

گ.و. پلخانف

هنر و زندگی اجتماعی

هنوچهر هزارخانی

مسئول کمیسیون فرهنگ و هنر در شورای ملی مقاومت

کتابخانه مقاومت @Litera999

۱

در تمامی ادبیاتی که به درجه‌ی معین از رشد رسیده‌اند، مسأله رابطه بین هنر و زندگی اجتماعی نقش بسیار مهمی را بازی کرده است. این مسأله را از دو راه کاملاً مخالف یکدیگر حل کرده‌اند و هنوز هم به همین دو راه حل متوسل می‌شوند.

عده‌ی گفته‌اند و می‌گویند که انسان را برای روز جمعه ساخته‌اند، روز جمعه را برای انسان ساخته‌اند؛ جامعه برای هنرمند نیست، هنرمند برای جامعه است.

عده‌ی دیگر این است دلالت را مطلقاً نفی می‌کنند. به عقیده ایشان، هنر، خود هدف خویش است. و اگر از آن وسیله‌ی ساخته شود که در خدمت هدف‌هایی بیگانه باشد - حتی اگر هدف‌های اصیل هم باشند - از ارزش اثر هنری کاسته می‌شود.

نظراً اول، در ادبیات مرفعی مادر سال‌های ۱۸۶۰، به نحوی درخشان منعکس است. بی آنکه از پیسارف نام ببریم که با هواداری افراطی خود،

این نظر را تقریباً به حد کار یگانور رساند، می‌توان از چرنیشفسکی و دابرولیوف، به‌عنوان صالح‌ترین نمایندگان این نظر در میان منتقدان آن زمان، یاد کرد.

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

«هنر برای هنر» در دوره ما همانقدر غریب و دور از ذهن است که «ثروت برای ثروت»، «علم برای علم» و جز اینها. هر نوع فعالیت بشری باید در خدمت انسان باشد، و در غیر این صورت جز مشغله‌یی بیهوده و بی‌ثمر نخواهد بود. ثروت برای آنست که انسان از آن استفاده کند، علم برای راهنمایی بشر است، هنر هم باید هدفش يك خدمت اساسی باشد، نه آنکه به‌صورت انگیزه لذتی بی‌ثمر باقی بماند.

به عقیده چرنیشفسکی، اهمیت هنرها، به‌ویژه «جدی‌ترین آنها» یعنی شعر، تابع اطلاعات و شناسایی‌هایی است که در جامعه پخش می‌کند. او می‌گوید هنر، یا دقیق‌تر گفته باشیم، شعر (و فقط شعر، چون هنرهای دیگر چنین خاصیتی را بسیار کم دارند)، در میان توده خوانندگان، مقدار قابل ملاحظه‌یی از معلومات و شناسایی‌ها را پخش می‌کند و آنان را با مفاهیمی که علم به وجود آورده است، آشنا می‌سازد. اهمیت قابل ملاحظه شعر در زندگی، ناشی از این امر است.

همین فکر، در نوشته مشهور او، «رابطه استتیک‌کی هنر با واقعیت» نیز آمده است. بنابر نظریه هفدهم در این بررسی، هنر فقط زندگی را انعکاس نمی‌دهد بلکه توضیح هم می‌کند. یعنی آثار هنری غالباً به‌عنوان «قضاوتی درباره تظاهرات زندگی» اعتبار دارند.

در نظر چرنیشفسکی و شاگردش، دابرولیوف، اهمیت اساسی

هنر، در منعکس ساختن زندگی و قضاوت درباره تظاهرات آن است.^۱
تنها منتقدان ادبی و تئوریسینهای هنری نبودند که این نظر را
داشتند. به هیچ وجه تصادفی نیست که نکراسف شعر خود را «شعر انتقام
و اندوه» نام گذاشت. در یکی از این اشعار، شهروندی خطاب به شاعر چنین
می گوید:

تو، شاعر، که برگزیده خدایانی
حقایق ابدی را بازگویی!
گمان مدار آنکونان ندارد
شعر پر الهام ترا درخور نیست
گمان مدار که آدمی، جاودانه زوال یافته،
خدا در روح آدمی نمرده است
و زنگ و مویه هر دل سرشار ایمان را

۱- این نظر، تکرار و درعین حال پرورانده شده فکری است که بلینسکی در
آخرین سالهای زندگی خود، از آن دفاع می کرد. بلینسکی در یکی از مقالات خود
زیر عنوان «نظری به ادبیات روسیه در ۱۸۴۷» نوشت: «بالاترین و مقدس ترین
منافع جامعه، عبارت است از رفاهی که همه به تساوی از آن برخوردار شوند.
راهی که ما را به این رفاه می رساند، آگاهی است؛ و هنر نیز مانند علم، می تواند
در رشد این آگاهی مؤثر افتد. در اینجا علم و هنر هر دو لازمند، نه علم می تواند
جای هنر را بگیرد و نه هنر قادر است جانشین علم شود.» اما فقط از راه «قضاوت
درباره تظاهرات زندگی» است که هنر خواهد توانست آگاهی انسان را بالا
ببرد. بدین ترتیب نظری که چرنیشفسکی می پروراند، به آخرین قضاوتی می رسد
که بلینسکی درباره ادبیات روسیه کرده است.

هماره در می‌یابد

شهر وند باش! و کار گزار هنر باش!
به شادکامی هموندان خویش شاد زی
و نبوغت را دستگردان احساس عشقی کن
که در برگیرنده تمامی جهان است.

با این سخنان، «شهر وند» نکر اسف، نظر خود را دربارهٔ هنریان می‌کند. و این همان نظری است که استادان بلند پایهٔ هنرهای تجسمی و نقاشی نیز به آن معتقد بودند. مثلاً پروف و کرامسکوی هم مثل نکر اسف می‌کوشیدند تا «شهر وند» باشند. آنها نیز مثل او، ضمن استفاده از هنر، در آثار خود دربارهٔ تظاهرات زندگی قضاوت می‌کردند.^۱

نظر مخالف آن در مورد هدف آفرینش هنری، در زمان نیکلای اول، مدافعی نیرومند چون پوشکین داشت. با اشعار او از قبیل «نوده» و «به شاعر» همه آشنایی دارند. مردمی که از شاعر می‌خواهند با سرودهای خود عادات جامعه را اصلاح کنند، با جوابی تحقیر کننده و حتی بی ادبانه از طرف او مواجه می‌شوند:

۱- نامهٔ کرامسکوی به و. و. استاسف، به تاریخ ۳۰ آوریل ۱۸۸۲، نشان می‌دهد که نویسنده تاجچه‌حد تحت تأثیر افکار بلینسکی، گوگول، فدوتف، ایوانف، چرنیشفسکی، دابرولیوف و پروف بوده است (رجوع شود به «ایوان نیکلایویچ کرامسکوی، و زندگی، مکاتبات، مقالات استیگی و انتقادی او، سن پترزبورگ ۱۸۸۸. ص ۲۸۷).

به علاوه باید توجه داشت که «قضاوت دربارهٔ تظاهرات زندگی» که در مقالات انتقادی کرامسکوی دیده می‌شود به هیچ وجه آن روشنی و وضوح نوشته‌های اوسپنسکی، و به طریق اولی، چرنیشفسکی یا دابرولیوف را ندارد.

دور شوید! شاعر سلیم را
 هیچ پروای شما نیست
 شجاعانه در تباهی‌های خویش منجمد شوید
 آوای تفرل تکانتان نخواهد داد.
 شما چون قبر از زندگی گریز کنید
 سودای بلاهت و شیطان صفتی‌تان
 تاکنون
 چماق و زندان و تبر بوده است
 بردگان بی‌عقل! و همین شما را بس است
 پوشکین در اشعار زیر که اغلب از آن یاد می‌شود، نقش شاعر را
 را چنین تعریف کرده است.

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

در اینجا، ما با نظریهٔ موسوم به هنر برای هنر، در حیرت‌انگیز-
 ترین تظاهر خود طرفیم. بی‌دلیل نیست که مخالفان جنبش ادبی سالهای
 ۶۰، اینقدر فراوان و با رغبت تمام از پوشکین یاد می‌کنند.

از این دو نظر کاملاً متضاد، کدام یک را می‌توان درست دانست؟
 بیش از آنکه بکوشیم به این سؤال پاسخ دهیم، باید توجه کنیم
 که طرح سؤال غلط است. در واقع نه این سؤال و نه هیچ سؤال مشابهی

را نمی‌توان از نقطه نظر «وظیفه» مورد بررسی قرار داد. اگر هنرمندان يك کشور معین، در دوره‌یی معین از «اغتشاش زندگی و مبارزه» فاصله می‌گیرند، واگر در دوره‌یی دیگر به‌عکس، با حرارت در پی مبارزه و اغتشاشهای ناشی از آن می‌روند، به خاطر آن نیست که کسی از خارج، وظایف مختلف را در دوره‌های مختلف برای آنها تجویز می‌کند، بلکه به علت آنست که در برخی شرایط اجتماعی، يك نوع احساس دارند و در شرایطی دیگر نوعی دیگر، احساس می‌کنند. به این جهت مسأله نه از نقطه نظر آنچه باید باشد، بلکه از نظر آنچه بوده و هست، باید مورد بررسی قرار گیرد.

بنابراین ما سؤال را اینطور مطرح می‌کنیم:

کدام شرایط عمده اجتماعی باعث می‌شود که در هنرمندان و کسانی که به خلق هنری علاقه شدید دارند، گرایش به نظریه هنر برای هنر به وجود آید و قوام گیرد؟

وقتی جواب این سؤال را یافتیم، به آسانی می‌توانیم به سؤال دیگری هم جواب دهیم که ناشی از سؤال اول و بهمان اندازه جالب است:

کدام شرایط عمده اجتماعی باعث می‌شود که در هنرمندان و کسانی که به خلق هنری علاقه شدید دارند، مفهوم هو ده گرای^۱ در هنر به وجود آید و قوام گیرد، یعنی گرایش به دادن ارزش قضاوت دربارهٔ تظاهرات زندگی، به آثار هنری؟

پرسش اول، ما را به پوشکین می‌رساند.

زمانی بود که او از نظریه هنر برای هنر دفاع نمی‌کرد. زمانی بود که او از نبرد نمی‌گریخت بلکه به استقبال آن می‌رفت. و آن در دوره الکساندر اول بود. در آن وقت او عقیده نداشت که چماق و زندان و تبر

۱- به جای مفهوم utilitaire.

برای «خلق» کافی است. به عکس در حماسه آزادی اش باخشم فریادمی زد:

دریغا، چندان که نگه می‌کنم
همه جا تازیانه، همه جا زنجیر است،
قباحت شوم قانون
اشکهای ناتوان اسارت
همه جا قدرت بیدادگر است
در ظلمات قیرین پیش‌داوریه‌ها . . .

بعدها افکار او کاملاً تغییر کرد و در زمان نیکلای اول نظریه هنر برای هنر را پذیرفت. این تغییر عمیق از کجا ناشی می‌شود؟ آغاز فرمانروایی نیکلای اول، با قضیه فاجعه آمیز «دسامبر است»ها مصادف شد که تأثیر عظیمی در رشد بعدی «جامعه» ما و سرنوشت پوشکین داشت. همراه با شکست دسامبر است‌ها با فرهنگ‌ترین و پیش‌روترین نمایندگان «جامعه» آن زمان، از بین رفتند. این امر، روحیه و فکر او را بسیار متزلزل ساخت.

هرزن (Herzen) می‌گوید که در آن زمان من هنوز خیلی جوان بودم، ولی بخاطر دارم که جامعه اشرافیت به سرعت رو به انحطاط می‌رفت؛ و با روی کار آمدن نیکلا، زشت‌تر و پست‌تر هم شد. استقلال اشراف، شهامت نجیب‌زادگان زمان الکساندر، همه در سال ۱۸۲۶ از بین رفت. زندگی در چنین جامعه‌یی برای يك مرد حساس و با هوش، درد-آور بود.

هرزن باز می‌نویسد: در اطراف ما همه چیز خاموش، غیر انسانی،

یأس آور، و نیز بی نهایت پست و احمقانه و حقیر بود. نگاهت در جستجوی علاقه، تنها به تهدیدهای نوکر مآبانه و ترس بر می خورد. همه از آن روی می گرداندند یا به آن توهین می کردند.

هنگامی که شعرهای «توده» و «به شاعر» انتشار یافت، پوشکین در نامه های خود مدام از ملالت و ابتذالی که در دو پایتخت ما حکمفرما بود شکایت می کرد. اما او تنها از ابتذال جامعه پیرامون خود در رنج نبود، روابطش با «محافل رهبری» نیز او را بسیار مشوش می کرد.

طبق افسانه دل نشینی که در کشور ما بسیار رایج است، نیکلای اول، در سال ۱۸۲۶، «خطاهای سیاسی دوره جوانی» پوشکین را سخاوتمندانه بر او «بخشید» و حتی او را زیر حمایت خود گرفت. واقعیت به کلی غیر از اینست. نیکلا و دست راست او در این قبیل امور، یعنی بنکندورف (A. X. Benckendorf)، هیچ چیز را به پوشکین «بخشیدند»، و «حمایت» آنان از پوشکین، پس از تحقیرهای مکرر و غیر قابل تحمل نسبت به او ظاهر شد. در سال ۱۸۲۷، بنکندورف در گزارشی به نیکلا چنین نوشت:

پوشکین، پس از گفته گویی که با او داشتم، در باشگاه انگلیسیان با شور و حرارت از آن اعلیحضرت سخن گفت و کسانی را که با او شام می خوردند واداشت که جام خود را به سلامتی اعلیحضرت بنوشند. با آنکه او موجود کاملاً بی ارزشی بیش نیست، ولی اگر بتوانیم قلم و سخن او را در اختیار بگیریم، بسیار قابل استفاده خواهد بود.

این کلمات اخیر راز «حمایت» از پوشکین را بر ما آشکار می کند. می خواستند از او، شاعر نظم موجود بسازند. نیکلای اول و بنکندورف می کوشیدند شعر سرکش او را به خدمت اخلاق رسمی در آورند. هنگامی که پس از مرگ پوشکین، فیلدمارشال پاسکیویچ به نیکلا نوشت:

«من از مرگ پوشکین به عنوان نویسنده، متأثرم»، تزار به او پاسخ داد: «کاملاً با توهم عقیده‌ام. به حق می‌توان گفت که با پوشکین، آینده مرد، نه گذشته.»^۱ معنای این سخن آنست که این امپراتور فراموش نشدنی، شاعر درگذشته را نه به خاطر آثار بزرگی که در زندگی کوتاهش بوجود آورده بود، بلکه به خاطر آثاری که می‌توانست بعدها زیر کنترل و هدایت پلیس بنویسد، ارج می‌نهاد. نیکلای پوشکین توقع آثار «میهنی» داشت، در همان مایه نمایشنامه کوکلینک (Koukolnik) به نام «دست خدامیهن رانجات داد». حتی و.ا. یوکفسکی (V. A. Joukovski)، شاعر الهام‌های آسمانی که خدمت‌گزار بسیار خوب دربار بود، کوشید تا پوشکین را به راه راست بکشانند و احترام به اخلاق را به او بقبولانند.

او در نامه ۱۲ آوریل ۱۸۲۶ خود به پوشکین چنین نوشت:

نسل جوان ما (یعنی نسل در حال بلوغ) که در اثر آموزش ناصحیح در برابر زندگی بی‌دفاع مانده است، با افکار سرکش تو که در لباس فریبنده شعرش درآورده‌یی، آشنا شده است. تولطمه جبران‌ناپذیری به این نسل زده‌یی و این امر باید لرزه بر اندامت افکنده باشد. ذوق و استعداد هیچ نیست؛ عمده عظمت اخلاقی است.^۲

تصدیق کنید که در چنین وضعی، با متحمل شدن قیود چنین تسلطی و اجبار به شنیدن چنین درس‌هایی، انسان می‌تواند از «عظمت اخلاقی» منزجر شود. عمیق‌ترین نفرت‌ها را در مقابل هر نوع «باهودگی» هنر احساس کند و بر ناصحان و حامیان فریاد کند:

۱- «پوشکین»، نوشته شچگولف (Chtchegolev)، سن پترزبورگ ۱۹۱۲.

ص ۳۵۷.

۲- «پوشکین»، نوشته شچگولف، سن پترزبورگ ۱۹۱۲. ص ۲۴۱.

دور شوید! شاعر سلیم را
هیچ پروای شما نیست!

به بیان دیگر، پوشکین در وضعی که قرار داشت، طبیعتاً می‌بایست
هوادار نظریه هنر برای هنر بشود، و به شاعر یعنی به خودش بگوید:

تو پادشاهی، تنها زندگی کن. در راه آزاد گام بردار،
آنجا که روح آزاده‌ات به دنبال می‌کشد،
و اندیشه‌های گرامیت را شکوفا می‌کند
بی آنکه برای کار شریف خویش پاداشی طلب کنی.

د. ی. پیسارف ممکن بود به‌من ایراد بگیرد که پوشکین شاعر،
این کلمات سخت را نه برای حامیان خود، بلکه خطاب به «خلق» گفته است.
اما خلق واقعی، کاملاً خارج از میدان دید ادبیات آن زمان قرار داشت.
واژه «خلق» برای پوشکین، همان معنی «توده» بی را می‌دهد که به کرات
به کار برده است. و البته مقصود از واژه اخیر، توده زحمتکش نیست.
در شعر «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 به خاک می‌افتند
و پول و غل و زنجیر می‌طلبند

مشکل می‌توان فرض کرد که این مشخصات، مثلاً مربوط به صنعت-
گران شهرها باشد. اگر آنچه گفتیم صحیح است، به نتیجه زیر خواهیم رسید:

گرایش به سوی نظریه هنر برای هنر درجایی پیدا می شود که عدم
توافق، بین هنرمندان و محیط اجتماعی آنان موجود باشد.

به حق می توان ایراد گرفت که نمونه پوشکین برای گرفتن چنین
نتیجه ای کافی نیست. حرفی ندارم، اما مثالهای دیگر هم از تاریخ ادبیات
فرانسه خواهم آورد، یعنی از ادبیات کشوری که جریان های فکری آن،
دست کم تا اواسط قرن گذشته، با شدیدترین ابراز علاقه، در تمام اروپا
مواجه شد.

نویسندگان رمانتیک فرانسوی که معاصر پوشکین بودند نیز به جز
چند مورد استثنایی، همه از هواخواهان پرویا قرص نظریه هنر برای
هنر بودند. تئوفیل گوتیه که شاید پی گیرترین ایشان بود، مدافعان نظریه
هوده گرایی هنری را چنین مورد عتاب قرار داده است:

نه احمقها، نه ابله های مغرب، از کتاب نمی توان يك سوپ ژلاتین
ساخت. يك رمان، يك جفت چکمه بی درز نیست^۱... به دل و روده
تمام پاپهای گذشته و حال و آینده قسم، نه، دوست هزار بار نه^۲...
من از کسانی هستم که «زاید» برایشان لازم است و اشیاء و افراد را
به نسبت عکس خدمتی که به من می کنند دوست دارم^۳.

همین گوتیه، در یادداشتی درباره بودلر، نویسنده «گل های بدی»
را به شدت مورد تمجید قرار می دهد، چرا که مدافع استقلال مطلق هنر
بوده و هرگز نپذیرفته است که شعر، هدفی جز خود و رسالتی جز بر-
انگیختن احساس زیبایی به معنای مطلق کلمه، در روح خواننده دارد.
در اظهار نظر زیر، می بینیم که «فکر زیبایی»، «افکار سیاسی و اجتماعی

۱- Mademoiselle de Maupin، ص ۱۸، چاپ پاریس ۱۸۶۰.

۲- همانجا، ص ۱۸. ۳- همانجا، ص ۲۱.

در ذهن گوتیه تا چه حد ناسازگاری داشتند:

من برای تماشای يك تابلوی اصیل از رافائل یا يك زن زیبای لخت،
با کمال میل از تمام حقوق مدنی و ملی ام می گذرم^۱.

از این دورتر نمی توان رفت. معذک تمام شعرای «مکتب پاراناس»
بی تردید با گوتیه موافق بودند، دست بالا ممکن بود تنی چند از ایشان
به این نحوه بیان متضادی که او بویژه در دوران جوانی، برای تبیین
الزامهای ناشی از «استقلال مطلق هنر» به کار می برد، ایراد بگیرند.
این طرز فکر در رمانتیکها و پاراناسی های فرانسه، از کجا آمده
است؟ آیا آنها هم با محیط زندگی خود ناسازگاری داشتند؟

در سال ۱۸۵۷، توفیل گوتیه در مقاله یی به مناسبت نمایش مجدد
شاعر تون اتروینیسی (Vigny) در تئاتر فرانسه، از خاطره نخستین نمایش
این اثر در ۱۲ فوریه ۱۸۳۵ یاد کرد. او چنین حکایت می کند:

جلوی صحنه یی که شاعر تون در آنجا اشعارش را دکلامه می کرد، مملو
از نوجوانان رنگ پریده و موبلندی بود که اعتقاد قاطع داشتند که
در این جهان، کار قابل قبولی جز سرودن شعر و نقاشی وجود ندارد...
و بورژواها را با چنان تحقیری براندازی کردند که تحقیر دانشگاہیان
«هایدلبرگ» یا «ینا» Iéna نسبت به عوام، به زحمت به پای آن
می رسید^۲.

این بورژواهای قابل تحقیر چه کسانی بودند؟
گوتیه پاسخ می دهد که بورژوا، تقریباً همه بودند؛ بانکداران،

۱- همانجا ص ۲۱.

۲- توفیل گوتیه: «تاریخ رمانتیسیم». پاریس انتشارات Charpentier. صفحه

صرافان، دفترداران، تاجران، مغازه‌داران و دیگران، و خلاصه هر کسی که جزء گروه اسرارآمیزی نیست و به‌طور عامیانه در تلاش معاش است.^۱
يك نمونه دیگر:

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

در زبان رمانتیک‌ها، بورژوا به کسی گفته می‌شود که هیچ فکر دیگری جز جمع کردن سکه‌های صد پولی و هیچ آرمانی جز حفظ وجود خود ندارد؛ در شعر، داستانهای عاشقانه را دوست دارد و در هنرهای تجسمی تصاویر رنگی چاپ سنگی را.^۲

با این تذکر، بانویل از خوانندگانش می‌خواهد که اگر در «قصیده»‌های بندبازانه اش - که توجه داشته باشید در دوره آخر رمانتیسم منتشر شد - افرادی را بی‌شرف و پست لقب داده که تنها گناهشان داشتن يك زندگی بورژوا و سرخم‌نکردن در برابر نوابغ رمانتیک بوده است، تعجب نکنند.

این نمونه‌ها به نحوی قانع‌کننده نشان می‌دهند که رمانتیک‌ها با جامعه بورژوایی که در آن می‌زیستند، سازش نداشتند. البته این ناسازگاری برای نظم بورژوائی هیچ خطری نداشت. بورژواهای جوانی که به گروه‌های رمانتیک می‌پیوستند علیه نظم موجود بر نمی‌خاستند، معذک از پستی، ملال‌آوری و زخمی‌زندگی بورژوایی اظهار نفرت می‌کردند. هنر جدیدی

۱- همان کتاب ص ۱۵۴.

۲- تئودور دوبانویل: «Odes funambulesques» ص ۱۸۰-۱۷۹، ناشر:

Charpentier. پاریس ۱۸۷۸.

که آنان را را به شوق می آورد، برایشان در حکم پناهگاهی برای گریز از این پستی و ملالت و زمختی بود.

