه به گـذشـتـه‌ها برگـردد؛ بلکه همـواره از بیگانگی «من» نزد «دیگر»ان می‌کاهد. این وجود خونی و ملموس می‌کوشد خود را از تنهائی عظیمی‌که بر هستی تاریخی و مجردش سایه‌انداخته است نجات دهد و در هر برش زمانی وجود قابل لمسش را بازیابد. تلاش و کوشش او این است که، براین هراس تاریخی چیره شود و با خود جمعی‌اش آشتی کند. تنها از این راه است کـه‌او خـود را بازمی‌یابد و کلیت تاریخی‌اش مـعنائی‌انسـانی می‌یابد؛ کلیتی که‌انسان دیگر هرگز نسبت به مرگ آن بیگانه نخواهد ماند و هنر یارای‌او در این گذار است.

* * *

پانویس‌ها

۱- هنر در گذر زمان، هلن گاردنر. HELEN GARDNER´S, Art Throuth the Ages.revised by Horst de la Croix & Richard G. Tansey, (Harcort Brace Jovanovich,Inc. New YORK.). ص ۲۹ نقشه.

۲- همانجا.

۳- «آرنولد هآوزر، تاریخ اجتماعی هنر» ترجمه‌امین موید. انتشارات چاپخش، تهران ص ۶.
Arnold Hauser, The Social History of Art, 1951

۴- همانجا، ص ۶.

۵- همانجا ص ۱۱.

۶-همانجا ص ۶، و ۱۱.

۷- همانجا ص ۱۵.

۸- توماس مان، ۱۹۵۵، ص ۱۵۲، لوکاچ ۱۹۶۳ ص ۱۰.

Essays On Tomas Mann](ص ۱۳ تولید اجتماعی هنر. اثر جانت ولف. JANET WOLF, The Social production of art. نشر مرکز. تهران،۱۳۶۷.

Tonio Krogerمعروفترین رمان توماس مان (۱۹۵۵-۱۸۷۵) رمان نویس آلمانی، که در ۱۹۰۳ نوشته شده و، مانند بسیاری دیگر از آثار وی، درباره سرنوشت هنرمند است.

۹- هنر رمان.میلان کوندرا.