مسائل زیبایی‌شناسی و هنر

نیکلای سیلایف
ایوان آستاخف

ویکتور رومانتکو
الکساندر میاسنیکف
میخائیل افسیان نیکف

سرگی موژنیاگون
الکساندر دیمشیتس
نیکلای لیزرف
بوریس ساچکف

ترجمه‌ی محمد تقی فرامرزی

بحث و بررسی

۷

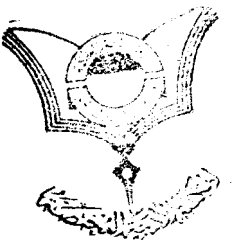
پویا

بیست و یک

تهران ـ خیابان شاه‌آباد ـ پاساژ صفوی

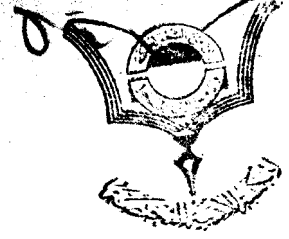
۱۲۵ ریال

انتشارات
پویا
بحث و بررسی
۷



۱۰۹ ـ ص
۱۱۳
۱۳۵۲ ش

مسائل زیبائی‌شناسی و هنر



مسائل زیبائی شناسی و هنر

مترجم : محمدتقی فرامرزی

مسائل زیبائی شناسی و هنر
انتشارات پویا : شاه‌آباد . پاساژ صفوی
چاپ اول
چاپ رامین
تابستان پنجاه ودو
تهران . ایران

یادداشت ناشر :

مقالاتی که در کتاب حاضر به خوانندگان تقدیم می‌شود ، به وسیله‌ی گروهی از زیبائی شناسان‌شوروی نوشته شده و حیاتی‌ترین مسائل زیبایی شناسی معاصر را مورد بررسی قرار می‌دهند . این کتاب موضوعاتی نظیر «آرمانی و قهرمانی درهنر» ، «تکامل تاریخ واقع‌گرایی» ، «گستردگی و حدود واقع‌گرایی» ، «سنت و نوآوری» ، «زیبائی طبیعت» و «کار ، بمثابه‌ی سرچشمه‌ی احساس زیبائی» را شامل می‌شود .

مجموعه‌ی حاضر ، گذشته از بررسی مسائل عصر ما ، حاوی مباحثی است درمورد تکامل مفهوم مردمی هنر ، جنبه‌های ملی و جهانی هنر و بحثهایی که درمکتب زیبائی شناسی شوروی ، درباره‌ی ماهیت احساس زیبائی صورت‌گرفته است .

درآخر کتاب ، واژه‌نامه‌ای افزوده شده است ، که برای آنانکه بخواهند معادل‌کلمات راپیدا کنند ، می‌تواند مفید باشد . اکثر این واژه‌ها ، تاکنون ، در ترجمه‌ها و

نوشته‌های دیگر مترجمین و نویسندگان کشور ، بکاربرده شده است ، ولی از آنجا که ، درچند مورد ، بامعانی متفاوت و تازه‌ای مورداستفاده قرار گرفته‌اند ،و نیـز لزوم تدوین و جمع‌آوری‌شان در یک مجموعه‌ی فشرده محسوس بود ، به درج مجدد آنها اقدام کردیم .

فهرست مطالب :

نیکلای‌سیلایف
کار ، سرچشمه‌ی احساس زیبائی ص ۹

ویکتورروماننکو
زیبائی طبیعت ص ۳۱

ایوان‌آستاخف
رابطه‌ی‌شیء بااحساس زیبائی ص ۷۱

عشق ص ۸۱
ذهن‌گرایی‌درزیبائی شناسی ص ۸۷
احساس زیبائی طبیعت ص ۹۲
احساس زیبائی‌موسیقی ص ۹۶
اختصاص‌شدن احساس‌زیبائی ص ۱۰۰

الکساندر میاسنیکف
سنت ونوآوری ص ۱۰۷

میخائیل‌افسیان‌نیکف
تخیل‌هنری ص ۱۴۱

اغراق ص ۱۵۲
استعاره ص ۱۵۳

سرگی‌موژنیاگون
نوگرایی عریان ص ۱۵۷

یك گام‌از بدبینی‌تا پیشرو نمایی ص ۱۵۸
درجستجوی«هسته‌های‌منطقی» ص ۱۶۲

هنر ... وصدف‌حلزون ص ۱۶۹
مسئله‌ی بیگانگی و
فرانتس کافکا ص ۱۷۴
آیا واقع‌گرایی بی‌پایان است؟ ص ۱۸۱
درباره‌ی قهرمان زدایی در
ادبیات ص ۱۸۸

الکساندر دیمشیتس
واقع‌گرایی و نوگرایی ص ۱۹۷

نیکلای لیزرف
گستردگی و حدود واقع‌گرایی ص ۲۴۳

بوریس ساچکف
واقع‌گرایی وتکامل تاریخی آن ص ۲۶۷

واژه نامه ص ۳۰۱

نیکلای سیلایف

کار، سرچشمه‌ی احساس زیبائی

هنر ، بواسطه‌ی شرایط تاریخی ، مدتها تنها حوزه‌ی فعالیتهای بشری بود که زیبائی شناسی باآن سروکـــار داشت . تاجائیکه ، هگل ـ این متفکر بزرگ ـ خط فاصل دقیقی ، برای این شاخه‌ی فلسفه تعیین کرد و هنرهای زیبا را موضوع خاص آن دانست .

تاهمین اواخر ، متفکرین و هنرمندان شوروی نیز همین نظر را داشتند ، و درحالیکه وجود زیبائی درطبیعت وزندگی‌انسان را می‌پذیرفتند ، همچنین ، براین عقیده بودند که نمیتوان آنـرا بکمک ، یابوسیله‌ی ، هنردرک‌کرد . لیکن ، عمل ، ضرورت‌بررسی استیتکی حوزه‌ی وسیع تولید مادی ، کار و زندگی روزانه را روشن کرده‌است . امروزه کار وتولید ، بطور وسیعی ، درحیطه‌ی زیبائی شناسی قرارگرفته‌اند . زیبائی شناسی کار ، بعنوان‌رشته‌ی دیگری از معرفت ، سلسه مسائلی نظیر زیبائی محصولات کار ، محلهای کار ، دستگاههای مورد استفاده درکار (ماشینها ، ابزار و وسائل مکانیکی) و مواد و مصالح کار را شامل میشود .

مقاله‌ی حاضر مسئله‌ی‌زیبائی شناسی کار رامورد بررسی قرار میدهد .

«زیبائی شناسی کار» و «زیبائی کار» ، برای ما ، کلماتی خودمانی ومأنوس هستند . اما منظور ازآنها چیست ؟ چه‌مفاهیمی دربر دارند؟ «کار» آنچنان مقوله‌ی شگرف و جامعـی است کـــه

زیبائی آنرا میتوان ازنظرگاههای گوناگون مورد بررسی قرارداد .
مردم ، اکثراً ، اززیبائی کاربرای بیننده صحبت میکنند . هنرمندان غالباً از تأثیری که زیبائی ذاتی وعینی کار برروی‌حواس و احساس‌شان باقی میگذارد ، و جهش والهامی که از مناظرکار دربرابر دیدگانشان به‌آنها دست میدهد ، بحث مینمایند .

گاهی ، از کار بعنوان سرچشمه‌ی زیبائی انسان ـ پرداخته ، و نیروی خلاق حیاتی صحبت میکنند که «طبیعتی‌ثانوی» ، گیرا و لذتبخش برای چشم انسان تولید کرده است .

هیچ کتابی درهیچ زمانی به تحلیل کامل درباره‌ی این موضوع نخواهد پرداخت ، چون حدی برآن متصور نیست و تازمانیکه زندگی انسان برکره‌ی ارض جاری است ادامه خواهد یافت . درواقع ، اندیشیدن درباره‌ی کار ، بعنوان یک موضوع صرف ، بسختی امکان‌پذیر است ، چون کار مترادف زندگی است و زندگی‌هم همیشه محتوی هنررا تعیین کرده و تاابد چنین خواهد کرد .

پایه‌گذار فلسفه‌ی علمی ، ضمن بررسی ماهیت کار ازنظر فلسفی ، از محتوی استیتکی‌روندکارو فعالیت خلاق یاد میکند که تابع قوانین زیبائی ، و دردرجه‌ی نخست تابع «کار مادی» ، یعنی آن‌بخش ازفعالیتهای بشری است که‌متوجه «شکل دادن‌به ماده» ، بمنظور برآوردن نیازهای حیاتی اوست . درواقع ، خود لذت بردن از زیبائی و «گوش موسیقی شنو» و «چشم شکل شناس» ، که لازمه‌ی آن هستند ، مدتهاپیش‌از اینکه هنربعنوان شکل خاصی ازفعالیت بشرپدیدار گردد ، درجریان کار ، بظهور رسیده‌و تکامل یافته بود . بنابراین ، زیبائی‌شناسی ـ اگر چه‌نامکتوب وپراکنده ـ توسط زحمتکشان پی‌ریزی گردید .

«کولاس بریونن»، یکی‌از بهترین آثار «رومن‌رولان» ، انسان‌دوست بزرگ ، به‌کارگر ساده‌ای اختصاص دارد که میتوانست بکمک دستهایش چیزهای شگفت‌انگیزی بسازد . کار ، سلامت جسمانی و روحی چشمگیری به اوداده و وی‌را ، باسرافرازی ، از مقام‌خود آگاه‌کرده بود . کولاس میگوید «سلطان خوب ، چیزخوبی است ، ولی من خود بهترین سلطانم ... و اگر سلطان بخواهد دراینجا قدم گذارد ، به‌او خواهم گفت به‌این کاشانه خوش آمدی.

بسلامت باشی ! بفرمابنشین . ای‌عموزاده‌ی عزیز ، همه‌ی سلاطین چنین‌اند .»

پیشه‌ور سالخورده ، لطف شاعرانه و اصیل کار خود را میداند . شکل‌دادن به جسم‌مقاوم وسرکش ، مطابق میل‌خودش ، اورا سرشار ازخوشی میکند : «چقدر لذتبخش است که انسان پشت میزکار ، ابزاربدست ، مشغول اره‌کردن ، بریدن ، تراشیدن ، حک‌کردن ، سوراخ کردن ، ضربت‌زدن ، سوهان کشیدن ، رنگ کردن و پرداخت کردن جسم سختی باشد که‌مقاومت میکند وتسلیم میشود؛ یابرروی تکه‌ای ازدرخت فندق، نرم وصاف ــ که همچون پشت حوری ، بالمس کردن به‌لرزه درمیآید ــ کار کند ... و ، چه‌خوب است لذت بردن از دستان مطمئن ، انگشتان چابک ، انگشتان نیرومند و ستبری که کار هنری ظریفی میآفرینند ! و ، لذت بردن از روحی که‌برنیروهای زمین فرمان میراند و تصویر پندارهای عالی انسان را برچوب ، فلز یاسنگ نقش میکند . دستهای من ، کارگران مطیعی هستند که بکمک یار قدیمی من ــ یعنی مغز من ــ به حرکت درمیآیند و مغزم ــ که خود تابع من است ــ کار را ، هرطور که دلخواه من باشد ، ترتیب میدهد .»

اگر بگوئیم احساسها و عواطف هنرور ، آفریننده‌ی حس زیبائی شناسی است قدری تند رفته‌ایم ، لیکن باید لذت ناشی از روندکار را متذکرشویم ، که ، یکی ازویژگیهای حس زیبائی‌شناسی است .

درآثار پایه‌گذار فلسفه‌ی علمی ، به مطالب زیادی ، درباره‌ی زیبائی شناسی کار ، برمیخوریم که‌دارای اهمیت‌اساسی میباشند . دروهله‌ی اول این نظریه بیان میگردد که محتوی استتیکی کار ، بطورکامل به آزاد بودن و خلاقیت آن بستگی دارد . پایه‌گذار فلسفه‌ی علمی مینویسد که کار ــ کاربرده ، کارسرف ، و کار کارگر روزمزد ــ درشکلهای تاریخی خود همیشه بیزار کننده بوده و به زور انجام میگرفته ، درصورتیکه بیکاری نشانه‌ای از «آزادی و سعادت» تلقی میشد . او خاطرنشان میسازد که این قضیه ، از دوجهت ، صحیح بود . نخست ، از آنجهت که دارای تضادی آشتی‌ناپذیر بود ؛ دوم ، کاری بود که برای خود نه شرایط ذهنی بوجود آورده‌بود ونه شرایط عینی ، تاجالب توجه شودو وسیله‌ی

خودشناسی فرد گردد . لیکن ، این بهیچوجه بدان معنا نبود که چنین کاری بازی محض یالذت حقیقی است ــ همانطور که «فوریر» ازروی سادگی چنین گمان میکرد . بنابر این ، می‌بینیم که وجود لذت استتیکی درکار، بسته به‌شرایط معین عینی وذهنی،امکان‌پذیر است .

شرایط عینی درحکم روش تولید است ، که بطور قاطعی برزیبائی شناسی کار اثر میگذارد . مثلا درقرون وسطا کارگر یک کارگاه میتوانست هرکاری بکند . هرکسی میخواست میتوانست صنعتگر شود . بدین ترتیب ، همراه صنعتگران قرون وسطا ، علاقه بکار خاص و تخصص درآن پیدا میشود که میتوانست تــا رسیدن به حس‌هنری محدودی رشدکند . شرایط تولید سرمایه‌داری آنچنان است که حصول هرگونه لذت استتیکی از کار را غیرممکن میسازد،چون کارگربشکل زایده‌ی مکانیکی ماشین درمیآید ، وحال آنکه کار (که بعنوان کالا به سرمایه‌دار فروخته میشود) ومحصول کار ، هردوباهم ، بطور کامل بیگانه‌اند .

کار درحوزه‌ی تولید مادی و کار یک هنرمند ، دارای ماهیت مشابهی هستند و هردو ترکیب عضوانی پدیده‌های ذهنی و حسی میباشند .

لذت بردن از کار ، و غرور ناشی ازآن ، از ویژگیهای کلی و کاملا روانی بشمار میرود ، که تاکنون ازهرگونه ملاک خاص استتیکی تهی بوده است . درواقع ، ممکن است انجام‌یک کار سنگین و خستگی‌آور ، یاکارپردرآمد ، نیز نشاط آور باشد .

پایه‌گذار فلسفه‌ی علمی محتوی استتیکی روند کار راچنین تعریف میکند : لذت بردن از کار «بمثابه‌عاملی که ... نیروهای جسمانی وعقلانی‌را به‌جنبش درمیآورد»...اوکلمه‌ی جنبش‌را بطور تصادفی بکار نمیگیرد .

اصل زیبائی شناسی ، اصلی است که کار و جنبش را بهم مربوط میسازد.انسان بهنگام فعالیت، فقط بانمایاندن نیروهای جسمانی و فکری خود و کاربرد صحیح آنهاست که لذت میبرد . یکی ، از بازی شطرنج لذت میبرد ــ چون مستلزم هوش ، هدف دشوار و تجزیه و تحلیل‌های‌منطقی است ــ که‌همگی درجستجو ، برای الگوی بازی ، جمع میشوند . شاید دربازیهای دیگر ، تاکید

برروی دلاوری جسمانی باشد . ولی درهربازی ، یک هدف وجود دارد که بشکل ملموس یا محسوس مجسم میگردد . هربازی را درصورتی میتوان حقیقتاً آفریننده‌ی زیبائی دانست‌که هدف مختص آن (کیش و مات درشطرنج ، گل زدن درفوتبال و غیره) رفتار آگاهانه‌ی بازیکنان را تعیین کرده‌و فرصت نمایش توانائی‌های هردوطرف را فراهم سازد . ازآنجا که بازی ازهرگونه هدف سودجویانه تهی است، تنها نیروی برانگیزنده‌ی آن لذت است . (لیکن دراینمورد ، منظور «لذت بردن مغز» است نه «حواس» ، چون لذت استتیکی حتی باوجود ناراحتی جسمانی یافکری نیز میتواند حاصل شود ، همچنانکه درمورد بعضی از بازیها چنین است) .

حس زیبائی شناسی‌فقط میتواند ازمشاهده ودرک مستقیم یک‌شکل واقعی ومفهوم‌دار ناشی‌شود . مثلا ، دربازی شطرنج ، که‌از مشهورترین بازیهای فکری است ، شکل‌محسوس عینی و تجسم بصری فکر بطور بارزی پدیدار میگردد و تأثیر زیبائی را بوجود میآورد . «لیندر» ، درکتاب خود ، درباره‌ی شطرنج ، مینویسد : «دربازی شطرنج، جالب‌ترین‌نکته برای‌بازیگر چیست ؟» وخود پاسخ میدهد: «اگر بگوئیم این نکته «ترکیب» بازی است ، اشتباه نکرده‌ایم . همین ترکیب است که تماشاگران را دردیدارهای ملی وجهانی بوجد میآورد وهزاران هزار نفر را به تجلیل و همدردی وامیدارد . همین نکته است که به دوستداران شطرنج لذت‌میدهد تابازیهای ثبت شده‌ی گذشته بوسیله‌ی استادان شطرنج را دنبال کنند .» یک حرکت غیرمنتظره‌ی ابتکاری ـ که وضع بازی را برروی صفحه‌ی شطرنج تغییر میدهد ـ یا از دست دادن مهره مهمی که نتیجه‌ی بازی را تعیین میکند ـ تماماً به پیدایش شکلهای برجسته و بامفهوم ، ازلحاظ زیبائی شناسی ، کمک مینمایند . فوتبال‌هم‌دارای «شوتهای عالی» و«حمله ودفاع‌درخشان» است . پیشرفت یک‌بازی ، درواقع ، تکامل شکل یامنظره‌ای است که بطور مستقیم مشاهده و ارزیابی شده است .

سرانجام ، بازی وکار ، هردومتضمن تمرکزنیروی اراده است که خصلت ویژه‌ی حس زیبائی شناسی ناشی از عمل را تعیین میکند . نیروی اراده‌ماهیتاً ازخصائل عالی وبارز انسانی

است . یانوعی آگاهی است که به عمل تبدیل میشود و شکل وجهت آن تابع یک هدف معین است .

ویژگیهای فردی ـ تجربه‌ی شخصی ، علائق و تمایلات ـ توانائی درک‌زیبائی راچه‌درواقعیت وزندگی روزانه وچه درکارهای هنری تحت تأثیر قرار میدهد . اما «خود» درتشکیل احساس زیبائی شناسی درجریان عمل ، چه‌دربازی و چه درکار ، نقش بزرگتری ایفاء میکند . دراینجا منظور ما نگرش ذهنی به موضوع کار است . لذت استتیکی درکار ، به شرطی امکان‌پذیر است که‌کوشش عاطفی فعالانه‌ای درجهت هدف وجود داشته باشد ، و از هیچ اندیشه‌ی غیرعملی سرچشمه نگرفته و عملا آرزوی قلبی انسان باشد . لیکن این کوشش نمیتواند تنها وخصوصی بماند.اندیشه ، باتبلور درمحصول کار وکوشش انضمامی ، بصورت عینی‌درآمده و یک نیروی واقعی میگردد که دارای اهمیت اجتماعی فراوانی است .

کاردلخواه ، که موجب برآوردن احتیاجات شود نه‌تنها لذتبخش است‌بلکه زندگی رانیز ارزشمند میکند . درآینده ، انسان کاری را انجام خواهد داد که مناسب توانائی وحرفه‌اش باشد و باتمایلات خصوصی‌اش وفق بدهد .

فقر طولانی و ترس از آینده‌ی شوم ، کارگران‌را درگذشته وادار میکرد که کار را برای امرارمعاش و تأمین نسبی آن انتخاب کنند . کارگران جوان اغلب فرصت انتخاب هم نداشتند بلکه هرکاری راکه پیش میآمد باخوشحالی می‌پذیرفتند .

ولی آیا انتخاب آزادانه‌ی کار هرگز بامنافع اجتماعی برخورد پیدا نمیکند ؟ آیابین سلیقه‌های خصوصی واحساس زیبائی شناسی مردم از یکطرف و احتیاجات فعلی جامعه از طرف دیگر ، تضادی وجود ندارد ؟ پلخانوف سالها قبل به این پرسش پاسخ منفی داد . او میگوید دراینجا هیچگونه تعارفی وجود ندارد چون طرز فکر سودجویانه از لحاظ تاریخی پیش از برداشت استتیکی آمده است . نظریات مربوط به زیبائی ، بطور واضح بانیازهای جامعه درارتباط هستند . این موضوع بویژه درحوزه‌ی زندگی روزانه و تولید مادی به روشنی دیده میشود . شغلها و حرفه‌هائی که زمان آنها سپری شده ، بناگزیر جاذبه‌ی زیبائی‌شناسی خود را

ازدست میدهند درحالیکه شکلهای‌جدیدکار ، دارای جاذبه‌ای‌هستند که نه‌ظاهری بلکه کاملا واقعی است ، چون زیبائی یعنی زندگی و زندگی هم بطور دائم بسوی کمال پیش میرود . اما درمورد انتخاب مسیر زندگی ، همچنانکه رشته‌های‌جدید فعالیت‌درعلوم ، تکنولوژی و صنایع ساختمانی پدیدارمیگردد ، دروازه‌ی تمام رشته‌های تحصیلی و عملی بروی همه ، بویژه جوانان ، بازمیشود .

جوان امروزی ، دیگر برای قبول شغلهای بی‌ارزش روستائی مانند یراق‌سازی ، شیشه‌بری یا نمدمالی ، آماده نمیشود . نه ، بلکه او به راندن کمباین یابولدزر خواهد پرداخت و یایک تکنیسین خاک‌شناسی ، بناو یاآرشیتکت خواهد شد . و درست نیست که بگوئیم این شغلها ضروری هستند و همین آنها را تااین حد گیراتر ازشغلهای قدیمی میکند ، بلکه دارای منافع و دامنه‌ی کاربرد اجتماعی بیکرانی هستند . پس‌از پیدایش علوم و صنایع جدید ، صدها شغل و حرفه‌ی کاملا تازه پدیدار گردیده‌اند . این شغلها از لحاظ استتیکی گیرا هستند ، چون چشم‌اندازهای بی‌پایانی برای تکامل استعداد و توانائی انسان و به‌انجام رساندن رؤیائی‌ترین نقشه‌ها دربرابر ما میگسترانند .

اینها درست همان شرایط عینی‌ئی هستند که‌زندگی‌سوسیالیستی فراهم میکند تاکار دارای مفهوم زیبائی شناسی گردد . باوجود این ، پیدایش‌احساسهای زیبائی شناسی،درروند کار ، نیزوابسته‌ی عوامل ذهنی است . پاولوف یکی‌از این عوامل را ــ درارتباط با فعالیت بشر ــ انعکاس هدف‌نامید . اومینوسد «تمامی زندگی‌بشر ، پیشرفت و فرهنگ آن ، نتایج انعکاس هدف ، و کوششهای مردمی است که میکوشند به‌هدفی که‌برای خود ، درزندگی ، تعیین‌کرده‌اند دست‌بیابند .» (۱) این دقیقاً به‌جنبه‌ی احساسی ــ استتیکی فعالیت بشر مربوط میشود . پاولوف انعکاس هدف را بعنوان شورخالص و فداکارانه‌ای توصیف میکند که میتواند کسی را ، تاحدازخود گذشتگی ، پیش ببردو ، درعین حال ، مهار کند .

تطابق اعمال ، درجهت یک هدف معین ، دارای اهمیت شایاتی است . تجلی مرتب و منظم انعکاس نه‌تنها نیروی انسانی

۱ــ پاولوف : «بیست سال مطالعه‌ی عینی فعالیت عالی عصبی حیوانات»، ۱۹۲۸ ، ص ۲۸۰ .

را حفظ کرده و پیشرفت را آسانتر میکند ، بلکه ، درنگهداری علاقه و اشتیاق به کارنیز سودمند واقع میشود . تاوقتیکه انعکاس بانظم آهنگینی اعمال نشود ، اجبار به کارکردن ــ که منشاء لذت است ــ ازبین رفته و مهار خواهد شد . انعکاس هدف ، چنانچه درست پرورش یابد ورشد کند ، الهام‌بخش زندگی انسان میگردد . برعکس این ، بقول پاولوف ، «اگر انگیزه‌های بزرگ آدمی بارها ازعهده‌ی لذت بردن برنیاید ، اگر وظیفه‌ی انعکاسهای اصلی بطور پیوسته کاهش یابد ، دراینصورت حتی غریزه‌ی زندگی، ودلبستگی به زندگی ، ساختگی و ظاهری میشوند .»

از ویژگیهای انعکاس هدف ، اینستکه هدفهای بزرگ و وظایف همیشگی‌به هدفها و وظایف کوچکتر و اختصاصی‌تری تقسیم میشوند که تابع هدف کل هستند و ، برروی‌هم ، یک نظم معین بوجود میآورند .

نتیجه‌گیری پاولوف ، مبنی‌براینکه «آشکار شدن کامل ، دقیق و ثمربخش انعکاس هدف ، مستلزم‌کوشش مشخصی است» ، ــ درعمل و تئوری) ــ از اهمیت زیادی برخوردار میباشد . این بدان معناست که لذت‌بردن از فعالیت‌خلاق ، الهام وازخودگذشتگی فداکارانه درراه کار ، بعنوان نیروی مرموز یادم‌الهی به سراغ آدم نمیاید ، بلکه باوجود سایرشرایط مناسب ، باید آنرا با کوشش ارادی بدست آورد .

پاولوف پس‌از اینکه ، به‌استناد مطالعات تجربی خود ، درباره‌ی مکانیسم انعکاسهای رفتاری ، وحدت موجود زنده و محیط را درمعنای وسیع کلمه ثابت کرد ، نشان داد که شرایط اجتماعی ازتشکیل هوش انسانی ، و ازتشکیل انعکاس هدف ، بالاتر است . اومینویسد بدینترتیب سرواژ «بامعاف کردن زمیندار ازتهیه‌ی معاش عادی و طبیعی برای خود و نزدیکانش ، باعث شد که او ، به ازای کار رایگان دیگران ، بصورت انگل بیکاره‌ای درآید» . انعکاس هدف درنزد او «تاآنجا که به حوزه‌های اصلی زندگی‌انسان‌مربوط میشد ، بی‌استفاده باقی ماند» . اصول‌سرواژ ، «سرف را بصورت موجودی کاملا غیرفعال درآورد ، که چیزی ازآینده انتظار نداشت» . (۲) پاولوف ، بعنوان یک میهن‌پرست

۲ــ همان جا ، ص ۲۸۱ .

واقعی ، مطمئن بود (و بهمین دلیل ، درست پیش از انقلاب اکتبر درروسیه نوشت) که«تنبلی ، بی‌شهامتی ، بی‌تفاوتی و حتی بی‌دقتی نسبت به‌هرگونه‌کاری» نه ازصفات طبیعی یک روس ، بلکه ، از صفات مردود و نابود کننده‌ی اجتماعی است . او به قیام آتی «نیروهای خلاق ما» (۳) ایمان داشت .

پاولوف درهان کتاب تصریح میکند که «مسئله‌ی عمده عبارتست از تشویق مردم بسوی یک هدف ، درحالیکه خودهدف ازلحاظ اهمیت دردرجه‌ی دوم است» . (٤) شاید ، این موضوع ، دروهله‌ی نخست ، ناهمگن بنظر برسد . ولی ، بلافاصله ، پس‌از اینکه فهمیدیم منظور پاولوف از«مسئله‌ی عمده» رابطه‌ی درونی‌بین اعمال و احساسها است ، همه‌چیز برای ما روشن میشود . مسلماً «مانیلوف» و «اوبلومف» از شخصیتهای کلاسیک‌داستانهای گوگول و گونچارف ، هدفهای معینی داشتند واکثراً تصاویری شگفت‌انگیز ، گرچه‌تاحدی عجیب و غریب ، درباره‌ی زندگی دلخواهشان ــ درآینده ــ درذهن خودترسیم میکردند . ولی‌هیچیک ازآنها یک‌انگشت‌هم تکان‌نمیدادند . اوبلومف ، بطور صادقانه‌ای ، ازناتوانی اشرافی خود، به‌انجام کوچکترین‌کار ممکن برای‌خودش ، احساس غرور میکرد . نظریه‌ی او درباره ی‌سعادت ، مستلزم دست‌کشیدن از هرگونه کوشش بود . این همان سعادت واهی انسانهای ناتوان و بی‌حس است .

انعکاس هدف ، چنانچه کاملا تکامل و پرورش یافته باشد ، بدان معناست که حتی پیشرفت ساده بسوی هدف‌نیز ، سرچشمه‌ی لذتی مفرط بشمار میرود . دراینصورت عمل انسان ، خودانگیز و دارای ضرورت حیاتی میگردد .

افتادن یک سیب ازدرخت فکر جاذبه‌ی عمومی رابه‌نیوتن تلقین کرد . درست به این دلیل که افکار او متوجه یک جهت‌معین گردیده بود . چنانچه انسان هدفی برای خود برگزیند ، این‌هدف بصورت یک احساس خود انگیز ــ و نه‌یک فکر صرف ــ درمیآید . این‌امر درباره‌ی تمام کارگران خلاق ، یعنی‌دانشمندان ، مخترعین

۳ــ همان‌جا ، ص ۲۸۲ .

٤ــ همان‌جا ، ص ۲۷۷ .

و هنرمندان ، صدق میکند . به محض اینکه تصوری درذهن‌هنرمند شکل‌میگیرد ، اورا وامیدارد تا درروی کاغذ یا پرده‌ی نقاشی به تمرین بپردازد . او کوچکترین اجزاء و مسائل محیط اطرافش را برمیگزیند و همیشه کارهنری آینده‌اش را درنظر دارد . رفعت نظر اوهمه‌ی مسائلی را که باجریان کار خلاق او در ارتباطند ، دربر میگیرد . صدای یک نواخت پرده‌ی نقاشی ، که همچون پوست طبل درروی چارچوب خود محکم کشیده شده ــ دراثر تماس دستهای نقاش ــ به گوش او همچون نوای موسیقی است ؛ او انگشتهای خود را ، باکمک قلم موی نرمش ، درروی پرده بحرکت درمیآورد ؛ و آن انبوه رنگ‌و روغن که به نظر خیلی ناهماهنگ مینماید ، اعماق قلب او را گرمی می‌بخشد .

فضانوردان ، درخاطرات خود ، میگویند که درهرمرحله‌ی موفقیت‌آمیز پیشرفتشان سخت به کار خود ــ که گرچه گاهی دشوار و ناممکن میشد ، و لذت و زیبائی زندگی را به آنها نشان میداد ــ علاقمند گردیده و حتی شیفته‌ی آن‌شده‌اند .

زندگی و فعالیت هم عصران نام‌آور ماگواه بارزی است از هدف روشن و اراده‌ی آهنینی که هرگز ازپای درنمیآید .

کار بمفهوم خود ــ تحققی فرد است ، «و همیشه بدان معنا نیست که چنین کاری بازی صرف یالذت حقیقی شمرده‌شود .» این‌جمله‌ی پایه‌گذار فلسفه‌ی علمی ، درتشریح ماهیت لذت استتیکی درجریان کار ، دارای اهمیت فراوان است .

آیا واقعاً درکار سخت و طاقت‌فرسا ، کاری‌که رنج جسمی و روحی بهمراه دارد و بازهم انسان را بی‌نهایت شاد میکند ، زیبائی وجود دارد ؟

قبل‌از هرچیز باید این قضیه‌ی زیبائی را ، کــه احساس زیبائی را کاملا معنوی میداند ، و بدین لحاظ ، احساسهای کاملا فیزیولوژیکی را فاقد زیبائی میپندارد ــ بررسی کنیم .

معمولا درک زیبائی کار را مترادف احساس زیبائــی میدانند . لیکن ، این موضوع تاجائی درست است که احساس زیبائی از ویژگیهای احساسهای ناشی از جریان کار باشد . اما محدود کــردن زیبائــی شناسی وقلمرو «زیبا» ، بمعنای ستردن احساسهای زیبائی انسان از غنای حیرت‌انگیز است .

زیبائی شناسی ، درزندگی روزانه ، معمولا باآنچه که لذتبخش و پذیرفتنی است ارتباط دارد ، گرچه رویهمرفته محدود به آن نیست . ولی درحقیقت ، ارزیابی ما از زیبائی شناسی ، زیادمحدود نیست .پوشکین‌مینویسد : «دهن‌دره ، پهنه‌ی اقیانوس ، و پیکار خشم‌آلود ، لذت بخشند» . از مدتها پیش ، درزیبائی ـ شناسی ، عقیده براین بوده که درک پایان غم‌انگیز ـ یاشاد ـ مملو از رنج و فشار عاطفی است. واین تضاد بین شیء ودریافت کننده‌ی آن ، نه‌تنهاذهنی ، بلکه ، جسمی‌هم هست . عنصرزیبائی ، درکار ، نه‌تنها درآنچه که زیباست ، بلکه ، درهرآنچه شکوهمند ، قهرمانی و غم‌انگیز باشد ، قرینه و همانند دارد .

افرادی که درفعالیتهای بزرگی ، چون پروازهای فضائی یاکار اجباری درهوای بسیار سرد ، شرکت میجویند دستخوش تاثیرات بزرگی هستند که‌برخی از این تاثیرات فشار و ناراحتی قابل ملاحظه‌ای دارند . شاید ، سختی جسم آنان را فرسوده‌کند، ولی روحشان همیشه جوان و پیروز خواهد بود . این احساس پیروزمندی از آگاهی‌صرف ، درباره‌ی نتایجی که بادشواری بدست آمده‌اند ، فراتر میرود ، که خود احساسی است خیلی پیچیده‌تر ، و ترکیبی ازانجام تجاربی که به آن نتایج منجر میگردند .

آنچه باعث‌برجستگی وکیفیت سراپاانسانی احساس‌زیبائی میگردد اینستکه احساس زیبائی ، پراگماتیسم خودخواهانه و «طبیعت‌پایه» بیولوژیکی را بالا برده و نگرشی عینی ـ نسبت به انسان ، بعنوان یک موجود اجتماعی ـ ایجاد میکند .

چون روندهای کار ، بطور وسیعی ، از لحاظ شکل و محتوی ، متفاوتند ، طبیعتاً احساسهای بسیار متنوعی از خود بجای میگذارند .

عنصر قهرمان ، درکار نیز ، به‌طرق گوناگون متجلی شده است . افرادی رامی‌شناسیم که ، درکار خود ، شاهکارهائی می‌آفرینند که مستلزم کوشش فوق‌العاده و حتی فداکاری است .

اما زندگی ، اساساً ، از کار اصولی و سازنده ، که تابع نظم دقیق و بهنجار «جریان عادی» امور باشد ، تشکیل میگردد .

آیا دریک چنین کاری قهرمانی دیده میشود ؟ و آیا این قهرمانی بمفهوم زیبائی شناسی آنست ؟

برخلاف نمایشهای قهرمانی ـ درمواقع استثنائی ـ کـه لازمه‌ی آن انتخاب فوری مرگ یا زندگی است ، فعالیت و کار منظم ، که دردوازده ماه سال دنبال میشود ، چیز جالبی ، درمورد این نمایشها ، دربر ندارد . ولی این «کار» هم از روی هماهنگی ویژه‌ای مشخص میگردد و اشکال آن دارای نیروی معتبری است که‌توجه هنرمند را بخود جلب‌میکند . مسئله‌ی عمده ، درباره‌ی‌این روندکار ، مفهوم عالی و ضروری بودن آنست .

یوری‌گاگارین ـ درکتاب خـود ، بنام «راه اختران» ـ مینویسد : «اما ما آنگونه قهرمانانی را دوست میداشتیم که مردم راجع به آنها چنین‌میگفتند : «سراسر زندگی او یک شاهکارسترگ بود» . »

★★★

اقتضا ، قانون بزرگ زیبائی است، که، ازجمله، پیدایش شکلهای زیبای نباتات و حیوانـات را توضیح میدهد . زیبائـی طبیعت نتیجه‌ی تکامل‌دائمی موجودات زنده است . این موجودات درجریان تنازع بقا ، تطابق بامحیط و انتخاب طبیعی ، به کمال زیبائی رسیده‌اند . اقتضاء حیرت‌انگیز «سیما»ی‌آنها بوسیله‌ی‌زمان و موجودیت پیوسته‌ی گونه‌های ویژه به اثبات رسیده است .

لیکن ، میتوان درجات گوناگون‌زیبائی را ، دربین نوعهای مختلف‌جانوری و گیاهی ، مشخص کرد . اقتضاء گرچه‌سرچشمه‌ی زیبائی است ، فی‌نفسه زیبائی را که باید به طرق خاصی مجسم گردد نمی‌آفریند .

نکته اینجاست که شکل زیبا درجریان تکامل ، مطیع ، یا حتی مقهور ، عوامل دیگر میشود . شباهت خارجی تام باعث میشود که بعضی از حشرات شبیه برگ یاشاخه‌ی درخت بنظـر برسند . تغییر رنگ حفاظی باعث میشود که ملخ درچمن «ناپدید» گردد . دراینجا اقتضا بمعنای جلوگیری از مشاهده شدن شئی است . لیکن ، شکل زیبا ، مستلزم آنست که نه‌تنها تمام عناصر مهم ظاهری باید مشاهده شوند ، بلکه ، آراسته به سرزندگی خود باشند و بتوانند تاثیر گذار گردند .

بهمین ترتیب ، گذشته از اقتضا و اصل «قیاس کردن برمقیاس شیء» ، آفرینندگی ، برطبق قوانین زیبائی ، تابع قانون اساسی «شکل» است .