در واپسین سالهای بازگشت سلطنت و نیمه اول پادشاهی لوئی-فیلیپ، یعنی در بهترین دوره رمانتیسیم، جوانان فرانسه نمی توانستند با پستی، ابتذال و ملالت بورژوازی کنار بیایند. به ویژه از آن رو که فرانسه تازه دوره توفانهای وحشتناک انقلاب کبیر و عصر ناپلئونی را پیموده بود و در این دوره ها، شور و هیجانات به شدت برانگیخته شده بود. هنگامی که بورژوازی در جامعه وضع مسلطی پیدا کرد و دیگر آتش نبرد آزادی بخش نبود که به او گرما بخشد، هنر راه دیگری نداشت جز آنکه نقی موجودیت بورژوازی را به صورت ایسده آلی مجسم کند. رمانتیک ها نه فقط در آثار خود، بلکه با منظره سر و وضع خود نیز می کوشیدند تا دشمنی خویش را نسبت به وقار و آداب بورژوازی در همرنگی با جماعت، نشان دهند. گوئی قبلاً گفته بود که جوانانی که در اولین نمایش شاترتون سالن رایر کرده بودند، موهای بلندی داشتند.

۱- آلفرد دوموسه این ناسازگاری را چنین تعریف می کند:

«از آن پس تقریباً دو اردوگاه پیدا شد. از يك طرف روانهای شوریده و رنج کشیده، و تمام روحیه های وسعت طلبی که نیاز به بی انتهای داشتند، گریه-کنان سرفروود آوردند؛ اینان خود را در میان رؤیاهای بیمارگونه پنهان کردند و از آن پس دیگر براین اقیانوس مرارت و تلخی جز چند نی تکیده چیزی به چشم نمی خورد. از سوی دیگر کسانی که اهل زندگی مادی بودند، در میان لذات مثبت، راست برجای ایستادند و جز شمارش پولهایشان دغدغه خاطر دیگری نداشتند. فقط حق حق گریه و فقهه خنده بود، اولی از روح می آمد و دومی از جسم.» («اعترافات یکی از فرزندان قرن». انتشارات ژیلکن و شرکاء ص ۱۰).

چه کسی است که قصه جلیقه سرخ رنگ، همین گونه را که برای اشخاص «سنگین و رنگین» فضاحتی محسوب می‌شد، نشنیده باشد؟ لباسهای تقنی و عجیب و موهای بلند برای جوانان رمانتیک و سائلی برای مخالفت با بورژوازی منفور بشمار می‌رفتند. هم‌چنین پریدگی رنگ نوعی اعتراض علیه سیری بورژواها بود. گونه می‌گفت:

«در آن وقت در مکتب رمانتیک‌ها مد بود که رنگ چهره پریده، بی‌فروغ، زیتونی و در صورت امکان شیه بد رنگ مرده باشد. این رنگ باعث می‌شد که چهره، منظره‌یی جذاب، بایرون‌وار، غیر معمول و در هم شکسته از شور و اکراه پیدا کند. زنان حساس این قیافه را جالب می‌دانستند.»^۱

گونه هم‌چنین می‌گوید که رمانتیک‌ها سر و وضع مرتب و یکتور هوگو را به سختی براو می‌بخشیدند:

«وقتی درها بسته می‌شد و مجلس خالی از اغیار می‌گشت، از این نقطه ضعف نابغه بزرگ که او را به محافل ادبی و حتی بورژوازی پیوند می‌داد، اظهار تأسف می‌شد.»^۲

باید توجه داشت که کوشش افراد برای آنکه این یا آن قیافه را به خود بدهند، همواره بازتابی است از روابط اجتماعی یک دوره معین. می‌توان در این باره از نظر جامعه‌شناسی یکی از جالب‌ترین بررسی‌ها را انجام داد.

جوانان رمانتیک با چنین وضعی نسبت به بورژوازی، جسراً می‌بایست در مقابل فکر «هنر هوده‌گرا» بر می‌آشفتمند. به نظر ایشان

۱- تئوفیل گوتیه: تاریخ رمانتیسیم. ص ۳۱. ۲- همانجا ص ۳۲.

هوده گرا کردن هنر معادل آن بود که هنر در خدمت همین بورژوازی که اینهمه مورد نفرتشان بود، قرار گیرد. بدین ترتیب است که می توان حمله های گستاخانه گوئی علیه هواداران هوده گرایی در هنر را که در بالا به آن اشاره شد و گوئی آنان را «احمقها و ابله های مغفب» و جز آن نامیده است، توضیح کرد. و نیز این تناقض هم روشن می شود که چرا به نظر او ارزش انسانها و اشیاء با قابلیت استفاده یی که دارا می باشند نسبت عکس دارد. تمام این حملات و تناقض گویی ها همان معنای شعر پوشکین را دارند:

دور شوید! شاعر سلیم را
هیچ پروای شما نیست

پارناسی ها و نخستین رئالیست های فرانسه (مثل برادران گنکور، فلوبر و غیره) نیز به همان شدت از جامعه بورژوازی که در آن می زیستند، نفرت داشتند. آنها نیز «بورژوا» های منفور را هدف نیش های استهزاء خود قرار می دادند؛ و اگر آثار خود را منتشر می کردند، به قول خودشان، نه برای توده وسیعی از خوانندگان، بلکه به خاطر معدودی نخبه یا آنطور که فلوبر در یکی از نامه هایش می نویسد، به خاطر «دوستان ناشناس» به این کار دست می زدند. به عقیده ایشان فقط یک نویسنده مبتذل می تواند مورد توجه توده خوانندگان قرار گیرد. او کنت دو لیل (Leconte de Lisle) عقیده داشت که موفقیت زیاد یک نویسنده در میان توده خوانندگان، دلیل پستی فکری اوست. آیا نیازی هست که اضافه کنیم پارناسی ها هم مثل رماتیست ها، از هواداران پر حرارت نظریه هنر برای هنر بودند؟

باز هم می‌توان مثالهای بسیاری آورد، ولی دیگر لزومی ندارد. از هم اکنون آشکارا می‌توان دید که گرایش هنرمندان به آیین هنر برای هنر هنگامی پدید می‌آید که آنان با جامعه 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 نیز که افکار پیشرویی داشتند، با جامعه مسلط آن روز موافق نبودند. داوید و گروه او از دشمنان نظام قدیم شمرده می‌شدند. و این عدم توافق البته، راه حلی نداشت، بدین-معنی که هیچ سازشی بین نظام قدیم و آنان میسر نبود. به‌علاوه این ناسازگاری بسیار عمیق‌تر از اختلافی بود که رمانتیکها را از جامعه بورژوایی جدا می‌کرد. در واقع خواست داوید و گروه او، الغای نظام قدیم بود. حال آنکه تئوفیل گوتیه و هوادارانش، همان طور که در بالا گفتیم، هیچ نوع خشمی نسبت به جامعه بورژوایی نداشتند؛ آنان فقط می‌خواستند که این جامعه بورژوایی، از پیروبال دادن به برخی از رسوم مبتذل دست بردارد.^۱

۱- تئودور دوبانویل آشکارا می‌گوید که حملهٔ رمانتیکها علیه «بورژوا»ها به-هیچ‌وجه حمله به بورژوازی به‌عنوان يك طبقهٔ اجتماعی نیست (نگاه کنید به *Odes Funambulesques*، چاپ پاریس، ۱۹۵۸، ص ۲۹۴).

این طغیان علیه «بورژواها» که به‌طور عمده خصلتی محافظه‌کارانه داشت و خاص رمانتیک‌های آن زمان بود؛ امروزه از طرف برخی تئوری‌دانهای روسی (از جمله ایوانف - رازومنیک) به‌عنوان مبارزه‌یی علیه روحیه خرده بورژوایی که گویا از نظر دامنه و وسعت از مبارزهٔ سیاسی و اجتماعی پرولتاریا علیه بورژوازی بسیار هراتر می‌رود، تعبیر گردیده‌است. قضاوت دربارهٔ عمق فکری را که به‌چنین

هنگامی که داوید و دوستانش علیه نظام قدیم برخاستند، می‌دانستند که صفوف فشرده طبقه سوم را در پشت سردارند، همان طبقه‌یی که می‌رفت تا به گفته مشهور سیه‌یس (Sieyès) «همه چیز شود». در نتیجه احساس ایشان از ناسازگاری با نظام موجود، در ضمن حاوی علاقه و گرایش به جامعه نوینی بود که از بطن جامعه کهن قد می‌افراشت و خود را برای جانشینی آن مهیا می‌کرد. در مورد رمانتیک‌ها و یارانشا به چیز دیگری بر می‌خوریم. به این معنا که ایشان امیدوار و حتی مایل به تغییر شالوده اجتماعی فرانسه زمان خود نبودند، بدین جهت عدم توافق آنان با جامعه بی‌امید و بی‌نتیجه بود^۱.

پوشکین ما هم، امید تغییراتی را در روسیه زمان خود نداشت، و می‌توان گفت که در عصر نیکلای اول، او حتی به چنین تغییراتی مایل هم نبود. از اینرو درك او از زندگی اجتماعی، رنگی از بدینی داشت. گمان می‌کنم حال بتوانم نتیجه‌گیری پیشین خود را کامل کنم و بگویم که:

→
تعبیری انجامیده است، به عهده خوانندگان می‌گذارم. این تعبیر در واقع نشان می‌دهد که کسانی که به بررسی تاریخ تفکر اجتماعی در روسیه می‌پردازند، همیشه این زحمت را به خود نمی‌دهند که قبلاً با تاریخ تفکر در اروپای غربی آشنا شوند.

۱- همین عدم توافق بی‌نتیجه بین هنرمندان و محیط اجتماعی ایشان در طرز فکر رمانتیک‌های آلمانی هم تأثیرگذار و براندس (Brandes) در کتاب خود تحت عنوان: *die Romantische Schule in Deutschland die*، جلد دوم اثر او موسوم به: *Hauptströmungen der Litteratur des neunzenten Jahrhunderts* این مطلب را کاملاً روشن می‌کند.

گرایش هنرمندان و کسانی که به خلق هنری علاقه شدید دارند، به پذیرش نظر «هنر برای هنر» بر اثر عدم توافقی چاره ناپذیر بین ایشان و محیط اجتماعی شان به وجود می آید و قوام می گیرد.

اما این، همه مطلب نیست، مثال «مردان سالهای ۱۸۶۰» ما که اعتقاد راسخ به پیروزی نزدیک منطق و خرد داشتند، و نیز مثال داوید و دوستان او که بر همین عقیده بودند، به ما نشان می دهد که آنچه هنر هوده گرا نامیده می شود، یعنی گرایش به در نظر گرفتن آثار هنری چون «قضاوت هایی درباره تظاهرات زندگی»، و نیز تمایل شادی آفرین این هنر به اینکه همواره در مبارزات اجتماعی شرکت داشته باشد، در جایی به وجود می آید و ریشه می گیرد که تمایل و علاقه متقابلی بین بخشی بزرگ از جامعه و کسانی که به نحوی کم و بیش فعال به خلق هنری علاقه مندند، پیدا شده باشد.

مثال زیر درستی کامل این نظر را به ما ثابت می کند.

هنگامی که تاسیتان جان پرور انقلاب فوریه ۱۸۴۸ در گرفت، بسیاری از هنرمندان فرانسه آیین هنر برای هنر را کاملاً کنار گذاشتند. حتی بودلر که بعدها گوئیهِ او را نمونه هنرمندی معرفی می کرد که به لزوم استقلال مطلق هنر اعتقاد راسخ داشت، فوراً به نشر يك روزنامه انقلابی دست زد که «Le Salut Public» نام داشت. البته این روزنامه زود تعطیل شد، معذک در سال ۱۸۵۲ بودلر در مقدمه ای که به تصنیف های پییر دوپون (Pierre Dupont) نوشت، باز نظریه هنر برای هنر را «گودخانه» خواند و اعلام کرد که هنر باید دارای هدفی اجتماعی باشد. تنها پس از پیروزی ضدانقلاب بود که بودلر و هنرمندانی که پیرو او بودند، به نظریه «گودخانه» هنر برای هنر بازگشتند.

یکی از چهره های تابناك آینده مکتب پاراناس در آن روز، یعنی

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

«شعری که در هنر تحقق یافته است، دیگر اعمال قهرمانانه‌یی بر نخواهد انگیزد؛ شعر دیگر الهام بخش سجایای اجتماعی نخواهد بود، زیرا زبان مقدسی که اکنون نیز چون تمام دوره‌های انحطاط ادبی، به بیان احساسات محقرانه شخصی محدود گردیده است... دیگر قدرت آموختن به انسان را ندارد»^۱.

لوکنت دولیل خطاب به شاعران می‌گوید :

«شاعران! دیگر چه دارید که بگوئید، چه دارید که پیاموزید؟...
معلمان نوع بشر را می‌بینید که پرواتنان به‌طور غریزی از شما بیشتر می‌دانند»^۲.

به عقیده این پارناسی آینده، نقش شعر در حال حاضر «دادن یک زندگی تخیلی به کسانی است که فاقد زندگی واقعی‌اند»^۳.
این سخنان عمیق تمام راز روانشناسی گرایش به پناه جستن در نظریه «هنر برای هنر» را فاش می‌کند، ما باز و به کرات از این مقدمه گویای لوکنت دولیل یاد خواهیم کرد.

برای پایان دادن به این جنبه از مسأله، باید اضافه کنم که هر نوع قدرت سیاسی، در حدی که به هنر توجه دارد، همواره هنر هوده‌گرا

۱- لوکنت دولیل: Pœms antiques، پاریس، ۱۸۵۲، مقدمه، ص ۷.

۲- همانجا، ص ۹.

۳- همانجا، ص ۹.

را ترجیح می‌دهد. و این امر کاملاً قابل فهم است، چرا که نفع او در آنست که تمام ایدئولوژی‌ها را به خدمت هدف خود درآورد. و از آنجا 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 منحصرأ 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 با این نظر مخالف نبودند. چند نمونه در این باره می‌آوریم. در سال ۱۸۱۴، سه جلد اول رمان ف. ف. نارژنی موسوم به «ژیل بلاس، یا ماجرا-های شاهزاده گابریل سیمونویچ چیست» انتشار یافت. این رمان به دستور کنت رازومفسکی وزیر آموزش عمومی، ممنوع شد و او به این مناسبت، دربارهٔ رابطهٔ ادبیات با زندگی چنین اظهار عقیده کرد:

غالباً پیش‌می‌آید که نویسندگان رمان، در عین کوششی که برای مبارزه با کژی‌ها می‌کنند، به آنها چنان رنگی می‌دهند، یا چنان وارد جزئیات آن می‌گردند که به همین مناسبت، توجه جوانان به کژی‌هایی که حرف نزدن از آنها بهتر است، بیشتر معطوف می‌شود. ارزش ادبی يك رمان هرچه باشد، انتشار آن جایز نیست مگر در صورتی که حقیقتاً يك 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 واهی داشت 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

نمایشنامه کم‌دی اوبه نام «بادوستان همیشه می‌توان کنار آمد» منتشر شد، وقتی چند از علاقه‌مندان وارد بهادریات و... تجارت، ترسیدند که مبادا این کم‌دی برتجار گران بیاید، وزیر آموزش عمومی (شاهزاده شیرینسکی - شیخماثف) به‌سرپرست منطقه آموزشی مسکو دستور داد که نویسنده تازه کار را احضار کند و

به او بگوید که هدف اصیل و مفید استعداد هنری نباید تنها نمایش زنده کژی‌ها و مسخرگی‌ها باشد، بلکه باید آنها را نفی و طرد کند، و نه فقط به شکل کاریکاتور، بلکه - و به‌ویژه - با پخش احساسات عالی اخلاقی. بنابراین نویسنده باید سجایای اخلاقی را در برابر کژی‌ها قرار دهد؛ و در مقابل بدی و مسخرگی، افکار و اعمالی را نشان دهد که روح را تعالی می‌بخشند، و بالاخره نویسنده باید این اعتقاد را که برای زندگی عمومی و خصوصی اهمیت اساسی دارد، تأکید کند که هر نوع عمل بد، در این جهان هم به کیفر خواهد رسید.»

خودامپراطور نیکلای پاولوویچ نیز هنر را به‌ویژه از جنبه «اخلاقی» در نظر می‌گرفت. می‌دانیم که او با عقیده بن‌کنندورف موافق بود و جلب نظر پوشکین را مفید می‌دانست. او از نمایشنامه آستروفسکی موسوم به «هرکس باید در جای خود باشد» تمجید می‌کرد؛ این نمایشنامه در زمانی نوشته شده بود که آستروفسکی تحت تأثیر هواداران نثراد اسلاو، در مجالس مهمانی و سرور تکرار می‌کرد که با کمک دوستانش «تمامی آثار دوره پتر (کبیر) را پس خواهد زد»، و امپراتور درباره این نمایشنامه که در حقیقت تاحدی سازندگی هم داشت می‌گفت: «این يك نمایشنامه نیست، يك درس است.»

برای اینکه در مثال‌ها غرق نشویم، من فقط به بیان دو واقعیت

زیر اکتفا می‌کنم :

«تلگراف مسکو» اثر ن. پوله ووی (N.Polevoi) توفان خشم حکومت نیکلای را علیه خود برانگیخت، و به‌خاطر آنکه از نمایشنامه «میهن پرستانه» کوکلنیک به نام «دست قادر متعال میهن را نجات داد» معرفی بدی کرده بود، آن را توقیف کردند. اما وقتی پوله ووی هم به نوبه خود شروع به نگارش نمایشنامه‌های «میهن پرستانه» کرد («ارشد نیروی دریایی روسیه» و «ایگولکین تاجر»)، طبق روایت برادر نویسنده امپراتور از استعداد تأثیری او به وجد و هیجان درآمد و گفت:

«این نویسنده استعدادی بی‌نظیر دارد، او باید بنویسد و باز هم بنویسد.
این کاری است که او باید بکند - و با لبخندی اضافه کرد - اما نباید
به انتشار مجله دست بزند»

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

هم چنین ناپلئون اول، نظریه «هنر برای هنر» را چون یکی از زیان‌بارترین اختراعات «ایدئولوگها»ی منفور تلقی می‌کرد. او نیز می‌خواست که ادبیات و هنر خدمتگزار اخلاق باشند. و تا حدی نیز به این منظور دست یافت، چرا که اغلب تابلوهای نقاشی که در آن عهد، زینت بخش «سالن»ها بودند موفقیت‌های نظامی دوره‌های کنسولی و امپراتوری را نشان می‌دادند.

برادرزاده «کوچک» او، ناپلئون سوم نیز در این زمینه راه او را دنبال کرد، ولی موفقیت بسیار کمتری بدست آورد. او نیز می‌خواست ادبیات و هنر را به خدمت آنچه اخلاقش می‌خواند، بگمارد. در نوامبر سال ۱۸۵۲ یکی از استادان لیون به نام و. دولاپراد، این کوشش بنیادینی‌ها به خاطر يك هنر هوده‌گرا را در طنزی به نام «خدایان هنر دولت» سخت به باد مسخره گرفت. او در این نوشته خبر داده بود که در آینده نزدیکی، خدایان هنر دولت، عقل انسان را مجبور به تبعیت از يك انضباط نظامی خواهند کرد، و بدین ترتیب نظم برقرار خواهد شد و هیچ نویسنده‌یی جرأت نخواهد کرد کوچکترین اظهاری از ناراضایتی کند:

باید خوشحال بود چه بیارد، چه آفتاب کند،
 چه هوا گرم باشد و چه سرد، باید رنگتان گلگون باشد.
 من از لاغر اندامان رنگ پریده نفرت دارم
 آنکه نخندد، چوب به ماتحتش باید کرد، و الخ

در ضمن اضافه کنم که این طنز پرمعنی برای لاپراد به بهای از دست دادن مقام استادی‌اش تمام شد. حکومت ناپلئون سوم اجازه نمی‌داد که کسی «خدایان هنر دولت» را مسخره کند.

«محافل» حکومتی را کنار بگذاریم.

در میان نویسندگان امپراطوری دوم کسانی را می‌توان یافت که به تبعیت از ملاحظاتى که به‌هیچ‌وجه مترقى نبودند، نظریه هنر برای هنر را رد می‌کردند. مثلاً الکساندر دومای پسر قاطعانه می‌گوید که اصطلاح «هنر برای هنر» جز «سرهم بندی سه کلمه بی‌معنا» چیزی نیست. او در نمایشنامه‌های خود موسوم به «پسر حرامزاده و پدر و لخرج» به دنبال برخی هدفهای اجتماعی است. او وظیفه خود می‌داند که در تاراج از «جامعه کهن» که به قول خودش از هر سو در حال فرو ریختن بود، دفاع کند.

در سال ۱۸۵۷، لامارتین هنگامی که از آثار آلفرد دوموسه که به تازگی در گذشته بود، سخن می‌گفت، این شاعر را به علت نداشتن هیچ نوع اعتقاد مذهبی، اجتماعی، سیاسی یا میهنی به سختی مورد انتقاد قرار داد، و شاعران هم زمان خود را ملامت می‌کرد که «به وزن وقایع

چسبیده و معنی را فراموش کرده‌اند.

وبالاخره باید از ماکسیم دوکان (Maxime Du Camp) نویسنده کم اهمیت‌تری نام ببرد که جستجوی خالص شکل و قالب را محکوم می‌کرد و فریاد می‌زد:

شکل زیباست، آری! مشروط بدانکه فکری در نهادش باشد! پیشانی زیبایی را که مغزی در پس آن نیست، چه ارزشی است؟

او در حمله به رهبر مکتب نقاشی رمانتیک 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... در نظر او جز نقشی مرکب از رنگهای سیر و روشن دست‌چین شده، چیز دیگری نبوده‌اند.

به عقیده این نویسنده «دوران مکتب هنر برای هنر، برای همیشه طی شده است»^۱

لامارتین و ماکسیم دوکان نیز مانند الکساندر دومای پسر، دارای گرایش‌های دگرگون‌کننده نبودند. اینان با آنکه نظریه هنر برای هنر را طرد می‌کردند. به هیچ وجه نمی‌خواستند يك سازمان نوین اجتماعی را جانشین نظم بورژوازی کنند؛ به عکس می‌خواستند جامعه بورژوازی را که با جنبش آزادی بخش پرولتاریه سخت به لرزه درآمده بود، محکم‌تر کنند. از این نقطه نظر، این افراد با رمانتیک‌ها و به ویژه با پاراناسی‌ها

۱- نگاه کنید به کتاب پرارزش M. Cassagne زیر عنوان: نظریه هنر برای هنر در فرانسه، نزد واپسین رمانتیک‌ها و نخستین رئالیست‌ها. پاریس، ۱۹۰۶. ص

و نخستین هنرمندان رئالیست تفاوت داشتند، به این دلیل ساده که بسیار آسانتر خود را با زندگی بورژوازی تطبیق می دادند. به بیان دیگر، اینان محافظه کاران خوشبین بودند و آنان محافظه کاران بدبین.

بدین ترتیب روشن می شود که آیین هنر هوده گرا، هم با روحیه محافظه کارانه سازگار است و هم با روحیه انقلابی. معذک شرط اولیه و لازم این آیین آنست که توجه و گرایش زنده و فعالی نسبت به يك نظم اجتماعی یا يك ایده آل اجتماعی وجود داشته باشد. وقتی به هر علت، آن توجه و گرایش از بین رفت، این آیین هم خود به خود محو می شود. قدری جلو تر برویم و بینیم که کدام يك از این دو گرایش متضاد برای رشد هنر مناسب تر است.

