گ.و.پلخانف

هنر و زندگی اجتماعی

منوچهر هزارخانی

۱

در تمامی ادبیاتی که بـه‌درجه‌یی معین از رشد رسیده‌اند، مسأله رابطهٔ بین هنر و زندگی اجتماعی نقش بسیارمهمی را بازی‌کرده است. این مسأله را از دو راه کاملاً مخالف یکدیگر حل‌کرده‌اند وهنوز هم به‌همین دو راه حل متوسل می‌شوند.

عده‌یی گفته‌اند ومی‌گویندکه‌انسان رابرای روزجمعه‌نساخته‌اند، روزجمعه رابرای‌انسان ساخته‌اند؛ جامعه برای هنرمندنیست، هنرمند برای جامعه است.

عده‌یی دیگراین‌استدلال رامطلقاً نفی می‌کنند. به‌عقیده ایشان، هنر، خود هدف خویش است. و اگر ازآن وسیله‌یی ساخته شودکه در خدمت هدفهایی بیگانه باشد ـ حتی اگـر هدفهای اصیل هم باشند ـ، از ارزش اثر هنری‌کاسته می‌شود.

نظراول، درادبیات مترقی مادرسالهای ۱۸۶۰، به‌نحوی درخشان منعکس است. بی‌آنکه ازپیسارف نام ببریم‌که باهواداری افراطی‌خود،

این نظر را تقریباً به حدکاریکاتور رساند، می‌توان از چرنیشفسکی و دابرولیوبف، به‌عنوان صالح‌ترین نمایندگان این نظر درمیان منتقدان آن زمان، یادکرد.

چرنیشفسکی در یکی از نخستین مقالات انتقادی خود، چنین می‌گفت:

«هنر برای هنر» در دورهٔ ما همانقدر غریب و دور از ذهن است که «ثروت برای‌ثروت»، «علم برای‌علم» وجزاینها. هر نوع فعالیت‌بشری باید درخدمت انسان باشد، و درغیر این صورت جزمشغله‌یی بیهوده و بی‌ثمر نخواهد بود. ثروت برای‌آنست که انسان ازآن استفاده کند، علم برای راهنمایی بشراست، هنرهم باید هدفش یك خدمت اساسی باشد، نه آنکه به‌صورت انگیزهٔ لذتی بی‌ثمر باقی بماند.

به‌عقیدهٔ چرنیشفسکی، اهمیت هنرها، به‌ویژه «جدی‌ترین آنها» یعنی‌شعر، تابع اطلاعات وشناسایی‌هایی است‌که درجامعه‌پخش می‌کند.

او می‌گوید هنر، یا دقیق‌تر گفته باشیم، شعر (و فقط شعر، چون هنرهای‌دیگرچنین‌خاصیتی رابسیارکم‌دارند)، درمیان‌تودهٔ‌خوانندگان، مقدار قابل ملاحظه‌یی ازمعلومات وشناسایی‌ها را پخش می‌کند وآنان را با مفاهیمی که علم به وجودآورده است، آشنا می‌سازد. اهمیت قابل ملاحظه شعر در زندگی، ناشی ازاین امر است.

همین فکر، درنوشتهٔ مشهور او، «رابطهٔ استتیکی هنربا واقعیت» نیزآمده است. بنابرنظریهٔ هفدهم در این بررسی، هنر فقط زندگی را انعکاس‌نمی‌دهد بلکه توضیح هم‌می‌کند. یعنی‌آثارهنری غالباً به‌عنوان «قضاوتی دربارهٔ تظاهرات زندگی» اعتبار دارند.

در نظر چرنیشفسکی و شاگردش، دابرولیوبف، اهمیت اساسی

هنر، در منعکس ساختن زندگی و قضاوت دربارهٔ تظاهرات آن است[1].

تنها منتقدان ادبی و تئوریسینهای هنری نبودندکه این نظر را داشتند. به‌هیچ‌وجه تصادفی نیست‌که نکراسف شعر خود را «شعرانتقام واندوه» نام‌گذاشت. دریکی ازاین اشعار، شهروندی‌خطاب به‌شاعرچنین می‌گوید:

تو، شاعر، که برگزیدهٔ خدایانی
حقایق ابدی را بازگوی!
گمان مدار آنکونان ندارد
شعر پرالهام ترا درخور نیست
گمان مدارکه آدمی، جاودانه زوال یافته.
خدا در روح آدمی نمرده است
و زنگ و مویهٔ هردل سرشار ایمان را

۱ــ این نظر، تکرار و درعین حال پرورانده شدهٔ فکری است‌که بلینسکی در آخرین سالهای زندگی خود، ازآن‌دفاع می‌کرد. بلینسکی‌دریکی ازمقالات‌خود زیرعنوان «نظری به‌ادبیات روسیه در ۱۸۴۷» نوشت: «بالاترین ومقدس‌ترین منافع جامعه، عبارت است از رفاهی که همه به‌تساوی از آن برخوردار شوند. راهی‌که ما را به‌این رفاه می‌رساند،آگاهی است؛ و هنر نیزمانند علم، می‌تواند در رشد این آگاهی مؤثر افتد. دراینجا علم وهنر هردولازمند، نه علم می‌تواند جای هنررا بگیرد ونه هنرقادراست جانشین علم‌شود.» امافقط از راه «قضاوت دربارهٔ تظاهرات زندگی» است که هنر خواهد توانست آگاهی انسان را بالا ببرد. بدین‌ترتیب‌نظری‌که چرنیشفسکی می‌پروراند، به‌آخرین قضاوتی می‌رسد که بلینسکی درباره ادبیات روسیه کرده است.

همواره در می‌یابد
شهروند باش! وکارگزار هنرباش!
به شادکامی همونداِن خویش شاد زی
و نبوغت را دستگردان احساس عشقی‌کن
که در برگیرندهٔ تمامی جهان است.

با این سخنان، «شهروند» نکراسف، نظرخود را دربارهٔ هنربیان می‌کند. واین همان نظری است‌که استادان بلندپایهٔ هنرهای تجسمی و نقاشی نیز به‌آن معتقد بودند. مثلاً پروف و کرامسکوی هم مثل نکراسف می‌کوشیدند تا«شهروند» باشند. آنها نیزمثل او، ضمن‌استفاده از هنر، درآثار خود «دربارهٔ تظاهرات زندگی قضاوت» می‌کردند[1].

نظرمخالف‌آن درمورد هدف‌آفرینش هنری، در زمان نیکلای اول، مدافعی نیرومند چون پوشکین داشت. با اشعار اواز قبیل «توده» و«به شاعر» همه‌آشنایی‌دارند. مردمی‌که ازشاعرمی‌خواهند باسرودهای خود عادات‌جامعه را اصلاح‌کند، باجوابی تحقیرکننده وحتی بی‌ادبانه از طرف او مواجه می‌شوند:

۱ــ نامهٔ کرامسکوی به و. و. استاسف، به تاریخ ۳۰ آوریل ۱۸۸۴، نشان می‌دهدکه نویسنده تاچه‌حد تحت‌تأثیرافکاربلینسکی، گوگول، فدوتف، ایوانف، چرنیشفسکی، دابرولیوبف وپروف بوده‌است (رجوع‌شود به«ایوان نیکلایویچ کرامسکوی، و زندگی، مکاتبات، مقالات استتیکی‌وانتقادی او، سن‌پطرزبورگ ۱۸۸۸. ص ۴۸۷).

به‌علاوه باید توجه داشت که «قضاوت دربارهٔ تظاهرات زندگی» که در مقالات انتقادی کرامسکوی دیده‌می‌شودبه‌هیچ وجه‌آن روشنی ووضوح‌نوشته‌های اوسپنسکی، و به طریق اولی، چرنیشفسکی یا دابرولیوبف را ندارد.

دور شوید! شاعر سلیم را
هیچ پروای شما نیست
شجاعانه درتباهی‌های خویش منجمد شوید
آوای تغزل تکانتان نخواهد داد.
شما چون قبر از زندگی‌گریزانید
سودای بلاهت و شیطان صفتی‌تان
تاکنون
چماق و زندان و تبر بوده است
بردگان بی‌عقل! و همین شما را بس است

پوشکین دراشعار زیرکه اغلب از آن یاد می‌شود، نقش شاعررا را چنین تعریف‌کرده است.

ما برای غوغا وآشوب زندگی به‌جهان نیامده‌ایم.
نه برای پیروزی، نه برای مبارزه
خلقت ما برای الهام یافتن است
برای سرودهای خوش آهنگ، و برای عبادت!

دراینجا، ما با نظریهٔ موسوم به هنر برای هنر، درحیرت‌انگیز-ترین تظاهرخودطرفیم. بی‌دلیل نیست‌که مخالفان جنبش ادبی سالهای ۶۰، اینقدر فراوان و با رغبت تمام از پوشکین یاد می‌کنند.

از این دونظرکاملاً متضاد، کدام یك را می‌توان درست دانست؟

بیش از آنکه بکوشیم به‌این سؤال پاسخ دهیم، باید توجه‌کنیم که طرح سؤال‌غلط است. در واقع نه این سؤال ونه‌هیچ سؤال مشابهی

را نمی‌توان ازنقطهٔ نظر«وظیفه» مورد بررسی قرار داد. اگرهنرمندان یك‌کشور معین، در دوره‌یی معین از «اغتشاش زندگی و مبارزه» فاصله می‌گیرند، واگر در دوره‌یی دیگر بـه‌عکس، با حرارت درپی مبارزه و اغتشاشهای ناشی از آن می‌روند، به خاطر آن نیست‌که‌کسی از خارج، وظایف مختلف را در دوره‌های مختلف برای‌آنها تجویزمی‌کند، بلکه به‌علت آنست‌که در برخی شرایط اجتماعی، یك نوع احساس دارند و درشرایطی دیگرنوعی دیگر، احساس می‌کنند. به این جهت مسأله نه از نقطهٔ نظر آنچه باید باشد، بلکه از نظر آنچه بوده و هست، بایـد موردبررسی قرارگیرد.

بنابراین ما سؤال را اینطور مطرح می‌کنیم:

کدام شرایط عمدهٔ اجتماعی باعث می‌شودکه درهنرمندان وکسانی‌که به‌خلق هنری علاقهٔ شدید دارند، گرایش به‌نظریه هنر برای هنر به‌وجود آید و قوام‌گیرد؟

وقتی‌جواب‌این‌سؤال‌را یافتیم، به‌آسانی‌می‌توانیم‌به‌سؤال دیگری هم جواب دهیم‌که ناشی از سؤال اول و بهمان اندازه جالب است:

کدام شرایط عمدهٔ اجتماعی باعث می‌شودکه در هنرمندان وکسانی‌که به‌خلق هنری علاقهٔ شدید دارند، مفهوم هوده‌گرایی[1] درهنر به‌وجودآید و قوام گیرد، یعنی گرایش به‌دادن ارزش قضاوت دربارهٔ تظاهرات زندگی، به‌آثار هنری؟

پرسش اول، ما را به‌پوشکین می‌رساند.

زمانی‌بودکه اوازنظریه هنربرای هنر دفاع‌نمی‌کرد. زمانی بود که او از نبرد نمی‌گریخت بلکه به استقبال آن می‌رفت. وآن در دورهٔ الکساندر اول بود. درآن وقت او عقیده نداشت‌که چماق و زندان وتبر

۱ــ به جای مفهوم utilitaire.

برای«خلق»کافی است. به‌عکس درحماسهٔ آزادی اش باخشم فریادمی‌زد:

دریغا، چندان‌که نگه می‌کنم
همه جا تازیانه، همه جا زنجیر است،
قباحت شوم‌قانون
اشکهای ناتوان اسارت
همه جا قدرت بیدادگر است
در ظلمات قیرین پیش‌داوریها . . .

بعدها افکاراوکاملاً تغییرکرد و در زمان نیکلای‌اول نظریهٔ هنر برای هنر را پذیرفت. این تغییرعمیق ازکجا ناشی می‌شود؟

آغازفرمانروایی‌نیکلای‌اول، با قضیهٔ فاجعه‌آمیز«دسامبریست»ها مصادف‌شدکه تأثیرعظیمی در رشدبعدی «جامعهٔ»ما وسرنوشت پوشکین داشت. همراه با شکست دسامبریست‌ها با فرهنگ‌ترین و پیش‌روترین نمایندگان «جامعه» آن زمان، از بین رفتند. این امر، روحیه و فکر او را بسیار متزلزل ساخت.

هرزن (Herzen) می‌گویدکه درآن زمان‌من‌هنوزخیلی جوان بودم، ولی‌بخاطردارم‌که جامعه اشرافیت به‌سرعت روبه‌انحطاط می‌رفت؛ و با روی‌کار آمدن نیکلا، زشت‌تر و پست‌تر هم شد. استقلال اشراف، شهامت نجیب‌زادگان زمان الکساندر، همه در سال ۱۸۲۶ از بین رفت.

زندگی درچنین جامعه‌یی برای یك مرد حساس و با هوش، درد-آور بود.

هرزن بازمی‌نویسد: در اطراف ماهمه چیزخاموش، غیرانسانی،

یأس‌آور، و نیز بی‌نهایت‌پست واحمقانه وحقیربود. نگاهت درجستجوی علاقه، تنهابه‌تهدیدهای نوکرمآبانه وترس برمی‌خورد. همه ازآن روی می‌گرداندند یا به‌آن توهین می‌کردند.

هنگامی که شعرهای «توده» و «به شاعر» انتشار یافت، پوشکین درنامه‌های خود مدام ازملالت وابتذالی‌که در دو پایتخت ما حکمفرما بود شکایت می‌کرد. اما او تنها از ابتذال جامعهٔ پیرامون خود در رنج نبود، روابطش با «محافل رهبری» نیز او را بسیار مشوش می‌کرد.

طبق افسانهٔ دل‌نشینی‌که درکشور مـا بسیار رایج است، نیکلای اول،درسال۱۸۲۶،«خطاهای‌سیاسی‌دورهٔ جوانی»پوشکین‌راسخاوتمندانه بر او «بخشید» و حتی او را زیرحمایت خودگرفت. واقعیت به‌کلی غیر ازاینست. نیکلا و دست راست او دراین قبیل امور، یعنی بنکندورف (A. X. Benckendorf)،هیچ‌چیزرابه‌پوشکین«نبخشیدند»،و«حمایت» آنان ازپوشکین، پس ازتحقیرهای مکرر وغیرقابل تحمل نسبت به‌او ظاهر شد. درسال ۱۸۲۷، بنکندورف درگزارشی به‌نیکلاچنین نوشت:

> پوشکین، پس ازگفتگویی‌که با او داشتم، در باشگاه انگلیسیان با شور وحرارت از آن اعلیحضرت سخن‌گفت وکسانی راکه با اوشام می‌خوردند واداشت که جام خود را به‌سلامتی اعلیحضرت بنوشند. باآنکه او موجود کاملاً بی‌ارزشی بیش نیست، ولی اگـر بتوانیم قلم‌وسخن او را در اختیار بگیریم، بسیار قابل استفاده خواهد بود.

این‌کلمات اخیر راز «حمایت» ازپوشکین را برماآشکارمی‌کند. می‌خواستند ازاو، شاعر نظم موجود بسازند. نیکلای اول وبنکندورف می‌کوشیدند شعرسرکش اورا به‌خدمت اخلاق‌رسمی‌درآورند. هنگامی کـه پس از مرگ پوشکین، فیلدمارشال پاسکیویچ بـه‌نیکلا نوشت:

«من ازمرگ پوشکین به‌عنوان نویسنده، متأثرم»، تزار به‌او پاسخ داد: «کاملاً با توهم عقیده‌ام. به‌حق می‌توان‌گفت‌که با پوشکین،آینده مرد، نه‌گذشته.»[1] معنای این سخن آنست‌که این امپراتور فراموش نشدنی، شاعر درگذشته را نه به‌خاطرآثار بزرگی‌که در زندگی‌کوتاهش بوجود آورده‌بود، بلکه به‌خاطرآثاری‌که می‌توانست بعدهازیرکنترل وهدایت پلیس بنویسد، ارج می‌نهاد. نیکلاازپوشکین توقع‌آثار«میهنی» داشت، درهمان مایهٔ نمایشنامهٔ‌کوکلینك (Koukolnik) به‌نام «دست خدامیهن رانجات‌داد».حتی و.ا. یوکفسکی (V. A. Joukovski)، شاعرالهامهای آسمانی‌که خدمت‌گزار بسیارخوب دربار بود، کوشید تا پوشکین را به راه راست بکشاند و احترام به‌اخلاق را به‌او بقبولاند.

او در نامهٔ ۱۲ آوریل ۱۸۲۶ خود به‌پوشکین چنین نوشت:

> نسل جوان ما (یعنی نسل در حال بلوغ)که در اثرآموزش ناصحیح دربرابر زندگی بی‌دفاع مانده است، با افکار سرکش توکه درلباس فریبندهٔ شعرش درآورده‌یی، آشنا شده است. تولطمهٔ جبران‌ناپذیری به‌این نسل زده‌یی و این امر باید لرزه براندامت افکنده باشد. ذوق و استعداد هیچ نیست؛ عمده عظمت اخلاقی است[2]».

تصدیق‌کنیدکه‌درچنین وضعی، بامتحمل شدن قیودچنین تسلطی و اجبار به‌شنیدن چنین درسهایی، انسان می‌تواند از «عظمت اخلاقی» منزجرشود. عمیق‌ترین‌نفرتهارادرمقابل هرنوع «باهودگی» هنراحساس کند و برناصحان و حامیان فریادکند:

۱ــ «پوشکین»، نوشتهٔ شچگولف(Chtchegolev)، سن‌پطرزبورگ ۱۹۱۲، ص ۳۵۷.

۲ــ «پوشکین»، نوشتهٔ شچگولف، سن‌پطرزبورگ ۱۹۱۲، ص ۲۴۱.

دور شوید! شاعر سلیم را
هیچ پروای شما نیست!

به‌بیان دیگر، پوشکین در وضعی‌که قرارداشت، طبیعتاًمی‌بایست هوادار نظریهٔ هنر برای هنر بشود، وبه‌شاعر یعنی به‌خودش بگوید:

تو پادشاهی، تنها زندگی‌کن. در راه آزاد گام بردار،
آنجاکه روح آزاده‌ات به‌دنبال می‌کشد،
و اندیشه‌های‌گرامیت را شکوفا می‌کند
بی‌آنکه برای‌کار شریف خویش پاداشی طلب‌کنی.

د. ی. پیسارف ممکن بود به‌من ایراد بگیردکه پوشکین شاعر، این‌کلمات‌سخت را نه‌برای‌حامیان خود، بلکه‌خطاب‌به«خلق»گفته‌است. اما خلق واقعی،کاملاً خارج از میدان دید ادبیات‌آن زمان قرارداشت. واژه «خلق» برای پوشکین، همان معنی«توده»یی را می‌دهدکه به‌کرات به‌کار برده است. و البته مقصود از واژه اخیر، تـودهٔ زحمتکش نیست. درشعر«کولی‌ها» (Tziganes)، اوساکنان شهرهای خفقان‌آور را چنین توصیف می‌کند:

آنان از عشق شرم دارند،
اندیشه را طرد و آزادی خود را قاچاق می‌کنند
در برابر بتها به‌خاك می‌افتند
و پول و غل و زنجیر می‌طلبند

مشکل‌می‌توان فرض‌کردکه این مشخصات، مثلاً مربوط به‌صنعت‌گران‌شهرهاباشد. اگرآنچه‌گفتیم‌صحیح‌است،به‌نتیجهٔ زیرخواهیم‌رسید:

گرایش به‌سوی نظریهٔ هنر برای هنر درجایی پیدا می‌شودکه عدم توافقی بین هنرمندان ومحیط اجتماعی‌آنان موجود باشد.

به‌حق می‌توان ایرادگرفت‌که نمونهٔ پوشکین برای‌گرفتن چنین نتیجه‌یی‌کافی‌نیست. حرفی ندارم، اما مثالهای دیگرهم ازتاریخ ادبیات فرانسه خواهم‌آورد، یعنی ازادبیات‌کشوری‌که جریان‌های فکری‌آن، دست‌کم تا اواسط قرن گذشته، با شدیدترین ابراز علاقه، درتمام اروپا مواجه شد.

نویسندگان‌رمانتیك فرانسوی‌که معاصرپوشکین‌بودند نیزبه‌جز چند مورد استثنایی، همه از هواخواهان پروپاقرص نظریهٔ هنر برای هنربودند. تئوفیل‌گوتیه‌که شاید پی‌گیرترین‌ایشان بود،مدافعان نظریه هوده‌گرایی هنری را چنین مورد عتاب قرار داده است:

> نه احمقها، نه ابلهـای مغبب، ازکتاب نمی‌توان یك سوپ ژلاتین ساخت. یك رمان، یك جفت چکمهٔ بی‌درز نیست[1]... به‌دل و رودهٔ تمام پاپهای‌گذشته و حال و آینده قسم، نه، دویست هزار بار نه[2]... من ازکسانی هستم‌که «زاید» برایشان لازم استـو اشیاء وافراد را به‌نسبت عکس خدمتی‌که به‌من می‌کنند دوست دارم[3].

همین‌گوتیه، در یادداشتی دربارهٔ بودلر، نویسندهٔ «گلهای بدی» را به‌شدت مورد تمجید قرارمی‌دهد، چراکه مدافع استقلال مطلق هنر بوده و هرگز نپذیرفته است‌که شعر، هدفی جز خود و رسالتی جز برانگیختن احساس زیبایی به‌معنای مطلق‌کلمه، در روح خواننده دارد. دراظهارنظرزیر،می‌بینیم‌که«فکرزیبایی»،وافکارسیاسی‌واجتماعی

۱ــ Mademoiselle de Maupin، ص ۱۸، چاپ پاریس ۱۸۶۰.
۲ــ همانجا، ص ۱۸. ۳ــ همانجا، ص ۲۱.

در ذهن گوتیه تا چه حد ناسازگاری داشتند:

> من برای تماشای یك تابلوی اصیل از رافائل یا یك زن زیبای لخت، باکمال میل از تمام حقوق مدنی و ملی‌ام می‌گذرم[1].

ازاین دورتر نمی‌توان رفت. معذلك تمام شعرای «مکتب‌پارناس» بی‌تردید باگوتیه موافق بودند، دست‌بالا ممکن بودتنی چند ازایشان به‌این نحوهٔ بیان متضادی که او بویژه در دوران جوانی، برای تبیین الزامهای ناشی از «استقلال مطلق هنر» به‌کار می‌برد، ایراد بگیرند.

این طرزفکر در رمانتیکها و پارناسی‌های فرانسه، ازکجا آمده است؟ آیا آنها هم با محیط زندگی خود ناسازگاری داشتند؟

درسال ۱۸۵۷، تئوفیل‌گوتیه درمقاله‌یی به‌مناسبت نمایش مجدد شاترتون‌اثروینیی (Vigny) درتئاترفرانسه، ازخاطرهٔ نخستین نمایش این اثر در ۱۲ فوریه ۱۸۳۵ یادکرد. او چنین حکایت می‌کند:

> جلوی‌صحنه‌یی که شاترتون درآنجااشعارش را دکلامه می‌کرد، مملو از نوجوانان رنگ پریده و موبلندی بودکه اعتقاد قاطع داشتندکه در این جهان،کار قابل قبولی جزسرودن شعر ونقاشی وجود ندارد... وبورژواها را باچنان تحقیری براندازمی‌کردندکه تحقیردانشگاهیان «هایدلبرگ» یا «ینا» Iéna نسبت به‌عوام، به زحمت به‌پای آن می‌رسید[2].

این بورژواهای قابل تحقیر چه‌کسانی بودند؟

گوتیه پاسخ می‌دهدکه بورژوا، تقریباً همه بودند؛ بانکداران،

۱ــ همانجا ص ۲۱.

۲ــ تئوفیل‌گوتیه: «تاریخ رمانتیسم». پاریس انتشارات Charpentier. صفحه ۵ــ۱۵۳.

صرافان، دفترداران، تاجران، مغازه‌داران و دیگران، وخلاصه هرکسی که جزء گروه اسرارآمیزی نیست وبه‌طورعامیانه درتلاش معاش است[1].

یك نمونهٔ دیگر:

تئودور دوبانویل درتفسیری‌که به‌یکی از«قصیده‌های بندبازانه» خود نوشت، اقرار می‌کند که او هم در این نفرت از بورژواها شریك بوده است:

> در زبان رمانتیك‌ها. بورژوا به‌کسی‌گفته می‌شودکه هیچ فکردیگری جزجمع‌کردن سکه‌های صد پولی وهیچ‌آرمانی جزحفظ وجودخود ندارد؛ درشعر.داستانهای عاشقانه رادوست دارد ودرهنرهای تجسمی تصاویر رنگی چاپ سنگی را[2].

با این‌تذکر، بانویل ازخوانندگانش می‌خواهدکه اگردر«قصیده‌های بندبازانه»اش ــ که توجه داشته‌باشید در دورهٔ آخررمانتیسم‌منتشر شد ــ افرادی را بی‌شرف و پست لقب داده‌که تنهاگناهشان داشتن یك زندگی‌بورژوا وسرخم‌نکردن در برابرنوابغ‌رمانتیك بوده‌است، تعجب نکنند.

این نمونه‌ها به‌نحوی قانع‌کننده نشان می‌دهندکه رمانتیك‌ها با جامعهٔ‌بورژوایی‌که‌درآن‌می‌زیستند، سازش‌نداشتند. البته‌این‌ناسازگاری برای‌نظم‌بورژوائی‌هیچ خطری‌نداشت. بورژواهای جوانی‌که‌به‌گروههای رمانتیك می‌پیوستند علیه نظم موجود برنمی‌خاستند، معذلك از پستی، ملال‌آوری وزمختی‌زندگی‌بورژوایی‌اظهارنفرت می‌کردند. هنرجدیدی

۱ــ همان‌کتاب ص ۱۵۴.

۲ــ تئودوردوربانویل: «Odes funambulesques» ص۱۸۰ــ۱۷۹، ناشر: Charpentier. پاریس ۱۸۷۸.

که آنان را به‌شوق می‌آورد، برایشان درحکم پناهگاهی برای‌گریز از این پستی وملالت و زمختی بود.