پایه‌گذار فلسفه‌ی علمی ، ضمن صحبت از زیبائی ، محتوی حیاتی ومفهومو منطق ذاتی‌آن را، بعنوان مقیاس‌ضروری‌شیء زیبا، درنظر داشت . اما هرگونه زیبائی بدون وجود شکل غیرممکن است . او این نظریه را باسادگی و روشنی خاصی بیان میکند : «برای انسان گرسنه ، نه شکل انسانی غذا ، بلکه ، وجود انتزاعی آن بعنوان غذا مطرح است ؛ و این شکل میتواند فقط به خام‌ترین صورت خود باشد و نمیتوان گفت که‌این فعالیت تغذیه‌ای درچه خصوصیتی بافعالیت تغذیه‌ای حیوانات فرق میکند . آدم سرگشته و حیران ، بهنگام احتیاج ، توجهی به لطیف‌ترین نمایش ندارد ؛ تاجر کانیها فقط ارزش‌کالارا می‌شناسد نه‌زیبائی وطبیعت بی‌بدیل کانی را ...

بنابراین ، حس زیبائی نمیتواند جوابگوی «وجود انتزاعی» یک شیء باشد ، چون انسان شکل کامل و همگنی را میتواند مشاهده کند ، درحالیکه «ضرورت مطلق عملی» برای حس زیبائی بی‌تفاوت است .

پایه‌گذار فلسفه‌ی‌علمی ، ضمن صحبت ازپیدایش احساس درارتباط بالذت و همچنین درارتباط بالذت استتیکی ، از «گوش موسیقی شنو» و «چشم‌شکل‌شناس» نام‌میبرد. «گوش موسیقی‌شنو» نه بمعنای قدرت درک اصوات بعنوان پدیده‌های صرفاً فیزیکی بلکه ، توانائی درک هماهنگی آنهاست ، که «هرزن» آنرا «واقعیت استتیکی» مینامید .

وجود نسبتاً مستقل شکل از ارتباط آن با زیبائی شیئی ناشی میشودکه برروی حس‌زیبائی شناسی انسان تأثیر می‌گذارد . کیفیت معین حس، به‌شکل مشخص مادی شیء معینی بستگی‌دارد. بقول پایه‌گذار فلسفه‌ی علمی ، بهمین علت است که خواص فیزیکی رنگ و سنگ مرمر درورای قلمرو نقاشی و مجسمه سازی واقع نشده است . این بدان معناست که‌شکلهای برجسته‌ی‌مشابهی نظیر پیکره و مجسمه ــ که برروی‌مواد گوناگونی (مانندچوب ، گل‌رس ، سنگ مرمر وغیره) حک‌شده ــ ازلحاظ زیبائی شناسی ، نمیتوانند

یکی‌باشند . «موسیقی ، به‌تنهائی ، حس موسیقی‌شناسی انسان را بیدار میکند» ، واین قانونی است‌که نه‌تنها موضوع فیزیکی‌موسیقی یعنی صدا ، بلکه تمامی مواد و مسائل ساخت بشر ، مانند زبان را نیز دربرمیگیرد .

و این ، به‌تنهائی ، (یعنی موسیقی به‌تنهائی) نشان میدهد که چرا زیبائی حقیقی دربرابر هیچگونه تقلید ، جانشینی ، و هرچیز نادرستی شکیبا نیست .

دانشمندان عصر ما ، باپیروی‌از نظریه‌های پایه‌گذاران فلسفه‌ی علمی ، درباره‌ی‌تئوری‌انعکاس ، بطورتجربی ثابت‌کرده‌اند که‌حواس خارجی انسان نه‌تنها شکل ظاهری ، بلکه خواص ذاتی اشیاء و روابط گوناگون آنها را نیز منعکس میکند . بهمین علت است که ، حتی ، دستگاههای فنی باحساسیت بیشتر ازاعضاء بینائی انسان ، هیچگونه احساسی از زیبائی اشیاء ندارند .

اگربطور وسیع‌تری صحبت کنیم ، هدف تمامی فعالیت خلاق انسان تولید یک شیء تازه است. خلق کردن عبارتست از ترکیب کردن عناصر موجود درطبیعت بنحوی که‌پدیده‌ای کاملا نو ازآن پدیدار گردد .

انسان خلاق ، «طبیعت دیگری» بنا میکند که همان دنیای عینی اطراف‌ماست . اصل خلاقیت ، امتیاز ویژه‌ی‌برخی حرفه‌های انحصاری یابلندپایه نیست ، بلکه دربین انواع کارها ، چه درتولید مادی و چه‌درتولید معنوی ، مشترک است .

هرکار مفید اجتماعی ، بواسطه‌ی ماهیتش ، خلاق است چون کارگر برای دست یافتن به‌هدفی ، که آگاهانه برای خودمعین میکند ، شکل یاروش مناسب را ابداع کرده و دانش ، صنعتگری و استعداد خود را بکار میگیرد .

لیکن ، هرشیء ساخت بشر، هرقدرهم ساده بنظر برسد ، نشانه‌ای ازروحیه‌ی ملی و یک دوران تاریخی باخوددارد . اشیاء جهان تغییر پذیرند : موجودیت وحیات آنها منعکس کننده‌ی‌نیازهای مادی و معنوی متغیر انسان است .

هرقدر هدف فعالیت خلاق انسان بالاتر و دست‌یابی به آن دشوارتر باشد ، بهمان اندازه لذت پیروزی و شادمانی استتیکی درخلاقیت فزون‌تر خواهد بود .

مفهوم زیبائی ، بعنوان نوعی هماهنگی ، مدتها قبل بیان شده بود ، فلاسفه‌ی یونان باستان ، رمز زیبائی را درهمآهنگی وتجانس میدانستند . این‌پدیده درتئوریهای‌مختلف زیبائی‌شناسی ، بطرق گوناگون ، موردبررسی قرارگرفت ولی عمل‌همواره ندامیداد که آفریدن شیء زیبا و کامل بمعنای پیدا کردن رابطه‌ی همآهنگ ، بین اجزاء تشکیل دهنده‌ی آن شیء ، است . بسختی ممکن است چنین مفهومی کهنه شود . همانطورکه «ایوان ژولتفسکی»ـ معمار نامدار شوروی ـ مینویسد ، «هم‌آهنگی ، درسراسر تاریخ بشر ، شالوده‌ی هنربوده است . درست است که این همآهنگی ، همیشه درسبکهای انضمامی مجسم گردیده ، ولی ، سبک چیزگذرائی‌است و هرسبکی فقط تغییری است دریک موضوع ، یعنی‌موضوع همآهنگی ـ که پیشرفت مداوم فرهنگ را تامین میکند .» (۵)

بررسی مجموعه‌ی عکسهای مربوط به تکامل هواپیما ، از طرحهای اولیه تاکنون ، نشان میدهد که شکل ظاهری آن به چه ترتیبی همآهنگ‌با مقتضیات پروازآن اصلاح‌گردیده است . باوجود این ، هرطرحی ، هرقدرهم‌که بنظر ما ابتدائی برسد ، درزمان خود طرح تازه‌ای بود که کوشش زیادی صرف تهیه‌ی آن شده بود .

جریان خلاقیت ، بطورنمایانی ، درداستان‌مستند «آناتولی آگرانوفسکی» ـ بنام«چشمهای گشوده» ـ که‌درباره‌ی تکامل اولین جت جنگنده‌ی شوروی نگارش یافته شد توصیف میگردد .

ساختن این جت مسئله‌ایست باابعاد ناشناخته‌ی فراوان . سرعت ۵٦۰ مایل درساعت ، تنها خصوصیت جت است که آنها میدانند . چیز دیگری که برای آنها روشن است نوع موتور جت است ، ولی اینهم ممکن است باعث دردسر دیگری شود . سایر مشخصات جت باید ابداع شود .

وظیفه‌ی گروه پیشبرد کار عبارتست از ترکیب یکدسته عناصر متضاد بشکل یک کل هماهنگ .

وظایف افراد روشن شده و هرکس درجای خود است ، بحثها درمیگیرد و احساسات متضاد باهم برخورد میکنند .

۵ـ «آثار معماران نامدار شوروی ، درباره‌ی معماری» ، انتشارات آکادمی معماری اوکراین ـ کیف ، ۱۹۵۳ ، ص ٦۳ .

گروه مسئول طرحهای کامل میگوید که اگر اسکلت‌هواپیما به این اندازه کوچک باشد ، دراطاق مجروحین ، جای کافی‌برای حرکت یک‌گربه هم‌وجود نخواهدداشت . برای تفنگهاهم محفظه‌ای درداخل تعبیه نشده ، مگر قرار است بیرون ازجت بمانند یا نه ؟ چرخهای فرود هواپیماهم بقدری بزرگ است که درمحفظه‌ی زیر بالها جانمیگیرند .

درعین‌حال ، تیم‌طراح دنده‌ی فرودهم پیشنهاد نمیکند که نظر به سرعت زیاد جت ، لازم است که چرخهای بزرگتری درآن بکار رود .

کارشناسان وزن جت محاسبه کرده‌اند که بالها (بالهائی که چرخها را درخود جای نمیدهند) بایستی بهرطریقی که شده ، سبکتر ، یعنی کوچکتر ساخته شوند .

متخصصین مقاومت هواپیما به وضع بالهای آن که بنظرشان خیلی نازک است اعتراض میکنند ـ این بالها چندان خوب ومحکم نبودند و ضخامتشان از نصف هم کمتر بود .

مهندسین آئرودینامیک بتوافق کامل میرسند که این بالها بهیچوجه مناسب نیستند . اگر بالها باید متناسب سرعت باشند ، پس باید آنها را نازکتر ساخت . آشکارا ، معلوم است که‌بدنه‌ی هواپیما چندان جالب نیست . ما به کالبد کوچکتری نیازمندیم .

آنگاه گروه ابزارآلات را می‌بینیم که با فهرستی ازاسامی وسائلی ، که میتوان دربدنه‌ی هواپیما برای آنها جاسازی کرد ، وارد بحث میگردد . آیا آنها فکر میکنند که میتوان هواپیما را بزرگتر ساخت ؟!

تمام راه‌حلها را در «کشش طولانی ، کشش قوی و کشش بطورکلی» ، می‌یابند . طراحی که‌باصدائی بلندتر ازهمه گلایه‌میکرد که «نمیتوان نهنگ را درجوف صدف فروکرد» ناگهان فکر بکری به ذهنش رسید . او پیشنهاد کرد که جک چرخهای عقب را درست درپایه‌ی آنها بگذارند . و همین ، رمز اتمام کار هواپیما بود . هواپیما ساخته شد ، چه‌خوب هم ساخته شد ، وهمه میدیدند که از این ساده‌تر غیرممکن است . اما متخصصین ، برای دست یافتن به این ساختمان ساده ، چه زحمتها که متحمل نشدند .

نویسنده که از نزدیک باشخصیتهای داستانش آشنا بود

وآنهارا هنگام کارمشاهده کرده بود ، اهمیت احساسات سازندگان هواپیمای جدید را یادآوری میکند . «هرکسی ، عمیقاً ، باورداشت که باید راه‌حلی پیدا شود . هرکسی چنین احساسی نداشت ، از کار عقب می‌افتاد .»

حساسیت نه‌تنها ازویژگیهای هرگونه فعالیت خلاق ، بلکه ، جزء ضروری‌آنست ـ فعالیت غایتمندی‌که ، باجستجوی راه‌حلهای مناسب درارتباط میباشد . لنین مینویسد : «بدون احساسات و عواطف انسانی ، هرگز پژوهشی انسانی ، درراه حقیقت ، وجود نداشته و نمیتواند داشته باشد .»

حس زیبائی نیز نوعی عاطفه‌ی بارز «انسانی» است . آیا این عاطفه ، برای جریان خلاقیت ، ضروری نیست ؟ آیا احساس انسان دربرابر زیبائی ، چه عالی چه قهرمانی ، از لحاظ عینی برای محصول کار اهمیت دارد ؟ همچنانکه قبلا متذکر شدیم ، این احساس یکی‌از قوی‌ترین انگیزه‌های انسان درجهت اقدام و عمل است ؛ و خود ، از اراده‌ی بشر ، که بدون آن هیچکاری شدنی نیست ، سرچشمه میگیرد .

حس زیبائی نه‌تنها درتجهیز اراده‌مؤثر واقع‌میگردد ، بلکه قدرت خیال را برانگیخته و دید انسان را ، نسبت به تصور یک شیء ، دقیق میکند . این انگیزه ، چشم‌اندازهای وسیعی ـ از راههائی که به‌هدف منجر میشوند ـ دربرابرفرد خلاق میگشاید ، که میتواند بهترین راه را برگزیند . همچنین باعث بیداری ادراک مستقیم ـ استعدادی ، که ، تحت کنترل شعور نیست و جزء ضروری فعالیت خلاق است ـ میگردد .

بدینسان ، واکنش استتیکی ، بالاترین و اختصاصی‌ترین لذت‌انسان ، درعین حال بعنوان یک‌نیروی خلاق بظهور میرسد .

ارزیابی یاواکنش استتیکی ، مانند شناخت حسی ، باید همیشه باشکل سروکار داشته باشد و بدون درک آن نمیتواند صورت وقوع بخودبگیرد . ودرک شیء زیبا ، از نقطه‌نظر شکل ، بمثابه‌ی وحدت‌کامل عناصری که‌بطور هم‌آهنگ باهم‌درارتباطند ـ و دارای مفهوم می‌باشند ـ بنظر میرسد . بعبارت دیگر ، شکل استتیکی ، ساختمانی‌است محسوس و «مادی» ـ مانندیک موجود زنده ـ که درآن ، تعادل کامل و تاثیر متقابل اعضاء ، سنتزی

بوجود می‌آورند که‌زندگی نام دارد . دراین معنا ، پدیده‌ی زیبائی ، وابسته‌ی زندگی است .

مطمئناً ، شکل زیبا ، باید ، درجریان کار هم‌وجود داشته باشد.اگرچنین نباشد، نمیتوان ازکاربعنوان سرچشمه‌ی‌احساسهای مربوط به زیبائی نام برد ، چون آگاهی محض به اینکه کار مهم است یا مفید ، یااحساس غرور نسبت به‌آن ، یاآگاهی ازوظیفه‌ای که به انجام رسیده، و یاسرانجام ، لذت‌فیزیکی روندکار و ارضای اخلاقی‌حاصل ازآن، حاوی چیزی نیست‌که مشخص‌کننده‌ی تجربه‌ی مختص استتیکی باشد .

پس این کدام شکل زیبا است که کارگر درروندکارمشاهده کرده و از آن لذت میبرد ؟ همانطور که یک فرد عادی بامشاهده‌ی هماهنگی خارجی شکلها و رنگهای یک تصویر یاهماهنگی اصوات نوای موسیقی زیبائی آنرا درک میکند ، بهمین ترتیب کارگر هم زیبائی را دراعمال و حرکات خود ، قدرت بخشیدن به اراده ، مغز و عضلاتش ، درآگاهی از روح و تاروپود ماده‌ی کار ــ خلاصه ، درهریک از تجلیات صنعت خویش ، که اینهم فی‌نفسه شکلی از هماهنگی است ــ می‌بیند .

البته ، نباید چنین تصور کرد که لذت استتیکی درکار ، نوعی شادی نفس است که بطور کامل بافاعل کار ارتباط دارد . دراین‌زمینه ، عقاید هگل بسیار جالب است . هگل ، ضمن قلم زدن درباره‌ی کار هنرمند ــ که ظاهراً ، بنظر میرسد اصل‌ذهنی باید تعیین کننده‌ی شکلهائی باشد که خلق میشوند ــ اصل عینی را در درجه‌ی نخست قرارمیدهد. بگمان‌او«فعالیت خلاق هنرمند نه از شکل منحصراً معنوی فکر ، بلکه ، از مشاهده ودرک حسی ماده‌ی عناصر جمع آمده دراثرش پیروی میکند .» حتی ، الهام نیز خود نیروی برانگیزاننده‌ی خلاق ، و فرزند آفریننده‌ی کاملا ذهنی نیست ، بلکه ، بطورالزام‌آوری ، تسلط کامل برعین ، یعنی بریک محتوی حیاتی ، را تصریح میکند . هگل مینویسد «ولی وقتیکه هنرمند ، درجریان‌کارش ، شیء را که‌کاملااز آن خودکرده است ، باید بداند که چگونه برجستگی ذهنی خود و ویژگیهای‌فرعی آنرا اقامه کند و بطور کامل درکارش غرق شود ؛ چون ، بعبارت دیگر ، او بعنوان فاعل کار ، فقط «شکل» تجسم‌ها و تصورهائی

است که او را تسخیر کرده‌اند .» (٦) تازمانی که هرروندکار ، به انجام رساندن هدف معینی بشمار رود ، کارگر (چه هنرمند ، چه‌لوله‌کش) تبدیل به یک وسیله ، ونیروهای فکری و جسمانی‌اش تبدیل به شکل میشوند ، که بوسیله‌ی کارگر خلاق تجربه شده و از شیء ناشی‌میشود ؛ یعنی‌واقعیت خارجی بشکل هدفی ظاهرمیشود که نیازهای انسان (جامعه) آنرا مطرح کرده است . مثلا نبود جو متراکم دراطراف کره‌ی ماه ، فرود آرام به کمک چتر را درآنجا غیرممکن میسازد . چه طراحان بخواهند ، چه نخواهند ــ این‌یک حقیقت‌عینی است . بنابراین ، عین ، تعیین کننده‌ی جهت فعالیتهای انسان و ماهیت راه‌حل‌های اوست . اما این بخودی خود اتفاق نمی‌افتد . دراینجاست که خلاقیت‌انسان ــ اراده‌اش ، معلوماتش ، تجربه‌ی عملی‌اش ، و تمامی آنچه که زیر عنوان «صنعتگری» قرارمیگیرد ، و بمراتب بیش‌از جمع‌بندی کل‌عمل‌و صنعت است ــ پای‌درمیان می‌نهد .

صنعتگری ، دراین معنا ، اصولا عبارتست ازتوانائی حل مسائل معین ، واین کار ، دردرجه‌ی‌نخست ، متکی به‌تجربه‌ی فراهم آمده‌ای است که نه‌صرفا تکرارشونده ، بلکه ، حتی درمورد اساسی‌ترین نکات مربوط به روند کار ، از طریق انتخاب عناصر لازم و پیدائی ترکیبات مقتضی جدید ، دگرگون میشود .

صنعتگری حقیقی ، نه فقط ، بمعنای شناخت‌منطقی ماده‌ایست که باید موافق هدف از مراحل کار بگذرد ، بلکه همچنین بمعنای احساس ماده ــ و احساس زیبائی ــ است که کوچکترین روابط موجود بین ماده و شکل و وظیفه و ویژگیهای آنرا قابل درک میکند . صنعتگر ، ماده و روش از کاردرآوردن آن را انتخاب میکند .

اما ، درباره‌ی مهارتهای کار و اصول عالی فنی چه میتوان گفت ؟ روانشناسان ثابت کرده‌اند که کار بسیار ماهرانه ــ همراه باواکنشهائی که عملا بصورت خود به خودی درآمده‌اند ــ بسختی میتواند تأثیری عاطفی برروی کارگر داشته باشد . لیکن ،

٦ــ گ. و. هگل، «مجموعه‌ی آثار» ، لایپزیگ ، ۱۹۳۱ ، جلد × الف ، صفحات ۳۷۳ــ۳۷۱ .

درست همین سطح عالی مهارت است کـه شرط ضروری لـذت استتیکی درکاربشمار میرود .

اگرازراه استعاره صحبت‌کنیم ، اراده‌و توجهی که‌صرف مکانیسم حرکت و روشهای کار میشود ، مانند داربستی است که منظره‌ی ساختمان زیبائی را ، که درباره‌اش صحبت می‌کنیم ، از نظر پنهان‌کند .

بنابراین ، هدف استتیکی ـ آنچیزی که ما مهارت فنی مینامیم ـ دقیقاً ، اینست که فعالیت بدنی و فکری کارگر به‌حداقل ممکن کاهش یابد ولی دقت و سرعت حرکاتش درهمان سطح باقی بماند . این امر مستلزم موارد زیر است :

۱) حرکات ساده ودقیق (نه‌اضافی و نه‌غیرضروری) ؛

۲) مداومت (هرگونه وقفه‌ای مستلزم انگیزه‌های اضافی خواهد بود) ؛

۳) استفاده از همبستگی طبیعی حرکات ؛

٤) استفاده از تطابق حرکات ؛

٥) تکامل انگیزه‌های متحداصلی یا «تقلیدپویا» .

بنابراین ، لذت کامل استتیکی‌درکار ، از درک مجموعه‌ی اعمال پیچیده‌ای ناشی میشود که درآن فعالیتهای ارادی و ذهنی ، تشکیل یک کل متعادل میدهند ، که باهدف کار مطابقت میکند . این هماهنگی ، به تنهائی ، شاید ازطریق تطور ، بصورت عینی درمیآید و برروی چیزی که درحال ساخته شدن است ـ و برشکل ظاهری کارگری که‌آنرا میسازد ـ تأثیرمیگذارد . «نیکلای‌تومسکی» ـ مجسمه‌ساز بزرگ شوروی ـ میگوید به او مأموریت داده شده بودکه ازپیکر آهنگر نامداری مجسمه بسازد و وقتیکه اورا دردفتر مدیرکارخانه دید سخت مأیوس گردید . این آهنگر مردی لاغر ، غیرجذاب و کمرو بود و کمتر دارای سیمای قهرمان کارگـران بود . تومسکی می‌افزاید «ولی بعداً وقتیکه به کارخانه رفتم ، از دیدن آهنگر جوانی که پشت چکش‌بخار کار میکرد ، لرزه براندامم افتاد . حرکات پرجوش وخروش و آهنگین او سرشار از زیبائی پلاستیک بود . این‌تازه تمام مطلب‌نیست . از همکاری الهام‌بخشی که ازشخصیتش ساتع میشد ، سخت درشگفت ماندم . و همانجا تصمیم گرفتم که پیکره‌ای از همین مرد بسازم و نه از کسی دیگر .

تصور کنید که من‌دچار چه شگفتی بزرگی شدم ــ وقتی فهمیدم‌که این‌همان آهنگری است که‌من دردفتر کارمدیر کارخانه دیده بودم .»

بهمین علت است که کار خلاق ، که انسان و منجمله نیروی بدنی و فکری اورا ، دراحاطه‌ی کامل خود قرار میدهد ، بیش‌از هرعاملی درتولید احساسهای استتیکی مؤثر واقع میشود . کار ، گونه‌ای حس هماهنگی بـه انسان تلقین میکند و درک مستقیم استتیکی راتشدید مینماید ، بهمین‌جهت ، ممکن است‌خود کارگر از این موضوع بی‌خبر باشد .

شدت و عمق واکنشهای استتیکی ، درجریان کار ، نتیجه‌ی تأثیر متقابل فعال ذهن و عین است . «برناردبوسانکه» میگوید ، اشتباه و ایده‌آلیستی است اگـر فکر کنیم کـه «هنرمند هرپیچش قلم‌مو را پیش‌از اینکه برروی پرده‌ی نقاشی انجام‌دهد ، درمغزخود تکمیل میکند» و «استفاده از قلم‌مو چیزی به اثر هنری ، کـه او ذاتاً و ذهناً آفریده است ، نمی‌افزاید» . کارگر خلاق فقط بـه نمونه‌های ذهنی اشیاء که درمغز یادرتخیل ساخته میشوند پاسخ نمیگوید ؛ او همچنین نوعی محصول کار است ، که بمقاومت ماده، تأثیر ابزار برروی کارگر و تمام علائم بازگشتی ناشی از موضوع کار بستگی دارد .

ویکتور رومانتکو

زیبائی طبیعت

احساس زیبائی ، درانسان ، حدود و ثغوری نمی‌شناسد.

آنتون‌چخوف

●

زیبائی طبیعت ، همانطور که همه‌ی مردم می‌بینند و می‌فهمند ، بمثابه‌ی واقعیت زنده‌ی واحدی متجلی میگردد ، و چیزی است بدیهی و بی‌نیاز از هرگونه اثبات خاص .

لیکن ، اغلب‌ما ، حتی تصوری هم‌از اینکه‌مفهوم «زیبائی طبیعت» وقتی به زبان آید ـ درتئوری و غیره ـ چه‌شگفتی‌هائی را میتواند آشکار کند ، نداریم . و چقدر مشکل است که انسان بخواهد «زیبائی طبیعت» را ، بعنوان یک «مفهوم‌تاریخی» ، درک کند .

درواقع این کافی نیست که بدانیم زیبائی طبیعت ، مانند کارهای هنری ، میتواند تأثیر قاطعی برروی انسان داشته باشد . این‌کافی نیست که‌ادعا کنیم «تشکیل نگرش‌استتیکی ، درکودکان ، نسبت به طبیعت ، بنوبه‌ی خود ، شرط لازم برای پرورش حس میهن‌پرستی است» (والنتیناشاتسکایا) . انسان باید بداندکه «ازچه طریقی» به این هدف ، و سایر هدفها ، میتوان دست یافت .

صحبت درباره‌ی زیبائی طبیعت ، الزاماً ، توصیفی و بطور خسته‌کننده‌ای ، دارای جنبه‌ی ادبی‌خواهد بود . مگراینکه ،

بریک شالوده‌ی وسیع قرار گیرد ومحتوی تاریخی‌این مفهوم برای خواننده روشن شود (هرچند بطور خلاصه ورئوس‌وار) .

★★★

هرکسی میداند که زیبائی طبیعت مدتها بعنوان محرک نیرومند هنر بشمار میرفته است . برروی پایه‌ی مجسمه‌ی یادبود پوشکین جوان ، اثر «تسارسکویه‌سلو» ، ایـن اشعار زیبا ، آن آخرین فصل «اوگن ، اونه‌گین» پوشکین ، حک شده است :

«دربهار ، که نوای قو بنوازش گوش برمیخاست ،

و امواج روشن رود ،

دراعماق آن دره‌ی اسرار میدرخشیدند ،

آن دختر شورانگیز بکنارم آمد و بنشست .» (۱)

الهام اولین مقالات شاعرانه درمغز پوشکین ، از اولین تأثیرات کودکانه‌وشعف انگیزی که«باغهای لیسه» دراوبرانگیخت ، جدائی‌پذیر نیست . شعرای گذشته‌و حال ، معمولا ، نخستین کلام خود را نثار زیبائی سرزمین خویش میکنند .

اما اینکه زیبائی طبیعت هم الهام‌بخش مردم درکارهای بزرگ علمی است ، و تصور ما از شیء زیبا نیز وابسته‌ی تکامل علوم طبیعی بطورکلی است ــ مسائلی هستند که ، ما هنوز از آنها ، بعنوان چیزی تازه ، و نه‌کاملا به ثبوت رسیده ، صحبت میکنیم .

هنگامی‌که «بازارف» دانشمند و دکتر جوان دردوران‌تکامل سریع و پیروزمندانه‌ی علوم طبیعی درسالهای ۶۹ــ۱۸۶۰ عقیده‌ی مبارزه‌طلب خود را ــ مبنی براینکه «طبیعت نه یک معبد ، بلکـه کارگاهی است که هرانسانی درآن بکاری مشغول است» ــ ابراز کرد ، بسیاری از مردم نظریه‌ی او را جسارتی دربرابر زیبائـی

۱ــ پوشکین : «اوگن ، اونه‌گین» . ترجمه‌ی والترآنت (به‌انگلیسی ــ م) . نیویورک ، ۱۹۶۳ ، ص ۱۹۵.

طبیعت تلقی کردند . قهرمان داستان «تورگنیف» به نابود کننده‌ی زیبائی مشهور گردید ، وخواه‌مایل بود خواه‌نه ، سخنگوی‌نظراتی گردید که ، بنحوی از انحا ، تا امروز باقی مانده‌اند .

همانطور که تضاد بین غزل‌گرائی و طبیعت‌گرائی نشان داده ، زیادند کسانی که بگمانشان زیبائی واقعیت و هنر بهیچوجه بامنطق فعالیتهای علمی ، که هدفشان تغییر عملی جهان است ، وجه مشترکی ندارد و نه‌تنها «وجه مشترکی ندارند» ، بلکه ، هرازگاهی دارای تضادند و فاصله‌ی وحشتناکی بین آنها دیده میشود .

لیکن حقیقت ــ ازآنجا که بسرعت ، انتقال یافته ــ در سطحی قرار گرفته که‌مشاجره‌ی بین «طبیعت‌گرایان و غزل‌گرایان» جریان داشت .

اخیراً ، زیبائی شناسان مشاجره‌ی تندی درمیان خود برانگیخته‌اند . راستی درچه موردی ؟ درباره‌ی وجود زیبائی درطبیعت ــ یعنی درباره‌ی وجود حقیقی آن . درواقع این‌یک بحث فلسفی بسیار قدیمی است ، ولی درگذشته ، برای زیبائی شناسی ما ، تااین حد اهمیت پیدانکرده‌بود .

وقتیکه «زلینسکی» ــ درمقاله‌ی خود ، تحت عنوان «درباره‌ی زیبائی» ــ میگوید که «بنظر من ، کسی این حقیقت را انکار نمیکند که زیبائی طبیعت ، یعنی پدیده‌ای عینی و مستقل از عواطف ذهنی ما ، وجود دارد» بنظر من یک نکته‌ی بسیار مهم را نادیده میگیرد .

نکته اینستکه ، مردم درآن تردید میکنند . بعضی از نویسندگان مااین تردید راعلنی میکنند و درحمایت از استدلالهای خود ، از منابع بانفوذی نقل‌قول مینمایند . نکته اینجاست که تا زمانیکه نظریه‌ی‌عینیت زیبائی دراین‌مشاجرات پیروزاست ومارا ، درعمل ، ازآشفتگی التقاطی نجات میدهد ، مجبوریم بارها و بارها به‌بحث بنشینیم .

انتزاعی‌ترین مشاجرات ما، همواره ، برپایه‌ی علل‌معینی استوارند که از زندگی برخاسته است ، عللی که‌غالباً غیرمنتظره بوده و برای بسیاری از ما غیرمتصور است .

این علتها چیستند ؟

زمانی که مادرآن بسر میبریم ، درک مارا ، ازطبیعت ، تاحد شگفت‌آوری بالا برده‌است . و ما این‌را ، تماما ، ودردرجه‌ی نخست ، مدیون علم هستیم . اگر ادعا کنیم که اکثریت عظیم مردم فقط باآغاز پروازهای فضائی بود که دقیقا از بیکرانگی کائنات‌آگاه شدند ، باوجود اینکه فضای بیکران را مدتها قبل از پرواز اولین قمر مصنوعی بدور کره‌ی زمین مشاهده کرده بودند ــ البته در صفحات داستانهای علمی ــ راه‌نادرستی‌نپیموده‌ایم . نظریه‌ها ، درعلم و تکنولوژی ، که بطور تنگاتنگی باچگونگی نیروهای‌تولیدی جامعه درارتباط هستند ، تبدیل به عناصر واقعیت میگردد .

تماس عملی باطبیعت ، تمام دانشمندان بزرگ طبیعت‌شناس را نسبت به زیبائی جهان اطرافشان بی‌نهایت حساس میکند ، و از آنان شاعرانی اصیل میسازد (هم‌بمعنای صریح وهم‌بمعنای تجسمی). انشتین، «پیوترلبدف» ــ فیزیکدان‌روسی ــ رابزرگترین شاعری مینامید که شعاع نور خورشید را «گرفته» و «وزن کرده»، یعنی فشار نور را اندازه‌گیری کرده است ... همین امر ، بشکلی دیگر ، درباره‌ی همه‌ی مردم صدق میکند .

ما درآستانه‌ی دگرگونی از پیش تعیین شده‌ی شرایط جوی کره‌ی‌خودمان قراردارایم . ماامروزه‌میتوانیم مسیررودخانه‌ها رابرگردانده وآنها رابه‌بیابانها سرازیر کنیم . ماکنون دریاهائی ، بدست انسان ، خلق میکنیم و میلیونها هکتار زمینهای بایر رابزیر کشت میآوریم . پیوسته مردم‌بیشتری درطرحهای عظیم بازسازی طبیعت شرکت میجویند ، که درآن بامناظر سرزمین مادری خود ، بازیبائی ثابت و دگرگون شونده‌ی آن روبرو میشوند . وقتی اولین انسانی که از محیط محدود کره‌ی خاکی پا به فضای بیکران نهاد و بانظر افکندن به کره‌ی زمین ، باشگفتی تمام ، گفت که «چقدر زیباست !» ، خود نوعی حقیقت تمثیلی را بیان کرده است .

ما به ثروتمان میافزائیم ، ولی دربرخی موارد ازآن کاسته میشود ، و ازمیان‌ما ، هرسال ، دوراندیشانی ، بدفاع ازطبیعت ، ندا برمیآورند و هشدار میدهند که نباید منابع طبیعت راپایان‌ناپذیر تلقی کرد . باید تاکید کرد که اقدامات ما درجهت نگهداری از طبیعت نیز ناشی از مشاهده‌ی نظم استتیکی است ، چون زمینی که عاری از زیبائی باشد نمیتواند سعادتی برای نسلهای آینده همراه

داشته باشد .

آیا حس‌زیبائی شناسی معاصران‌ما ، درمحدوده‌ی‌معینی ، تغییر نیافته باقی میماند یاتحت تأثیر عوامل نیرومند تکامل علمی و اجتماعی که باآن سروکار داریم مفهوم تازه‌ای بدست میآورد ؟ این سئوالها فقط یک جواب دارند . وقتی هرآنچه ضروری است گفته و انجام شود ، تمام مشاجرات تئوریکی ما درباره‌ی کیفیات استتیکی واقعیت ، درباره‌ی خصلت عینی‌شیء زیبا درطبیعت و و جامعه ، صرفاً انعکاسی از روندهای زندگی ، و شاخص روابط پیچیده‌ی بین علم ، هنر و ایدئولوژی بشمار میرود ، که ازتمامی آنها ، بطور مساوی ، بعنوان‌اهرمهای پیشرفت‌اجتماعی ، استفاده میشود .

اندیشه‌ی زیبائی شناسی ، درنزدما ، ازمدتها قبل‌کوشیده است زیبائی را از نظرگاه مونیسم ماتریایستی توضیح دهد . بالنتیجه ، دربرخورد بااین مسئله ، اصول مسلمی هست که دارای اهمیت تئوریک کلی میباشند . براستی ، دراینجا چگونه میتوان از برخورد بامسائل کلی فلسفی اجتناب ورزید ؟

انسان و طبیعت ، اولین حلقه‌ی زنجیر علت و معلولی هستند که‌ما به بررسی آن میپردازیم .

درکتاب «دیالکتیک طبیعت» فردریک ، بارها بااین اشاره‌ی بسیار مهم به‌نظریه‌ی ساختگی وبی‌معنی درباره‌ی وجـود حالـت تضاد بین انسان و طبیعت مواجه میشویم ، نظریه‌ای که ازقرون وسطا به ارث مانده ودرمسیحیت به عالیترین شکل خود متجلی گردیده است . منطق نمیتواند باطبیعت درتضاد باشد ، چون‌بقول فردریک ،انسان باگوشت و پوست ــ و باخون و مغزش ــ بـه طبیعت تعلق دارد و درآن بسر میبرد و طبیعت هم‌دروجود انسان است که از خود آگاه میگردد . انسان برطبیعت فرمان میراند ، ولی چگونه ؟ باپذیرفتن قوانین‌آن وکاربرد صحیح آنها . همچنانکه زمان‌به پیش میرود، انسانها تولید را تابع‌اراده‌ی متضمن مقصود خود میکنند و همراه باپیشرفتهای چشمگیر درعلوم طبیعی ، وحدت خود باطبیعت را نه‌تنها احساس بلکه محقق خواهند ساخت .

حتی وقتیکه این کلمات ، توسط فردریک ، نوشته میشد به اندازه‌ی امروز ، که حرکت تاریخ حقیقت ژرف آنها را تأیید

میکند ، دارای مفهوم نبودند .

نظریه‌ی وحدت انسان باطبیعت نه‌تنها برعلوم طبیعی‌معاصر حاکم است ، بلکه درهنر نیزبه‌تجسم کاملا هنری خود دست یافته است. آثارنویسندگانی چون «تورگنیف» «تولستوی» ، «پریشوین» و «پائوستوفسکی» مثال بارزی از این وحدت هستند . طبعاً این، بمعنای بحث کامل ، دراهمیت کلی و استتیکی نظریه‌ی وحدت‌انسان باطبیعت ، نیست .

زیبائی شناسی ایده‌آلیستی همیشه به نحوی ازانحاء براستقلال مطلق زیبائی و بیگانگی کامل آن بادنیای خارج پافشاری کرده و کوشیده است «خودپیدائی» آن درانسان را ثابت کند ؛ بعبارت دیگر ، زیبائی را صرفاً تجلی جوهرروحانی انسان میداند . اینگونه زیبائی‌شناسی ، جانشین نظریه‌های‌دینی عرفانی ، درباره‌ی‌زیبائی ، است که توسط «تئودورلیپس» ، «بندوتوکروچه» یا«ژاک‌ماریتن» تشریح گردیده است .

مادراینجا فقط نقطه‌نظر «طبیعت» رامورد بحث وبررسی قرارخواهیم داد . واین‌بهیچوجه مارا بصورت ماوراء الطبیعه ـ گرایان ماتریالیستی درنمیآورد . برعکس ، این‌خودنقطه‌ی حرکت تئوری زیبائی‌شناسی ما بشمار میرود .

تمایل به طبیعت ، مانند تمایل به عشق ، مقوله‌ای تاریخی است .

احساس زیبائی انسانی بطریقی باتمایل او به طبیعت وابسته‌است. این‌را نمیتوان انکارکرد. مشکل مسئله دراینست که میتواند از میان حقایق متعدد(که پیچیدگی انتخاب و ارزیابی آنها از همینجاست) نشان دهد که احساس استتیکی نسبت به طبیعت چگونه درمابه‌وجودمیآید ، چگونه تکامل‌مییابد ، و چگونه بصورت آگاهی درمیآید . یعنی چگونه برعقاید و فعالیتهای عملی مردم تأثیر میگذارد ، و چگونه تسلیم نحوه‌ی تجزیه وتحلیل‌آنها میشود .