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

نیکلای اول و نوکرانش را به خاطر بیاوریم. آنها می خواستند پوشکین، آستروفسکی و دیگر نویسندگان معاصرشان را به خدمت گزاردان اخلاق، آنطور که ژاندارم ها آن را درك می کردند، مبدل کنند. فرض کنیم که به این منظور می رسیدند، چه پیش می آمد؟ پاسخ ساده است: خدایان هنر هنرمندانی که به آنها می گرویدند، خدایان دولتی هنر می شدند. به این معنی که آشکارترین نشانه های انحطاط را از خود نشان می دادند و از حقیقت و نیرو و جذابیت خود بسیار می کاستند.

قطعه پوشکین، «به تخطئه کنندگان روسیه»، را، به هیچ وجه نمی توان از بهترین آثار او شمرد. نمایشنامه «هرکس باید در جای خود باشد»، اثر آستروفسکی نیز که در محافل بالا چون يك «درس مفید» تلقی می شد،

يك اثر موفق نیست؛ گواينكه آستروفسكى در آن فقط چند قدم به سوي ایده آل مورد نظر بنكندرف ها، شیرینسكى - شینخاتوف ها وسایر پیروان این نوعی هنر هوده گرا، برداشته بود.

باز فرض کنیم که تئوفیل کوتیه، تئودور دوبانویل، لوکنت دولیل، بودلر، برادران گنکور، فلوبر، و خلاصه تمامی رمانتیک ها، پارناسی ها و نخستین هنرمندان رئالیست فرانسه، با محیط بورژوازی اطراف خود می ساختند و استعداد خود را در خدمت کسانی می گذاشتند که بنابه گفته بائویل «جز جمع کردن سکه های صد پولی، کیش دیگری نداشتند». نتیجه چه می شد؟

جواب آسان است. رمانتیک ها، پارناسی ها و نخستین هنرمندان رئالیست فرانسه به سطحی سخت نازل سقوط می کردند. آثارشان قدرتی بسیار کمتر می یافت، بسیار کمتر حقیقی می شد و بسیار کمتر جذابیت می داشت.

«مادام بواری» اثر فلوبر بیشتر ارزش هنری دارد یا «داماد آقای پوآریه»، اثر اوژییه (Augier)؟ چنین مسأله یی اصولاً مطرح نیست. و در اینجا ما با اندکی وفرونی استعدادها سروکار نداریم. ابتذال دراماتیک اوژییه که در واقع اوج وقار و آداب بورژوازی در همرنگی با جماعت است، مستلزم قدرت خلاقه یی سوای قدرت خلاقه فلوبر، برادران گنکور وسایر هنرمندان رئالیستی است که با تحقیر و تنفر با این وقار و آداب همرنگی روبرو می شدند.

وبالاخره این واقعیت نیز که یکی از این دو جریان ادبی بسیار بیش از آن جریان دیگر، استعدادها را به سوی خود می کشید، دارای

علتی عمیق بود. از همه این حرفها چه نتیجه‌یی باید گرفت؟

این نتیجه که در تحلیل آخر، ارزش هرائر هنری را محتوای آن معین می‌کند، و این درست همان مطلبی است که رمانتیک‌ها - از جمله توفیل‌گوتیه - نمی‌خواستند بدان گردن نهند. توفیل‌گوتیه می‌گفت که شعر نه تنها چیزی را ثابت نمی‌کند، بلکه هیچ چیز را حکایت هم نمی‌کند و زیبایی يك بیت به هم آهنگی و ریتم آن بستگی دارد. این اشتباه بزرگی است و درست عکس آن صحت دارد. شعر - و به‌طور کلی هرائر هنری - همواره چیزی را حکایت می‌کند چون همیشه چیزی را بیان می‌کند. البته نحوه «حکایت کردن» شعر، مختص خود اوست. هنرمند فکر خود را از راه تصویر بیان می‌کند، حال آنکه مبلغ افکار خود را با دلایل منطقی ثابت می‌نماید. اگر نویسنده‌یی به جای تصویر، به دلایل منطقی متوسل شود، یا اگر تصاویری را که خلق می‌کند، برای اثبات این یا آن موضوع به‌کارگیرد، دیگر هنرمند نیست، بلکه مبلغ است - ولو آنکه نوشته‌های او مقاله و مطالب تحقیقی نباشد و رمان و داستانهای کوتاه یا نمایشنامه باشد. همه این مطالب که کاملاً روشن است، به هیچ وجه بدان معنی نیست که فکر در يك اثر هنری، ارزشی ندارد. حتی از این هم فراتر می‌روم. هیچ اثر هنری وجود ندارد که کاملاً خالی از محتوای ایدئولوژیکی باشد. حتی نویسندگانی که فقط برای شکل ارزش قائلند و به محتوا اعتنایی ندارند، همواره به نحوی از انحاء در آثار خود فکری را بیان می‌کنند. توفیل‌گوتیه که به محتوای ایدئولوژیکی آفرینش‌های شعری‌اش بی‌اعتنا بود، چنانچه دیدیم، اظهار می‌داشت که:

برای تماشای يك نابلوی اصیل از رافائل یا يك زن زیبای لخت
(حاضر است) با کمال میل از تمام حقوق مدنی و ملی خود بگذرد.

این دو امر کاملاً وابسته به یکدیگرند. به این معنی که توجه
انحصاری او به شکل، نتیجه بی‌اعتنائی کامل او به مسائل اجتماعی و
سیاسی بود همانطور که در بالا گفتم، نویسندگانی که شکل را بالاتر از
همه چیز می‌دانند در آثار خویش همواره ناسازگاری غیر قابل حلی را
که میان آنان و محیط اجتماعی‌شان موجود است مطرح می‌کنند. فکری
که در بین آنها مشترك است ولی هر کس آن را به نحوه خاص خود بیان
می‌کند، از اینجا ناشی می‌شود.

اما با آنکه هیچ اثر هنری وجود ندارد که مطلقاً فاقد محتوای
ایدئولوژیکی باشد، هر نوع فکری هم قابل بیان در يك اثر هنری نیست.
روسکین این مطلب را خیلی خوب بیان کرده است. او می‌گوید يك
دختر جوان همواره می‌تواند عشق از دست رفته‌اش را به صورت آواز
بخواند، اما يك خسیس قادر نیست ترانه از دست رفتن پولش را زمزمه
کند. و این یادآوری اوسخت بجاست که ارزش يك اثر هنری را زیبایی
احساسی که در آن بیان می‌شود، بر آورد می‌کند.

او می‌گوید درباره هر احساسی که سخت شما را تحت تأثیر قرار
داده است از خود پرسید که آیا شاعر می‌تواند آن را بسراید، آیا این
احساس می‌تواند برای شاعری سرچشمه الهام قرار گیرد؟ اگر آری، آن
احساس، احساسی عالی است. اگر به عکس، قابل سرودن نباشد و یافقط
حالت تمسخری را برانگیزد، در این صورت، احساسی پست خواهد بود.
جز این هم نمی‌تواند باشد. هنر یکی از وسائل نزدیکی معنوی

انسان‌ها به یکدیگر است. و هر چه احساس بیان شده در يك اثر هنری، بلند پایه تر باشد، این اثر بیشتر روابط معنوی بین انسان‌ها را تسهیل می‌کند. چرا خسیس نمی‌تواند ترانه از دست رفتن پولش را بخواند؟ به این دلیل ساده که اگر چنین کاری کند، ترانه او در هیچکس مؤثر نخواهد افتاد، یعنی این ترانه نمی‌تواند احساسی از یگانگی معنوی بین او و انسان‌های دیگر برانگیزد.

ممکنست اشعار جنگی را برای من بخوانید و بگویید مگر جنگ وسیله‌ی برای نزدیکی انسان‌هاست؟ پاسخ خواهم داد که اشعار جنگی که نفرت از دشمن را بیان می‌کنند، در عین حال روح فداکاری سر بازانی را که آماده جانیازی در راه میهن‌اند، ارج می‌نهند. و درست در حدی که این شعر بیان‌کننده چنین احساس‌هایی است در محدوده کم و بیش وسیع انسان‌ها (قبیله، جماعت، کشور) که بستگی به درجه رشد فرهنگی بشریت یا دست کم این یا آن بخش از بشریت دارد، عامل پیوندی بین انسان‌ها شمرده می‌شود.

ی.س. تورگنیف که چشم دیدن هواخواهان متعصب هنر هوده‌گرا را نداشت، روزی گفت که «ونوس میلو کمتر از اصول ۱۷۸۹ قابل تردید است.» او کاملاً حق داشت. اما معنای این واقعیت چیست؟ به هیچ وجه معنایی نیست که تورگنیف می‌خواست به آن بدهد.

در گوشه و کنار جهان بسیاری از افراد وجود دارند که نه تنها در اصول ۱۷۸۹ تردید می‌کنند، بلکه از این اصول هیچ چیز نمی‌دانند. از يك هوتنتو^۱ که به مدرسه اروپایی نرفته است پرسید که در مورد

۱- افراد قبیله‌ی در جنوب غربی آفریقا که در بالای رود اراثر ساکنند. (م)

این اصول چه عقیده‌یی دارد. خواهید دید حتی اسمی هم از آن نشنیده است. او نه تنها اصول ۱۷۸۹ را نمی‌داند بلکه از وجود ونوس میلو هم بی‌خبر است. واگر آن را ببیند بی‌شک درگمال آن «تردید خواهد کرد». او در مورد زیبایی، ایده‌آل خاص خود را دارد که تصویر آن در غالب آثار مردم‌شناسی به‌نام ونوس هونتو چاپ شده است. ونوس میلو تنها برای يك قسمت از نژاد سفید جذابیتهای قاطع دارد. و برای این قسمت از این نژاد، ونوس میلو واقعاً تردیدناپذیرتر از اصول ۱۷۸۹ است. چرا؟ به این دلیل ساده که اصول ۱۷۸۹ تظاهر روابطی است که فقط مربوط به يك مرحله از رشد نژاد سفید است. مرحله‌یی که بورژوازی در حال درگیری بافتودالیزم، نظام خود را محکم می‌کند. حال آنکه ونوس-میلو بیان‌کننده کمال مطلوبی از زیبایی زنانه است که به چندین مرحله از این رشد مربوط می‌شود. به چندین مرحله، ولی نه به تمام مراحل. مسیحیان نیز ایده‌آل خاصی از زیبایی زنانه داشتند که می‌توان آن را در تصاویر مذهبی بیزانسی یافت. می‌دانیم که هواخواهان این تصاویر

۱- بند دوم «اعلامیه حقوق بشر و شهروندان» که در جلسه ۲۰ تا ۲۶ اوت ۱۷۸۹ به تصویب مجلس مؤسسان رسید، اعلام می‌دارد که: «هدف هر انجمن سیاسی، حفظ حقوق طبیعی و غیر قابل گذشت انسانی است. این حقوق عبارتند از: آزادی، مالکیت، امنیت، مقاومت در برابر فشار».

مسأله مالکیت نشانه‌یی از خصلت بورژوازی انقلابی است که در حال انجام بود، به رسمیت شناختن حق «مقاومت در برابر فشار» نشان می‌دهد که انقلاب درست در حال وقوع بود ولی هنوز به انتها نرسیده و با مخالفت شدید اشراف و قشر بالای روحانیون روبرو بود. در سال ۱۸۴۸ بورژوازی فرانسه دیگر حق مقاومت افراد در مقابل فشار را اعلام نکرد.

مقدس، درباره زیبایی ونوس میل و تمامی ونوسهای دیگر، کاملاً تردید داشتند، آنها را «شیطان» می خواندند و هر جا که می توانستند، آنها را از میان می بردند. بعد زمانی دیگر آمد و «شیطان» های دوره باستان، دوباره مورد توجه مردان نژاد سفید قرار گرفتند. این دگرگونی به دنبال جنبش آزادی بخش شهرهای اروپای غربی پدید آمد، همان جنبشی که به نحوی درخشان در اصول ۱۷۸۹ تظاهر کرد. بدین سبب ما می توانیم علیرغم تورگنیف بگوییم که هر چه در میان اهالی اروپا اصول ۱۷۸۹ بیشتر قوام می گرفت، ونوس میل و می بایست به همان نسبت کمتر مورد «تردید» باشد. این يك تناقض نیست بلکه يك واقعیت ساده تاریخی است.

تاریخ هنر در دوره رنسانس - از نقطه نظر مفهوم زیبایی - تحت تأثیر این واقعیت قرار داشت که کمال مطلوب چهره انسانی که عابدانه بود کم پس رفت و جای خود را به کمال مطلوبی زمینی تر داد. پیدایش این کمال مطلوب زمینی در پیوند با جنبش آزادی شهرها بود و خاطره «شیطان» های دوران باستان نیز به تحقق آن کمک کرد.

خود بلینسکی هم که در دوره آخر فعالیت ادبی اش به حق تأکید می کرد که هنر «تاب» هنرمندی قید و فارغ از بند شرایط، یا - بقول فیلسوفان - هنر مطلق وجود ندارد و هرگز وجود نداشته است، باز می پذیرفت که «آثار نقاشی مکتب ایتالیا در قرن شانزدهم تا حدی به ایده آل هنر مطلق نزدیک است» زیرا این آثار در دوره یی به وجود آمده اند که «هنر، موضوع عمده توجه و تنها مسأله جامعه با فرهنگ بود» و از «باکره رافائل، شاهکار نقاشی قرن شانزدهم ایتالیا» مثال می آورد، یعنی از باکره

امامکاتب ایتالیا در قرن شانزدهم، نشان‌دهنده ختم مبارزه طولانی بین کمال مطلوب زمینی و کمال مطلوب مسیحی - عبادتگاهی است. در قرن شانزدهم، با فرهنگ‌ترین طبقات هر اندازه توجهی انحصاری به هنر داشتند، جای انکار نیست که باکره‌های رافائل یکی از نحوه‌های بیان هنری است که به بهترین وجه پیروزی کمال مطلوب زمینی بر کمال مطلوب عبادتگاهی را بیان می‌کند.

حتی در مورد آن عده از باکره‌های رافائل نیز که در دوره‌یی که او تحت تأثیر استاد خود لوپروژن^۲ (le Perugin) قرار داشت نقاشی شدند و چهره‌هایشان منعکس‌کننده احساسی کاملاً مذهبی بود، می‌توان بی‌اغراق همین ادعا را کرد، در زیر این ظاهر مذهبی، شادی خالص یک زندگی زمینی با چنان قدرتی خود را نشان می‌دهد که این باکره‌ها دیگر هیچ وجه مشترکی با باکره‌های زاهدی که استادان بیزانس می‌کشیدند ندارند^۳.

۱- این توجه انحصاری که قابل انکار نیست، فقط نشان می‌دهد که در قرن شانزدهم بین کسانی که علاقه‌یی شدید به هنر داشتند و محیط اجتماعی آنان، ناسازگاری بی‌راه حلی وجود داشت. در نتیجه این ناسازگاری، در این دوره نیز گرایشی به سوی هنر مطلق، یعنی هنر برای هنر پیدا شد. در دوره پیشین، مثلاً در زمان جیوتو، چنین ناسازگاری وجود نداشت و در نتیجه چنین گرایشی نیز پدیدان شد.

۲- وانوچی (معروف به لوپروژن) نقاش ایتالیائی (۱۵۲۳-۱۴۴۵) یکی از استادان رافائل بود. آثار او بیشتر در زمینه مذهب است و لطافت و هماهنگی عمق آنها شایان توجه بسیار است.

۳- قابل توجه آنکه هم‌عصران لوپروژن گمان می‌بردند که خود او هم بی‌دین باشد.

آثار استادان قرن شانزدهم ایتالیا نیز مانند آثار نقاشان پیش از ایشان - از چیمابوئه گرفته تا دوچیو دی بوئو نینسکنا - از آفرینش‌های «هنر مطلق» نبودند

در واقع این «هنر مطلق» هیچگاه وجود نداشته است. و اگر تودگنیف ونوس میلو را نمونه هنر مطلق می‌دانسته فقط به خاطر آنست که او نیز مثل سایر ایده‌آلیست‌ها، جریان واقعی رشد استتیک انسانی را به نحوی اشتباه‌آمیز تفسیر می‌کرده است.

کمال مطلوبی از زیبایی که در يك لحظه معین، در جامعه یا طبقه معینی رواج دارد، دارای ریشه‌یی دوگانه است. از يك سو شرایط بیولوژیکی رشد نوع بشر، که از جمله ویژگی‌های نژادی را به وجود می‌آورد؛ و از سوی دیگر شرایط تاریخی پیدایش و زندگی این جامعه یا این طبقه. و درست به همین دلیل، این کمال مطلوب همواره سرشار از محتوایی است که مطلق نیست، یعنی فارغ از شرایط نیست؛ بلکه به عکس، کاملاً وابستگی دارد.

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

این مطلب به‌ویژه در مورد رمانتیک‌هایی مثل تئوفیل گوتیه صادق است. پیش از این گفتم که توجه کم و بیش انحصاری او به شکل و قالب، بستگی نزدیک با بی‌اعتنایی او نسبت به مسائل سیاسی و اجتماعی داشت. این بی‌اعتنایی، در حدی که آثار او را از ابتذال، کوتاه‌نظری و

دنباله‌روی از روال بورژوازی مصون نگاه می‌داشت ارزش ادبی آنها را بالا می‌برد؛ و در حدی که افق او را محدود می‌ساخت و مانع از آن می‌شد که او افکار پیشرو زمان خود را درك كند، ارزش ادبی آثارش را پایین می‌آورد.

باز به مقدمه کتاب «مادموازل دوموپن» برگردیم که در آن حملات شدید و تقریباً بچه‌گایی به هواداران متعصب هنر هوده‌گرا شده است. گوتیه فریاد می‌زند:

خدای من، این ادعای کمال‌پذیری نوع بشر که اینهمه سر ما را با آن می‌برند، چقدر احمقانه است! در حقیقت انگار انسان ماشینی است قابل بهتر شدن، که چرخهای جافتاده‌تر و وزنه متعادل‌کننده‌یی که در جای مناسب‌تری قرار داده شده باشد، می‌تواند آن را ساده‌تر و راحت‌تر به کار اندازند^۱.

و برای اینکه نشان دهد چنین نیست، گوتیه مثالی می‌آورد از:

مارشال دو باسومپییر (de Bassompierre) که چلیك بزرگ قفنی
شکلش را به سلامتی هرسیزده منطقه خالی میکرد.

او گوشزد می‌کند که پیش افتادن از این مارشال در مشروب-
خواری همانقدر مشکل است که در زمان خود، پیش افتادن از میلون
لوکروتونیات (Milon le Crotoniate) که در يك نشست، يك گاو را تمام
و کمال می‌خورد.

این نکات که بخودی خود درست است، از مشخص‌ترین وجوه
آیین هنر برای هنر، طبق برداشت پابرجاترین هنرمندان رمانتیک

۱- توفیل گوتیه: مقدمه مادموازل دوموپن، ص ۳۶.

است. می‌توان پرسید: چه کسی باسخنانش دربارهٔ باصطلاح کمال‌پذیری نوع بشر «سرگوتیه را می‌برد»؟ سوسیالیست‌ها، به‌ویژه هواداران سن-سیمون که در دوره‌ی درست پیش از انتشار «مادموازل دوموپن» در فرانسه طرفداران زیادی داشتند. بنابراین، این ملاحظات در مورد پیش افتادن از مارشال دو باسومپی‌یر در یدمستی وار میلیون لوکرو-تونیات در پرخوری، (که بخودی خود بسیار درست است)، علیه هواداران سن‌سیمون بکار رفته است. اما این ملاحظات هرچه درست باشند، هنگامی که خطاب به هواداران سن‌سیمون عنوان می‌شوند، بسیار بیجا و ناواردند. کمال‌پذیری نوع بشر که هواداران سن‌سیمون از آن سخن می‌گفتند هیچ‌وجه مشترکی با افزایش ظرفیت معده ندارد.

هدف هواداران سن‌سیمون، بهبود سازمان اجتماعی، به نفع اکثریت اهالی یعنی کارگران و تولیدکنندگان بود.

این ایده آل را «احمقانه» خواندن، و از خود پرسیدن که آیا تحقق این هدف قدرت بشر را در نوشیدن بیشتر شراب یا خوردن بیشتر گوشت بالا خواهد برد، در حکم از خود نشان دادن همان ابتذال بورژوازی است که در رمانتیک‌های جوان آن‌همه نفرت برمی‌انگیخت.

این مطلب را چگونه می‌توان توضیح کرد؟ چطور ابتذال بورژوازی توانسته است در استدلال نویسنده‌ی رسوخ کند که مبارزه بی‌امان علیه ابتذال بورژوازی را هدف زندگی خود قرار داده بود؟

من در بالا، البته بطور گذرا، با مقایسهٔ طرز فکر رمانتیک‌ها با داوید و درستانش، بارها به این سؤال پاسخ داده‌ام. گفتم که رمانتیک‌ها در عین قیام علیه ذوق‌ها و رسوم بورژوازی، ایرادی به شالودهٔ بورژوازی

جامعه نداشتند.

حال این موضوع را به نحوی دقیق‌تر بررسی کنیم.

برخی از رمانتیک‌ها - مثلاً زرژساند در دوره‌یی که بایی پرلورو (Pierre Leroux) ارتباط داشت - گرایشی به سوی سوسیالیسم داشتند. اما این‌ها، استثناء بودند. به‌طور کلی رمانتیک‌ها، که با ابتذال بورژوازی مبارزه می‌کردند، نسبت به سیستم‌های سوسیالیستی که لزوم اصلاحات اجتماعی را اعلام می‌داشتند، دشمنی می‌ورزیدند. رمانتیک‌های خواستند بدون دست زدن به شالوده اجتماعی، رسوم جامعه را عوض کنند - که البته امری ناممکن است. بدین ترتیب قیام رمانتیک‌ها علیه «بورژوا»ها عملاً همانقدر کم اثر بود که تحقیر «روباها»، «دینا» یا «گوتینگن»، نسبت به عوام.

در واقع از نظر عملی این قیام کاملاً بی‌اثر ماند، و این امر نتایج بسیار مهمی در ادبیات به دنبال آورد. این امر به قهرمانان آثار رمانتیک همان خصلت قراردادی و غیر واقعی را داد که باعث سقوط مکتب رمانتیسم شد. در واقع خصلت قراردادی و غیر واقعی قهرمانان، در هیچ حال نمی‌تواند به ارزش ادبی يك اثر چیزی بیفزاید. به این جهت در کنار «به علاوه»یی که در بالا مشاهده کردیم، حال باید يك «منها» قرار دهیم. یعنی: اگر از يك طرف آثار رمانتیک‌ها در نتیجه قیام نویسندگانشان علیه «بورژواها»، بسیار امتیاز بدست آورد، از طرف دیگر، در نتیجه پیگیر نبودن عملی این قیام بسیار امتیاز از دست داد.

نخستین هنرمندان رئالیست فرانسه کوشیدند تا از این نقص اساسی آثار رمانتیک، یعنی از خصلت قراردادی و غیر واقعی 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 نحوه ایستادگی فرق کرده بود. آنان در مقابل بورژوازی مبتذل، قهرمانانی خیالی نمی‌ساختند. بلکه همین بورژواها را موضوع خلق هنری خود قرار می‌دادند. فلوبر عقیده داشت که نویسنده در توصیف محیط اجتماعی باید همانقدر عینیت داشته باشد که يك طبيعى دان در مقابل طبیعت ...