در واپسین سالهای بازگشت سلطنت و نیمهٔ اول پادشاهی لوئی‌ـ فیلیپ، یعنی در بهترین دورهٔ رمانتیسم، جوانان فرانسه نمی‌توانستند با پستی، ابتذال و ملالت بورژوایی کنار بیایند. به‌ویژه از آن‌روکه فرانسه تازه دورهٔ توفانهای وحشتناك انقلاب کبیر و عصر ناپلئونی را پیموده‌بود ودراین دوره‌ها، شوروهیجانها به‌شدت برانگیخته شده بود[1]. هنگامی که بورژوازی در جامعه وضع مسلطی پیدا کرد ودیگر آتش نبرد آزادی‌بخش نبودکه به‌او گرما بخشد، هنر راه دیگری نداشت جز آنکه **نفی موجودیت بورژوازی را به‌صورت ایده‌آلی مجسم کند.** رمانتیك‌ها نه فقط در آثار خود، بلکه با منظرهٔ سر و وضع خود نیز می‌کوشیدند تا دشمنی خویش را نسبت به‌وقار و آداب بورژوایی در همرنگی با جماعت، نشان دهند. گوتیه قبلاً گفته بود که جوانانی که دراولین نمایش شاترتون سالن راپرکرده بودند، موهای بلندی داشتند.

۱ــ آلفرد دوموسه این ناسازگاری را چنین تعریف می‌کند:

«از آن پس تقریباً دو اردوگاه پیدا شد. از یك طرف روانهای شوریده و رنج‌کشیده، وتمام روحیه‌های وسعت‌طلبی‌که نیاز به‌بی‌انتهایی داشتند، گریه‌ـ کنان سرفرودآوردند؛ اینان خود را در میان رؤیاهای بیمارگونه پنهان‌کردند و ازآن پس دیگر براین اقیانوس مرارت وتلخی جزچند نی تکیده چیزی به‌چشم نمی‌خورد. ازسوی دیگرکسانی‌که اهل‌زندگی مادی بودند،درمیان لذات‌مثبت، راست برجای ایستادند وجز شمارش پولهایشان دغدغهٔ خاطر دیگری نداشتند. فقط هق هق گریه و قهقههٔ خنده بود، اولی از روح می‌آمد و دومی از جسم.» («اعترافات یکی از فرزندان قرن». انتشارات ژیلکن و شرکاه ص ۱۰).

چه کسی است که قصه جلیقهٔ سرخ رنگ همین گوتیه را که برای اشخاص «سنگین و رنگین» فضاحتی محسوب می‌شد، نشنیده باشد؟ لباسهای تقنی و عجیب وموهای بلند برای جوانان رمانتیك وسائلی برای مخالفت با بورژوای منفوربشمار می‌رفتند. هم‌چنین‌پریدگی‌رنك نوعی اعتراض علیه‌سیری بورژواها بود.گوتیه می‌گفت:

«در آن وقت در مکتب رمانتیك‌ها مد بودکه رنگ چهره پریده، بی‌فروغ، زیتونی و در صورت امکان شبیهٔ به‌رنگ مرده باشد. این رنگ باعث می‌شدکه چهره، منظره‌یی جذاب، بایرون‌وار، غیرمعمول و در هم‌شکسته از شور و اکراه پیداکند. زنان حساس این قیافه را جالب می‌دانستند.»[1]

گوتیه هم‌چنین می‌گوید که رمانتیك‌ها سر و وضع مرتب ویکتورهوگو را به‌سختی براو می‌بخشیه‌ند:

«وقتی درها بسته می‌شد و مجلس خالی از اغیار می‌گشت، از این نقطه ضعف نابغهٔ بزرگ‌که او را به‌محافل ادبی و حتی بورژوازی پیوند می‌داد، اظهارتأسف می‌شد.»[2]

باید توجه داشت که کوشش افراد برای آنکه این یا آن قیافه را به‌خود بدهند، همواره بازتابی‌است ازروابط اجتماعی یك‌دورهٔ‌معین. می‌توان دراین باره از نظر جامعه‌شناسی یکی از جالب‌ترین بررسی‌ها را انجام داد.

جوانان رمانتیك با چنین وضعی نسبت به‌بورژوازی، جبراً می‌بایست درمقابل فکر «هنر هوده‌گرا» بر می‌آشفتند. به‌نظر ایشان

۱ــ تئوفیل‌گوتیه: تاریخ رمانتیسم. ص ۳۱.

۲ــ همانجا ص ۳۲.

هوده‌گرا کردن هنر معادل آن بودکه هنر درخدمت همین بورژوازی که اینهمه مورد نفرتشان بود، قرارگیرد. بدین ترتیب است که‌می‌توان حمله‌های گستاخانه گوتیه علیه هواداران هوده‌گرایی در هنر راکه‌در بالا به‌آن‌اشاره شد وگوتیه‌آنان را «احمقها وابله‌های مضحک» وجز آن نامیده است، توضیح کرد. ونیز این تناقض هم روشن می‌شود که‌چرا به نظر او ارزش انسانها واشیاءبا قابلیت استفاده‌یی که‌دارا می‌باشند نسبت عکس دارد. تمام‌این حملات و تناقض گویی‌هاهمان معنای‌شعرپوشکین را دارند:

دور شوید! شاعر سلیم‌را
هیچ پروای شما نیست

پارناسی‌ها ونخستین رئالیست‌های فرانسه (مثل برادران‌گنکور، فلوبر وغیره) نیز به‌همان شدت‌ازجامعه بورژوایی که‌در آن می‌زیستند، نفرت داشتند. آنهانیز «بورژوا»های منفوررا هدف نیش‌های استهزاءخود قرار می‌دادند؛ و اگرآثار خود را منتشر می‌کردند، به‌قول‌خودشان، نه برای تودهٔ وسیعی ازخوانندگان، بلکه به‌خاطر معدودی نخبه‌یاآنطور که فلوبر در یکی از نامه‌هایش می‌نویسد، به‌خاطر «دوستان ناشناس» به‌این کار دست می‌زدند. به‌عقیدهٔ ایشان‌فقط یك‌نویسندهٔ مبتذل‌می‌تواند موردتوجه‌تودهٔ‌خوانندگان‌قرارگیرد. لوکنت‌دولیل(Leconte de Lisle) عقیده داشت که موفقیت زیاد یك نویسندهٔ درمیان توده خوانندگان، دلیل پستی فکری اوست. آیا نیازی هست که اضافه کنیم پارناسی‌ها هم‌مثل رمانتیك‌ها، ازهواداران پرحرارت نظریهٔ هنر برای هنر بودند؟

بازهم می‌توان مثالهای بسیاری آورد، ولی دیگر لزومی ندارد. از هم اکنون آشکارا می‌توان دید که گرایش هنرمندان به‌آیین هنر برای‌هنر هنگامی پدید می‌آیدکه آنان باجامعهٔ اطراف خویش توافق ندارند. لازمست این عدم توافق را به‌دقت مشخص کرد.

در پایان قرن هیجدهم یعنی در دورهٔ بلافاصله پیش از انقلاب کبیر، آن عده از هنرمندان فرانسوی نیزکه افکار پیشرویی داشتند، با جامعهٔ مسلط آن روز موافق نبودند. داوید وگروه او از دشمنان نظام قدیم شمرده می‌شدند. و این عدم توافق البته، راه حلی نداشت، بدین‌معنی که هیچ سازشی بین نظام قدیم و آنان میسر نبود. به‌علاوه این ناسازگاری بسیار عمیق‌تر از اختلافی بود که رمانتیکها را از جامعهٔ بورژوایی جدا می‌کرد. در واقع خواست داوید و گروه او، الغای نظام قدیم بود. حال آنکه تئوفیل‌گوتیه وهوادارانش، همان طور که در بالا گفتیم، هیچ نوع خشمی نسبت به جامعهٔ بورژوایی نداشتند؛ آنان فقط می‌خواستندکه این جامعهٔ بورژوایی، ازپروبال دادن به برخی ازرسوم مبتذل دست بردارد[1].

۱ــ تئودور دوبانویل آشکارا می‌گوید که حملهٔ رمانتیك‌ها علیه «بورژوا»ها به‌هیچ‌وجه حمله به‌بورژوازی به‌عنوان یك طبقهٔ اجتماعی نیست (نگاه کنید به Odes Funambulesques، چاپ پاریس، ۱۹۵۸، ص ۲۹۴).

این طغیان علیه «بورژواها» که به‌طور عمده خصلتی **محافظه‌کارانه** داشت وخاص رمانتیك‌های آن زمان بود؛ امروزه از طرف برخی تئوری‌دانهای روسی (ازجمله ایوانف ــ رازومنیك) به‌عنوان مبارزه‌یی علیه روحیه خرده بورژوایی که گویا ازنظر دامنه و وسعت ازمبارزهٔ سیاسی واجتماعی پرولتاریا علیه بورژوازی بسیار فراتر می‌رود، تعبیرگردیده‌است. قضاوت دربارهٔ عمق فکری راکه به‌چنین ←

هنگامی که داوید و دوستانش علیه نظام قدیم برخاستند، می‌دانستند که صفوف فشردهٔ طبقهٔ سوم را در پشت سردارند، همان طبقه‌یی‌که می‌رفت تا به‌گفتهٔ مشهور سیه‌یس (Sieyès) «همه چیز شود». در نتیجه احساس ایشان از ناسازگاری با **نظام موجود**، در ضمن حاوی علاقه وگرایش به‌**جامعهٔ نوینی** بودکه ازبطن جامعهٔ کهن قد می‌افراشت وخود رابرای جانشینی آن مهیا می‌کرد. درمورد رمانتیك‌ها وپارناسی‌ها به‌چیز دیگری بر می‌خوریم. به‌این معنا که ایشان امیدوار و حتی مایل به‌تغییر شالودهٔ اجتماعی فرانسهٔ زمان خود نبودند، بدین‌جهت عدم توافق آنان با جامعه بی‌امید وبی‌نتیجه بود[1].

پوشکین ما هم، امید تغییراتی را در روسیهٔ زمان خودنداشت، و می‌توان گفت که درعصر نیکلای اول، او حتی به چنین تغییراتی مایل هم نبود. ازاینرو درك او از زندگی اجتماعی، رنگی از بدبینی داشت.

گمان می‌کنم حال بتوانم نتیجه‌گیری پیشین خود را کامل کنم و بگویم که:

→

تعبیری انجامیده است، به‌عهدهٔ خوانندگان می‌گذارم. این تعبیر درواقع نشان می‌دهدکه‌کسانی‌که به‌بررسی تاریخ‌تفکراجتماعی در روسیه می‌پردازند، همیشه این زحمت را به‌خود نمی‌دهندکه قبلاً با تاریخ تفکر در اروپای غربی آشنا شوند.

۱ــ همین عدم توافق بی‌نتیجه بین هنرمندان ومحیط اجتماعی‌ایشان درطرزفکر رمانتیك‌های‌آلمانی هم تأثیرگذارد و براندس (Brandes) درکتاب خود تحت عنوان: die Romantische Schule in Deutschland، جلد دوم اثراو موسوم به: Hauptströmungeu der Litteratur des neunzenten Jahrhunderts این مطلب را کاملاً روشن می‌کند.

گرایش هنرمندان و کسانی که به‌خلق هنری علاقهٔ شدید دارند، به پذیرش نظر «هنر برای هنر» براثر عدم توافقی چاره ناپذیربین ایشان و محیط اجتماعی‌شان به‌وجود می‌آید وقوام می‌گیرد.

اما این، همهٔ مطلب نیست، مثال «مردان سالهای ۱۸۶۰» ما که اعتقاد راسخ به‌پیروزی نزدیك منطق وخرد داشتند، و نیز مثال داوید و دوستان او که برهمین عقیده بودند، به‌ما نشان می‌دهد که **آنچه هنر هوده‌گرا نامیده می‌شود، یعنی گرایش به در نظر گرفتن آثار هنری چون «قضاوتهایی دربارهٔ تظاهرات زندگی»، ونیز تمایل شادی آفرین این هنربه اینکه همواره در مبارزات اجتماعی شرکت داشته باشد. در جایی به‌وجود می‌آید وریشه می‌گیرد که تمایل وعلاقهٔ متقابلی بین بخشی بزرگ ازجامعه وکسانی‌که به‌نحوی‌کم وبیش فعال به‌خلق هنری علاقه‌مندند، پیدا شده باشد.**

مثال زیر درستی کامل این نظر را به‌ما ثابت می‌کند.

هنگامی که تسوفان جان پرور انقلاب فوریهٔ ۱۸۴۸ در گرفت، بسیاری‌ازهنرمندان فرانسه‌آیین هنربرای هنررا کاملاً کنارگذاشتند. حتی بودلر که بعدها گوتیه اورا نمونهٔ هنرمندی معرفی می‌کرد که به لزوم استقلال مطلق هنر اعتقاد راسخ داشت، فوراً به‌نشر یك روزنامهٔ انقلابی دست زدکه «Le Salut Public» نام داشت. البته این روزنامه زود تعطیل شد، معذلك درسال۱۸۵۲ بودلردرمقدمه‌یی‌که به‌تصنیف‌های پی‌یر دوپون (Pierre Dupont) نوشت، باز نظریهٔ هنر برای هنر را «کودکانه» خواند و اعلام کردکه هنر باید دارای هدفی اجتماعی باشد. تنها پس از پیروزی ضدانقلاب بود که بودلر و هنرمندانی که پیرو او بودند، به‌نظریهٔ «کودکانه» هنر برای هنر بازگشتند.

یکی ازچهره‌های تابناك آیندهٔ مکتب پارناس درآن روز، یعنی

لوکنت دولیل، در مقدمهٔ «اشعار باستانی»اش که در سال ۱۸۵۲ منتشر شد، معنای این بازگشت را ازنظر روانشناسی بنحوی روشن بیان کرده است :

«شعری که درهنر تحقق یافته‌است، دیگراعمال قهرمانانه‌یی برنخواهد انگیخت؛ شعر دیگر الهام‌بخش سجایای اجتماعی نخواهدبود، زیرا زبان مقدسی که اکنون نیز چون تمام دوره‌های انحطاط ادبی، به‌بیان احساسات محقرانه شخصی محدود گردیده است... دیگر قدرت آموختن به‌انسان را ندارد[1].»

لوکنت دولیل خطاب به شاعران می‌گوید :

«شاعران! دیگر چه دارید که بگوئید، چه دارید که بیاموزید؟... معلمان نوع‌بشرا می‌بینیدکه پیروانتان به‌طور غریزی از شما بیشتر می‌دانند[2].»

به‌عقیدهٔ این پارناسی آینده، نقش شعر درحال حاضر «دادن یك زندگی تخیلی به‌کسانی است که فاقد زندگی واقعی‌اند.»[3]

این سخنان عمیق تمام راز روانشناسی گرایش به پناه‌جستن در نظریهٔ «هنر برای هنر» را فاش می‌کند، ما باز وبه‌کرات از این مقدمهٔ گویای لوکنت دولیل یاد خواهیم کرد.

برای پایان دادن به‌این جنبه از مسأله ، باید اضافه کنم که هر نوع قدرت سیاسی، درحدی‌که به‌هنرتوجه دارد، همواره هنر هوده‌گرا

۱ــ لوکنت دولیل: Pôems antiques، پاریس، ۱۸۵۲، مقدمه، ص ۷.
۲ــ همانجا، ص ۹.
۳ــ همانجا، ص ۹.

را ترجیح می‌دهد. و این امر کاملاً قابل فهم است، چرا که نفع او در آنست‌که تمام ایدئولوژی‌ها را به‌خدمت هدف خود درآورد. و ازآنجا که قدرت سیاسی هرچند ممکن است گاه انقلابی باشد، ولی در غالب موارد محافظه‌کار و حتی ارتجاعی است ، می‌بینیم که تصور غلطی است که نظر هوده‌گرایی در هنر را منحصراً از آن انقلابیون یا به‌طور کلی، از آن افرادی بدانیم که فکری «پیشرو» دارند. تاریخ ادبیات روسیه به‌وضوح نشان می‌دهد که « حامیان » تاجدار ما به‌هیچ وجه بااین نظرمخالف نبودند. چند نمونه دراین‌باره می‌آوریم. درسال ۱۸۱۴، سه جلداول رمان ف. ف. نارژنی موسوم به «**ژیل بلاس، یاماجراهای شاهزاده گابریل سیمونویچ چیستیاکف**» انتشار یافت. این رمان به دستور کنت رازومفسکی وزیر آموزش عمومی، ممنوع شد واو به این مناسبت، دربارهٔ رابطهٔ ادبیات با زندگی چنین اظهار عقیده کرد:

غالباً پیش‌می‌آیدکه نویسندگان رمان، درعین کوششی که برای مبارزه با کژی‌ها می‌کنند، به‌آنها چنان رنگی می‌دهند، یا چنان وارد جزئیات آن می‌گردندکه به‌همین مناسبت، توجه جوانان به‌کژی‌هایی که حرف‌نزدن ازآنها بهتر است، بیشتر معطوف می‌شود. ارزش‌ادبی یك رمان هرچه باشد، انتشارآن جایزنیست مگر درصورتی‌که حقیقتاً یك هدف اخلاقی داشته باشد.

بنابراین می‌بینید که رازومفسکی هم عقیده داشت که هنر نمی‌تواند هدف خود باشد. آن عده از خدمتگزاران نیکلای اول نیز که موقعیت و مقامشان آنان را وامی‌داشت که در برابر هنر موضعی بگیرند، همین طور فکر می‌کردند . آستروفسکی (Ostrovski) نیز برای قدرت حاکم مسأله ایجاد کرده بود. هنگامی که در مارس ۱۸۵۰

نمایشنامهٔ کمدی او به نام «بادوستان همیشه می‌توان کنار آمد» منتشر شد، وتنی چند از علاقه‌مندان وارد به‌ادبیات و... تجارت، ترسیدند که مبادا این کمدی برتجار گران بیاید، وزیرآموزش عمومی (شاهزاده شیرینسکی ـ شیخماتف) به‌سرپرست منطقهٔ آموزشی مسکو دستور داد که نویسنده تازه‌کار را احضار کند و

به‌او بگوید که هدف اصیل ومفید استعداد هنری نباید تنها نمایش زنده‌کژی‌ها ومسخرگی‌ها باشد، بلکه باید آنها را نفی وطردکند، و نه‌فقط به‌شکل کاریکاتور، بلکه ـ وبه‌ویژه ـ با پخش احساسات عالی اخلاقی. بنابراین نویسنده باید سجایای اخلاقی را دربرابر کژی‌ها قرار دهد؛ و درمقابل بدی ومسخرگی، افکار واعمالی را نشان دهدکه روح را تعالی می‌بخشند، وبالاخره نویسنده باید این اعتقاد را که برای زندگی عمومی وخصوصی اهمیت اساسی دارد، تأکیدکندکه هرنوع عمل بد، در این جهان هم به‌کیفر خواهد رسید.»

خودامپراطورنیکلاپاولوویچ نیزهنررا به‌ویژه‌ازجنبهٔ «اخلاقی» در نظر می‌گرفت. می‌دانیم که او با عقیدهٔ بنکندورف موافق بود و جلب‌نظر پوشکین را مفید می‌دانست. او از نمایشنامهٔ آستروفسکی موسوم به«هرکس بایددرجای خودباشد» تمجید می‌کرد؛ این نمایشنامه در زمانی نوشته شده بود که آستروفسکی تحت تأثیر هواداران نژاد اسلاو، در مجالس مهمانی و سرور تکرار می‌کرد که با کمك دوستانش «تمامی آثار دورهٔ پطر (کبیر) را پس خواهد زد»، و امپراتور دربارهٔ این نمایشنامه که درحقیقت تاحدی سازندگی هم داشت می‌گفت: «این یك نمایشنامه نیست، یك درس است.»

برای اینکه در مثال‌ها غرق نشویم، من فقط به‌بیان دو واقعیت

زیر اکتفا می‌کنم:

«تلگراف مسکو» اثر ن. پوله ووی (N.Polevoi) توفان خشم حکومت نیکلا را علیه خود برانگیخت، وبه‌خاطرآنکه از نمایشنامهٔ «میهن پرستانه» کوکلنیك به نام «دست قادر متعال میهن را نجات داد» معرفی بدی کرده بود، آن را توقیف کردند. اما وقتی پوله ووی هم به نوبه خودشروع به‌نگارش نمایشنامه‌های «میهن‌پرستانه» کرد («ارشد نیروی دریایی روسیه» و«ایگورلکین تاجر»)، طبق‌روایت برادرنویسنده امپراتور از استعداد تئاتری او به وجد وهیجان درآمد و گفت:

«این‌نویسنده استعدادی بی‌نظیر دارد، اوباید بنویسد وبازهم بنویسد. این‌کاری است‌که او باید بکند ـ وبا لبخندی اضافه‌کرد ـ اما نباید به‌انتشار مجله دست بزند!

گمان نکنید که رهبران روسیه مواردی استثنائی بوده‌اند. نه، لویی‌چهاردهم، که یکی از نمونه‌های کامل مستبدان بود نیز عقیدهٔ راسخ داشت که هنر نمی‌تواند هدف خود باشد، بلکه باید در خدمت آموزش اخلاقی انسان‌ها قرار گیرد. تمامی هنر و ادبیات قرن بزرگ لویی‌چهاردهم، بنحوی عمیق به‌این اصل آغشته بود.

هم چنین ناپلئون اول، نظریهٔ «هنر برای هنر» را چون یکی‌از زیان بارترین اختراعات «ایدئولوگها»ی منفور تلقی می‌کرد. او نیز می‌خواست که ادبیات وهنر خدمتگزار اخلاق باشند. وتا حدی نیز به این منظور دست یافت، چرا که اغلب تابلوهای نقاشی که درآن عهد، زینت بخش «سالن»ها بودند موفقیت‌های نظامی دوره‌های کنسولی و امپراتوری را نشان می‌دادند.

برادرزادهٔ «کوچك» او، ناپلئون سوم نیزدر این زمینه راه او را دنبال کرد، ولی موفقیت بسیار کمتری بدست آورد. او نیز می‌خواست ادبیات وهنر را به‌خدمت آنچه اخلاقش می‌خواند، بگمارد. در نوامبر سال ۱۸۵۲ یکسی از استادان لیون بـه‌نام و. دولاپراد، ایـن کوشش بناپارتی‌ها به‌خاطر یك هنر هوده‌گرا را در طنزی به نام «خدایان هنر دولت» سخت به باد مسخره گرفت. اودراین نوشته خبر داده بودکه در آیندهٔ نزدیکی، خدایان هنردولت، عقل انسان را مجبور بـه‌تبعیت از یك انضباط نظامی خواهند کرد، وبدین ترتیب نظم برقرار خواهد شد وهیچ نویسنده‌یی جرأت نخواهدکرد کوچکترین اظهاری ازنارضایتی کند:

باید خوشحال بود چه ببارد، چه آفتاب‌کند،
چه هوا گرم باشد وچه سرد، باید رنگتان گلگون باشد.
من از لاغر اندامان رنگ پریده نفرت دارم
آنکه نخندد، چوب به‌ماتحتش باید کرد، و الخ

درضمن اضافه کنم که این طنز پرمعنی برای لاپراد به بهای از دست دادن مقام استادیش تمام شد. حکومت ناپلئون سوم اجازه نمی‌داد که کسی «خدایان هنر دولت» رامسخره کند.

۲

«محافل» حکومتی را کنار بگذاریم.

درمیان نویسندگان امپراطوری دوم کسانی را می‌توان یافت که ه تبعیت از ملاحظاتی که به‌هیچ‌وجه مترقی نبودند، نـظریهٔ هنربرای نر را رد می‌کردند. مثلاً الکساندر دومای پسر قاطعانه می‌گوید که سطلاح «هنر بـرای هنر» جز «سرهم بندی سه کلمهٔ بی‌معنا» چیزی بست. اودر نمایشنامه‌های خود موسوم به«پسرحرامزاده وپدرولخرج» ه دنبال برخی هدفهای اجتماعی است. او وظیفهٔ خود می‌دانست که در ثارش از «جامعهٔ کهن» که به‌قول خودش از هرسو در حال فروریختن ود، دفاع کند.

درسال ۱۸۵۷، لامارتین هنگامی که از آثار آلفرد دوموسه که ه‌تازگی درگذشته بـود، سخن می‌گفت، این شاعر را بـه‌علت نداشتن یچ‌نوع اعتقاد مذهبی، اجتماعی، سیاسی یا میهنی به‌سختی مورد انتقاد رار داد، وشاعران هم زمان خود را ملامت می‌کرد که «به وزن وقافیه

چسبیده ومعنی را فراموش کرده‌اند».

وبالاخره‌بایدازماکسیم دوکان (Maxime Du Camp) نویسندهٔ کم اهمیت‌تری نام بسرد که جستجوی خالص شکل و قالب را محکوم می‌کرد وفریاد می‌زد:

شکل زیباست، آری‌ا مشروط بدانکه فکری درنهادش باشد! پیشانی زیبایی راکه مغزی درپس‌آن نیست، چه ارزشی‌است؟

او درحمله به‌رهبر مکتب نقاشی رمانتیك می‌نویسد:

آقای دولاکروآ هم مثل برخی از نویسندگانی که هنر برای هنر را اختراع کرده‌اند، رنگ برای رنگ را اختراع کرده است. انسان و تاریخ... درنظراوجز نقشی مرکب از رنگهای سیر وروشن دست‌چین شده، چیز دیگری نبوده‌اند.

به‌عقیدهٔ این‌نویسنده «دوران مکتب هنربرای‌هنر، برای‌همیشه طی شده است»[1]

لامارتین وماکسیم دوکان نیزمانند الکساندر دومای پسر، دارای گرایش‌های دگرگون‌کننده نبودند. اینان باآنکه نظریهٔ هنربرای‌هنر را طرد می‌کردند. به‌هیچ‌وجه‌نمی‌خواستند یك‌سازمان نوین‌اجتماعی را جانشین نظم بورژوایی‌کنند؛ به‌عکس می‌خواستند جامعهٔ بورژوایی را که‌باجنبش‌آزادی‌بخش پرولتاریی سخت به‌لرزه درآمده‌بود، محکم‌تر کنند. از این نقطهٔ نظر، این افراد با رمانتیك‌ها وبه‌ویژه با پارناسی‌ها

۱ــ نگاه‌کنید به‌کتاب پرارزش M. Cassagne زیرعنوان: نظریهٔ هنربرای‌هنر در فرانسه، نزد واپسین رمانتیك‌ها و نخستین رئالیست‌ها. پاریس، ۱۹۰۶. ص ۱۰۵ــ۹۶.

ونخستین هنرمندان رئالیست تفاوت داشتند، به‌این دلیل ساده‌که بسیار آسانتر خود را با زندگی بورژوایی تطبیق می‌دادند. به‌بیان دیگر، اینان محافظه‌کاران خوشبین بودند وآنان محافظه‌کاران بدبین.

بدین ترتیب روشن می‌شودکه آیین هنر هوده‌گرا، هم با روحیهٔ محافظه‌کارانه سازگاراست وهم با روحیهٔ انقلابی. معذلك شرط اولیه و لازم این آیین آنست‌که توجه وگرایش زنده وفعالی نسبت به‌یك نظم اجتماعی یا یك ایده‌آل اجتماعی وجود داشته باشد. وقتی به‌هر علت، آن توجه وگرایش ازبین رفت، این‌آیین هم خود به‌خود محو می‌شود.