استقلال و جدائی انسان از دنیای حیوانی فقط در جامعه میسر است . ما حس زیبائی خود را مدیون کار اجتماعی هستیم. انسان ضمن ایجاد شرایط مادی زندگی خود ـ دگرگون کردن طبیعت ، «انسانی کردن» آن ، گسترش زیربنا و دگرگون کـــردن

اشکال زندگی اجتماعی خود بیش‌ازپیش ، به هیبت خود درمیآید بعبارت دیگر ، تماس دیرینه‌ی انسان با نوع خویش ـ در جریان کار و انواع پایان ناپذیر اجسام محسوس مادی ـ حواس پنجگانه و اِلگوهای فکری را در او مشخص کرده و پرورش داد ، وفقط ازهمین طریق بود که توانست حس زیبائی شناسی خود را تکامل بخشد .

آن بخش از کیفیات ، خواص ، ویژگیها و ارزشهای زندگی واقعی ، که استتیک نامیده میشوند ، مدتها پیش از انسان و مستقل از او ـ پیش‌از اینکه انسان بتواند آنها را در خود جذب کند ، مقیاس خاصی درباره‌ی آنها بکار گیرد ، نامگذاری کند ، و بطور آگاهانه ، عمداً و بایک هدف معین اجتماعی ، آنها را مجدداً تولید نماید ـ وجود داشته است .

هدف معین اجتماعی ، همراه با پیدایش هنر ، به ایفای نقش منحصری در احساس زیبائی ما پرداخت. ما حتی امروز هم آن اهمیت ذاتی را ـ که زیبائی شناسی ایده‌آلیستی به «هدف معین اجتماعی» میدهد ـ به‌آن نسبت نمیدهیم . هدف ، فقط ، جزئی از کل است ، درست همانطور که علم ، صرفاً ، یکی از اشکال آگاهی انسان است و ـ بهیچوجه ـ تمامی محتوی استتیکی واقعیت را دربرنمیگیرد .

طبیعت هنوز این غرور را دارد که ما را در خود جای داده است . (درضمن ، پایه‌گذار فلسفه‌ی علمی ، گاهی مفهوم «طبیعت» را درمعنائی بکار برده است که تمامی جهان مادی ، و درنتیجه جامعه را دربرمیگرفت) .

دراین زمینه، مجبوریم کلمات صریح «میخائیل‌پریشوین»ـ درکتاب «آئینه‌ی انسان»ـ را یادآوری کنیم : «هنر و علم همچون دری هستند که از طبیعت بسوی دنیای انسانی گشوده شده‌اند: طبیعت از در علم وارد دنیای انسانی میشود ، و انسان هم از در هنر وارد طبیعت میگردد ، و در آنجاست که به هستی خود پی برده و طبیعت را مادر خویش مینامد .» (۲)

برروبهم به این سئوال میرسیم (که درنظر اول بسیار ساده است): آیا زیبائی بطور عینی ، یعنی مستقل از انسان

۲ـ پریشوین : «نزابودکی» (گلهای طبیعت) ، ولوگدا ، ۱۹۶۰، ص ۳۱۰.

وجود دارد و آیا نخست بوسیله‌ی عمل اجتماعی انسان پدیـــدار گردید ؟ و آیا در خارج از این عمل ، در خارج از «روانشناسی» انسان ، و در خارج از هنر ، بهیچوجه وجود ندارد ؟ ایـــن ، نکته‌ی مـــورد اختلافی است که سخنگویان دو اردوگـــاه متضاد زیبائی‌شناسی ــ اردوگاه ایدآلیستی و اردوگاه ماتریالیستـــی ــ درباره‌ی آن رأی واحدی ندارند .

اخیراً بین زیبائی شناسان شوروی نیز اختلاف نظرهائی بروز کرده است .

هیچیک از آنها تردیدی ندارد که تکامل قضاوت استتیکی انسان مدیون عمل اجتماعی است . و هیچیک تردیدی در وجـــود عینی پدیده‌های زیبای اجتماعی ندارد ، چون محصول همان عمل اجتماعی هستند و به نحوی از انحاء در خدمت آن قرار میگیرند. آنچه مورد تردیدشان قرار گرفته ، عینیت زیبائی طبیعت است . آنها همچنین تردید دارند که آیا میتوان زیبائی را از ماده جدا کرد ، چون ما هنر را (تنها حوزه‌ای که زیبائی در زندگی‌اجتماعی متجلی میگردد) بعنوان شکلی از ایدئولوژی می‌شناسیم .

«مطالعه‌ی ماهیت کیفیات زیبائی در پرتو آموزش علمی درباره‌ی جامعه ، ما را متقاعد میکند که کیفیات زیبائی (و شیء زیبا نیز) نه‌محصول طبیعت ، بلکه محصول تاریخ هستند .»

«مردم گمان میکنند که زیبائی طبیعت چیزی است جدا از جامعه ، چون پدیده‌های طبیعت را انسان نمی‌آفریند ... امـــا طبیعی بودن ماهیت زیبائی آنها رؤیائی بیش نیست .»

«اساساً کشف ماهیت طبیعی زیبائی غیرممکن است . این ماهیت از لحاظ عینی وجود ندارد ــ درست همانطور کـــه «اکسیر حیات» ، «کیمیا» ، «مایه‌ی آتش» و پدیده‌های مشابهی که دانشمندان را گمراه کرد و شارلاتانهای کیمیاگر هم میکوشیدند آنها را کشف کنند ، وجود نداشت .»

«طبیعت ، بخودی خود ، و بدون رابطه با کار انسان ، آفریننده‌ی زیبائی نیست .»

این جملات‌را ازکتاب «و. وانسلوف» بنام «مسائل‌زیبائی» (۱۹۵۷) نقل کردیم . «ی. بورف» ، نام این مؤلف را نخست در زمره‌ی دهها مؤلف دیگری که به‌نظروی باعث تکامل یگانه نظریه‌ی

علمی «اجتماعی» درباره‌ی ماهیت زیبائی شده‌اند ، ذکر میکند . او ، بحق ، «وانسلوف» را ، بخاطر استدلالهای کاملا قیاسی‌اش، بملایمت ، انتقاد میکند. وضوح طرح قضیه‌ی نقطه‌نظر«اجتماعی»، توسط وانسلوف ، ظاهراً بورف را مبهوت میکند ، گرچه خود کتاب حاوی تناقضات چشمگیر فلسفی است و گفته‌هائی که در بالا نقل شده با صدها حذف و غمض کلام همراه است . ولی مسئله‌ی مورد بحث ، نه این حذفیات است و نه «فرمول بندی نادرست». اگر اشتباهی وجود داشته باشد ، مربوط به نقطه‌ی حرکت فکری مؤلف است .(۳)

اگر چنین باشد ، در اینجا با نقطه نظر مشخصی مواجهیم که بسیاری از نویسندگان ، با کمی اختلاف و تغییرشکل، از آن حمایت کرده‌اند ، نقطه نظری که تمام کسانی را که گمان میکنند زیبائی طبیعت کیفیتی است که ، از لحاظ عینی ، جزو ذاتی طبیعت است (نه یک خیال باطل ، بلکه بعنوان واقعیت) محکوم میکند ـ بعبارت دیگر آنها را بخاطر گناه شرم‌آور «زیبائی پرستی» محکوم میکند .

پیش‌از اینکه‌وارد بحث‌تئوریک بیشتری شویم ، بهتراست نفسی تازه کنیم و کتاب شعر را بگشائیم :

«گسترده آسمان آبی‌رنگ نبیند از زیبائی خود چیزی ،
و آن قله‌ها که برف پوش ابدی‌اند،
چهره‌ی پرغرور خود را نمی‌بینند،
وگل از دیدن زیبائی دلکش خود ناتوان.

●

وای کاش میدانستی ـ اگر ازمیان جنگلها میگذری ،
یاازکوره ره مارپیچی صعود میکنی .
طبیعت ، این پاک‌ترین ، این محجوب‌ترین و زیباترین،
با چشمان کوچک تو به ستایش خود برمیخیزد .»

من این اشعار «استپان شیپاچف» را نمونه‌ای از شعر

۳ـ ی. بورف، «روش و نظام زیبائی شناسی» ، ۱۹۶۱ .

غنائی یا غزل مینامم . جهان درنظر هنرمند یا طبیعت شنـــاس (بسته به زمینه فعالیتشان) ، همچنانکه درواقعیت هست ، گسترده میشود ، و بدین جهت آنها غالباً بیشتر از بعضی فلاسفه به‌حقیقت نزدیک میشوند . و این بی‌دلیل نیست که ولادیمیر میگوید واقعیت بسیاری از طبیعت شناسان را واداشت که ، درعمل ، ماتریالیست شوند ، گرچه آنها از مفهوم «ماتریالیست» بودن میرمیدند.

مفهوم فلسفی شعر «شیپاچف» چیست ؟ این شعر فقـط در شرح نظریه‌ی وحدت انسان با طبیعت نیست . شاعر مدعـی است که زیبائی از تنوع و ثروت مادی جهان جدائی ناپذیر است، بطور عینی و بمثابه‌ی «شیء درخود» وجود دارد . آنگاه انسان ــ «درک کننده»ی طبیعت ــ فرا میرسد و «شیء درخود» تبدیل به «شیء برای ما» میشود ، و فقط دربرابر انسان است که تمـــام افسونهای طبیعت تمام و کمال آشکار شده‌اند . چه جواب متین، روشن و عاقلانه‌ای به «زیبائی شناسان اجتماعی» ما داده است! اما از شعر که بگذریم ، تئوری به انتظار ما نشسته است .

در کتاب «وانسلوف» چنین میخوانیم: «زیبائی یک منظره وابسته‌ی شرایط جغرافیائی ، جوی و سایر قوانین طبیعی است. اما درخارج از مفهوم عاطفی این منظره ، زیبائی وجود ندارد . چنین است وضع هرمفهومی در رابطه با پدیده‌های طبیعی».

«اما» انسان را به شگفت می‌آورد ! این اما چه کمکی بـه عینیت زیبائی میکند ؟ آیا برای همه روشن نیست که «مفهوم عاطفی» پدیده‌ایست مربوط به احساسهای ما، و مربوط به‌برداشت انسانی ما ازمحیط‌مان؟ باوجود این دراینجا می‌آموزیم که سوای عواطف ما، وجود زیبائی در طبیعت ممکن نیست . آیا این فقـط شامل طبیعت میشود ؟ باید از این‌هم جلوتر برویم ، چون ، این ادعا بانظریه‌ی ایده‌آلیستی زیبائی‌شناسی ــ که زیبائی را کـاملا عاطفی و نمایش خارجی احساسهای ما ، وشعور ما ، در محیط اطرافمان ، میداند ــ چه فرقی دارد ؟

دراینجا ممکن است ، بدرستی ، برتقدم ماده‌و واقعیت عینی آن تأکید کنیم ، ودرعین حال ناگهان اعلام کنیم که مادیت جهـان بهیچوجه جدا از مفهوم عاطفی آن وجود ندارد ....

بعبارت دیگر ، پژوهشگر درپژوهشهای مربوط به شیء

زیبا درطبیعت ، ازحدود مفهوم عاطفی آن‌خارج‌نمیشود . درحالیکه زیبائی طبیعت ، و کیفیات طبیعت ــ که توسط ما مشاهده ، و با موازین زیبائی شناسی ادراک میگردد ــ ازنقطه نظرماتریالیستی، درست درورای حدود احساسها و شعور ما قرارگرفته است .

بی‌پرده بگویم ، دیالکتیک دراینجا به‌ضد خود تبدیل‌شده و بصورت نیرنگ درآمده است . نام واقعی اینکار «التقاط گرایی» است .

ولی بهتر است ببینیم که ، نویسندگان سایر کتابها هم‌چیزی برای گفتن‌دراین موضوع‌دارند ــ اگرچه‌نظریه پردازان «اجتماعی» فقط بین خودشان به مباحثه می‌نشینند و برسر تمام نکات به‌توافق نمیرسند . «س . گولدن‌تریخت» به‌تنهائی و باتاکید زیاد ، اعتبار علمی مفهوم «کیفیات زیبائی» را ــ که «وانسلوف» ، «استلویچ» ، «بورف» و دیگران ، باسهولت زیاد ، بکار میبرند ــ رد میکند . بنظر او این مفهوم خطرناکی است ، چون بدین معناست که کیفیات زیبای طبیعت ، واقعیاتی عینی هستند وجدا از کیفیات مادی طبیعی وجود ندارند ...

گولدن‌تریخت ادعا میکند که‌حتی «علائم صوری زیبائی» ــ نظیر تناسب ، تقارن ، وزن و هم‌آهنگی ــ نخست ، بعنوان نتیجه‌ی کار غایتمند انسان بظهور رسید . نیروها و اشیاء طبیعت ، اگر بافعالیت مردم درارتباط نباشند ، بخودی خود ، از لحاظ زیبائی شنائی ، برما تأثیر نمیگذارند . (٤)

اتفاقا این ویژگی اخیر ــ بین تمام آنانیکه طرفدار این نظریه ، درباره‌ی شیء زیبا درطبیعت ، هستند ــ مشترک است .

بورف ، درمقاله‌ی «روش و نظام زیبائی شناسی» ، این نظریه رابطور خلاصه جمع‌بندی میکند . کیفیات استتیکی و کیفیات طبیعی (مادی) واقعیت ، درسطوح مختلفی قرار دارند . طبیعت عرصه‌ی فعالیت اجتماعی ــ تاریخی انسان است ، واز همین رو استدلال میکند که درواقع هیچ پدیده‌ای نیست که از لحاظ اجتماعی بی‌طرف باشد . شیء‌زیبا‌ارزش اجتماعی پدیده‌هائی‌است که‌مشروط به قوانین اجتماعی‌اند ، نه قوانین طبیعی .

٤ــ س . س . گولدن‌تریخت : «درباره‌ی درک استتیکی واقعیت» . انتشارات دانشگاه مسکو ، ١٩٥٩ .

بنابراین ، دراینجا هم ، منتهی کمی مبهم‌تر ، باهمان‌طرز بیان نظریه‌ی مأنوس مواجه میشویم که ، درنفس طبیعت هیچگونه زیبائی حقیقی واقعی مستقل از انسان وجود ندارد.

در«فلسفه‌ی مابعدالطبیعه» (کتاب ۱۴) ارسطو میخوانیم که اگرقرار است‌عدد ، بهیچوجه ، دراشیاء محسوس یافت نشود ، پس‌چرا کیفیت عدد جزو ذاتی اشیاء محسوس است ؟

اکنون دیگر اسرار عدد ، همچون گذشته ، وجود ندارد ، درحالی‌که ، بنظرمی‌رسد اسرار زیبائی همچنان‌پوشیده‌باقی خواهد مانـد ...

اگر ثابت‌شده ـ ودرواقع بطورقاطعی ثابت شده است ـ که یک جنبه را از قسمت اصلی پدیده‌ها و زندگی جدا میکنند ـ پس چرا زیبائی شناسی را از این علوم مستثنی بدانیم .

من نظرات نویسندگانی را ـ که نمیتوان آنها را نظریه پردازان «اجتماعی» نامید ـ بطور صادقانه مطرح کرده‌ام و حال ، درست همانطورکه نمیتوان مخالفین‌آنهارا نظریه پردازان«طبیعت» درروی زمین نامید ، وقت آن رسیده است که بگوئیم آنها نظرات دیگری دارند .

منتقدین زیبائی طبیعی ، به هرگونه حیله‌ای هم متوسل شوند، زیبائی یک گل سرخ مشاهده شده ، تاآنجا که به شعور انسانی مربوط میشود ، زیبائی واقعی است نه‌خیالی ، و درعصر فضا هم ، میتواند احساس و شگفتی ما را برانگیزد ، همچنانکه بظاهر دردویاسه هزار سال پیش ، دردوران «کودکی بشر» ، چنین میکرد . ولی‌در عصر ما مانند بعضی از دوره‌های قرون وسطا مورد پرستش قرار نمیگیرد . ما گل ولطیف‌ترین رنگها ، تناسبها و اشکال آنرا ستایش میکنیم ، و احساس لذت‌درنزد مـا باآگاهی از اینکه این زیبائی نه‌کار دست بشر بلکه یک زیبائـی تغییرپذیر طبیعی است ، همواره بیشتر میشود . اشتیاق به شناخت مکانیسم بیولوژیکی این زیبائی وتنوع دادن به‌آن ، موجب پرورش گل سرخ و سایر گلها گردید (اخیراً رزهای آبی و سیاه رنگ برای اولین‌بار درباغهای گیاهشناسی ورشو شکوفه کرده است) . اما ، دراین مورد هم ، ما چیزی را از نو خلق نمیکنیم ، بلکه صرفاً درنقاط طبیعی رشد طبیعت به آن یاری میرسانیم . و البته زیبائی

کانیها ، گلها ، بوته‌های گل ؛ درختها و جنگلها و تمام منظره‌ها بطور عینی ، مقدم برانسان و مستقل از او وجود دارد .

بلی ، انسان میبایست از لحاظ تاریخی به هیبت آن موجودی درآید که بتواند این زیبائی را مشاهده و تغییر دهد . بله ، این رامدیون کار اجتماعی است . اما ، لحظه‌ای هم فرامیرسد که‌همین موضع اجتماعی انسان باعث تکامل حس زیبائی شناسی انسان نگردد وآنرا ازرشدبازدارد . پایه‌گذار فلسفه‌ی‌علمی میگوید «تاجر کانیها فقط ارزش کالا رامی‌بیند نه‌زیبائی وطبیعت بی‌بدیل‌کانی را.»

بلی ، البته زیبائی لاله‌ها درهلند قرن هفدهم بصورت یک شیدائی ملی درمیآید ؛ و نه‌تنها باعث پیشرفت هیبریداسیون ، کارهای فرهنگی و گیاهشناسی میگردد بلکه دراقتصاد کشور هم تاثیر کرده و به‌یک کالای تجارتی ، وارداتی و صادراتی ، یعنی منبع درآمد ملی تبدیل میشود .

شاید بنظر برسد که میخواهیم نتایجی را تأیید کنیم که درنظر داشتیم ردنمائیم . بهیچوجه چنین‌نیست ! آیامسئله‌ی‌گرایش انسان (جامعه) به زیبائی و مسئله‌ی «منبع عینی زیبائی» ، هردو ، یک مسئله‌ی واحدند ؟ درهرحال ، باهم‌آمیختن این دو مسئله ، اشتباهی است نابخشودنی .

«ارنست‌هکل» ، زیست‌شناس‌معروف ، باترسیم‌صدها شکل دقیق‌از «ریشه‌پایان» حقیقتاً توانست استعداد غول آسای خود برای کار را نشان بدهد . نه فقط هوش دانشمندانه ، بلکه ، احساس زیبائی نیز موجب تحریک وی بفعالیت میگردید . اگر انسان به پوشش خارمانند ریشه پایان بنگرد ، از انبوه شکلهای روشن و هم‌رشد ازاقتضای آنها و از صراحت تقارن و پلاستیسیته‌ی آنها به‌شگفتی‌میآید . طبیعت‌استادبزرگ وسرچشمه‌ی ابدی‌زیبائی‌درعالم صغیروعالم‌کبیر میباشد. «برونوپونتکورو» درمقاله‌ی‌خود، تحت‌عنوان «نوترینوی‌اسرارآمیز» ، مینویسد درطبیعت ، تقارن بسیار زیبائی وجود دارد و درسالهای اخیر بکمک چندین تحقیق اساسی تأیید گردیده که هرذره‌ای ، ذره‌ی‌متقابل ــ ضدذره‌ای ــ دارد . چه‌کسی بجرأت میتواند بگوید که‌این «تقارن بسیار زیبا» فکرخود دانشمند بود که‌خودش هم به‌جهانیان اعلام کرد ؟

ولی زیبائی عالم کبیرفقط توسط تعدادکمی ازمتخصصین

مورد ستایش قرار گرفته است . بگذارید به جهان زیبائیها که با چشم غیرمسلح خودمی‌بینیم برگردیم . «نوربه‌کاستره» ، غارشناس معروف فرانسه ، مجموعه‌ای فراهم آورده‌و آنها راچنین نام‌گذاری کرده است : «کارهای طبیعی هنر ، که طبیعت از آفریدن آنها در کارگاههای تاریک و مخفی زیرزمینی لذت‌میبرد .» اینها عبارتنداز سنگ‌های آهکی ، سنگهای گچی،ترکیبات‌بلور ، پیزولیتها Pisolites (مروارید غار) . کاستره میگوید این مجموعه (که دریک نمایشگاه به‌نمایش گذاشته شد) و حتی بیش‌از این ، که درتزئین زیرزمینی غارهائی چون «گروتودولاسیگالر» یا«گف‌دسپارو» (درپیرنه) وجود دارد ، میتواند موجب شگفتی و لذت عموم گردد و ، آشکارا ، ثابت کند که اشیاء طبیعی تاچه حد میتوانند زیبا ، متنوع و پایان ناپذیر باشند .

او مینویسد «این سنگهای زیبا به نایاب‌ترین و زیباتریـن گلها شبیه‌اند و حتی درخلوص رنگ و ظرافت شکل از آنها هم زیباترند . درکنار استالاکتیتهای ریز و بلورهای عظیم باشفافیت عالی ، میتوان سنگهای بلورین ، مات وبراق ، صافـ یازبر ، برنگهای سفیدشیری ، سرخ ، سیاه و حتی سبز مشاهده کرد . میخواهم دوپدیده‌ی دیگر را هم متذکر شوم که ، درگذشته ، هرگز شناخته نبود و یاتوجهی به آنها نمیشد : سوزنهای بی‌نهایت دراز ، بباریکی تارهای تنیده‌ی حیوانی ، که بایک فوت آهسته می‌شکنند ، و شمشهای باریک نقره‌فام ، شبیه نخ ابریشم ، که لز طاق یا دیواره‌های غار آویزان و درنوسانند . این ترکیبات فوق‌العاده‌ی کانی آنچنان نرم هستند که میتوانید آنها را بدور انگشتان خود پیچیده یاگره بزنید .» (٥)

طبیعت مدتها برروی شاهکارهای خود کار کرده است ، ولی‌روند تشکیل این‌پدیده‌های استثنائی نتیجه‌ی سرپیچی ازقوانین مشخص فیزیک و شیمی‌بود و اکنون‌هم ، برای‌کانی‌شناسان بعنوان یک‌پدیده‌ی اسرارآمیز مطرح‌است . اگرتوضیح علمی درکارنباشد ، ما «فقط میتوانیم زیبائی‌هائی را تمجید کنیم که طبیعت در ژرفای زمین پنهان کرده است ، و بپذیریم که بهیچوجه از زیبائیهائیکه

٥ـ نوربه‌کاستره : «سه سال درزیرزمین» ، پاریس ، ١٩٥٤ ، ص ٤٧و٤٦ .

زینت‌بخش سطح زمین هستند دست کمی ندارند» .

فکر میکنم این مختصر ، از کاستره ، که‌دربردارنده‌ی اشاراتی درباره‌ی قضاوت استتیکی است ، آشکارا ، بمعنای شناخت واقعیت اشیاء زیبای طبیعت (ازجانب وی) باشد . اویک لحظه هم ارزش علمی وهنری شگفتیهای زیرزمین را ـ که کشف کرده و البته پیش‌ازکشف‌او ، و مستقل‌ازآن ، هم‌وجود داشته‌اند ـ مورد تردید قرار نمیدهد . او تکرار احتمالی دشمنی باعلم وهنر را که درمورد غار«سیگالر» اتفاق‌افتاد و بطور وحشیانه آنراویران کرد ، هشدارمیدهد . اوبه‌اینگونه «دست‌اندازی درطبیعت» اعتراض کرده و تقاضا میکند که‌بعضی‌از غارها ، بصورت موزه‌های طبیعت و گنجینه‌ی ثروتهای طبیعی ، نگهداری شوند .

از زمانهای قدیم ، درافسانه‌ها ، آمده است‌که غارهامحل سکونت موجودات اسطوره‌ای و جای رفت وآمد ارواح عجیب و غریب است . طرز فکر آمیخته بارمز واسرار ، درجریان زمان ، ازبین میرود و جای خود را به حس زیبائی شناسی تکامل یافته‌ای میدهد .

دردورانهای گذشته ، انسان از دیدن نقش ونگار شگفت‌انگیز، رنگ‌آمیزی ظریف و دل‌انگیز پروبال طاووس ، قرقاول و مرغ بهشتی متعجب میشد . شکل بال و پراین پرندگان ، و بسیاری دیگر از پرندگان ، بطور عینی و مستقل از شعور ما وجود دارد و طبعاً ، بطور مستقیم یاغیرمستقیم ، وارد جریان کار یاجریان اقتصادی نمیگردد ؛ لیکن بعنوان شیئی که از جهت زیبائی‌اش ستایش میشود ، واقعیتش‌کمتر ازماهیت بیولوژیکی پرندگان‌نیست.

زیبائی طبیعت ، باتداعی‌های پیچیده‌ای ، میتواند دنیائی از عقاید زیبائی‌شناسی را برای ما فراهم کند . پیش‌از اینکه «تریگورین» نویسنده (درداستان «مرغ‌دریائی» چخوف) بتواند دردفترچه‌ی خاطراتش بنویسد که «ابری درجلو چشم ما حرکت میکرد که به پیانو بزرگی شباهت داشت» ، بشریت میبایست ، راهی دراز درمسیر تکامل بپیماید .

اما ، زمانی هم بود که طبیعت ، بجای عواطف مثبت ، موجد عواطف بسیار منفی درانسان گردید ، و این ، بهنگامی بود که باچهره‌ی مخوفش ـ و نه‌باچهره‌ی زیبایش ـ درنظر وی

آشکار میشد ، و نه مادر انسان ، بلکه ، نامادری پلید او میشد، و اینهمه ، از آنجهت بود که احساس‌انسان نسبت بـه‌طبیعت ، مفهوم انسانی طبیعت ـ وبنابراین مفهوم طبیعی انسان ـ بوسیله‌ی کار خود انسان تولید نمیشود . خواص استتیکی طبیعت ، مانند خواص طبیعی آن ، بتدریج به‌نسبت آگاهی انسان از وحـــدتش با طبیعت برای او روشن میشد ، و این نتیجه‌ی عمل اجتماعی‌ـ تاریخی وی بشمار میرفت . نظریه‌ای که ما در اینجا به انتقاد از آن پرداخته‌ایم ، برآنست که با حیله و تزویر ، معلولی برای علت وجود زیبائی در طبیعت بتراشد .

آکادمیسین «آلکساندرفرسمن» ـ دانشمند برجسته‌ی شوروی ، و دارای دانش عالی زیبائی شناسی ـ درباره‌ی زیبائی واقعی کانیها صحبت میکند . چشمان مشعوف انسان ، در تلالؤ و تابندگی سنگهای نیمه قیمتی ، معجزه‌ی طبیعت ، و «تجســـم رنگها و جاودانگی بی‌مانند طبیعت را می‌بیند که فقط دستهـــای هنرمند ، که از آتش الهام شعله‌ور است ، میتواند آنهارا لمس کند» .

وانسلوف ، دراین باره ، می‌نویسد نکته‌ای که در اینجا به‌آن اشاره شد ، اینست که زیبائی سنگ ، اساساً ، انسانـــی است . «مسئله نه درباره‌ی خواص فیزیکی یا شیمیائی سنگ ، بلکه ، درباره‌ی ماهیت بی‌مانند رنگهای آنست که نشان دهنده‌ی جاودانگی طبیعت است .»

معهذا ، زیبائی سنگ را بچه طریق دراین مورد وموارد مشابه می‌توان از خواص فیزیکی یاشیمیائی آن ـ ویـــا از تأثیر بصری‌اش ـ جدا کرد ؟!

تصادفاً پایه‌گذار فلسفه‌ی علمی ، بطور قاطعی ، ثابت کرده است که طلا و نقره نه برحسب اتفاق ، بلکه ، بخاطرخواص طبیعی‌شان بود که ، بشکلهای اندوخته شده و پولی ، نشانه‌ای از ثروت گردیدند . این امتیاز را هم دارند که بعنوان پس‌انداز و ثروت اندوخته از آنها استفاده میشود ، تا جائیکه «خـــواص استتیکی‌شان آنها را بصورت ماده‌ای درمیآورد که بعنوان شیئی تجملی ، زینتی ، درخشان‌وسرورانگیز مورداستفاده قرارمیگیرند ... بعبارت دیگر آنها نوری طبیعی هستند که از درون کره‌ی زمین

ساطع میشوند ، نقره تمامی اشعه‌ی نور را باطبیعت اصلی آنها منعکس میکند ، درحالیکه طلا شدیدترین نور ، یعنی قرمز ، را منعکس مینماید . احساس رنگ بطورکلی عادی‌ترین شکل احساس زیبائی میباشد .»

همین گفته‌ی پایه‌گذار فلسفه‌ی علمی را ، مخصوصاً درکتاب وانسلوف ، نخواهید دید . آیا این از آنجهت نیست که گفته‌ی فوق ، بطورقاطعی ، به این نتیجه میرسد که سنگهای قیمتی فلزات قیمتی ، مرواریدها و غیره ، فی‌نفسه دارای خواص‌استتیکی میباشند ؟ درهیچیک از آثار مقدم ومؤخر پایه‌گذار فلسفه‌ی علمی و فردریک به تعاریفی برنمیخوریم که خصلت عینی زیبائی طبیعت «ناب» و «انسانی‌نشده» را نفی کند .

جادارد گفته شود که تنها ما نیستیم که بذکر گفته‌های بزرگان میپردازیم . گفته‌های اینان را کسانی هم نقل میکنند که ماباآنها سرتوافق نداریم . از این میان ، آنها به نقل گفته‌های ماکسیم‌گورکی میپردازند که ، یکبار ، درباره‌ی «ستایش انسان از زیبائی طبیعت ، زیبائی‌ئی که انسان بانیروی تخیلش به طبیعت می‌بخشد» حرف‌زده است . «چون‌دربیابان هیچگونه زیبائی نیست، پس زیبائی درروح عرب است . درمناظر سرد و بیروح فنلاندهم زیبائی وجود ندارد ، و این خود فنلاندی است که درتخیلش ، به سرزمین کوهستانی فنلاند ، زیبائی بخشیده است . یکنفر گفته است : «لویتان‌زیبائی را درمناظر روسیه کشف کرد وکسی پیش از او این مناظر را ندیده بود» . هیچ‌کس هم نمیتوانست آنرا ببیند چون‌درآنجا زیبائی نبود ، ولویتان هم‌آنرا «کشف» نکرد بلکه آنرا ، بمثابه‌ی قریه‌ی انسانی خود ، به‌کره‌ی زمین ارزانی داشت .»

بلی ، این مطلب ، بسیار زیبا ، و باعلاقه و جدیت خود گورکی ، نوشته شده است . ولی افسوس ! طرز فکر گورکی حتی برای یک‌نویسندی التقاطی هم نباید بی‌چون و چرا جلوه کند . نویسنده‌ی التقاطی ، از نوع حقیقی ، که مذبوحانه به این‌دروآن‌در میزند ، پرده‌پوشی میکند و نه«بلی» میگوید نه «نه» ، سرانجام خود را به‌آغوش فرمول‌ساز شکارانه‌ی مطلوبش می‌اندازد : زیبائی درطبیعت وجود دارد ، ولی فقط تاآنجا که بعنوان محیط عینی عمل اجتماعی بشمار رود و وارد جریان اجتماعی گردد .

گفته‌های گورکی حاوی اشاره‌ای است به یک نکته‌ی بسیار مهم ، و آن اینکه وجود شیء زیبا بخودی خود دال‌براین نیست که انعکاس و احیای آن نیز زیبا خواهد بود . دراینجا قدرت تخیل ، استعداد و مهارت ، یعنی مقیاس حقیقی وفاداری وکمال هنرمند ، که‌درکارش از آن بهره‌میجوید ، پای‌بعرصه می‌نهد . گذشته ازاین ، آرمانهای استتیکی هنرمندیادآور موضع اجتماعی و جهان‌بینی ، طرز فکر زمانه و مقتضیات دوران‌مورد بحث نیز هست . بعبارت وسیع‌تر ، این ، مسئله‌ی گرایش هنر به واقعیت است .

همانطور که پیداست ، جان کلام گورکی به مسئله‌ی شیء زیبا درطبیعت مربوط میشود . بنظر من ، این نویسنده‌ی بزرگ ــ باصحه گذاردن براین نظریه‌ی غلط ، که «درطبیعت زیبائی وجود ندارد ، بلکه زیبائی درروح‌انسان است» ــ دربرابرحقیقت ، مرتکب اشتباه شده است .

معمولا ازتفسیر ذهنی‌طبیعت‌تاپی‌ریزی اندیشه‌ی عامیانه‌ی اجتماعی فقط یک گام فاصله است . منتقدی از اکراین می‌شناسم که‌بطور جدی کوشش داشت برتری «واسیلی آژایف» ــ واقع‌گرای اجتماعی ــ را بر«پوشکین» ــ واقع‌گرای انتقادی ــ اثبات کند ، صرفا به‌این علت که کتاب «دخترطوفان» توصیف نظری غیرفعالی ازیک بوران شدید میدهد و حال آنکه ، درداستان «دورازمسکو» ، این بوران باتقلا و کوشش متقابل و فعالی توصیف شده است

مباحثه‌ی «گولدن‌تریخت» هم ، که میگوید زمینهای وسیع بکر فقط پس‌از تبدیل به مزارع سرسبز قدرت تأثیرگذاری استتیکی برروی انسان را بدست می‌آورند ، از این بهتر نیست . راستی ، درگذشته ، زندگی درکنار افرادی چون گوگول ــ یامثلا چخوف ــ که ازاستپهای بکر الهام میگرفت وامیدوار بود که‌باداستانش توجه همعصران خود را به زیبائی سرزمین مادریش جلب کند ، چقدر ساده بود .

خوشبختانه ، نظم و نثر مــا ، بتوسط «منظره‌نگــاران» شگفت‌انگیزی چون‌شولوخف ، «پریشوین» و پائوستوفسکی ، بینش بمراتب والاتری نسبت به زیبائی طبیعت و ماهیت استتیکی آن بما میدهد .

زیبائی واقعیت ــ زیبائی طبیعت ــ هرچه باشد ، ایستا نیست ، بلکه ، اساساً ، همانند تصور ما درباره‌ی زیبائی ، تحت تأثیر شرایط زمان و مکان تغییر می‌یابد .

گذشته از این ، تصورشیء زیبا ، درتمامی زمانها ، به گسترش خود ادامه داده و چیزهائی را که سابقاً بنظر زیبا نمیرسیدند و مردم آنها را زیبا تلقی نمیکردند بخود جذب میکند ــ سراسر تاریخ بشر این را اثبات میکند .

پس‌معیار درستی و صحت قضاوتهایمان را درکجا باید جستجو کنیم ؟ ــ فقط درآنجا که تاریخ پشتیبان منطق است . شاید ، حقیقت این مدعا ، که زیبائی طبیعت عینی است ، بوسیله‌ی تاریخ ، علم و هنر تأیید شود . ولی اگر قرار است تأیید شود ، نباید بطریقی‌باشد که‌التقاطگرایان تأییدمیکنند ــ اشیاء وپدیده‌هائی راکه بطور عضوانی بیکدیگر پیوسته‌اند ، نمیتوان دریک رابطه‌ی تصادفی ــ ویاصرفاً عقلی ــ قرارداد ؛ نمیتوان‌ادعاکردکه‌چون ما ، باعمل اجتماعی خود ، عینیت زیبائی را تأیید میکنیم پس فقط عمل اجتماعی میتواند سرچشمه‌ی زیبائی باشد .

دراین زمینه ، از بحث «استولویچ» درمقاله‌ی «دومفهوم زیبائی‌شناسی» (۱۹۶۲) ، یاد میکنیم .

دراشعار رزمی‌هومر ، همانطور که زبان‌شناسان ثابت کرده‌اند ، ارزیابی استتیکی واقعیت باثبات کاملا آشکار ــ و حتی میتوان گفت باقطعیتی کمی ــ صورت گرفته است . این ارزیابی غالباً و کاملا درباره‌ی شخصیتهای اشعار رزمی ــ قهرمانان و خدایان ، جامه و سلاح‌آنها ، ساختمانهای گوناگون ولوازم زندگی روزانه و غیره‌ی آنان ، و همچنین تاحد ناچیزی درباره‌ی منطقه‌ی جغرافیائی ، و اگر بتوان گفت ،بندرت درباره‌ی دنیای حیوانی و گیاهی ــ صادق است . هریک از سه‌گروه فوق‌دارای ضریبی است که تعداد ارزیابیها رانشان‌میدهد : اولی ۸۰۰ بار، دومی ۷۰ بار، و سومی فقط ۲۴ بار .

بگمان استولویچ ، این ارقام برای خود گویا هستند و او درآنها ، به‌دلیل انکارناپذیری ، علیه‌واقعیت زیبائی طبیعت پی‌برده است . او سئوال میکند که «اگر خواص استتیکی درطبیعت یافت میشود چرا گرایش استتیکی انسان ، اصولا ، بسوی طبیعت

«ناب» نیست ، ولی بسوی نتایج فعالیت انسان است ؟» بنظر من این موضوع ، فقط ، هنگامی درست است که یک مسئله یاپرسش معانی ـ بیانی که‌حاوی جواب خود نیز هست برخلاف انتظار مؤلف تبدیل به‌یک پیچیدگی عادی میشود .