او می‌گوید: باید انسانها را هم به چشم ماستودنت‌ها و سوسمارها نگریم. آیا می‌توان در مقابل شاخهای آن یافک و دندان این، احساس تأثر کرد؟ آنها را نشان بدهید، ترسناک بودنشان را بنمایانید، درشیشه‌یی از الکل قرارشان دهید، والسلام. اما از لحاظ اخلاقی محکومشان نکنید. و مگر خود شما، قورباغه‌های کوچک، که هستید؟

و هر چه فلوبر عینی‌تر باقی ماند، شخصیت‌های رمان‌هایش بیشتر ارزش «سندی» پیدا کردند، به طوریکه بررسی آنها برای کسی که بخواهد بطور علمی پدیده‌های روانشناسی اجتماعی را تحلیل کند، لازم و ضرور است. عینیت، نیرومندترین جنبه روش او بود.

با اینهمه، فلوبر که در جریان آفرینش هنری چنین عینی بود، در ارزیابی از جنبش‌های اجتماعی زمان خود بسیار ذهنی باقی ماند. در او هم مثل تئوفیل گوتیه، احساس تحقیری رام نشدنی نسبت به «بورژوا»، با دشمنی شدید نسبت به کسانی که به نحوی از انحاء به‌شالوده بورژوازی جامعه لطمه می‌زدند، درهم آمیخته بود. و حتی این دشمنی در فلوبر، بسیار قوی‌تر از تئوفیل گوتیه بود. او دشمن سرسخت آراء عمومی بود

و آن را «مایه تنگ روح بشر» می‌نامید. او به‌رژرساند نوشت:

آراء عمومی چنانکه هست، تسلط يك عامل بر مجموع عوامل دیگر است، یعنی تسلط تعداد بر روح، تعلیم و تربیت، نژاد و حتی پول، که باز بر تعداد شرف دارد.^۱

او در نامه دیگری می‌گوید که آراء عمومی ابلهانه‌تر از حق آسمانی و احمقانه‌تر از بخشش الهی است. او جامعه سوسیالیستی را چون غولی عظیم مجسم می‌کرد که هر نوع عمل فردی، هر نوع شخصیت و هر نوع فکر را از بین خواهد برد و همه چیز را زیر نظر خواهد گرفت و همه کارها را خود انجام خواهد داد. پس می‌بینیم که این تحقیرکننده «بورژوا»ها به‌خاطر نظر نامساعدش نسبت به دموکراسی و سوسیالیسم، کاملاً هم‌صف کوتاه‌فکرترین ایدئولوگهای بورژوازی است. و این خصلت، در تمامی هم‌عصران او که هواخواه هنر برای هنر بودند، مشترک است.

بودلر که مدتها بود روزنامه انقلابی اش (Le Salut Public) را فراموش کرده بود؛ در طرحی از زندگی ادگاریو، نوشت «درمیان خلقی که فاقد اشرافیت باشند، پرستش زیبایی به ناچار دچار انحطاط می‌شود، از اهمیت می‌افتد و از میان می‌رود.» در جایی دیگر تأکید می‌کند که فقط «کشیش و سرباز و شاعر» شایسته احترامند. این دیگر روحیه‌ی محافظه‌کار هم نیست، گرایشی کاملاً ارتجاعی است.

همین گرایش در باربه دوره ویلسی (Barbey d'Aureville) هم وجود دارد. او در کتاب خود به نام «شاعران» ضمن صحبت از آثار شعری

۱ - «مکاتبات ژرژساند و گوستاو فلوبر» نامه ۸ سپتامبر ۱۸۷۱. انتشارات

Calmann-Levy پاریس، ص ۲۶۳.

لوران پیشا (Laurent Pichat) می گوید که او می توانست شاعر بزرگی باشد،

«پژانچه بی دینی و دموکراسی، این دو عامل بی آبرویی فکر را لگد مال می کردند».

از هنگامی که ژوفیل گوتیه مقدمه خود را به کتاب «مادموازل دوموین» (مه ۱۸۳۵) نوشت حوادث بسیاری روی داده بود، پیروان سن سیمون که به قول او «با ادعای کمال پذیری نوع بشر سر او را می بردند»، لزوم اصلاحات اجتماعی را با صدای بلند اعلام می کردند. اما ایشان هم مثل غالب سوسیالیست های خیال پرست، به تحول مسالمت آمیز جامعه اعتقادی راسخ داشتند و بنابراین به همان شدت با مبارزه طبقاتی مخالف بودند. به علاوه روی سخن سوسیالیست های خیال پرست، به ویژه با مالکان وسایل تولید ثروت بود. آنان به اقدام مستقلی از طرف پرولتاریا عقیده نداشتند. با این همه حوادث سال ۱۸۴۸ نشان داد که چنین اقدامی ممکن است به يك تهدید جدی مبدل شود. پس از ۱۸۴۸، دیگر مسأله این نبود که آیا ثروتمندان حاضرند به بهبود سر نوشت بی چیزان فکر کنند یا نه، مسأله این بود که در مبارزه بین دارندگان و بی چیزان کدام يك پیروز خواهد شد. در جامعه نوین، روابط طبقاتی بین این دو، بسیار ساده شده بود. تمام ایدئولوگ های بورژوازی حال پی برده بودند که مسأله این است که آیا جامعه نوین قادر خواهد بود توده زحمتکش را در بردگی اقتصادی نگاه دارد یا نه. آگاهی به این موقعیت، حتی در روحیه هواداران هنر برای صاحبان ثروت نیز رسوخ کرده بود.

ارنست رنان (Ernest Renan) که به علت ارزش علمی اش یکی از معتبرترین این کسان بود، در کتاب «اصلاح فکری و اخلاقی» خود خواهان حکومتی است نیرومند «که هنگامی که ما در بحر تفکر فرو می رویم، روستائیان ساده دل را مجبور کند که سهم کار ما را انجام دهند»^۱. ایدئولوگهای بورژوازی به نحوی بسیار روشن تر از پیش معنای مبارزه بین بورژوازی و پرولتاریا را درک کرده بودند و این امر نمی توانست بر نوع «تفکری» که ایشان می کنند، بزرگترین تأثیر را نداشته باشد. در «کتاب جامعه» بسیار به جا گفته شده است که :

«فشار، فرزانه را دیوانه می کند»

هنگامی که ایدئولوگهای بورژوا به معنای مبارزه بین طبقه خود و پرولتاریا پی بردند، کم کم روشن بینی خود را در بررسی علمی پدیده های اجتماعی از دست دادند و این امر ارزش آثار ایشان را به طور قابل ملاحظه یی کاهش داد.

در واقع اگر پیش از آن، اقتصاد سیاسی بورژوایی می توانست در زمینه تفکر علمی غولی چون دیوید ریکاردو به وجود آورد، حال دیگر در صف اول نمایندگان جز موجودات ناقص الخلقه پرچانه یی نظیر فردریک باستیاکسی را نداشت. در فلسفه، بیش از پیش بر نظری ایده - آلیستی تکیه می شد که گوهر آن گرایش محافظه کارانه یی است که می خواهد تازه ترین اکتشافات علوم طبیعی را با سنت های کهنه مذهبی آشتی دهد، به بیان دقیق تر می خواهد آزمایشگاه و عبادتگاه را آشتی

۱ - نقل از کتاب آ. کاسانی (A. Cassagne) به نام «نظریه هنر برای هنر نزد

واپسین هنرمندان رمانتیک و نخستین هنرمندان رئالیست» ص ۱۹۴ و ۱۹۵.

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 همین قدر می‌گوییم که: روحیهٔ محافظه‌کار و حتی می‌توان گفت تاحدی ارتجاعی - نخستین هنرمندان رئالیست مانع از آن نشد که این هنرمندان، محیطی را که در آن می‌زیستند به دقت مشاهده کنند و آثاری با ارزش هنری بسیار بیافرینند. اما این روحیه بی‌هیچ تردید میدان دیدایشان را سخت تنگ کرد.

این هنرمندان با دشمنی، به جنبش‌های بخش 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 در برابر محیطی که مطالعه می‌کردند، درواقع خبر از بی‌علاقگی کامل آنها نسبت به این محیط می‌داد. البته آنان به

۱- ده سال پیش، پروفیسور گراسه استاد دانشکدهٔ پزشکی مون‌پلیه می‌گفت: «می‌توان به نوبت به آزمایشگاه و عبادتگاه خود رفت بی‌آنکه تضادی بین این دو کار باشد». این ادعا با استقبال پرشور تئوری‌دانهایی روبرو شد از نوع ژول سوری J. Soury نویسندهٔ کتاب «خلاصهٔ تاریخ ماتریالیسم» که با روحیه‌ی نظیر اثر مشهور لانگه Lange در همین باره نوشته شده بود (نگاه کنید به مقالهٔ «عبادتگاه و آزمایشگاه» در منتخب کارهای سوری به نام «مبارزات ناسیونالیستی»، پاریس، ۱۹۰۲، ص ۲۳۳ تا ۲۶۶ و ۲۶۸). در همین منتخب به مقالهٔ «علم و مذهب» هم نگاه کنید که فکر اساسی آن در این سخنان مشهور دو بوآرمون (Du Bois-Raymond) بیان شده است: (ignoramus et ignorabimus)

علت روحیه‌ی محافظه‌کارانه‌شان نمی‌توانستند به‌چیزی علاقه نشان دهند که موضوع منحصر به فرد مشاهداتشان باقی مانده بود. یعنی به «کوته‌فکری‌ها» و «شورهای پست» که از «گل ولای آلوده» زندگی روزمره بورژوازی بیرون می‌زد. اما فقدان علاقه نسبت به موضوعی که آنان مشاهده و طراحی می‌کردند، خیلی زود، و به‌نحوی اجتناب‌ناپذیر، تمام توجه آنان به این کار را از ایشان سلب کرد.

ناتورالیسمی که آنان سنگهای اولیه بنایش را در آثار مهم هنری خود کار گذاشتند، به‌زودی به‌قول هوئیسمان (Huysmans) «در یک بن‌بست، یک دالان بسته» افتاد. به‌عقیده هوئیسمان ناتورالیسم قادر بود که هرچیز از جمله سیفیلیس - را موضوع مطالعه قرار دهد^۱. با اینهمه نتوانست جنبش کارگری معاصر خود را درک کند. درست است که زولا، کتاب «ژرمینال» را نوشت. اما اگر جنبه‌های ضعیف این رمان را هم کنار بگذاریم، نباید فراموش کرد که هرچند زولا به‌قول خودش به سوسیالیسم گرایش یافت، اما آنچه «روش تجربی» او نامیده می‌شد هرگز به او امکان نداد که جنبش‌های بزرگ اجتماعی را به‌نحوی هنرمندانه بررسی و طراحی کند.

این روش بستگی نزدیکی با آن نوع بینش ماتریالیستی داشت که مارکس، ماتریالیسم ناتورالیستی‌اش نامیده است. این نوع ماتریالیسم درک نمی‌کند که اعمال، تمایلات، ذوق‌ها و عادات روحی انسان اجتماعی را نمی‌توان بطور کامل از طریق فیزیولوژی یا پاتولوژی توضیح داد، چرا

۱ - اشاره هوئیسمان در اینجا، به کتاب «ویروس‌های عشق» اثر نویسنده بلژیکی تاباران Tabarant است.

که زائیده روابط اجتماعی می باشند: هنرمندان معتقد به این روش می توانستند «ماستودنت‌ها» و «سوسمارها»ی خود را به صورت انفرادی بررسی و طراحی کنند، ولی قادر نبودند آنها را به عنوان اعضای از یک مجموعه بزرگ در نظر گیرند.

وقتی هوئیسمان می گفت که ناتورالیسم به بن بست افتاده است و جز تکرار حکایت «هم خوابگی زن بقال با شراب فروش محل»^۱ کار دیگری از آن ساخته نیست، این مطلب را حس کرده بود.

این نوع حکایت، اگر مانند مکتب رئالیسم روسی، برخی از جنبه‌های روابط اجتماعی را روشن می کرد، می توانست جالب توجه باشد. اما رئالیست‌های فرانسوی به روابط اجتماعی کاملاً بی توجه بودند. به این دلیل تابلوی «هم خوابگی زن بقال با شراب فروش محل» به ناچار هر نوع جاذبه‌یی را از دست داد و کسل کننده و حتی نفرت انگیز شد. خود هوئیسمان در نخستین آثارش - مثلاً در درمان «خواهران و اتار» يك ناتورالیست خالص بود، اما از طراحی «هفت گناه کبیره» (قول خود اوست) خسته شد و ناتورالیسم را رها کرد و به قول آلمانی‌ها، آب و بچه، هر دورا از حمام بیرون ریخت.

هوئیسمان در درمان عجیب خود به خود به نام «A rebours» (وارونه)، که گاه کسالت آور است ولی درست به علت نقص‌هایی که دارد بسیار آموزنده هم هست، در قالب (دسه سنت) (Des Esseintes) چهره نوعی سوپرمن را نشان داده - یا بهتر است بگوییم «ساخته» - است (در واقع

۱ - نگاه کنید به کتاب «بررسی در تحول ادبی» اثر ژول توره (Jules Huret)

گفتگو با هوئیسمان ص ۱۷۹.

نمونه‌یی از اشراف کاملاً مسخ شده) که نحوه زندگی اش، آنتی تر مطلق زندگی «شراب فروش» یا «زن بقال» بنظر می‌رسد.

آفرینشهایی از این نوع، یکبار دیگر، درستی این فکر لوکنت-دولیل را ثابت می‌کنند که «درجایی که زندگی واقعی وجود ندارد، وظیفه شعر، ایجاد یک زندگی ایده‌آلی است. اما زندگی ایده‌آلی «دسه سنت» چنان خالی از هر نوع محتوای انسانی است که آفرینش او، هیچ راهی را برای خروج از بن بست باز نکرد. و هوئیسمان از آن پس به عرفان گروید، و عرفان برای وضعی که خروج از آن از راه «واقعیت» ممکن نبود، 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 را کنار گذاشت بلکه رنگ و بیره‌یی به آن 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، بلکه ثابت هم می‌کند. اما آنچه حکایت می‌کند «وارفته» است، و برای اثبات مطالب خود، نقی شعور را مبدأ حرکت اختیار می‌کند.

مثال هوئیسمان دلیل دیگری است بر اینکه اثر هنری نمی‌تواند از نوعی محتوای ایدئولوژیکی برکنار باشد؛ اما وقتی هنرمندی نسبت به مهم‌ترین جریان‌های اجتماعی زمان خود بیگانه بماند، ارزش عمیق افکاری که در آثارش بیان می‌شوند، سخت تنزل می‌کند. و این کاهش ارزش افکار به‌طور اجتناب‌ناپذیر در آثارش منعکس می‌گردد.

این امر در تاریخ هنر و ادبیات دارای چنان اهمیتی است که باید آنرا از تمام جنبه‌ها مورد بررسی قرارداد. اما پیش از پرداختن به این

کار ببینیم تاکنون به کجا رسیده‌ایم.

گرایش به نظریه هنر برای هر درجایی بوجود می‌آید و ریشه می‌گیرد که بین هنرمندان و محیط اجتماعی شان يك ناسازگاری بی‌راه حل وجود داشته باشد. این ناسازگاری، در حدی که هنرمند را كمك می‌کند تا خود را به سطحی بالاتر از محیط خویش برساند، در خلق هنری اثری سودمند دارد. پوشکین در عصر نیکلای اول، یکی از این موارد بود. رمانتیک‌ها، پارناسی‌ها و نخستین رئالیست‌های فرانسه نیز مواردی از همین نوع بشمار می‌رفتند. با آوردن مثال‌های دیگر می‌توان ثابت کرد که در هر کجا این ناسازگاری وجود داشته، وضع بهمین منوال بوده است. با اینهمه، رمانتیک‌ها، پارناسی‌ها و رئالیست‌ها، که در برابر ابتذال و جلفی عادات و رسوم محیط اجتماعی خویش عصیان کرده بودند، بهیچ وجه علیه آن روابط اجتماعی که بوجود آورنده این عادات و رسوم مبتذل است، نشوریده بودند. به عکس در عین لعن و نفرین «بورژوا»ها، بهمان شدت به «نظام بورژوایی» پای بند بودند، نخست به طور غریزی، و بعدها با آگاهی کامل. هر چه در اروپای نوین، جنبش آزادی‌بخش که علیه شالوده بورژوایی جامعه مبارزه می‌کرد، نضج می‌گرفت، هواداران هنر برای هنر در فرانسه بیشتر و آگاهانه‌تر به جامعه بورژوایی می‌پیوستند. و بهمان نسبت کمتر می‌توانستند نسبت به افکاری که در آثار خود بیان می‌کردند، بی‌اعتنا بمانند.

با اینهمه، کوری آنان در مقابل جریان نوینی که می‌خواست تمامی زندگی اجتماعی را نو کند، باعث می‌شد که افکارشان غلط، تنگ و نظرانه و يك جانبه باقی بماند. نتیجه طبیعی این وضع آن شد که مکتب

رناليسم فرانسه در بن بست قرار گيرد و به جريانهای منحط و فاسدی منتهی شود، و نويسندگانى هم که در گذشته در مکتب ناتوراليسم بودند، به سوى عرفان گرايش پيدا کنند.

به اين نتيجه گيری دوباره اشاره خواهم کرد. و حال بايد به آن خاتمه داد، فقط می خواهم دو کلمه هم راجع به پوشکين به آن اضافه کنم.

وقتی «شاعر» او عليه «مردم پست» می غرد، سخنانش پراز خشم و غضب است. ولی د.ی. پيسارف هر چه می خواهد بگوید در اين سخنان هيچ اثری از ابتذال و جلفی نيست. شاعر به توده مردم عامی ايرادمی گيرد. چون در واقع روی سخن او با توده توده عوام است و نه با خلق واقعی که در آن عصر کاملاً بیرون از میدان دید ادبیات روسيد قرار داشت. که بیشتر به فکر «ديگ» خود هستند تا به فکر آپولون بلودر^۱. او به اين وسيله می خواهد بگوید که روح مبتذل و پيش پا افتاده اين توده برایش تحمل ناپذير است. همین. اگر زير بار نمی رود که توده را هدايت کند، به دليل آنست که هر نوع امیدی به توده را از دست داده است. در اینجا هيچ اثری از روحیه ارتجاعی وجود ندارد. و اين برتری عظيم پوشکين بر مدافعان نظریه هنر برای هنر. نظير تئوفيل گوته است. با اينهمه،

۱- Apollon du Belvédère مجسمه‌ی است باستانی در موزه واتیکان که

مظهر زیبایی مردانه محسوب می‌شد. اشاره نویسنده در اینجا به این ابیات از شعر «توده» است: ... ارزش خدای بلودر در نظر تو به وزن آن بستگی دارد. تو کوچکترین فایده‌ی در آن نمی‌بینی. با اینهمه، این سنگ مرمر يك خداست! آری، چه می‌گویی؟ در نظر تو يك ديگ، ارج بیشتری دارد. چون غذايشت! در آن می‌پزی. و...

این برتری نسبی است. پوشکین پیروان سن سیمون رامسخره نمی کرد؛ اما به احتمال زیاد هرگز اطلاعی هم از وجود آنان نداشت. او مردی شرافتمند و آزاده بود. اما این مرد شرافتمند و آزاده از همان دوره کودکی، از برخی از پیش داوری های طبقاتی انباشته شده بود. از میان بردن استثمار يك طبقه توسط طبقه یی دیگر قطعاً به نظر او نوعی خیال پرستی تحقق ناپذیر و حتی پوچ می رسید. اگر او از طرح های عملی برای دست یافتن به محو استثمار آگاهی داشت و به ویژه اگر این طرح ها در روسیه همانقدر سروصدا به راه می انداخت که طرح های پیروان سن-سیمون در فرانسه، بی شک او در مقالات جدلی کوبنده و در هزل های گزنده اش به شدت به آنها می تاخت. برخی از تذکرات او - در مقاله «اندیشه های راه» - درباره وضع ممتاز دهقانان روسی - که در آن زمان هنوز در حال بندگی (سرواژ) بودند - نسبت به وضع کارگر اروپای غربی، این گمان را بارور می کند که در این مورد، پوشکین باهوش گاه می تواند به همان سستی گوئی - که بسیار کم هوش تر از او بود - استدلال کند. وضع اقتصادی عقب افتاده روسیه، او را از این ضعف احتمالی نجات داد. این داستانی کهنه و درعین حال همیشه تازه است.

هنگامی که يك طبقه، از راه استثمار طبقه دیگری زندگی می کند که از نظر اقتصادی وضع پست تری دارد، و هنگامی که این طبقه به موقعیتی کاملاً مسلط در جامعه دست می یابد، در این حال پیش رفتن، برای او حکم سقوط است. از این راه است که می توان پدیده هایی را روشن کرد که در نظر اول غیر قابل فهم و حتی باور نکردنی جلوه می کنند. در کشورهای که از نظر اقتصادی عقب افتاده اند، ایدئولوژی طبقات مسلط، غالباً در

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

روسیه امروزی نیز به آن حد از رشد اقتصادی رسیده است که در آن، هواداران نظریه هنر برای هنر، به مدافعان آگاه يك نظام اجتماعی مبتنی بر استثماريك طبقه توسط طبقه یی دیگر، مبدل شده اند. از این رو در کشور ما نیز به نام «استقلال مطلق هنر»، حال مهملانی بهم بافته می شود که از نظر اجتماعی، کاملاً ارتجاعی است.

در زمان پوشکین هنوز وضع چنین نبود، و این امر بسیار به سود او تمام شد.

در بالا گفتم که هیچ اثر هنری وجود ندارد که فاقد هر نوع محتوای ایدئولوژیکی باشد. و اضافه کردم که هر فکری هم نمی تواند اساس يك اثر هنری قرار گیرد، و تنها، آنچه به نزدیکی افراد بشر كمك می کند، می تواند حقیقتاً الهام بخش هنرمند باشد. حد این نزدیکی را خود هنرمند معین نمی کند، این حد توسط سطح فرهنگی آن واحد اجتماعی معین می شود که هنرمند به آن تعلق دارد. و در جامعه تقسیم شده به طبقات، این حد به روابط بین طبقات و نیز به درجه رشد هر يك از طبقات در لحظه یی معین، بستگی دارد. وقتی بورژوازی برای رهایی خود از زیر یوغ اشرافیت و روحانیون بزرگ هنوز در حال جنگ بود، یعنی هنگامی که خود بورژوازی هنوز يك طبقه انقلابی بشمار می رفت، تمامی توده زحمتکش به دنبالش بودند و با او يك «طبقه سوم» واحد را تشکیل می دادند. در آن وقت ایدئولوکی های بورژوازی، در عین حال ایدئولوک های پیشرو «تمام ملت به استثنای صاحبان امتیاز» محسوب می شدند.

به بیان دیگر امکان این نزدیکی انسانها به یکدیگر، که آثار هنرمندان همدستان با بورژوازی نیز به آن کمک می کرد، نسبتاً زیاد بود. اما هنگامی که منافع بورژوازی دیگر با منافع تمامی توده زحمتکش سازگاری نداشت، و به ویژه هنگامی که منافع بورژوازی با منافع پرولتاریا درگیر شد، این امکان نزدیکی بسیار کاهش یافت.

روسکین می گوید که خسیس نمی تواند ترانه از دست رفتن پول- هایش را بخواند. اینك حالت روحی بورژوازی به حالت روحی مرد خسیسی نزدیک شده است که بر ثروت از دست رفته اش تأسف می خورد. تنها تفاوت در اینست که خسیس بر فتنای ثرونی واقعی تأسف می خورد، حال آنکه بورژوازی، راحتی خیالش را به خاطر خطری که در آینده تهدیدش خواهد کرد، از دست می دهد.