قدری جلوتربرویم وببینیم که کدام‌یك ازاین دوگرایش متضاد برای رشد هنر مناسب‌تر است.

این مسأله نیز مانند دیگر، مسائل زندگی و تفکر اجتماعی، جواب قاطعی ندارد. همه چیز وابسته به‌شرایط زمانی ومکانی است.

نیکلای اول و نوکرانش را به خاطر بیاوریم. آنها می‌خواستند پوشکین، آستروفسکی و دیگر نویسندگان معاصرشان را به‌خدمت‌گزاران اخلاق، آنطورکه ژاندارم‌ها آن‌را درك می‌کردند، مبدل کنند. فرض کنیم که به‌این منظور می‌رسیدند، چه پیش می‌آمد؟ پاسخ ساده است: خدایان هنر هنرمندانی که به‌آنها می‌گرویدند، خدایان دولتی هنر می‌شدند. به‌این معنی‌که آشکارترین نشانه‌های انحطاط را ازخود نشان می‌دادند واز حقیقت ونیرو وجذابیت خود بسیار می‌کاستند.

قطعهٔ‌پوشکین، «**به تخطئه کنندگان روسیه**»، را، به‌هیچ‌وجه‌نمی‌توان از بهترین آثار اوشمرد. نمایشنامه «**هرکس باید درجای خود باشد**» اثر آستروفسکی نیز که درمحافل بالا چون یك «درس مفید» تلقی می‌شد،

یك اثر موفق نیست؛ گواینکه آستروفسکی در آن فقط چند قـدم به سوی ایده‌آل موردنظر بنکندرف‌ها، شیرینسکی- شیخماتوف‌ها وسایر پیروان این نوعی هنر هوده‌گرا، برداشته بود.

بازفرض کنیم‌که تئوفیل‌گوتیه، تئودور دوبانویل، لوکنت‌دولیل، بودلر، برادران‌گنکور، فلوبر، وخلاصه تمامی رمانتیك‌ها، پارناسی‌ها و نخستین هنرمندان رئالیست فرانسه، بـا محیط بورژوای اطراف خود می‌ساختند واستعداد خود را درخدمت‌کسانی می‌گذاشتندکه بنابه‌گفتهٔ بانویل «جز جمع‌کردن سکه‌های صد پـولی، کیش دیگری نداشتند». نتیجه چه می‌شد؟

جواب آسان است. رمانتیك‌ها، پارناسی‌ها ونخستین هنرمندان رئالیست فرانسه به‌سطحی سخت نازل سقوط می‌کردند. آثارشان قدرتی بسیار کمتر می‌یافت، بسیار کمتر حقیقی می‌شد و بسیار کمتر جذابیت می‌داشت.

«مادام بواری» اثر فلوبر بیشتر ارزش هنری دارد یا «داماد‌آقای پوآریه» اثر اوژیه (Augier) ؟ چنین مسأله‌یی اصولاً مطرح نیست. و دراینجا مابااندکی وفزونی استعدادها سروکار نداریم. ابتذال دراماتیك اوژیه که در واقع اوج وقار و آداب بورژوایی در همرنگی با جماعت است، مستلزم قدرت خلاقه‌یی‌سوای‌قدرت خلاقهٔ فلوبر، برادران‌گنکور وسایر هنرمندان رئالیستی است‌که با تحقیر وتنفر با این وقار وآداب همرنگی روبرو می‌شدند.

وبالاخره این واقعیت نیزکه یکی از این دو جریان ادبی بسیار بیش از آن جریان دیگر، استعدادها را به سوی خود می‌کشید، دارای

علتی عمیق بود. ازهمهٔ این حرفها چه نتیجه‌یی باید گرفت؟

این نتیجه‌که درتحلیل آخر، ارزش هراثر هنری را محتوای‌آن معین می‌کند، واین درست همان مطلبی است که رمانتیك‌ها- از جمله تئوفیل‌گوتیه - نمی‌خواستند بدان گردن نهند. تئوفیل گوتیه می‌گفت که شعر نه تنها چیزی را ثابت نمی‌کند، بلکه هیچ چیز را حکایت هم نمی‌کند و زیبایی یك بیت بـه‌هم‌آهنگی وریتم آن بستگی دارد. این اشتباه بزرگی است و درست عکس آن صحت دارد. شعر - وبه‌طور کلی هراثر هنری - همواره چیزی را حکایت می‌کند چون همیشه چیزی را بیان می‌کند. البته نحـوهٔ «حکایت کردن» شعر، مختص خـود اوست. هنرمند فکر خود را ازراه تصویر بیان می‌کند، حال آنکه مبلغ افکار خود را با دلایل منطقی ثابت می‌نماید. اگر نویسنده‌یی به جای تصویر، به‌دلایل منطقی متوسل شود، یا اگر تصاویری را که خلق می‌کند، برای اثبات این یا آن موضوع به‌کارگیرد، دیگر هنرمند نیست، بلکه مبلغ است - ولوآنکه نوشته‌های او مقاله و مطالب تحقیقی نباشد و رمان و داستانهای کوتاه یا نمایشنامه باشد. همهٔ این مطالب که کاملاً روشن است، به هیچ‌وجه بدان معنی نیست که فکر در یك اثر هنری، ارزشی ندارد. حتی ازاین‌هم فراتر می‌روم. هیچ اثرهنری وجود نداردکه‌کاملاً خالی از محتوای ایدئولوژیکی باشد. حتی نویسندگانی‌که فقط برای شکل ارزش قائلند وبه‌محتوا اعتنایی ندارند، همواره به‌نحوی از انحاء درآثار خـود فکری را بیان می‌کنند. تئوفیل گـوتیه که به محتوای ایدئولوژیکی‌آفرینش‌های شعری‌اش‌بی‌اعتنا بود، چنانچه دیدیم، اظهار می‌داشت که:

برای تماشای یك تابلوی اصیل از رافائل یـا یك زن زیبای لخت (حاضر است) باکمال میل ازتمام حقوق مدنی وملی خود بگذرد.

این دوامرکاملاً وابسته به‌یکدیگرند. بـه‌این معنی که توجه انحصاری او به‌شکل، نتیجهٔ بی‌اعتنائی کامل او بـه‌مسائل اجتماعـی و سیاسی بود همانطورکه در بالا گفتم، نویسندگانی که شکل را بالاتر از همه چیز می‌دانند در آثار خویش همواره ناسازگاری غیرقابل حلی را که میان‌آنان ومحیط اجتماعی‌شان موجوداست مطرح می‌کنند. فکری که دربین آنها مشترك است ولی هرکس آن‌را به‌نحوهٔ خاص خود بیان می‌کند، از اینجا ناشی می‌شود.

اما با آنکه هیچ اثر هنری وجود ندارد که مطلقاً فاقد محتوای ایدئولوژیکی باشد، هرنوع فکری هم‌قابل بیان‌دریك اثرهنری نیـست. روسکین این مطلب را خیلی خوب بیان کرده است. او می‌گویـد یك دختر جوان همواره می‌تواند عشق از دست رفته‌اش را بـه‌صورت‌آواز بخواند، اما یك خسیس قادر نیست ترانهٔ ازدست رفتن پولش را زمزمه کند. واین یادآوری اوسخت بجاست‌که ارزش‌یك اثر هنری را زیبایی احساسی که درآن بیان می‌شود، برآورد می‌کند.

او می‌گوید دربارهٔ هراحساسی که سخت شما را تحت تأثیرقرار داده است ازخود بپرسیدکه آیا شاعر می‌تواند آن‌را بسراید، آیا این احساس می‌تواند برای شاعری سرچشمهٔ الهام قرارگیرد؟ اگرآری، آن احساس، احساسی عالی است. اگر به‌عکس، قابل سرودن نباشد ویافقط حالت تمسخری را برانگیزد، دراین صورت، احساسی پست خواهدبود.

جز این هم نمی‌تواند باشد. هنر یکی از وسائل نزدیکی معنوی

انسان‌ها به‌یکدیگراست. وهرچه احساس بیان شده در یك اثر هنری، بلندپایه‌تر باشد،این‌اثر بیشتر روابط معنوی‌بین انسان‌هارا تسهیل‌می‌کند.

چرا خسیس نمی‌تواند ترانه از دست رفتن پولش را بخواند؟ به این دلیل ساده که اگر چنین کاری کند، تـرانهٔ او در هیچکس مؤثر نخواهد افتاد، یعنی این تـرانه نمی‌تواند احساسی از یگانگی معنوی بین او وانسان‌های دیگربرانگیزد.

ممکنست‌اشعارجنگی رابرای من‌بخوانید وبگوییدمگرجنگ وسیله‌یی برای نزدیکی انسان‌هاست؟ پاسخ خواهم داد که اشعار جنگی که نفرت ازدشمن رابیان می‌کنند، درعین حال روح فداکاری سربازانی را که آمادهٔ جانبازی در راه میهن‌اند، ارج می‌نهند. و درست در حدی که این شعر بیان کنندهٔ چنین احساس‌هایی است درمحدودهٔ کم وبیش وسیع‌انسان‌ها (قبیله، جماعت،کشور) که بستگی به‌درجهٔ رشد فرهنگی بشریت یا دست کم این یاآن بخش از بشریت دارد، عامل پیوندی بین انسان‌ها شمرده می‌شود.

ی.س. تورگنیف‌که چشم دیدن هواخواهان متعصب هنرهوده‌گرا را نداشت، روزی‌گفت‌که «رونوس میلو کمتراز اصول ۱۷۸۹ قابل تردید است.» او کاملاً حق داشت. اما معنای این واقعیت چیست؟ به‌هیچ‌وجه معنایی نیست‌که تورگنیف می‌خواست به‌آن بدهد.

درگوشه وکنار جهان بسیاری ازافراد وجود دارندکه نه تنها در اصول ۱۷۸۹ «تردید می‌کنند» بلکه ازاین اصول هیچ چیز نمی‌دانند. از یك هوتنتو[1] که به‌مدرسه اروپایی نرفته است بپرسید که در مـورد

۱ــ افراد قبیله‌یی درجنوب غربی افریقاکه دربالای رود اورانژ ساکنند. (م)

این اصول چه عقیده‌یی دارد. خواهید دید حتی اسمی هم از آن نشنیده است. او نه‌تنها اصول ۱۷۸۹ را نمی‌داند بلکه از وجود ونوس میلو هم بی‌خبر است. واگر آن را ببیند بی‌شك درکمال آن «تردید خواهدکرد». او در مورد زیبایی، ایده‌آل خاص خود را دارد که تصویر آن در غالب آثار مردم‌شناسی به‌نام ونوس هوتنتو چاپ شده است. ونوس‌میلو تنها برای یك قسمت از نژاد سفید جذابیتی قاطع دارد. وبرای این قسمت ازاین نژاد، ونوس‌میلو واقعاً تردیدناپذیرتر ازاصول۱۷۸۹ است. چرا؟ به‌این دلیل ساده که اصول ۱۷۸۹ تظاهر روابطی است که فقط مربوط به‌یك مرحله از رشد نژاد سفید است ــ مرحله‌یی که بورژوازی درحال درگیری بافئودالیسم، نظام خودرا محکم می‌کند[1] ــ حال آنکه ونوس‌ــ میلو بیان‌کنندهٔ کمال مطلوبی اززیبایی زنانه است که به چندین مرحله از این رشد مربوط می‌شود. بـه‌چندین مرحله، ولی نه به‌تمام مراحل. مسیحیان نیز ایده‌آل خاصی از زیبایی زنانه داشتند که می‌توان آن‌را در تصاویر مذهبی بیزانسی یافت. می‌دانیم که هواخواهان این تصاویر

۱ــ بند دوم «اعلامیهٔ حقوق‌بشر وشهروندان» که درجلسهٔ ۲۰ تا ۲۶ اوت۱۷۸۹ به‌تصویب مجلس مؤسسان رسید، اعلام می‌دارد که: «هدف هرانجمن سیاسی، حفظ حقوق‌طبیعی وغیرقابل‌گذشت انسانی است. این‌حقوق عبارتند از: آزادی، مالکیت، امنیت، مقاومت دربرابر فشار.»

مسألهٔ مالکیت نشانه‌یی ازخصلت بـورژوایی انقلابی است که درحال انجام بود، به‌رسمیت‌شناختن‌حق «مقاومت دربرابرفشار» نشان می‌دهد که انقلاب درست درحال وقوع بود ولی هنوز به‌انتها نرسیده وبا مخالفت شدید اشراف وقشر بالای روحانیون روبرو بود. درسال ۱۸۴۸ بورژوازی فرانسه دیگر حق مقاومت افراد درمقابل فشار را اعلام نکرد.

مقدس، دربارهٔ زیبایی ونوس‌میلو وتمامی ونوسهای دیگر، کاملاً «تردید داشتند»، آنها را «شیطانه» می‌خواندند وهرجا که می‌توانستند، آنهارا از میان می‌بردند. بعد زمانی دیگر آمد و«شیطانه»های دورهٔ باستان، دوباره مورد توجه مردان نژاد سفید قرار گرفتند. این دگرگونی به دنبـال جنبش آزادی‌بخش شهرهای اروپای غربـی پدید آمد، همان جنبشی‌که به‌نحوی درخشان در اصول ۱۷۸۹ تظاهرکرد. بدین سبب ما می‌توانیم علیرغم تورگنیف بگوییم‌که هرچه درمیان اهالی اروپا اصول ۱۷۸۹ بیشتر قوام می‌گرفت، ونوس میلو می‌بایست به‌همان نسبت‌کمتر مورد «تـردید» باشد. ایـن یك تناقض نیست بلکـه یك واقعیت سادهٔ تاریخی است.

تاریخ هنردر دورهٔ رنسانس ــ ازنقطهٔ نظرمفهوم زیبایی ــ تحت تأثیر این واقعیت قرار داشت که کمال مطلوب چهرهٔ انسانی‌که عابدانه بودکم‌کم پس رفت وجای خود رابه‌کمال مطلوبی زمینی‌تر داد. پیدایش این کمال مطلوب زمینی در پیوند باجنبش آزادی شهرها بود وخاطرهٔ «شیطانه»های دوران باستان نیز به‌تحقق آن کمك کرد.

خود بلینسکی هم‌که در دورهٔ آخر فعالیت ادبی‌اش به‌حق تأکید می‌کردکه هنر «ناب» هنربی‌قید وفارغ‌ازبندشرایط، یا ــ بقول‌فیلسوفان ــ **هنر مطلق** وجود ندارد و هرگز وجود نداشته است، باز می‌پذیرفت که «آثارنقاشی مکتب ایتالیا درقرن شانزدهم تا حدی به‌ایده‌آل هنرمطلق نزدیك‌است» زیرا این‌آثاردردوره‌یی به‌وجودآمده‌اندکه «هنر، موضوع عمدهٔ توجه و تنها مسألهٔ جامعهٔ با فرهنگ بـود» و از «باکرهٔ رافائل، شاهکار نقاشی قـرن شانزدهم ایتالیا» مثال می‌آورد، یعنی از باکـرهٔ

سیکستین درموزهٔ درسد (Dresde)

امامکاتب ایتالیا درقرن شانزدهم، نشان‌دهندهٔ ختم مبارزهٔ طولانی بین‌کمال مطلوب زمینی وکمال مطلوب مسیحی ـ عبادتگاهی است. در قرن شانزدهم، بافرهنگ‌ترین طبقات هراندازه توجهی انحصاری به‌هنر داشتند[1]، جای انکار نیست که باکره‌های رافائل یکی از نحوه‌های بیان هنری است که به‌بهترین وجـه پیروزی کمال مطلوب زمینی برکمال مطلوب عبادتگاهی را بیان می‌کند.

حتی در مورد آن عده از باکره‌های رافائل نیزکه در دوره‌یی که او تحت تأثیر استاد خود لوپروژن[2] (le Perugin) قرار داشت نقاشی شدند وچهره‌هایشان منعکس‌کنندهٔ احساسی کاملاً مذهبی بود، می‌توان بی‌اغراق همین ادعا را کرد، درزیر این ظاهرمذهبی، شادی خالص یك زندگـی زمینی با چنان قدرتـی خود را نشان می‌دهد که این باکره‌ها دیگـر هیچ وجه مشترکی با باکره‌های زاهـدی که استادان بیزانس می‌کشیدند ندارند[3].

۱ــ این‌توجه انحصاری‌که قابل‌انکارنیست، فقط نشان می‌دهدکه درقرن شانزدهم بین‌کسانی‌که علاقه‌یی شدید به‌هنر داشتند ومحیط اجتماعی‌آنان، نـاسازگاری بی‌راه حلی وجود داشت. درنتیجهٔ این ناسازگاری، در ایـن دوره نیزگرایشی به‌سوی هنرمطلق، یعنی هنر بـرای هنر پیدا شد. در دورهٔ پیشین، مثلاً در زمان جیوتو، چنین ناسازگاری وجود نداشت و درنتیجه چنین‌گرایشی نیز پیدانشد.

۲ــ وانوچی (معروف به‌لوپروژن) نقاش ایتالیائی (۱۵۲۳ـ۱۴۴۵) یکی از استادان رافائل بود. آثار او بیشتر در زمینهٔ مذهب است ولطف وهماهنگی‌عمق آنها شایان‌توجه بسیار اسـت.

۳ــ قابل‌توجه‌آنکه هم‌عصران لوپروژن‌گمان می‌بردندکه خوداوهم بی‌دین‌باشد.

آثار استادان قرن شانزدهم ایتالیا نیز مانند آثار نقاشان پیش‌از ایشان ـ ازچیمابوئه گرفته تادوچیو دی‌بوئونینسگنا ـ ازآفرینش‌های «هنر مطلق» نبودند

در واقع ایـن «هنر مطلق» هیچگاه وجود نداشته است. و اگر تورگنیف ونـوس میلو را نمونه هنر مطلق می‌دانسته فقط به خاطـر آنست که او نیز مثل سایر ایده‌آلیست‌ها، جریان واقعی رشد استتیك انسانی را به‌نحوی اشتباه‌آمیز تفسیر می‌کرده است.

کمال مطلوبی از زیبایی‌که دریك لحظهٔ معین، درجامعه یا طبقهٔ معینی رواج دارد، دارای ریشه‌یـی دوگانـه است. از یك سو شرایـط بیولوژیکی رشد نوع بشر، که ازجمله ویژگی‌های نژادی را به وجود می‌آورد؛ واز سوی دیگر شرایط تاریخی پیدایش و زندگی این جامعه یا این طبقه. و درست به‌همین دلیل، این کمال مطلوب همواره سرشار از محتوایی است که مطلق نیست، یعنی فارغ از شرایط نیست؛ بلکه به‌عکس، کاملاً وابستگی دارد.

تحسین کردن «زیبایی ناب» معنایش‌آزاد کردن خود از شرایط زیستی، تاریخی و اجتماعی که تعیین کننده ایـن ذوق استتیکی است، نیست، بلکه معنایش فقط بی‌خبری کم و بیش آگاهانه از این شرایط است.

این مطلب به‌ویـژه در مورد رمـانتیك‌هایی مثل تئوفیل‌گوتیه صادق است. پیش از این‌گفتم‌که توجه کم وبیش انحصاری او به‌شکل و قالب، بستگی نزدیك با بی‌اعتنایی او نسبت به‌مسائل سیاسی واجتماعی داشت. این بی‌اعتنایی، در حدی که آثار او را از ابتذال، کوته‌نظری و

دنباله‌روی از روال بورژوایی مصون نگاه می‌داشت ارزش ادبی آنها را بالا می‌برد؛ ودرحدی که افق اورا محدود می‌ساخت ومانع ازآن می‌شد که او افکار پیشرو زمان خود را درك کند، ارزش ادبی آثارش را پایین می‌آورد.

بازبه‌مقدمهٔ کتاب «مادموازل دوموپن» برگردیم که درآن حملات شدید و تقریباً بچه‌گایی به‌هواداران متعصب هنر هوده‌گرا شده است. گوتیه فریاد می‌زند:

> خدای من، این ادعای کمال‌پذیری نوع بشر که اینهمه سر ما را با آن می‌برند، چقدر احمقانـه است! درحقیقت انگار انسان ماشینی است قابل بهترشدن، که چرخهای جاافتاده‌تر و وزنهٔ متعادل‌کننده‌یی که در جای مناسب‌تری‌قرارداده شده‌باشد، می‌توانندآنرا ساده‌تر وراحت‌تر به‌کار اندازند[1].

وبرای اینکه نشان دهد چنین نیست، گوتیه مثالی می‌آورد از:

> مارشال دوباسومپی‌یر (de Bassompierre) که چلیك بزرگ‌قیفی شکلش را به‌سلامتی هرسیزده منطقه خالی میکرد.

او گـوشزد می‌کند که پیش افتادن از این مارشال در مشروب‌خواری همانقدر مشکل است که در زمان خود، پیش افتادن از میلون لوکروتونیات (Milon le Crotoniate)که دریك‌نشست، یك گاو راتمام وکمال می‌خورد.

این نکات که بخودی خـود درست است، از مشخص‌ترین وجوه آیین هنربـرای هنر، طبق برداشت پابرجاترین هنرمندان رمانتیـك

۱ــ تئوفیل‌گوتیه: مقدمهٔ مادموازل دوموپن، ص ۳۶.

است. می‌توان پرسید: چه‌کسی باسخنانش دربارهٔ باصطلاح‌کمال‌پذیری نوع بشر «سرگوتیه را می‌برد»؟ سوسیالیست‌ها، به‌ویژه هواداران سن‌سیمون که در دوره‌یی درست پیش از انتشار «مادموازل دوموپـن» در فرانسه طرفـداران زیادی داشتند. بنابراین، ایـن ملاحظات در مورد پیش افتادن از مارشال دوباسومپی‌یر در یـدمستی وار میلون لوکروـ تونیات درپرخوری، (که‌بخودی خود بسیاردرست‌است)، علیه هواداران سن‌سیمون بکار رفته است. اما ایـن ملاحظات هـرچه درست باشند، هنگامی که خطاب به‌هواداران سن‌سیمون عنوان می‌شوند، بسیار بیجا وناواردند. کمال پذیری نوع بشرکه هواداران سن‌سیمون ازآن سخن می‌گفتند هیچ‌وجه مشترکی با افزایش ظرفیت معده ندارد.

هدف هـواداران سن‌سیمون، بهبود سازمان اجتماعی، به نفـع اکثریت اهالی یعنی کارگران وتولیدکنندگان بود.

این ایده‌آل را «احمقانه» خوانـدن، و از خود پرسیدن که آیا تحقق این هدف قدرت بشررا درنوشیدن بیشتر شراب یاخوردن بیشتر گوشت بالاخواهدبرد، درحکم ازخود نشان‌دادن همان ابتذال‌بورژوایی است که در رمانتیك‌های جوان آنهمه نفرت برمی‌انگیخت.

ایـن مطلب را چگونه می‌تـوان توضیح کـرد: چطـور ابتذال بورژوایی توانسته است در استدلال نویسنده‌یی رسوخ کند که مبارزهٔ بی‌امان علیه ابتذال بورژوایی را هدف زندگی خود قرار داده بود؟

من در بالا، البته بطور گذرا، با مقایسهٔ طرز فکر رمانتیك‌ها با داوید و دوستانش، بارها به این سؤال پاسخ داده‌ام. گفتم که رمانتیك‌ها درعین قیام علیه ذوق‌ها و رسوم بورژوایی، ایرادی به شالودهٔ بورژوایی

جامعه نداشتند.

حال این موضوع را به نحوی دقیق‌تر بررسی کنیم.

برخی از رمانتیک‌ها ـ مثلاً ژرژساند در دوره‌یی که بایی‌یرلورو (Pierre Leroux) ارتباط داشت ـ گرایشی به‌سوی سوسیالیسم داشتند. اما این‌ها، استثناء بودند. به‌طورکلی رمانتیک‌ها، که باابتذال بورژوایی مبارزه می‌کردند، نسبت به سیستم‌های سوسیالیستی‌که لزوم اصلاحات اجتماعی‌را اعلام می‌داشتند، دشمنی‌می‌ورزیدند. رمانتیک‌هامی‌خواستند بدون دست زدن به‌شالودهٔ اجتماعی، رسوم جامعه را عوض کنند ـ که البته امری ناممکن است. بدین‌ترتیب قیام رمانتیک‌ها علیه «بورژوا»ها عملاً همانقدر کم اثر بود که تحقیر «روباهان» «ینا» یا «گوتینگن» نسبت به عوام.

در واقع ازنظر عملی این قیام کاملاً بی‌اثر ماند، واین امرتتایج بسیار مهمی در ادبیات به‌دنبال‌آورد. این امر به‌قهرمانان آثار رمانتیک همان‌خصلت قراردادی وغیرواقعی رادادکه باعث سقوط‌مکتب رمانتیسم شد. در واقع خصلت قراردادی و غیرواقعی قهرمانان، در هیچ حال نمی‌تواند به‌ارزش ادبی یك اثر چیزی بیفزاید. به‌این جهت در کنار «به علاوه»یی که دربالا مشاهده کردیم، حال بایدیك «منها» قراردهیم. یعنی : **اگر ازیك طرف آثار رمانتیک‌ها در نتیجهٔ قیام نویسندگانشان علیه «بورژواها»، بسیار امتیازبدست آورد، ازطرف دیگر، درنتیجهٔ پیگیرنبودن عملی این قیام بسیار امتیاز ازدست داد.**

نخستین هنرمندان رئالیست فرانسه کوشیدند تا از این نقص اساسی آثار رمانتیك، یعنی از خصلت قراردادی و غیرواقعی قهرمانان

مصون بمانند. اثری از این خصلت در آثار فلوبر پیدا نیست (شاید به استثنای «سالامبو» و «قصه‌ها»)، نخستین هنرمندان رئالیست هم چنان علیه «بورژوا»ها ایستادند ولی نحوهٔ ایستادگی فرق‌کرده بود. آنان در مقابل بورژوای مبتذل، قهرمانانی خیالی نمی‌ساختند. بلکه همین بورژواها راموضوع خلق هنری خودقرار می‌دادند. فلوبر عقیده داشت که نویسنده درتوصیف محیط اجتماعی باید همانقدرعینیت داشته باشد که یك طبیعی‌دان درمقابل طبیعت ...

او می‌گوید: باید انسانها را هم به‌چشم ماستودنت‌ها وسوسمارها نگریست. آیا می‌توان درمقابل شاخهای‌آن یافك ودندان این، احساس تأثرکرد؟ آنهارا نشان بدهید، ترسناك بودنشان رابنمایانید، درشیشه‌یی از الکل قرارشان دهید، والسلام. اما از لحاظ اخلاقی محکومشان نکنید. ومگر خودشما، قورباغه‌های کوچك،که هستید ؟

وهرچه فلوبر عینی‌تر باقی ماند، شخصیت‌های رمان‌هایش بیشتر ارزش «سندی» پیدا کردند، به طوریکه بررسی آنها برای کسی که بخواهد بطورعلمی پدیده‌های روانشناسی اجتماعی را تحلیل‌کند، لازم وضرور است. عینیت، نیرومندترین جنبهٔ روش اوبود.