استولویچ تااندازه‌ای موفق شده است که از کنار حقیقت مشهور ، درباره‌ی نقش اسطوره درزندگی مردم عصر «همر» ، بگذرد . اسطوره چیست ؟ اسطوره عبارتست از احیای‌ناآگاهانه‌ی هنری پدیده‌های طبیعت و شکلهای اجتماعی حیات بشر ، توسط قدرت‌تخیل عامیانه . همچنانکه پایه‌گذار فلسفه‌ی‌علمی تاکیدمیکند ، اسطوره شرط لازم ، زمین و بذر اصلی‌تمام هنر یونان‌بود . تکامل جامعه‌ی یونان باستان مستلزم اسطوره‌ای کردن طبیعت ، بعنوان شرط ضروری فائق آمدن برنیروهای طبیعت و تحت‌انقیاد درآوردن آنها درتخیل و بکمک تخیل ، بود . گرایش اسطوره‌ای بسوی طبیعت ، شخصیت انسانی دادن به آنرا ضروری کرد ، واین بزمانی بود که انسان همه‌چیز را درتخیل خود مشاهده میکـرد . تخیل مستقل از اسطوره فقط هنگامی ممکن میگردد که تسلط واقعی برنیروهای طبیعت ، یعنی پیشرفت اقتصادی و صنعتی ، به‌خود اسطوره پایان دهد .

اصل مسئله اینجاست که نگرش اسطوره‌ای نسبت بـه واقعیت ، عملا مانع ارزیابی مستقیم استتیکی پدیده‌های طبیعت (بعبارت دقیقتر ، مانع ارزیابی علمی پدیده‌های طبیعت) میگردد . کلید معمای قضاوتهای‌استتیکی ، که‌در«ایلیاد» و«ادیسه» می‌بینیم ، همین است و بس .

همچنانکه انسان درزندگی اجتماعی خود ، دروهلـه‌ی نخست ، چیزهای‌گوناگونی میسازد وآنگاه نقطه‌نظراستتیکی معینی نسبت به آنها اتخاذ میکند (تصادفـاً می‌بینیم کـه امکـان‌پی‌ریزی آگاهانه و سنجیده‌ی ارزشهای هنری ، درسطح کاملا عالی تکامل تمدن بشر ، بظهور میرسد) بهمین ترتیب ، باید درطبیعت نیز ، دروهله‌ی نخست ، ماده‌ی ضروری و آزادی تولیدی‌بدست بیاورد ، اسطوره ـ و بالاخره نظرات مذهبی ـ را کنار بگذارد ، و برای اینکه خواص استتیکی طبیعت را بعنوان کیفیات و خواص طبیعی آن‌بداند باید به اولین پیروزیهای قابل ستایش علمی و عملی خود دست‌یابد .

بازهم تکرار میکنم ، که تمایل ما به طبیعت ، باهرگامی که درراه پیشرفت علمی و صنعتی برمیداریم ، ریشه‌دارتر گردیده و درعین‌حال ، حدود نگرش ما به طبیعت نیز گسترش مییابد .

توصیف طبیعت ، تقریباً ، درهیچیک ازاشعاررزمی آلمان و فرانسه و روسیه دیده نمیشود . درفرهنگ قومی روسیه نیز هیچگونه توصیفی از خشکی جهان وجود ندارد ، مگر تصورهای کاملا استعاره‌ای ، والقابی ثابت نسبت به گیاهان و حیوانات : درخت وحشی ، درخت غوشه‌ی سفید ، درخت سیب یخزده با میوه‌ها و برگهای طلائی و نقره‌ای ، توت سفید و سیاه و سرخ ، گلهای سرخ رنگ و غیره . مثلا باد ، آب ، گرگ و جنگل ، پایداری خصائل ووظائف‌معین ، تشخیص داده‌میشوند . بدین‌ترتیب کلاغ‌سیاه از خطر خبر میدهد ، قهرمان را درعین‌اندوه شادمان میکند ، آب‌حیات و مرگ را میاورد ،و غیره . قوها تبدیل به دخترمیشوند ، زنبورها شبانه از موم کلیسا میسازند .

تسلط اقتصادی و تاریخی محدود انسان برطبیعت ، ضرورتاً گرایش استتیکی وی به طبیعت را نیز محدود میکند ، و تکامل احساس اونسبت به‌طبیعت رابه تعویق می‌اندازد . مسیحیت همچون گذشته ، ازیک چنین بینشی حمایت و نگهداری میکند ــ چون دین از طبیعت سوء استفاده نموده آنرا تاحدبنده‌ی عادی پروردگار پائین میآورد . ولی این ترتیب امور تازمانی است که علم دردوران کودکی‌خود (وتحت سرپرستی‌مذهب) است، درحالیکه به‌وسعت پیشرفت صنعتی ــ اقتصادی ، دربطن «دنیای‌قدیم» افزوده میشود .

عصر پرحادثه‌ی کشفیات بزرگ جغرافیائی ، مانند عصر بزرگ روشنگری دراروپا ، نقطه‌ی عطفی درتکامل و غنای احساس انسان ، نسبت به طبیعت ، بود . ولی این حقیقت ، که خود مفهوم «تمایل‌به‌طبیعت» یا«احساس طبیعی»فقط درقرن‌نوزدهم‌استعمال‌وسیع علمی پیدا کرد و ازآن پس یکی ازمقولات علوم طبیعی ، فلسفه و زیبائی شناسی گردید ، دلیل کاملی است برتعمیم آن دراین دوره .

بشریت ، دراواخر قرن نوزدهم ، دارای‌کتابهای قابل‌ملاحظه و تحقیقات خاص زیبائی‌شناسی است . برخی از آنها دارای آنچنان عنوانی هستند که گوئی دیروز انتشار یافته‌اند : «تکامل تاریخی

احساس طبیعی» یا«هنرو تمایل به طبیعت» . تکامل‌احساس‌استتیکی نسبت به طبیعت ودرک آن دارای‌مشکلاتی است ، درست همانطور که (مثلا) درتکامل علم و هنر تضاد و ناهمآهنگی (بیشتر تضاد خارجی و موقتی) وجود دارد . بایرون درباره‌ی تلسکوپ میگوید که پرواز ، اندیشه‌های انسان را محدود میکند . ولی درعصر پروازهای فضائی ، ما از دست آوردهای خود علم که بیش‌ازپیش خیالی هستند صحبت میکنیم . علم و هنر دوشکل معرفت بشری هستند که ، بطور مساوی ، تابع قوانین عینی اندیشه‌ی انسان میباشند . احساس زیبائی مختص دانشمند نیست ، و شاعر یـا نقاش هم دارای فکر تحلیلی هست . علم و هنر درهم تاثیرمتقابل دارند . آیا این یک حقیقت مسلم نیست که زیبائی طبیعت ــ درنظر داروین ، «پرژوالسکی» ، تیمیریازف ، و «ابروچف» ــ کیفیتی عینی بود که سرشت آنست ؟ آنها ، حتی بدون یک لحظه تردید درباره‌ی هدف عالی هنر ، به منشاء اولیه‌ی آن ــ واقعیت زیبا ــ ارجحیت قائل گردیدند .

داروین میگوید بعلت رابطه‌ی نزدیک باطبیعت ، حس زیبائی‌شناسی طبیعی درسالهای اول عمرش دراو رشد کرد و تـا پایان عمر باقی‌ماند ، درحالیکه سایر حواس زیبائی‌شناسی‌اش (شعر ، موسیقی و تااندازه‌ای هم نقاشی) که بعلت شرایط زندگی و کار او ، بقدر کافی تقویت نشدند ، تدریجاً مستحیل شدند ، و یابصورتی درآمدند که او از آنها باتأسف درزندگینامه‌ی خود نام میبرد .

شاید داروین اولین دانشمندی بود کـه بطور دقیق از روشهای علوم طبیعی برای نفی این نظریه که زیبائی بخاطر خـود آفریده شده است ، استفاده کرد . نظرات استتیکی داروین ، بعنوان پاسخ متقابل علوم طبیعی به‌نظریه عرفانی ــ دینی زیبائی ، تاامروز نیز ذره‌ای ازاعتبارخود رااز دست نداده‌است . هرچیزی که‌قبل‌از دوران داروین مهر «منشاء خدائی» برآن خورده بـود منجمله زیبائی طبیعت ، ازآسمان به‌زیرکشیده‌شد . نظریه‌ی وحدت انسان باطبیعت ، اززمان داروین به بعد ، سخت مورد قبول واقع گردید ، و تئوری تکاملی ، روش‌ها و اصول تحلیل تاریخی او ، دراواخر قرن نوزدهم ، تدریجاً نفوذ متحول کننده‌ای برموضوع

زیبائی‌شناسی که فاصله‌ی زیادی باعلوم دقیق طبیعی دارد اعمال میکـرد .

دراینجا نمیتوان نظرات تیمیریازف را ، بتفصیل ، مطرح کرد . لازم است که بطور جداگانه آنها را مورد بحث و بررسی قرار داد . فقط میتوانم بگویم که تمامی منطق استدلال او برپایه شناخت زیبائی بعنوان عامل مؤثر واقعی محیط طبیعی خارج از انسان متکی است . مقاله‌ی «عکاسی واحساس زیبائی درطبیعت» ، دراین زمینه ، قابل ذکر است .

تیمیریازف برآنست که‌عکاسی میتواند به دوطریق به‌انسان خدمت کند : هم بعنوان‌وسیله‌ی تحقیق علمی و هم‌بعنوان وسیله‌ی بیان هنری واقعیت . چون ، موقعیکه موضوع عکاسی ، زیبائـی طبیعت باشد باهنرهای زیبا وارد رقابت میشود . عکاسی ، بـا اشاعه‌ی احساس زیبائی طبیعت درمیان توده‌های مردم ، ورساندن این توده‌ها به سطح یک‌هنرمند فعال ، به‌هدف دموکراتیک کردن هنر ، خدمت کرده و شرایط جدیدی برای تکامل استتیکی انسان و درک او از واقعیت فراهم می‌آورد . جای‌تعجب نیست‌که عقاید ژرف یازف«لوتیان» ـ ایـن منظره‌نگار بزرگ ـ را کـه درعین داشتن نظریه‌ی‌علمی ، صحبت ازاهمیت هنری‌فوق‌العاده‌ی عکاسی درآینده میکند ، به‌هیجان آورد .

تکامل عکاسی مناظر طبیعی (منجمله عکاسی رنگی) ، دردوران ما ، تأیید بزرگی است برنظریاتی که این دونماینده‌ی بزرگ فرهنگ روسیه **بیان کردند .**

مشاهده‌ی زیبائی و کشف مفهوم طبیعت ، دوجنبه‌ی گرایش انسان به خواص و کیفیات‌عینی آنست . وقتیکه تیمیریازف میگفت بین منطق انسان پژوهشگر طبیعت و احساس هنری یک خبره ـ نسبت به زیبائی آن ـ رابطه‌ای درونی و عضوانی وجود دارد ، حق بااو بود . نتیجه میگیریم که دانشمند نه‌تنها میتوانـد «شاعر حقیقی درعلم» باشد ، (همانطور که خود تیمیریازف بود) ، بلکه ، بعبارت واضحتر ، میتواند شاعر بالفعل هم باشد .

مسلماً ، طبیعت‌خواهان یک نوع گرایش شاعرانه نسبت‌به خود است . مطالعه‌ی‌این مسئله ، تازه‌آغاز گردیده وادامه خواهد یافت ، به این امید که زیبائی‌شناسی هم از آن برکنار نباشد .

اگر رابطه‌ی تنگاتنگ انسان و طبیعت ، درجریان تحقیق علمی و تکامل فردی‌او ، برتکامل استتیکی و هنری وی تـأثیر میگذارد ، شاید تکامل تاریخی انسان نیز مؤید آن باشد . آیـا این یک حقیقت نیست که پیشآهنگان بزرگ علوم طبیعی درعصر حاضر ـ گالیله درغرب ، ولومونوسف درروسیه ـ نویسندگان و شاعران‌بزرگی هم بودند ؟ بگذارید بگویم که‌این‌حقیقت تأیید شده ـ آنهم به بارزترین و چشمگیرترین وجه خود .

نقاشی از مناظر طبیعت درچه زمانی بعنوان شاخه‌ی مستقلی ازهنرهای زیبابظهور رسید ؟ اگر بخواهیم بمعنی اخص کلمه صحبت کنیم ، نه‌درعهد باستان ، نه‌درقرون وسطا ، ونه‌دراوائل رنسانس ، حتی تصوری از ترسیم مناظر وجود نداشت . منظره موقعی پابه‌عرصه نهادکه انتقاد از جهان‌بینی مذهبی در اذهـان انسانها رشد یافته بود و ، دقیق‌تر از همیشه، انسان‌ها از وحدت خود باطبیعت آگاه گردیده بودند ، و درعین حال علوم طبیعی هم به اولین پیروزیهای بزرگ خود دست یافته بود ـ اواخر قرن شانزده واوائل قرن هفدهم . لیکن منظره‌نگاری واقع‌گرایانه در قرن نوزدهم به مرحله‌ی شکوفائی رسید و تکامل آن ، مجدداً ، بطور قاطعی ، باپیشرفت تمام شاخه‌های علوم طبیعی ، بویژه جغرافیا ، زیست‌شناسی ، زمین‌شناسی و غیره ارتباط پیدا کرد . ظاهراً درمسیر شناخت طبیعت ، جریانهاو تمایلات تاریخی واحدی برروی دانشمند و هنرمند تأثیر میگذارند ، ولو به‌طرق‌گوناگون .

«د . ای . مندلیف» ، درپایان قرن‌نوزدهم، اینطورنوشت: «درست همانطور که علوم طبیعی میتواند به تکامل بازهم بیشتری درآینده‌ی نزدیک چشم داشته باشد ، وضع منظره‌نگاری نیز در بین موضوعات هنری چنین است . انسان بعنوان موضوع مطالعه وهنر ، گم‌نشده است بلکه اکنون نه‌بعنوان ارباب عالم صغیربلکه بعنوان واحدی ازیک عدد ظاهر میشود ... و عصر ما روزی‌با پیدایش مطالعه‌ی طبیعت درعلوم ، و پیدایش منظره‌نگاری در نقاشی ، مشخص خواهد شد . این‌هردو مستقل از انسان ، و ناشی از طبیعت‌اند .» (٦)

٦ـ د . ای . مندلیف ، «دربرابر یک تابلو از ا . ای . کوئینجی» ۱۳ نوامبر ۱۸۸۰ .

اگر نتیجه‌ی کلی مندلیف صحیح است و تاریخ هم‌آنرا تأیید میکند ، دراینصورت قیاس اورا میتوان ـ و باید ـ شامل تمامی قلمرو هنردانست . یکصدسال گذشته ـ قرن‌دست آوردهای بزرگ علمی ـ باتوانائی حقیقتاً سترگ انسان ـ برای‌تولید مجدد زیبائی طبیعت ، بکمک هنرهای زیبا ، عکاسی ، فیلم ، ادبیات ، و سرانجام موسیقی ـ مشخص میشود .

شاید شگفت‌انگیزترین کشف این باشد که زیبائی طبیعت دارای آنچنان اشکال متنوعی است که نقاشی و ادبیات به‌تنهائی برای ارائه هنری و نمایش کامل آن کفایت نمیکنند . بیان زیبائی طبیعت به موسیقی نیز نیازمند است که بادراختیار داشتن وسائل آهنگ و نوا به‌طور استثنائی (ونه تقلید صرف اصوات طبیعی) به‌نتایج قابل‌توجهی‌دست میبابد.درواقع احساس‌زیبائی طبیعت‌وانسان میبایست تاآن اندازه تکامل میبافت تا او را وادار کند اشیاء محسوس و مرئی را ، که تبدیل به‌کلمه یارنگ‌میکند ، بعنوان‌آهنگ صدا و یانوای موسیقی احساس‌نماید . تعجبی نیست که‌داروین ، بابینش یک دانشمند حقیقی ، احساس زیبائی درطبیعت را باآن احساس عالی‌ناشی از موسیقی درما مقایسه میکرد .

اگر علت تنوع زیبائی طبیعت را بیان آن بوسیله‌ی هنرهای مختلف بدانیم ، شاید درقلمرو یک هنر واحد نیز به این‌تنوع بربخوریم . بقول آکادمیسین «بوریس‌آسافیف» موسیقی برهرآنچه که بعنوان تجلی شیء زیبا درحالات عالی طبیعت برما اثر میگذارد مسلط است . اینجا احساس ما نسبت به طبیعت درمیان انبوهی از انعکاسها قرار میگیرد ـ ازنغمه‌ی دلنشین چکاوک تاغرشهای مهیب دریای طوفانی ، و از نسیم ملایم شب آرام تاغریوهمهمه‌آلود آبهای بهاری .

انسان درطبیعت ، انعکاس جوهر تکامل یافته‌ی تاریخی خود ، و زندگی محدود به فعالیت اجتماعی خود را می‌بیند . و چنانچه شرایط طبیعی تأثیری برتکامل فرهنگ داشته باشند ـ و تأثیر قاطعی هم دارند ـ پس فرهنگ هم بنوبه‌ی خود تأثیرپایداری درطبیعت برجای میگذارد .

مثلا ، انسان ، بامشاهده‌ی منظره ، به‌تداعی عقاید و پیشداوریهای اسطوره‌ای ،مذهبی ، شعری ، اخلاقی ، ملی و

بالاخره سیاسی خود میپردازد . احساس زیبائی طبیعت همراه باتکامل ملتها و ملیتها ، بطور قاطعی ، باعلاقه به سرزمین‌مادری ، توأم میگردد . و همچنین خواص استتیکی طبیعت نیز بشکل تمایزات تاریخی ، مذهبی و اخلاقی ؛ و از جنبه‌ی اجتماعی : سودمندی درعمل ، نیکی و بد ی، عشق ، سودبخشی و غیره‌وغیره متجلی میگردند . آیا این همان نیست که درمقاله‌ی پرارزش‌انگلس جوان ، بنام «منظره» ، می‌خوانیم ، که سرشار از طنز ظریف و هجوکنایه‌آمیز است ؟

انگلس دراین مقاله می‌نویسد «منظره‌های هلند» که انسان رابیاد ماهیت مذهبی مناطق مختلف می‌اندازند ، اساساً «کالونی» هستند . هوای بیروح و بی‌الهامی که برمنظره‌های هلند سایه افکنده ، وآسمان ابرآلودی که به این خوبی باآنها تناسب دارد ــ همگی، همان‌تأثیری رادرما برمی‌انگیزند که‌جلسه‌ی‌مناظره‌ی مذهبی «دوردرشت» (۷) درما برمی‌انگیخت .»

«تأثیرات معنوی» انسان ، برطبیعت ، نسبی ، و از لحاظ تاریخی گذرا و ناپایدار هستند ، درصورتیکه انعکاسهای طبیعت ، درذهن بشر ، مطلق و پایدار است . تکرار بسیاری از تجلیات زیبائی طبیعی باقانونمندی ویژه‌ای مطابقت دارد ، گرچه این تکرار ، برخلاف گذشته‌ی تاریخی و متغیر انسان است .

انگلس درمقاله‌ی خود ، اغلب ، از زیبائی بعنوان جزء عینی و ذاتی طبیعت صحبت میکند . اظهار نظر او درباره‌ی‌اینکه فقط پس‌از آشنائی بادشتهای شمال آلمان بود که واقعاً توانست افسانه‌ی پریان برادران «گریم» را درک کند ، سخت جالب توجه است ...

تااینجا تقریباً چیزی درباره‌ی این موضوع نگفته‌ایم که قدرت بینائی و شنوائی انسان ، تحت تأثیر کارهای هنری ــ تحت‌تأثیر نیروی مقاومت ناپذیر آنها ــ دهها‌بار افزایش می‌یابد ، حس زیبائی‌شناسی‌اش تکامل میابد و سرانجام،میتواند جهان را ازنومشاهده کند . این تأثیر برگشت پذیر هنر ، برتمایل مابه‌طبیعت و زیبائی آن ، بی‌چون‌وچرا و بدیهی است ، و همچنانکه محملهای

---

۷ ــ Dordrecht کلیسائی درشمال آلمان .

بیان خود هنر ، بیش‌از پیش، نیرومند و متنوع می‌شوند ، بهمین نسبت ، بطور دائم ، افزایش خواهد یافت .

ماغالباً اصطلاح «منظره‌ی لویتانی» را بکار میبریم ، و مقصودمان اینست که اگر پرده‌های باشکوه نقاشی لویتان ، یا بسیاری دیگر از منظره‌نگاران بزرگ‌روسیه ، مانند «واسیلی‌یف» ، «شیشکین»، «پولنف» ، «واسنتسف»، گراسیمف» و «ساریان» ، وجود نمیداشتند درک ما ازسرزمین مادری خودمان بسیار ناقص میبود . همین امردرمورد منظره‌نگاری قرن هفدهم هلند ، درمورد «تورنر» ، «کنتسابل» و «کورو» و استادان بزرگ امپرسیونیسم و بعداز امپرسیونیسم نظیر «مونه» ، «سیسلی» ، «پیسارو» ، «مارکه» و دیگران نیز ، صادق است .

منظور ما همین بود ، که چنانچه زندگی درآثار کامل هنری منعکس نشود ، به طریقی ، ناقص‌خواهدبود . بعبارت دیگر، تمامی زندگی نخواهد بود . هنر باپایداری شگفت‌انگیزی میکوشد زمان تلف‌شده ، بوسیله‌ی‌هنرمندان نسلهای پیشین ، راجبران‌کند ، و تمامی نیروهای خلاق و ذخایرپایان ناپذیر خود را ، چه‌از لحاظ محتوی زنده و چه از لحاظ تنوع بیکران شکل ، نمایان‌سازد .

منظره پردازی ادبی ، فقط ، از«سلولهای» نظام بزرگ و گسترده‌ی هنر جدید است که انواع و شاخه‌های مختلف را دربرمیگیرد ، ولی حتی این سلول هم منطق ـ یا بعبارت دیگر ، دیاللتیک تکامل ـ خاص خود را دارد ، هرچند کمتر مورد بررسی قرار گرفته است .

ممکن است این امر بنظر غیرمحتمل برسد ، ولی پوشکین بامنظره پردازی درشعر بیشتر موافق است تادرنثر . او نه‌تنها بیشترموافق است ، بلکه ، طبیعت را دراشعار خود مطمئن‌تر ، آزادتر و روشن‌تر توصیف میکند . نثر پوشکین چنان است که گوئی سخت از منظره پردازی گریزان و از «سبک‌مصنع» ، که لازمه‌ی منظره‌پردازیست ، خجل بوده ، و بهمین سبب بی‌نهایت محدود است . پوشکین درست دویاسه مصراع دارد که گوئی میخواهد به توصیف منظره‌ای بپردازد : «پائیز که آمد» ، یا «شب دیرگاهی است که جهان را تسخیر کرده» .

بطورکلی ، منظره درداستانهای پوشکین ، فقط ، درموقع

ضروری دیده میشود ، و بالنتیجه ، باطرح کلی داستان ، و روشن شدن‌کارها یا زندگی شخصیتها ارتباط پیدا می‌کند ، مانند داستان «دختر طوفان» . ولی این ارتباط ، پنهانی است . دراینجا طبیعت تنهاست و انسان هم باحالات ، امیدها و بیمهایش تنها ، چنانکه گوئی طبیعت و انسان متضاد یکدیگرند .

بااینهمه ، منظره‌پردازی پوشکین دقیق و درخور تأمل است ، همچنانکه ما از دوران دبستان باخواندن توصیف‌بوران شدید درداستان«دختر طوفان» بیادداریم : «اوبسرعت پیش‌میتاخت و پیوسته و پیاپی به شرق مینگریست . اسبها جسورانه به تاخت آمدند . بادبازهم تندتر شد . قطعه‌ابرکوچک بزرگ شد ، آرام‌آرام بالا آمد ، و سرانجام تمامی آسمان را پوشاند . برف ملایمی شروع به ریزش کرد و ناگهان ، آسمان پراز دانه‌های درشت برف شد ، باد زوزه‌کشان می‌وزید ، سوز برف مارا احاطه کرده بود . درکمتر از یک دقیقه ، آسمان تاریک تبدیل به اقیانوسی ازبرف شد . تمام برجستگی‌های روی زمین ناپدید شدند . سورتمه‌چی با صدائی که گوئی نعره میکشید گفت : «بفرما ، ارباب . اینهم برف و بوران ــ حالاگیرافتادیم .» (۸)

وقتی ، پس‌از پوشکین ، به منظره‌های گوگول ، تورگنیف یاتولستوی بنگریم از تغییراتی که درادبیات بوقوع پیوسته ، دچار شگفتی خواهیم شد . ازمسک نفس مرتاضانه‌ی پوشکین ، دربرابر طبیعت ، حتی نشانه‌ای هم نمانده است .

مثلا ، منظره‌های گوگول غرق دراستعاره ، سرشار از رایحه ، صداها ، رنگها و روشنائی خیره‌کننده است . دراینجا حتی اغراق و نادرستی جزئیات هم ، بعنوان وسیله‌ی بالابردن تأثیر کلی ، مناسب است . انسان از تصور سرزمینی که‌درآن کافی است چوبی رارنده کنند تادرشگه‌ای ساخته شود ، دچارشگفتی نمی‌شود .

منظره ، درآثار تولستوی ، تأثیرمستقیمی برپیشرفت‌طرح کلی داستان ندارد ولی زندگی درونی شخصیتها ، و تمامی احساسها و اندیشه‌های آنان را ، از نزدیک ، تحت تأثیر قرار

۸ــ پوشکین ، «دختر طوفان» ، مسکو ، ۱۹۶۵ ، صفحات ۲۰ــ۱۹ .

میدهد . رعدوبرق ، درداستان «دوران کودکی» (۹) ، بنظر خیلی وحشت‌آور میرسد ، چون آنرا باحالت تاثیرپذیر و کسل‌کننده‌ی «نیکلنکا» مینگریم . سرانجام ، طبیعت درآثار تولستوی ، مانندآثار منثورپوشکین ، از انسان دوری نمی‌گزیند . ضرورت اینکار ، از لحاظ هنری ، طوری‌توجیه شده که‌مغایر توجیه پوشکین است.

تورگنیف ــ این استاد قابل‌تحسین منظره‌نگاری ادبی ــ بندرت توانسته است نشاط و شیفتگی خود را ، دربرابر طبیعت ، پنهان کند . و اولین کتابی که بیاد انسان میآید کتاب «جنگل و استپ» اوست :

«از کوه صعود میکنی ... چه منظره‌ای ! رودخانه بارنگ آبی اندکش ، از میان نم‌نم باران ، مسیر خود را به اندازه‌ی ۱۰ ورست منحرف میکند ؛ آنسوی رود ، مرغزارهای سرسبز شبنم گرفته را می‌بینی ؛ و آنسوی مرغزارها دامنه‌های سراشیب تپه‌ها آغوش گسترده‌اند ؛ و درآن دوردست مرغان زیبا به گردهم آمده برروی مرداب نغمه‌سر داده‌اند ؛ منظره‌ی آنجا ، درروشنائی بارانی هوای مواج ــ نه همچون‌تابستان ــ آشکارا ، دیده‌میشود . چقدر انسان به راحتی نفس میکشد ، چقدر عضلاتش به چابکی می‌جنبد ، چقدر انسان باتمام وجود خود شیفته‌ی هوای نیروبخش بهار است .

«چه زیباست صبح تابستانی ، درماه ژوئیه ! چه کسی غیرازشکارچی، نشاط جستجوی‌زیر بوته‌هارا ، به‌هنگام سپیده‌دمان احساس کرده است ؟ پای آدمی رد سبزینه‌ای ، درچمن بی‌رنگ شبنم گرفته ، بجای میگذارد . از بیشه‌ی نمناک که بیرون میآئی ، رایحه‌ی گرم شب بسویت روی میآورد . هوا انباشته از رایحه‌ی لطیف گندم سیاه و شبدراست ؛ درآن دوردست بلوطی می‌بینی‌که ، سرخ‌گونه ، درپرتو خورشید میدرخشد ؛ هوا هنوز سرد است ، ولی نزدیکی‌گرمارا میتوان احساس‌کرد . سر ، ازفراوانی‌رایحه‌های دلنشین ، گیج و مبهوت میشود .»

منظره‌های گوگول ، تورگنیف یاتولستوی‌همیشه منظره‌ای است تصویری ، و توصیف‌استادانه‌ی اشیاء ، که هم از سوی

۹ــ Boyhood ، منظور ، کتاب تولستوی است ــ م .

قهرمان و هم ازسوی نویسنده ، بطور عاطفی ارزیابی میگردد و درآن ، عام‌برخاص مسلط است .

ولی چخوف عباراتی چون «سر ، از فراوانی رایحه‌های دلنشین ، گیج و مبهوت» را نوعی عبارات پیش‌پا افتاده‌ی ادبی تلقی میکند . او دراین خواست خود پافشاری میکند که از عبارات دم‌دستی وتفسیرهای‌نویسنده ، باید ، شدیداًاجتناب شود . بگذارید زیبائی طبیعت از خودش سخن بگوید . درستی مطلق جزئیات ، ضروری است و از میان همین جزئیات ، براحتی ، میتوان کل را تصور و درک کرد . کافی است بنویسیم‌که «گردن بطری شکسته ، درساحل سد ، سوسو می‌زند و سایه‌ی تاریک چرخ آسیاب بروی زمین افتاده» ، تاتصویر کاملی از یک شب مهتابی ترسیم کرده باشیم . انسان آزاد است که نشاط خودرا ، دربرابر طبیعت ، بیان کند ، ولی اینگونه شیفتگی‌ها نباید از جانب طبیعت سخن بگویند ، بدین جهت باید آنها را بعنوان نیم‌کاسه ، زیرکاسه پنهان کرد . برگردیم به عینیت ، درآثار پوشکین ! برگردیم به کوته‌نویسی در آثار پوشکین ! (تولستوی میگفت : چخوف ، درنثرنویسی ، همان پوشکین است .)

درنظر چخوف عینیت و نیرومندی نگارسازی ، چنانچه بااختصار و تأثیر عمیق عاطفی درهم‌آمیزد ، طبیعت راوادار میکند که «شبیه» خودش باشد . باوجود این چخوف نه‌استعاره و نه رنگهای زنده رافدای سادگی واختصار نکرد . منظره باداستانهای بلند و داستانهای کوتاه او آنچنان پیوند عضوانی‌ئی دارد که‌بدون آن قابل درک نیستند . این امر درباره‌ی داستانهای «مرثیه» ، «شعرچوپان» ، «خوشبختی» یا «راهب‌سیاه» و «خانه‌ای باآشکوب کوتاه» صادق است.

چخوف ، درسالهای پایان‌زندگی‌اش ، فقط ساده‌ترین‌تعاریف درمنظره‌پردازی را میپذیرفت ، تعاریفی که نویسندگانی چون «بونین» ، که باوی آشنائی داشتند ، آنها را تصدق میکنند ، مانند «دریابزرگ بود» یا «خورشید غروب کرد» ...

دراین ضمن ، تحول تازه‌ای ، که ظاهراً از دست‌آوردهای چخوف ناشی شده بود ، شکوفا میگردید . دروهله‌ی نخست ، منظره‌نگاری «رمانتیک» گورکی و پس‌ازآن ، مجدداً منظره‌نگاری

تصویری ومنظره‌نگاری‌توصیفی ، که‌بادقت وتبحردرآثار پریشوین ، پائوستوفسکی و شولوخف ترسیم گردیده بود ، بظهور رسید . دراینجا ، فقط باید ازنیروی عنصری وگستردگی نفس‌گیررایحه‌های بهار در«دن‌آرام» یاتوصیف بی‌نهایت ظریف زنبق‌دره نام برد که «آکسینا» درست پیش‌از مزگش‌دید ـ منظره‌ای که‌ازساخت روانی و رسالت حماسی این داستان جدائی پذیر نیست .

درآثار پریشویق ، بامنظره‌نگاری ادبی دیگری برخورد میکنیم ، کاری که همیشه درحال ارزیابی و پرکردن فاصله‌ی بین طبیعت و روح آدمی ، و امیدها وبیمهای اجتماعی ومدنی اوست. پریشویق به محاوره‌ی پایان‌ناپذیر خود باطبیعت ادامه میدهد ، اما ، اگر بتوان گفت ، بدون «حساسیت انتزاعی» تورگنیف .

اینهم نمونه‌ای ازآن منظره‌پردازی فلسفی : «رفتم به درون جنگل باران زده . قطره آبی از درخت صنوبر بلندبالائی به‌روی سرخسهای اطراف آن افتاد . سرخسی از ضربه‌ی آب لرزید و من آنرا دیدم . سپس تنه‌ی این درخت کهنسال که گوئی شیارهایش راباخیش‌بروی آن‌کنده‌اند، وسرخسها باآن‌حساسیتشان که یک قطره آب آنها را وادار به سکوت و نجوا باهمدیگر کرده بود ، و تمامی این فرش گسترده‌ی سرزنده ـ همگی بنظم آراسته و یک تصویر تشکیل میدادند .

«و برای من همان سئوال سابق مطرح شد : چه عاملی تصویر مقابل مرا درجنگل و قطره آبی راکه به‌روی سرخسها افتاد و توجه مرا جلب کرد ، خلق کرده است ، یااین حالت همیشگی ذهن است که هرشیئی راواداشته است تامنظم باشدو تشکیل یک تصویر بدهد ؟ فکر میکنم همان قطره آب بود که توجه مرا جلب کرد ...

«موقعیکه روح من‌به سوی‌شیء زیبا درطبیعت پرگشاید ، آنگاه ، ایمان می‌آورم که شیء زیبا درطبیعت ، فی‌نفسه ، وجود دارد و من آنرا صرفاً پذیرا میشوم» (گلهای طبیعت) .

پریشویق هرگز درباره‌ی لحظه‌ی نظاره‌ی معمولی شیء زیبا در طبیعت مفصلا بحث نمیکرد. او ، همیشه ، بر این عقیده بود که عمل خلاق مردم ، به‌نام شیء زیبا ، از ایمان آنان به‌وجود عینی شیء زیبا درروی زمین‌ناشی میشود . او میگفت خلاقیت

طبیعت و خلاقیت انسان‌باگرایش زمانی هم‌مشخص‌میشود : طبیعت گذشته را خلق میکند و انسان آینده را .

همانطورکه می‌بینیم ، منظره‌پردازی پریشوین هم با همان مسئله‌ی فلسفی موردبحث ما ـ مسئله‌ی واقعیت زیبائی درطبیعت ـ سروکار دارد و او براحتی از عهده‌ی حل آن برمی‌آید. پریشوین درنهایت امر به جستجوی وحدت عضوانی دو روش علمی وهنری ـ که بیشتر به زمان ما مربوط میشود ـ بود و توانست به نتایج مؤثری برسد .

منظره‌نگاری جدید ، اکنون ، طرح کلی و موضوع اصلی آثاری چون «دهکده‌ی مشچرا» و «چراغ زرد» یا سایرآثار متعدد پائوستوفسکی گردیده است .

خصوصیت ویژه‌ی منظره‌نگاری ادبی معاصر اینستکه ، برای نخستین‌بار ، بعنوان یک شاخه‌ی مستقل هنری ـ شاخه‌ای که برا یما بینهایت مهم و جالب توجه است ـ پابعرصه‌ی وجود میگـذارد .

وفاداری واقع‌گرایانه و وسعت دید این منظره‌نگاری بـا منظره‌های تورگنیف و تولستوی یکی است ، ولی ازعینیت پوشکین و از تجسم عاطفی چخوف نیز برخوردار است . چنین است منظره‌نگاری اواسط قرن‌بیستم ، بادست‌آوردهای بزرگ‌علمی‌اش ، که بهترین عناصر ادبیات گذشته روسیه را درهم میآمیزد . طبیعت درآن بانیروی برجسته وقدرت‌بیان بی‌سابقه‌ای نمایش داده‌میشود.

«هوا تاریک شد . پرندگان هراسان از پائین پرواز میکردند و بافریادهای آشفته درژرفای جنگل محو میشدند . غـرش‌ناگهانی رعدو برق آسمان را شکافت و من آن جا «اوکا» ، ساحل دود گرفته‌ی ابرها ، را دیدم که همیشه ، آرام آرام ، درجلو طوفان و آسمان غره حرکت میکند .

«هوا بازهم تاریک‌تر شد ، آنچنان تاریک که ناخنهای من برروی دستهای‌آفتاب سوخته‌ام ، بطورخیره‌کننده‌ای ، سفیدمینمود، همانطور که شبها سفید مینماید .

«سرمای سوزان جهان از آسمان رخت بربست . و تندر که ازآن دور دست ، باگامهای آهسته‌و سنگین میخزید و نزدیک‌تر و نزدیکتر میشد وهرآنچه رابرسرراهش بودبه اطاعت وامیداشت ،

به غرش درآمد . باخشونت تمام زمین را بلرزه درآورد .

«ابرهای پراکنده ، همچون نوارهای تاریکی ، برخشکی سایه افکنده بودند ، و ناگهان معجزه‌ای روی داد : نورخورشید ازپس‌ابرها بیرون خزید و به جنگلها خیره شد ، و درهمین موقع باران ، که از برابر صدای رعدو برق میگریخت ، بطور اریب ، شروع به ریختن کرد .

«میغرید ، خوشی میکرد ، و به‌برگها وگلها حمله میکرد ، سرعت میگرفت و میکوشید برخودش پیشی بگیرد . درختها ، بالذت بیکرانی ، برق میزدند و نفس میکشیدند .

پائوستوفسکی میافزاید «و من دریافتم که وطنمان چقدر دوست‌داشتنی است و ما برای بیان زیبائی آن چقدر کلمه‌کم داریم» (از «کلبه‌ای درجنگل» ۱۹۶۰) .

کیفیت پلاستیک این عبارت ، سخت جالب توجه است ، و بشر درجستجوی خود ، برای یافتن کلمات و راههای بیان زیبائی طبیعت ، حتماً پیش خواهد رفت . اگر ثابت شده است که نظرات استتیکی جامعه از تمایلات کلی شناخت انسان ، نسبت به دنیای خارج ، جدا نیست ، این روند پیچیده و پرتضاد جستجو باید ضرورتاً یک روند طبیعی باشد .