در نقل قول از کتاب جامعه گفتم که: «فرزانه با زیر فشار گذاردن دیگران، خود دیوانه می شود.» بیم از دست دادن این امکان فشار بر- دیگران، نیز ممکنست بر فرزانه (حتی بر فرزانه!) اثری همانقدر زیان بخش بگذارد. ایدئولوژیهای طبقه مسلط، در حدی که این طبقه به دوران افول خود نزدیک می شود، ارزش ذاتی خود را از دست می دهند. هنری که از این تغییرات قهقراپی بر می خیزد، به انحطاط کشیده می شود. هدف نوشته هایی که به دنبال می آید، کامل کردن مطلبی است که پیش از این گفتم. در این نوشته ها من باز نمونه هایی چند از آشکارترین علایم افول کمونی هنر بورژوایی را مورد بررسی قرار خواهم داد.

دیدیم که چطور عرفان در ادبیات معاصر فرانسه پیدا شد. وقتی نویسندگان مشاهده کردند که بسنده کردن به قالبی بی محتوا یعنی خالی

از فکر، ناممکن است، و در عین حال هم چنان از درك افکار بزرگ آزادی بخش این عصر، عاجز ماندند، گرایش به عرفان پدید آمد. اما آن مشاهده و این عجز نتایج بسیار دیگری نیز داشته است که در کاهش ارزش ذاتی آثار هنری، تأثیری کمتر از عرفان نداشته‌اند.

عرفان دشمن آشتی ناپذیر عقل است. ولی کسی که خود را به عرفان رهامی کند یگانه دشمن عقل نیست. تمام کسانی نیز که به این یا آن دلیل و به این یا آن وسیله از يك فکر غلط دفاع می‌کنند، در شمار دشمنان عقل‌اند. و هنگامی که يك فکر غلط، اساس يك اثر هنری قرار می‌گیرد، چنان تضادهایی وارد این اثر می‌کند که به ناچار به ارزش استیکی آن لطمه می‌زند. به عنوان مثال من پیش از این از نمایشنامه «در آستانه امپراتوری» اثر کنوت هامسون نام برده‌ام^۱.

قهرمان نمایشنامه، نویسنده جوانی است به نام ایوار کاره نو (Ivar Kareno)، که اگر استعداد درخشانی ندارد، در عوض تا حد افراط پرمدعا است. او خودش را مردی «با افکاری آزاد چون پرنده» تعریف می‌کند. این متفکر «آزاد چون پرنده» درباره چه موضوعی قلم می‌زند؟ درباره «مقاومت»، درباره «نفرت». به چه کسی مقاومت را توصیه می‌کند؟ از که باید نفرت داشت؟ او مقاومت در مقابل پرولتاریا را توصیه می‌کند و نفرت از پرولتاریا را می‌آموزد. آیا این قهرمان، از نوع کاملاً تازه‌یی نیست؟ قهرمانی که نظیرش را در ادبیات هرگز ندیده‌ایم یا بسیار کم دیده‌ایم، اما کسی که مقاومت در برابر پرولتاریا را توصیه می‌کند، آشکارا يك

۱ - نگاه کنید به مقاله من زیر عنوان «پسر دکترا استوکمان» در مجموعه‌یی از آثار

من به اسم «از دفاع تا حمله».

يدئولوگ بورژوازی است. ایوارکاه نوبه عقیده خود و به عقیده آفریننده اش،
کنوت هامسون، يك انقلابی بزرگ است.

با توجه به مثال نخستین رمانتیک‌های فرانسه، می‌دانیم که نوعی
حالات روحی «انقلابی» وجود دارند که وجه مشخصه آنها محافظه‌کار
بودنشان است. تئوفیل گوتیه از «بورژوا» نفرت داشت، ولی این امر مانع
از آن نبود که علیه کسانی که خواهان از میان بردن روابط بورژوایی در
جامعه بودند، به جوش و خروش بیاید. در واقع ایوارکاه نو، چون یکی
از نواده‌های معنوی این نویسندۀ مشهور رمانتیک فرانسه بنظر می‌رسد.
اما نواده‌یی که از جد خود پیش‌تر رفته است. او از چیزی که
به‌طور غریزی مورد دشمنی جد بود، آگاهانه نفرت دارد.^۱ اگر رمانتیک‌ها

۱- من از زمانی حرف می‌زنم که گوتیه هنوز نیم‌تنه فرمز رنگ مشهور خود را
به تن نمی‌کرد. بعدها، مثلاً در زمان کمون پاریس، او به يك دشمن آگاه-وجه
سرسخت - جنبش‌رهایی بخش طبقه کارگر مبدل شد. می‌توان گفت که فلور هم
از پیش‌کسوتان ایدئولوژیکی کنوت هامسون بود، و شاید این ادعا در مورد او،
از مورد گوتیه هم صادق‌تر باشد. در یکی از دفترهای فلور این خطوط پراهمیت
نقش شده است: «امروزه پرومته می‌بایست نه علیه خدا، بلکه علیه خلق، این
خدای جدید، قیام کند. به دنبال ستمگری‌های کلیسایی، فئودالی و سلطنتی، ستمگری
دیگری پیدا شده است که ظریف‌تر، پیچیده‌تر و قطعی‌تر است و در آینده‌یی
نزدیک، دیگر گوشه آزادی در جهان باقی نخواهد گذاشت.» (نگاه کنید به فصل
«یادداشت‌های فلور» در کتاب لویی برتران، به نام «گوستاو فلوربر»، پاریس،
۱۹۲۳، ص ۲۵۵).

همین فکر «آزادچون پرنده» است که ایوارکاه نو را هم الهام می‌بخشد.
فلور در نامه ۸ سپتامبر ۱۸۷۱ خود به ژرژ ساندر، می‌نویسد: «من عقیده دارم که
توده و گله، همواره تنفرانگیزند. آنچه اهمیت دارد، گروه کوچک و همواره

←

محافظه کار بودند، ایوارکاره نو یک ارتجاعی تمام عیار است و یک خیال پرست از نوع «پومشچیک» وحشی در اثر شچدرین، اومی خواست پرولتاریا را از میان بردارد، همانطور که این یکی می خواست موجیک ها را از بین ببرد. این خیال پرستی به غایت مضحك و خنده دار است. در ضمن، تمام افکار «آزاد چون پرند» ایوارکاره نو در اینجا به منتهای پوچی می رسد. پرولتاریا بنظر او طبقه بی می آید که طبقات دیگر جامعه را استثمار می کند. این فکر، غلط ترین افکار «آزاد چون پرند» ایوارکاره نو است. و تأسف آور آنکه کنوت هامسون هم ظاهراً عقیده غلط قهرمان خود را قبول دارد. تمام حوادث نامساعد درست به این دلیل بر کاره نو نازل می شوند که او از پرولتاریا نفرت دارد و در مقابل آن «مقاومت می کند». مثلاً به این خاطر است که او کرسی استادی مورد نظرش را از دست می دهد و

یکسانی است که مشعل را دست به دست می گرداند.»

مطلب مربوط به آراء عمومی که در بالا به آن اشاره شد نیز در همین نامه نامه است، و در همین جا است که فلور آراء عمومی را «مایه ننگ روح بشر» خوانده است چون از راه آن، تعداد «حتی بر پول» پیشی گرفته است (نگاه کنید به سری چهارم از مکاتبات فلور [۱۸۸۰-۱۸۶۹]، چاپ پاریس، ۱۹۱۰). ایوارکاره نو می تواند در این نوشته های فلور، افکار خاص خود را که «چون پرند آزاد» ند بخواند. با اینهمه، این افکار در زمان های فلور بیان مستقیمی نیافته اند. جنگ طبقاتی در جامعه معاصر او، هنوز می بایست توسعه بیشتری یابد تا ایدئولوژی های طبقه حاکم، نیاز به بیان نفرت خود در مقابل خواست های رهایی بخش «خلق» را حس کنند. و هنگامی آن زمان رسید، دیگر دفاع از «استقلال مطلق» ایدئولوژی ها ممکن نبود. به عکس، آنان مجبور بودند به ایدئولوژی ها هدف مشخصی بدهند و آن را چون سلاحی معنوی در مبارزه علیه پرولتاریا به کار برند. به این موضوع دوباره اشاره خواهم کرد.

حتی نمی‌تواند کتاب خود را به چاپ برساند. خلاصه هر نوع فشاری را از جانب بورژواهایی کسه در میانشان زندگی می‌کند، متحمل می‌شود. اما در کدام گوشه جهان، در کدام کشور خیالی، چنان بورژوازی بی وجود دارد که «مقاومت» در برابر پرولتاریا را چنین سخت سرکوب کند؟ این چنین بورژوازی هرگز وجود نداشته است و نمی‌تواند وجود داشته باشد. کنوت هامسون فکری را اساس نمایشنامه خود قرار داده است که با واقعیت در تضاد مطلق است، و این امر چنان لطمه‌یی به او می‌زند که تکه‌هایی از نمایشنامه، که نویسنده می‌خواسته است به آنها جنبه تراژیک بدهد، باعث خنده می‌شوند.

کنوت هامسون استعداد بسیاری دارد، ولی هیچ نوع استعدادی نمی‌تواند آنچه را مخالف حقیقت است، به حقیقت بدل کند. نقایص بسیار بزرگ درام «در آستانه امپراتوری» نتیجه‌یی طبیعی از غلط بودن مطلق فکر اساسی آن است. این فکر اساسی از آن رو غلط است که نویسنده قادر نیست معنای جنگ طبقاتی در جامعه کنونی را - که انعکاسی ادبی در درام او داشته است - درک کند.

کنوت هامسون فرانسوی نیست، ولی این امر چیزی را عوض نمی‌کند. «بیانیه حزب کمونیست» در همان وقت به حق یادآوری کرده بود که در کشورهای متمدن، به برکت رشد سرمایه‌داری،

تنگ نظری و تعصب، روز به روز برای يك ملت ناممکن‌تر می‌گردد؛
و از تمام ادبیات ملی و محلی، ادبیانی جهانی به وجود خواهد آمد^۱.

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

۱ - کارل مارکس و ف. انگلس: «بیانیه حزب کمونیست».

زندگی کرد، که از نظر اقتصادی بهیچ روی از پیش رفته‌ترین کشورها بشمار نمی‌رفت. روشن است که این امر، توضیح ساده‌گرایی کودکانه او در قسمت‌هایی است که می‌خواهد وضع پرولتاریای مبارز را در جامعه کنونی مجسم کند. اما علی‌رغم عقب‌ماندگی اقتصادی کشورش، در او هم همان نفرتی نسبت به طبقه کارگر و همان علاقه‌ی به مبارزه علیه این طبقه دیده می‌شود که هم‌اکنون در میان روشنفکران بورژوازی، در پیش رفته‌ترین کشورها ظاهر شده است.

ایوار کاره نو، فقط جنبه‌ی از جنبه‌های متعدد شخصیت نوع نیچه‌ی است. خود «نیچه‌ایسم» مگر چیست؟ «نیچه‌ایسم» نسخه‌ی از این مبارزه علیه «بورژواها» است که با آن خوب آشنائیم و کاملاً می‌تواند با علاقه‌ی خلل‌ناپذیر نسبت به حفظ نظام بورژوازی جامعه سازگار باشد؛ این نسخه تازه، طبق مقتضیات دوران اخیر سرمایه‌داری، مورد تصحیح و تجدید نظر قرار گرفته است.

به‌سادگی می‌توان مثال دیگری در ادبیات معاصر فرانسه پیدا کرد.

یکی از با استعدادترین نمایشنامه‌نویسان کنونی فرانسه و به خصوص - آنچه در اینجا برای ما مهم‌تر است - یکی از غنی‌فکرترین ایشان، بی‌هیچ تردید فرانسوا دوکورل (François de Curel) است. از میان نمایشنامه‌های او، «غذای شیر» که نمایشنامه‌ی در پنج پرده است، به یقین بیش از نمایشنامه‌های دیگر او قابل توجه است. این نمایشنامه - تا آنجا که من می‌دانم - توجه منتقدان روسی را زیاد جلب نکرده است.

شخصیت اصلی نمایشنامه، ژان دوسانسی، در نتیجه برخی حوادث استثنایی دوران کودکی اش، زمان کوتاهی به سوی سوسیالیسم مسیحی جلب می شود. اما بعد از این سوسیالیسم می برد و مدافع آشکار تولید بزرگ سرمایه داری می گردد. در صحنه سوم از پرده چهارم، اوسخترانی مهمی می کند تا به کارگران نشان دهد که:

«خودخواهی توأم با تولید، برای توده زحمتکش، در حکم ترحم توأم با بخشش برای فقر است، یعنی يك منبع فیض است»^۱.

و چون در میان شنوندگانش همه درمی گیرد، او کم کم حرارتی می شود و با يك مقایسه سرشار از تصاویر درخشان نقش سرمایه دار و کارگزارش را در تولید مدرن برای آنها شرح می دهد:

هنگامی که شیر باغرش خود، از اعماق بیابان، اعلام می کند که به شکار می رود، شغالان گله گله هجوم می آورند تا باقیمانده طعمه او را بخورند. آنها که برای حمله به گاومیش بسیار ضعیف و برای رسیدن به آهو بسیار بطبی اند، تمام امید خود را به چنگال پادشاه بسته اند. می شنوید، به چنگال! غروب هنگام، او کتام خود را ترك می کند و به جستجوی شکار می رود... شکار ظاهر می شود! ناگهان جهشی معجز آسا، نبردی سخت و خشم آلود، بهم پیچیدن های مرگ آور، و بعد، ضیافتی شاهانه در مقابل دیدگان پراحترام شغالان. هنگامی که شکم شیر پر شد شغالان شام می خورند. خیال می کنید که اگر شیر شکار خود را به تعداد میهمانان تقسیم می کرد، و خود به تکه کوچکی می ساخت، آنها غذای بهتری نصیبشان می شد؟ به هیچ وجه!... چنین شیر آرام و سربراهی دیگر

۱- فرانسوا دو کورل: «غذای شیر» پاریس، انتشارات stock، ۱۸۹۸، صحنه

شیر حساب نمی‌شود. دست بالا سگی است که کوری را همراهی می‌کند... به‌خوبی می‌توان مجسم کرد که چنین شیری به‌نخستین فریاد هراس، از کشتن بازمی‌ایستاد و به‌لیسیدن زخم‌های قربانی‌اش می‌نشست. برای من از جانوری خون‌خوار، پرتوان در غارت که جز به قتل و قصابی نمی‌اندیشد، حرف بزنید... وقتی چنین جانوری می‌غرد، آب در دهان شغالان جمع می‌شود...^۱

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

صنعت منابع غذا دهنده‌بی به وجود می‌آورد که کارگر حداکثر ممکن را از آن جذب می‌کند.^۲

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

اما غالب اوقات او به نحوی از انحاء عقیده خود را درباره این حرفه‌ا برآز می‌کند و این امر به‌ما امکان می‌دهد که درباره عقاید خود او قضاوت کنیم. اما تمام پرداخت نمایشنامه «غذای شیر» نشان می‌دهد که خود کورل نیز هنگامی که صنعت را به شیر، و کارگران را به شغال تشبیه می‌کند، کاملاً با ژان دوساتسی هم‌رأی است. همه چیز حاکی از آنست که او با ایمان راسخ می‌تواند این سخنان قهرمانش را تکرار کند: «من به شیر اعتقاد دارم. من در مقابل حقوقی که چنگال شیر به او می‌دهد، سرفرو 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 دوساتسی مبارزه کارگران علیه کارفرمایان را چون مبارزه

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

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

اما حتی ذرة المثقالی حقیقت در این فکر نیست. این فکر معنای حقیقی روابط اجتماعی در جامعه‌ی معاصر را بسیار بیش از سفسطه‌های اقتصادی باستیا و اعوان و انصار بی‌شمارش از جمله بوهم - باورک (Boehm) Bawerk) مسخ می‌کند. در واقع شغال‌ها برای یافتن غذای شیر که در ضمن به آنها هم امکان می‌دهد که تا حدی گرسنگی خود را رفع کنند، مطلقاً تلاشی نمی‌کنند. چه کسی جرأت دارد ادعا کند که کارگران شاغل در يك کارگاه، به هیچ وجه در تلاش تولیدی شرکت ندارند؟ سفسطه‌های اقتصادی هر چه باشند، هیچ جای تردید نیست که این تولید، محصول کار ایشان است. روشن است که کارفرما نیز، به عنوان سازمان دهنده، در تولید شرکت دارد. به عنوان سازمان دهنده، او نیز جزئی از کارگران است. ولی همه می‌دانند که دستمزد مدیر کارخانه يك چیز است و سود صاحب کارخانه چیزی دیگر. با کسر کردن آن دستمزد از این سود، مانده‌یی بدست می‌آوریم که به سرمایه - به عنوان سرمایه - تعلق گرفته است. تمام مسأله درست در این است که بدانیم بچه‌علت این مانده به سرمایه تعلق می‌گیرد. اما در هذیانهای بلیخ ژان دوسانسی، کمترین جوابی به این پرسش پیدا نمی‌کنیم. او در واقع حتی گمان هم نمی‌برد که درآمدش به عنوان سهامدار بزرگ کارخانه، به هیچ وجه قابل توجیه نیست - حتی اگر مقایسه کاملاً نادرست ارباب با شیر و کارگزارانش باشغال‌ها درست بوده باشد. چرا که او در این کارخانه مطلقاً کاری نمی‌کند ولی هر ساله درآمدی قابل ملاحظه

از آن فزایش می‌شود.

اگر کسی شبیه به‌شغال باشد و از محصول کار و کوشش دیگری تغذیه کند، این شخص کس دیگری نمی‌تواند باشد جز سهامداری که همه کارش عبارتست از مراقبت سهام خود، و نیز ایدئولوگ رژیم بورژوازی، که او نیز در تولید شرکت ندارد ولی ریزه‌خوار سفره پرشکوه سرمایه است.

کورل با همه استعدادش، متأسفانه در ردیف این نوع ایدئولوگ‌ها قرار می‌گیرد. او در مبارزه کارگران مزدور و سرمایه‌داران کاملاً در صف سرمایه‌داران است و از روابط حقیقی موجود بین آنان و کسانی که توسط آنان استثمار می‌شوند، تصویر کاملاً غلطی عرضه می‌کند.

و اما نماینده «سنگر» اثر بورژه (Bourget) چیست، جزیی‌امی که این نویسنده مشهور و با استعداد برای بورژوازی می‌فرستد و همه اعضای آن را به اتحاد برای مبارزه با پرولتاریا دعوت می‌کند؟ هنر بورژوازی زورگوشده است. نمایندگان چنین هنری دیگر حق ندارند بگویند که ما برای «غوغا و آشوب زندگی و مبارزه» خلق نشده‌ایم. به عکس، ایشان در جستجوی مبارزه‌اند و از غوغا و آشوب ناشی از آن هیچ‌گونه هراسی ندارند. اما این مبارزاتی که آنان می‌خواهند در آن شرکت داشته باشند، به خاطر چیست؟ افسوس! به خاطر «منافع» است. البته نه به خاطر منافع شخصی، چون ادعای غریبی است که بگوئیم کسانی چون کورل یا بورژه به خاطر اندوختن ثروت شخصی از سرمایه دفاع می‌کنند. «منافعی» که آنان را به شرکت در غوغا و آشوب و مبارزات وامی‌دارد، منافع سراسر يك طبقه است. اما اینهم نوعی منافع است، و

چنانچه این سخن درست باشد بینید که به کجا خواهیم رسید.
 به چه علت رمانتیک‌ها، «بورژواها»ی زمان خود را تحقیر می‌کردند؟
 می‌دانیم که آنان بنا بر اصطلاح تئودور دو با توئل به بورژواها ایراد
 می‌گرفتند که آیین دیگری جز پرستش سکه‌های صد پولی ندارند.
 نویسندگانی چون کورل، بورژ و هامسون در آثار خود از چه
 چیز دفاع می‌کنند؟ از آن روابط اجتماعی که بیشترین مقدار از سکه‌های
 صد پولی را نصیب بورژوازی می‌کند. چقدر این نویسندگان بارمانتیس
 زمان قدیم فاصله پیدا کرده‌اند! چه چیز این فاصله را به وجود آورده است؟
 هیچ مگر جریان اجتناب‌ناپذیر رشد اجتماعی. هر چه تضادهای درونی
 خاص جهان تولید سرمایه‌داری تیزتر می‌شد، برای هنرمندان وفادار
 به بینش‌های بورژوایی، عمل کردن بد نظریهٔ هنر برای هنر و زندگی در
 برج عاج، مشکل‌تر می‌گردید.

به نظر نمی‌رسد که در جهان متمدن کنونی کشوری باشد که جوانانش
 به افکار فردریک نیچه جلب نشده باشند. شاید بیش از آنچه توفیل گوته
 بورژواهای زمان خود را تحقیر می‌کرد، فردریک نیچه هم‌عصران
 «به‌خواب رفته» خود را مورد تحقیر قرار می‌داد. نیچه چه ایرادی به
 آنان می‌گرفت؟ نقص عمدهٔ آنان که علت نقص‌های دیگرشان هم بود،
 چه بود؟ نیچه به هم‌عصران «به‌خواب رفته» خود ایراد می‌گرفت که قادر
 نیستند آن‌طور که شایستهٔ افرادی مسلط در یک جامعه است، فکر، احساس،
 و به‌ویژه عمل کنند. در شرایط موجود اجتماعی، این ایراد یعنی ایراد
 به اینکه برای دفاع از نظام بورژوایی علیه حملات انقلابی پرولتاریا،
 نیرو و پی‌گیری کافی به کار برده نمی‌شود. عصبانیت نیچه در برابر

سوسیالیست‌ها را به‌خاطر داریم.

حال يك بار ديگر نتیجه این حرف‌ها را بررسی کنیم.

اگر یوشکین و رمانتیک‌های هم‌عصر او «توده» را متهم می‌ساختند که بیش از اندازه به‌رفاه خود (یا به «ديک» خود) علاقه دارد، الهام دهندگان نئورمانتیک‌های کنونی، به‌عکس، توده را به‌سستی در دفاع از ديک خود، یعنی به‌نداستن قدر آن، متهم می‌کنند. و با این همه نئورمانتیک‌ها هم مثل رمانتیک‌های زمان گذشته از استقلال مطلق هنر دم می‌زنند. اما آیا می‌توان به‌طور جدی از استقلال هنری دم زد که آگاهانه دفاع از برخی روابط اجتماعی را هدف خود قرار داده است؟ البته نه! بی‌شک این، نوعی هنر، هوده‌گراست و سوء تفاهمی در این مورد پیش آمده است. حقیقت آنست که به‌نظر ایشان - طبیعی است که در اینجا منظور من منافع شخصی نیست، چون برای فردی که صمیمانه به‌هنر خویش وفادار است منافع شخصی جنبه مسلط ندارد - آنچه قابل تحقیر است فقط ملاحظاتی است که نفع «اکثریت استثمارشده» را در نظر دارد، حال آنکه نفع «اقلیت استثمارگر» به‌دیده ایشان بالاترین قوانین است، بدین ترتیب، مثلاً کنوت هامسون یا فرانسوادر کورل در مورد هوده‌گرایی در هنر در واقع نظری کاملاً مخالف نظر تئوفیل گوئییه یا فلوبر دارند، با آنکه دیدیم اینها نیز از پیش‌داوری‌های محافظه‌کارانه بری نیستند؛ اما از دوره گوئییه و فلوبر به‌بعد تضادهای اجتماعی عمیق‌تر شد و این پیش‌داوری‌ها چنان در میان هنرمندان طرفدار بورژوازی شایع‌گشت که امروزه بسیار مشکل می‌توان به‌نظریه هنر برای هنر وفادار ماند. البته اشتباه است که تصور کنیم امروز دیگر هیچ هنرمندی قادر

نیست به نحوی پی گیر از این نظریه پیروی کند... اما هم اکنون نشان خواهیم داد که در زمان ما این امر خیلی گران تمام می شود.