با اینهمه، فلوبرکه درجریان‌آفرینش‌هنری چنین‌عینی بود، در ارزیابی ازجنبش‌های‌اجتماعی زمان خودبسیارذهنی باقی ماند. دراوهم مثل تئوفیل‌گوتیه،» احساس تحقیری رام نشدنی نسبت به «بورژوا»، با دشمنی شدید نسبت به‌کسانی که به‌نحوی از انحاء به‌شالودهٔ بورژوایی جامعه لطمهٔ می‌زدند، درهم آمیخته بود. وحتی این دشمنی در فلوبر، بسیار قوی‌تراز تئوفیل‌گوتیه بود. او دشمن سرسخت آراء عمومی بود

وآن را «مایهٔ ننگ روح بشر» می‌نامید. او به‌ژرژساند نوشت:

آراء عمومی چنانکه هست، تسلط یك عامل بر مجموع عوامل دیگر است، یعنی تسلط تعداد برروح، تعلیم وتربیت، نژاد وحتی پول، که باز بر تعداد شرف دارد.[1]

اودر نامهٔ دیگری می‌گوید که آراء عمومی ابلهانه‌تر ازحق آسمانی واحمقانه‌تر از بخشش الهی است. اوجامعهٔ سوسیالیستی را چون غولی عظیم مجسم می‌کرد که هر نوع عمل فردی، هر نوع شخصیت و هر نوع فکررا ازبین خواهدبرد وهمه چیزرا زیر نظر خواهدگرفت وهمه کارها را خود انجام خواهد داد. پس می‌بینیم که‌این تحقیرکنندهٔ «بورژواها» به‌خاطر نظرنامساعدش نسبت به‌دموکراسی وسوسیالیسم، کاملاً هم صف کوته‌فکرترین ایدئولوگهای بورژوایی است. و این خصلت، درتمامی هم‌عصران او که هواخواه هنر برای هنر بودند، مشترك است.

بودلر که مدتها بود روزنامهٔ انقلابی‌اش (Le Salut Public) را فراموش کرده بود؛ درطرحی از زندگی ادگارپو، نوشت «درمیان خلقی که فاقد اشرافیت باشند، پرستش زیبایی به‌ناچار دچار انحطاط می‌شود، از اهمیت می‌افتد وازمیان می‌رود.» در جایی دیگر تأکید می‌کند که فقط «کشیش وسرباز و شاعر» شایستهٔ احترامند. این دیگر روحیه‌یی محافظه‌کار هم نیست، گرایشی کاملاً ارتجاعی است.

همین گرایش در باربه دوره‌ویلی (Barbey d'Aurevilly) هم وجود دارد. او درکتاب خود به‌نام «شاعران» ضمن صحبت ازآثار شعری

۱ ــ «مکاتبات ژرژساند و گوستاوفلوبر» نامهٔ ۸ سپتامبر ۱۸۷۱. انتشارات Calmann–Levy پاریس، ص ۲۶۳.

لوران پیشا (Laurent Pichat) می‌گوید که او می‌توانست شاعر بزرگی باشد،

«چرا نچه بی‌دینی ودموکراسی، این دوعامل بی‌آبرویی فکر را لگد مال می‌کرد[1].»

از هنگامی که تئوفیل‌گوتیه مقدمهٔ خود را به‌کتاب «مادموازل دوموپن» (سه ۱۸۳۵) نوشت حوادث بسیاری روی داده بود، پیروان سن‌سیمون‌که به‌قول او«باادعای‌کمال‌پذیری نوع بشرسراورا می‌بردند»، لزوم اصلاحات اجتماعی را باصدای بلند اعلام می‌کردند. اما ایشان هم مثل غالب سوسیالیست‌های خیال پرست، به تحول مسالمت‌آمیز جامعه اعتقادی راسخ داشتند و بنابراین به‌همان شدت بامبارزهٔ طبقاتی مخالف بودند. به‌علاوه روی سخن سوسیالیستهای خیال پرست، به‌ویژه بامالکان وسایل تولیدوثروت بود. آنان به‌اقدام مستقلی ازطرف پرولتاریا عقیده نداشتند. بااینهمه حوادث سال ۱۸۴۸ نشان دادکه چنین اقدامی ممکن است به‌یك تهدید جدی مبدل شود. پس از ۱۸۴۸، دیگر مسأله این نبودکه‌آیا ثروتمندان حاضرند به‌بهبود سرنوشت بی‌چیزان‌فکر کنندیا نه، مسأله این‌بودکه درمبارزهٔ بین دارندگان وبی‌چیزان‌کدام‌یك پیروز خواهد شد. درجامعهٔ نوین، روابط طبقاتی بین این دو، بسیار ساده‌شده بود. تمام ایدئولوگهای بورژوازی حال پی برده بودند که مسأله این است‌که آیا جامعهٔ نوین قادرخواهد بود تودهٔ زحمتکشان را دربردگی اقتصادی‌نگاه داردیانه. آگاهی به‌این موقعیت، حتی درروحیهٔ هواداران هنر برای صاحبان ثروت نیز رسوخ کرده بود.

۱ــ باربه‌دوره‌ویلی: «شاعران»، پاریس، ۱۸۶۲.

ارنست‌رنان (Ernest Renan)که به‌علت ارزش علمی‌اش یکی‌از معتبرترین این کسان بود، در کتاب «اصلاح فکری و اخلاقی» خود خواهان حکومتی است نیرومند «که هنگامی که ما در بحر تفکرفرو می‌رویم، روستائیان ساده دل را مجبورکندکه سهم‌کار مارا انجام‌دهند[1].»

ایدئولوگهای بورژوازی به‌نحوی بسیار روشن‌تر از پیش معنای مبارزه‌بین‌بورژوازی وپرولتاریا رادرك‌کرده بودندواین امر نمی‌توانست برنوع «تفکری» که ایشان می‌کنند، بزرگترین تأثیر را نداشته باشد.

در «کتاب جامعه» بسیار به‌جا گفته شده است که :

«فشار، فرزانه را دیوانه می‌کند»

هنگامی‌که ایدئولوگهای بورژوا به‌معنای مبارزه بین طبقهٔ‌خود وپرولتاریا پی‌بردند، کم‌کم‌روشن بینی خودرا دربررسی علمی‌پدیده‌های اجتماعی از دست دادند و این امر ارزش آثار ایشان را به‌طور قابل ملاحظه‌یی کاهش داد.

در واقع اگر پیش ازآن، اقتصاد سیاسی بورژوایی می‌توانست در زمینهٔ تفکرعلمی غولی چون دیویدریکاردو به‌وجود آورد، حال دیگر در صف اول نمایندگانش جز موجودات ناقص‌الخلقهٔ پرچانه‌یی نظیر فردریك باستیاکسی را نداشت. در فلسفه، بیش ازپیش برنظری ایده‌آلیستی تکیه می‌شد که گوهر آن گرایش محافظه کارانه‌یی است که می‌خواهد تازه‌ترین اکتشافات علوم طبیعی را با سنت‌های کهنهٔ مذهبی آشتی دهد، به بیان دقیق‌تر می‌خواهد آزمایشگاه و عبادتگاه را آشتی

۱ــ نقل ازکتاب آ. کاسانی (A. Cassagne) به‌نام «نظریه هنربرای هنر نزد واپسین هنرمندان رمانتیك ونخستین هنرمندان رئالیست» ص ۱۹۴ و ۱۹۵.

دهد[1].

هنر نیز نمی‌توانست از این سرنوشت کلی برکنار باشد. بعد خواهیم دید که تأثیر ارتجاع ایده‌آلیستی کنونی، برخی از نقاشان پیشرو را به چه مسخره بازی‌های پست و مبتذلی کشانده است. فعلاً همین‌قدر می‌گویم‌که: روحیهٔ محافظه‌کار ـ وحتی می‌توان گفت تاحدی ارتجاعی ـ نخستین هنرمندان رئالیست مانع‌ازآن‌نشدکه‌این‌هنرمندان، محیطی راکه درآن می‌زیستند به دقت مشاهده کنند وآثاری با ارزش هنری بسیار بیافرینند. امااین روحیه بی‌هیچ تردید میدان دیدایشان را سخت تنگ کرد.

این هنرمندان با دشمنی، به‌جنبش رهایی‌بخش زمان خود پشت کردند و جالب‌ترین نمونه‌ها از نظر غنای زندگی درونی را از شمار «ماستودنت‌ها» و «سوسمارها»ی مورد مشاهدهٔ خود، کنار گذاشتند. موضع‌گیری عینی آنان دربرابر محیطی که مطالعه می‌کردند، درواقع خبراز بی‌علاقگی کامل آنها نسبت به این محیط می‌داد. البته آنان به

۱ــ ده سال پیش، پروفسور گراسه استاد دانشکدهٔ پزشکی مون پلیه می‌گفت: «می‌توان به‌نوبت به‌آزمایشگاه وعبادتگاه خود رفت بی‌آنکه تضادی بین این دوکار باشد». این ادعا با استقبال پرشور تئوری‌دانهایی روبرو شد ازنوع ژول سوری J. Soury نویسندهٔ کتاب «خلاصهٔ تاریخ ماتریالیسم» که با روحیه‌یی نظیر اثر مشهور لانگه Lange در همین‌باره نوشته شده‌بود (نگاه‌کنید به‌مقالهٔ «عبادتگاه وآزمایشگاه» درمنتخب‌کارهای سوری‌به‌نام «مبارزات‌ناسیونالیستی»، پاریس، ۱۹۰۲، ص ۲۳۳ تا ۲۶۶ و ۲۶۸). درهمین منتخب به‌مقالهٔ «علم و مذهب» هم نگاه‌کنیدکه فکر اساسی آن در این سخنان مشهور دوبوآ‌ـرمون (Du Bois-Raymond) بیان شده‌است: (ignoramus et ignorabimus)

علت روحیه‌یی محافظه‌کارانه‌شان نمی‌توانستند به‌چیزی علاقه نشان دهندکه موضوع منحصر به فرد مشاهداتشان باقی مانده بود- یعنی به «کوته‌فکری‌ها» و«شورهای پست»،که‌از«گل ولای آلودهٔ» زندگی‌روزمرهٔ بورژوایی بیرون می‌زد. اما فقدان علاقه نسبت به موضوعی که آنان مشاهده وطراحی می‌کردند، خیلی زود، وبه‌نحوی اجتناب ناپذیر، تمام توجه آنان به‌این‌کار را از ایشان سلب کرد.

ناتورالیسمی‌که آنان سنگهای اولیهٔ بنایش را درآثارمهم هنری خود کار گذاشتند، به‌زودی به‌قول هوئیسمان (Huysmans) «در یك بن‌بست، یك دالان بسته» افتاد. به‌عقیده هوئیسمان ناتورالیسم قادربود که هرچیز از جمله سیفیلیس- را موضوع مطالعه قراردهد[1]. با اینهمه نتوانست جنبش کارگری معاصر خود را درك کند. درست است‌که زولا، کتاب «ژرمینال» را نوشت. اما اگر جنبه‌های ضعیف این رمان را هم کنار بگذاریم، نباید فراموش کرد که هرچند زولا به‌قول خودش به سوسیالیسم‌گرایش یافت، اماآنچه «روش‌تجربی» اونامیده می‌شد هرگز به او امکان ندادکه جنبش‌های بزرگ اجتماعی را به‌نحوی هنرمندانه بررسی وطراحی کند.

این روش بستگی نزدیك باآن نوع بینش ماتریالیستی داشت‌که مارکس، **ماتریالیسم ناتورالیستی**‌اش نامیده‌است. این‌نوع ماتریالیسم درك نمی‌کند که اعمال، تمایلات، ذوقها و عادات روحی انسان **اجتماعی** را نمی‌توان بطورکامل از طریق **فیزیولوژی** یا **پاتولوژی** توضیح داد، چرا

۱- اشارهٔ هوئیسمان دراینجا، به‌کتاب «ویروس‌های عشق» اثر نویسندهٔ بلژیکی تاباران Tabarant است.

که زائیدهٔ **روابط اجتماعی** می‌باشند: هنرمندان معتقد به این روش می‌توانستند «ماستودنت‌ها» و «سوسمارها»ی خود را به‌صورت انفرادی بررسی وطراحی‌کنند، ولی قادر نبودند آنها را به‌عنوان اعضایی ازیك مجموعهٔ بزرگ درنظرگیرند.

وقتی هوئیسمان می‌گفت‌که ناتورالیسم به‌بن‌بست‌افتاده‌است وجز تکرار حکایت «هم‌خوابگی زن‌بقال باشراب فروش محل[1]» کاردیگری ازآن ساخته نیست، این مطلب را حس کرده بود.

این نوع حکایت، اگر مانند مکتب رئالیسم روسی، برخی از جنبه‌های روابط اجتماعی را روشن می‌کرد، می‌توانست جالب توجه باشد. امارئالیست‌های فرانسوی به‌روابط‌اجتماعی کاملاً بی‌توجه بودند. به‌این دلیل تابلوی «هم‌خوابگی زن بقال باشراب فروش محل» به‌ناچار هرنوع جاذبه‌یی را از دست داد وکسل کننده وحتی نفرت انگیز شد.

خودهوئیسمان درنخستین آثارش-مثلاً دررمان «خواهران‌واتار» یك ناتورالیست خالص بود، اما ازطراحی «هفت گناه‌کبیره» (قول خود اوست) خسته شد وناتورالیسم را رها کرد وبه‌قول آلمانی‌ها، آب وبچه، هردورا ازحمام بیرون ریخت.

هوئیسمان دررمان‌عجیب‌خودبه‌خودبه‌نام «A rebours»(وارونه)، که گاه کسالت آور است ولی درست به‌علت نقص‌هایی که دارد بسیار آموزنده هم هست، در قالب (دسه سنت) (DesEsseintes) چهرهٔ نوعی سوپرمن را نشان داده- یا بهتر است بگوییم «ساخته»- است (در واقع

۱- نگاه‌کنید به‌کتاب «بررسی‌درتحول ادبی» اثر ژول‌ئوره (Jules Huret) **گفتگو با هوئیسمان** ص ۱۷۹.

نمونه‌یی از اشراف کاملاً مسخ شده) که نحوهٔ زندگی‌اش، آنتی‌تز مطلق زندگی «شراب فروش» یا «زن بقال» بنظر می‌رسد.

آفرینشهایی ازاین نوع، یکبار دیگر، درستی این فکر لوکنت‌ـ دولیل راثابت می‌کنندکه درجایی‌که زندگی واقعی وجود ندارد، وظیفهٔ شعر،ایجادیك‌زندگی ایده‌آلی‌است. امازندگی ایده‌آلی «دسه‌سنت» چنان خالی ازهرنوع محتوای انسانی‌است‌که آفرینش او، هیچ راهی را برای خروج‌ازبن‌بست‌بازنکرد. وهوئیسمان‌ازآن‌پس‌به‌عرفان‌گروید، وعرفان برای‌وضعی‌که خروج‌ازآن‌ازراه «واقعیت» ممکن‌نبود، مفری «ایده‌آلی» عرضه می‌کرد. نظر به شرایط موجود، این مفر کاملاً طبیعی بود. اما ببینید چه نتیجه‌یی به دنبال آورده است: هنرمند پس از آنکه عارف شد، محتوای ایدئولوژیکی راکنارنگذاشت بلکه رنگ ویژه‌یی به‌آن داد. عرفان هم برای خود فکری است، اما فکری مبهم، و مثل بخار و مه بی‌شکل، که تا پای مرگ با عقل می‌جنگد. عرفان فقط حکایت نمی‌کند، بلکه‌ثابت هم می‌کند. اماآنچه حکایت می‌کند «وارفته» است، و برای اثبات مطالب خود، نقی شعور را مبدأ حرکت اختیار می‌کند.

مثال هوئیسمان دلیل‌دیگری است براینکه اثرهنری نمی‌تواند ازنوعی محتوای ایدئولوژیکی برکنار باشد؛ اماوقتی هنرمندی نسبت به‌مهم‌ترین جریان‌های اجتماعی زمان خود بیگانه بماند، ارزش عمیق افکاری که در آثارش بیان می‌شوند، سخت تنزل می‌کند. و این کاهش ارزش افکار به‌طور اجتناب‌ناپذیر درآثارش منعکس می‌گردد.

این امر درتاریخ هنروادبیات دارای چنان اهمیتی است‌که باید آنرا از تمام جنبه‌ها مورد بررسی قرارداد. اما پیش ازپرداختن به‌این

کار ببینیم تاکنون به‌کجا رسیده‌ایم.

گرایش به نظریهٔ هنر برای هنر درجایی بوجود می‌آید وریشه می‌گیردکه بین هنرمندان ومحیط اجتماعی‌شان یك ناسازگاری بی‌راه حل وجود داشته باشد. این ناسازگاری، در حدی که هنرمند را کمك می‌کند تاخود را به‌سطحی بالاترازمحیط خویش برساند، درخلق‌هنری اثری سودمند دارد. پوشکین در عصر نیکلای اول، یکی از این موارد بود. رمانتیك‌ها، پارناسی‌ها ونخستین رئالیست‌های فرانسه نیزمواردی ازهمین نوع بشمارمی‌رفتند. باآوردن مثال‌های دیگرمی‌توان‌ثابت‌کرد که درهرکجااین‌ناسازگاری وجود داشته، وضع بهمین منوال بوده‌است.

بااینهمه، رمانتیك‌ها، پارناسی‌ها ورئالیست‌ها، که دربرابرابتذال وجلفی عادات ورسوم محیط‌اجتماعی خویش عصیان‌کرده بودند، بهیچ‌ـ وجه علیه آن روابط اجتماعی که بوجود آورندهٔ این عادات و رسوم مبتذل است، نشوریده بودند. به‌عکس درعین لعن ونفرین «بورژوا»ها، بهمان شدت به «نظام بورژوایی» پای بند بودند، نخست به‌طورغریزی، وبعدها با آگاهی کامل. هرچه در اروپای نوین، جنبش آزادی‌بخش که علیه‌شالودهٔ‌بورژوایی‌جامعه مبارزه می‌کرد، نضج‌می‌گرفت، هواداران هنربرای‌هنردرفرانسه بیشتروآگاهانه‌تربه‌جامعه‌بورژوایی‌می‌پیوستند. وبهمان نسبت کمتر می‌توانستند نسبت به‌افکاری که در آثار خود بیان می‌کردند، بی‌اعتنا بمانند.

با اینهمه، کوری آنان در مقابل جریان نوینی که می‌خواست تمامی زندگی‌اجتماعی را نوکند، باعث می‌شد که افکارشان‌غلط، تنگ‌ـ نظرانه ویك جانبه باقی بماند. نتیجهٔ طبیعی‌این وضع آن شدکه مکتب

رئالیسم فرانسه در بن‌بست قرار گیرد و به‌جریانهای منحط و فاسدی منتهی شود، و نویسندگانی هم‌که درگذشته درمکتب ناتورالیسم بودند، به سوی عرفان گرایش پیدا کنند.

به‌این نتیجه‌گیری درباره اشاره خواهم کرد. و حال باید به‌آن خاتمه داد، فقط می‌خواهم دو کلمه هم راجع به پوشکین به آن اضافه کنم.

وقتی «شاعر» او علیه «مردم پست» می‌غرد، سخنانش پراز خشم وغضب است ــ ولی د.ی.پیسارف هرچه می‌خواهد بگوید ــ دراین‌سخنان هیچ‌اثری ازابتذال وجلفی‌نیست. شاعر به‌تودهٔ مردم عامی ایرادمی‌گیرد ــ چون درواقع روی سخن او باتودهٔ تودهٔ عوام است ونه با خلق واقعی‌که درآن عصر کاملاً بیرون از میدان دید ادبیات روسید قرار داشت ــ که بیشتر به‌فکر «دیگ» خود هستند تا به‌فکر آپولون بل‌ودر[1]. اوبه‌این وسیله می‌خواهد بگویدکه روح مبتذل وپیش‌پا افتادهٔ این توده برایش تحمل‌ناپذیر است. همین. اگر زیربار نمی‌رودکه توده را هدایت‌کند، به‌دلیل‌آنست‌که هرنوع امیدی به‌توده را ازدست داده است. در اینجا هیچ اثری از روحیهٔ ارتجاعی وجود ندارد. واین برتری عظیم پوشکین برمدافعان نظریهٔ هنربرای هنر نظیر تئوفیل‌گوتیه است. با اینهمه،

۱ــ Apollon du Belvedère مجسمه‌یی است باستانی درموزه واتیکان‌که مظهر زیبایی مردانه محسوب می‌شد. اشارهٔ نویسنده در اینجا به‌این ابیات از شعر «توده» است: ... ارزش خدای بل‌ودر در نظر تو به‌وزن‌آن بستگی دارد ــ توکوچکترین‌فایده‌یی درآن‌نمی‌بینی ــ با اینهمه، این سنگ مرمر یك خداست! آری، چه می‌گویی؟ــ درنظر تو یك دیگ، ارج بیشتری دارد ــ چون غذایشرا درآن می‌پزی ــ و...

این برتری نسبی‌است. پوشکین پیروان سن‌سیمون رامسخره نمی‌کرد؛ اما به‌احتمال زیاد هرگز اطلاعی هم از وجود آنان نداشت. او مردی شرافتمند وآزاده بود. اما این مرد شرافتمند وآزاده از همان دورهٔ کودکی، از برخی از پیش‌داوری‌های طبقاتی انباشته شده بود. از میان بردن استثمار یك طبقه توسط طبقه‌یی دیگر قطعاً به‌نظر او نوعی خیال‌پرستی‌تحقق‌ناپذیر وحتی پوچ می‌رسید. اگر او ازطرحهای عملی برای دست‌یافتن به‌محو استثمارآگاهی داشت وبه‌ویژه اگراین‌طرح‌ها در روسیه همانقدرسروصدا به‌راه می‌انداخت‌که طرحهای پیروان سن‌ــ سیمون در فرانسه، بی‌شك او در مقالات جدلی‌کوبنده و در هزلهای گزنده‌اش به‌شدت به‌آنها می‌تاخت. برخی از تذکرات او ــ در مقالهٔ «اندیشه‌های راه» ــ دربارهٔ وضع ممتاز دهقانان روسی ــ که درآن زمان هنوز درحال بندگی (سرواژ) بودند ــ نسبت به‌وضع‌کارگراروپای غربی، این‌گمان رابارورمی‌کندکه دراین مورد، پوشکین باهوش‌گاه‌می‌توانست به‌همان سستی‌گوتیه ــ که بسیار کم هوش‌تر از او بود ــ استدلال کند. وضع اقتصادی عقب‌افتادهٔ روسیه، اورا ازاین ضعف احتمالی نجات داد.

این داستانی‌کهنه و درعین حال همیشه تازه است.

هنگامی‌که یك‌طبقه، ازراه استثمارطبقهٔ دیگری زندگی‌می‌کند که ازنظراقتصادی‌وضع‌پست‌تری دارد، وهنگامی‌که این‌طبقه‌به‌موقعیتی کاملاً مسلط درجامعه دست می‌یابد، دراین حال پیشرفتن ، برای اوحکم سقوط است. از این راه است‌که می‌توان پدیده‌هایی را روشن‌کردکه در نظر اول غیرقابل فهم وحتی باورنکردنی جلوه می‌کنند. درکشورهایی که از نظر اقتصادی عقب افتاده‌اند، ایدئولوژی طبقات مسلط، غالباً در

سطحی بالاتر از ایدئولوژی طبقات مسلط در کشورهای پیش‌رفته قرار دارد.

روسیهٔ امروزی نیز به‌آن‌حد از رشداقتصادی رسیده است‌که در آن، هواداران نظریهٔ هنربرای هنر، به‌مدافعان‌آگاه یك نظام‌اجتماعی مبتنی براستثماریك طبقه توسط طبقه‌یی دیگر، مبدل شده‌اند. از این رو درکشور ما نیز به‌نام «استقلال مطلق هنر»، حال مهملاتی بهم بافته می‌شودکه از نظراجتماعی،کاملاً ارتجاعی است.

در زمان پوشکین هنوز وضع چنین نبود، واین امربسیاربه‌سود او تمام شد.

دربالاگفتم‌که هیچ اثرهنری وجودنداردکه فاقدهر نوع محتوای ایدئولوژیکی باشد. و اضافه‌کردم‌که هرفکری هم نمی‌تواند اساس یك اثر هنری قرارگیرد، و تنها، آنچه به‌نزدیکی افراد بشرکمك می‌کند، می‌تواندحقیقتاً الهام‌بخش هنرمندباشد. حداین نزدیکی راخودهنرمند معین نمی‌کند، این حد توسط سطح فرهنگی آن واحد اجتماعی معین می‌شودکه هنرمند به‌آن تعلق دارد. و در جامعهٔ تقسیم شده به‌طبقات، این حد به‌روابط بین طبقات و نیز به‌درجهٔ رشد هریك از طبقات در لحظه‌یی معین، بستگی دارد. وقتی بورژوازی برای رهایی خود از زیر یوغ اشرافیت و روحانیون بزرگ هنوز درحال جنگ بود، یعنی هنگامی‌که خودبورژوازی هنوزیك طبقهٔ انقلابی‌بشمارمی‌رفت، تمامی تودهٔ زحمتکش به‌دنبالش‌بودند وبا اویك «طبقهٔسوم» واحد را تشکیل می‌دادند. درآن وقت ایدئولوك‌های بورژوازی، درعین حال ایدئولوك‌های پیشرو «تمام ملت به‌استثنای صاحبان امتیاز» محسوب می‌شدند.

به‌بیان دیگرامکان این نزدیکی انسانها به‌یکدیگر،که‌آثارهنرمندان همداستان بابورژوازی نیزبه‌آن‌کمك‌می‌کرد،نسبتاً زیادبود.اماهنگامی که منافع بورژوازی دیگر با منافع تمامی تودهٔ زحمتکش سازگاری نداشت، وبه‌ویژه‌هنگامی‌که منافع بورژوازی با منافع پرولتاریا درگیر شد، این امکان نزدیکی بسیارکاهش یافت.

روسکین می‌گویدکه خسیس نمی‌تواندترانه از دست رفتن پول‌هایش را بخواند. اینك حالت روحی بورژوازی به‌حالت روحی مرد خسیسی نزدیك شده است‌که برثروت از دست رفته‌اش تأسف می‌خورد. تنها تفاوت در اینست‌که خسیس برفنای ثروتی واقعی تأسف می‌خورد، حال آنکه بورژوازی، راحتی خیالش را به‌خاطر خطری که در آینده تهدیدش خواهدکرد، از دست می‌دهد.