اکنون که میتوانیم بگوئیم تکامل منظره‌نگاری ، نه فقط ، وابسته‌ی طرحهای ذهنی ، تمایلات استتیکی هنرمندان منفرد یا حتی تمامی‌مکاتب و جریانهاست ، بلکه ، برپایه‌ی تمایلاتی عینی متکی است که هنرمند از آنها بی‌خبراست ـ پدیده‌ای که قوانین دیالکتیک درآن برای خود راه میگشایند (تکامل بشکل حلزونی «نفی‌نفی»)ـ اکنون حق داریم درباره‌ی این استدلال صحبت کنیم که چرا پیش‌بینی‌هائی‌که‌خبر از «ناپدید شدن‌منظره» ، نابودی نهائی تمام روشهای هنری «توصیف طبیعت» و غیره میدهند ، قابل توجیه نبوده و نمیتوانند باشند .

«ولادیمیراستاسف» منتقد معروف‌هنر وموسیقی روسیه ، درکتاب «هنرقرن نوزدهم»خود ، اینطورپیش‌بینی میکند : «بعقیده‌ی من ، هرقدر هنربیشتر و طولانی‌تر پیشرفت کند ، تصویر انسانی‌که ازقلم نقاش میتراود ، بهمان‌اندازه ، مستقل‌تر و کامل‌تر وجامع‌تر خواهد بود ؛ و از سوی دیگر ، تصویر طبیعت از استقلال بسیار

کمی‌برخوردار خواهدبود ... بنظرمن ، منظره ، دیریازود ، مجبور خواهد شد که به نقش اصلی و حقیقی خود ــ صحنه‌ی صرف زندگی‌انسان ، یاردائمی ، دوست یادشمن‌موجودیت‌بشر ــ برگردد . منظره نباید یک تصویر مستقل مجرد باشد .» (۱۰)

استاسف و مندلیف همدوره وهمعصر بودند وهردونظرات متضادی درباره‌ی‌آینده منظره‌نگاری‌بیان کردند . خواست‌استاسف (همانجا که صریحاً میگوید «منظره نباید ...») ، بطور دربست ، ناشی از تمایلات شخصی وی است . از سوی دیگر ، مندلیف با ارتباط تکامل منظره‌نگاری ، بعنوان یک شاخه مستقل هنری و تکامل بعدی علوم طبیعی و تمامی قلمرو تأثیرات متقابل انسان برطبیعت ، و باپیش‌بینی «تکامل بازهم بیشتر منظره‌پردازی» ، نشان داد که دارای نقطه نظر فلسفی و تاریخی ژرفی میباشد .

کتاب «توربین» بنام «رفیق زمان و رفیق هنر» (۱۹۶۱) حاوی نکته‌قابل توجهی، درباره‌ی «فرسودگی» منظره‌نگاری معاصر، است . او معتقد است که‌هنر آینده ، بارها کردن‌شیوه‌ی کلاسیک نمایش طبیعت «بشکل خود طبیعت» ، مجبور خواهد شد که «اصول خلاق ذاتی خود» و ذات روند «کار طبیعت» را کشف کند ...

اگر بقول «توربین» اصول خلاق طبیعت ــ که تاکنون در سپیده‌دمان ، شامگاهان ، فصلها و غیره‌متجلی گردیده‌اند ، و مجدداً بوسیله‌ی هنر ارائه نشده‌اند ــ چیزی است که ما از آن بی‌اطلاعیم ، و حتی اگر این بدان معنا باشد که هنر درارائه‌ی «اصول خلاق» طبیعت مدعی تقدم برعلم (مثلا برمحیط شناسی) است ، مطلبی است که مشکل بتوان گفت .

امکانات ارائه‌ی مجدد ، خلق مجدد زندگی طبیعت‌و تفسیر فلسفی و شاعرانه‌ی آن درهنر ، به اندازه‌ی تجلیات گوناگون زیبائی درخود واقعیت ، نامتناهی و بیکران است . شاید هنرمند ــ یاجریان فکری خاصی ــ بتواند این‌یاآن شیوه‌ی هنری ، وسیله‌ی بیان یاامکان «توصیف طبیعت» را بطور کامل موردبحث و بررسی قرار دهد و آنرا پایان یافته تلقی کند . ولی هنربطور کلی ، هنری که دائماً تکامل مییابد و از نوارائه میگردد ، همچون خود زندگی ،

۱۰ــ و . و . استاسف : «منتخب آثار» ، چاپ روسی ، جلد سوم . مسکو ، ۱۹۵۲ ، ص ٤٧ــ٥٤٦ .

از انجام چنین‌کاری ناتوان است .

همیشه چنین بوده و چنین خواهد بود و هیچگونه انقلاب صنعتی هم نمیتواند این عامل استتیکی را نابود کند . بازآفرینی استتیکی طبیعت ، «بشکل خود طبیعت» ، ضرورتی است عینی ، برای تمامی‌هنر واقعی ، وازنظر معرفت‌شناسی ، مطلق‌است(چون انسان فقط جزئی از خود طبیعت است) ، و فقط درحوزه‌ی شرایط معین تاریخی و اجتماعی دورانها ، جریانها ، وسبکهای هنری مختلف ، و امکانات ویژه نسبی است .

از آنجا که تغییرات اساسی ، درشناخت کلی‌انسان نسبت به دنیای خارج ، و همچنین انقلابات صنعتی ، هرلحظه امکان دگرگون کردن و وسعت بخشیدن به نگرش ما نسبت به طبیعت و تفسیر ما درباره‌ی طبیعت را دارد ، احساس زیبائی طبیعت درما نمیتواند بلاتغییر بماند وبهمین‌علت هیچگونه تکرار صوری‌انعکاس استتیکی طبیعت ، درهنر ، امکان‌پذیر نیست .

روشهای قراردادی تصویر وتوصیف طبیعت ، که‌مختص هنرمندان‌بزرگ گذشته(روبنس ، پوسین ، برولف)است ، قراردادی بودن نوعی احساس زیبائی درطبیعت است که ، اکنون ، به گذشته پیوسته است ؛ این بمعنای قراردادی بودن خود روشها و طرق بیان هنری نیز میباشد .

احساس زیبائی طبیعت درما ، بطور پیوسته ودم‌افزونی ، انضمامی میگردد ، و مفهوم انضمامی بهیچوجه بامفهوم غائی یکی نیست . برعکس ، انضمامی بودن ، از لحاظ کثرت روابط درونی و نیروهای محرک رشد عین و ذهن ، که آنرا منعکس‌کرده و میشناسد ، پایان ناپذیر است . همین دیالکتیک است‌که درا پایان‌ناپذیر بودن احساس زیبائی طبیعت ، و گرایش استتیکی ما به طبیعت ، مؤثر واقع میشود .

تنها به همین طریق است که ما میتوانیم از طبیعت‌تقلید کنیم و آنرا درهنر ــ هنری که هرگز نمیتواند خود و امکاناتش را ، حتی باتمام انواع و اشکال کنونیش ، از بین‌ببرد ــ ادامه دهیم . چه کسی میتواند پیش‌بینی کند فردا چه امکانات بی‌سابقه‌ی تازه‌ای برای تخیل حقیقتاً اعجاز آمیز ما ، برای لذت هنری ما از جهان ، و برای زیبائی طبیعت فراهم خواهد گردید . مثلا سینما

که‌ترکیبی از صدا و رنگ و حرکت است ، ناگهان سالهای توفانی ٤٩ـ١٩٤٠ را به قلب قاره‌ها ، به شهرها و روستاهائی‌که‌هزاران فرسنگ بااقیانوسها فاصله دارند آورد . شاید همین سینمای امروزی ما منادی دگرگونی‌های حیرت‌انگیزی باشد که هنر درآینده دستخوش آن خواهد شد .

بدینسان به‌اولین استنتاج استقرائی‌خود میرسیم . اینکه ، طبیعت درواقع جزئی از عمل اجتماعی است ، و زیبائی طبیعت ، درذهن بشر ، خصلت شرایط و خواص انسانی بخود میگیرد و پدیده‌ای هنری میشود و ازارزش اجتماعی معینی برخوردار است. تمامی اینها درواقع این پندار را بوجود میآورد که زیبائی طبیعت ، برای نخستین‌بار ، بوسیله عمل اجتماعی یاشعور انسانی تولید گردیده است . همین پندار است که شالوده‌ی زیبائی شناسی ایده آلیستی را تشکیل میدهد .

زیبائی واقعیت که مقدم برانسان و مستقل از او وجود دارد ، و گاهی بااو درتضاد است (زیبائی‌طوفان ، درزمین و دریا و غیره) ؛ زیبائی طبیعت دگرگون شده ، «انسانی شده» (موقعیکه انسان ، مطابق یک نقشه‌ی قبلی ، طبیعت را ، «وادار» به زیبا شدن میکند) ؛ وسرانجام زیبائی خودانسان ، زیبائی‌ئی که‌بوسیله‌ی مغز و دست انسان آفریده شده و درپدیده‌های هنری تحقق یافته است ـ تمامی اینها زیبائی ـ به اشکال و انواع متنوع‌آن ـ بشمار میروند .

زیبائی طبیعی و اجتماعی همان وحدت ضدین است که فکر التقاطی از درک آن عاجز است .

دومین استنتاج استقرائی ما برضد آنانی است که طرفدار جدائی کامل زیبائی از ماده و طبیعت هستند .

این درست است ، که ما هیچگونه روش فیزیکی یا ریاضی ، برای پژوهش درروابط درونی ماده و زیبائی ، نداریم . قوانین «هماهنگی دستگاهها» که پیروان فیثاغورث کشف کردند از لحاظ مفهوم علمی همتراز افسانه‌ی «اورفئوس» است . نکته‌ی جالب اینست که موسیقی ـ پدیده‌ای که به «شکل خالص» خود درطبیعت وجود ندارد و موجودیت خود را مدیون‌انسان اجتماعی است‌که آنرابعنوان بیان‌تمایلات‌روحی‌خودابداع‌کرده ـ همین‌موسیقی

عامل نیرومندی شده که در فعل و انفعالات بیولوژیکی ، مخصوصاً افزایش رشد گیاهان ، تأثیر میگذارد . گل میموزا که درکنار آن هرروز موسیقی پخش میشد به اندازه‌ی پنجاه درصد بیش‌ازگیاه مشابهی که تحت تأثیر موسیقی قرار داده نشده بود رشد کرد . این کشف بوسیله «سینگ» و «پانیاچ» ـ دو دانشمند هندی ـ صورت گرفت و توجه دانشمدان جهان را بخود جلب کرد .

پرواضح است که این تأثیر موسیقی دارای جنبه‌ی مادی است نه جنبه معنوی . ولی از آنجا که نمیتوان نهانگاه صوتی موسیقی را از تجلی‌ممیزه‌ی استتیکی آن جدا کرد ، و از آنجا که گیاهان ، بظاهر ، نسبت به وجود این «دوتجلی تردید نمیکنند» و بدین لحاظ تحت تأثیر موسیقی قرار میگیرند ، ما حق داریم از رابطه‌ی درونی واقعاً پیچیده ، بین زیبائی و ماده ، صحبت کنیم.

مسلماً ، ما تاکنون معمای اورفئوس افسانه‌ای و نوای اعجازآمیز چنگ او را ، که باعث دگرگونی جهان گردید ، بطور کامل حل نکرده‌ایم . ما که دارای تئوری مشخصی هستیم ، بهتر است درهرجا که مدارکی جمع‌آوری میشود «نه» بزبان نیاوریم و کوشش قهرمان جوان «ایوان‌یفرمف» (درکتاب «آندرومدا») برای کشف قوانین موسیقائی حاکم بر مکانیسم وراثت را غیر محتمل و چرندیات نیمه عرفانی ننامیم . در دوران ما ، مقیاس و عدد بیش‌ازپیش دررشته‌های جدید علوم و فعالیتهای بشر نفوذ میکنند و چه‌کسی می‌گوید که ما بزودی به کاربرد جبر ، درهمآهنگی نواهای موسیقی، ایمان‌نخواهیم آورد. آیاشیوه‌های تحقیق‌ریاضی، درشعر روسیه ، که اکنون بوسیله یکی‌از بزرگترین ریاضی‌دانان عصر ، یعنی آکادمیسین «ا . ن . کولموگوروف» طرح‌ریزی‌شده ، نشانه‌ای از آنچه دربالا گفتیم نیست ؟ ما مثال پیچیده‌ای راانتخاب کردیم که هنوز بقدر کفایت مورد مطالعه قرار نگرفته ، ولی برای مسئله موردنظر ما کاملا بجا است .

حتی ، وقتیکه هنر را درنظر میگیریم ـ پدیده‌ای که از لحاظ کیفی بازیبائی طبیعی تفاوت داشته و (بعنوان شکل خاصی از شعور) تابع قوانین جامعه است و نه قوانین طبیعت ـ میگوئیم که شکل درهنر ، بعبارت دقیق‌تر ، چیزی بیش‌از نمایش مادی و عینی افکار و احساسات انسان که به نحوی از انحاء به شرایط

اجتماعی مشروطند ، نیست .

درهیچ موردی ، بین زیبائی و ماده ، مانع برطرف نشدنی یامغاک بزرگی وجود ندارد . مجسمه‌ساز ، که قدم بقدم بکمک چکش و قلم سنگتراش برمقاومت مرمرشش فوتی ، یعنی برمقاومت ماده ، برای ساختن مجسمه پیروز میشود ، (که بدون این‌پیروزی نمیتواند تصور خود رامجسم کند) این رامیفهمد ، شایدتااندازه‌ای خام و بصری ، ولی باچنان قطعیتی میفهمد که باچشم‌رس بعضی از نظریه‌پردازان فاصله‌ی زیادی دارد .

سومین استنتاج استقرائی ما ، درحیطه‌ی تجربه‌ی مثبتی که علوم طبیعی برای زیبائی‌شناسی فراهم آورده است ، امکان‌پذیر میباشد .

زیبائی شناسی ، باید ، سرانجام شبکه‌ی پژوهشهای‌خود را گسترش دهد و باحقایق تازه و استنتاجهای تازه غنی گردد . هرسال نمیتوانید موضوع ثابتی را تکرار کنید : دراینصورت هنری درطبیعت وجود ندارد . درواقع هم‌هنری وجودندارد . ولی‌طبیعت ، مرکز ــ یااگر کمی اغراق گوئی‌کنیم ، قلمرو ــ زیبائی است .

آخرین (چهارمین) استنتاج استقرائی ما ، خلاصه‌ی‌مطلب است و به جوهراصلی مفهوم «زیبائی» مربوط میشود .

اگر بدنبال فرمولی واحد و «جاودانی» بـرای زیبائـی باشیم ، بعید است که درجستجویمان موفق شویم . به‌نظر پایه‌گذار فلسفه‌ی علمی ، «پرودن» کار مسخره‌ای میکرد که‌تمام‌عمر بدنبال فرمولهای علمی بود ــ بدون اینکه کاری برای علم بکند . هرکار ممکنی ، باید ، برای تصورعینی ما از زیبائی انجام گیرد ــ بگمان من ، این‌وظیفه‌ی عمده‌ی ماست . پیمودن‌این راه ، خوددشوارترین کارهاست ، چون عین ، ازنظرگاه ماده‌گرائی دیالکتیکی ، ترکیبی است از تعاریف گوناگون و وحدتی است از تنوع .

زیبائی ، درتنوع استثنائی و بیکرانگی تجلیاتش ، همیشه عینی است . بدین لحاظ ، هیچ کسی ، درهیچ جائی ، بدیدن و درک زیبائی ، زیبائی بمعنای کلی ، توفیق نیافته است ، بلکه‌فقط تجلی عینی مجرد و تفکیک شده‌ای از شیء زیبا را دیده است . فقط بواسطه‌ی وجود «انتزاع» درزیبائی بودکه نسبت به موجودیت عینی زیبائی تردید بوجود آمد ، همانطور که غالباً درباره‌ی ماده ،

حرکت ، زمان ، مکان و غیره بطور کلی تردید شده است . راستی چرا برآن نشده‌ایم که احساس زیبائی انسان را ، بکمک آخرین وسائل تحقیق بیوفیزیکی ، بعنوان حس ششم ، اندازه‌گیری کنیم ؟ این صرفاً از آنجهت است که ما ، بطورضمنی ، این‌حقیقت تغییرناپذیر را میپذیریم که حس زیبائی ما ، صرفاً ، شکل خاصی از «احساس» است که از اندیشه‌ما جدا نیست و براساس پنج‌حس فیزیولوژیکی طبیعی ما ، و در چارچوب آنها ، وجود دارد . پس چرا وقتی که مسئله واقعیت زیبائی طبیعت مطرح میشود ، فریاد برمی‌آوریم که این واقعیت را نمیتوان باپرگار اندازه‌گیری کرد ، نمیتوان باترازو وزن کرد ، نمیتوان بامیکروسکپ الکترونی دید یابکمک ایزوتوپهای رادیواکتیو تعیین‌شان کرد ؟ آیا این کافی نیست که مااین واقعیت را بامغزو احساس خود درمی‌یابیم ؟

همانطور که فردریک میگوید ، این داستان کهنه‌ایست . قبل‌از هرچیز انسان میخواهد اشیاء محسوس را بصورت‌انتزاع درآورد و سپس میخواهد آنها را بکمک حواس بشناسد ــ زمان را دیدن و مکان را استشمام کردن . تصادفاً ، بهمین ترتیب است که اشتیاق به برابر گرفتن معنی واقعی مفهوم «زیبائی طبیعت» با معنی مفاهیمی چون «اصل‌آتش» یا «اکسیرحیات» پدیدار میگردد .

تصور شیء زیباترکیب منطقی‌صفات ویژه وعینی واقعیت متنوع‌الشکل ، یابعبارت دیگر ، انتزاعی است از میان انبوه اشیاء متنوعی که بوسیله حواس ما دریافت شده‌اند . این تصور برای ما دارای اهمیت اساسی است ، چون‌کلی‌ترین خواص ، یعنی‌خواص استتیکی اشیاء و پدیده‌های کیفاً نامتجانس طبیعت و جامعه ، را دربرمیگیرد .

ایوان آستاخف

رابطه‌ی شیء با احساس زیبائی

(منشاء و تکامل)

این حقیقت ــ که احساس زیبائی ، دربیشتر کتب مربوط به زیبائی شناسی ، مورد بحث قرار گرفته ــ ممکن است انسان را به‌این توهم بیندازد که این موضوع ، بطور جامع ، بررسی شده و دیگر جائی برای بحث و تردید وجود ندارد .

بهیچوجه چنین نیست . چون فلاسفه ، زیست‌شناسان و باستانشناسانی که به‌نحوی‌ازانحاء، به‌تحلیل‌این‌مسائل پرداخته‌اند، معمولا تفسیرهای کاملا متفاوتی از خود بجای گذارده‌اد .

نخست ، بهتر است به بررسی این تئوری بیولوژیکی بپردازیم که میگوید ، احساس زیبائی درماهیت زیستی موجودات زنده ریشه‌داشته ، و بدین ترتیب ، درنزد حیوانات عالی و پست وجود دارد .

داروین معتقد بود که احساس زیبائی ، فقط ، منحصر به انسان نیست . برخی رنگها برای انسان و حیوانات پائین‌تر از او لذت‌بخش هستند ؛ سوسمارهای استرالیائی دارای ذوق و احساس زیبائی هستند ؛ پرندگان ماده رنگهای روشن ، زیبائی و صدای ظریف پرندگان نر و غیره را ستایش میکنند .

داروین ، درکتاب «بنیاد انواع» خود ، به شرح نظرات خود ، درباره‌ی چگونگی‌پیدایش اشیاء زیبادرطبیعت ، میپردازد . او دراینجا نیز به نتایج‌بسیار مهمی دست می‌یابد . اوخاطرنشان میسازد که زیبائی طبیعت ، از دورانهای کهن ، برای ارضاء

احساسات انسان آفریده نشده و بسیاری از اشیاء زیبا ، مدتها و مدتها پیش از انسان ــ و درنتیجه ، مستقل از وی ــ بظهور رسیده‌اند .

بنظر داروین ، اشیاء زیبای طبیعت ، احتمالا ، پیش از پیدایش انسان، در مقایسه بادوران پس‌از پیدایش وی ، به یک اندازه بوده است . طبیعت ، گلها را بدین منظور نمی‌آفریند که منظره‌ی قشنگی برای انسان فراهم کرده باشد ، بلکه ، گل برای جلب حشرات است که بایاری آنها تولید مثل‌کند ، بعبارت دیگر ، گل مدت زمان قابل ملاحظه‌ای پیش‌از چشم انسان بظهور رسید . طبیعت صدفهای زیبا ، پوشش تک‌سلولیهای گیاهی و درخت‌های راج و غیره را برای انسان نمی‌آفریند . طبیعت‌نیز مانندهرموجود زنده‌ای پیش‌از هرچیز متوجه تولید و تکثیر خود است .

عقاید داروین، دراین مورد ، دلیل عینیت زیبائی طبیعت ، و نفی آشکار ایده‌آلیسم عینی و ذهنی است که ، به ادعای آن ، زیبائی درطبیعت وجود ندارد و قلمرو شیء زیبا ایده‌ی مطلق و الهی و یاذهنیت است . درپرتو کشفیاتی که اززمان داروین به‌بعد صورت گرفته ، به سادگی میتوان نادرسی فرضیه‌ی‌وجود احساس زیبائی درحیوانات عالی ودانی ، وآگاهی سوسمارهای استرالیائی از زیبائی خود و ستایش رنگ وزیبائی پرندگان‌نر ، توسط پرندگان ماده ، و غیره را نشان داد . داروین از این حقیقت آگاه نبود که درکنار قوانین طبیعت ، قوانین اجتماعی ــ تاریخی و درکنار احساسات حیوانی ، احساسات کاملا انسانی وجود دارد . این ادعای او ، که بعضی از حیوانات دارای حس‌زیبائی هستند و زیبائی را می‌ستایند ، نکته‌ای نبود که از روی تصادف و بطورگذرا گفته‌باشد ، چون‌بعداً ، بوضوح ، درهمین‌کتاب ، میگوید: «بهمین طریق ، باوجود اینکه حیوانات گوناگون اشیاء کاملا متفاوتی را می‌ستایند ، دارای نوعی حس زیبائی هستند.» (۱)

از مطلب‌زیرین ، معلوم میشود که‌داروین تاچه‌حدآماده‌ی پذیرفتن چنین عقیده‌ای بوده است :

«چون بیشتر انسانهای ابتدائی از ترکیب زشت و همچنین

۱ــ چارلز داروین : «پیدایش انسان» ، لندن ، ۱۸۷۵ ، ص ۹۹ .

ازموسیقی سهمگین ستایش میکنند ، میتوان پذیرفت که‌حس‌زیبائی آنان ، به اندازه‌ی بعضی از حیوانات ، مثلا به اندازه‌ی پرندگان، تکامل نیافته است .» (۲)

باید تذکر دادکه این گفته نه بااصول روش‌علمی تاریخی توافق دارد و نه باتئوری تکامل طبیعی خود داروین .

مسلماً ، این مسئله روشن است که حواس انسانهای ابتدائی بطورقابل ملاحظه‌ای ، تکامل‌یافته‌تر ازحواس حیوانات عالی‌ست ، تاچه رسد به حیوانات پائین‌تر . اگر داروین ، میکلوخو ـ ماکلائی و دیگر دانشمندان فرهنگ ماقبل تاریخ ، موسیقی انسان عصر حجر را ناخوشایند و حتی کریه‌مینامند ، بهیچوجه بدان‌معنا نیست که انسانهای ابتدائی نسبت به حیوانات پائین‌تر از خود دارای حس‌زیبائی تکامل نیافته‌تری هستند ، بلکه ، فقط بدان‌معنی است‌که حس‌زیبائی ، درنزد انسانهای ابتدائی ، تکامل زیـادی نیافته ، درصورتیکه حیوانات بطور کلی فاقد آن هستند .

اگر اجداد انسانهای اولیه ابزارسازی و تکامل بخشیدن به شیوه‌های کار را نمی‌آموختند ، زندگی برروی کره‌ی زمین ، هرگز ، ازچنگال قوانین بیولوژیکی آزاد نمی‌شد ، و آنچه بنام انسان بوجود آمد و تکامل یافت ، هرگز دارای خصائل انسانی نمیگردید . فقط ، بواسطه‌ی‌کار و نهادهای اجتماعی ناشی ازتکامل کاربود که میمون انسان‌نما تدریجاً به هیبت انسان درآمد .

بدین لحاظ ، پایه‌گذاران فلسفه‌ی علمی نشان دادند کـه تاریخ بشر چگونه از جریان کار سرچشمه گرفت و انسانی شدن احساسها و استعدادها را بهمراه خود آورد . ساختن ابزار کـار نقطه‌ی عطفی درتکامل انسان گردید و تثبیت او را ، بعنوان یک نوع درطبیعت ، امکان‌پذیر ساخت . ازآن زمان ببعد انسان به آن اندازه که از لحاظ اجتماعی دگرگون شده ، از لحاظ بدنی تغییری نیافته است . بعبارت دیگر ، همچنانکه انسان خصائل تازه‌ای‌کسب میکند ، «طبیعت» وی نیز دگرگون میشود ، چون آنچه را که مـا «طبیعت انسانی» مینامیم ، تدریجاً ، اهمیت کاملا انسان‌شناسی خود را از دست میدهد . حواس انسان ، استعدادهای فکـری و

۲ـ همان کتاب ، ص ۹۳ .

خلاق وی ، تغییر و تکامل میبابند . داروین نمیتواند تمایز کیفی بین حواس انسان و حیوان را نشان دهد ، و بهمین علت ، این حقیقت را نادیده میگیرد که حیوانات از خلق تصور هنری ، یا هرتصور دیگری ، عاجزند . تمامی انواع تصوراتی که به مقوله‌ی منطق انتزاعی تعلق دارند ، باکلمه و زبان بیان میگردند ، که پاولوف آنرا ، بدرستی ، نظام علامتی ثانویه نامگذاری کرده ، و حیوانات هم فاقد آن هستد . شکل زبانی اندیشه ، نمایانگر تطور اندیشه‌ی حیوانی به آگاهی انسانی است .

جالب توجه اینجاست که داروین هم توضیح خود را ، درباره‌ی ماهیت احساس زیبائی ، نه متقاعد کننده میدانست و نه جامع .

داروین ، در «بنیاد انواع» ، اعتراف شایان توجهی دارد: «اینکه حس زیبائی ، به ساده‌ترین شکل خود ــ یعنی لذت بردن از رنگها ، شکلها و صداهای‌خاص ــ چگونه برای اولین‌بار درذهن بشر و حیوانات پست متجلی گردید ، موضوع بسیار مبهمی‌است . اگر بخواهیم بدانیم که چرا بعضی از مزه‌ها و رایحه‌ها خوشایند و برخی دیگرناخوشایند هستند ، بازهم باهمین‌شکل مواجه‌خواهیم شد . بنظر میرسد که عادت درتمامی این موارد تااندازه‌ی معینی مؤثر باشد ؛ اما برای تشکیل سلسله‌ی اعصاب درهرنوع ویژه علتی اساسی وجودداشته است .» (۳) بدین‌ترتیب ، داروین منشاء احساس زیبائی را«موضوع بسیار مبهمی» میداند .

ولی آنچه‌که دراواخر سالهای ۵۹ــ۱۸۵۰ ، برای‌داروین ، موضوع مبهمی بشمار میرفت ، درنظر بعضی از نویسندگان یکصد سال بعد ، به‌هیچوجه ابهام‌آمیزنبود. درداستان «لبه‌ی تیغ» اثر «ایوان یفرموف»،که درسال۱۹۶۳درمجله‌ی ادبی «نوا» منتشر شد ، بامفهوم بیولوژیکی طبیعت احساسهای استتیکی ما ، که بااصرار زیادی اقامه شده است ، مواجه میگردیم .

بقول «گرین» ، قهرمان داستان ، آنچه‌برای گشودن‌اسرار زیبائی ضروری است ، «شالوده‌ی بیولوژیکی روانشناسی» ــ فیزیولوژی روانی ــ است ، درحالیکه «ستایش زیبائی رابهرطریقی نمیتوان توجیه و تصور کرد ، مگرغزیزی ...»

۳ــ چارلز داروین «بنیاد انواع» چاپ ششم ، لندن ، ۱۸۸۸ ، ص ۱۶۲ .

داروین احساس زیبائی را باآگاهی مربوط میدانست . گرین آنرا باغریزه مربوط میداند ، که بمعنی عامیانه کردن آشکار عقیده‌ی داروین است .

گرین میگوید پروبال رنگارنگ پرنده‌ی نر ، وسیله‌ایست برای لذت دادن به پرنده‌ی ماده و جلب آن بطرف خود . «سیما ، شیفته‌ی معلومات وسیع گرین شده بود . برای اولین‌بار درزندگی کوتاهش ، مردی را میدید که علوم جدید باتمام تنوعش برای وی کتابی خوانده شده بود» .

گرین به هنرمندان میگوید ، به سخنرانیش گوش دهند : «... بنظر من ، طی هزاران سالی که از موجودیت هنرهای زیبا میگذرد ، حتی یک کوشش حقیقتاً علمی ، برای تشریح احساس زیبائی درنزد ما ، صورت نگرفته است .» گرین هم ، مانند آن نجیب‌زاده‌ی بورژوا درآثار مولیر ، که از یادبرده که‌تمامی عمرش به نثر سخن میگفته ، نقطه نظری را بیان میکند بدون اینکه بداند اولین‌بار در کجا ، کی و بوسیله‌ی چه کسی پذیرفته و شرح داده شده است . بدین ترتیب ، اینکه تصور میکنیم بایک خبره‌ی‌بزرگ زیبائی شناسی مواجهیم ، ماهیت تقلیدی بخود میگیرد .

«دایاراما» ، هنرمندهندی ، یکی دیگراز قهرمانان داستان است که از معشوقه‌ی خود مجسمه‌ای ساخته است . طرزبرخورد اوهم بامسئله‌ی‌زیبائی ، عامیانه کردن‌تئوری زیست شناسی است: او میگوید «حتی یک قطره‌از آن‌زیبائی گرانبها ، که‌حاصل‌میلیونها سال تکامل‌حیوانی است، نبایدکم‌شود .» سپس‌میافزاید : «... مردم فقط به درک قدرت زیبائی طبیعت حیوانی‌خود نائل‌میگردند ، که آنهم درپرتو اشتیاق به علم‌برایشان روشن شده‌است .» نویسنده ، ضمن اینکه زیبائی را «اقتضای بیولوژیکی» میداند ، ازیادمیبرد که زیبائی ، درطبیعت غیرآلی هم ، که هیچگونه ارتباطی بااقتضای بیولوژیکی ندارد ، مشاهده میشود ، و همچنین ، انسان دارای زیبائی روحی و اخلاقی است .

اگر زیبائی انسانی را فقط کمالجوئی طبیعت حیوانی بدانیم ، این حقیقت را نادیده گرفته‌ایم که حتی زیبائی جسمانی انسان را نمیتوان براساس کمالجوئی طبیعت حیوانی توضیح‌داد . طبیعت انسانی دارای دامنه‌ی وسیع‌تر و پیچیدگی بیشتری است .

از یکطرف ، دارای‌جنبه‌ی زیست‌شناسی ، یا تاحدی‌مردم شناسی ، و از طرف دیگر دارای جنبه اجتماعی ـ تاریخی است . انسان محصول روابط اجتماعی ، و نتیجه‌ی میلیونها سال‌تکامل حیوانی، است .

«وحی» استتیکی‌قهرمانان داستان «لبه‌ی‌تیغ» (ونویسنده‌ی داستان ، که درعقاید آنان‌سهیم است) ، اینستکه‌زیبائی ، محصول طبیعت حیوانی انسان است . شگفت‌آور اینجاست که قهرمانان و نویسنده‌ی کتاب ، نظریه‌ای را بعنوان آخرین کلام درپیشرفت علمی مطرح میکنند که داروینیسم اجتماعی ، بیش از یکصد سال قبل ، آنرا موعظه میکرد .

مطابق نظر یفرموف ، انسان زیبائی را نمی‌آفریند ، بلکه، صرفاً آنرا کشف میکند . او بدین‌سان ، نقش خلاق احساسات ، ذهن و تخیل را نادیده میگیرد .

زیبائی شناسی علمی ، این فرضیه‌ی یک جانبه را ، با فرضیه‌ی عظمت و قدرت فعالیت خلاق بشر ، پاسخ میدهد ، و انسان را بعنوان رقیب پیروزمند طبیعت درآفرینش زیبائی ترسیم مینماید . درواقع ، از اینهم بمراتب جلوتر میرودونشان میدهد که آنچه که انسان مطابق قوانین زیبائی می‌آفریند ، بنوبه‌ی خود ، درتکامل قدرت شناخت و شتایش زیبائی ، سودمند واقع میگردد . این عقاید ، از سالها قبل ، بصورت جزء ضروری ـ و عموماً پذیرفته شده‌ی زیبائی‌شناسی علمی ـ درآمده است .

ولی ، بازگردیم به سوی‌داروین . درکتاب «بنیاد انواع» بااین قضیه‌ی نسبتاً جالب مواجه میشویم که تصور زیبائی را نباید ذاتی و تغییر ناپذیر انگاشت . خود داروین نمیتوانست این قضیه‌ی صحیح‌راتوضیح دهد. «ارنست هکل» (٤)، زیست شناس ماده‌گرای ، و جانشین بزرگ‌داروین ، ضرورت چنین توضیحی را سخت احساس میکرد .

هکل ، از اشکال گوناگون‌زیبائی طبیعت ـ زیبائی‌دروزن ، تقارن ، زیبائی‌حیاتی ، انسانی ، جنسی‌و زیبائی‌های مناظرطبیعی‌ـ تحلیل جامعی بعمل آورد و متوجه خط تکاملی پیوسته‌ای شد که

---

4. Ernest Haeckel

ازساده به‌مرکب، واز پست به‌عالی میرسد. این نردبان ترقی ، باتکامل احساس زیبائی درنزد انسان نیز ، تطابق دارد ، که از لحاظ رویانشناسی ، از کودکی به کهولت ، و ازلحاظ کمال‌جوئی ـ همگام باپیشرفت انسان ـ از انسان‌وحشی و بربر به‌انسان‌متمدن و منتقد هنری راه میپوید . تاریخ تکامل انسان و اعضاء بدن او درباره‌ی تاریخ زیبائی شناسی و وسائل تزئین هم ، صدق میکند ؛ از اینجا می‌آموزیم که لامسه و ذائقه ، احساس زیبائی و هنر ، چگونه بتدریج تکامل مییابند . (۵)

بدینسان ، هگل ، بطور اختیاری ، بین تکامل حس زیبائی درنزد انسان از یکطرف ، و تکامل اشکال‌طبیعی زیبائی ـ ازپست به‌عالی ـ از طرف دیگر ، به تشابه قائل میشود ، تشابهی که تاریخ بهیچوجه مؤید آن نیست . قبول تکامل از پست به عالی ، به معنای کشف علل تکامل احساس زیبائی نیست .

هگل ، درمقایسه‌ی احساسهای خاص انسانی ، دائماً به سوی تضادی کشیده میشود که ، خود ، قادر به توضیح آن نیست : چرا ماده و روح دارای روابط متقابلند ، و روح از کجا سرچشمه میگیرد ؟

درتوصیف بینائی ، بدرستی ، خاطر نشان میسازد که چشم ، نتیجه‌ی یک روند طولانی تکاملی است . چشم ، «تصویر اشیاء جهان خارج را می‌بیند» . انسان و حیوانات عالی ، دراین قوه ، مشترک هستند .

برای فعالیتهای گسترده‌ی فکری انسان فرهیخته ، چشم پس‌از مغز ، مهمترین عضو بدن است . راستی اگر نمیتوانستیم بخوانیم ، بنویسیم ، ترسیم کنیم ، و رنگها و اشکال جهان‌خارج را ببینیم ، زندگی معنوی ما به چه صورتی‌درمیآمد ؟ باوجود این، قوه‌ی گرانبهای «بینائی» ، بالاترین و کاملترین پله‌ی نردبان طولانی روندهای تکامل است ، که پائین‌ترین و ساده‌ترین نقطه‌ی حرکت آن ، حساسیت پلاسما دربرابر نور است . (٦)

توضیح بیولوژیکی طبیعت بینائی ، گرچه ، برروی‌هم ، بدون هیچگونه تردیدی ، منطقی است ، دارای تضاد و محدودیت

۵ـ ارنست‌هگل : «شگفتیهای زندگی» ، اشتوتکارت ، ۱۹۰٤ ، ص ۲۱٤ .
٦ـ همان کتاب ، ص ۳٤۳ .