نئورمانتیک ها دلشان می خواهد باور کنند که «در وراء نیک و بد» قرار دارند، و این هم از تأثیرات نیچه است. اما «در وراء نیک و بد» یعنی چه؟ یعنی این که چنان اثر بزرگ تاریخی بوجود آورند که نتوان آن را با مفاهیم موجود درباره نیک و بد، یعنی مفاهیمی که در یک نظام اجتماعی معین پیدا شده اند، قضاوت کرد. مردان انقلابی فرانسه سال ۱۷۹۳ در مبارزه خود علیه ارتجاع، بی گفتگو در وراء نیک و بد قرار گرفته بودند، یعنی عمل آنها با مفاهیمی از نیکی و بدی که ناشی از نظام کهن بود، در تضاد قرار داشت. این تضاد که همواره عمیقاً دردناک است، قابل توجیه نیست مگر آن که نتیجه عمل انسانهای انقلابی - که مجبورند برای مدتی محدود خود را در وراء نیک و بد قرار دهند - پس زدن بدی در مقابل نیکی، در زندگی اجتماعی باشد. برای تسخیر زندان باستی، جنگ با مدافعان آن لازم بود، و این جنگ یعنی به طور موقت در وراء نیک و بد قرار گرفتن. اما در حدی که تسخیر باستی به خودسری کسانی پایان می داد که مردم را زندانی می کردند، چون به قول پادشاهان مستبد «دلشان می خواست»، در زندگی اجتماعی فرانسه نیکی راجانشین بدی می کرد و به همین مناسبت توجیه کننده رفتار کسانی بود که برای واژگون کردن این خودسری، خود را در وراء نیک و بد قرار داده بودند.

اما تمام کسانی که خود را در وراء نیک و بد قرار می دهند، نمی توانند به همین ترتیب رفتار خود را توجیه کنند. مثلاً ایبراکاره نو برای تحقق افکار «آزاد چون پرنده» اش در لگدمال کردن نیکی و بدی لحظه ای

هم تردید نمی کرد. اما می دانیم که مجموعه افکار او را می توان چنین خلاصه کرد: مبارزه بی امان علیه جنبش رهایی بخش پرولتاریا. بنابراین قرار گرفتن در وراء نیک و بد برای او چنین معنا می داد که در مبارزه علیه پرولتاریا، حتی حقوق کمی را هم که طبقه کارگر توانسته بود در جامعه بورژوایی بدست آورد، نادیده بگیرد. در این صورت اگر او پیروز می شد، این پیروزی باعث افزایش بدی - و نه کاهش آن - در زندگی اجتماعی می گشت.

بدین ترتیب گذار او از وراء نیک و بد به هیچ وجه قابل توجیه نبود؛ و هر بار که مسأله رسیدن به هدفهای ارتجاعی است، وضع جز این نیست. ممکنست به من ایراد بگیرند که اگر ایوار کاره نواز نظر پرولتاریا نمی تواند خود را توجیه کند، از نظر بورژوازی به یقین قادر به توجیه خویش هست. کاملاً موافقم. اما در این صورت، نقطه نظر بورژوازی، نظر اقلیت صاحب امتیازی است که می کوشد امتیازهای خود را ابدی کند، حال آنکه نقطه نظر پرولتاریا، نظر اکثریتی است که می خواهد هر نوع امتیاز را از میان بردارد. به این جهت، گفتن اینکه اعمال یک فرد از نقطه نظر بورژوازی قابل توجیه است، در حکم پذیرش این امر است که این اعمال، از طرف تمام کسانی که نمی خواهند از منافع استثمارگران دفاع کنند، محکوم است. و این، خیال مراداحت می کند، زیرا جریان اجتناب ناپذیر رشد اقتصادی به من اطمینان می دهد که شماره افراد اخیر در حال افزایش دائمی است.

نئورمانتیک ها، که صمیمانه از «به خواب رفتگان» نفرت دارند، می خواهند که وضع نکاتی بخورد. اما جنبش مورد نظر ایشان، جنبشی

محافظه کار است که با جنبش آزادیبخش زمان ما تضاد دارد. تمامی راز روانشناسی آنان در این امر نهفته است. و این، در عین حال نشان می دهد که حتی با استعدادترین آنان نمی توانند آثاری به همان اهمیت خلق کنند که اثر علائق اجتماعی و نحوه تفکر دیگری داشتند قادر به انجامش بودند. ما در بالا غلط بودن محض فکر اساسی نمایشنامه کورل، «غذای شیر»، را نشان دادیم. اما يك فكر غلط به ناچار به ارزش يك اثر هنری لطمه می زند، چرا که روانشناسی شخصیت ها را مسخ می کند. نشان دادن روانشناسی مسخ شده زان دوسانسی، شخصیت اول نمایشنامه کورل، کار مشکلی نیست. اما این امر مرا وامی دارد که از موضوع خارج شوم. بنابراین مثال دیگری انتخاب می کنم تا امکان خلاصه کردن مطلب را داشته باشم. فکر اساسی نمایشنامه «سنگر» اینست که در زمان ما، هر کس باید همراه با طبقه خود، در نبرد طبقاتی شرکت کند. اما به عقیده بورژوازی، «محبوب ترین چهره انسانی این درام کیست»؟

گوشرون (Gaucheron)، کارگر پیری که همراه کارگران نمی رود بلکه ارباب ها را همراهی می کند. رفتار این کارگر، در تضاد مطلق با فکر اساسی نمایشنامه است؛ او فقط می تواند برای کسانی محبوب باشد که توجه آنان به بورژوازی کاملاً کورشان کرده است. احساسی که گوشرون را به عمل وا می دارد، احساس برده بی است که زنجیرهای خود را با احترام نظاره می کند.

کنت الکسی تولستوی به ما نشان داد که برای کسانی که با روحیه بردگی تربیت نشده اند، چقدر مشکل است که نسبت به فداکاری يك برده

اظهار علاقه کنند. واسیلی شیانف و «وفاداری برده‌وار» حیرت‌انگیزش را به‌خاطر بیاورید. او با همهٔ شکنجه‌ها چون قهرمانی جان می‌سپرد:

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

با این همه، این قهرمانی برده‌وار، خوانندهٔ امروزی را به‌هیچ‌جان نمی‌آورد، زیرا او مشکل می‌تواند درک کند که چطور يك «ابزار سخن-گو» می‌تواند فداکاری در راه اربابش را به‌حد از جان‌گذشتن برساند. گوش‌رون پیر در نمایشنامهٔ بورژ، همان شیانف است که از «سرف» به‌پرولتر جدید مبدل شده‌است. می‌بایست کاملاً کور بود تا او را «محبوب‌ترین چهرهٔ انسانی این درام» دانست. و در هر حال يك چیز یقین است، و آن اینکه اگر گوش‌رون محبوب است، پس علی‌رغم بورژ، ثابت می‌شود که هر يك از ما نباید همراه طبقه‌یی باشد که به‌آن تعلق دارد، بلکه باید طبقه‌یی را دنبال کند که خواسته‌های درست‌تری دارد. با آفرینش این شخصیت، بورژ با فکر خود در تضاد قرار می‌گیرد. و باز به‌همین دلیل است که فرزانه با وارد کردن فشار بر دیگران، خود دیوانه می‌شود. هنگامی که يك هنرمند با استعداد از يك فکر غلط‌الهام می‌گیرد، آفرینش خود را ضایع می‌کند. اما يك هنرمند این زمان، اگر بخواهد بورژوازی را در مبارزه‌اش علیه پرولتاریا یاری دهد، از افکار درستی‌الهام نگرفته است.

گفتم که در حال حاضر يك هنرمند هواخواه بورژوازی بسیار مشکل‌تر از زمان گذشته می‌تواند به‌نظریه هنر برای هنر وفادار بماند.

بورژوازم این موضوع را می‌پذیرد. و به نحوی قاطع آن را بازگو می‌کند:

در این جنگهای وحشتناك درونی که گاه گویی با تمام آینده میهن و تمدن بازی می‌کند، بازی کردن نقش يك دستگاه ضبط بی تفاوت برای کسی که فکر می‌کند، احساس دارد، و به هیجان می‌آید، غیرممکن است.^۱

امادر اینجا توضیحی لازمست.

در واقع انسانی که مغزش کار می‌کند و قلبش احساس دارد، نمی‌تواند نماشاگر بی‌اعتنای جنگ خانگی در جامعه کنونی باقی بماند. اگر میدان دیداو توسط پیش‌داوری‌های بورژوازی محدود و تنگ شده باشد، در يك طرف سنگر جای خواهد گرفت؛ و اگر به این پیش‌داوری‌ها آلوده نشده باشد، در طرف دیگر، واقعیت چنین است. اما فرزندان بورژوازی - مثل هر طبقه دیگر - همه‌شان دارای مغز متفکر نیستند. و تمام آنهایی نیز که فکر می‌کنند، قلب حساسی ندارند. اینان حتی امروز هم به آسانی می‌توانند طرفداران ثابت قدم نظریه هنر برای هنر باقی بمانند. این نظریه به آشکارترین نحو، بابتی اعتنایی نسبت به منافع اجتماعی، و حتی نسبت به منافع تنگ نظرانه يك طبقه، پیوند دارد.

اما به نظر می‌رسد که نظام بورژوازی بیش از هر نظام دیگر این بی‌اعتنایی را گسترش می‌دهد. در جایی که نسل اندر نسل، انسان را با روح اصل مشهور «هر کس برای خود و خدا برای همه» تربیت کرده‌اند، طبیعی است که خودپسندانی وجود داشته باشند که جز به خود نیندیشند و علاقه نداشته باشند. و در واقع می‌بینیم که در جامعه بورژوازی امروز،

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

تعداد این قبیل خود پسندان بیش از هر زمان است. در این باره ما اعتراف بی نهایت ارزنده‌ی داریم از موریس بارس (Maurice Barrès) یکی از بزرگترین ایدئولوگهای این جامعه.

اخلاق، مذهب، احساس ملیت، چیزهای زهوادر رفته‌ی است که نمی‌توانیم از آن‌ها رسم‌زندگی بیاموزیم، و تازمانی که استادانمان برای ما اعتقادهایی به وجود نیاورده‌اند، لازمست که تنها واقعیت، یعنی «من»، را قبول داشته باشیم^۱.

وقتی برای کسی جز «من» خود همه چیز فرو می‌ریزد، هیچ چیز مانع از آن نمی‌تواند شد که نقش گزارش‌گر خونسرد جنگ بزرگی را بازی کند که در جامعه امروزی جریان دارد. امانه. چیزی او را از این کار باز می‌دارد. و آن درست همین بی‌علاقگی کامل اجتماعی است که بنحوی چنین چشم‌گیر، در نوشته‌هایی از بارس که در بالا آوردم، دیده می‌شود. چطور ممکنست کسی که هیچ علاقه‌ی به این جنگ و این جامعه ندارد، گزارش‌گر مبارزه اجتماعی شود؟... هر چه مربوط به این جنگ شود برای او تاحدمرگ ملال‌آور است. و اگر این فرد يك هنرمند باشد، هیچ اشاره‌ی در آثارش به این جنگ نمی‌کند. او نیز به «تنها واقعیت»، یعنی به «من» می‌چسبد. و چون ممکنست «من» او از تنها ماندن با خود خسته شود، برایش دنیایی سحرآمیز، دنیایی «در وراء» دنیایی کاملاً مافوق زمین و تمام «مسائل» زمینی خواهد ساخت. این کاری است که بسیاری از هنرمندان امروز می‌کنند. من به آن‌ها تهمت نمی‌زنم، خودشان هم همین را می‌گویند.

۱- از کتاب: «زیرنگاه وحشیان»، پاریس، ۱۹۰۱. ص ۱۵.

مثلاً هم میهن ما خانم ز. هیپیوس چنین می نویسد:

عبادت به عقیده من، یکی از نیازهای طبیعی و ضرور ذات انسانی است. هر کس با عبادت می کند با گرایش به عبادت دارد، مهم نیست که این عبادت آگاهانه است یا ناخودآگاه، مهم نیست که شکل این عبادت و خدایی که طرف خطاب است چگونه باشد. این شکل به امکانات و گرایش های هر فرد بستگی دارد. شعر به طور کلی، ساختن ابیات به طور اخص، یعنی موسیقی کلمات فقط یکی از شکل هایی است که عبادت، در روح ما به خود می گیرد^۱.

روشن است که موسیقی کلمات را با عبادت یکی گرفتن، هیچ اساسی ندارد. در تاریخ شعر، دوره هایی طولانی وجود دارد که طی آن، این موسیقی هیچ ارتباطی با عبادت نداشته است. اما بحث بر سر این مطلب نیست. فقط لازم بود خواننده را با اصطلاحات خانم هیپیوس آشنا کنم، در غیر این صورت ممکن بود پس از خواندن سطور زیر که به ویژه مورد نظر ماست، احساس سردرگمی کند.

خانم هیپیوس ادامه می دهد:

آیا مسئولیت آن با ما است که هر «من»ی خصوصی، تنها و جدا از سایر «من»ها شده و به این ترتیب برای آنها غیر قابل فهم و بی ثمر گردیده است؟ عبادت برای هر يك از ما لازم و نزدیک و گران بها است؛ شعر، یعنی انعکاس آکنندگی موقت قلب، برای ما لازم است. ولی برای کسی که «من» مقدسش چیز دیگری است، عبادت من غیر قابل فهم و بیگانه جلوه می کند، احساس تنهایی، انسان ها را بیش از پیش از یکدیگر جدا می کند، تنهایشان می کند و روح را به فرود رفتن در خود و امیدارد. ما

۱ - Z. Hippius : «شعر» مقدمه، ص ۲

از عبادت‌های خود شرم داریم و چون می‌دانیم که این عبادت‌ها مارا به
هیچ کس پیوند نمی‌دهد، از این رو با صدای خفه آن‌را برای خود تکرار
می‌کنیم، و با اشارانی سخن می‌گوییم که فقط معلوم خودمان است^۱.

وقتی اندیویدو آلیسم به این درجه برسد، همان‌طور که خانم هیپیوس
سخت بجا یادآور می‌شود، در واقع «امکان وحدت یافتن در عبادت»
(یعنی در شعر) از میان می‌رود. ولی شعر و به‌طور کلی هنر، نیز که وسیله
تزدیکی افراد بشر به یکدیگر است، به همین مناسبت لطمه می‌بیند.
در تورات هم بهوه اعلام کرده بود که تنها ماندن برای انسان خوب نیست.
نمونه خانم هیپیوس، تأیید این حرف است. خانم هیپیوس در یکی از
شعرهایش می‌گوید:

راه من راهی بیرحمانه است،
که مرا به مرگ راه می‌نماید.
امام من خویشتن را همچون خدایی دوست می‌دارم.
عشق روح مرا نجات خواهد داد.

در اینجا شك جایز است. چه کسی خود را «چون خدا» دوست
می‌دارد؟ خودپسند کله‌خر. و خودپسند کله‌خر قادر نیست هیچ روحی را
نجات دهد.

اما سؤال این نیست که بدانیم آیا روح خانم هیپیوس و تمام کسانی
که خود را «چون خدا» دوست دارند، نجات خواهد یافت یا نه. واقعیت
اینست که شاعرانی که خود را چون خدا دوست دارند، نمی‌توانند نسبت
به آنچه در جامعه اطرافشان می‌گذرد کوچکترین توجهی داشته باشند.

۱- همان‌جا، مقدمه، ص ۳.

خواسته‌های ایشان، الزاماً بسیار مبهم است.
در شعری به نام «تصنیف»، خانم هیپیوس چنین «تصنیف می‌خواند»:

افسوس! درغمی دیوانه‌وار، می‌میرم
می‌میرم،
خواست من چیزی است که نمی‌دانم.
نمی‌دانم
و نمی‌دانم از کجا در من دمیده است
دمیده است
اما آنچه دل به استغاثه می‌طلبد، معجزه‌یی است
معجزه‌یی است
آه! کاش فرارسد آنچه هرگز نبوده
هرگز نبوده
آسمان رنگ پریده، معجزتی وعده می‌دهد.
وعده می‌دهد
اما من بر آرزوی گمراه‌کننده بی‌اشک می‌گیرم
بی‌اشک می‌گیرم
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 از دست داده است، تنها چیزی که باقی می‌ماند،
«استغاثه برای معجزه» و خواستن چیزی است که «در جهان نیست»، زیرا

هر آنچه هست، نمی‌تواند مورد توجهش باشد. سرگی یف تسنسکی (Serguéiev Tsenski) از زبان یکی از شخصیت‌هایش، ستوان بابایف می‌گوید: «کلروز هنر را به وجود آورده است»^۱ این فرزند فلسفی مارس، کاملاً در این گمان اشتباه می‌کند که هر نوع هنر را «کلروز به وجود آورده است». ولی جای گفتگو نیست که هنری که به سوی آنچه «در جهان نیست» گرایش دارد، ناشی از کلروز است. این هنر، مشخصه افول کامل يك سیستم روابط اجتماعی است و به همین سبب به آن، نام بسیار برازنده هنر منحط را داده‌اند.

درست است که آن سیستم روابط اجتماعی که افولش با این هنر مشخص می‌شود- یعنی سیستم روابط تولیدی سرمایه‌داری- در کشور ما هنوز از دوره افولش بسیار فاصله دارد. در روسیه، سرمایه‌داری هنوز به‌طور کامل بر نظام کهن چیره نشده است. اما از زمان پطر اول به بعد، ادبیات روسیه سخت تحت تأثیر ادبیات غربی قرار گرفت. از این روست که این ادبیات، گاه از جریان‌هایی تأثیر پذیرفته است که در عین حال که کاملاً به روابط اجتماعی اروپای غربی مربوط می‌شوند، ارتباط بسیار کمتری با روابط اجتماعی نسبتاً عقب‌افتاده روسیه دارند. زمانی بود که برخی از اشراف ماسور فراوانی برای نظریه آنسیکلوپدист‌ها^۲ داشتند. نظریه‌یی که در ارتباط با یکی از مراحل آخر مبارزه طبقه سوم علیه اشرافیت

سرگی یف تسنسکی: «حکایات». جلد سوم، ص ۱۲۸. (کلروز Chlorose، رنگ پریدگی زیتونی پوست، در اثر نوعی کم‌خونی ناشی از کمبود هموگلوبین خون است. م)

۲- مثلاً می‌دانیم که کتاب «درباره انسان» اثر هلوه سیوس در سال ۱۷۷۲ در لاهه توسط یکی از شاهزادگان گالیت‌زین چاپ شد.

در فرانسه بود. در حال حاضر بسیاری از «روشنفکران» ماشورفر اوانی برای نظریه‌های اجتماعی، فلسفی و استتیک‌ی مربوط به دوره انحطاط بورژوازی در اروپای غربی دارند. این حالت تحسین مفرط، جلوتر از جریان رشد اجتماعی ماست. همان‌طور که حالت تحسین مفرط مردم قرن هیجدهم نیز نسبت به نظریات انسیکلوپدیکست‌ها، از جریان رشد اجتماعی آن عصر جلوتر بود.^۱ اما اگر پیدایش هنر منحنط در روسیه را نمی‌توان چنانکه باید، از طریق انگیزه‌های به اصطلاح محلی توضیح داد، این امر به هیچ روی ذات این هنر را تغییر نمی‌دهد. این هنر که از غرب به کشور ما آمده است، در اینجا نیز همان چیزی باقی مانده است که در اصل بود، یعنی نتیجه‌ی از «کلروز» که با افول طبقه‌ی که امروز در اروپای غربی مسلط است، ملازمت دارد.

شاید خانم هیپیوس بگوید که من او را سبک‌سرانه متهم کرده‌ام که نسبت به مسائل اجتماعی بی‌اعتناست. اما اولاً من هیچ اتهامی به او

۱- حالت تحسین مفرط اشراف روسی در مقابل آنسیکلوپدیکست‌های فرانسه، هرچند هیچ نتیجه جدی از نظر عملی به دنبال نداشت، با اینهمه مفید بود، چون برخی از پیش‌دواری‌های اشرافی را از فکر عده‌یی خارج کرد. به عکس، علاقه کنونی بخشی از «روشنفکران» ما به افکار فلسفی و ذوق استتیک‌ی بورژوازی در حال افول، مضراست، در این جهت که پیش‌دواری‌های بورژوازی را که در ارتباط با مرحله رشد اجتماعی روسیه نیست، «دمغر» «روشنفکران» ما جای می‌دهد. این پیش‌دواری‌ها، گاه، در روحیه بسیاری از روسها نیز که به جنبش پرولتاریائی علاقه دارند رسوخ می‌کند. بدین ترتیب است که در ایشان، معجون غریبی از موسیالیسم و نوعی ملدنسم ناشی از افول بورژوازی، پیدا می‌شود. این ابهام و سردرگمی، حتی از نظر عملی نیز زیان‌های بسیاری به بار می‌آورد.

وارد نکردم، بلکه فقط به تراوشات شاعرانه خودش استناد کردم و جهت آن را نشان دادم. با خواننده است که قضاوت کند من تراوشات او را درست فهمیده‌ام یا نه. ثانیاً، البته اطلاع دارم که خانم هیپیوس امروزه حتی از بحث در جنبش‌های اجتماعی هم طفره نمی‌رود. به عنوان مثال، او با همکاری آقایان د. مرژکفسکی (D. Merejkovski) و د. فیلوزوفف (D. Philosphov) کتابی نوشته است که در سال ۱۹۰۸ در آلمان انتشار یافت. این کتاب شاهد گویایی است از توجه او به جنبش اجتماعی روسیه. کافی است مقدمه آن را بخوانیم تا قبول کنیم که نویسندگان کتاب تنها خواستشان «چیزی است که نمی‌دانند». در آنجا گفته شده است که اروپا، کاری را که انقلاب روسیه انجام داده است می‌شناسد، ولی با روح آن آشنایی ندارد و بی‌شک به خاطر شناساندن روح انقلاب روسیه به اروپا بوده است که نویسندگان، مطالب زیر را برای اروپائیان نقل کرده‌اند:

ما هم مثل شما ایم، همانطور که دست‌چپ به دست راست شباهت دارد... ما با شما برابریم، منتها در جهت عکس... اگر کانت زنده بود، می‌گفت که روح ما بر تعالی‌گرایی تسکینه دارد و روح شما بر پدیده‌گرایی. اگر نبچه زنده بود می‌گفت که بر شما آپولون مسلط است و بر ما دیونیزوس؛ نبوغ شما در فرهنگ است و نبوغ ما در جهش و اوج‌گیری شما می‌دانید چه وقت باید توقف کرد؛ اگر به دیواری برخوردید، یا می‌ایستید و یا آن را دور می‌زنید؛ ما با سر در آن می‌رویم. ما مشکل به حرکت درمی‌آئیم، ولی وقتی راه افتادیم، دیگر نمی‌توانیم بایستیم. ما راه نمی‌رویم، می‌دویم. نمی‌دویم، می‌پریم. نمی‌پریم، خود را با سر پرت می‌کنیم. شما حد وسط را دوست دارید، ما قطب‌های افراطی را، شما عدل و انصاف دارید، ولی برای ما هیچ قانونی وجود ندارد؛ شما می‌توانید تعادل روحی خود را حفظ کنید، ولی ما به هر دری

می‌زنیم که آن‌را از دست بدهیم. شما مالک امپراتوری حالید، ماجویای امپراتوری آینده. شما در تحلیل آخر، قدرت دولت را مافوق تمام آزادی‌هایی قرار می‌دهید که توانسته‌اید کسب کنید. ما، حتی وقتی چون بردگان در زنجیریم، عاصی و آنارشیت باقی می‌مانیم. عقل و احساس، ما را به آخرین حد نفی دشمنون می‌شوند و با این همه در اعماق وجودمان، عرفان خود را همچنان حفظ می‌کنیم.^۱

در صفحات بعد، اروپائیان خبر می‌شوند که انقلاب روسیه به اندازه همان حکومتی که انقلاب با آن می‌جنگید، استبدادی مطلق است، و با آنکه هدف آگاهانه و تجربی این انقلاب سوسیالیسم است، هدف ناخود آگاه و عرفانی‌اش جز آنارشی نیست. در نتیجه، نویسندگان کتاب اعلام می‌کنند که روی سخنشان با بورژوازی اروپا نیست بلکه با... خیال می‌کنید با پرولتاریاست؟ اشتباه می‌کنید.