در نقل قول ازکتاب جامعه‌گفتم‌که: «فرزانه با زیر فشارگذاردن دیگران، خود دیوانه می‌شود.» بیم از دست دادن این امکان فشار بر دیگران، نیز ممکنست برفرزانه (حتی برفرزانه!) اثری همانقدر زیانبخش بگذارد. ایدئولوك‌های طبقهٔ مسلط، درحدی‌که این طبقه به دوران افول خود نزدیك می‌شود، ارزش ذاتی‌خود را از دست می‌دهند. هنری‌که ازاین تغییرات قهقرایی‌برمی‌خیزد، به‌انحطاط‌کشیده می‌شود.

هدف نوشته‌هایی‌که به‌دنبال می‌آید، کامل‌کردن مطلبی است‌که پیش ازاین‌گفتم. دراین نوشته‌ها من بازنمونه‌هایی چند ازآشکارترین علایم افول‌کنونی هنر بورژوایی را مورد بررسی قرار خواهم داد.

دیدیم‌که چطور عرفان در ادبیات معاصر فرانسه پیدا شد. وقتی نویسندگان مشاهده‌کردندکه بسنده‌کردن به‌قالبی‌بی‌محتوا یعنی خالی

ازفکر، ناممکن‌است، ودرعین حال‌هم‌چنان از درك افکاربزرگ آزادی‌بخش‌این عصر، عاجزماندند، گرایش به‌عرفان پدیدآمد. اماآن مشاهده و این عجز نتایج بسیاردیگری نیز داشته است‌که درکاهش ارزش ذاتی آثار هنری، تأثیری‌کمتر از عرفان نداشته‌اند.

عرفان دشمن آشتی‌ناپذیرعقل‌است. ولی‌کسی‌که خود را به‌عرفان رهامی‌کندیگانه دشمن عقل نیست. تمام‌کسانی نیزکه به‌این یاآن‌دلیل و به‌این یا آن وسیله از یك فکر غلط دفاع می‌کنند، درشمار دشمنان عقل‌اند. وهنگامی‌که یك فکرغلط، اساس یك اثرهنری قرارمی‌گیرد، چنان تضادهایی وارد این اثر می‌کندکه به‌ناچار به‌ارزش استتیکی آن لطمه می‌زند. به‌عنوان مثال من پیش از این از نمایشنامهٔ «درآستانهٔ امپراتوری» اثرکنوت‌هامسون نام برده‌ام[1].

قهرمان نمایشنامه، نویسندهٔ جوانی‌است به‌نام ایوارکاره‌نو (Ivar Kareno)،که اگراستعداد درخشانی‌ندارد، درعوض تا حدافراط پرمدعا است. اوخودش را مردی «با افکاری آزاد چون پرنده» تعریف می‌کند.

این متفکر «آزادچون پرنده» دربارهٔ چه موضوعی قلم می‌زند؟ دربارهٔ «مقاومت»، دربارهٔ «نفرت». به‌چه‌کسی‌مقاومت راتوصیه می‌کند؟ ازکه‌بایدنفرت‌داشت؟ اومقاومت‌درمقابل‌پرولتاریاراتوصیه‌می‌کندونفرت از پرولتاریا را می‌آموزد. آیا این قهرمان، ازنوع کاملاً تازه‌یی نیست؟ قهرمانی‌که نظیرش را در ادبیات هرگز ندیده‌ایم یا بسیارکم دیده‌ایم، اماکسی‌که مقاومت‌در برابر پرولتاریا را توصیه می‌کند، آشکارا یك

۱ــ نگاه‌کنید به‌مقالهٔ من زیرعنوان «پسردکتراستوك‌مان» درمجموعه‌یی ازآثار من به‌اسم «از دفاع تا حمله».

یدئولوك‌بورژوازی‌است. ایوارکاه‌نو به‌عقیدهٔ خودو به‌عقیده‌آفریننده‌اش، کنوت‌هامسون، یك انقلابی بزرگ است.

با توجه به‌مثال نخستین رمانتیك‌های فرانسه، می‌دانیم‌که نوعی حالات روحی «انقلابی» وجود دارند که وجه مشخصهٔ آنها محافظه‌کار بودنشان است. تئوفیل‌گوتیه از«بورژوا» نفرت داشت، ولی‌این امرمانع ازآن نبودکه علیه‌کسانی‌که خواهان ازمیان بردن روابط بورژوایی در جامعه بودند، به‌جوش وخروش بیاید. در واقع ایوارکاره‌نو، چون یکی ازنواده‌های معنوی این نویسندهٔ مشهور رمانتیك فرانسه بنظرمی‌رسد.

اما نواده‌یی‌که از جد خود پیش‌تر رفته است. او از چیزی‌که به‌طورغریزی مورد دشمنی جدبود، آگاهانه‌نفرت دارد[1]. اگررمانتیك‌ها

۱ــ من از زمانی حرف می‌زنم‌که گوتیه هنوز نیم‌تنهٔ قرمزرنگ مشهور خود را به‌تن نمی‌کرد. بعدها، مثلاً در زمان‌کمون پاریس، او به‌یك دشمن آگاه ــ وچه سرسخت! ــ جنبش رهایی‌بخش طبقهٔ کارگرمبدل شد. می‌توان‌گفت‌که فلوبرهم از پیش‌کسوتان ایدئولوژیکی‌کنوت هامسون بود، وشاید این ادعا درمورد او، ازموردگوتیه هم صادق‌تر باشد. دریکی از دفترهای فلوبر این خطوط پراهمیت نقش شده است: « امروزه پرومته می‌بایست نه علیه خدا، بلکه علیه خلق، این خدای‌جدید، قیام‌کند. به‌دنبال‌ستمگری‌های‌کلیسایی، فئودالی‌وسلطنتی، ستمگری دیگری پیدا شده است که ظریف‌تر، پیچیده‌تر وقطعی‌تر است و در آینده‌یی نزدیك، دیگرگوشهٔ آزادی درجهان باقی نخواهد گذاشت.» (نگاه کنید به‌فصل «یادداشت‌های فلوبر» درکتاب لویی برتران، به‌نام «گوستاوفلوبر»، پاریس، ۱۹۲۳، ص ۲۵۵).

همین فکر «آزادچون پرنده» است‌که ایوارکاره‌نورا هم الهام می‌بخشد. فلوبر درنامهٔ ۸ سپتامبر ۱۸۷۱ خود بهژرژسانند، می‌نویسد: «من عقیده دارم‌که توده و گله، همواره تنفرانگیزنـد. آنچه اهمیت دارد، گروه‌کوچك و همواره ←

محافظه‌کار بودند، ایوارکاره‌نو یك ارتجاعی تمام عیار است و یك خیال‌پرست از نوع «پومشچیك» وحشی دراثر شچدرین. اومی‌خواست پرولتاریا را ازمیان بردارد، همانطورکه این یکی می‌خواست موجیك‌ها راازبین ببرد. این خیال‌پرستی به‌غایت مضحك و خنده‌دار است. در ضمن، تمام افکار «آزادچون پرندهٔ» ایوارکاره‌نودراینجا به‌منتهای پوچی می‌رسد. پرولتاریا بنظر او طبقه‌یی می‌آیدکه طبقات دیگر جامعه را استثمار می‌کند. این فکر، غلط‌ترین افکار«آزاد چون پرندهٔ» ایوارکاره‌نواست. و تأسف آور آنکه‌کنوت‌هامسون هم ظاهراً عقیدهٔ غلط قهرمان خودرا قبول‌دارد. تمام‌حوادث نامساعددرست به‌این دلیل‌برکاره‌نو نازل می‌شوند که او از پرولتاریا نفرت دارد و در مقابل آن «مقاومت می‌کند». مثلاً به‌این خاطراست‌که او کرسی‌استادی مورد نظرش را از دست می‌دهد و

←

یکسانی است‌که مشعل را دست به‌دست می‌گرداند.»

مطلب مربوط به‌آراء عمومی‌که در بالا به‌آن اشاره شد نیز درهمین نامه است، ودر همین‌جاست‌که فلوبر آراء عمومی را «مایهٔ ننگ روح بشر» خوانده است چون از راه آن، تعداد «حتی برپول»! پیشی گرفته است (نگاه کنید به‌سری چهارم ازمکاتبات فلوبر[۱۸۸۰–۱۸۶۹]، چاپ پاریس،۱۹۱۰).

ایوارکاره‌نو می‌توانست در این نوشته‌های فلوبر، افکار خاص خود را که «چون پرنده آزاد»ند بخواند. با اینهمه، این افکار در رمان‌های فلوبر بیان مستقیمی نیافته‌اند. جنگ طبقاتی در جامعهٔ معاصر او، هنوز می‌بایست توسعهٔ بیشتری‌یابد تاایدئولوگهای طبقهٔ حاکم، نیازبه‌بیان‌نفرت خود درمقابل‌خواست‌های رهایی‌بخش «خلق» را حس‌کنند. وهنگامی آن زمان رسید، دیگر دفاع از «استقلال مطلق» ایدئولوژی‌ها ممکن نبود. به‌عکس، آنان مجبور بودند به ایدئولوژی‌ها هدف مشخصی بدهند وآن را چون سلاحی معنوی درمبارزه علیه پرولتاریا به‌کار برند. به‌این موضوع دوباره اشاره خواهم کرد.

حتی نمی‌تواندکتاب خود را به‌چاپ برساند. خلاصه هرنوع فشاری را از جانب **بورژواهائی**‌که در میانشان زندگی می‌کند، متحمل می‌شود. اما درکدام‌گوشهٔ جهان، درکدام‌کشورخیالی، چنان بورژوازی‌یی وجود داردکه «مقاومت» در برابر پرولتاریا را چنین سخت سرکوب‌کند؟ این چنین بورژوازی هرگزوجودنداشته است ونمی‌تواند وجود داشته‌باشد. کنوت‌هامسون فکری‌رااساس‌نمایشنامهٔ خودقرارداده است‌که باواقعیت در تضاد مطلق است، و این امرچنان لطمه‌یی به‌او می‌زند که تکه‌هایی ازنمایشنامه،که نویسنده می‌خواسته است به‌آنها جنبهٔ تراژیك بدهد، باعث خنده می‌شوند.

کنوت‌هامسون استعداد بسیاری دارد، ولی هیچ نوع استعدادی نمی‌تواند آنچه را مخالف حقیقت است، به‌حقیقت بدل کند. نقایص بسیاربزرگ درام «درآستانهٔ امپراتوری» نتیجه‌یی طبیعی ازغلط بودن مطلق فکر اساسی آن است. این فکر اساسی از آن‌رو غلط است‌که نویسنده قادرنیست معنای جنگ‌طبقاتی‌درجامعهٔ‌کنونی را–که انعکاسی ادبی در درام او داشته است – درك‌کند.

کنوت‌هامسون فرانسوی نیست، ولی این امر چیزی را عوض نمی‌کند. «**بیانیهٔ حزب‌کمونیست**» در همان وقت به‌حق یادآوری کرده بودکه درکشورهای متمدن، به‌برکت رشد سرمایه‌داری،

> تنگ نظری و تعصب، روزبه‌روز برای یك ملت ناممکن‌تر می‌گردد؛
> و از تمام ادبیات ملی ومحلی، ادبیاتی جهانی به‌وجود خواهدآمد[۱].

درست است که هامسون در کشوری از اروپای غربی زاده شد و

۱– کارل‌مارکس وف. انگلس: «بیانیهٔ حزب‌کمونیست».

زندگی‌کرد، که از نظر اقتصادی بهیچ‌روی از پیش رفته‌ترین کشورها بشمار نمی‌رفت. روشن است‌که این امر، توضیح ساده‌گرایی‌کودکانه او درقسمت‌هایی‌است‌که‌می‌خواهد وضع‌پرولتاریای‌مبارز رادرجامعهٔ‌کنونی مجسم‌کند. اما علی‌رغم عقب‌ماندگی اقتصادی‌کشورش، در او هـم همان نفرتی‌نسبت به‌طبقهٔ کارگروهمان علاقه‌یی‌به‌مبارزه علیه این طبقه دیده می‌شودکه هم‌اکنون درمیان روشنفکران بورژوازی، در پیش‌رفته‌ترین کشورها ظاهر شده است.

ایوارکاره‌نو، فقط‌جنبه‌یی‌ازجنبه‌های متعددشخصیت نوع‌نیچه‌یی است. خود«نیچه‌ایسم» مگرچیست؟ «نیچه‌ایسم» نسخه‌یی‌ازاین مبارزه علیه «بورژواها» است‌که باآن خوب‌آشنائیم وکاملاً می‌تواند باعلاقه‌یی خلل‌ناپذیر نسبت به‌حفظ نظام‌بورژوایی جامعه سازگارباشد؛ این نسخهٔ تازه، طبق مقتضیات دوران اخیرسرمایه‌داری، موردتصحیح وتجدیدنظر قرارگرفته است.

به‌سادگی می‌توان مثال دیگری در ادبیات معاصر فـرانسه پیدا کرد.

یکی از با استعدادترین نمایشنامه‌نویسان کنونی فرانسه و به‌خصوص ـ آنچه دراینجا برای ما مهم‌تر است ـ یکی ازغنی فکرترین ایشان، بی‌هیچ تردید فرانسوا دوکورل (François de Curel) است. از میان نمایشنامه‌های او، «غذای شیر»که نمایشنامه‌یی در پنج پـرده است، به‌یقین بیش از نمایشنامه‌هـای دیگر او قابل توجه است. ایـن نمایشنامه ـ تاآنجاکه من‌می‌دانم ـ توجه منتقدان روسی‌را زیاد جلب نکرده است.

شخصیت اصلی نمایشنامه، ژان دوسانسی، درنتیجهٔ برخی‌حوادث استثنایی دوران کودکی‌اش، زمان کوتاهی به‌سوی سوسیالیسم مسیحی جلب می‌شود. اما بعد از این سوسیالیسم می‌برد و مدافع آشکار تولید بزرگ سرمایه‌داری می‌گردد. درصحنهٔ سوم ازپردهٔ چهارم، اوسخنرانی مهمی می‌کند تا به‌کارگران نشان دهدکه:

«خودخواهی توأم با تولید، برای تودهٔ زحمتکش، در حکم ترحم توأم با بخشش برای فقراست، یعنی یك منبع فیض است[1].»

و چون درمیان شنوندگانش همهمه درمی‌گیرد، اوکم‌کم حرارتی می‌شود و با یك مقایسهٔ سرشار از تصاویـر درخشان نقش سرمایه‌دار و کارگرانش را در تولید مدرن برای آنها شرح می‌دهد:

هنگامی‌که شیر باغرش‌خود، ازاعماق بیابان، اعلام می‌کندکه به‌شکار می‌رود، شغالان‌گله‌گله‌هجوم‌می‌آورند تا باقیماندهٔ طعمهٔ اورا بخورند. آنهاکه برای حمله به‌گاومیش بسیار ضعیف و برای رسیدن به‌آهو بسیاربطیی‌اند، تمام امیدخود را به‌چنگال پادشاه بسته‌اند. می‌شنوید، به‌چنگال! غروب هنگام، اوکتام خود را ترك می‌کند و به‌جستجوی شکار می‌رود... شکار ظاهر می‌شود! ناگهان جهشی معجزآسا، نبردی سخت وخشم‌آلود، بهم پیچیدن‌های مرگ‌آور، وبعد، ضیافتی شاهانه درمقابل دیدگان پراحترام شغالان. هنگامی‌که شکم شیرپرشد شغالان شام می‌خورنـد. خیال می‌کنیدکه اگر شیر شکار خود را بـه‌تعداد میهمانان تقسیم می‌کرد، و خود به‌تکهٔ کوچکی می‌ساخت،آنهاغذای بهتری نصیبشان می‌شد؟به‌هیچ‌وجه!... چنین شیرآرام‌وسربراهی دیگر

۱ــ فرانسوا دوکورل: «غذای شیر» پاریس، انتشارات stock، ۱۸۹۸، صحنهٔ ۳، پردهٔ چهارم.

شیر حساب نمی‌شود. دست بالا سگی است که کوری را همراهی می‌کند!... به‌خوبی می‌توان مجسم کرد که چنین شیری به‌نخستین فریاد هراس، از کشتن باز می‌ایستاد و به‌لیسیدن زخمهای قربانی‌اش می‌نشست. برای من از جانوری خونخوار، پرتوان در غارت که جز به‌قتل و قصابی نمی‌اندیشد، حرف بزنید... وقتی چنین جانوری می‌غرد، آب در دهان شغالان جمع می‌شود...[1]

این سخنران سرشار از فصاحت در سخنان موجزتر زیر که بهمان اندازه گویا است، برمعنای این مقایسه که به‌اندازه کافی روشن است، تکیه می‌کند:

صنعت منابع غذا دهنده‌یی به‌وجود می‌آورد که کارگر حداکثر ممکن را از آن جذب می‌کند[2].

من خوب می‌دانم که نویسنده، مسؤول حرفهایی که شخصیت‌های کتابش می‌زنند نیست.

اما غالب اوقات او به‌نحوی از انحاء عقیدهٔ خود را درباره این حرفها ابراز می‌کند و این امر به‌ما امکان می‌دهد که دربارهٔ عقاید خود او قضاوت کنیم. اما تمام پرداخت نمایشنامهٔ «غذای شیر» نشان می‌دهد که خود کورل نیز هنگامی که صنعت را به‌شیر، و کارگران را به‌شغال تشبیه می‌کند، کاملاً با ژان دوسانسی هم‌رأی است. همه چیز حاکی از آنست که او با ایمان راسخ می‌تواند این سخنان قهرمانش را تکرار کند: «من به‌شیر اعتقاد دارم. من در مقابل حقوقی که چنگال شیر به‌او می‌دهد، سرفرود می‌آورم.» او نیز حاضر است کارگران را شغال‌هایی فرض کند که از پس مانده‌یی که سرمایه‌دار از کار خود بدست می‌آورد، تغذیه می‌کنند. او هم مثل ژان دوسانسی مبارزهٔ کارگران علیه کارفرمایان را چون مبارزهٔ

۱ــ همان کتاب، ص ۱۵۸ و ۱۵۹. ۲ــ همانجا. ص ۱۵۹.

شغال‌های حسرت به‌دل، علیه‌شیری نیرومند در نظر می‌گیرد. این مقایسه، فکر اساسی نمایشنامهٔ اوست و همین فکر است که سرنوشت قهرمان اصلی او را معین می‌کند.

اما حتی ذرة‌المثقالی حقیقت در این فکر نیست. این فکر معنای حقیقی روابط اجتماعی در جامعهٔ معاصر را بسیار بیش از سفسطه‌های اقتصادی باستیا و اعوان و انصار بیشمارش از جمله بوهم ــ باورك (Boehm-Bawerk) مسخ می‌کند. در واقع شغال‌ها برای یافتن غذای شیر که در ضمن به‌آنها هم امکان می‌دهد که تا حدی گرسنگی خود را رفع کنند، مطلقاً تلاشی نمی‌کنند. چه کسی جرأت دارد ادعا کند که کارگران شاغل در یك کارگاه، به‌هیچ‌وجه در تلاش تولیدی شرکت ندارند؟ سفسطه‌های اقتصادی هرچه باشند، هیچ جای تردید نیست که این تولید، محصول کار ایشان است. روشن است که کارفرما نیز، به‌عنوان سازمان دهنده، در تولید شرکت دارد. به‌عنوان سازمان‌دهنده، او نیز جزئی از کارگران است. ولی همه می‌دانند که دستمزد مدیر کارخانه یك چیز است و سود صاحب کارخانه چیزی دیگر. با کسر کردن آن دستمزد از این سود، مانده‌یی بدست می‌آوریم که به‌سرمایه ــ به‌عنوان سرمایه ــ تعلق گرفته‌است. تمام مسأله درست دراین است که بدانیم به‌چه‌علت این مانده به‌سرمایه تعلق می‌گیرد. اما در هذیانهای بلیغ ژان‌دوسانسی، کمترین جوابی به‌این پرسش پیدا نمی‌کنیم. او در واقع حتی گمان هم نمی‌برد که درآمدش به‌عنوان سهامدار بزرگ کارخانه، به‌هیچ‌وجه قابل توجیه نیست ــ حتی اگر مقایسهٔ کاملاً نادرست ارباب با شیر و کارگرانش با شغال‌ها درست بوده باشد. چرا که او در این کارخانه مطلقاً کاری نمی‌کند ولی هرساله درآمدی قابل ملاحظه

از آن نصیبش می‌شود.

اگر کسی شبیه به‌شغال باشد و از محصول کار و کوشش دیگری تغذیه‌کند، این شخص کس دیگری نمی‌تواند باشدجز سهامداری‌که همهٔ کارش عبارتست از مراقبت سهام خود، و نیز ایدئولوك رژیم بورژوایی، که او نیز درتولید شرکت ندارد ولی ریزه‌خوار سفرهٔ پرشکوه سرمایه است.

کورل‌باهمهٔ استعدادش، متأسفانه در ردیف‌این نوع‌ایدئولوگ‌ها قرار می‌گیرد. او در مبارزهٔ کارگران مزدور و سرمایه‌داران کاملاً در صف سرمایه‌داران است و از روابط حقیقی موجود بین آنان و کسانی که توسط‌آنان استثمار می‌شوند، تصویر کاملاً غلطی عرضه می‌کند.

واما نمایشنامهٔ «سنگر» اثربورژه (Bourget) چیست، جزپیامی که این نویسنده مشهور وبا استعداد برای بورژوازی می‌فرستد وهمه اعضای آن را به‌اتحاد برای مبارزه با پرولتاریا دعوت می‌کند؟ هنر بورژوایی زورگوشده است. نمایندگان چنین هنری دیگر حق ندارند بگویندکه ما برای «غوغا و آشوب زندگی و مبارزه» خلق نشده‌ایم. به‌عکس، ایشان درجستجوی مبارزه‌اند و از غوغا و آشوب ناشی ازآن هیچ‌گونه هراسی ندارند. اما این مبارزاتی‌که آنان می‌خواهند درآن شرکت داشته باشند، به‌خاطر چیست؟ افسوس! به‌خاطر «منافع» است. البته نه‌به‌خاطرمنافع شخصی، چون‌ادعای غریبی‌است‌که بگوئیم‌کسانی چون‌کورل یا بورژه به‌خاطر اندوختن ثروت شخصی از سرمایه دفاع می‌کنند. «منافعی» که آنان را به‌شرکت در غوغا و آشوب و مبارزات وامی‌دارد، منافع سراسر یك طبقه است. اما اینهم نوعی منافع است، و

چنانچه این سخن درست باشد ببینیدکه به‌کجا خواهیم رسید.

به‌چه‌علت‌رمانتیك‌ها،«بورژواهای»ی زمان‌خود راتحقیرمی‌کردند؟ می‌دانیم‌که آنان بنابراصطلاح تئودوردوباتویل به‌بورژواها ایراد می‌گرفتندکه آیین دیگری جز پرستش سکه‌های صد پولی ندارند.

نویسندگانی چون کورل، بورژه و هامسون در آثار خود از چه چیزدفاع می‌کنند؟ ازآن روابط اجتماعی‌که بیشترین مقدارازسکه‌های صدپولی را نصیب بورژوازی می‌کند. چقدراین نویسندگان بارمانتیسم زمان قدیم‌فاصله پیداکرده‌اند! چه چیزاین فاصله‌رابه‌وجودآورده‌است؟ هیچ مگر جریان اجتناب‌ناپذیر رشد اجتماعی. هرچه تضادهای درونی خاص جهان تولید سرمایه‌داری تیزتر می‌شد، برای هنرمندان وفادار به‌بینش‌های بورژوایی، عمل‌کردن به‌نظریهٔ هنربرای هنر و زندگی در برج عاج، مشکل‌تر می‌گردید.

به‌نظر نمی‌رسدکه درجهان‌متمدن‌کنونی‌کشوری باشدکه‌جوانانش به‌افکارفردریك نیچه جلب نشده‌باشند. شایدبیش ازآنچه تئوفیل‌گوتیه بورژوا»های زمان خود را تحقیر می‌کرد، فردریك‌نیچه هم‌عصران «به‌خواب رفته» خود را مورد تحقیر قرار می‌داد. نیچه چه ایرادی به آنان می‌گرفت؟ نقص عمدهٔ آنان‌که علت نقص‌های دیگرشان هم بود، چه بود؟ نیچه به‌هم‌عصران «به‌خواب رفتهٔ» خود ایراد می‌گرفت‌که قادر نیستندآنطورکه شایسته افرادی‌مسلط‌دریك‌جامعه‌است، فکر، احساس، وبه‌ویژه عمل‌کنند. در شرایط موجود اجتماعی، این ایراد یعنی‌ایراد به‌اینکه برای دفاع ازنظام بورژوایی علیه حملات انقلابی پرولتاریا، نیرو و پی‌گیری کافی به‌کار برده نمی‌شود. عصبانیت نیچه در برابر

سوسیالیست‌ها را به‌خاطر داریم.

حال یك‌بار دیگر نتیجهٔ این حرفها را بررسی کنیم.

اگرپوشکین و رمانتیك‌های هم‌عصر او«توده» را متهم‌می‌ساختند که بیش از اندازه به‌رفاه خود (یا بـه«دیگ» خود) علاقه دارد، الهام دهندگان نئورمانتیك‌های‌کنونی، به‌عکس، توده را به‌سستی در دفاع از دیگ خود، یعنی به‌ندانستن قـدر آن، متهم می‌کنند. و بـا این همه نئورمانتیك‌ها هم مثل رمانتیك‌های زمان‌گذشته از استقلال مطلق هنر دم می‌زنند. اما آیا می‌توان به‌طور جدی از استقلال هنری دم زدکـه آگاهانه دفاع از برخی روابط اجتماعی را هدف خود قرار داده است؟ البته نه! بی‌شك این، نوعی هنر، هوده‌گراست وسوءتفاهمی‌در این مورد پیش‌آمده‌است. حقیقت‌آنست‌که به‌نظر ایشان ـ طبیعی‌است‌که‌دراینجا منظور من منافع شخصی نیست، چون برای فردی‌که صمیمانه بـه‌هنر خویش وفاداراست منافع شخصی جنبهٔ مسلط ندارد ـ آنچه قابل تحقیر است فقط ملاحظاتی است‌که نفع «اکثریت استثمارشده» را درنظردارد، حال‌آنکه نفع«اقلیت استثمارگر» به‌دیدهٔ ایشان بالاترین قوانین‌است، بدین‌ترتیب، مثلاً کنوت‌هامسون یافرانسوادوکورل درموردهوده‌گرایی در هنر در واقع نظری‌کاملاً مخالف نظر تئوفیل‌گوتیه یا فلوبردارند، با آنکه دیدیم اینها نیز ازپیش‌داوری‌های محافظه‌کارانه بری نیستند؛ اما از دورهٔ گوتیه و فلوبر به‌بعد تضادهای اجتماعی عمیق‌تر شد و این پیش‌داوری‌ها چنان در میان هنرمندان طرفدار بورژوازی شایع‌گشت که امروزه بسیار مشکل می‌توان به‌نظریهٔ هنر برای هنر وفادار ماند.