هم‌هست . این تضاد وقتی آشکار میشود که هکل میکوشد زندگی معنوی را نتیجه‌ی یک اقتضای کاملا جسمانی بداند . ولی اینگونه «نتیجه‌گیری» ، بهیچوجه ، دارای شالوده‌ی علمی نیست ، چون جسم ، شرط لازم تفکر است . این توضیح ، از آن جهت ناقص و محدود است که ، بسیاری از وظایف معنوی و مادی چشم را سراپا نادیده گرفته است . چشم‌انسان دارای دقت ودوربینی‌چشم عقاب ، که میتواند موشی را درحال دویدن برروی زمین ازارتفاع زیاد ببیند ، یا مانند چشم مورچه ، که میتواند اشعه‌ی فوق بنفش را ببیند ، نیست . ولی ، انسان ، بواسطه‌ی تکامل تولید مادی و درنتیجه ، تولید معنوی ، وسائل‌دقیق متعددی ساخته‌است که اورا به مشاهده‌ی فعل و انفعالات جاری درسایر کرات ، و مطالعه‌ی ذرات ریز درعالم صغیر ، که برای‌چشم غیرمسلح‌نامرئی هستند ، و دیدن اشعه‌ی فوق بنفش و زیر قرمز توانا میسازد . بدینقرار ، انسان بینائی خود را آنچنان تکامل بخشیده است که میتواند بیشتر و دقیقتر ازهرحیوانی ببیند . انسان ، که‌قدرت‌بینائی خود را میلیونها برابر افزایش داده ، مرزهای بیولوژیکی را پشت‌سر گذاشته است . گذشته از این ، حاصل هزاران سال کار ، چیزی است که خود قوانین زیست‌شناسی هم قادر به انجام آن نیست : حیوان را به هیبت انسان درآوردن . هکل ، این روند را فعالیت‌انسان برای خودسازی، مینامد. پایه‌گذارفلسفه‌ی علمی ، آنرا انسانی شدن انسان میداند . بدین‌ترتیب ، تاریخ جهان ، بمثابه‌ی روند پیچیده‌ی غلبه برناهنجاری حیوانی ، عینی کردن احساسها ، تکامل آگاهی ، پیدایش استعدادهای خلاق نوین ، و ناشناخته دردنیای حیوانی ، و پی‌ریزی فعالیتهای متعدد مادی‌و معنوی جدید ، ظاهر میگردد . چشم انسانی شده ، چیزی است بیش‌از یک‌عضوبینائی : همچنین ، عضوی ازمغزاست که‌ویژگیهای زیبای سایه و سایه روشن رنگها را باترکیبات بیشمارشان ، بادقت قابل ملاحظه‌ای ارزیابی میکند و از زیبائی طبیعت و اشکال هنری لذت میبرد . چشم انسان ، درروی زمین ، درآسمان ، در آب ، و درهوا ، بیش‌از چشم هرحیوانی می‌بیند .

انسان ، باکار خود ، فقط طبیعت اطرافش را دگرگون نمیکند ، بلکه ، طبیعت خود را نیز دگرگون میکند . تمام‌حیوانات

عالی دارای چشمی هستند که اشیاء خارجی را برروی شبکیه منعکس میکند . فقط ، انسان چشمی دارد که عضو بینائی معنوی بشمار میرود و درساختن اشیاء ، مطابق قوانین زیبائی ، به انسان کمک مینماید . و انسان ، خود ، طبیعتا ، هنرمند است .

این ، از بینائی . اما درباره‌ی شنوائی چه ؟ هگل معتقد است که شنوائی ، یادرک اصوات و آهنگها ، قوه‌ای است که ، درمیان بخشی از حیوانات مشترک است . حس ویژه‌ی شنوائی ، درنتیجه‌ی ایجاد ارتعاش درمحیط (هوایاآب) ، یادرنتیجه‌ی‌ارتعاش اجسام سخت مانند دیاپازون ، سیم ویالن و غیره که باآن ارتباط پیدا میکند ، بوجود میآید . هرگاه ارتعاشها ، بطور متوالی و منظم ، دریافت شود ، تشکیل آهنگ ، و درغیراینصورت،تشکیل صدا ، میدهد . هرگاه آهنگهای مختلفی باهم یکی شوند (آهنگ اصلی و آهنگ فرعی) و احساس مرکبی ایجاد کنند ، دراینصورت «طنین» نامیده میشود . ارتعاشهای اجسام صدادار ، بوسیله‌ی سلولهای شنوائی که درانتهای عصب شنوائی گسترده میشوند ، جذب میگردد . بدین ترتیب ، حس شنوائی واقعی به حس‌فشار ، که موجد آنست ، خلاصه میشود . چون عضو شنوائی ، بهمراه چشم ، یکی از مهمترین وسائل فعالیت عالی فکری است ، لازم به تذکر است که نقطه‌ی حرکت دراینجا نیز کاملا جسمانی است و نشانه‌ی احساس فشار جرم ، نیروی وزن میباشد . (۷)

هگل ، درتحلیل شنوائی ، مانند بینائی ، بازهم ، بدون تردید ، درست میگوید ، چون این موضوع به مکانیسمی کاملا جسمانی مربوط میشود . ولی ماده‌گرائی تاریخ طبیعی او ازاین جلوتر نمیرود . وقتیکه موضوع نقش بینائی یاشنوائی ، درزندگی معنوی ، مطرح میشود ، او از ماده‌گرائی میگسلد و به موضوع فیدئیسم (۸) بازمیگردد : «دراصول مذهبی‌مارتین‌لوتر ، که‌کودکان ما بهنگام جوانی آنرا بعنوان شالوده‌ی فلسفه‌ی حقیقی زندگی ازبر میکنند ، به‌این جمله برخورد میکنیم : من ایمان دارم که پروردگار مرا ، و تمام بندگان را ، آفرید ، به من جسم و روح ، چشم و

۷ـ همان کتاب ، صفحات ۵۸ ـ ۳۵۷ .

۸ـ برتری دین برعلم ـ مترجم .

گوش و دیگر اعضاء بدن ، عقل و احساس داد ، و من درپناه او می‌زیم .» (۹)

بدین ترتیب ، ایمان بخداوند متعال ، و آفرینش او ، بعنوان شالوده‌ی فلسفه‌ی حقیقی زندگی ارائه شده است . ماده ـ گرائی هگل‌درعلوم طبیعی ، درست‌مانند تمام‌شاخه‌های‌ماده‌گرائی ، تاآنجا که به پدیده‌های طبیعی مربوط میشد ، ماده‌گرائی ازپائین ، و درمورد پدیده‌های اجتماعی ، ایده‌آلیسم از بالا بود . بنابراین طبیعی است که‌هگل نتوانست چیزی دقیق‌و متقاعدکننده ، درباره‌ی محتوی احساسهای معنوی ، بگوید ، باوجوداینکه همواره‌درکاراو نوعی کوشش جدی ، گاهی‌واضح و گاهی مبهم ، برای مباحثه‌در اطراف تاریخ تکامل احساس زیبائی دیده میشود .

عشق

هگل ، مطالب مهمی هم درباره‌ی تکامل عشق ، احساسی که یکی از مهمترین سرچشمه‌های اشکال عالی فعالیت معنوی بشر گردیده است ، دارد .

درکتاب «شگفتیهای زندگی» مینویسد : «وسترمارک در کتاب ، «تاریخچه‌ی ازدواج» ، نشان میدهد که اشکال حیوانی و خشونت آمیزازدواج درمیان‌انسانهای‌وحشی ، چگونه ، تدریجاً ، به شکل احساس لطیف همدردی و محبت درآمد و سرانجام برآنها مسلط شد ، عشق ، بویژه درهنرهای پلاستیک ، موسیقی وشعر و درتکامل احساس زیبائی ، مورد ستایش قرار گرفت و غنی‌ترین منبع فعالیت عالی معنوی بشر گردید . (۱۰) عشق ، بمعنای جدید کلمه ، احساسی است که نتیجه‌ی تمامی تاریخ تکامل انسان‌بشمار میرود . کاملا خطاست‌اگر تصور کنیم‌که احساسهاوعواطف شدید، همدردی‌و محبت ، و فعالیتهای‌عالی معنوی همیشه وجودداشته‌اند. دردوران پیش‌ازتاریخ، هرگز چیزی بنام عشق خاص جنسی ، و احساسات و عواطف ناشی از آن وجود نداشت .

۹ـ همان کتاب ، صفحات ۹۰ ـ ۳۸۹ .

۱۰ـ ارنست هگل : «شگفتیهای زندگی»، صفحات ۹۶ـ ۴۹۵ .

انگلس میگوید پیش‌از قرون وسطا ، مسئله‌ی عشق‌خاص جنسی ، نمیتوانسته است وجود داشته باشد . پیداست که‌زیبائی جسمانی و صمیمیت و تمایل مشترک، انگیزه‌ی رابطه‌ی جنسی در دوجنس مخالف را بوجود می‌آورد . ولی ، این باتصور ما از عشق جنسی فاصله‌ی بعیدی دارد . عشق به زناشوئی ، دردنیای باستان ، نه یک تمایل ذهنی ، بلکه ، یک وظیفه‌ی عینی ، و نه شالوده‌ی ازدواج ، بلکه ، مکمل آن بود . عشق جنسی ، بامفهومی که ما از آن داریم ، درنظر «آناکرئون» ، شاعرباستانی، بهمان اندازه بی‌اهمیت بود که رابطه‌ی جنسی بامعشوقه‌اش . درآن روزگار ، مردان متأهل شرم داشتند که کوچکترین اثری‌از علاقه‌به همسران خود نشان دهند . اما مردان باتحقیر خود ، از طریق غرق شدن‌درعشق فاسدبه‌جوانان ومغضوب کردن‌خود وخدایانشان باافسانه‌ی «گنومدیز» (۱۱) ، موجب تحقیرزنان خود نیزشدند .

عشق جنسی ما و احساسات‌لازمه‌ی‌آن ، اساساً باکشش ساده ، و با«اروس» (۱۲) جهان باستان متفاوت است . نخست ، مستلزم احساس متقابل ، از جانب زن ، است ، که او راهمطراز مرد میسازد ، درحالیکه دردوران باستان ، حتی از او خواهش‌هم نمیشد . دوم اینکه ، عشق جنسی میتواند آنچنان شدید و دیرپا باشد که جدائی و خودداری از آن برای هردو طرف ، سخت غم‌انگیز گردد . مردم مایلند ، درراه عشق ، باخطرهای بزرگی مواجه شوند وحتی جان خود را از دست بدهند . پس عشق ، بمعنای جدید خود ، خواهان معیار اخلاقی کاملا تازه‌ای است . درزمان‌باستان ، روابط عشقی ، فقط ، درخارج ازچارچوب‌جامعه‌ی رسمی– مثلا دربین چوپانها – که «تئوکرتیوس» ، «موسکوس» ، «لانگوس» ودیگران ، خوشیها واندوه‌های آنان‌رابه‌آواز میخواندند، وجود داشت .

اولین شکل‌عشق جنسی که‌درتاریخ بعنوان شورنفسانی ، و بالاترین شکل انگیزش جنسی ظاهر میشود – و دقیقاً خصوصیت ویژه‌ی آنست – این ، اولین شکل ظهور عشق جنسی ، عشق شوالیه‌ای‌قرون وسطا ، بهیچوجه‌عشق به‌زناشوئی‌نبود . برعکس ،

۱۱– گنومدیز ، نام پسربچه‌ی زیبائی که ساقی خدایان بو د– مترجم .
۱۲– الهه‌ی عشق در افسانه‌های یونان باستان – مترجم .

این عشق بین اهالی «پروانس» فرانسه ، با بادبانهای گسترده ، بسوی زنا ، درحرکت است ، که شعرا هم آوازهای ستایش‌آمیز برای آنها میخوانند . «سرودهای سحرگاهی»نتیجه‌ی کارشعرای «پروانس» است. دراین‌اشعار، خوابیدن‌شوالیه‌دربستر معشوقه‌اش، که همسر مرددیگری است ، شرح‌داده میشود . اهالی‌شمال‌فرانسه و آلمانیها نیز همراه باآداب و رسوم مشابه عشق چاپلوسانه ، این‌گونه شعر را پذیرفتند .

عصر رنسانس (نوزائی) شاهد پیدایش غزلهای عاشقانه‌ی «پترارک» وتراژدی شاعرانه‌ی «رومئو وژولیت» ، اثر شکسپیر ، بود . رومئووژولیت نمونه‌ی کاملی ازعشق‌بسیار سوزان‌و شدیدی است که دوطرف مایلند ، بخاطرآن ، به هرگونه خطری تن‌دردهند و حتی جان خود را درراه آن بگذارند .

همانطور که «بلنیسکی» میگوید ، گیرندگی رومئو وژولیت، درعقیده به عشق است ، و بهمین دلیل است که‌عاشق ومعشوق ، باهیجانهای سوزان خود ـ که از تلالوستارگان نور می‌گیرد ـ آنچنان‌کلمات‌شورانگیز و تکاندهنده‌ای ، بزبان‌میآورند. تک‌گوئیهای رومئووژولیت نه فقط مبین عشق آندو بیکدیگر ، بلکه ، اثبات پیروزمندانه و غرور انگیز عشق ، بعنوان یک احساس آسمانی (برتر) است .

زن عصر رنسانس ، عشق حقیقی ، یعنی عشقی را که مستلزم شرکت دوجانبه ، برابری ، آزادی ، استقلال و شرافت نفس ، و بطور خلاصه ، تمام چیزهائی که زن عهدباستان فقط در رؤیا باآنها آشنائی داشت ،درک میکرد . از قطعه‌ی زیر ، که از کتاب «دون‌کیشوت» گرفته‌شده، ودرآن«مارسلا»ی‌زیبا، «آمبروسیو» دوست «کریسوستوم» را خطاب‌میکند ، میتوان دریافت که عشق ، درزن عصر رنسانس ، چه احساسها و امیدهائی برمی‌انگیخته است :

«تو میگوئی ، خداوند بمن زیبائی داده است ، نه همین که هست ، بلکه ، به آن اندازه که ترا ، بااینکه نمیخواهی ، وامیدوارد تا مرا دوست داشته باشی ؛ از کجا به این نتیجه رسیدی ، و اینقدر برروی آن پافشاری میکنی که پاسخ دادن به شهوت تو ، وظیفه‌ی من است ؟ باکمک همان استعداد ناچیزی

که طبیعت بمن ارزانی داشته ، میدانم که هرچیز زیبا ، دوست داشتنی است ؛ ولی بهیچوجه نمیتوانم بپذیرم چیزی‌که مردم‌بخاطر زیبا بودنش آنرا دوست دارند ، باید دربند شیفتگی ستایشگر خود باشد ... شرافت و فضیلت ، زیور روحند ، که بدون آنها ، هرآدمی ، حتی زیبا ، شگفت‌انگیز نخواهد بود ؛ ... پس ، اگـر پاکدامنی یکی‌از فضایلی باشد که جسم و جان را زینت بخشیده‌و زیبا جلوه میدهد ، چرا او ، یعنی معشوقه ، چنین جواهری را که بخاطر آن او را دوست دارند ، برای ارضای شهوت کسی ، از دست بدهد که بخاطر لذت خودخواهانه‌اش ، باتمام فکر و توانائی‌اش کمر به نابودی آن می‌بندد ؟

«من ، آزاد متولد شدم ، و برای لذت بردن‌از این‌آزادی ، دوری از این کارها را برگزیده‌ام . درختهای روی‌این کوهستانها ، مونس من‌هستند ؛ و من‌بغیراز آب‌های زلال این‌جویبارهای‌بلورین، آینه‌ی دیگری ندارم . درسیما و زیبائی‌خود ، بادرختان‌و جویبارها شریکم ؛ شعله‌ای کوچکم ، وشمشیری‌هستم در دور دست : کسانی را که چشمهایم تسخیر کرده‌اند ، زبانم‌از فریب میرهاند ...» (۱۳)

وقتیکه حرفهای او بپایان رسید و درجنگلها ناپدید شد ، دون‌کیشوت گفت : «همه‌ی مردان نیکوخصال باید او را بستایند و محترم بشمارند ...»

صحبتهای «مارسلا» ، تمامی اصول عشق را ، آنطور که درقرون وسطا فهمیده میشد ، دربرمیگیرد . زنی که تعصبات قرون وسطائی را که موجب بردگی‌ذهن و اراده‌ی‌او بودند ، دورانداخته است، عشق‌را، مغرورانه، احساسی پاک وشریف مینامد ، که فقط موقعی امکان دارد ، که دوجانبه باشد . بدین ترتیب ، واضح است که عشق و علاقه ، بهیچوجه ، یکی نیستند . عشق حقیقی ، بدون برابری ، امکان‌پذیر نیست . اما برابری زن و مرد ، بخودی خود ، و نیکو خصال بودن‌آنها ، ضرورتاً ، مستلزم عشق نیست . عشق حقیقی ، به هیچگونه اجباری تن درنمیدهد . آزادی مطلق انتخاب نیز شرط ضروری دیگری‌است . یکی ازنکات‌مهم‌صحبتهای مارسلا تاکید براین مطلب است که در روابط بین‌عاشق ومعشوق،

۱۳ـ تاریخ و ماجراهای «دون کیشوت» ، ترجمه از اسپانیولی، توسط «ت. اسمولت» ، لندن ۱۸۱۸، جلد اول ، صفحات ۱۰ـ۱۰٦ .

باید خلوص و صداقت مطلق حاکم باشد . خلوص و صداقت در رابطه ، بیش‌از هرچیز ، موجب تعالی و سرافرازی جسم و روح میگردد .

بنابراین ، وقتی انگلس میگوید ، عشق ، بمعنای جدید کلمه، مستلزم‌معیارهای اخلاقی‌تازه‌ای‌است، حق‌دارد. صحبت‌کردن از عشق ، بدون درنظر گرفتن معیارهای اخلاقی آن ، به‌معنای انکار اهمیت معنوی بیکران آنست . وقتیکه دون‌کیشوت میگوید تمام مردان نیکوخصال باید «مارسلا» را بستایند و او را محترم بشمارند ، زیبائی معنوی مارسلا را درنظر دارد نه‌زیبائی جسمانی او را . البته ، کاملا حق بااوست . چون زیبائی معنوی ، بیشتر شایان تمجید است . زیبائی معنوی ، برزیبائی جسمانی هم می‌افزاید .

ازآنجا که نابرابری مرد و زن ، به مردامتیازداده‌بود واو میتوانست تمام تصمیمها را خودش بگیرد ، حتی بدون اینکه چیزی از عقیده‌ی زن جویا شود ، درموردمارسلا ، وضع ، کاملادگرگون شده بود . «سروانتس» مدافع همیشگی برابری زن و مرد و استقلال زنان ، عدم پذیرش مغرورانه‌ی تسلط مرد برامیال‌مارسلا را ، بدون اینکه وی به آرزوی آن مرد پاسخ بگوید ، موجه جلوه میدهد .

تمام اینها ، ازلحاظ تاریخی ، دال‌براحساسهاو معیارهای اخلاقی ، تمایل وبیزاری ، مفاهیم اخلاقی و زیبائی شناسی تازه و ژرف‌تری است . لیکن ، اگر تصور کنیم ، جامعه‌ی جدیدی که جای فئودالیسم‌راگرفت، به‌تکامل مترقی «احساس‌آسمانی»امتیازی قائل‌شد، اشتباه کرده‌ایم. هگل بدرستی نشان داد که هرچیزی، برپایه‌ی «آنتی‌تزها»ی خود ، تکامل مییابد . دوران نفرت‌انگیزاوائل سرمایه‌داری ، همراه باراهزنی دریائی و غارت بی‌مهابای تمام ملتها و سرزمینهای تازه کشف شده ، و تجاوز به اصول‌اخلاق ، درکمین نشسته بود . خیانت به شوهر ، و روسپی‌گری آشکار و پنهان ، همه جاگیرشده بود . بااین‌حال ، برشدت‌عشق، مخصوصا درخارج از قلمرو زناشوئی ، افزوده میشد . تمام اینها را میتوان در «عموبت» ، اثر «بالزاک» ، و «بل‌آمی» ، اثر «موپاسان» ، و مجموعه‌ی کثیری از داستانهای بلند و کوتاه ، نمایشنامه‌ها و

فیلمها مشاهده کرد .

باتکامل هنر و ادبیات جدید ، موضوع عشق ، در نزد عموم ، بطور یک زبان ، خصلتی جاودانی بخود گرفته است . عشق، موضوع نظم ، نثر ، نمایشنامه‌ها ، نقاشی‌ها و پیکره‌ها شده است . بسیاری از غزلهای فناناپذیر پوشکین ، گواه گویائی براین حقیقت هستند که عشق سرچشمه‌ی زیبائی و ظرافت‌درونی گردیده است (دراشعاری‌نظیر «ترادوست میداشتم»، «تواز سرزمین آشنایت گسستی») .

اشعار عاشقانه‌ی پوشکین ، همانطورکه بلینسکی‌میگوید ، آمیخته‌ایست از گرمی سوزان انسان و هنرشادی آفرین او . احساس شاعر دراین اشعار ، همیشه لطیف و رقیق ، ولی ژرف است . احساسی است همواره انسانی ، که بشکلی متین‌و زیبابیان میشود . معمولا ، عشق و دوستی ، بعنوان احساسهائی ظاهر میشوند که بیش‌از هرچیز او را متأثر میکنند و سرچشمه‌ی تمام خوشی‌ها و اندوههای او بشمار میروند . گاهی ، حتی اندوه او ، هرقدر هم گران ، بطور چشم‌گیری شادمانه و طبیعی است ، و روح آزرده و قلب مجروح او را درمان میکند .

هنر ، نمایشگر پیشرفتهای هومانیزمی است که ، عشق بدان دست یافته و دراین راه ، دارای لطافت و خلوص اخلاقی گردیده است . همچنین ، نشان‌میدهد که‌اگر عشق درچنگال‌سرمایه گرفتار آید ــ که نیروی نامحدودی برای‌خرید ، فروش و تباه‌کردن دارد ــ چگونه سقوط میکند . بالزاک ، زولا ، موپاسان ، ویکتور مارگریت و کوپرین ، صحنه‌های دقیق و ترسناکی دربرابر خواننده ترسیم میکنند ، که حتی اگر چنان بوده باشند ، درکنار واقعیت عریانی که نمایانده میشده ، از شدت آنان‌کاسته شده است . داستان‌های «شکوه وتیره‌روزی‌روسپی‌ها» ، «نانا» ، و«سیاه‌چال»، فقط جزئی از مجموعه‌ی داستانهائی هستند که بی‌پرده نشان میدهند که بدی و زشتی ، که هرروز و هرساعت ، از وجود پول ، ناشی میشوند ، چگونه هرآنچه که پاک و زیباست ، همچو آسیابی میکوبند و خرد میکنند .

نظر به آنچه دربالا راجع به اهمیت استتیکی و اخلاقی عشق گفتیم ، برای توصیف آثاری که‌نویسندگان آنهااصراردارند

مسئله‌ی عشق را به مسئله‌ی جنسی و احساسات عاشقانه‌ای تبدیل کنند که وظیفه‌اش ارضای امیال گروه خاصی از مردم است (که چشم‌شان حتی یک قدم دورتر را نمی‌بیند) ، مشکل بتوان کلمه‌ای پیدا کرد . چون تجزیه و تحلیل این موضوع جاودانی ، ضرورت چندانی‌ندارد، مقاله‌را بانگاهی بیکی ازاشعارعاشقانه‌ی «استپان شیپاچف» ، که درآن با غرور توجیه پذیری دربـــاره‌ی سازندگان جامعه‌ی نو وعشق آنان صحبت میکند، به پایان‌میبریم:

«ما دنیای نوئی میسازیم . چیست آن ، که بتواند
درلطافت و زیبائی ، از کار ما برتر باشد ؟
پس کیست آنکه جسارت کند و بگوید ،
شاید عشق ماکمتر ازاراده‌ی مابه انجام وظیفه‌مان باشد ؟

شاید من ، شایسته‌ی گفتن آن نباشم ــ ولی مطمئنم ،
که روح اشتراک درانجام کارهای سترگ ،
دراوج و درخلوص ،
همچون احساسهای گذشته‌مان ، درماهست .»

حقایق ، بدون چون و چرا ، این گفته‌ی پایه‌گذار فلسفه‌ی علمی را ثابت میکنند که ، عشق ، مانند تمام احساسهای بشری ، محصول سراسر تاریخ بشر است .

احساسها و عواطف ، کشش روحی ومعیارهای‌اخلاقی ، که محصول تکامل عشق هستند ، دال برنقش بسیار مهم عشق ، درحوزه‌ی اخلاقیات و زیبائی شناسی ، میباشند . اما نکته‌ی اساسی ، درباره‌ی عشق ، بمعنای جدید کلمه ، اینست که بـــه انسان کمک میکند تا از نردبان انسانی کردن احساسهای بشر ، بازهم بالاتر برود . تاریخ هنر معاصر گواه بارز این مدعاست .

ذهن‌گرائی درزیبائی شناسی

نخست ، بهتر است به بررسی نظرات نمایندگان زیبائی‌شناسی

ایده‌آلیستی آلمان درباره‌ی طبیعت احساس زیبائی بپردازیم .

کانت ، درکتاب «نقدی برداوری» ، که شیلر آنرا بدرستی «نقدی برداوری درزیبائی شناسی» نام داده ، معتقداست که‌زیبائی چیزی نیست مگر تصور خودما ، و مستقل از تصوری که ما از آن داریم وجود ندارد ، چون خود ، فقط فرع برتصور ماست .

بعبارت دیگر ، کانت منکر وجود شیء زیبائی است که بما لذت میدهد . درنظر او همه چیز درذهن است . (۱٤) بطور خلاصه ، زیبائی ، کاملا بعنوان تصورما از یک‌شیء وجوددارد . اما کانت بهمین کفایت نمیکند . او به طرح قضیه‌ای میپردازد که، اساساً ، نوعی تناقض‌گوئی است : زیبائی ، ویژگی ذاتی یک تصور نیست ، بلکه خاصیتی است متعلق به تصور ، فقط در رابطه بااستعداد ویژه‌ای که دردرون ماست . زیبائی ، ویژگی‌ئی است که ما برتصور می‌افزائیم ، یا به آن ارتباط می‌دهیم .

این تئوری دارای هسته‌ی منطقی فریبنده‌ای است ، که کانت آنرا درانتزاع‌های مغشوش ایده‌آلیسم انتقادی ، مستور نگهمیدارد . و این هسته‌ی فریبنده درکلمات «می‌افزائیم یاارتباط میدهیم» نهفته است . در ، باصطلاح ، «تصورناب» ، تصوری که هیچگونه پیوندی بامشاهده‌ی اشیاء ندارد ، یک جو هم زیبائی وجود ندارد . کانت معتقد است که هیچ تصوری ، فی‌نفسه ، نمیتواند زیباگردد . درصورتی ممکن است زیبا شود که ما آنچه‌را که شیء زیبا نام داده‌ایم ، مشاهده کنیم . کانت ، بطور مستقیم ، درباره‌ی شیء زیبا بعنوان واقعیت عینی ، صحبت نمیکند ، بلکه ازچیزی حرف میزند که ما بعنوان شیء زیبا به آن اشاره خواهیم کرد . او از پذیرفتن عینیت شیء زیبا سرباز زده ، و به بحث‌های طولانی و خسته کننده درباره‌ی نتایج بدست آورده‌اش پرداخته ، و میکوشد از بیان علتها خودداری نماید . بهرحال ، اگر تصور ، بخودی خود ، زیبا نیست ، و باافزودن چیزی برآن زیبا میشود ، دراینکه همان چیز را میتوان «چیزی» نامید ، تردیدی نمیتوان داشت . این «چیز» ، یک انتزاع محض و تهی نیست ، بلکه ویژگی معینی از شرایط تصور را ، که‌به محتوی جسمانی شیء

۱٤ـ برای درک مطلب ، میتوان فرض کرد که وجود شیء زیبا ، بطور کامل ، بستگی ، به این دارد که فلان اراده‌گرای معین آنرا تصدیق میکند، یانه.

واقعی مشروط است ، بیان میکند هرقدر کانت تلاش بیشتر برای پنهان کردن ویژگی عینیت زیبائی بخرج دهد ، باوجود این ، همواره مانند نخل ، سر ازخاک بیرون میاورد . «چیز» نمیتواند از «هیچ» ناشی شود . خصوصیتی که به‌یک تصورارتباط میدهیم، و تاآن موقع هیچ چیزی درپشت سر نداشته ، چیزی نیست مگر ویژگی یک شیء ، یا ویژگی عینی . چون تصور ما ، بدون وجود این ویژگی ، زیبا نبود و فقط باافزودن آن زیبا گردید ، ضرورتاً این شیء را باید زیبا بدانیم . آنچه که ما دراینجا باآن‌مواجهیم ، درفلسفه‌ی علمی ، عینی کردن یک تصور نامیده میشود . عینی کردن تصور یااحساس ، بمعنای تأثیر متقابل عملی ، و رابطه‌ی انضمامی بین تصور و احساس و شیء می‌باشد . محتوی عینی تصورات و عقاید ما ، دردرجه‌ی نخست ، ناشی از روابط متقابل ما و برخی از اشیاء و پدیده‌های جهان واقعی است . تنهامحتوی تفکر ، جهان واقعی و قوانین تفکر است . تصورات و عقاید مربوط به زیبائی هم ، فقط درصورت وجود اشیاء عینی ، دارای محتوی عینی میگردند .

بنابراین ، تبدیل کردن زیبائی به ذهنیت انسانی و ادعای اینکه زیبائی منحصراً به ذهن ما تعلق دارد ، کار اشتباهی است . زیبائی ، درواقع ، هم تصور ماست ، و هم موضوع تصور ما . آنچه ما از لحاظ ذهنی بعنوان لذت استتیکی تجربه می‌کنیم ، حالتی است ناشی از کنش متقابل احساس ما و شیء خارجی . این امر ، یکبار دیگر ، ثابت میکند که احساس زیبائی ، مانند هرحس دیگری ، عینی است .

پایه‌گذار فلسفه‌ی علمی ، دراواخر سالهای ۵۹ـ۱۸۵۰ ، به مطالعه‌ی آثار «می‌یر» و «فون‌ویشر» پرداخت ومطالبی درباره‌ی رابطه بین اشیاء زیبا و مفهوم زیبائی آنان جمع‌آوری کرد . فون‌ویشر ، میگوید «زیبائی فقط درذهن ما وجود دارد» ، که نمونه‌ی بارزی از ایده‌آلیسم است و نمیتواند ماهیت زیبائی را توضیح دهد . آنگاه ، پایه‌گذار فلسفه‌ی علمی عبارتی از فون‌ویشر نقل میکند که بازگو کننده‌ی عقیده‌ی شیلر درباره‌ی ذهنیت وعینیت زیبائی‌است. چون ترجمه‌ی گفته‌های شیلر، توسط فون ویشر،بطور ناقص و نادرست انجام گرفته ، ما دراینجا آنرا بطور کامل نقل

میکنیم .

شیلر مینویسد : «بدین سان ، باوجود اینکه زیبائی ، در واقع ، برای ما یک شیء بشمار میرود ، زیرا انعکاس ، شرط احساس زیبائی است ، ولی زیبائی ، درعین حال ، حالتی از ذهن ماست ، چون ذهن ، شرط داشتن تصوری‌از زیبائی‌است . زیبائی، شکل است ، چون ما آنرا می‌بینیم ، و درعین‌حال ، خود زندگی است ، چون آنرا احساس میکنیم . کوتاه سخن ، آنکه ، پندار و کردار عملی ماست .»

شیلر ، دراینجا ، باکانت که «عینیت زیبائی رابدون دلایل کافی انکار میکرد» ، به مشاجره‌ی قلمی میپردازد . احساس و ادراک ، درنظر شیلر ، تنها شرط قضاوت درباره‌ی زیبائی است . باوجود این ، زیبائی ، درنظر ما ، یک شیء و درعین حال ، پندار و کردار ماست . کردار ، دررابطه با چه چیزی ؟ مسلماً دررابطه بایک شیء عینی ، و دارای شکل معین . احساس زیبائی ما ، به وجود واقعی زیبائی ، مشروط است . ما نمیتوانیم تصوری از شکل «ناب» داشته‌باشیم ، همانطور که‌نمیتوانیم ازمحتوی «ناب»، و بی‌شکل ، تصوری داشته باشیم . منظور ما دراینجا هرگونه شکلی نیست ، بلکه شکلی است که زندگی واقعی را دربرمیگیرد ، چون این شکل ، وسیله‌ی بیان استتیکی زندگی است . بدین‌قرار ، زیبائی ، شکل خاص تجلی اشیاء و پدیده‌های زندگی است . زیبائی‌را نمیتوان بمثابه‌ی روح تن‌آسای عینی- یا از دید هگل، بمثابه‌ی ایده‌ی الهی غرق شده درنظاره‌ی خود - انگاشت . آنچه ما بوسیله‌ی زیبائی درک میکنیم ، فقط ویژگی‌خود احساس زیبائی نیست ؛ بلکه پندار ماست ، که از شیء زیبا سرچشمه میگیرد . احساس ، شرط شیء زیبانیست ، بلکه شیء زیبا ، شرط احساس است . بنابراین ، محتوی احساس ما ، لذت بردن ما ، مشروط به شیء معین خارجی است .

اکنون ، بیائید نظری هم به طرز بررسی مسئله‌ی احساس زیبائی و شیء زیبا ، توسط برخی از زیبائی شناسان جدید ، بیفکنیم . «مویسی کاگان» ، این عقیده را که «زیبائی فقط در ذهن وجود دارد» ، به پایه‌گذار فلسفه‌ی علمی نسبت میدهد نه به فون‌ویشر ، و مدعی است که پایه‌گذار فلسفه‌ی علمی ،مفهوم

زیبائی را بعنوان ویژگی کاملا ذاتی و عینی اشیاء ، رد کرده بود . (۱۵)

این ، کاملا غلط است . درنظرفلاسفه‌ی ایده‌آلیست ، تنها سرچشمه‌ی زیبائی ، ایده‌ی عینی یاذهنی ، مستقل از جهان خارج میباشد . اگر زیبائی درذهن است ، پس دیگر درورای مرزهای جهان خارج یا مستقل از آن وجود ندارد .

«آلکساندربلیک» ، درکتاب «زیبائی‌شناسی و دوران‌ما» ، مینویسد : «درادراک زیبائی ، خود شیء ، بدون درنظر گرفتن اینکه بتواند احتیاج معینی را برآورده کند ، توجه ما را بخودجلب مینماید.» سپس می‌افزاید : «انسان ، در ادراک زیبائی ، نه فقط به جنبه‌ی خاص یاویژگی معین یک شیء ... بلکه به‌خود شیء ... توجه میکند ...»

اکنون ، این مسئله مطرح میشود که آیا میتوان رابطه‌ای استتیکی بایک شیء داشت ، بدون درنظر گرفتن اینکه آن شیء بتواند نیاز استتیکی معینی را برآورده کند ؟ هرشیء ، بدون درنظرگرفتن ویژگیهای ذاتیش، نمیتواند بخودی خود ، یا برای ما ، وجود داشته باشد ، و درواقع ، به اتکای همین ویژگیهاست که شیء اصولا ، وجود دارد . تنها راه پی‌بردن به مزه‌ی یک خوراک یا یک سیب اینست که آنرا بچشیم ، یعنی بخوریم. برای پی‌بردن به‌کیفیات‌استتیکی‌داستان «آناکارنینا» وسونات «آپاسیوناتا» (برای ویالن اثربتهوون) باید اولی را خواند و دومی را شنید . تصور ما از آنها ، و نفوذ آنها درما، از طریق خواندن یاشنیدن، درماالقا میگردد. نفوذاستتیکی‌کارهای هنری درقلمرواحساسهای‌ما که محتوی آن مطابق ویژگیها و کیفیات آثار هنری مشاهده شده دگرگون می‌شود تاثیر پایداری از خود باقی میگذارد .

آلکساندربلیک میکوشد ویژگیهای شیء را از خود شیء جدا کند . این امر باعث میشود که تصور ما از شیء مشاهده شده را (که برما تاثیر میگذارد) بطور مجرد بررسی کند .

۱۵ــ م. کاگان : «سخنرانیهائی درباره‌ی زیبائی شناسی علمی»، بخش‌اول، از انتشارات دانشگاه ایالتی لنینگراد ، ۱۹۶۳ ، ص ۲۹ .

برای اثبات ماهیت کاذب و غیرعلمی اینگونه موضع‌گیری‌ها ، احتیاجی به وارد شدن در جزئیات نیست .

احساس زیبائی طبیعت

گرچه پیش‌از پایه‌گذار فلسفه‌ی علمی ، کوشش برای‌تبیین ماهیت احساس زیبائی ، به حدسیات و فرضیات ثمربخش بسیاری منجر گردید ، و همانطور که دیدیم ، دربرخی از آنها ، به نقش بی‌نهایت مهم علتهای تاریخی اشاره شده ، ولی این تئوریها ، متضمن تجزیه و تحلیل انضمامی علتها نیستند . درواقع ، این شگفت انگیزنیست ، زیرا برای اولین بار، پایه‌گذاران جهان‌بینی علمی جامعه‌ی آینده بودند که شناخت ماده‌گرایانه‌ی پدیده‌های اجتماعی ـ تاریخی را براساسی علمی بنیانگذاری کردند .

پایه‌گذاران فلسفه‌ی علمی ، ثابت کردند که کار ، تنها ره‌گشای تاریخ بشر است ، و انسانها تحت تأثیر کار ، شکل میگیرند ، و درواقع ، محصول تاریخی آن هستند . تاریخ ، چه مدون و چه غیرمدون ،تأیید میکند که احساسهای انسان نیز دارای گذشته‌ی خاص خود است . همین امر ، به تنهائی ، برای رد این قضیه که‌میگوید احساسهای انسانی بطورهمزمان بظهور رسیده‌اند (قضیه‌ای که از تئوریهای مذهبی سرچشمه میگیرد) کافی است . پیدایش و تکامل احساسهای انسانی درزمانهای‌مختلف ، درواقع ، به پیدایش و تکامل فعالیتهای عینی مطابق باآنها بستگی دارد . بدین ترتیب ، گذشته‌ی هراحساس معین را باید درتاریخ شیئی جستجو کرد که باآن مطابقت دارد .

همانطور که پایه‌گذار فلسفه علمی میگوید ، مجموع احساسهای بشری ، و استعدادهای وابسته بـه آنها ، تحت تأثیـر شکلهای گوناگون کار ، بظهور رسیده است . درواقع ، تئوری کار ، بعنوان روند تکامل یابنده‌ی تاریخی خود آفرینی انسان ، حتی پیش‌از پایه‌گذار فلسفه‌ی علمی ، مطرح شده بود . مطابق این تئوری ، انسان دیگر آن موجود انتزاعی فلاسفه‌ی قرن هجدهم نیست ، بلکه موجودی است عینی وفعال که‌تحت تأثیر کار ، تکامل‌مییابد . پایه‌گذار فلسفه‌ی علمی ، تئوری تکامل انسان (تحت‌تأثیر

کار) را پی‌ریزی ، و ثابت کرد که احساسهای انسان فقط بعنوان نتیجه‌ی شکلهای عیناًتکامل‌یابنده‌ی‌کار،بوجودآمده وتکامل میبابند. تمام حیوانات، چشم دارند، ولی، فقط چشم‌انسان است‌که میتواند زیبائی یک شیء را بستاید . تمام حیوانات ، اندامهای شنوائی دارند ، ولی فقط انسان است که گوش موسیقی شنو دارد . تشکیل حواس خارجی ، نتیجه‌ی تکامل طولانی دنیای آلی‌است ، درحالی‌که ، تشکیل احساسهای معنوی ، نتیجه‌ی تکامل تاریخی کار است .