فقط با تنی چند از نمایندگان پراکنده فرهنگ جهانی است، با کسانی است که عقیده نیچه را مبنی بر اینکه دولت خونسردترین غول‌های خونسرد و غیره است قبول دارند.

اگر این نقل قول‌ها را کردم، به خاطر جدل نیست. من نمی‌خواهم در اینجا جدل کنم. فقط می‌خواهم حالت روحی برخی از قشرهای اجتماعی را نشان دهم و روشن کنم. امیدوارم نقل قول‌هایی که کردم بقدر کافی نشان داده باشد که حتی وقتی خانم هیپیوس به مسائل اجتماعی توجه می‌کند، باز همان کسی است که در شعرهایی که در بالا از او آوردیم، بوده است، یعنی يك روشن‌فکر منحط و به‌منتها درجه اندیویدوالیست، که

۱- دمتری مرژکفسکی، زینایدا هیپیوس، دمتری فیلوزوف: «مزار و انقلاب»

چاپ مونیخ، انتشارات K. Piper & Co، ۱۹۰۸، ص ۲۵۱.

در انتظار «معجزه» است، درست به این دلیل که هیچ نوع رابطه جدی با زندگی حقیقی اجتماعی ندارد. خواننده، این فکر لوکنت دولیل را فراموش نکرده است که امروزه شعر به کسانی که زندگی واقعی ندارند، يك زندگی ایده آلی عرضه می کند. اما وقتی موجودی با جهان پیرامون خود دیگر تماسی معنوی نداشت، زندگی ایده آلی اش هر نوع پیوند با جهان را از دست می دهد. و در این صورت فانتزی اش او را به آسمان می برد و او به عرفان می گردد. توجه سراسر آغشته به عرفان هیپیوس، نسبت به مسائل اجتماعی، هیچ چیز باروری در خود ندارد.^۱ او نیز مانند همکارانش در این اشتباه است که گمان می برد عطش او برای «معجزه» و نفی «عرفانی» او در مورد «سیاست، به عنوان يك علم»، از مشخصات عناصر منحط در روسیه است.^۲ غرب «با وقار» بسیار پیش تر از روسیه «شلوغ»

۱- د. مرژ کفسکی، ز. هیپیوس و د. فیلوزوف در کتاب خود، اصطلاح «منحط» را به هیچ وجه رد نمی کنند، فقط با فروتنی به اروپا اعلام می کنند که عناصر منحط روسیه، «بدریغ ترین قله فرهنگ جهانی دست یافته اند». همان کتاب، ص ۱۵۱.

۲- آنارشیزم عرفانی او البته کسی را نمی ترساند. آنارشیزم به طور کلی، يك نتیجه گیری افراطی از مقدمات اساسی ایده آلیسم بورژوایی است. به این دلیل است که اغلب می بینیم ایدئولوگهای بورژوایی در دوره انحطاط، به آنارشیزم اظهار علاقه می کنند. موریس بارس نیز در زمانی که اصرار داشت «تنها حقیقت همان «من» است»، به آنارشیزم گرایش داشت. حال او به یقین، دیگر هیچ علاقه آسمانهایی به آنارشیزم ندارد، چرا که مدتهاست بلندپروازیهای به اصطلاح متلاطم اندیویدوآلیسم نوع باری فروتنسته است. بارس با پذیرش «بتدل ترین نوع ناسیونالیسم که نظری ارتجاعی است، دوباره به «اعتقادات» خود که زمانی «فرو ریخته» شان می نامید، رسیده است. این امر هیچ تعجیبی ندارد، چرا که افراطی ترین ایده آلیسم بورژوایی به «ارتجاعی ترین اعتقادات» منتهی می گردد. خانم هیپیوس با خبر باشد. آقایان مرژ کفسکی و فیلوزوف هم خبر داشته باشند.

با مردانی آشنا شد که به خاطر گرایش‌های نامعقول، علیه عقل قیام کرده بودند. اریک فالک یکی از شخصیت‌های پرزوی بیشفسکی (Przybyszewski) سوسیال دمکرات‌ها، «آنا رشیست‌های سالنی» از نوع پ-ک مک کی (P-C. Mackey) را تنها به این خاطر به باد فحش می‌گیرد که بیش از حد به عقل اعتقاد دارند. این عنصر منحط غیرروسی چنین می‌گوید:

همه، انقلاب آرام را توصیه می‌کنند، همه می‌خواهند چرخ شکسته ماشین را که در حال حرکت است بایک چرخ نو عوض کنند. تمامی بنای دگماتیک انسان به سبب منطق ذاتی‌اش پوچ و بیهوده است، چرا که بر اساس قدرت مطلق عقل قرار دارد. آنچه تاکنون تحقق یافته نه توسط عقل، بلکه توسط حماقت و پیش‌آمدهای واهی و پوچ صورت گرفته است.^۱

اشاره فالک به «حماقت» و «پیش‌آمدهای واهی و پوچ» از همان نوع «معجزه»‌یی است که کتاب آلمانی خانم هیپیوس و آقایان مرژکفسکی و فیلوزوفف، سراسر به آن آغشته است. فکر همواره یکی است، تنها اسمش عوض می‌شود. ریشه آن در ذهنی‌گرایی افراطی بخش بزرگی از روشنفکران بورژوازی امروز است. وقتی کسی «من» خود را «تنها واقعیت» می‌پندارد، مشکل می‌تواند بپذیرد که یک رابطه عینی و «معقول»- یعنی معین شده به وسیله قوانین- بین این «من» و جهان خارج وجود دارد. این جهان خارج به نظر او یا کاملاً غیر واقعی است و یا فقط تاحدی واقعیت دارد: فقط در حدی که وجود آن بر تنها واقعیت حقیقی، یعنی بر «من» متکی است. اگر این کس به تفکر فلسفی علاقه‌مند باشد،

۱- کتاب «Homo Sapiens» (انسان شناسنده) - نوشته استانیسلاس پرزوی بیشفسکی، جلد سوم. ص ۱۸۱.

خواهد گفت که «من» ما در خلق جهان خارج، دست کم، بخشی از عقل و هوش خود را به آن منتقل می‌کند؛ يك فیلسوف نمی‌تواند کاملاً «منکر عقل شود، حتی هنگامی که به مناسبتی... مثلاً به خاطر منافع مذهب - حق عقل را محدود می‌کند».

اما اگر چنین کسی که «من» خود را تنها واقعیت فرض کند، تمایلی به تفکرات فلسفی نداشته باشد، از خود نخواهد پرسید که «من» او به چه نحو جهان خارج را خلق کرده است، در این حال او حاضر نیست بپذیرد که در جهان خارج حتی بخش کوچکی از عقل وجود دارد، یعنی قوانینی بر آن حکمفرماست. به عکس این جهان به نظر او چون سرزمین «پیش آمدهای واهی و پوچ» می‌رسد. و اگر اتفاقاً به يك جنبش بزرگ اجتماعی هم توجه کند، بطور قطع مانند فالك خواهد گفت که پیروزی این جنبش رانه جریان منظم تکامل اجتماعی، بلکه «حماقت» بشر تضمین می‌کند و یا «پیش آمد واهی» - که باز همان معنی را می‌دهد. اما چنانکه گفتم نظر عرفانی خانم هیپیوس و دو همکارش درباره جنبش رهایی بخش روسیه، از نقطه نظر اصولی با نظر فالك درباره علل «پوچ» حوادث مهم تاریخی کوچکترین تفاوتی ندارد. نویسندگان با آنکه خواسته‌اند بانشان دادن دامنۀ بی‌حد آزادی طلبی مردم روسیه اروپارا به حیرت اندازند، هم چنان از گویاترین نمونه‌های روشنفکران منحط باقی مانده‌اند، که فقط قادرند به چیزی علاقه داشته باشند که «وجود ندارد و هرگز وجود نداشته است»

۱- از فیلسوفانی که به خاطر منافع مذهب برای عقل حق محدودی قائل شده‌اند می‌توان کانت را مثال آورد: «بنابر این لازم بود علم را کنار بگذارم و برای قانون جا باز کنم» نقل قول از «نقد عقل محض» مقدمۀ چاپ دوم، ص ۲۶، چاپ لایپزیک.

یا به بیان دیگر قادر نیستند نسبت به آنچه واقعاً وجود دارد علاقه‌ی داشته باشند. بنابراین آثار سیستم عرفانی آنان نتایجی را که من از تراوشات شعری خانم هیپیوس گرفتم بهیچ روی تغییر نمی‌دهد.

حال که به این موضوع پرداختم باید فکرم را تا به آخر بیان کنم. حوادث سالهای ۱۹۰۵ - ۱۹۰۶ در عناصر منحنی روسی اثری همانقدر عمیق به جای گذاشت که حوادث سالهای ۱۸۴۸-۱۸۴۹ در رمانتیک‌های فرانسه. این حوادث، نوعی توجه به زندگی اجتماعی را در ایشان بیدار کرد. اما این توجه با طرز تفکر عناصر منحنی خیلی کمتر مطابقت داشت تا با طرز فکر هنرمندان رمانتیک. به همین دلیل توجه عناصر منحنی به زندگی اجتماعی کمتر از توجه رمانتیک‌ها بود و بنابراین هیچ دلیلی ندارد که آن را جدی بگیریم.

به هنر امروز برگردیم. وقتی کسی حاضر است «من» خود را تنها واقعیت بداند، آنوقت مثل خانم هیپیوس خودش را «چون خدا» دوست خواهد داشت. این امر کاملاً قابل فهم و مطلقاً اجتناب‌ناپذیر است. و وقتی کسی خود را «چون خدا» دوست داشت، در آفرینش‌های هنری‌اش فقط به خود می‌اندیشد. جهان خارج فقط در حدی برای او جالب است که با این «تنها واقعیت» - یعنی باز با این «من» گرانها - تماس دارد. در نمایشنامه بسیار جالب زودرمان (Sudermann) بنام «کشتی پر از گل»، خانم ارفلینگن خطاب به دخترش، ته‌آ، در صحنه اول از پرده دوم، چنین می‌گوید:

افرادی از مرتبه ما به خاطر این وجود دارند که با چیزهایی که در این جهان است، چشم‌انداز شادی را بسازند که از مقابل دیدگان‌شان عبور می‌کند، یا بهتر بگویم، بنظر می‌رسد که عبور می‌کند. چون در واقع

خود مائیم که در حال حرکتیم. جای هیچ شك نیست. و برای این حرکت، هیچ نیازی به يك وزنه اضافی نداریم.

این سخنان به روشن ترین وجه، هدف زندگی اشخاصی را نشان می دهد که به جهان خانم ارفلینگن تعلق دارند؛ این اشخاص می توانند با اعتقاد تمام سخنان بارس را تکرار کنند که: «من، تنها واقعیت است». اینان هنر را فقط وسیله زیبا کردن چشم اندازی تلقی می کنند که «بنظر می رسد» در حال عبور از مقابل آنهاست. به علاوه در اینجا نیز آنان می کوشند تا با هیچ وزنه اضافی جلوی دست و پای خود را نگیرند. آنان یا نسبت به محتوای ایدئولوژیکی آثار هنری کاملاً بی اعتنایی می کنند و یا آن را تابعی از خواستهای بوالهوسانه و هر لحظه به يك رنگ خود که ناشی از ذهنی گرایی مطلقشان است، قرار می دهند.

نقاشی را مورد بررسی قرار دهیم.

امپرسیونیست ها، پیش از این، نسبت به محتوای ایدئولوژیکی آثار خود، منتهای بی اعتنایی را نشان داده اند، یکی از آنان که با خوشوقتی تمام اعتقاد خود را بیان می کرد. و در این اعتقاد تمام امپرسیونیست های دیگر هم شریك بودند - گفت که نور، شخصیت اصلی يك تابلوی نقاشی است. اما حس کردن نور، درست يك حس است؛ یعنی هنوز يك احساس نیست، هنوز يك فکر نیست. نقاش اگر توجه خود را به يك حس محدود کند، نسبت به احساس و نسبت به فکر بی اعتنا خواهد ماند. او می تواند يك منظره زیبا نقاشی کند و در واقع امپرسیونیست ها مناظر زیبای بسیاری بوجود آورده اند^۱. اما يك منظره، تمام نقاشی نیست. «آخرین غذای

۱ - در میان نخستین امپرسیونیست ها، استعداد های بزرگ فراوان بود، با این همه

مسیح با حواریون ، اثر لئوناردو داونچی را به خاطر بیاورید. آیا شخصیت اصلی این نقاشی دیواری معروف نوراست؟ می دانیم که موضوع این تابلو، همان لحظه دردناکی از داستان مسیح و پیروان اوست که مسیح به ایشان می گوید: «یکی از شما به من خیانت خواهد کرد». تلاش لئوناردو داونچی نشان دادن حالت روحی مسیح - که خود از این کشف وحشتناک به جوی عمیق به درد آمده است - و حالت روحی پیروانش که نمی توانند باور کنند خائنی به گروه کوچک آنان رخنه کرده است، بود. اگر قرار بود نقاش فکر کند که شخصیت اصلی تابلو باید نور باشد، هرگز به فکر کشیدن تابلویی از این درام نمی افتاد. و تازه اگر هم چنین تابلویی را می کشید، بزرگ ترین عامل جذابیت آن از نظر هنری، در حالت روحی مسیح و پیروانش قرار نمی داشت، بلکه این عامل در دیوارهای سالاری که در آنان جمع شده اند، در میزی که پشت آن

→

ملاحظه می شود که تعداد بسیارقلیلی از آنها پرتره سازان مشهوری بوده اند. و این قابل فهم است. در نقاشی پرتره، رنگ دیگر نمی تواند شخصیت اصلی باشد. علاوه بر آن، مناظری که استادان بزرگ امپرسیونیست ساخته اند، درست به این خاطر زیبا هستند که بازیهای متنوع و بوالهوسانه نور را خوب منعکس کرده اند و لی بسیار کم «روح» دارند. فوئر باخ سخت بجا گفته است که «فکر کردن، یعنی خواندن از روی انجیل حواس». اگر در نظر بگیریم که «حس» و حساسیت در نظر فوئر باخ شامل تمام متولاتی می شد که به حس کردن نزدیک اند، می توانیم بگوئیم که امپرسیونیست ها نمی توانستند و بلد نبودند «انجیل حواس» را بخوانند. این نقطه ضعف اساسی مکتب آنها بود و همین امر آن را به انحطاط کشاند. اگر مناظری که نخستین امپرسیونیست ها و استادان بزرگ این مکتب نقاشی کردند، زیبایی زیادی داشتند در عوض نقاشی بسیاری از پیروان بی شمار آنان چون کاریکاتور به نظر می رسد.

نشسته‌اند و حتی روی بدن آدم‌ها پراکنده می‌شد، یعنی بطور خلاصه در جلوه‌های مختلف نور. در آن حال در مقابل ما به جای يك درام درونی جان-خراش، يك تردیف لکه‌های نور قرار می‌داشت که به بهترین نحو منعکس شده‌اند، مثلاً يك لکه روی دیوار تالار، یکی دیگر روی فرش، سومی روی بینی برگشته یهودا، چهارمی روی گونه مسیح و غیره. احساسی که چنین تابلویی در بیننده ایجاد می‌کرد، بسیار ضعیف‌تر می‌بود و اثر لئوناردو داونچی در آن صورت، ارزش بسیار کمتری می‌یافت.

برخی از منتقدان فرانسوی، امپرسیونیسم را به رئالیسم در ادبیات تشبیه کرده‌اند.

این تشبیه بی‌اساس نیست. اما اگر امپرسیونیست‌ها رئالیست‌هم بودند، باید اعتراف کرد که رئالیسم آنان از سطحی‌ترین نوع بود و از «پوسته پدیده‌ها» فراتر نمی‌رفت. بدین ترتیب وقتی این نوع رئالیسم جای مهمی را در هنر معاصر اشغال می‌نمود - که چنین جایی را هم اشغال کرد - برای هنرمندانی که تحت تأثیر این مکتب بار می‌آمدند فقط دو راه حل باقی می‌ماند: یا چسبیدن به همان «پوسته پدیده‌ها» و اختراع انعکاس‌هایی بیش از پیش حیرت‌آور و بیش از پیش مصنوعی از نور، یا تلاش در فرارفتن از «پوسته پدیده‌ها»، پی بردن به اشتباه امپرسیونیست‌ها و بازشناختن این مطلب که شخصیت اصلی در يك تابلوی نقاشی، نور نیست بلکه انسان با تمام احساس‌های متنوعی است که دارد، و در واقع همین مطلب است که در آثار نقاشی مدرن به چشم می‌خورد. توجهی که بطور انحصاری به «پوسته پدیده‌ها» معطوف شود، حاصلی جز همین تابلوهای پرتضاد ندارد که تیزهوش‌ترین منتقدان در برابر آنها

وامی روند و اقرار می کنند که نقاشی معاصر يك دوره «بحران زشتی» را می گذراند.^۱ واگر در نظر گیریم که بسنده کردن به «پوسته پدیده ها» ممکن نیست، به ناچار در صدد بر می آییم که محتوایی ایدئولوژیکی پیدا کنیم و تسلیم چیزی شویم که در گذشته بی نزدیک آن را می سوزانند؛ اما دادن محتوای ایدئولوژیکی به آثار خود هم کار آسانی نیست. فکر چیزی نیست که در بیرون از جهان واقعی وجود داشته باشد. ریشه و غنای انبار فکری هر فرد، در روابط او با این جهان واقعی نهفته است. و کسی که در روابطش با جهان، «من» خود را «تنها واقعیت» فرض می کند، به ناچار از نظر فکر بسیار فقیر خواهد بود. چنین فردی نه تنها فکری ندارد، بلکه امکان بدست آوردن آن را هم نخواهد داشت.

چیز خوب که نباشد، به آنچه هست اکتفا می شود، و هنگامی که فکر روشن وجود نداشت، به اشارات مبهم، شبه فکرهای ناشی از عرفان، سمبولیسم و سایر «راه حل ها» بی بسنده می شود که از مشخصات دوره های انحطاط اند.

خلاصه آنکه در نقاشی هم به همان وضعی بر می خوریم که در مورد ادبیات دیدیم. یعنی رئالیسم به علت سستی عمیقش سقوط می کند و ارتجاع ایده آلیستی پیروز می شود.

ایده آلیسم ذهنی همواره بر این فکر تکیه دارد که جز «من» ما، هیچ واقعیت دیگری وجود ندارد. با این همه تمامی اندیویدو آلیسم

۱- نگاه کنید به مقاله کامی موکلر (Camille Mauclair) با عنوان

«بحران زشتی در نقاشی» در مجموعه مقالات جالب او به نام «سه بحران در هنر امروز» انتشارات، Fasquelle، ۱۹۰۶. ص ۲۸۶ تا ۳۲۳.

بی حد و حصر دوره انحطاط بورژوازی لازم بود تا این فکر نه تنها به صورت قاعده خودپسندانه حاکم بر روابط میان انسانهایی درآید که هر يك خود را چون خدا دوست دارند - ناگفته نماند که بورژوازی هیچ گاه دیگر دوستی «زیادی از خود نشان نداده است» بلکه به اساس نظری يك استتيك جدید نیز مبدل شود.

خوانندگان به طور قطع نامی از کویست ها شنیده اند. و چنانچه آثارشان را هم دیده باشند، فکر نمی کنم در این حدس زیاد اشتباه کنم که از آنها زیاد خوششان نیامده است. این آثار دست کم در من چیزی را بوجود نمی آورند که شبیه به لذت استیمکی باشد.

وقتی به این سیاه مشق هایی که ادعای هنری بودن دارند نگاه می کنیم، تنها فکری که در ما بوجود می آید «پوچی به توان سه» است. اما «کویسم» هم علت وجودی خود را دارد. گفتن این حرف که چنین آثاری نشان دهنده پوچی است که به توان سه رسیده باشد، هیچ نکته یی را درباره اصل وریشه آن روشن نمی کند. در اینجا نیز ما نمی خواهیم این نکته را روشن کنیم ولی دست کم یادآور می شویم که این اصل وریشه را در چه جهتی باید جستجو کرد. هم اکنون کتاب جالب «درباره کویسم» اثر آلبر گلز (Albert Gleizes) و ژان متزینگر (Jean Metzinger) در مقابل من است. نویسندگان کتاب هر دو، نقاشند و «کویست».

به مصداق «گوش کنیم که طرف چه می گوید» به حرف های ایشان توجه کنیم. آنان نحوه بی ربط کار خود را چگونه توضیح می کنند؟ می گویند:

هیچ چیز واقعی خارج از ما وجود ندارد... ما بهیچ وجه نمی خواهیم

در موجودیت اشیائی که بر حواس ما تأثیر می‌گذارند، شك کنیم، ولی به‌طور مقعول فقط در مورد تصدیق می‌توانیم یقین داشته باشیم که این اشیاء در ذهن ما بوجود می‌آورند^۱.

نویسندگان نتیجه می‌گیرند که شکلی که اشیاء برای خود دارند، بر ما معلوم نیست، و باتکیه بر این دلیل بخود حق می‌دهند که طبق فکر خود به آنها شکل دهند. اما این نکته قابل توجه را نیز اضافه می‌کنند که به‌خلاف امپرسیونیست‌ها نمی‌خواهند خود را در محدوده حواس زندانی کنند، آنان می‌گویند:

مادر جستجوی عامل اصلی و اساسی هستیم، ولی آنرا در شخصیت خود جستجو می‌کنیم، نه در نوعی ابدیت که ریاضی‌دانان و فیلسوفان با زحمت فراوان در کار ساختن آنند^۲.

چنان که خواننده مشاهده می‌کند، آنچه در وهله اول در این استدلال دیده می‌شود همان فکری است که پیش از این با آن آشنا شدیم و «من» مارا «تنها واقعیت» به حساب می‌آورد. البته در این جا شکل خفیف‌تری به خود گرفته است. گلز و مترینگر می‌گویند که در باره وجود اشیاء خارج، کوچکترین شکی ندارند. اما هم زمان با پذیرفتن وجود جهان خارج، نویسندگان اعلام می‌کنند که این جهان ناشناختنی است. و معنای این حرف آنست که برای ایشان، هیچ چیز واقعی جز «من» خودشان وجود ندارد.