البته اشتباه است‌که تصورکنیم امروز دیگرهیچ هنرمندی قادر

نیست به‌نحوی پی‌گیر از این نظریه پیروی کند... اما هم‌اکنون نشان خواهیم دادکه در زمان ما این امر خیلی‌گران تمام می‌شود.

نئورمانتیك‌ها دلشان می‌خواهد باورکنندکه «در وراء نیك وبد» قرار دارند، واین هم‌ازتأثیرات نیچه است. اما «در وراءنیك وبد» یعنی چه؟ یعنی این‌که چنان اثربزرگ تاریخی بوجودآورندکه نتوان‌آن‌را بامفاهیم موجود دربارهٔ نیك وبد، یعنی مفاهیمی‌که دریك نظام‌اجتماعی معین پیدا شده‌اند، قضاوت‌کرد. مـردان انقلابی فرانسهٔ سال ۱۷۹۳ در مبارزهٔ خودعلیه ارتجاع، بی‌گفتگو در وراء نیك وبد قرارگرفته‌بودند، یعنی عمل آنها با مفاهیمی از نیکی و بدی‌که ناشی از نظام کهن بود، درتضاد قرار داشت. این تضادکه همواره عمیقاًدردناك است، قابل توجیه نیست مگرآن‌که‌نتیجهٔ عمل انسانهای‌انقلابی ـ که مجبورند برای مدتی محدود خود را در وراء نیك وبد قرار دهند ـ پس زدن بدی در مقابل نیکی، در زندگی اجتماعی باشد. بـرای تسخیر زندان باستی، جنگ با مدافعان آن لازم بود، واین جنگ یعنی به‌طورموقت در وراء نیك و بد قرارگرفتن. امـا در حدی‌که تسخیر باستی بـه‌خودسری کسانی پایان می‌دادکه مردم را زندانی‌می‌کردند، چون به‌قول پادشاهان مستبد «دلشان می‌خواست»، در زندگی اجتماعی‌فرانسه نیکی راجانشین بدی می‌کرد وبه‌همین‌مناسبت توجیه‌کنندهٔ رفتارکسانی‌بودکه‌برای واژگون کردن این خودسری، خود را در وراء نیك و بد قرار داده بودند.

اماتمام‌کسانی‌که خودرا دروراء نیك وبدقرارمی‌دهند، نمی‌توانند به‌همین ترتیب رفتارخود را توجیه‌کنند. مثلاً ایرارکاره‌نو برای تحقق افکار «آزاد چون پرنده»اش در لگدمـال‌کردن نیکی و بدی لحظه‌یی

هم تردید نمی‌کرد. اما می‌دانیم‌که مجموعهٔ افکار او را می‌توان چنین خلاصه‌کرد: مبارزهٔ بی‌امان‌علیه جنبش رهایی‌بخش پرولتاریا. بنابراین قرارگرفتن در وراء نیك و بد برای او چنین معنا می‌دادکه در مبارزهٔ علیه پرولتاریا، حتی حقوق‌کمی را هم‌که طبقهٔ کارگر توانسته بود در جامعهٔ بورژوایی‌بدست‌آورد، نادیده بگیرد. دراین صورت اگراوپیروز می‌شد، این پیروزی باعث افزایش بدی ـ و نه کاهش آن ـ در زندگی اجتماعی می‌گشت.

بدین‌ترتیب‌گذار او از وراء نیك وبدبه‌هیچ‌وجه قابل‌توجیه نبود؛ وهربارکه مسأله رسیدن به‌هدفهای ارتجاعی است، وضع جزاین نیست.

ممکنست به‌من ایرادبگیرندکه اگرایوارکاره‌نوازنظرپرولتاریا نمی‌تواند خود را توجیه‌کند، از نظر بورژوازی به‌یقین قادر به‌توجیه خویش هست. کاملاً موافقم. اما در این صورت، نقطهٔ نظر بورژوازی، نظر اقلیت صاحب امتیازی است که می‌کوشد امتیازهای خود را ابدی کند، حال آنکه نقطهٔ نظر پرولتاریا، نظر اکثریتی است‌که می‌خواهد هرنوع امتیاز را ازمیان بردارد. به‌این‌جهت،گفتن اینکه اعمال یك‌فرد ازنقطهٔ نظربورژوازی قابل توجیه است، درحکم پذیرش این امراست که این‌اعمال،ازطرف تمام‌کسانی‌که نمی‌خواهند ازمنافع استثمارگران دفاع‌کنند، محکوم است. و این، خیال مراراحت می‌کند، زیرا جریان اجتناب‌ناپذیر رشداقتصادی به‌من اطمینان می‌دهدکه شمارهٔ افراد اخیر در حال افزایش دائمی است.

نئورمانتیك‌ها، که صمیمانه ازه‌به خواب رفتگان» نفرت دارند، می‌خوا...که وضع تکانی بخورد. اما جنبش مورد نظر ایشان، جنبشی

محافظه‌کار است‌که با جنبش آزادیبخش زمان مـا تضاد دارد. تمامی راز روانشناسی‌آنان دراین امر نهفته است. واین، درعین حال نشان می‌دهد که حتی با استعدادترین آنان نمی‌توانند آثاری به‌همان اهمیت خلق کنندکه اثرعلائق اجتماعی ونحوهٔ تفکردیگری داشتند قادربه‌انجامش بودند. ما دربالا غلط‌بودن محض فکر اساسی نمایشنامهٔ کورل، «غذای شیر»، را نشان دادیم. اما یك فکرغلط به‌ناچار به‌ارزش یك اثر هنری لطمه می‌زند، چراکه روانشناسی شخصیت‌ها را مسخ می‌کند. نشان‌دادن روانشناسی مسخ‌شدهٔ ژان دوسانسی ، شخصیت اول نمایشنـامهٔ کورل، کار مشکلی نیست. اما این امر مراوامی‌دارد که ازموضوع خارج شوم. بنابراین مثال دیگری انتخاب می‌کنم تاامکان خلاصه‌کـردن مطلب را داشته باشم. فکراساسی نمایشنامهٔ «سنگر» اینست که در زمان ما، هر کس باید همراه باطبقهٔ خود، درنبرد طبقـاتی شرکت‌کند. اما به‌عقیدهٔ بورژه، «محبوب‌ترین چهرهٔ انسانی این درام‌کیست»؟[1]

گـوشرون (Gaucherond) ، کارگر پیری که همراه کارگران نمی‌رود بلکه ارباب‌هـا راهمراهی می‌کند. رفتـار این کارگر، در تضاد مطلق با فکر اساسی نمایشنامه است؛ اوفقـط می‌تواند بـرای کسانی محبوب باشد که توجه آنـان به‌بورژوازی کاملاً کورشان کـرده است. احساسی که گوشرون را به‌عمل وا می‌دارد. احساس برده‌یی است کـه زنجیرهای خود را بااحترام نظاره می‌کند.

کنت‌الکسی تولستوی به‌ما نشان دادکه برای‌کسانی‌که با روحیهٔ بردگی‌تربیت نشده‌اند، چقدر مشکل است‌که نسبت به‌فداکاری یك‌برده

۱ــ عین‌کلمات اوست. «سنگر»، چاپ‌پاریس. ۱۹۱۰. مقدمه. ص ۱۹

اظهار علاقه‌کنند. واسیلی شیبانف و «وفاداری برده‌وار» حیرت‌انگیزش را به‌خاطر بیاورید. او باهمهٔ شکنجه‌ها چون قهرمانی جان می‌سپرد:

تزار ، این تنها سخن اوست
او واژهٔ ارباب را غرق افتخار می‌کند.

بااینهمه، این قهرمانی برده‌وار، خوانندهٔ امروزی‌را به‌هیجان نمی‌آورد، زیرا او مشکل می‌تواند درک‌کند که چطور یك «ابزارسخن‌گو» می‌تواند فداکاری در راه اربابش رابه‌حد ازجان‌گذشتن برساند .

گوشرون پیر در نمایشنامهٔ بورژه، همان شیبانف است که از «سرف» به‌پرولتر جدید مبدل شده‌است. می‌بایست کاملاً کور بود تا او را «محبوب‌ترین چهرهٔ انسانی این درام» دانست. و درهرحال یك چیز یقین است، وآن اینکه اگرگوشرون محبوب است، پس علی‌رغم بورژه ثابت می‌شودکه هریك ازمانبایدهمراه طبقه‌یی‌باشدکه به‌آن‌تعلق دارد، بلکه باید طبقه‌یی را دنبال کند که خواستهای درست‌تری دارد.

باآفرینش این شخصیت، بورژه بافکرخود درتضاد قرارمی‌گیرد. وباز به‌همین دلیل است که‌فرزانه با واردکردن فشار بردیگران، خود دیوانه می‌شود. هنگامی‌که یك‌هنرمند بااستعداد ازیك فکر غلط‌الهام می‌گیرد، آفرینش خودرا ضایع می‌کند. امایك هنرمنداین زمان، اگر بخواهد بورژوازی را در مبارزه‌اش علیه پرولتاریا یاری دهد، از افکار درستی الهام نگرفته است.

گفتم‌که درحال حاضر یك هنرمند هواخواه بورژوازی بسیار مشکل‌تر از زمان‌گذشته می‌تواند به‌نظریه هنربرای‌هنر وفادار بماند.

بورژه‌هم این‌موضوع را می‌پذیرد. وبه‌نحوی قاطع‌آن‌را بازگو می‌کند:

> در این جنگهای وحشتناك درونی‌که گاه گویی با تمام آیندهٔ میهن و تمدن‌بازی می‌کند، بازی‌کردن نقش‌یك دستگاه ضبط بی‌تفاوت برای کسی‌که فکر می‌کند، احساس دارد، و به‌هیجان می‌آید، غیرممکن است[1].

امادر اینجا توضیحی لازمست.

درواقع‌انسانی‌که‌مغزش کارمی‌کند وقلبش‌احساس دارد، نمی‌تواند تماشاگر بی‌اعتنای جنگ خانگی درجامعهٔ کنونی باقی بماند. اگر میدان دیداو توسط پیش‌داوری‌های بورژوایی‌محدود وتنگ شده‌باشد، دریك‌طرف سنگر جای خواهدگرفت؛ واگر به‌این پیش‌داوری‌ها آلوده نشده‌باشد، درطرف دیگر. واقعیت چنین‌است. امافرزندان بورژوازی‌ـ مثل هرطبقهٔ دیگر ـ همه‌شان دارای مغزمتفکر نیستند. وتمام‌آنهایی نیزکه‌فکر می‌کنند، قلب حساسی ندارند. اینان‌حتی امروزهم به‌آسانی می‌توانند طرفداران ثابت قدم نظریهٔ هنربرای هنر باقی بمانند. این نظریه به‌آشکارترین نحو، بابی‌اعتنایی نسبت به‌منافع اجتماعی، وحتی نسبت به‌منافع تنگ‌نظرانهٔ یك طبقه، پیوند دارد.

اما به‌نظر می‌رسد که‌نظام بورژوایی بیش‌از هرنظام دیگر این بی‌اعتنایی را گسترش می‌دهد. درجایی‌که نسل اندر نسل، انسان را با روح اصل مشهور «هرکس‌برای خود وخدا برای همه» تربیت‌کرده‌اند، طبیعی است‌که‌خودپسندانی وجود داشته باشندکه جز به‌خود نیندیشند وعلاقه نداشته باشند. ودرواقع می‌بینیم‌که درجامعهٔ بورژوایی امروز،

۱ــ از کتاب «سنگر». پاریس، ۱۹۱۰، مقدمه، ص ۲۴.

تعداد این‌قبیل‌خود پسندان بیش‌از هرزمان است. دراین‌باره ما اعتراف بی‌نهایت ارزنده‌یی داریم ازموریس بارس (Maurice Barrès) یکی‌از بزرگترین ایدئولوگهای این جامعه.

> اخلاق‌ما، مذهب‌ما، احساس ملیت‌ما، چیزهای زهواردر رفته‌یی است که نمی‌توانیم ازآن‌ها رسم‌زندگی بیاموزیم، وتازمانی‌که استادانمان برای‌ما اعتقادهایی به‌وجود نیاورده‌اند، لازمست‌که تنهاواقعیت، یعنی «من»، راقبول داشته باشیم[1].

وقتی برای‌کسی جز«من» خود همه‌چیز فرو می‌ریزد، هیچ چیز مانع ازآن نمی‌تواند شدکه نقش گزارش‌گر خونسرد جنگ بزرگی را بازی‌کند که درجامعهٔ امروزی جریان دارد. امانه. چیزی اورا از این کارباز می‌دارد. وآن درست همین بی‌علاقگی کامل اجتماعی است که بنحوی چنین چشم‌گیر، در نوشته‌هایی ازبارس که در بالا آوردم، دیده می‌شود. چطور ممکنست کسی‌که هیچ علاقه‌یی به‌این جنگ واین جامعه ندارد، گزارش‌گر مبارزهٔ اجتماعی شود؟.. هرچه مربوط به‌این جنگ‌شود برای‌او تاحدمرگ ملال‌آوراست. واگراین‌فرد یك‌هنرمند باشد، هیچ‌اشاره‌یی در آثارش به‌این جنگ نمی‌کند. اونیز به «تنها واقعیت»، یعنی به « من » می‌چسبد. وچون ممکنست «من» او از تنها ماندن باخود خسته شود، برایش دنیایی سحرآمیز، دنیایی «در وراء» دنیایی کاملاً مافوق زمین وتمام «مسائل» زمینی خواهد ساخت. این کاری است که بسیاری از هنرمندان امروز می‌کنند. من به‌آنها تهمت نمی‌زنم، خودشان هم همین را می‌گویند.

۱ــ ازکتاب: «زیرنگاه وحشیان»، پاریس، ۱۹۰۱، ص ۱۵.

مثلاً هم‌میهن ما خانم ز. هیپیوس چنین می‌نویسد:

> عبادت به‌عقیدهٔ من، یکی‌ازنیازهای طبیعی وضرور ذات‌انسانی است. هرکس یاعبادت می‌کند یاگرایش به‌عبادت دارد، مهم نیست‌که این عبادت آگاهانه است یا ناخودآگاه، مهم نیست‌که شکل این عبادت وخدایی‌که طرف خطاب است چگونه باشد. این شکل به‌امکانات و گرایش‌های هر فرد بستگی دارد. شعر به‌طورکلی، ساختن ابیات به طور اخص، یعنی موسیقی کلمات فقط یکی از شکل‌هایی است که عبادت، در روح ما به‌خود می‌گیرد[1].

روشن‌است‌که موسیقی کلمات‌را باعبادت یکی‌گرفتن، هیچ‌اساسی ندارد. در تاریخ شعر، دوره‌هایی طولانی وجود دارد که طی‌آن، این موسیقی هیچ ارتباطی باعبادت نداشته است. اما بحث برسر این‌مطلب نیست. فقط لازم بود خواننده را با اصطلاحات خانم هیپیوس‌آشنا کنم، درغیر این صورت ممکن بود پس‌از خواندن سطور زیرکه به‌ویژه مورد نظر ماست، احساس سردرگمی‌کند.

خانم هیپیوس ادامه می‌دهد:

> آیا مسئولیت‌آن باماست‌که هر «من»ی خصوصی، تنها وجدا ازسایر «من»ها شده و به‌این‌ترتیب برای آنها غیرقابل فهم وبی‌ثمر گردیده است؟ عبادت‌برای هریك ازمالازم ونزدیك وگرانبهاست؛ شعر، یعنی انعکاس آکندگی موقت قلب، برای‌ما لازم‌است. ولی برای کسی‌که «من» مقدسش چیزدیگری است، عبادت‌من غیرقابل فهم‌وبیگانه جلوه می‌کند، احساس تنهایی، انسان‌ها را بیش‌از پیش‌از یکدیگر جدا می‌کند، تنهایشان می‌کند وروح را به‌فرورفتن در خود وامیدارد. ما

۱ــ Z. Hippius : «شعر» مقدمه، ص ۲

ازعبادتهای خود شرم داریم وچون می‌دانیم که این‌عبادت‌ها مارا به‌ هیچ‌کس پیوند نمی‌دهد، ازاین‌رو باصدای خفه‌آن‌را برای‌خودتکرار می‌کنیم، وبا اشاراتی سخن می‌گوییم که فقط معلوم خودمان است[1].

وقتی‌اندیویدوآلیسم به‌این‌درجه‌برسد. همانطورکه خانم‌هیپیوس سخت بجا یـادآور می‌شود، در واقع « امکان وحدت یافتن در عبادت » (یعنی درشعر) ازمیان می‌رود. ولی‌شعر و به‌طورکلی هنر، نیزکه وسیلهٔ نزدیکی افرادبشر به‌یکدیگر است، به‌همین منـاسبت لطمه می‌بیند. در تورات‌هم یهوه اعلام‌کرده بودکه تنها ماندن برای‌انسان خوب‌نیست. نمونهٔ خانم هیپیوس، تأیید این حرف است. خـانم هیپیوس دریکی از شعرهایش می‌گوید:

راه‌من راهی بیرحمانه است،
که‌مرا به‌مرگ راه می‌نماید.
امامن خویشتن راهمچون خدایی دوست می‌دارم.
عشق روح‌مرا نجات خواهد داد.

دراینجا شك جـایز است. چه‌کسی خودرا «چون خـدا» دوست می‌دارد؟ خودپسند کله‌خر. وخودپسند کله‌خر قادر نیست هیچ‌روحی‌را نجات دهد.

امامسأله‌این نیست‌که بدانیم آیاروح خانم هیپیوس وتمام‌کسانی که‌خود را «چون خدا» دوست دارند، نجات خواهد یافت یانه. واقعیت اینست‌که شاعرانی‌که خودرا چون خدا دوست دارند، نمی‌توانند نسبت به‌آنچه در جامعهٔ اطرافشان می‌گذردکوچکترین توجهی داشته باشند.

۱ــ همان‌جا. مقدمه. ص۳ .

خواستهای ایشان، الزاماً بسیار مبهم است.

درشعری‌به‌نام «تصنیف»، خانم‌هیپیوس‌چنین «تصنیف می‌خواند»:

افسوس! درغمی دیوانه‌وار، می‌میرم
می‌میرم،
خواست من چیزی است‌که نمی‌دانم.
نمی‌دانم
ونمی‌دانم ازکجا درمن دمیده است
دمیده است
اماآنچه دل به‌استغاثه می‌طلبد، معجزه‌یی است
معجزه‌یی است
آه! کاش فرارسد آنچه هرگز نبوده
هرگز نبوده
آسمان رنگ پریده، معجزتی وعده می‌دهد.
وعده می‌دهد
اما من برآرزوی گمراه‌کننده بی‌اشك می‌گریم
بی‌اشك می‌گریم
آنچه دلخواه من است در این جهان نیست
در این جهان نیست

بد نگفته است. برای کسی که خود را چون خدا دوست دارد و قابلیت پیوند بادیگران را ازدست داده‌است، تنهاچیزی‌که باقی‌می‌ماند، «استغاثه برای معجزه» وخواستن چیزی‌است‌که «درجهان نیست»، زیرا

هر آنچه هست، نمی‌تواند مورد توجهش باشد. سرگی‌یف تسنسکی (Serguéiev Tsenski) از زبان یکی از شخصیت‌هایش، ستوان بابایف می‌گوید: «کلروز هنر را به‌وجود آورده‌است»[1] این فرزند فلسفی مارس، کاملاً در این گمان اشتباه می‌کند که هر نوع هنر را «کلروز به‌وجود آورده است». ولی جای گفتگو نیست که هنری که به‌سوی آنچه «در جهان نیست» گرایش دارد، ناشی از کلروز است. این هنر، مشخصهٔ افول کامل یك سیستم روابط اجتماعی است و به‌همین سبب به‌آن، نام بسیار برازندهٔ هنر منحط را داده‌اند.

درست است‌که آن سیستم روابط اجتماعی‌که افولش با این هنر مشخص‌می‌شود- یعنی سیستم روابط تولیدی سرمایه‌داری- درکشور ما هنوز از دورهٔ افولش بسیار فاصله دارد. در روسیه، سرمایه‌داری هنوز به‌طور کامل بر نظام کهن چیره نشده است. اما از زمان پطر اول به‌بعد، ادبیات روسیه سخت تحت‌تأثیر ادبیات غربی قرار گرفت. از این‌روست که این ادبیات، گاه از جریانهایی تأثیر پذیرفته است‌که درعین‌حال که کاملاً به‌روابط اجتماعی اروپای غربی مربوط می‌شوند، ارتباط بسیار کمتری با روابط اجتماعی نسبتاً عقب‌افتادهٔ روسیه دارند. زمانی بودکه برخی ازاشراف ماشورفراوانی برای نظریهٔ آنسیکلوپدیست‌ها[2] داشتند- نظریه‌یی‌که درارتباط‌بایکی‌ازمراحل آخرمبارزهٔ‌طبقهٔ سوم‌علیه‌اشرافیت درفرانسه‌بود. درحال‌حاضر بسیاری‌از«روشنفکران» ماشورفراوانی‌برای نظریه‌های‌اجتماعی، فلسفی واستتیکی‌مربوط به‌دورهٔ‌انحطاط بورژوازی در اروپای غربی دارند. این‌حالت تحسین مفرط، جلوتر از جریان رشد اجتماعی ماست- همان‌طورکه حالت تحسین مفرط مردم قرن هیجدهم نیز نسبت به‌نظریات انسیکلوپدیست‌ها، ازجریان رشداجتماعی‌آن‌عصر جلوتر بود[1]. اما اگر پیدایش هنرمنحط در روسیه را نمی‌توان چنانکه باید، ازطریق انگیزه‌های به‌اصطلاح محلی توضیح داد، این‌امر به‌هیچ روی ذات این هنر را تغییر نمی‌دهد. این هنرکه از غرب به‌کشور ما آمده است، در اینجا نیز همان چیزی باقی مانده است‌که در اصل بود، یعنی نتیجه‌یی از «کلروز»که با افول طبقه‌یی‌که امروز در اروپای‌غربی مسلط است، ملازمت دارد.

شاید خانم هیپیوس بگوید که من او را سبك‌سرانه متهم‌کرده‌ام که نسبت به‌مسائل اجتماعی بی‌اعتناست. اما اولاً من هیچ اتهامی به‌او

سرگی‌یف‌تسنسکی: «حکایات». جلدسوم، ص۱۲۸. (کلروز Chlorose، رنگ پریدگی زیتونی پوست، دراثر نوعی کم‌خونی ناشی‌ازکمبود هموگلوبین خون است. م)

۲- مثلاً می‌دانیم‌که‌کتاب «دربارهٔ‌انسان» اثر هلوه‌سیوس درسال ۱۷۷۲ درلاهه توسط یکی از شاهزادگان گالیت‌زین چاپ شد.

۱- حالت تحسین مفرط اشراف روسی در مقابل آنسیکلوپدیست‌های فرانسه، هرچند هیچ نتیجهٔ جدی ازنظر عملی به‌دنبال نداشت، یا اینهمه مفیدبود، چون برخی از پیش‌داوری‌های اشرافی را ازفکر عده‌یی خارج کرد. به‌عکس، علاقهٔ کنونی بخشی از «روشنفکران» ما به‌افکار فلسفی و ذوق استیتکی بورژوازی در حال افول، مضراست، در این‌جهت‌که پیش‌داوری‌های‌بورژوایی راکه درارتباط با مرحلهٔ رشداجتماعی روسیه نیست، درمغز «روشنفکران» ما جای می‌دهد. این پیش‌داوری‌ها، گاه، در روحیهٔ بسیاری از روسها نیز که به‌جنبش پرولتاریائی علاقه دارند رسوخ می‌کند. بدین‌ترتیب است که در ایشان، معجون غریبی از سوسیالیسم ونوعی مدرنیسم ناشی از افول بورژوازی، پیدا می‌شود. این ابهام و سردرگمی، حتی ازنظر عملی نیز زیان‌های بسیاری به‌بار می‌آورد.

وارد نکردم، بلکه فقط به‌تراوشات شاعرانهٔ خودش استنادکردم وجهت آن را نشان دادم. با خواننده است که قضاوت کند من تراوشات او را درست‌فهمیده‌ام‌یانه. ثانیاً، البته‌اطلاع دارم‌که خانم‌هیپیوس‌امروزه حتی از بحث در جنبش‌های اجتماعی هم طفره نمی‌رود. به‌عنوان مثال، او با همکاری آقایان د. مرژکفسکی (D Merejkovski) و د. فیلوزوفف (D. Philosophov)کتابی نوشته است‌که درسال ۱۹۰۸ درآلمان انتشار یافت. این‌کتاب شاهدگویایی است ازتوجه او به‌جنبش‌اجتماعی روسیه. کافی است مقدمهٔ آن را بخوانیم تا قبول‌کنیم‌که نویسندگان کتاب تنها خواستشان «چیزی‌است‌که نمی‌دانند». درآنجا گفته شده است‌که اروپا، کاری را که انقلاب روسیه انجام داده است می‌شناسد، ولی با روح آن آشنایی ندارد و بی‌شك به‌خاطر شناساندن روح انقلاب روسیه به‌اروپا بوده است‌که نویسندگان، مطالب زیر را برای اروپائیان نقل‌کرده‌اند:

ماهم مثل‌شمائیم، همانطورکه دست‌چپ به‌دست‌راست شباهت دارد... ما باشما برابریم، منتها درجهت‌عکس... اگرکانت زنده‌بود، می‌گفت که روح ما بر تعالی‌گرایی تـکیه دارد و روح شما بر پدیده‌گرایی. اگر نیچه زنده بود می‌گفت که برشما آپـولون مسلط است و برما دیونیزوس؛ نبوغ شما درفرهنگ‌است ونبوغ ما درجهش واوج‌گیری شما می‌دانید چه وقت باید توقف کرد؛ اگر به‌دیواری برخورید، یا می‌ایستید و یا آن را دور می‌زنید؛ ما باسر درآن می‌رویم. ما مشکل به‌حرکت درمی‌آئیم، ولی وقتی راه افتادیم، دیگرنمی‌توانیم بایستیم. ما راه نمی‌رویم، می‌دویم. نمی‌دویم، می‌پریم . نمی‌پریم، خود را با سر پرت می‌کنیم. شما حدوسط را دوست دارید، ما قطب‌های‌افراطی را، شما عدل وانصاف دارید، ولی برای ما هیچ قانونی وجودندارد؛ شما می‌توانید تعادل روحی خود را حفظ کنید، ولی ما بـه‌هر دری

می‌زنیم که‌آن‌را ازدست بدهیم. شماما لك‌امپراتوری حالید، ماجویای امپراتوری آینده. شما در تحلیل آخر، قدرت دولت را مافوق تمام آزادیهایی قرار می‌دهیدکه توانسته‌اید کسب کنید. ما، حتی وقتی‌چون بردگان درزنجیریم، عاصی وآنارشیست‌باقی‌می‌مانیم. عقل واحساس، ما را بـه‌آخرین حد نفی رهنمون می‌شونـد و با این‌همه در اعماق وجودمان، عرفان خود را هم‌چنان حفظ می‌کنیم[۱].