فقط درسایه‌ی اشکال گوناگون کار بود که‌انسان صاحب گوش موسیقی شنو و چشم حساس‌دربرابر شکلهای زیبا گردید.

برگردیم به مسئله‌ی احساس زیبائی طبیعت ، بویژه به مسئله‌ی چگونگی پیدایش و تکامل آن .

انسان عصر حاضر ، طبیعت رامیستاید ، اززیبائی آن ، و تنوع اشکال و حالات آن ، لذت میبرد . اوستایشهای خود را بصورت نظم و نثر ، نقاشی و فیلم ، موسیقی و رقص ، نشان میدهد . این ستایش ، اگر نه‌هزاران ، بلکه موضوع صدهاشاهکار هنر ی‌است .

لیکن ، بعضی از دانشمندان ، از این حقیقت درحیرتند که هیچیک ازآثارهنری انسان اولیه، که تاکنون کشف گردیده ، مبین عشق به طبیعت یا لذت بردن از زیبائی آن نیست . درنظر «رایناخ» و«پلخانوف»، این ، یکی از اسرار دنیای ماقبل تاریخ بشمار میرود .

جستجو ، برای پی‌بردن به طبیعت دوستی درمعنویات انسان ابتدائی ، صرفاً به این دلیل که درآن زمان ، احساس ، از لحاظ تاریخی بظهور نرسیده بود ، بی‌ثمر است . کسانی که به جستجوی خود ادامه میدهند آنهائی هستند که ، از پذیرفتن این حقیقت خودداری میکنند که تکامل معنوی عالی انسان اولیه درآن زمان ، مفهومی کهنه است .

بسختی میتوان انتظار داشت که تکامل معنوی ، درنظر انسان اولیه ، که تازه نسبت به‌خود و محیط خود ، یعنی‌طبیعت ، آگاهی می‌یافت ، بعنوان چیزی زیبا ظاهرشده باشد . درآن‌مرحله، مسئله‌ی عشق به طبیعت ، یا ستایش زیبائی آن ، نمیتوانست‌مطرح

باشد . دانشمندانی که مایلند فقدان احساس زیبائی طبیعت را بعنوان نابه‌هنجار بودن انسان اولیه قلمداد کنند ، قبل‌از هرچیز ، باید ، توجه خود را به ناهنجاریها و نواقصی که‌درروش مطالعه‌ی دوران پیش‌از تاریخ دارند ، متمرکز کنند .

نقص علمی ذاتی روش تحقیق آنان مشتمل است بر (۱) تمایل به نسبت دادن ویژگیهای معنوی و سایر خصوصیات انسان معاصر به انسان ابتدائی ، و (۲) تمایل به نادیده گرفتن تفاوتهائی که محصول تکامل تاریخی هستند . نمونه‌هائی از اینگونه برخورد اشتباه‌آمیز تاریخی را میتوان درکتاب «نقاشی‌های غارهای پیش‌از تاریخ» ، نوشته‌ی پروفسور «ماکس‌رافائل» آمریکائی ، دید که دراین عقیده پافشاری میکند که نقاشی‌های دوران دیرینه‌سنگی (پالئولیتیک) ، اساساً ، بانقاشیهای روزگار مایکی است ، و انسان دوران دیرینه سنگی ، اصولا ، باانسان امروزی تفاوتی نداشته است .

درکتابهای «ماقبل‌تاریخ»، اثر«گابریل» و «آدری‌ین دوموتیله» ، «آپولو : تاریخ عمومی‌هنرهای پلاستیک» ، اثر«سولومون‌راینا‌خ» ، «عصر حجرکهن» ، اثر «مایلزبورکیت» ، «انسان ماقبل‌تاریخ» ، اثر «هوگواوبرمایر» ، «هنرابتدائی» ، اثر «هربرت‌کوهن» ، و در بسیاری کتب دیگر ، میتوان نظرات مشابهی ، دربارهٔ‌ی این موضوع ، یافت .

وقتیکه یونانیان باستان میگفتندخدایان ، فرزندان‌ترسند ، حق باآنهابود . درپرستشگاه خدایان ، که‌بواسطه‌ی‌تخیل خرافاتی انسان ابتدائی ساخته شده بود ، بسادگی میتوان تجسم عناصر گوناگون طبیعت را ، که پرستش آنها جوهر دین ابتدائی را تشکیل میدهد ، مشاهده کرد . خدایان‌اولیه ، فاصله‌ی زیادی با«آپولوی» زیبا ، زئوس بزرگ و آفرودیت زیبارو داشتند .

تازمانیکه عشق به طبیعت بوجود نیامده بود ، تازمانیکه انسان برترس خود (از طبیعت) غلبه نکرده بود ، و بکمک کار خود ، «احساسی انسانی‌نسبت به طبیعت ، مفهوم انسانی‌طبیعت ، و همچنین ، احساس طبیعی انسان را نیافریده بود» ، تجسم زیبائی طبیعت ، امکان پذیر نبود .

انسان بعنوان یکی‌از بیدفاع‌ترین حیوانات ، که دوران

کودکیش طولانی و توأم باناتوانی است ، به عرصه‌ی تاریخ پای نهاد، ولی باگذشت زمان ، نه‌تنها برضعف‌جسمانی خود ووابستگی برده‌وارش به‌طبیعت فائق آمد، حتی برسراسردنیای حیوانات ، و برتمامی طبیعت هم پیروز شد . (۱۶) بعبارت دیگر ، برده‌ی پیشین طبیعت ، سلطان طبیعت شد و اسرار و قوانین درونی آن ، و زیبائی جاودان و پایدارآنرا شناخت .

انسان برای‌آنکه بصورت امروزیش درآید ، برخلاف سایر حیوانات ، مجبور بود هزاران سال صرف دگرگون کردن طبیعت خشن و سرسخت کند ، و درعین حال ، طبیعت خود ، احساس زیبائی طبیعت ، و مفهوم انسانی طبیعت را ، که ما اکنون احساس طبیعی انسان مینامیم، کمال‌بخشیده، کامل کند . احساس طبیعی انسان ، درواقع ، طبیعی است ، گرچه از طبیعت ناشی نشده ، بلکه محصول تکامل کار بشری است .

فقط دراثر تکامل کار ، که طبیعت غنی و متنوع را تغییر داد ، و درعین‌حال ، طبیعت انسان را هم دگرگون کرد ، تاریخ بشر امکان پیشرفت بدست آورد. یکی از نتایج متعدد کار انسان ، این بود که انسان صاحب توانائی ستایش اشکال موجود زیبائی و آفرینش اشکال تازه گردید .

پایه‌گذار فلسفه‌ی علمی ، اولین کسی بود که تفاوت بین کار انسان و کار دیگر حیوانات را ، مسئله‌ای که زیست‌شناسان را بیش‌از اندازه به دردسر انداخته بود ، تبیین کرد . تبیین‌او، از اینقرار است : حیوانات هم ، مانند انسان ،کار تولیدی انجام میدهند . پرندگان ، آشیانه میسازند ، سگ آبی بامهارت زیاد ، خانه‌هائی از چوب میسازد که مناسب زندگی درزیر آب و برروی خشکی است ، مورچه‌ها ، بخصوص موریانه‌ها «آسمانخراشهای» چند طبقه‌ی‌واقعی میسازند ، وزنبورها حداکثر وقت رابرای‌ساختن کندوی خود بکار میبرند . اما ، مسئله اینجاست که‌حیوانات ، بطوریکجانبه ، چیزی تولید میکنند که خودشان و نسل بعدشان به آن نیاز دارند ، و حال آنکه انسان ، بطور عام ، نه‌صرفاًبخاطر ارضای احتیاجات خود ، بلکه ، برای ارضای احتیاجات دیگران‌هم

۱۶ــ پ. ف. پروتاسه‌نیا : «منشأ شعور و انتظامات تکامل آن»، ص ۶۸

تولید میکند . «حیوان ، اشیاء را مطابق معیار و نیاز نوعی که به‌آن تعلق دارد میسازد، درحالیکه انسان میداند به‌طریقی‌موافق معیارهای انواع دیگر بسازد ، و درهرموردی معیار ذاتی شیء مربوطه را بکار گیرد . بنابراین ، انسان ، اشیاء راموافق قوانین زیبائی هم میسازد .»

قبلا، ازقول‌گورکی، گفتیم که‌انسان، طبیعتاًیک هنرمنداست و اگر انسان بیاد آورد که«طبیعت» انسانی ، محصول‌تکامل‌تاریخی کار است ، این گفته کاملا مصداق پیدا میکند .

رابطه‌ی استتیکی ، باطبیعت ، نیز ناشی از تاریخ تکامل کار است ، که بدون آن ، هیچگونه رابطه‌ی استتیکی ، یادرواقع، رابطه‌ی انسانی باطبیعت وجود نخواهد داشت . درباره‌ی رابطه با طبیعت ، فقط میتوان درارتباط باموجودی صحبت کرد کـه دارای شعور اجتماعی است ، یعنی انسان ، و فقط انسان . از آنجا که حیوان ، فاقد منطق است ، باهیچ چیزی رابطه ندارد و نمیتواند داشته‌باشد . «بنابراین ، شعور ، ازهمان‌آغاز ، محصولی است اجتماعی ، و تازمانیکه انسانها زنده‌اند ، چنین خواهد بـود .»

آگاهی از طبیعت و رابطه باطبیعت ، دو شکل جداگانه‌ی تأثیر متقابل باطبیعت بشمار نمیروند . آگاهی من از طبیعت ، نشاندهنده‌ی رابطه‌ی من باطبیعت ، و بالعکس ، است . خداسازی ازطبیعت هم ، شکل خاصی ازرابطه باطبیعت، وبالعکس ، است ، که‌بوسیله‌ی نظام‌اجتماعی و سطح تولیدی‌بی‌نهایت پائین ، مشخص میگردد . دراینجا رابطه‌ی محدود انسانهـا باطبیعت ، مشخص کننده‌ی رابطه‌ی محدود آنها بایکدیگر است . این ، بطور عمده ، از آنروست که طبیعت ، ازلحاظ تاریخی ، بسختی دگرگون شده است .

بدین ترتیب ، اگر رابطه‌ی انسان باطبیعت ــ انسانی کـه از آن ، خدامیسازد ــ و رابطه‌ی انسان معاصر باطبیعت رادرنظر بگیریم ، درمورد اول ، بافقر و تعصب ، و درمورد دوم باکثرت و تنوع ، منجمله باتئوری عملی ، علمی و رابطه‌ی استتیکی بـا طبیعت مواجه خواهیم شد ، که نظم و نثر ، موسیقی ، نقاشی و دیگر هنرها ، درتشکیل آن ، نقش عمده‌ای ایفا میکنند . هریک از

هنرها نیز باویژگیهای خاص خود ، نمایانگر جنبه‌های پیچیده‌ی رابطه باطبیعت است که باهمان شکل خاص هنـر تناسب دارند . بدین ترتیب ، اگر بخواهیم تکامل منظره‌نگاری را از پیدایش آن درعصر رنسانس تاعصرحاضر بررسی‌کنیم ، درهردوره ، بااساتید نام‌آور یک شاخه‌ی هنری مواجه میشویم که جنبه‌های تازه‌ای از کار خود راروشن کرده و از وسائل بیان تازه‌ای استفاده‌کرده‌اند.

بنابراین ، احساس زیبائی طبیعت ، صرفاً فرع برحواس ظاهری مانیست . احساس زیبائی‌طبیعت ، برخلاف حواس ظاهری ما ، دارای اهمیتی است اجتماعی ، و بیان کننده‌ی رابطه بـا طبیعت . این احساس ، یک پدیده‌ی اجتماعی انسانی است کـه می‌توان خصلت و جهت تکامل معنوی انسان را ، از روی آن ، مورد داوری قرار داد .

احساس زیبائی موسیقی

اکنون ، به بررسی احساس زیبائی موسیقی میپردازیم .

پایه‌گذار فلسفه‌ی علمی ، در«یادداشتهای اقتصادی و فلسفی سال ۱۸٤٤» ، و همچنین دربخشهائی از آثاراولیه‌ی خود ، نظرات بسیار جالب توجهی درباره‌ی ماهیت و جوهر احساسهای روحی مامطرح میکند . او این‌قضیه را پیش میکشد که‌احساسهای بشر ، معمولا برای نخستین‌بار دراثروجود شیء خارجی ، بوجود آمده و تکامل مییابند . نکته‌ی مورد توجه او اینست که چـون احساس معینی ، باشیء خاصی مطابقت میکند و تحت تأثیر آن تکامل مییابد ، بنابراین ، احساس عینی است . درجه‌ی عینی‌بودن یک‌احساس،بدرجه‌ی تکامل‌آن تحت تأثیرشیء معین، بستگی‌دارد. اینهم، بنوبه‌ی خود،بدان معناست‌که احساس، تا آنجا تکامل‌مییابد که شیء متناسب خود را بخوبی دریافته باشد . احساس ، هرقدر عینی‌تر باشد ، بهمان اندازه ، شیء معین را بهتر درمییابد و «نیروی» معنوی خود را ، بیشتر برآن اعمال میکند . ولی ، بایـد متذکر شد که دراینجا ، دامنه‌ی نیرو ، از لحاظ شناخت وزیبائی‌ـ شناسی ، مورد نظر است . شیء ، تاآنجا که‌احساس من‌همراهی کند ، برای من وجود دارد . درست همانطور که چشم انسان ،

چیزی را که مشاهده میکند ، بهگونه‌ی‌دیگری ارزیابی‌میکند تاچشم ناقص‌وغیرانسانی؛ گوش انسان هم اصوات‌را بهگونه‌ای متفاوت باگوش ناقص غیرانسانی ، ارزیابی میکند و منظور از گوش‌ناقص غیرانسانی ، احساسی است ناقص و غیرانسانی ، که احساس شیء خارجی ، برایش مطر ح‌نیست . البته ، گاهی میتوان افرادی را دید که هیچگونه احساسی نسبت به موسیقی ندارند ، یااکثراً بامردمی مواجه شد که احساس ناچیزی نسبت به موسیقی دارند . دراینجا ، دیگر مسئله‌ی گوش تکامل نیافته مطرح نیست ، بلکه اصلا گوش درکار نیست ، اگر هم باشد ، بسیار ضعیف وناقص است. برای کسی که گوش موسیقی شنوندارد، زیباترین موسیقی هم بی‌مفهوم است، ومبین آن چیزی نیست،که انسان صاحب‌گوش موسیقی‌شنو ، میتواند یکی ازنیروهای معنوی خود رادرآن‌ببیند . نکته اینست : کسی که فاقد گوش موسیقی‌شنو است ، فاقد آن نیروئی است که فقط تحت تأثیر موسیقی تکامل مییابد . اونمیتواند خود را روحاً درآن شیء معین تجسم کند ، چون این شیء به او تعلق ندارد ، و شیء درصورتی ممکن است به او تعلق داشته باشد که دارای مفهوم قابل دریافت حواس او گردد . ما ، بقول پایه‌گذار فلسفه‌ی علمی ، از احساسهائی صحبت‌میکنیم که‌بصورت «تئوریسین»، یعنی بصورت اندامهای مغزآدمی ، درآمده‌اند ، و بواسطه‌ی وجود اشیاء خارجی وویژگیهای ذاتی‌آنها، وبواسطه‌ی لذت بردن ازآنها ، باآنها دارای رابطه هستند . این اشیاء ، بعضی از نیازهای انسان را برآورده و بدون اینکه چیزی از کمیت یا کیفیت آنها بکاهند ، برنیروهای روحی انسان افزوده و آنرا غنا میبخشند . کوتاه سخن آنکه ، اینها اشیائی هستند اجتماعی ، آورنده‌ی نیازهای اجتماعی ، و درخدمت تکامل احساس اجتماعی . اگر زیبائی یک قطعه موسیقی به‌صوت کاملا خارجی آن محدود میشد ، مسئله‌ی بررسی غیرقابل دریافت بودن مفهوم موسیقی(برای گوش‌موسیقی ناشناس)موردی پیدا نمیکرد . تمامی مطلب دراینجاست که صدای‌موسیقی ، بیان‌کننده‌ی احساس ویژه‌ای است که ما آنرا احساس زیبائی مینامیم ، و بدون آن هیچگونه موسیقی ، و درواقع ، هیچگونه هنری ، وجود نخواهد داشت .

نیروئی که انسان دریک قطعه موسیقی متجلی می‌بیند ، گرچه ممکن است شگفت‌انگیز بنظر آید ، بطور عمده ، جزئـی از احساس زیبائی‌موسیقی است . وقتیکه‌میگوئیم فقطموسیقی میتواند موجد احساس زیبائی درموسیقی گردد و فقط تحت تأثیر موسیقی است که یکی‌از استعدادهای اصلی ما شکل میگیرد ، ما تمامی موسیقی را بعنوان یک شکل هنری ، همراه باتاریخ خاص خود ، که از تاریخچه‌ها ی‌متعدد ملی تشکیل شده است ، در نظرداریم . درپرتو این تصور از یک شیء ، تصوری هم از پیچیدگی محتوی آن و تنوع‌بیکران اشکال‌آن بدست میآوریم . مشکل‌بتوان درباره‌ی ماهیت یک احساس عینی یا یک شیء عینی ، بااشاره به عینی بودن احساس انسانی ، بطور کلی ، قضاوت کرد . اما وقتیکه در رابطه باشیء معینی، به‌احساس زیبائی درموسیقی اشاره میکنیم، شیء را درجای صحیح خود می‌بینیم و پیچیدگی محتوی و تنوع اشکال‌آنرادرک میکنیم. وقتیکه مجدداًمیکوشیم تصورانضمامیتری از روند عینی شدن احساس زیبائی موسیقی بدست‌آوریم ، روشن میشود که این ، نه یک کار آنی یا مجموعه‌ی چندین‌کار ، بلکه ، روندی است بی‌نهایت پیچیده و متضاد ، که سالها ادامه مییابد . حتی استعداد «موزار»، که درسالها ی‌اول عمرش شکوفا گردید ، طی چندین سال تکامل یافت .

گرچه روند عینی شدن احساس ، که اکثریت مردم درآن نقشی دارند ، بطور واضح دارای خصلت رمزی است ، تصور اینکه میتواند احساسات افراد گوناگون را همطراز کرده و آنهارا همانند کند ، اشتباه بزرگی است.

قضیه‌ی معروف دیالکتیک ، که میگوید تشابه مانع عـدم تشابه نمیشود ، دراینجا نیز مانند بسیاری موارد دیگر ، صدق میکند . آدمی دارای هراندازه تحصیلات که باشد ، باید ایـن حقیقت را درنظر بگیرد که هر فرد ، اساساً ، دارای استعدادی خاص خود ، برا ی‌درک موسیقی است ، و بدینسان ، موضوع‌را، به‌اندازه‌ی معینی،کم وبیش، فراخواهدگرفت. گذشته ازاین ، نباید انکار کرد که‌بعضی‌از افراد ، برحسب شرایط ، بی‌میل‌یاعلاقمندند، ویا بطورکلی، بهتر ازسایرین مطالعه کرده و آماده شده‌اند . افراد، مختلفند، وشخصیت، درفراگیری موضوع‌معین، تأثیردارد.

بنابراین ، پایه‌گذار فلسفه‌ی علمی میگوید که مفهومی‌که شیء معینی درنزد انسان دارد، درست تاجائی دوام می‌آورد که احساس آن شخص همراهی‌کند. این، دال‌بروابستگی‌کلی تکامل احساس‌برشیء مطابق باخوداست. همچنین، بیابانگر بی‌پایه‌بودن این فرضیه است که تکامل احساس ، کاملا مستقل وخود بخودی صورت میگیرد. مسئله‌ای بنام تکامل‌مطلقاًمستقل‌احساس، وجود ندارد . محتوی درونی هراحساسی بوسیله‌ی شیء خارجی‌حامل‌آن محتوی‌تعیین میشود.عشق، بدون وجودیک معشوق بظهورنمیرسد. و مانند هراحساسی ، مستلزم شیئی است عینی . احساس زیبائی درموسیقی یاشعر ، و هراحساس استتیکی‌دیگری ، محتوی خودرا بااتکاء به محتوی شیء عینی خارجی، غنا میبخشد . البته این امر مانع بازآفرینی خلاق محتوی عینی نمیگردد و دراین مورد ، اساساً ، مسئله‌ی تغییر ناگهانی محمل‌های احساس زیبائی و متلون بودن آنها مطرح نیست . بازآفرینی خلاق ، روندی است کاملا درونی ، که اشیاء جهان خارج ، برانگیزاننده‌ی آن بشمار میروند ، و خود ، مطابق بااصول ذاتی شیء معین ، تکامل‌مییابد. بدینقرار ، قوانین زیبائی ، که خلاقیت عینی ازآنها ناشی میگردد ، از اشیاء خارجی سرچشمه میگیرند .

«شیء» موسیقائی ، همچون جعبه‌ی سحرآمیزی است که دارای ثروتهای سرشار معنوی‌است ، و درشرایط معینی، میتواند خصوصیت هرفرد معین اجتماعی بشمار رود .

مفهوم «عینی شدن» ، که ما کوشیدیم آنرا تبیین کنیم ، مفهوم بسیار مهمی است . زیبائی‌شناسی علمی ، اسرار پیدایش و تکامل احساس موسیقی را آشکار کرده و هرگونه کوشش برای تعریف‌آن بکمک تئوریهائی غیرازتئوریهای ماده‌گریانه‌ی تاریخ‌را غیرممکن میسازد .

اختصاصی شدن احساس زیبائی

مطالعه‌ی ما درباره‌ی ماهیت و محتوی‌احساس انسانی ، بخودی خود ، ما را به سوی مسئله‌ی اختصاصی شدن احساس زیبائی، رهنمون میشود. وقتی که درباره‌ی‌احساس زیبائی‌موسیقی

شعر، رقص، تآتر یا سینما، یا ازاحساس زیبائی دررنگ یا یک شکل پلاستیک، استعداد نقاشی وغیره صحبت میکنیم ، درواقع اینطور میگوئیم که نوعی اختصاصی شدن درونی ، دراحساس زیبائی ، وجود دارد . یکی از شکلهای هنری ، از لحاظ کیفیت موضوع ، بایکی از این احساسها مطابقت میکند . لیکن ، محدود کردن روند اختصاصی شدن احساس زیبائی به شکلهای گوناگون هنر ، کار اشتباهی است . ما دیدیم که احساس زیبائی طبیعت ، نه‌بواسطه‌ی هنر ، بلکه بواسطه‌ی فعالیت عملی انضمامی بشر ، بظهور رسیده‌وتکامل یافته‌است . باوجوداین ، درباره‌ی‌اختصاصی شدن احساس زیبائی ، میتوان بازهم بیشتر بحث‌کرد .

«آلکساندرتواردوفسکی» ، دریکی از مقالات خود ، نقش «حواس خارجی» درآثار «بونین» را بررسی کرده و توجه خاصی به حس بویائی ازنظر «بونین» مبذول داشته است .

«درواقع ، حواس خارجی بونین بعنوان وسیله‌ی نفوذ دنیای حسی ، از همان‌ابتدا ، شگفت‌آوربود ، و ازدوران جوانیش ببعد ، دراثر تمرین برای رسیدن به هدفهای کاملا هنری ، بطور خارق‌العاده‌ای تکامل یافت .

«تمام کسانی‌که درمیان‌آن کشتگاههای اراقیطون وچمنزارها تولد یافته ، رشد کرده و عمر خود را درآنجا سپری کرده‌اند ، بهیچوجه ، نمیتوانند بوی اراقیطون شبنم گرفته و چمن نمناک‌را ازهم تشخیص بدهند . حتی ، اگر هم میتوانستند تشخیص بدهند، وقتی راجع به این موضوع ، مطلبی بشنوند ، قبول میکنند که نمی‌توانسته‌اند تشخیص بدهند و آنرا بیاد هم می‌آورند .

«اما دراینجا شایسته است بررسی تفصیلی جداگانه‌ای ، درباره‌ی رایحه‌ها درشعر و نثر بونین ، بعمل آید ، چون اینها در شمار وسائل درک وتوصیف دنیای واقعی، زمان ومکان، وضعیت اجتماعی وطبیعت شخصیتهای اوبشمار میروند. نویسنده‌درداستان **عطر آگین** و مرثیه‌وار «بوی خوش سیب» ، از بوی این میوه‌های پائیزی، که گوئی درکشو میز تحریرش هستند ، و پنجره‌های اطاقش که بسوی خیابان شلوغ شهر گشوده‌میشوند ، الهام‌گرفته است . داستان ، سرشار است از رایحه‌های سیب ، از تازگی دلنشین پائیزی و سرود خداحافظی باگذشته، که ازآنجا فقطآوای

مستانه‌ی روزگاران سپری‌شده ، درحالی که‌برروی‌نسیم شناورند، ازسوی زمینهای بی‌حاصل روستاهای استپ ، بگوش میرسند .

«گذشته از رایحه‌های فصلی ، که بادوره‌ی کار برروی زمین و سایر کارهای کشاورزی ، که تمام آثار بونین لبریز از آنهاست ، مربوط میشود ، بوهائی را که ما از توصیف سایر نویسندگان‌کلاسیک باآنهاآشنائی داریم ــ برف‌آب شده، سیلابهای بهاری ، گلها ، چمنزارها ، برگها ، زمین‌شخم‌شده ، علف‌خشک ، گندم ، باغ سبزیها و غیره ــ بونین هم ، درک میکند و بسیاری از رایحه‌های خاص زمان ، بعبارت دیگر ، خاص دوران ما را بیاد میآورد .

«این جنبه‌ی طرز بیان بونین ، که هرچیزی را که توصیف کند ، بویژه ، طبیعی و عینی جلوه میدهد ــ در هرسطحی ، از عبارات لطیف عاشقانه گرفته تاعبارات کنایه‌آمیزنیشدار ــ ریشه‌ی محکمی درادبیات معاصر ما دوانده و بوسیله‌ی نویسندگانی که دارای طبیعت و استعدادهای متفاوتی هستند تکامل مییابد .

«دراینجا میتوان بدرستی خاطرنشان ساخت که بونین ، از این لحا ظ، بدعت‌گذار نبود .»

«ادموندکونکورت» ، در «یادداشتهای روزانه»ی خود ، درسالهای ۸۹ــ۱۸۸۰ ، از نحوه‌ی معرفی «بینی» ، و به تأسی از آن ، از معرفی چشم و گوش بعنوان وسیله‌ی درک واقعیت ، گلایه‌میکرد . او بیش از همه ، زولا را درنظر داشت ، زولا باآن بینی‌اش که شبیه بینی سگ شکاری بود ، زولا که رایحه‌ی ضد استتیکی بازار شهر و غیره را وارد ادبیات کرده بود ، لیکن ، امیال‌بویائی بونین ارتباطی به طبیعت‌گرائی فرانسه ندارد و ، در نهایت امر ، هرگز ، بعنوان چیزی بدبو به خاطر کسی خطور نمیکند .

«اتفاقاً ادبیات معاصر غرب هم «ذائقه‌ی فیزیولوژیکی را، همراه باسایرحواس خارجی، بکارمیگیرد (که گویا از «پروست» به بعد وارد ادبیات شده) . همینگوی ، بارکه ، وبل ، توصیف دقیقی از احساسات قهرمانان خودشان بهنگام جویدن غذا ، نوشیدن ، سیگار کشیدن و غیره ، بعمل میآورند . اما دراینجا باحواسی مواجهیم که ، تااندازه‌ی معینی ، جانشین احساس‌ها

گردیده‌اند ، کاری که بونین ، بطور کامل باآن ، بیگانه بود .

«... در اینجا می‌توانیم از آگاهی ژرف ، وسیع ، و مستقیم بونین درباره‌ی زندگی ، باهمان اطمینانی صحبت کنیم که از قدرت‌درک اوبوسیله‌ی شنوائی ، بویائی ، ودیدن انواع‌گوناگون گل و گیاه ، سرما ریزه و بوران شدید ، برف آب بهاری یا گرمای تابستان صحبت میکنیم . معمولا اینگونه جزئیات ، و عناصر زندگی مردم باحتمال قوی ، باین گمان که در خارج از مرزهای هنر قرار گرفته‌اند ، درادبیات گنجانیده نمیشد .» (۱۷)

دراین زمینه ، بهتر است آنچه را که «سامرست‌موام» درداستان «ماه و شش‌پنی» درباره‌ی کسانی که ، باخونسردی و بی‌مبالاتی ، از زیبائی صحبت میکنند ، گفته است یادآوری کنیم .

«... مردم باخونسردی اززیبائی صحبت میکنند ، وچون علاقه‌ای بکلمات‌ندارند ، کلمه‌ی زیبائی رابابی‌مبالاتی بکار میبرند ، بهمین علت نیروی خود را از دست میدهد ؛ و چیزی که این کلمه نماینده‌ی آنست ، و درنام خود باصدها شیء کوچک دیگر سهیم است ، از اعتبار می‌افتد ... و وقتیکه مردم با «زیبائی» رودررو میشوند ، نمیتوانند آنرا تشخیص بدهند . تأکید کاذبی‌که میکوشند بکمک آن ، اندیشه‌های بی‌ارزش خود را پرده پوشی کنند ، استعداد آنان رادچار کودنی‌میکند . مانند آن‌شارلاتان ، که‌یکبار، احساس کرده بود که دارای قدرت فکری است و به تقلید از آن پرداخته بود ، آنهاهم نیروئی راکه ازآن سوء استفاده کرده‌اند ، از دست میدهند .» (۱۸)

نقش و اهمیت جزئیات ، بعنوان وسیله‌ی بیان هنری ، جزء ضروری هرگونه بررسی درباره‌ی حقیقت و زیبائی شکل و محتوی هنر است . این مسئله درگفته‌های تواردوفسکی ، راجع به بونین ، بخوبی دیده میشود .

بعضی از دانشمندان ، هنوز هم ، این حقیقت مسلم را انکار میکنند که تمام اعضای حسی انسان ، درجریان تاریخی کار بشر ، تکامل یافته و اختصاصی گردیده و فعالیت خلاق مغز او

۱۷ـ تواردوفسکی : «بونین» ، نووی میر ، شماره ۷ ، ۱۹۶۵، ص ۲۸ـ۲۲۶،
۱۸ـ سامرست موام : «ماه و شش پنی» ، ۱۹۶۰، ص ۱۳۵.

نیز تکمیل شده است. همراه بااختصاصی شدن احساس زیبائی ، تخصصی شدن حواس نیز به کمال رسیده ، و احساسها، بتدریج آگاهی عمیق‌تری‌نسبت به‌اشیاء مرجع‌خود درخارج بدست‌آورده‌اند. این‌گونه تخصصی شدن اعضای بدن‌درحیوانات هم‌صورت‌میگیرد ، ولی درانسان بطرز غیرقابل مقایسه‌ای ، درمسیر تغییرات کیفی ، به پیشرفت خود ادامه میدهد .

دیدیم که گوش چگونه بعنوان اندام شنوائی ، بمـــراتب پیش‌از گوش موسیقی شنو ، که همگام باموسیقی تکامل مییابد ، بظهور رسیده است . چیزی بنام گوش موسیقی شنو ، قبل‌از پیدایش موسیقی نمیتوانست وجود داشته باشد . دراینکه کدامیک نخست ظاهر شدند ــ موسیقی یا گوش موسیقی‌شنو ــ نمیتوان نظری قطعی ابراز کرد . موسیقی ، جوانتر یاپیرتر از احساس موسیقی نیست . اهالی شبه جزیره‌ی مالایا و گینه‌ی نو ، در عصر نوسنگی، «آوازبسیاربد آهنگی» داشتند ، که‌باصداهای گوش‌خراش سازهای بسیار ابتدائی ، آن‌را همراهی میکردند . «کارل‌استنین» موسیقی بومیان برزیل را ، که مانند اهالی‌قبیله‌ی «پاپو» ، درعصر نوسنگی بسر میبرند ، باریتم تند ، تک‌آوائی ، و عدم هم‌آهنگی کامل توصیف میکند . قبیله‌ی «بوروروو» که بعلت بربربودن افراد آن درسالهای ۸۹ــ۱۸۸۰ معروف گردید . از زنگولـــه ، برای تولید اصوات مضطرب کننده و طاقت‌فرسا ، استفاده میکردند . درمراسم تشییع جنازه ، صدای‌زنگوله‌ها ، طبلها ونی‌های‌گوناگون باهم آمیخته ویک «تنافراصوات سهمگین» بوجود می‌آوردند.هرجا که سازهای طبیعی و گوش خراش معمول باشد ، گوش انسان فقط صداهای خشن ، کر کننده ، صفیروار ، و ترسناک راترجیح میدهد .

موسیقی آوازی و آلات موسیقی اولیه ، بمعنای جدیـد کلمه ، فاقد کیفیت موسیقائی بودند . «ملودی» و «هارمونی»بطور ناگهانی بظهور نرسیدند ، بلکه نتیجه‌ی‌هزاران سال کوشش‌خلاق بشر هستند . عمر مفهوم ملودی و هارمونی ، درست ، از زمان آغاز تکامل موسیقی بعنوان یک هنر ، شروع شده است .

نتیجه‌ی اختصاصی شدن احساس زیبائی وتخصصی شدن اعضاء حسی‌انسان این‌بود که‌بینائی ، شنوائی ، بویائی ، چشائی

و بساوائی ، که دراصل وظایفی کاملا جسمانی بعهده داشتند ، وظیفه‌ی دیگری هم‌بعهده گرفتند . این«روبنای» معنوی احساسهای جسمانی ، وظایف آنها را بمراتب پیچیده‌تر کرد ، محتوی آنها را غنا بخشید ، و آنها را بصورت نوعی «تئوریسین» درآورد .

احساس ، از حس ، بالاتراست ، گرچه هردوباهم‌ارتباط دارند . احساس ، تجربه‌ی‌انسان ازرابطه‌اش باپدیده‌های طبیعی ، جنبه‌های مختلف زندگی اجتماعی ، سایر مردم و رفتار آنان ، خود و اعمال خود ، و دیگر کارهائی است که از آنها آگاه است یادرحال انجام آنست . شادی و اندوه ، عشق‌و نفرت ، درانسان ، اشکال بسیارمتنوعی بخودمیگیرد . بلینسکی ـ احساس زیبائی را شالوده‌ی مهربانی و پاکیزگی اخلاقی ، ویکی از شرایط ضروری مقام رفیع انسان میدانست .

الکساندر میاسنیکف

سنت‌ونوآوری

«ما نمی‌گوئیم : بازگردیم بسوی گوته. ما می‌گوئیم : پیش به‌سوی گوته ، به‌پیش ، همگام با گوته.»

«ی . به‌چر»

●

سنت و نوآوری ، یکی از مسائل «جاودانه»ی ادبیات و هنر است .

هنرمند در جهانی متولد میشود که سرشار است از آثاری که جملگی پیش از او آفریده شده‌اند . او نه‌تنها زندگی واقعی معاصران ونیاکان خود، مجموعه‌ی پیچیده ونظام پرتضاد روابط انسانی ، بلکه ، علاوه‌براین ، قرنها تاریخ هنر را نیز مطالعه میکند . پیوند او با زندگی ، فقط پیوند ساده با رویدادها نیست، بلکه ــ همانطور که «یان به‌چر» تاکید میکند ــ پیوندی است با فرهنگ معنوی جامعه . وقتیکه هنرمند به بررسی این مسئله میپردازد که چگونه میتواند زندگی را به‌بهترین شکل منعکس کند و چه شیوه‌هائی را پیش بگیرد ، ناگزیر باید این مسئله را درمد نظر داشته باشد که پیشینیان او زندگی را چگونه منعکس کرده‌اند . گوته ، بابینش بخردانه‌ای ، دراوائل سال ۱۸۳۲ ، چنین گفت : «ما ، هرتصوری که از خود داشته باشیم ، همگی، اساساً ، موجوداتی اجتماعی هستیم . باید از کسانی که پیش از

ما زندگی کرده‌اند و آنانکه اکنون در محیط ما زندگی می‌کنند ، آموخته‌ها را بیاموزیم . حتی اگر بزرگترین نابغه هم بکوشد همه چیز را به تنهائی بسازد ، پیشرفت زیادی نخواهد کرد . ولی ، اندیشه ورزانی هستند که بدین حقیقت باور ندارند و گرانبهاترین بخش زندگانی خود را صرف کنکاش در تاریکی و خیالپردازی درباره‌ی نومایگی میکنند . نقاشانی‌را دیده‌ام که از اینکه هیچیک از اساتید گذشته را سرمشق قرار نداده‌و کارشان صرفاً محصول ذکاوت خودشان بوده است ، بخود میبالیدند . چه مزخرفاتی! مگر چنین چیزی امکان دارد ؟ انگار ، دنیای عینی ، هرآن ، مهر خود را برآنها نزده و باوجود حماقت‌شان ، آنانرا به دلخواه خود شکل نداده است .» (۱) گوته ، نه تنها شاعری بزرگ ، بلکه مورخ برجسته‌ی هنر ، و نویسنده‌ی آثار متعدد کلاسیک درباره‌ی زیبائی شناسی است . نظرات وی ، درباره‌ی سنت و نوآوری ، خلاصه‌ای است از عقاید او درباره‌ی تاریخ هنر ، و مهمتر از همه اینکه ، برپایه‌ی تجربه‌ی هنری همه جانبه‌اش استوار است .