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

۱- ص ۳۰ کتاب «درباره کویسم»

۲- همان کتاب، ص ۳۱

بودن شناخت جهان خارج سخن گفت. این جهان را ما درست به مناسبت همین تأییری که بر حواس دارد، می‌شناسیم. گلز و متزینگر اشتباه می‌کنند. استدلال آنان در مورد شکل اشیاء به خودی خود، نیز همانقدر لنگ است. اما حقیقتاً نمی‌توان این اشتباه را به ایشان ایراد گرفت، چرا که چنین اشتباه‌هایی از کسانی نیز سر زده است که بی‌نهایت قوی‌تر از آنان، در زمینه فلسفه بوده‌اند. با اینهمه باید به این نکته توجه داشت که نویسندگان می‌گویند چون جهان خارج قابل شناسائی نیست در نتیجه باید «عامل اساسی را در شخصیت خودمان» جستجو کنیم. می‌توان این نتیجه‌گیری را دو نوع تفسیر کرد. یا منظور از «شخصیت» تمام نوع بشر به‌طور کلی است، و یا شخصیت هر یک از افراد بشر به‌طور انفرادی. تعبیر اول را به‌ایده آلیسم تعالی‌جوی کانت می‌رساند و تعبیر دوم به این سفسطه که هر فرد معیار و مقیاس همه چیزهاست. روشن است که منظور نویسندگان ما این تعبیر آخری است. و وقتی چنین سفسطه‌یی پذیرفته شد، در نقاشی هم مثل تمام رشته‌های دیگر می‌توان بخود اجازه هر کاری را داد!

اگر به جای يك «زن آبی پوش» («زن آبی پوش» عنوان یکی از تابلوهای لوئی لژه (Louis Leger) است که در سالن پاییزی اخیر به نمایش گذاشته شد) من چند حجم هندسی بگذارم چه کسی حق دارد به نابلوی من ایراد بگیرد؟ زنان جزئی از جهان خارج پیرامون من هستند. جهان خارج قابل شناسائی نیست. بنابراین برای کشیدن تصویر يك زن من باید به «شخصیت» خود مراجعه کنم و «شخصیت» من شکل چند مکعب یا دقیق‌تر، چند متوازی‌السطوح پرت و پلا را به زن می‌دهد. مکعب‌ها

تمام تماشاگران سالن را به خنده می اندازند. مهم نیست. «توده» می خندد چون زبان هنرمند را نمی فهمد و هنرمند هم موظف نیست درمقابل او کوتاه بیاید.

هنرمندی که هیچ گونه امتیازی به هیچ کس نمی دهد، هنرمندی که منظور خود را روشن نمی کند و هیچ چیز نمی گوید، نیروئی درونی درخود ذخیره می کند که بر تو آن اطراف را روشنی می بخشد.^۱
و عیناً تا چنین نیروئی بوجود آید باید به کشیدن شکل های هندسی پرداخت.

بدین ترتیب است که با نوعی تقلید مسخره از شعر پوشکین - به «شاعر» - بر می خوریم:

ای شاعر پر توقع! آیا از آن (یعنی از اثر) راضی هستی؟
هستی؟ پس چه باك اگر توده بدان اهانت ورزد.
و با آب دهان افکندن بر کانون آتش سوزان تو،
تخت را با تلاطم کودکان خود بلرزاند

این تقلید از آن روخنده داراست که «هنرمند پر توقع» در موردی که از آن بحث می کنیم، به آشکارترین نوع حماقت اکتفا می کند. پیدایش این چنین اداهایی از جمله ثابت می کند که دیالکتیک درونی زندگی اجتماعی، در حال حاضر نظریه هنر برای هنر را به حد پوچی کامل رسانده است.

انسان برای تهنات زندگی کردن خلق نشده است. «نوآوران» هنر امروز به آنچه پیشینیان شان خلق کرده اند، اکتفا نمی کند. نمی توان

ایرادی به آنها گرفت. به عکس، جستجوی چیز نو اغلب منبع ترقی و پیشرفت است. ولی جستجو کافی نیست، و هر کسی هم نمی تواند چیزی حقیقتاً تازه کشف کند. باید راه جستجو را دانست. کسی که به آموزش-های نوین زندگی اجتماعی راهی ندارد، کسی که جز «من» خود هیچ واقعیت دیگری را نمی شناسد، می تواند در جستجوی «نو» باشد ولی جز يك پوچی نو چیز دیگری بدست نخواهد آورد. انسان برای تنها زندگی کردن خلق نشده است.

می بینیم که در شرایط اجتماعی کنونی، نظریه هنر برای هنر میوه هایی به بار می آورد که مزه چندانی ندارند. اندیوید و آلیسم افراطی دوران افول بورژوازی، همه سرچشمه های حقیقی الهام را به روی هنرمند می بندد، هنرمند را با آنچه در زندگی اجتماعی می گذرد، مطلقاً بیگانه می کند و او را به تکرار بی حاصل تجربیات شخصی بیهوده و غیر قابل توجه، و تخیلات حیرت انگیز و بیمارگونه می کشاند. نتیجه همه این ها چیزی است که نه تنها هیچ نوع رابطه ی با هیچ نوع زیبایی ندارد، بلکه پوچی آشکاری را بوجود می آورد که جز بامسخر نظریه ایده آلیستی شناخت از طریق سفسطه، قابل دفاع هم نیست.

«توده خون سرد و مغرور» پوشکین، ترانه های شاعر را «بی آنکه بفهمد» گوش می کند. پیش از این گفتم که زیر قلم پوشکین این رویارویی، جهت تاریخی خاصی دارد. برای درك این جهت کافی است توجه کنیم که صفات «خون سرد و مغرور» به هیچ وجه در مورد دهقانان برده روسیه صادق نیست، ولی در عوض برای «توده» عوامی که بعدها شاعر بزرگ ماقربانی حماقت آنان شد، کاملاً بجاست. تمام کسانی که به این «توده» عامی تعلق

دارند، بی اغراق می‌توانستند همان حرفهای «توده»ی شعر پوشکین را
وصف الحال خود بدانند:

ما بی‌غیرت و لجنیم
گستاخ و بدنهاد و ناسپاس
دل‌مان دل‌سرد خواجگان راماند،
تهمت‌زن و بله و برده،
عیب درما لول می‌خورد

پوشکین می‌فهمید که سخن گفتن از شهامت برای این توده عامی
و بی‌روح، مسخره است، چرا که برایش قابل درک نیست، و شاعر حق
داشت که باغ‌رور روی از ایشان بگرداند. اگر در این میان اشتباهی
مرتکب شد، این بود که به حد کافی از آنان روی نگرداند و این امر
لطمه بزرگی به ادبیات روسیه زد.

در حال حاضر در کشورهای سرمایه‌داری پیشرفته، موضع شاعرو
به‌طور کلی هنرمندی که نتوانسته است چهره فرسوده بورژوا را بدور
افکند، عکس موضع پوشکین است. در واقع امروزه «خلق» را، خلق
حقیقی را که عناصر پیش رفته‌اش بیش از پیش آگاه می‌شوند، نیست که
می‌توان به حماقت متهم کرد، بلکه این اتهام بر هنرمندانی وارد است که
پیام‌های اصیل خلق را «بی آنکه بفهمند» گوش می‌کنند. کم‌ترین ایرادی
که می‌توان به چنین هنرمندانی گرفت اینست که هشتاد سال از تاریخ
عقب مانده‌اند، آنان بایس زدن بهترین خواستهای زمان خود، کودکانه
تصور می‌کنند که مبارزه رمانتیک‌ها علیه روحیه بورژوازی را ادامه

می‌دهند. استیک‌شناسان اروپای غربی و به‌دنبال ایشان، استیک‌شناسان روسی با میل و رغبت بر خصلت خرده بورژوایی جنبش کارگری فعلی تکیه می‌کنند.

این ادعا خنده‌دار است. مدتها پیش ریشارد واگنر نشان داد که ایرادی که این آقایان به جنبش آزادی‌بخش طبقه کارگر می‌گیرند تا چه حد بی‌اساس است. واگنر به‌حق چنین می‌اندیشید که بررسی دقیق مسأله معلوم می‌کند که جنبش آزادی‌بخش طبقه کارگر، نه تنها به‌سوی يك زندگي خرده بورژوایی متمایل نیست، بلکه به دور شدن از آن و رسیدن به يك زندگي آزاد و يك «بشریت هنری» گرایش دارد.

این کوششی است در جهت يك زندگي همراه بالذات شایسته، نوعی زندگي که در آن انسان مجبور نیست تمام نیروهای حیاتی خود را برای یافتن وسیله معاش صرف کند^۱.

بکارانداختن تمام نیروهای خویش در راه کسب وسیله معاش، درست همان چیزی است که امروزه منشأ احساس‌های خرده بورژوایی است. گرفتاری روزمره زندگي مادی،

انسان را ضعیف، مطیع، احمق و قابل ترحم می‌کند؛ از او موجودی می‌سازد که توانایی عشق یا نفرت را ندارد، فردی که هر لحظه حاضر است آخرین بقایای اراده آزادش را فدا کند تا شاید کمی از این نگرانی بکاهد.

جنبش آزادی‌بخش کارگری به‌از میان بردن این نگرانی زشت کننده و روحیه بربادده می‌انجامد. واگنر اعتقاد داشت که فقط با از میان

۱- «هنر و انقلاب». اثر R. Wagner، چاپ لایپزیک ۱۸۷۲. ص ۴۰ و ۴۱.

بردن این نگرانی و تحقق هدف رهایی بخش پرولتاریاست که این سخن مسیح حقیقت پیدامی‌کند: «در بند چیزی که می‌خورید نباشید»^۱ و غیره. او حق داشت اضافه کند که فقط زمانی که این هدف برآورده شد، تضاد بین استتیک اخلاقی که ما در آثار طرفداران هنر برای هنر، مثلاً فلوبر^۲، می‌بینیم هر نوع پایه و اساس جدی خود را از دست خواهد داد.

فلوبر می‌گفت که «کتاب‌های حاوی فضیلت و تقوی، کسل‌کننده و دروغی‌اند». او حق داشت. ولی فقط به این دلیل که تقوی و فضیلت جامعه کنونی، یعنی تقوی و فضیلت بورژوازی کسل‌کننده و دروغی است، «تقوی و فضیلت» دوران باستان به‌دیده فلوبر نه دروغی بود و نه کسل‌کننده. اما تنها اختلافی که بین این دو وجود دارد آنست که تقوای دوره باستان با اندیویدو آلیسم بورژوازی آشنا نبود.

شیرینسکی - شیخماتف به‌عنوان وزیر آموزش عمومی نیکلای اول عقیده داشت که هنر وظیفه دارد «این اعتقاد را که برای زندگی عمومی و خصوصی، اهمیت اساسی دارد تأکید کند که هر نوع عمل بد در این جهان نیز به کیفر خواهد رسید». البته این حرف يك دروغ بزرگ و يك مهمل کسل‌کننده بیش نبود. هنرمندان حق دارند از این دروغ‌ها و مهملات فرار کنند. و وقتی در آثار فلوبر می‌خوانیم که به يك معنا «هیچ چیز شاعرانه‌تر از عیب نیست»^۳ می‌فهمیم که معنای حقیقی چنین سخنی قرار دادن عیب در مقابل فضیلت و تقوای متبذل، کسل‌کننده و دروغین اخلاقیون بورژوا

۱- همان کتاب واگنر، ص ۴۰ و ۴۱.

۲- کتاب لویی برتران: «یادداشت‌های گت. فلوبر» ص ۲۴۸.

۳- همان کتاب لویی برتران، ص ۲۴۸.

و همپالکی‌های شیرینسکی - شیخماطف است.

اما با ازمیان رفتن شکل‌هایی از اجتماع که بوجود آورنده این فضیلت و تقوای مبتذل، کسل‌کننده و دروغی بوده‌اند، نیاز اخلاقی به در آوردن عیب به صورت ایده آل نیز از میان خواهد رفت. تقوی و فضیلت دوران باستان، تکرار می‌کنم، در نظر فلوبر نه مبتذل بود، نه کسل‌کننده و نه دروغی؛ با اینهمه او باینش‌های سیاسی و اجتماعی عقب مانده اش قادر بود در حین تحسین این فضیلت و تقوی، در مقابل رفتار نرون هم که چیزی جز نفی دیو آسای آن فضیلت و تقوی نبود، در حالت خلسه فرو رود.

در جامعه سوسیالیستی، در حدی که زشتی اخلاق اجتماعی از بین می‌رود، جذابیت هنر برای هنر هم به طور منطقی ناممکن می‌گردد؛ امروزه این زشتی اخلاقی اجتماعی چون نتیجه‌ی اجتناب ناپذیر از تلاش طبقه حاکم برای حفظ امتیازات خود به نظر می‌رسد.

فلوبر باز می‌گوید: «هنر یعنی جستجوی چیز بی‌فایده.» در این سخنان، شناختن فکر اساسی شعر پوشکین - یعنی «توده» - زیاد مشکل نیست. اما برای هنرمندی که با این فکر ارضا می‌شود، معنایش فقط قیام علیه فایده‌جویی تنگ نظرانه یک طبقه یا یک گروه مسلط است. با از میان رفتن طبقات، این فایده‌جویی تنگ نظرانه هم که از نزدیکان حرص و آزار است از میان خواهد رفت. حرص و آزار وجه مشترکی با استتیک ندارد. شرط مقدماتی قضاوت درباره هر نوع سلیقه، همواره آنست که قضاوت‌کننده هیچ نوع نفع شخصی در آن نداشته باشد. اما منافع شخصی یک چیز است و منافع اجتماعی چیز دیگر. فکر مفید بودن برای اجتماع که اساس فضیلت و تقوای دوره باستان است، زاینده فداکاری است، و

فداکاری به سادگی می تواند موضوع يك بیان استتیسکی باشد - و تاریخ هنر هم نشان می دهد که اغلب چنین شده است. کافی است از تراژدهای خلق های بدوی یا - بی آنکه آنقدر دور برویم - از بنای هارمودیوس و آریستوزیتون در آن مثال بیاوریم.

برخی از فیلسوفان دوره باستان مثل افلاطون و ارسطو خوب می فهمیدند که وقتی تمام نیروهای حیاتی انسان صرف تأمین زندگی مادی اش می شود، این انسان تا چه حد تنزل می کند. در زمان ما ایدئولوگه های بورژوازی نیز این را می فهمند. آنان نیز عقیده دارند که باید بشر را از زیر بار سنگین وزشت کننده مشکلات اقتصادی همیشگی آزاد کرد. ولی انسان مورد نظر ایشان به طبقه بالای اجتماع تعلق دارد و از راه استثمار تولید کنندگان زندگی می کند. آنان نیز راه حل مسأله را مثل فیلسوفان دوره باستان می بینند: اسارت تولید کنندگان به دست معدودی از نخبگان خوشبخت که کم و بیش به ایده آل «ما فوق بشر» نزدیک اند. اما اگر چنین نظری در همان زمان افلاطون و ارسطو هم محافظه کارانه بود، در زمان ما دیگر ما فوق ارتجاعی است، و اگر یونانیان محافظه کار یعنی برده داران هم عصر ارسطو می توانستند با «شجاعت» خود به حفظ تسلط خویش امیدوار باشند، امروزه هواداران اسارت نوده های خلق در مورد شجاعت استثمار کنندگان متعلق به بورژوازی سخت بدبین اند. به همین سبب آرزو می کنند که برای رهبری دولت، يك «سوپرمن» پر-نبوغ ظهور کند که بسا اراده آهنین خود بنای لرزان تسلط طبقاتی را مستحکم سازد. عناصر منحط وقتی به سیاست پشت نمی کنند، از هواداران آتشین ناپلئون اول از آب در می آیند.

اگر رنان خواهان حکومت نیرومندی بود که هنگامی که او در بحر تفکر فرو می‌رود، روستائیان ساده‌دل را وادار به انجام سهم‌کاراو کند، استتیک‌شناسان امروزی وجود يك نظام اجتماعی را لازم می‌دانند که هنگامی که ایشان سرگرم تفریحات ظریف... مثل نقاشی یارنگه... آمیزی مکعب‌ها یا سایر اشکال هندسه فضائی‌اند، پرولتاریا را به کار وادارد. آنان که به‌طور ارگانیکی قادر به هیچ کار جدی نیستند، از تصور يك رژیم اجتماعی که در آن هیچ بیکار و لگردی وجود نداشته باشد، صمیمانه نفرت دارند.

باید هم‌رنگ جماعت شد. استتیک‌شناسان بورژوازی امروزی، در عین حال که روحیه خرده بورژوائی را، در حرف می‌گویند، به‌سان مبتذل‌ترین خرده بورژواها پول‌پرستند. موکلر می‌گوید:

انسان تصور می‌کند که جنبشی هنری وجود دارد، در واقع جنبشی در بورس تابلوهاست و در ضمن در باره نوایغ ناشناخته هم سوداگری می‌شود.^۱

در ضمن اضافه کنم که این سوداگری در مورد نوایغ ناشناخته، از جمله نشان دهند همان تلاش پر حرارت اکثریت نقاشان معاصر، در جستجوی «تازگی» است. انسانها همواره در جستجوی «تازگی»‌اند چون با چیزهای کهن ارضا نمی‌شوند. اما باید دانست چرا چیزهای کهن آنان را راضی نمی‌کند. برای بسیاری از هنرمندان مدرن دلیلش اینست که تاهنگامی که مردم چیزهای کهن را می‌ستایند نبوغ ویژه آنان «ناشناخته»

۱- کتاب کامی موکلر: «سه بحران در هنر امروز» چاپ پاریس ۱۹۰۸. نگاه کنید

به مقاله «بحران زشتی در نقاشی» ص ۳۱۹ و ۳۲۰.

می‌ماند. این امر ایشان را به قیام علیه چیزهای کهن وامی‌دارد، این عشق، به يك فكر تازه نیست، بلکه باز همان عشق به «تنها واقعیت» یعنی عشق به «من» عزیز است.

اما این عشق نمی‌تواند منبع الهامی برای هنرمند باشد، بلکه او را وادار می‌کند که همه چیز حتی «آپولون بل‌ودر» را از نظر گاه منافع خود بنگرد. موکلر می‌افزاید:

مسئله مالی چنان با مسأله هنر درهم آمیخته است که منتقد هنری از دو طرف تحت فشار است. بهترین منتقدان نمی‌توانند تمامی فکر خود را بیان کنند، و دیگران فقط می‌خواهند چیزی را بگویند که مقتضی است، چون باید با این وضع زندگی کرد. من نمی‌گویم که باید ابراز نفرت کرد، ولی خوب است پیچیدگی مسائل را متوجه باشیم^۱.

می‌بینیم که هنر برای هنر، هنر برای پول شده است، و تمام مسأله‌یی که برای موکلر مطرح است، تعیین علل چنین وضعی است. و این امر چندان مشکل نیست:

زمانی بود مثل قرون وسطی - که تنها، محصول اضافی، یعنی مازاد تولید بر مصرف را مبادله می‌کردند. باز زمانی بود که نه تنها محصول اضافی، بلکه تمام محصولات، تمامی موجودیت صنعتی وارد تجارت شده بود و همه تولید به‌طور کامل، به مبادله بستگی داشت ...

بالاخره زمانی آمد که آنچه انسانها غیر قابل انتقال تلقی‌اش می‌کردند، وارد مبادله و قاچاق شد و انتقال آن ممکن گردید. این زمانی است که چیزهایی که تا آن وقت انتقال می‌یافتند ولی هرگز مبادله نمی‌شدند،

داده می‌شدند ولی هرگز فروخته نمی‌شدند بدست می‌آمدند، ولی هرگز خریداری نمی‌شدند. مثل تقوی، عشق، عقیده، علم و غیره - و بالاخره همه چیز، وارد تجارت شده است. این زمان، زمان فساد عمومی، پولی شدن همه چیز است و یا به زبان اقتصاد سیاسی، زمانی است که هر چیز اعم از حقیقی و حقوقی به صورت ارزش پولی درآمده است و به بازار برده می‌شود تا ارزش دقیقش را معلوم کنند.

آیا می‌توان دردوره پولی شدن همه چیز از پولی شدن هنر تعجب کرد؟

موکلر نمی‌خواهد بگوید که باید نسبت به این وضع اظهار تنفر کرد. من هم به نوبه خود نمی‌خواهم این مسأله را از نظر اخلاقی مورد ملاحظه قرار دهم. من می‌گویم که طبق اصطلاح مشهور، نه بخندم، نه بگیریم، بلکه بفهمم. من نمی‌گویم که هنرمندان امروزه «باید از جنبش‌های بخش پرولتاریا الهام گیرند. نه، اگر يك درخت سیب باید سیب بدهد، يك درخت گلابی باید گلابی بدهد، هنرمندان هوادار بورژوازی نیز باید علیه جنبش پرولتاریا برخیزند. هنر يك دوره انحطاط باید «منحط» باشد این، امری اجتناب‌ناپذیر است. اما همانطور که به حق درمانیفست حزب کمونیست آمده است:

هنگامی که جنگ طبقاتی به مرحله تعیین‌کننده خود می‌رسد، جریان تجزیه طبقه مسلط و تمامی جامعه کهن چنان شدت و خشونت می‌بخشد که بخش کوچکی از طبقه مسلط از آن جدا می‌شود و به طبقه انقلابی، به طبقه‌ای که آینده را در خود دارد، می‌پیوندد. همان‌طور که

در گذشته، بخشی از نجیبا به بورژوازی گروید، امروزه بخشی از بورژوازی به پرولتاریا می پیوندد، به ویژه آن بخش از ایدئولوگهای بورژوائی که تاحد فهم نظری مجموعه جنبش تاریخی پیش رفته اند^۱.

در میان ایدئولوگهای بورژوائی که به پرولتاریا پیوسته اند، تعداد بسیار کمی هنرمند وجود دارد. احتمالا به این علت که فقط کسانی که فکر می کنند، می توانند به «فهم نظری مجموعه جنبش تاریخی» برسند؛ و اما هنرمندان امروز، به خلاف استادان بزرگ دوره رنسانس، بسیار کم فکر می کنند^۲.

بهر حال می توان با اطمینان کامل گفت که استعداد هر هنرمند حقیقی، اگر افکار بزرگ رهایی بخش زمان ما در او نفوذ کند، بسیار تقویت خواهد شد. اما لازمست که این افکار در گوشت و خون او نفوذ کند تا او بتواند به نحوی واقعا هنرمندانه آنها را بیان کند^۳. هم چنین لازمست

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

۲- «در این جا ما به کمبود فرهنگ عمومی بر می خوریم که از مشخصات بسیاری از هنرمندان جوان است، معاشرت پی گیر با ایشان، به شما نشان می دهد که آنان به طور کلی بسیار نادانند... در برابر تضاد اندیشه ها و موقعیت های دردناک کنونی، ناتوان یابی اعتنا یند. آنان عرق ریزان در حاشیه هر نوع شلوغی فکری و اجتماعی به کار خود مشغولند، در محدوده دعوای فنی باقی می مانند و بیشتر در ظاهر مادی نقاشی غرق می شوند تا در معنای کلی و تاثیر فکری آن.»

از کتاب Hohl با عنوان «نقاشی جوان معاصر». پاریس. ۱۹۱۲. ص ۱۴

- ۱۵۹

۳- در این جا من با کمال میل از قلوب بر نقل قول می کنم. او به ژرژساند چنین نوشت: «به عقیده من... شکل و محتوی دو عنصری هستند که هیچ يك بدون دیگری وجود ندارد.» مکاتبات، سری چهارم. ص ۲۲۵.

کسی که فکر کند می توان شکل را فدای «فکر» کرد، اگر زمانی هم هنرمند بوده است، دیگر هنرمند نیست.

که او بتواند مدرّیسم هنری ایدئولوگ‌های کنونی بورژوازی را بطور دقیق ارزیابی کند.

طبقه مسلط امروزه در چنان وضعی قرار دارد که پیش‌تر رفتن برایش در حکم سقوط است. تمام ایدئولوگ‌های این طبقه هم در این سرنوشت بد او شرکت دارند. پیش‌رفته‌ترین ایشان درست کسانی هستند که پائین‌تر از پیشینیان خود فرو افتاده‌اند.

سال ۱۹۱۲

کتابخانه مقاومت
@Litera999



انتشارات آسمان

خیابان انقلاب، دوروی دبیرخانه دانشگاه