درصفحات‌بعد، اروپائیان خبرمی‌شوندکه انقلاب روسیه به‌اندازهٔ همان حکومتی‌که انقلاب با آن می‌جنگید، استبدادی مطلق است، وبا آنکه هدف‌آگاهانه وتجربی‌این انقلاب سوسیالیسم است، هدف ناخود آگاه وعرفانی‌اش جزآنارشی نیست. در نتیجه، نویسندگان کتاب اعلام می‌کنند که روی سخنشان با بورژوازی اروپا نیست بلکه با . . . خیال می‌کنید با پرولتاریاست؟ اشتباه می‌کنید.

فقط با تنی‌چند از نمایندگان پراکنده فرهنگ جهانی‌است، باکسانی است‌که عقیدهٔ نیچه را مبنی براینکه دولت خونسردترین غـول‌های خونسرد وغیره است قبول دارند.

اگر این نقل‌قول‌ها را کردم، به‌خاطرجدل نیست. من نمی‌خواهم دراینجاجدل‌کنم. فقط می‌خواهم حالت روحی‌برخی‌ازقشرهای‌اجتماعی را نشان دهم و روشن کنم. امیدوارم نقل‌قول‌هایی که کردم بـقدر کافی نشان داده باشد که حتی وقتی خانم هیپیوس به‌مسائل اجتماعی تـوجه می‌کند، بازهمان‌کسی است‌که درشعرهایی‌که در بالا از اوآوردیم، بوده است، یعنی یك روشنفکر منحط و به‌منتها درجه اندیویدوالیست، که

۱ــ دمتری مرژکفسکی، زینایدا هیپیوس، دمتری فیلوزوفف: « سزار وانقلاب » چاپ مونیخ، انتشارات K. Piper & Co، ۱۹۰۸، ص ۱ و ۲.

در انتظار «معجزه» است، درست به‌این دلیل که هیچ نوع رابطهٔ جدی با زندگی حقیقی اجتماعی ندارد. خواننده، این فکر لوکنت دولیل را فراموش نکرده است‌که امروزه شعر به‌کسانی‌که زندگی واقعی ندارند، یك زندگی‌ایده‌آلی عرضه می‌کند. اما وقتی موجودی باجهان پیرامون خود دیگر تماسی معنوی نداشت، زندگی ایده‌آلی‌اش هرنوع پیوند با جهان را از دست می‌دهد. و در این‌صورت فانتزی‌اش او را به‌آسمان می‌برد واوبه‌عرفان می‌گرود. توجه‌سراسر آغشته به‌عرفان‌خانم‌هیپیوس، نسبت به‌مسائل اجتماعی، هیچ چیز باروری درخود ندارد[1]. اونیز مانند همکارانش در این اشتباه است‌که گمان می‌برد عطش او برای «معجزه» ونفی«عرفانی» اودرمورد«سیاست، به‌عنوان یك علم،» ازمشخصات عناصر منحط در روسیه است[2]. غرب «با وقار» بسیار پیش‌تر از روسیهٔ «شلوغ»

۱ــ د. مرژکفسکی، ز. هیپیوس و د. فیلوزوفف درکتاب‌خود، اصطلاح «منحط» را به‌هیچ‌وجه رد نمی‌کنند، فقط بافروتنی به‌اروپا اعلام می‌کنند‌که عناصرمنحط روسیه، «به‌رفیع‌ترین قلهٔ فرهنگ جهانی دست یافته‌اند». همان‌کتاب، ص۱۵۱.

۲ــ آنارشیسم عرفانی او البته کسی را نمی‌ترساند. آنارشیسم به‌طورکلی، یك نتیجه‌گیری افراطی از مقدمات اساسی ایده‌آلیسم بورژوایی است. به‌این دلیل است‌که اغلب می‌بینیم ایدئولوگ‌های بورژوایی در دورهٔ انحطاط، به‌آنارشیسم اظهار علاقه می‌کنند. موریس‌بارس نیز در زمانی‌که اصرار داشت «تنهاحقیقت همان «من»است»، به‌آنارشیسم گرایش داشت. حال او به‌یقین، دیگر هیچ علاقهٔ آشکارانه‌یی به‌آنارشیسم ندارد، چرا که مدتهاست بلندپروازی‌های به‌اصطلاح متلاطم اندیویدوآلیسم نوع بارسی‌فرونشسته است. بارس باپذیرش مبتذل‌ترین نوع ناسیونالیسم‌که نظری ارتجاعی‌است، دوباره به «اعتقادات» خودکه زمانی «فروریخته»شان می‌نامید، رسیده است. این امر هیچ تعجبی نـدارد، چـرا که افراطی‌ترین ایده‌آلیسم بورژوایی به«ارتجاعی‌ترین اعتقادات» منتهی می‌گردد. خانم‌هیپیوس‌باخبر باشد. آقایان مرژکفسکی و فیلوزوفف هم خبر داشته‌باشند.

با مردانی آشنا شدکه به‌خاطر گرایش‌های نامعقول، علیه عقل قیام‌کرده بودند. اریك‌فالك‌یکی ازشخصیتهای‌پرزی‌بیشفسکی(Przybyszewski) سوسیال دمکرات‌ها، « آنـارشیست‌های سالنی » از نوع پـ ـك مك‌کی (P_C. Mackey) را تنها به‌این خاطر به‌باد فحش می‌گیرد که بیش از حد به‌عقل اعتقاد دارند. این عنصر منحط غیرروسی چنین می‌گوید:

> همه ، انقلاب آرام را توصیه می‌کنند، همه می‌خواهند چرخ شکسته ماشینی راکه درحال حرکت است بایك چرخ نو عوض‌کنند. تمامی بنای دگماتیك‌آنـان به‌سبب منطق ذاتی‌اش پوچ وبیهوده است، چرا که براساس قدرت مطلق عقل قرار دارد. آنچه تاکنون تحقق‌یافته نه توسط عقل، بلکه توسط حماقت وپیش‌آمدهای واهی وپوچ صورت گرفته است[1].

اشارهٔ فالك به«حماقت» و «پیش‌آمدهای واهی وپوچ» از همان نوع «معجزه»یی‌است‌که‌کتاب‌آلمانی‌خانم‌هیپیوس وآقایان مرژکفسکی و فیلوزوفف، سراسر به‌آن آغشته است. فکر همواره یکی است، تنها اسمش عوض می‌شود. ریشهٔ آن در ذهنی‌گرایی افراطی‌بخش بزرگی از روشنفکران بورژوایی امروز است. وقتی کسی « من » خـود را « تنها واقعیت » می‌پندارد، مشکل می‌تـواند بپذیرد که یك رابـطهٔ عینی و «معقول»ـ یعنی‌معین‌شده به‌وسیلهٔ قوانین‌ـ بین‌این «من» وجهان خارج وجود دارد. این جهان خارج به‌نظر او یاکاملاً غیرواقعی است ویافقط تاحدی واقعیت دارد: فقط درحدی‌که وجودآن برتنها واقعیت حقیقی، یعنی بر «من» متکی است. اگر این‌کس به‌تفکر فلسفی علاقه‌مندباشد،

۱ــ کتاب «Homo Sapiens» (انسان شناسنده) ــ نوشتهٔ استانیسلاس پرزی بیشفسکی، جلد سوم. ص ۱۸۱.

خواهد گفت که «من» ما درخلق جهان خارج، دست‌کم، بخشی ازعقل و هوش خودرا به‌آن منتقل می‌کند؛ یك فیلسوف نمی‌تواند کاملاً منکر عقل شود، حتی هنگامی که به‌مناسبتی ــ مثلاً به‌خاطر منافع مذهب ــ حق عقل را محدود می‌کند[1].

امااگر چنین کسی که «من» خودرا تنها واقعیت فرض کند، تمایلی به‌تفکرات فلسفی نداشته باشد، ازخود نخواهد پرسید که «من» او به‌چه نحوجهان خارج‌را خلق کرده است، دراین حال او حاضر نیست بپذیرد که درجهان خارج حتی بخش کوچکی ازعقل وجود دارد، یعنی قوانینی برآن حکمفرماست. به‌عکس این جهان به‌نظر اوچون سرزمین «پیش آمدهای واهی‌وپوچ» می‌رسد. واگر اتفاقاً به‌یك جنبش بزرگ اجتماعی هم‌توجه کند، بطور قطع‌مانند فالك خواهدگفت که پیروزی این جنبش رانه جریان منظم تکامل اجتماعی، بلکه «حماقت» بشر تضمین می‌کند ویا «پیش‌آمد واهی»ــ که باز همان معنی را می‌دهد. اما چنانکه گفتم نظرعرفانی خانم هیپیوس ودوهمکارش دربارهٔ جنبش رهایی‌بخش روسیه، از نقطه نظر اصولی بانظر فالك دربارهٔ علل «پوچ» حوادث مهم تاریخی کوچکترین تفاوتی ندارد. نویسندگان با آنکه خواسته‌اند بانشان‌دادن دامنهٔ بی‌حدآزادی‌طلبی مردم روسیه‌اروپارا به‌حیرت اندازند، هم‌چنان ازگویاترین نمونه‌های روشنفکران منحط باقی مانده‌اند، که‌فقط قادرند به‌چیزی علاقه داشته باشندکه «وجودندارد وهرگز وجود نداشته است»

۱ــ از فیلسوفانی که به‌خاطر منافع مذهب برای عقل حق محدودی قائل شده‌اند می‌توان کانت را مثال آورد: «بنابراین لازم‌بود علم راکنار بگذارم و برای‌قانون جا بازکنم» نقل‌قول از «نقدعقل‌محض» مقدمهٔ چاپ دوم، ص۲۶، چاپ‌لایپزیك.

یـا به‌بیان دیگر قادر نیستند نسبت به‌آنچه واقعاً وجود دارد علاقه‌یی داشته باشند. بنابراین آثار سیستم عرفانی آنان نتایجی را که من از تراوشات شعری خانم هیپیوس گرفتم بهیچ روی تغییر نمی‌دهد.

حال‌که به‌این موضوع پرداختم باید فکرم‌را تابه‌آخر بیان‌کنم. حوادث سالهای ۱۹۰۶ ــ ۱۹۰۵ در عناصر منحط روسی اثری همانقدر عمیق به‌جای گذاشت‌که حوادث سالهای ۱۸۴۹-۱۸۴۸ در رمانتیك‌های فرانسه. این حوادث، نوعی توجه به‌زندگی اجتمـاعی‌را درایشان بیدار کرد. امااین توجه باطرز تفکرعناصر منحط خیلی‌کمتر مطابقت‌داشت تاباطرزفکر هنرمندان رمانتیك. به‌همین دلیل توجه عناصر منحط به زندگی اجتماعی کمتراز توجه رمانتیك‌ها بود و بـنابراین هیچ دلیلی نداردکه آن‌را جدی بگیریم.

به‌هنر امروز برگردیم. وقتی‌کسی حاضراست «من» خود را تنها واقعیت بداند، آنوقت مثل خانم هیپیوس خودش‌را «چون‌خدا» دوست خواهد داشت. این امر کاملاً قابل فهم ومطلقاً اجتناب‌ناپذیر است. و وقتی‌کسی خودرا «چون‌خدا» دوست داشت، در آفرینش‌های هنری‌اش فقط به‌خود می‌اندیشد. جهان خارج فقط درحدی برای او جالب است که با این «تنها واقعیت» ــ یعنی بازبااین «من» گرانبها ــ تماس دارد. در نمایشنامهٔ بسیار جالب زودرمان (Sudermann) بنام «کشتی پر از گُل»، خانم ارفلینگن‌خطاب به‌دخترش، ته‌آ، درصحنهٔ اول‌ازپردهٔ دوم، چنین می‌گوید:

> افرادی ازمرتبهٔ ما به‌خاطر این وجود دارند که با چیزهایی که در این جهان است، چشم‌انداز شادی‌را بسازندکه از مقابل دیدگانشان عبور می‌کند، یابهتر بگویم، بنظر می‌رسدکه عبور می‌کند. چون درواقع

خود مائیم که درحال حرکتیم. جای هیچ شك نیست . وبـرای این حرکت، هیچ نیازی به‌یك وزنهٔ اضافی نداریم.

این سخنان به‌روشن ترین وجه، هدف زندگی اشخاصی را نشان می‌دهدکه به‌جهان خانم ارفلینگن تعلق دارند؛ این اشخاص می‌توانند بااعتقاد تمام سخنان بارس‌را تکرارکنند که: «من، تنهاواقعیت است». اینان هنررافقط وسیلهٔ زیباکردن چشم‌اندازی تلقی می‌کنندکه «بنظر می‌رسد» درحال عبور از مـقابل آنهاست. به‌علاوه دراینجا نیز آنـان می‌کوشند تاباهیچ وزنهٔ اضافی جلوی دست وپای خودرا نـگیرند. آنان یانسبت به‌محتوای ایدئولوژیکی آثارهنری کاملاً بی‌اعتنایی می‌کنند ویا آن را تابعی از خواستهای بوالهوسانه وهرلحظه به‌یك رنگ خود که‌ناشی از ذهنی‌گرایی مطلقشان است، قرار می‌دهند.

نقاشی‌را مورد بررسی قرار دهیم.

امپرسیونیست‌ها، پیش‌ازاین، نسبت‌به‌محتوای‌ایدئولوژیکی آثار خود، منتهای بی‌اعتنایی را نشان داده‌اند، یکی ازآنان‌که باخوشوقتی تمام اعتقاد خودرا بیان می‌کرد ـ ودراین اعتقاد تمام امپرسیونیست‌های دیگرهم شریك بودند ـ گفت که نور، شخصیت‌اصلی یك تابلوی نقاشی است. اماحس‌کردن نور، درست یك حس است؛ یعنی هنوز یك احساس نیست، هنوز یك فکرنیست. نقاش اگرتوجه خودرا به‌یك‌حس محدود کند، نسبت به‌احساس ونسبت به‌فکر بی‌اعتنا خواهد ماند. او می‌تواند یك‌منظرهٔ‌زیبانقاشی‌کند ودرواقع امپرسیونیست‌ها مناظرزیبای بسیاری بوجود آورده‌اند[1]. امایك منظره، تمام نقاشی نیست. «آخرین غـذای

۱ــ درمیان نخستین امپرسیونیست‌ها، استعدادهای بزرگ فراوان بود، بااینهمه ←

مسیح بـا حواریون » اثر لئوناردوداوینچی را به‌خاطر بیاورید. آیـا شخصیت اصلی‌این نقاشی دیواری معروف توراست؟ می‌دانیم‌که موضوع این تابلو، همان لحظهٔ دردنـاکی از داستان مسیح و پیروان اوست که مسیح به‌ایشان می‌گوید: «یکی ازشما به‌من خیانت خواهدکرد». تلاش لئوناردوداوینچی نشان‌دادن حالت روحی مسیح ـ که خود ازاین‌کشف وحشتنـاك به‌نحوی عمیق به‌درد آمده است ـ وحالت روحی پیروانش که نمی‌توانند باورکنند خائنی به‌گروه کوچك آنان رخنه‌کرده است، بود. اگر قرار بود نقاش فکر کند که شخصیت اصلی تابلو بـاید نور باشد، هرگز به‌فکرکشیدن تابلوئی ازاین درام نمی‌افتاد . وتازه اگرهم چنین تابلوئی‌را می‌کشید، بزرگ‌ترین عامل جذابیت‌آن ازنظر هنری، درحالت روحی مسیح وپیروانش قرار نمی‌داشت، بلکه این عـامل در دیوارهای تـالاری که در آنان جمع شده‌اند، در میزی که پشت آن

ملاحظه می‌شودکه تعداد بسیار قلیلی ازآنهـا پرتره‌سازان مشهوری بوده‌اند. و این‌قابل فهم است. درنقاشی پرتره، رنگ‌دیگرنمی‌تواند شخصیت اصلی‌باشد. علاوه برآن، مناظری‌که استادان بزرگ امپرسیونیست ساخته‌اند، درست به‌این خاطر زیبا هستند که بازیهای متنوع وبوالهوسانهٔ نوررا خوب منعکس کرده‌اند ولی بسیارکم « روح » دارند. فوئر باخ سخت بجا گفته است‌که «فکرکردن، یعنی خواندن ازروی انجیل حواس». اگر درنظر بگیریم‌که «حس» وحساسیت درنظر فویرباخ شامل تمام متولاتی‌می‌شدکه به‌حس‌کردن نزدیك‌اند، می‌توانیم بگوئیم‌که امپرسیونیست‌ها نمی‌توانستند وبلدنبودند «انجیل‌حواس» رابخوانند. این نقطهٔ ضعف اساسی مکتب آنها بود وهمین امرآن آن را به‌انحطاط‌کشاند. اگر مناظری‌که نخستین‌امپرسیونیست‌ها واستادان بزرگ این‌مکتب‌نقاشی‌کردند، زیبائی زیادی داشتند درعوض‌نقاشی بسیاری‌ازپیروان بی‌شمارآنان چون‌کاریکاتور به‌نظر می‌رسد.

نشسته‌اند وحتی روی بدن آدم‌ها پراکنده می‌شد، یعنی بطورخلاصه در جلوه‌های مختلف‌نور. درآن‌حال درمقابل‌ما به‌جای یك‌درام درونی‌جان‌خراش، یك‌ردیف لکه‌های نورقرار می‌داشت‌که به‌بهترین نحومنعکس شده‌اند، مثلا یك لکه روی دیوار تالار، یکی دیگر روی فرش، سومی روی بینی برگشتهٔ یهودا، چهارمی روی‌گونهٔ مسیح وغیره. احساسی که چنین تابلوئی در بیننده ایجاد می‌کرد، بسیار ضعیف‌تر می‌بود و اثر لئوناردوداوینچی درآن صورت، ارزش بسیارکمتری می‌یافت.

برخی‌ازمنتقدان فرانسوی، امپرسیونیسم‌را به‌رئالیسم در ادبیات تشبیه کرده‌اند.

این‌تشبیه بی‌اساس نیست. امـا اگر امپرسیونیست‌ها رئالیست‌هم بودند، باید اعتراف‌کرد که رئالیسم آنان از سطحی‌ترین نوع بود واز «پوستهٔ پدیده‌ها» فراتر نمی‌رفت. بدین ترتیب وقتی این نوع رئـالیسم جای مهمی‌را درهنر معاصر اشغال می‌نمود ـ که‌چنین جائی‌راهم اشغال کرد ـ برای هنرمندانی‌که تحت‌تأثیر این مـکتب بار می‌آمدند فقط‌دو راه‌حل باقی می‌ماند: یاچسبیدن به‌همان «پوستهٔ پدیده‌هـا» و اختراع انعکاس‌هایی بیش از پیش حیرت‌آور وبیش ازپیش مصنوعی از نور، یا تلاش درفرارفتن‌از«پوستهٔ پدیده‌ها»، پی‌بردن به‌اشتباه امپرسیونیست‌ها و بازشناختن این مطلب که شخصیت اصلی در یك تـابلوی نقاشی، نور نیست بلکه انسان باتمام احساس‌های متنوعی است که دارد، ودر واقع همین مطلب است که درآثار نقاشی مدرن به‌چشم می‌خورد. توجهی‌که بطور انحصاری بـه «پوستهٔ پدیده‌ها» معطوف شود، حاصلی جز همین تـابلوهای پرتضاد نـدارد که تیز هوش‌ترین منتقدان در برابر آنها

وامی‌روند واقرار می‌کنندکه نقاشی معاصر یك‌دورهٔ «بحران زشتی» را می‌گذراند.[1] واگر درنظرگیریم‌که بسنده‌کردن به«پوستهٔ‌پدیده‌ها»ممکن نیست، به‌ناچار درصدد برمیاییم که محتوایی ایدئولوژیکی پیدا کنیم وتسلیم چیزی‌شویم‌که درگذشته‌یی نزدیك آن‌را می‌سوزاندند؛ امادادن محتوای ایدئولوژیکی به‌آثار خودهم کار آسانـی نیست. فکر چیزی نیست‌که دربیرون از جهان واقعی وجود داشته‌باشد. ریشه وغنای انبار فکری هرفرد، درروابط او بااین جهان واقعی نهفته‌است. وکسی‌که در روابطش باجهان، «من» خودرا «تنها واقعیت» فرض می‌کند، به‌ناچار از نظرفکر بسیارفقیرخواهد بود. چنین فردی نه‌تنها فکری‌ندارد، بلکه امکان بدست‌آوردن آنرا هم نخواهد داشت.

چیز خوب‌که نباشد، به‌آنچه هست اکتفا می‌شود، وهنگامی که فکرروشن وجود نداشت، به‌اشارات مبهم، شبه فکرهای ناشی ازعرفان، سمبولیسم وسایر«راه حل‌ها»یی بسنده می‌شودکه‌از مشخصات دوره‌های انحطاط‌اند.

خلاصه آنکه درنقاشی‌هم به‌همان وضعی برمی‌خوریم‌که درمورد ادبیات‌دیدیم. یعنی رئالیسم‌به‌علت سستی‌عمیقش سقوط‌می‌کند وارتجاع ایده‌آلیستی پیروز می‌شود.

ایده‌آلیسم ذهنی همواره براین فکرتکیه داردکه جز «من» ما، هیچ واقعیت دیگری وجود نـدارد. بااینهمه تمامی اندیویـدوآلیسم

۱ــ نگاه کنید به‌مقالهٔ کامی‌موکلر (Camille Mauclair) بـا عنوان «بحران زشتی درنقاشی» درمجموعه مقالات جالب‌او به‌نام «سه بحران در هنر امروز» انتشارات، Fasquelle، ۱۹۰۶. ص ۲۸۶ تا ۳۲۳.

بی‌حد وحصر دورهٔ انحطاط بورژوازی لازم بود تا این فکر نه‌تنها به‌صورت قاعدهٔ خودپسندانهٔ حاکم برروابط میان انسانهـایی درآید که هریك خودرا چون خدا دوست دارند ـ ناگفته نماندکه بورژوازی‌هیچ گاه«دیگر دوستی» زیادی ازخود نشان‌نداده‌است ـ بلکه به‌اساس‌نظری یك‌استتیك جدید نیز مبدل شود.

خوانندگان به‌طور قطع نامی ازکوبیست‌ها شنیده‌اند. وچنانچه آثارشان راهم دیده باشند، فکر نمی‌کنم دراین حدس زیاد اشتبـاه‌کنم که‌از آنها زیاد خوششان نیامده است. این‌آثار دست‌کم درمن چیزی‌را بوجود نمی‌آورند که شبیه به‌لذت استتیکی باشد.

وقتی به‌این سیاه مشق‌هایی که ادعای هـنری بودن دارند نگاه می‌کنیم، تنها فکری‌که درما بوجود می‌آید «پوچی به‌توان سه» است. اما «کوبیسم» هم علت وجودی خود را دارد. گفتن این حرف‌که چنین آثاری نشان دهندهٔ پوچی است‌که به‌توان سه‌رسیده باشد، هیچ‌نکته‌یی را دربارهٔ اصل وریشهٔ آن روشن نمی‌کند. در اینجا نیزما نمی‌خواهیم این‌نکته را روشن‌کنیم ولی دست‌کم یادآورمی‌شویم‌که این‌اصل وریشه را درچه جهتی بایدجستجوکرد. هم‌اکنون‌کتاب جالب «دربارهٔ‌کوبیسم» اثر آلبرگلز (Alberi Gleizes) و ژان متزینگر (Jean Metzigner) درمقابل من است. نویسندگان کتاب هردو، نقاشند و«کوبیست».

به‌مصداق «گوش کنیم که طرف چه می‌گوید» به‌حرفهای ایشان توجه‌کنیم. آنان نحوهٔ بی‌ربط کار خـود را چگونه توضیح می‌کنـند؟ می‌گویند:

هیچ چیز واقعی خارج از ما وجود ندارد... ما بهیچ‌وجه نمی‌خواهیم

درموجودیت اشیائی‌که برحواس‌ما تأثیر می‌گذارند، شك‌کنیم، ولی به‌طور مقبول فقط در موردتصویری می‌توانیم یقین‌داشته باشیم‌که‌این اشیاء در ذهن ما بوجود می‌آورند[1].

نویسندگان‌نتیجه می‌گیرندکه شکلی‌که اشیاء برای‌خود دارند، برما معلوم نیست، وباتکیه براین دلیل بخودحق می‌دهند که طبق‌فکر خود به‌آنها شکل دهند. امااین نکته‌قابل‌توجه‌را نیزاضافه می‌کنندکه به‌خلاف امپرسیونیست‌ها نمی‌خواهندخودرا درمحدودهٔ حواس زندانی کنند،آنان می‌گویند:

مادر جستجوی عامل‌اصلی واساسی هستیم، ولی‌آنرا درشخصیت‌خود جستجو می‌کنیم، نه در نوعی ابدیت که ریاضی‌دانان وفیلسوفان با زحمت فراوان درکار ساختن آنند[2].

چنان‌که خواننـده مشاهده می‌کند، آنچـه دروهلهٔ اول در این استدلال دیده می‌شود همان فکری است‌که پیش ازاین‌باآن آشناشدیم و«من» مارا «تنهـا واقعیت» به‌حساب می‌آورد. البته در این‌جا شکل خفیف‌تری به‌خود گرفته است. گلز ومتزینگر می‌گویند که در بـارهٔ وجود اشیاء خارج، کوچکترین شکی ندارند. اما هم‌زمان با پذیرفتن وجود جهان خارج، نویسندگان اعلام می‌کنندکه‌این جهان ناشناختنی است. ومعنای این حرف آنست که برای ایشان، هیچ چیز واقعی جز «من» خودشان وجود ندارد.

اگر ما شکل اشیاء را از طریق تـأثیری درك می‌کنیم که روی حواس ما می‌گذارند، پس روشن است.کـه دیگر نمی‌توان از ناممکن

۱ــ ص۳۰ کتاب «دربارهٔ‌کوبیسم»

۲ــ همان کتاب . ص ۳۱

بودن شناخت جهان خارج سخن گفت. این جهان راما درست به‌مناسبت همین تأثیری که بر حواس دارد، می‌شناسیم. گلز و متزینگر اشتباه می‌کنند. استدلال آنان درمورد شکل‌اشیاء به‌خودی خود، نیزهمانقدر لنگ است. اماحقیقتاً نمی‌توان این‌اشتباه را به‌ایشان‌ایرادگرفت، چرا که چنین اشتباه‌هایی ازکسانی نیز سرزده است که بی‌نهایت قوی‌تر از آنان، درزمینهٔ فلسفه بوده‌اند. بااینهمه باید به‌این‌نکته توجه‌داشت‌که نویسندگان می‌گویندچون جهان‌خارج قابل‌شناسائی نیست درنتیجه‌باید «عامل اساسی‌را در شخصیت خودمان» جستجو کنیم. می‌توان این‌نتیجه گیری‌را دونوع تفسیرکرد. یامنظور از «شخصیت» تمام‌نوع بشر به‌طور کلی است، ویاشخصیت هریك ازافراد بشر به‌طور انفرادی. تعبیراول‌ما را به‌ایده‌آلیسم تعالی‌جوی کانت می‌رساند وتعبیر دوم به‌این سفسطه‌که هرفرد معیار ومقیاس همه‌چیزهاست. روشن است‌که منظورنویسندگان ما این تعبیرآخری است. وقتی چنین سفسطه‌یی پذیرفته‌شد، درنقاشی هم مثل تمام رشته‌های دیگر می‌توان بخود اجازهٔ هرکاری راداد[1].

اگر به‌جای یك «زن‌آبی پوش» («زن‌آبی‌پوش» عنوان یکی از تابلوهای‌لوئی‌لژه(Louis Leger) است‌که درسالن‌پاییزی‌اخیر به‌نمایش گذاشته شد) من‌چند حجم هندسی بگذارم چه‌کسی حق‌دارد به‌تابلوی من ایراد بگیرد؟ زنان جزئی ازجهان‌خارج پیرامون من‌هستند. جهان خارج قابل شناسائی نیست. بنابراین برای کشیدن تصویر یك زن من باید به«شخصیت» خود مراجعه کنم و«شخصیت» من شکل چند مکعب یا دقیق‌تر، چند متوازی‌السطوح پرت وپلا را به‌زن می‌دهد. مکعب‌ها

۱ــ همان‌کتاب. بویژه به‌صفحات ۴۳ و۴۴ نگاه‌کنید.

تمام تماشاگران سالن‌را به‌خنده می‌اندازند. مهم‌نیست. «توده» می‌خندد چون زبان هنرمند را نمی‌فهمد وهنرمند هم موظف نیست درمقابل او کوتاه بیاید.

> هنرمندی‌که هیچ‌گونه امتیازی به‌هیچ‌کس نمی‌دهد، هنرمندی‌که‌منظور خود را روشن نمی‌کند وهیچ چیز نمی‌گوید، نیروئی درونی درخود ذخیره می‌کندکه پرتوآن اطراف را روشنی می‌بخشد[1].

وعجالتاً تاچنین نیروئی بوجود آید باید به‌کشیدن شکل‌های هندسی پرداخت.

بدین ترتیب است‌که بانوعی تقلید مسخره ازشعر پوشکین ــ به «شاعر» ــ برمی‌خوریم:

ای شاعر پرتوقع! آیا ازآن (یعنی از اثرت) راضی هستی؟
هستی؟ پس‌چه باك اگر توده بدان اهانت ورزد.
وباآب دهان افکندن برکانون آتش سوزان تو،
تخت‌را باتلاطم کودکانهٔ خود بلرزاند

این‌تقلیدازآن روخنده داراست‌که «هنرمند پرتوقع» درموردی که از آن بحث می‌کنیم، به‌آشکارترین نوع حماقت اکتفا می‌کند. پیدایش این چنین اداهایی از جمله ثابت می‌کند که دیالکتیك درونی زندگی اجتماعی، درحال حاضر نظریهٔ هنر برای هنر را به‌حد پوچی کامل رسانده است.

انسان برای تنهازندگی کردن خلق نشده است. «نوآوران»هنر امروز به‌آنچه پیشینیانشان خلق کرده‌اند، اکتفا نمی‌کند. نمی‌توان

۱ــ همان‌کتاب، ص ۴۲

ایرادی به‌آنها گرفت. به‌عکس، جستجوی چیز نو اغلب منبع ترقی و پیشرفت است. ولی جستجو کافی نیست، وهرکسی هم‌نمی‌تواند چیزی حقیقتاً تازه کشف‌کند. باید راه جستجورا دانست. کسی‌که به‌آموزش‌های نوین زندگی اجتماعی راهی ندارد، کسی‌که جز «من» خود هیچ واقعیت دیگری را نمی‌شناسد، می‌تواند در جستجوی «نو» باشد ولی جزیك پوچی‌نو چیز دیگری بدست نخواهد آورد. انسان برای‌تنها زندگی‌کردن خلق نشده است.

می‌بینیم که درشرایط اجتماعی کنونی، نظریهٔ هنر برای هنر میوه‌هایی‌به‌بارمی‌آوردکه مزهٔ چندانی‌ندارند. اندیویدوآلیسم افراطی دوران‌افول بورژوازی، همهٔ سرچشمه‌های حقیقی‌الهام‌را به‌روی‌هنرمند می‌بندد، هنرمندرا باآنچه درزندگی اجتماعی می‌گذرد، مطلقاً بیگانه می‌کند واورابه‌تکرار بی‌حاصل تجربیات شخصی‌بیهوده وغیرقابل‌توجه، وتخیلات حیرت‌انگیز وبیمارگونه می‌کشاند. نتیجهٔهمه این‌ها چیزی است‌که نه‌تنها هیچ‌نوع رابطه‌یی باهیچ نوع زیبائی ندارد، بلکه‌پوچی آشکاری‌را بوجود می‌آورد که‌جز بامسخ نظریهٔ ایده‌آلیستی شناخت‌از طریق سفسطه، قابل دفاع‌هم نیست.

«تودهٔ خونسرد ومغرور» پوشکین، ترانه‌های شاعررا « بی‌آنکه بفهمد»گوش می‌کند. پیش‌ازاین‌گفتم‌که زیرقلم پوشکین این‌رویارویی، جهت تاریخی خاصی دارد. برای‌درك این‌جهت کافی است توجه کنیم‌که صفات «خونسرد ومغرور» به‌هیچ‌وجه درمورد دهقانان‌بردهٔ روسیه‌صادق نیست، ولی‌در عوض برای «توده» عوامی‌که بعدها شاعربزرگ ماقربانی حماقت آنان‌شد، کاملاً بجاست. تمام‌کسانی‌که به‌این «تودهٔ» عامی تعلق

دارند، بی‌اغراق می‌توانستند همان حرفهای «توده»ی شعر پوشکین را وصف‌الحال خود بدانند:

ما بی‌غیرت ولجنیم
گستاخ وبدنهاد و ناسپاس
دلمان دلسرد خواجگان راماند،
تهمت‌زن وبله وبرده،
عیب درما لول می‌خورد

پوشکین می‌فهمید که‌سخن گفتن ازشهامت برای این‌تودهٔ عامی وبی‌روح، مسخره است، چراکه برایش قابل درك نیست، وشاعر حق داشت که باغرور روی از ایشان بگرداند. اگر دراین میان اشتباهی مرتکب شد، این بود که به‌حدکافی از آنان روی نگرداند واین امر لطمهٔ بزرگی به‌ادبیات روسیه زد.

درحال حاضر درکشورهای سرمایه‌داری پیشرفته، موضع شاعرو به‌طورکلی هنرمندی که نتوانسته است چهرهٔ فرسودهٔ بورژوا را بدور افکند، عکس موضع پوشکین است. درواقع امروزه «خلق» را، خلق حقیقی راکه عناصر پیش رفته‌اش بیش‌از پیش آگاه می‌شوند، نیست که می‌توان به‌حماقت متهم‌کرد، بلکه این‌اتهام برهنرمندانی وارد است‌که پیام‌های اصیل‌خلق‌را «بی‌آنکه بفهمند»گوش می‌کنند .کم‌ترین‌ایرادی که می‌توان به‌چنین هنرمندانی گرفت اینست که هشتادسال‌از تاریخ عقب مانده‌اند، آنان باپس زدن بهترین خواستهای زمان خود،کودکانه تصور می‌کنند که مبارزه رمانتیك‌ها علیه روحیهٔ بورژوایی را ادامه

می‌دهند. استیك‌شناسان اروپای غربی و به‌دنبال ایشان، استتیك‌شناسان روسی با میل ورغبت برخصلت خرده بورژوایی جنبش کارگری فعلی تکیه می‌کنند.

این ادعا خنده‌دار است. مدتها پیش ریشارد واگنر نشان داد که ایرادی که این آقایان به‌جنبش آزادی‌بخش طبقه کارگر می‌گیرند تا چه‌حد بی‌اساس‌است. واگنر به‌حق چنین می‌اندیشید که بررسی دقیق مسأله‌معلوم می‌کندکه جنبش آزادی‌بخش طبقهٔ کارگر، نه‌تنها به‌سوی یك زندگی خرده بورژوائی متمایل نیست، بلکه به دورشدن ازآن و رسیدن به‌یك زندگی آزاد ویك «بشریت هنری» گرایش دارد.

> این کوششی است درجهت یك‌زندگی همراه بالذات شایسته، نوعی زندگی که درآن‌انسان مجبور نیست‌تمام نیروهای حیاتی خوددرا برای یافتن وسیلهٔ معاش صرف کند[1].

بکارانداختن تمام نیروهـای خویش در راه‌کسب وسیله معـاش، درست همان چیزی است‌که امروزه منشأ احساس‌های خرده بورژوایی است. گرفتاری روزمرهٔ زندگی مادی،

> انسان را ضعیف، مطیع، احمق وقابل ترحم می‌کند؛ از او موجودی می‌سازدکه توانائی عشق یانفرت را ندارد، فردی‌که هرلحظه حاضر است آخرین بقایـای ارادهٔ آزادش را فداکند تاشاید کمی از این نگرانی بکاهد.

جنبش آزادی بخش کارگری به‌از میان بردن این‌نگرانی زشت کننده وروحیه برباده می‌انجامد. واگنر اعتقاد داشت‌که فقط با ازمیان

۱ــ «هنر وانقلاب». اثر R. Wagner، چاپ لایپزیك ۱۸۷۲. ص ۴۰ و ۴۱.

بردن این نگرانی وتحقق هدف رهایی‌بخش پرولتاریاست‌که‌این سخن مسیح حقیقت پیدامی‌کند: «دربند چیزی‌که می‌خوریدنباشید»[1] وغیره. اوحق‌داشت اضافه‌کندکه فقط زمانی‌که این‌هدف برآورده شد،تضاد بین استتیك واخلاقی که ما درآثار طرفداران هنر برای هنر، مثلاً فلوبر[2]، می‌بینیم، هرنوع پایه واساس جدی‌خود را از دست خواهد داد.

فلوبرمی‌گفت‌که «کتاب‌های حاوی فضیلت وتقوی،کسل‌کننده و دروغی‌اند». اوحق داشت. ولی فقط به‌این دلیل‌که تقوی وفضیلت جامعهٔ کنونی، یعنی‌تقوی وفضیلت بورژوایی کسل‌کننده ودروغی است،«تقوی وفضیلت» دوران باستان به‌دیدهٔ فلوبر نه‌دروغی بود ونه‌کسل‌کننده. اما تنهااختلافی که‌بین این‌دو وجود دارد آنست‌که تقوای دورهٔ باستان بـا اندیویدوآلیسم بورژوایی آشنا نبود.

شیرینسکی ــ شیخماتف به‌عنوان وزیرآموزش عمومی نیکلای اول‌عقیده داشت‌که‌هنر وظیفه‌دارد «این‌اعتقاد را که‌برای زندگی‌عمومی وخصوصی، اهمیت اساسی‌دارد تأکیدکندکه هرنوع عمل‌بد دراین‌جهان نیز به‌کیفر خواهد رسید». البته این‌حرف یك دروغ‌بزرگ ویك مهمل کسل‌کننده‌بیش‌نبود. هنرمندان حق دارند ازاین‌دروغ‌ها ومهملات‌فرار کنند. ووقتی درآثار فلوبر می‌خوانیم‌که‌به‌یك معنا «هیچ چیز شاعرانه‌تر ازعیب نیست[3]» می‌فهمیم که معنای حقیقی چنین سخنی قراردادن عیب درمقابل فضیلت وتقوای متبذل، کسل‌کننده ودروغین اخلاقیون بورژوا

۱ــ همان‌کتاب واگنر. ص ۴۰ و ۴۱.

۲ــ کتاب لوبی‌برتران: «یادداشت‌های گث. فلوبر» ص۲۴۸.

۳ــ همان‌کتاب لوئی‌برتران. ص ۲۴۸.

و همپالکی‌های شیرینسکی ـ شیخماتف است.

اما با ازمیان رفتن شکل‌هایی ازاجتماع که بوجود آورندهٔ این فضیلت و تقوای مبتذل، کسل‌کننده ودروغی بوده‌اند، نیاز اخلاقی به در آوردن عیب به‌صورت ایده‌آل نیزاز میان خواهد رفت. تقوی وفضیلت دوران باستان، تکرارمی‌کنم، درنظر فلوبر نه‌مبتذل بود، نه‌کسل‌کننده ونه‌دروغی؛ بااینهمه او بابینش‌های سیاسی واجتماعی عقب‌مانده‌اش قادر بود درحین تحسین این‌فضیلت وتقوی، درمقابل‌رفتار نرون‌هم‌که‌چیزی جز نفی دیوآسای آن فضیلت وتقوی نبود، درحالت خلسه فرو رود.

درجامعهٔ سوسیالیستی، در حدی‌که زشتی اخلاق اجتماعی ازبین می‌رود، جذابیت هنربرای هنر هم به‌طور منطقی ناممکن می‌گردد؛ امروزه این زشتی اخلاقی اجتماعی چون نتیجه‌یی اجتناب‌ناپذیر از تلاش طبقهٔ حاکم برای حفظ امتیازات خود به‌نظر می‌رسد.

فلوبر باز می‌گوید: «هنر یعنی جستجوی چیز بی‌فایده.» دراین سخنان، شناختن فکراساسی شعرپوشکین ـ یعنی «توده»ـ زیاد مشکل نیست. امابرای هنرمندی که‌با این‌فکر ارضا می‌شود، معنایش فقط‌قیام علیه فایده‌جویی تنگ‌نظرانهٔ یك طبقه یا یك گروه مسلط است. با از میان‌رفتن طبقات، این فایده‌جوئی تنگ‌نظرانه هم‌که ازنزدیکان حرص وآز است ازمیان خواهد رفت. حرص وآز وجه مشترکی بـا استتیك ندارد. شرط مقدماتی قضاوت دربـارهٔ هر نوع سلیقه، همواره‌آنست که قضاوت‌کننده هیچ نوع نفع شخصی درآن نداشته‌باشد. اما منافع شخصی یك چیز است ومنافع‌اجتماعی چیز دیگر. فکرمفیدبودن برای اجتماع که اساس فضیلت و تقوای دورهٔ باستان است، زایندهٔ فـداکاری است، و

فداکاری به‌سادگی می‌تواند موضوع یك بیان استتیکی باشد ـ و تاریخ هنر هم نشان می‌دهد که اغلب چنین شده‌است. کافی‌است از ترانه‌های خلق‌های بدوی یا ـ بی‌آنکه آنقدر دور برویم ـ از بنای هارمودیوس وآریستوژیتون درآتن مثال بیاوریم.

برخی از فیلسوفان دورهٔ بـاستان مثل افلاطون وارسطو خـوب می‌فهمیدند که‌وقتی تمام نیروهای حیاتی انسان صرف تـأمین زندگی مادی‌اش می‌شود، این‌انسان‌تاچه‌حدتنزل‌می‌کند. درزمان‌ما ایدئولوگ‌های بورژوازی نیزاین را می‌فهمند. آنان‌نیز عقیده دارندکه باید بشر رااز زیربار سنگین وزشت‌کننده مشکلات اقتصادی همیشگی آزاد کرد. ولی‌انسان موردنظرایشان به‌طبقهٔ بالای اجتماع تعلق‌دارد واز راه استثمار تولیدکنندگان زندگی می‌کند. آنان نیز راه‌حل مسأله را مثل فیلسوفان دورهٔ‌باستان می‌بینند: اسارت تولیدکنندگان به‌دست معدودی ازنخبگان خوشبخت که کم وبیش به‌ایده‌آل «مافوق بشر» نزدیك‌اند. اما اگر چنین نظری درهمان زمان افلاطون وارسطو هم محافظه‌کارانه بود، درزمان ما دیگر مافوق ارتجاعی است، واگر یونانیان محافظه‌کار یعنی برده‌داران هم عصر ارسطو می‌توانستند با «شجاعت» خود به‌حفظ تسلط خویش امیدوار بـاشند، امروزه هواداران اسارت توده‌های خلق در مورد شجاعت استثمارکنندگان متعلق به‌بورژوازی سخت بدبین‌اند. به‌همین‌سبب آرزو می‌کنند که برای رهبری دولت، یك «سوپرمن» پر- نبوغ ظهورکند که بـا ارادهٔ آهنین خود بنای لرزان تسلط طبقاتی را مستحکم سازد. عناصرمنحط وقتی به‌سیاست‌پشت‌نمی‌کنند، ازهواداران آتشین ناپلئون اول ازآب در می‌آیند.

اگر رنان خواهان حکومت نیرومندی بود «که هنگامی که او دربحر تفکر فرو می‌رود، روستائیان ساده‌دل را وادار به‌انجام سهم‌کاراو کند» استتیك‌شناسان امروزی وجود یك‌نظام اجتماعی‌را لازم می‌دانند که هنگامی‌که ایشان سرگرم تفریحات ظریف ... مثل‌نقاشی یارنگ ـ آمیزی مکعب‌ها یاسایر اشکال هندسهٔ فضائی‌اند، پرولتاریا رابه‌کار وا ـ دارد. آنان که به‌طور ارگانیکی قادر به‌هیچ کار جدی نیستند، ازتصور یك رژیم اجتماعی‌که درآن هیچ بیکار ولگردی وجود نداشته باشد، صمیمانه نفرت دارند.

باید هم‌رنگ جماعت شد. استتیك‌شناسان بورژوازی امروزی، درعین حال که روحیهٔ خرده بورژوائی را، در حرف می‌کوبند، به‌سان مبتذل‌ترین خرده بورژواها پول‌پرستند. موکلر می‌گوید:

انسان تصور می‌کند که‌جنبشی هنری وجوددارد، درواقع جنبشی در بورس تابلوهاست و در ضمن در بارهٔ نوابغ ناشناختههم سوداگری می‌شود[1].

درضمن اضافه‌کنم‌که این سوداگری درمورد نوابغ ناشناخته، از جمله نشان دهندهٔ همان تلاش پرحرارت اکثریت نقاشان معاصر ، در جستجوی «تازگی»است. انسانها همواره درجستجوی «تازگی»اند چون باچیزهای کهن ارضا نمی‌شوند. اماباید دانست چرا چیزهای کهن آنان را راضی نمی‌کند. برای بسیاری از هنرمندان مدرن دلیلش اینست‌که تاهنگامی‌که مردم چیزهای‌کهن‌رامی‌ستایندنبوغ ویژهٔ آنان«ناشناخته»

۱ــ کتاب کامی‌موکلر: «سه‌بحران درهنر امروز» چاپ‌پاریس ۱۹۰۸. نگاه‌کنید بمقالهٔ «بحران زشتی درنقاشی» ص۳۱۹ و ۳۲۰.

می‌ماند. این‌امرایشان را به‌قیام علیه چیزهای‌کهن وامی‌دارد، این‌عشق، به‌یك فکرتازه نیست، بلکه بازهمان عشق به«تنها واقعیت» یعنی عشق به «من» عزیز است.

امااین عشق نمی‌تواند منبع الهامی‌برای هنرمند باشد، بلکه‌او راوادار می‌کند که همه‌چیز حتی «آپولون بلودر» را ازنظرگاه منافع خودبنگرد. موکلر می‌افزاید:

مسأله‌مالی چنان بامسأله هنردرهم آمیخته است‌که منتقدهنری از دو طرف تحت‌فشار است. بهترین منتقدان نمی‌توانند تمامی فکر خود رابیان‌کنند، ودیگران فقطمی‌خواهند چیزی‌رابگویندکه مقتضی‌است، چون باید بااین وضع زندگی‌کرد. من نمی‌گویم‌که باید ابرازنفرت کرد، ولی خوب‌است پیچیدگی مسائل را متوجه باشیم[1].

می‌بینیم‌که هنربرای هنر، هنر برای پول شده‌است،وتمام‌مسأله‌یی که برای موکلر مطرح است، تعیین علل چنین وضعی است. و این امر چندان مشکل نیست:

زمانی بود ـ مثل قرون وسطی ـ که تنها، محصول اضافی، یعنی مازاد تولیدبرمصرف را مبادله می‌کردند. باززمانی بودکه نه‌تنها محصول اضافی، بلکه تمام محصولات، تمامی موجودیت صنعتی وارد تجارت شده‌بود وهمهٔ تولید به‌طور کامل، بمبادله بستگی داشت ...
بالاخره زمانی‌آمدکه‌آنچه‌انسانها غیرقابل‌انتقال تلقی‌اش می‌کردند، وارد مبادله وقاچاق شد وانتقال‌آن ممکن گردید. این زمانی است‌که چیزهایی‌که تا آن وقت انتقال می‌یافتند ولی‌هرگز مبادله نمی‌شدند،

۱ــ همان‌کتاب، ص ۳۲۱

داده می‌شدند ولی هرگز فروخته نمی‌شدند بدست می‌آمدند، ولی هرگز خریداری نمی‌شدند ــ مثل تقوی، عشق، عقیده، علم وغیره ــ و بالاخره همه‌چیز، واردتجارت شده‌است. این‌زمان، زمان فسادعمومی، پولی‌شدن همه‌چیز است و یا به‌زبان اقتصاد سیاسی، زمانی است که هرچیز اعم از حقیقی وحقوقی به‌صورت ارزش پولی درآمده‌است و به‌بازار برده می‌شود تا ارزش دقیقش را معلوم کنند[1].

آیا می‌توان دردورهٔ پولی‌شدن همه چیز از پولی‌شدن هنر تعجب کرد؟

موکلر نمی‌خواهد بگویدکه باید نسبت به‌این وضع‌اظهار تنفر کرد. من‌هم به‌نوبهٔ خود نمی‌خواهم این مسأله را ازنظر اخلاقی مورد ملاحظه قرار دهم. من می‌کوشم که‌طبق اصطلاح مشهور، نه‌بخندم، نه بگریم، بلکه بفهمم. من‌نمی‌گویم‌که هنرمندان امروزه «باید ازجنبش رهایی‌بخش‌پرولتاریاالهام‌گیرند. نه، اگریك درخت‌سیب **باید** سیب‌بدهد، یك‌درخت‌گلابی **باید** گلابی‌بدهد، هنرمندان هوادار بورژوازی نیزباید علیه جنبش پرولتاریا برخیزند. **هنر یك دورهٔ انحطاط باید «منحط» باشد** این، امری‌اجتناب‌ناپذیر است. اما همانطورکه به‌حق درمانیفست‌حزب کمونیست آمده است :

هنگامی‌که جنگ‌طبقاتی به‌مرحلهٔ تعیین‌کنندهٔ خودمی‌رسد، جریان تجزیهٔ طبقهٔ‌مسلط وتمامی جامعهٔ کهن چنان‌شدت وخشونتی به‌خود می‌گیردکه بخش‌کوچکی از طبقهٔ مسلط ازآن جدا می‌شود و به‌طبقهٔ انقلابی، به‌طبقه‌یی‌که آینده‌را درخود دارد، می‌پیوندد. همان‌طورکه

۱ــ ازکتاب «فقر فلسفه»، اثر کارل مارکس.

درگذشته، بخشی از نجبا به‌بورژوازی گروید، امروزه بخشی از بورژوازی به‌پرولتاریا می‌پیوندد، به‌ویژه آن‌بخش از ایدئولوگهای بورژوائی‌که تاحد فهم‌نظری مجموعهٔ جنبش تاریخی پیش‌رفته‌اند[1].

درمیان‌ایدئولوگ‌های بورژوائی‌که‌به‌پرولتاریا پیوسته‌اند، تعداد بسیارکمی هنرمند وجود دارد. احتمالا به‌این علت‌که فقط کسانی که فکر می‌کنند، می‌توانند به«فهم نظری مجموعهٔ جنبش‌تاریخی» برسند؛ و اما هنرمندان امروز، به‌خلاف استادان بزرگ دورهٔ رنسانس، بسیار کم فکر می‌کنند[2].

بهرحال می‌توان بااطمینان کامل‌گفت که استعداد هرهنرمند حقیقی، اگر افکار بزرگ رهایی‌بخش زمان ما در او نفوذ کند، بسیار تقویت خواهدشد. امالازمست که این‌افکار درگوشت وخون اونفوذکند تااوبتواند به‌نحوی واقعاًهنرمندانه آنهارا بیان‌کند[3]. هم‌چنین‌لازمست

۱ــ کارل مارکس، فردریش انگلس، مانیفست حزب کمونیست.

۲ــ «در این‌جا ما به‌کمبود فرهنگ‌عمومی برمی‌خوریم‌که ازمشخصات بسیاری ازهنرمندان جوان‌است، معاشرت پی‌گیر باایشان، به‌شما نشان‌می‌دهد که‌آنان به طورکلی بسیار نادانند... دربرابر تضاد اندیشه‌ها وموقعیت‌های دردناك کنونی، ناتوان یا بی‌اعتنایند. آنان عرق‌دیزان درحاشیه هرنوع شلوغی فکری واجتماعی به‌کار خود مشغولند، درمحدوده دعواهای‌فنی باقی می‌مانند وبیشتر درظاهرمادی نقاشی غرق می‌شوند تادر معنای‌کلی وتاثیر فکری آن.»

ازکتاب Holl باعنوان «نقاشی جوان‌معاصر». پاریس. ۱۹۱۲. ص۱۴ و ۱۵.

۳ــ دراینجامن‌باکمال میل‌ازفلوبر نقل‌قول‌می‌کنم. او به‌ژرژساند چنین نوشت: «به‌عقیده من... شکل ومحتوی دوعنصری هستندکه هیچ‌یك بدون دیگری وجود ندارد.» مکاتبات، سری چهارم. ص۲۲۵.

کسی‌که فکرکند می‌توان شکل‌رافدای «فکر»کرد، اگرزمانی‌هم هنرمند بوده است، دیگر هنرمند نیست.

که‌او بتواند مدرنیسم هنری ایدئولوگ‌های کنونی بورژوازی رابطور دقیق‌ارزیابی کند.

طبقهٔ مسلط امروزه در چنان وضعی قرار دارد که پیش‌تر رفتن برایش درحکم سقوط است. تمام ایدئولوگ‌های این طبقه‌هم در این سرنوشت بداوشرکت دارند. پیش‌رفته‌ترین ایشان درست کسانی هستند که پائین‌تر از پیشینیان خود فروافتاده‌اند.

سال ۱۹۱۲

کمونیستهای انقلابی
www.k-en.com
info@k-en.com