بیائید نظری هم به یک عصر دیگر و نویسنده‌ای دیگر بیفکنیم . «لئونیدلئونف» اخیراً چنین گفت : «البته ، نسیم نبوغ ، به روی تمام نویسندگان ، در وزش است . هرقایقی که بادبانی داشته باشد ، به‌آن دست خواهد یافت . تمامی ادبیات ، مانند قطر متوازی‌الاضلاعی است که شامل فرد نویسنده و تمامی میراث ادبی جهان میشود .» (۲) بنظر میرسد که لئونف دراینجا قصدش تکمیل کردن عقیده‌ی گوته است: فرد نویسنده، موجودی استاجتماعی، و عضوی ازخانواده‌ی بزرگ نویسندگان تمامی قرون و تمام کشورهای جهان . این نویسنده‌ی پرتوان شوروی از انجام چنین مقایسه‌ی بزرگی بیم ندارد : ادبیات معاصر را بمثابه‌ی قطر متوازی‌الاضلاعی می‌داند که یک طرف آن تاریخ ادبیات سراسر جهان ، و طرف دیگرش آثار ادبی نویسندگان معاصر است . بدینسان ، ادبیات معاصر ، بطورکلی ، حلقه‌ی

۱ــ ج. اکرمان : «گفتگو باگوته» ، ویمار، ۱۹۱۸، جلد دوم، ص ٤٥ــ٦٤٤.

۲ــ ل. بات : «نظرات لئونیدلئونف درباره‌ی نویسنده» ، (سخنی‌بانویسنده)، «مسائل ادبی» شماره ۲ ، ۱۹٦۰ ، ص ۱۸۷ .

عضوانی تکامل ادبیات جهان بشمار میرود . نویسندگان‌کلاسیک گذشته و نویسندگان بزرگ معاصر ، بطور مساوی ، دراین نظر سهیم هستند . گاهی ، این نظر ، با برخی نظریه‌های معاصر بورژوائی در باره‌ی روند تاریخ ، که تاریخ فرهنگ را چیزی بیش از مجموعه‌ی درهم وبرهم پدیده‌های بی‌ربط هنری نمیداند، برخورد داشته است . «فرانسوا موریا» ، داستان نویس شهیر فرانسه ، درسال ۱۹۶۰ ، بانوشتن مطالب زیر نشان داد که‌گویا تحت تأثیر عقاید مزبور بوده است : «پس از خواندن کتاب «جنگ و صلح» ، احساس میکنم ما نه با مرحله‌ای که‌درآن بسر برده‌ایم ، بلکه با رمزی مواجهیم که آنرا گم کرده‌ایم .» (۳)

وظیفه‌ی پیداکردن راه حل صحیح مسئله‌ی سنت ونوآوری- باوجود بقایای جامعه‌شناسی گرائی مبتذل ، که بطور پراکنده بچشم میخورد ، و بقول «کنستانتین فدین» ، به تقسیم شدن هسته‌ی اصلی ادبیات در ایدئولوژی و هنر منجر می‌گردد ، و مسائل مربوط به موضوع ، ترکیب ، سبک و واژه‌های مورد استفاده‌هم جدا از محتوی ایدئولوژیکی اثر مورد بررسی قرار میگیرند ـ بیش از بیش دچار مانع میشود . «انگار، محتوی اثر، میتواند مستقل از تجسم آن در شکل ، وجود داشته باشد . این مائیم ، ما مخالفان صورت گرائی ، که چنین می‌کنیم . آیا این درواقع ، بمعنای صورت گرائی سروته شده نیست ؟» (٤)

کسانی که از چنین نگرشی حمایت میکنند استدلالشان اینست که ادبیات گذشته ، فقط از طریق عقاید ، موضوع و شخصیتهای ویژه‌اش ادبیات معاصر را تحت تأثیر قرار میدهد، نه از طریق تمامی شیوه‌های ادبی که شکل دهنده‌ی این عقاید بشمار میروند . «یان به چر» به موضوعی اشاره کرده که ،بنظر من ، نقطه‌ی ضعف این «صورت گرائی سروته شده» را آشکار میکند : او ضمن بحث درباره‌ی ارتباط میراث ادبی ما باادبیات معاصر ، مینویسد : «داستان جنگ و صلح تولستوی، هم‌واقعیت

۳ـ نقل از «ن. گی» و «و. پیسکونف» ، درکتاب «جهان ، انسان وهنر» انتشارات نویسندگان شوروی ، ۱۹۵٦ ، ص ۱۱٤.

٤ـ گزارش شفاهی در «اولین کنگره‌ی منتخب فدراسیون نویسندگان روسیه»، ۱۹۵۹ ، ص ٥٤٨ .

تاریخی رویدادها را نشان میدهد و هم واقعیتی را که «هومر» خلق کرده ، که از خصوصیات ویژه‌ی نویسندگی خود تولستوی بشمار میرود .

بدینسان ، هیچگونه واقعیتی نیست که بتوان آن را در ادبیات نشان داد ، ادبیاتی که فاقد خصوصیات واقعیتی باشد که آفریده‌ی خود ادبیات است .» (۵) شاید چنین بنظر برسد که تولستوی ، درنوشتن داستان حماسی خود ، با دو واقعیت روبرو بوده است : واقعیت عینی و تاریخی روسیه در زمان جنگ علیه ناپلئون ، و واقعیت مصنوعی ، که مطابق قوانین هنر ، بوسیله‌ی هومر آفریده شده بود . (بعضی از منتقدین ، به این دلیل که زیبائی شناسان ایده‌آلیست بین آثارهنری وزندگی واقعی به تضاد قائلند ، که به نظر آنان هیچگونه ارتباطی با یک‌دیگر ندارند و هنر یگانه واقعیت حقیقی است ، از اشاره به آثار هنری بعنوان واقعیت ثانویه و مصنوعی ، اجتناب میورزند .)

تاریخ هنر نشان میدهد که هنر ، نه فقط محصول زندگی واقعی ـ که از منشور دید هنرمند خاصی میگذرد ـ بلکه محصول آن شکلهای زیباست که تجلیات مشابه زندگی واقعی در مراحل اولیه‌ی تکامل هنر ، در آنها منعکس گردیده ، و اینها نیز ، البته ، از منشور دید هنرمند خاصی گذشته‌اند . پرواضح است که تولستوی صرفاً از هومر تقلید نکرد (درست همانطور که از زندگی اجتماعی روسیه، درآغاز قرن نوزدهم، نسخه‌برداری نکرد)، بلکه از تجربه‌ی هومر درپرداختن صحنه‌های حماسی سود جست ، و درعین حال ، شکل تازه‌ای از داستان حماسی آفرید . بنابراین ، «میخائیل باختین» حق داشت درباره‌ی شاخه‌ی هنری چنین بنویسد : «هنر ، درزمان حال می‌زید ، ولی همواره از گذشته ، و منشأ خود ، آگاه است . شاخه‌ی هنری، نماینده‌ی یادگار هنر ، در روند تکامل ادبی ، است .» (٦) یادگار هنر ، نه خواهان نفی نوآوری ، بلکه مستلزم وجود آنست . «لئو تولستوی» در مقاله‌ی خود ، بنام «سخنی درباره‌ی کتاب جنگ

۵ـ ی. ر. بەچر: «اصول شعر» ، برلین ، ۱۹۵۷، ص ۲۱۹.

٦ـ م. م. باختین : «بررسی آثار داستایوسکی» ، انتشارات ساویت سکی پیساتل ، ۱۹۵۳ ، ص ۱۴۲.

وصلح» (۱۸۶۸)، که درآن گفته بود تعریف شاخه‌ی هنری خاص کتابش بااصطلاحات مرسوم دشوار است ، و سراسر تاریخ ادبیات روسیه همیشه از تعاریف مصطلح درباره‌ی داستان ، شعر یا داستان کوتاه سرپیچی کرده است ، نشان داد که خود سخت از این موضوع آگاهی داشته است . نویسندگان نام‌آور روسیه و سایر کشورها همواره آثار نومایه‌ای خلق کرده‌اند که هرکدام ، یک کشف هنری بشمار میرود . اما این کشفیات نه تنها موجب گسستگی در جریان هنر نگردیدند ، بلکه ، حلقه‌های همانندی در زنجیر تکاملی آن بوجود آوردند .

مسئله‌ی سنت و نوآوری در ادبیات ، بطور تنگاتنگی به مفهوم تکامل هنری بستگی دارد . بعضی ازنوگرایان ، می‌پرسند، آیا چنین مفهومی میتواند ، درواقع ، وجود داشته باشد ، و بدین ترتیب بحث را از حوزه‌ی زیبائی شناسی به حوزه‌ی جامعه شناسی و فلسفه منتقل میکنند .

مثلا، کارل یا سپرس، پدر اگزیستانسیالیسم ، می‌گوید : تاریخ جهان مشتی رویدادهای تصادفی ، و گرداب بزرگی از طوفانهاست. ازیک بحران به‌یک بحران دیگر، ازیک مصیبت به مصیبتی دیگرپامیگذاردکه بالحظات‌کوتاه خوشحالی، وجزایری‌که مدتی آب خروشان دریاهاآنها را نمی‌سایند تا سرانجام بوسیله‌ی همین آب خروشان غرق شوند ، همراه است . این ، درست مانند گفته‌ی «ماکس وبر» است : تاریخ جهان ، جاده‌ای است که شیطان ، با عظمت سرنگون شده‌ای ، آنرا صاف کرده است. اگر تاریخ جهان ، درواقع ، چیزی نیست مگر هرج و مرج ، تجمع بیهوده ، رشته‌ی گسسته‌ی رویدادها و پدیده‌های تصادفی، بالطبع ، مسئله‌ای تحت عنوان تکامل پیوسته‌ی ادبی ، نمیتواند مطرح باشد . این هم نظریه‌ی باارزشی است ؛ ولی متعلق به کسانی است که در دنیای پیچیده‌ی زندگی وهنر، حس جهت ـ یابی خود را کاملا از دست داده‌اند . آنها ناتوانی خود را قدرتی بزرگ ، و خود را همچون اندیشمندانی نومایه جلوه میدهند ، که آرام برفراز آشفتگی‌ها پرواز کرده و پیکارهای بیهوده‌ی اجتماعی را از آن بالا مینگرند . ولی نباید تصور کرد که نوشته‌ی آنان طور دیگری است ؛ نه ، بهیچوجه ، چنین نیست . اینان ،

با اثبات خشم‌آلود اعتقادات خود ، مانع مبارزه‌ی نیروهای مترقی برای آینده‌ی بهتر میشوند .

درباره‌ی تکامل ادبی ، نظریه‌ی دیگری هم هست که ، در بعضی محافل غربی ، شهرت زیادی بدست آورده و در کنگره نویسندگان لنینگراد بسال ۱۹۶۳ ، با تاکید خاصی ، طی یک سلسله سخنرانیهای شرکت کنندگان در کنگره ، تشریح گردید . مثلا «گیدو پیوون» ، نویسنده‌ی ایتالیائی ، اعلام کرد که آثار نویسندگانی چون «پروست» ، «جویس» ، و «کافکا» نشانی از پایان یک عصر ادبی و آغاز عصر تازه‌ای در ادبیات انسان معاصر است . بسیاری از شرکت کنندگان در این کنگره از پروست ، جویس و کافکا بعنوان پدران معنوی خود یاد کردند . لیکن ، کسانی که در کنگره‌ی لنینگراد حضور داشتند ، در عقاید خود ، بهیچوجه هم رأی نبودند . مثلا، دومین نطق «جیانکارلو ویگورلی»، دبیرکل جامعه‌ی نویسندگان اروپا ، پراز تناقض بود. ویگورلی هم ، خیلی مؤدبانه ، از آثار پروست ، جویس وکافکا، بعنوان «مراتب پدران معنوی» خود صحبت کرد . ولی ، درعین حال ، اظهار داشت : «باوجود احترام عمیقی که ما نسبت به این اشخاص داریم ، و حق شناسی پایدار ما از کشفیات این نویسندگان ، که آثار آنان شالوده‌ی فرهنگ ما را تشکیل داده و تا امروز همچنان برآن تأثیر میگذارد ، باید به این نکته اشاره کرد که ما ، فرزندان ادبی آنان ، با بحران واقعی ارزشهای معنوی مواجه هستیم . ما به‌درجه‌ی معینی از انحطاط رسیده‌ایم که ، بدون تردید ، عنصر انتقاد از خود را دربردارد . ولی ، باوجود همه‌ی اینها ، ما به مرحله‌ی انحطاط فرد ، جامعه و داستان رسیده‌ایم . اگر با زبان ساده‌ی کودکان بگوئیم : جویس، آن بزرگ مردرا، رهاکردیم، وباوجود تمامی احترامی که به وی قائل بودیم ، به «بکت» کوچک ، روی آوردیم .» (۷) چنین است ماهیت اندیشه‌ی آمیخته با تناقض ویگورلی و این اندیشه‌ی متناقض،خصوصیت مشترک بسیاری ازروشنفکران غرب است .

«ریشارد ماتوشفسکی» ، نویسنده‌ی لهستانی ، نقطه نظر

۷ـ نقل از «مجله‌ی ادبیات خارجی» شماره ۱۱ ، ۱۹۶۳ ، ص ۲۲۰.

ثالثی ارائه کرد . او در مسیر تکامل ادبیات جهان ، دو جریان می‌بیند . یکی ، راه واقع گرایانه است که آثار بالزاک، تولستوی شولوخف و لئونف نماینده‌ی آن هستند . دیگری با نام پروست جویس و کافکا در ارتباط است . بقول ماتوشفسکی ، این دو جریان را نباید درمقابل هم قرار داد . ماتوشفسکی تاکید کنان میگوید : «تصور میکنم ، امروزه ما میتوانیم به تمامی تجربه‌های ادبی نویسندگان نامور قرن بیستم ، از شولوخف و توماس مان گرفته تا جویس و کافکا ، بعنوان ثروت مشترکی اشاره کنیم.» این نویسنده‌ی لهستانی معتقد است که «واقعیتی که ما را احاطه کرده ، بی‌نهایت غنی است . درنتیجه ، واقع گرائی ، گنجینه‌ی پایان ناپذیری از مدارک عینی دراختیار دارد .» او ، از اینجا به این نتیجه‌ی منطقی میرسد که هیچگونه تفاوت اساسی بین ادبیات واقع گرای و ادبیات نوگرای وجود ندارد ، و ادبیات نوگرای را میتوان در مفهوم وسیع ادبیات واقع گرای گنجانید . این طرز استدلالی بود که به فرمول بندی نظریه‌ی زیبائی شناسی درکتاب «روژه‌گارودی» بنام «واقع‌گرائی بی‌کرانه» منجر گردید . نقطه نظرماتوشفسکی، نقطه نظر تازه‌ای نیست درسومین‌کنگره‌ی نویسندگان شوروی در اوائل سال ۱۹۵۹ ، یکی از میهمانان ایتالیائی ، بنام «ماریو آلیکاتا» ، نطقی ایراد کرد و طی آن اظهار داشت که واقع گرائی اجتماعی در ایتالیا از مبارزه علیه «جنبه‌های منحط هنر نوگرای» بظهور رسید ، و منتقد علمی اندیش ایتالیائی ، با «وظیفه‌ی مبرم مطالعه‌ی عمیق جریانهای پیشرو ، که بعضی از نویسندگان بزرگ واقع‌گرای اجتماعی ، مانند «ولادیمیر مایاکوفسکی» و برتولت برشت ، در ابتدای فعالیتهای ادبی خود به آنها وابسته بودند ، مواجه است . این کار ، از آنجهت ضروری است که بتوان خط فاصلی بین ادبیات پیشرو اصیل و ادبیات دروغین ، مانند انتزاع گرائی جهان وطنی‌معاصر ترسیم کرد .» (۸)

نویسندگان شوروی ، دریافتند که باید بانظراتی که برخی

۸ـ گزارش شفاهی در«سومین کنگره‌ی نویسندگان‌اتحاد شوروی» ، ۱۹۵۹، ص ۲۱۰.

از اعضای جامعه‌ی نویسندگان اروپا درلنینگراد تفسیر میکردند، به مخالفت برخیزند . کنستانتین فدین و دیگر نمایندگان شوروی هم پیش از کنگره و هم پس از آن ، توجه خود را به یکی ازنکاتی که در تمام نطقهای مخالفینشان نمایان بود ، معطوف کردند . بسیاری از این نویسندگان مدعی بودند که برخورد نویسندگان و منتقدین شوروی با هنر، جزمی است ، و میکوشند نظام‌های ازپیش تعیین شده‌ای را برآن تحمیل کنند ، و دردفاع از واقع گرائی هم دارای تعصب حزبی هستند . آنگاه این سئوال پیش می‌آید : چرا باید دفاع از واقع گرائی و هنرمترقی را جزمی و ناشی از تعصب حزبی دانست ، درصورتی که اصرار غرب دراینکه نویسندگان ، باید آثار پروست ، جویس و کافکاراتماماً سرمشق کار خود قرار دهند ، جزمی و ناشی از تعصب دانسته نشود . هرخواننده‌ی بی‌غرضی خواهد گفت که کدامیک از این دو مفهوم ، وسیع‌تر و غنی‌تر است ، و دامنه‌ی فعالیت بیشتری برای کنکاش هنری فراهم میکند . البته، پروست ، جویس وکافکا نویسندگان بااستعداد و نومایه‌ای هستند . موجب تأسف است که تا همین اواخر ، آثار آنان بحد کافی مورد مطالعه قرارنگرفته بود . گاهی ، آثار آنان را بیش‌ازحد خلاصه کرده ، انتقاد غیرعادلانه‌ای از آنها میکردند . تمامی اینها حقیقت دارد ، و باید بفکر درمان آن بود . و اکنون به درمان آن پرداخته‌اند . لیکن مطالعه‌ی جدی آثار پروست ، جویس و کافکا ، موجب اثبات این گمان نمیشود که آنها (وفقط آنها!) مسیر آینده‌ی ادبیات نوین جهان را تعیین میکنند . پذیرفتن نظرات مخالفان ما ، در حکم استقرار دیکتاتوری ظالمانه‌ی این گروه سه نفری خواهد بود ، دیکتاتوری‌ئی که هیچیک ازطرفداران جزم گرائی ، خواب آن‌را هم ندیده‌اند، و به‌مجموعه‌ی قواعد تغییرناپذیری مبدل‌خواهد شد که هرفرد بااستعدادی را فلج کند .

اما درباره‌ی اینکه ، مکاتب نوگرای که بعضی‌ازنویسندگان بزرگ معاصر وابسته‌ی آنند ، باید مورد بررسی دقیق قرار گیرد ، کاری است که متخصصین شوروی از مدتها قبل به آن پرداخته‌اند . اینان به اثبات این مسئله توفیق یافتند که «بلوک»، «مایاکوفسکی» و «برشت» نه باین علت که آثارشان را موافق

اصول تمثیل‌گرائی ، فوتوریسم ، سوررئالیسم یا اکسپرسیونیسم عرضه کرده‌اند ، بلکه باین علت نویسندگان برجسته‌ای شدند که توانستند این اصول را رد کرده و اصول زیبائی شناسی وسبکهای ادبی خاص خود را پی‌ریزی کنند . نوگرائی ، کارآنان را بتعویق انداخت ، و این هرسه ، درست پس ازپیروزی در مبارزه‌ی سخت درونی ، برای غلبه بر نفوذ نوگرائی در وجود خود ، نویسندگان بزرگی شدند . درنتیجه ، تمثیل‌گرائی ، سوررئالیسم ، فوتوریسم و اکسپرسیونیسم ، از اینکه به این نویسندگان بزرگ منسوب هستند ، حق ندارند بخود ببالند . برای تأیید این ادعا که نوشته‌های «مایاکوفسکی» فوتوریست، بهمان اندازه‌ی نوشته‌های مایاکوفسکی شاعر کلاسیک بزرگ شوروی جالب است ، دلیلی وجود ندارد . ما نمیتوانیم شکلی ازواقع‌گرائی را بپذیریم که درآن ، واقع گرائی حقیقی با تجربه‌های نوگرایانه درآمیخته باشد: ایندو، دراصل، مانعه‌الجمع هستند . و چنانچه ، گاهی ، در آثار بعضی از نویسندگان بااستعداد ، نظیر توماس مان ، در یکجا و باهم دیده شوند ، این ترکیب ، بجای کمک به نویسنده ، همانطوری که منتقدین هم نشان داده‌اند ، مانع کار وپیشرفت او میشود .

بعضی از نمایندگان کشورهای سوسیالیستی اروپا ، بویژه نویسندگان و منتقدین چکسلواکی نظرات خود را درباره‌ی تکامل ادبیات جهان ابراز داشته‌اند .

ما، همه ، از این امر آگاهیم که گورکی و بسیاری از منتقدین شوروی ، پس از او ، اشاراتی به رمانتیسم مترقی و ارتجاعی دارند . رفقای چکسلواک ما ، چنین تصور می‌کنند که این نظر را می‌توان به دیگر سبک‌های ادبی هم نسبت داد . آنها نه تنها از رمانتی‌سیسم مترقی و ارتجاعی، بلکه از واقع گرائی انتقادی مترقی‌وارتجاعی، حتی از نوگرائی مترقی و ارتجاعی سخن میگویند . اینان، بقول خودشان ، اصطلاح «نوگرائی» را بمفهومی غیرازآنچه در اتحاد شوروی بکار میرود، یعنی نه‌تنها برای نشان دادن هنر ارتجاعی، بلکه برای نشان دادن هنر بطور کلی ، بکار میبرند . بنابراین ، ازنظر آنها ، دوگونه نوگرائی داریم . بگفته‌ی آنان ، اصطلاح

«واقع گرائی سوسیالیستی» ، به آن اندازه وسعت ندارد کـــه تمامی کیفیات هنر مترقی معاصر در چکوسلواکی را دربربگیرد، و بهمین جهت ، اصطلاحی را که بنظرشان جامع‌تر است ، یعنی «هنر سوسیالیستی» را توصیه میکنند ، که هم نوگرائی مترقی را بعنوان جریانهای هنر معاصر، و هم واقع گرائی‌سوسیالیستی دربرمیگیرد. بعضی‌ازرفقای ماهشدارمیدهندکه نوگرائی ارتجاعی را با آنچه که آنان «نو» یعنی معاصر مینامند ، اشتباه نگیریم . البته شرایط متفاوت تاریخی که در مفهوم این یا آن اصطلاح در کشورهای مختلف تأثیر میگذارند ، باید درنظر گرفته شود ، ولی ، باوجود این ، گویا ما دراینجا نه درباره‌ی اختلاف نظر برسر اصطلاحات ، بلکه درباره‌ی اختلاف‌نظر برسر مـــاهیت هنر نو بحث میکنیم .

رفقای ما ، در کشورهای سوسیالیستی ، تأکید میکنند که در نگرش دیالکتیکی ـ ماتریالیستی نسبت به زندگـــی ، نفـــی ایدئولوژی بورژوائی و کوشش آگـاهانـه در جهـت ساختمـان سوسیالیسم و جامعه‌ی آینده ، از طریق ادبیات ، بانویسندگان و منتقدین شوروی نظر واحدی دارند . این ، پایه‌ی محکم و وسیعی است برای بحث دوستانه درباره‌ی مسائل هنری.

بهتر است بیش از این به مقدمه چینی خود ادامه ندهیم. مـا نمی‌پذیریم کـه اصطلاح «هنـر سوسیالیستی» از اصطلاح «واقع‌گرائی سوسیالیستی» بهتر است ، یا اینکه ما باید واقـع‌ـ گرائی سوسیالیستی را کنار بگذاریـم . اکنون واقـع گرائـی سوسیالیستی بیش از نیم قرن تجربه در پشت سر دارد ، و تمامی بشریت مترقی ، دست‌آوردهای آنرا می‌ستاید . اگر نقطه ضعفی در هنر شوروی دیده شده ، این ، نه بواسطه‌ی ضعف درواقع گرائی سوسیالیستی ، بلکه از آنجهت بوده است کـــه برخی ازهنرمندان، اصول اساسی سبک واقع‌گرائی‌سوسیالیستی را نادیده گرفته ویا با مهارت کافی از آنها سود نجستند . اینها، تماماً ، حقیقت دارند ، ومستلزم هیچگونه اثبات دقیق هم نیست.

حامیان واقع گرائی سوسیالیستی و نوگرائی ، از لحـــاظ نگرشی که نسبت به زیربنای هنر دارند ، سخت با هم اختلاف دارند . بررسی این مسائل ، بدون توسل به بعضی از مسائـــل

اساسی فلسفه ، امکان پذیر نیست .

نظام زیبائی شناسی ما برپایه‌ی تئوری انعکاس لنین استوار است . هنر ، جهان را بشکل آرمانهای مشخصی منعکس میکند . هر هنرمند بزرگی ، نومایه و یگانه است . او پدیده‌ی تازه‌ای از زندگی ، یعنی هنر را می‌آفریند . «هرزن Herzen» این پدیده را واقعیت‌زیبا ، وبلینسکی آنرا دنیای‌هنری مینامید ، وامروزه اکثراً ، بعنوان الگوی هنری جهان، به‌آن اشاره میشود. قدرت حیاتی این پدیده ، ناشی از رابطه‌ی تنگاتنگش با واقعیتی است که توانائی انعکاس ژرف‌ترین انتظامات خود را به آن میدهد .

چنین است نظریه‌ی حامیان واقع گرائی .

نوگرایان ، بادید دیگری به مسائل مینگرند. اینان ، باوجود مکاتب و جریانهای بسیار متفاوت ، هنوز هم ، اکثراً ازفرمول «شوپنهاور» پیروی میکنند : «انسان خورشید یا زمین را نمی‌شناسد ؛ بلکه چشمی را می‌شناسد که خورشید رامی‌بیند ، و دستی را که زمین را لمس میکند .»

نوگرای ، به جهانی که توسط هنرمند منعکس شده باشد علاقه‌ای ندارد ، بلکه ، بقول یکی از تئوریسینهای نوگرای ، به انعکاس آن جهان در روح هنرمند ، و «منظره‌ی ذهنی روح» علاقمند است . کار هنری درنظر آنان ، نه الگوئی از جهان واقعی ، بلکه الگوئی از الگوی درونی جهان واقعی است که در روح هنرمند آرمیده است . بهمین دلیل ، کارهای هنری را نه با جهان واقعی ، بلکه ، با تصور ذهنی هنرمند از جهان واقعی ارتباط میدهند . شخصی بنام «بن هلر» در مجله‌ی «آمریکا» به تشریح این نظریه پرداخته است : «هنرمند ، همچون نویسنده و فیلسوف ، باسرپیچی از انقیاد کلیسا و جامعه ، سنت تازه‌ای برای نشان دادن خود در هنر پی‌ریزی کرد ، سنتی که شاید امروزه به اوج ترقی خود رسیده باشد . بازگشت بدرون خود، بعنوان وسیله‌ی خود- کاوی وشرط ضروری مطالعه‌ی‌مسائل‌مورد توجه خود ، بدون درنظر گرفتن ارزش یا سودمندی آنان برای جامعه ، یکی از دست آوردهای بزرگ نقاشی معاصر است . «گذشته از این ، احساس آزادی فردی ، تأثیر زیادی بر

قلمرو پژوهشهای هنری گذاشته و به این نتیجه منجر گردیده است که هنرمند امروزی ، دارای آزادی عمل کامل است . برای او از لحاظ انتخاب موضوع ، سبک و نگرش ویژه ، انتخاب رنگ ، خط ، ابعاد و مصالح کار ، محدودیتی وجود ندارد . اگر بخواهد مختار است که واقعیت را تحریف کند : درواقع ما از او انتظار داریم و میخواهیم که چنین کند .» (۹) دراینجا، بطور فشرده ، بااصول اساسی زیبائی شناسی نوگرای مواجهیم: هنر ، دیگر در خدمت جامعه نیست ، ذهن گرائی هنرمند به چیزی محدود نمیشود ، زیبائی شناسی گرائی ، برخورد آنارشیستی با آزادی هنرمند ، حق و حتی وظیفه‌ی هنرمند ، برای بدشکل جلوه دادن واقعیت ، چنین برنامه‌ای ، هرج ومرج کامل در هنر را موجه میداند .

نوگرائی ، از برخی سنتهای ویژه هم سرچشمه میگیرد ، که تنها متعلق به «پدران نوگرائی معاصر» یعنی پروست ، جویس و کافکا نیستند . نوگرایان از فلسفه‌ی ایده‌آلیستی شوپنهاور ، کی‌یر که گار ، نیچه و برگسون سود می‌جویند.

ما ، هنگام صحبت کردن از واقع گرائی سوسیالیستی ، ندرتاً خیلی کلی صحبت میکنیم و کمتر ادعا میکنیم که حاوی عالی‌ترین سنتهای تمام دورانها و ملتها است . این ، کاملا صحیح است ، ولی تصور میکنم اکنون وقت آن باشد که شرح دقیق و کاملی درباره‌ی این سنتها بدهیم . به نظر من ، تقسیم زیر ، مناسب است : (۱) ادبیات جهان ، (۲) سنتهای ملی ، و (۳) سنتهای واقع گرائی سوسیالیستی .

مقوله‌ی اول ، تمامی ادبیات جهان را دربرمیگیرد . همه بیاد داریم که لنین میگفت فلسفه‌ی علمی با فرقه گرائی بیگانه است ، در شاهراه «تکامل تمدن جهان» بظهور رسیده و پیش رفته است ، و پاسخگوی سئوالاتی است که «پیشرفته‌ترین اندیشه‌های بشری مطرح کرده‌اند .»

واقع گرائی سوسیالیستی ، فرهنگ گذشته را ، با

۹ـ بن هلر : «ریشه‌های اکسپرسیونیسم انتزاعی ». مجله‌ی آمریکا ، شماره ۷٤ ، ۱۹٦۲ ، ص ۲۷.

عالی‌ترین قدردانی ممکن ، گرامی میدارد . ماکسیم گورکی ، پایه‌گذار بزرگ واقع گرائی سوسیالیستی ، در نخستین روزهای ایجاد دولت شوروی ، «بنگاه نشریات ادبیات جهان» را ، در شرایط بسیار دشوار آن زمان ، تشکیل داد . مقدمه‌ی او در فهرست نامه‌ی بنگاه مزبور ، که در سال ۱۹۱۹ منتشر شـــد ، شاهد بزرگی برآن نیروی هنری بی‌پایانی است که انقلاب اکتبر در او برانگیخته بود . هدف عظیم گورکی عبارت بود از آشنا کردن مردم شوروی و هنرمندان شوروی با ادبیات عهد باستان، قرون وسطا ، رنسانس و عصر روشنگری و بویژه کلاسیکهای قرن نوزدهم و بیستم . «تمام کتابها ، برروی هم ، برگزیده‌ی ادبی جامعی طی قرون بشمار خواهند رفت ، که در شناخت دقیق پیدایش و انحطاط سبکها و مکاتب ادبی ، تکامل تدریجی نظم و نثر ، نقش ادبیات کشورهای مختلف و ، بطور کلی ، تمامی مسیر تکامـــل ادبیات ، از ولتر گـــرفته تا آناتـــول فـــرانس ، از ریچاردسن گرفته تا ولز، و از گوته گرفته تا هاپتمن ، وغیره ، بخواننده یاری میرساند.»(۱۰)گورکی‌معتقدبودکه شناخت ومطالعه‌ی ادبیات جهان ، در پی‌ریزی روح انترناسیونالیسم در دنیای نوین، مؤثرخواهد افتاد . ماکسیم گورکی مینویسد: «این کتابها ، در نوع خود دراروپانظیرندارند.افتخاربه‌انجام رساندن اینکاربزرگ، به نیروی خلاق انقلاب روسیه تعلق دارد ، که دشمنان ما آنرا «شورش بربرها» نام داده‌اند. مردم شوروی. با از خود گذشتگی در راه یک وظیفه‌ی فرهنگی ، که در اولین سال به قدرت رسیدن خود در شرایط دشوار و توصیف ناپذیر آن زمان ، اهمیت و مفهوم بزرگی داشت ــ اکنون میتوانند بگویند اثری از خـــود بجای گذارده‌اند که شایسته‌ی نامشان میباشد .» (۱۱) گورکی نتوانست به پایان رسیدن نقشه‌ی خود را ببیند . کارهای او ، دراثر غارت کشور ، و بیماری شدید خود او ، به تعویق افتاد . ولی ناشران شوروی ، درسالهای بعد ، قسمت اعظم کـــارهای

۱۰ــ م. گورکی : «مقالات منتخب نقد ادبی» ، گـوس‌لی‌تیزداد ، ۱۹۴۱ ، ص ۲۷۹.

۱۱ــ گورکی : پیشین ، ص ۲۸۱.

لازم برای به انجام رساندن نقشه‌ی گورکی را عملی کرده‌اند . جای تأسف است که نویسندگان تاریخ ادبیات شوروی ، درتحلیل خود از دوران‌اولیه‌ی‌ادبیات ما، توجه چندانی‌به‌اهمیت‌ایدئولوژیکی نقشه‌ی بزرگ‌گورکی نمیکنند . ولی‌درواقع ، درمقایسه بافعالیتهای «هیچ‌گرایانه»ی پرولت‌کولت Proletkult که‌عموماً بتفصیل‌مورد بررسی قرار میگیرند ، نقش بمراتب مهمی درتکامل هنر ما ایفا کـرد .

رابطه‌ی بین واقع‌گرایی سوسیالیستی و سنتهای ادبیات جهان ، موضوعی است که‌متخصصین شوروی و سایر کشورها، سخت به بررسی آن پـرداخته‌اند . مثلا ، بـرشت ، وسیعاً از سنتهای ادبـی ، بویژه از سنتهای عصر روشنگـری و شکسپیر، تأثیر گرفته بـود . (۱۲) او همچنین تحت تـأثیر تئوری هنـری عصر روشنگری بود : رونـد درام نـویسی حماسی بـا وارد کردن عنصر داستانی ، حسن تأثیر ذهنی هنر ، و محدود نکـردن نمایش به مکان یا زمان معین ، شکلهای جدید تماس باتماشاگران که ممکن است نتیجه‌ی نهائی نمایش را از پیش بدانند ، تمایـل واقع‌گرایی عصر روشنگری به عاری کـردن واقعیت از عینیت و تقاضا نکردن از خواننده برای اینکه خـود را بـانمایش و شخصیتهای آن یکی کند . برشت ، درعین حال ، واقع گرایـی شکسپیررا بالاترازواقع‌گرایی‌عصر روشنگری میدانست ، چون ، بـدون داشتن ساختمان منطقـی نابجا ، دارای میـدان عمـل وسیعتری بود و بیننده را بدون اینکه نتایج حاضر آماده‌ای در اختیارش قرار دهد ، وامیداشت تا درباره‌ی مشکلات بیندیشد . لیکن ، مواردی هم هست که برشت باشکسپیر توافق نـدارد . مردم عادی ، باید بهمان اندازه مورد توجه نویسنده قـرار گیرند که مردم متمکن این جهان قرار میگیرند . برشت ، دراینمورد ، همواره یک نمایشنامـه نویس واقع‌گرای سوسیالیستی بـود ، نه مقلد صرف شکسپیر یا نمایندگان عصر روشنگری .

۱۲ـ ای . م . فرادکین : «برتولت‌برشت و سنت‌گرایـی ، درمجموعـه مقالاتی بنام «تولد واقع‌گرایی سوسیالیستی درادبیات غرب» ، بنگـاه نشریـات نائوکا ، ۱۹۶۵ ، ص ۳۸۱ .

مقوله‌ی دوم ، مقوله‌ی سنتهـای ملی هنر است . مسئله‌ی اهمیت این سنتها در تکامل واقع گرائی سوسیالیستی ، مدتی پس از مسئله‌ی اهمیت سنتهای هنر جهان مطرح شد .

اصطلاح «واقع‌گرائی سوسیالیستی» ، نخستین بـار ، در سال ۱۹۳۲ بکار برده شد ، و اصول اساسی آن در اولیـن کنگره‌ی نویسندگان شوروی ، درسال ۱۹۳٤ ، مفصلا تشریح گردید . حتی در آن زمان نیز مخالفان ما ادعا می‌کردند کـه واقع گرائی سوسیالیستی ، در کشورهـای مختلفی کـه بظهـور میرسد ، هیچگونه ریشه‌ی ملی ندارد ، بلکه از خارج بر آنهـا تحمیل شده و اختراع تبلیغاتی مسکو است نه یک سبک هنری. حتی در آثار برخی از نویسندگان بورژوائی معاصر هم میتوان انعکاسهائـی از ایـن مطلب یافـت . مثلا ، کتابـی را کـه «گ.یرمولای‌یف» در سال ۱۹٦۳ درباره‌ی واقع گرائی سوسیالیستی ، در آمریکا منتشر کرد ، درنظر بگیرید . مؤلف میکوشد ثابت کند که واقع گرائی سوسیالیستی بدستور استالین ساخته شد و به هنرسایر کشورها ترزیق شد. یرمولای‌یف ، که حقـایق را کاملا نادیده میگیرد در ظاهر امر ، صادقانه ، ایمان دارد که با صدور فرمان ، میتوان نویسندگان مترقی سراسر جهان را به‌اطاعت ازقواعد معینی تشویق کرد. راستی که‌آقای یرمولای ـ یف چه ایمن شگفت انگیزی نسبت به قدرت مطلق یک فرمان دارد . اتفاقاً ، این هم انعکاسی از قدرناشناسی پایان نـاپذیـر وی نسبت به کسانی است که نقش مترقیانه‌ای در فرهنگ ایفـا میکنند .

نویسندگـان و منتقدین بزرگ ، نه تنها باوظیفه‌ی دشوار دفع حملات مخالفان ایدئولوژیکی خود مـواجه بودند ، بلکـه ، پی‌ریزی تئوری رئالیسم سوسیالیستی ، بطور اعم ، و بررسی ریشه‌های ملی آن ، بطور اخص ، بعهده‌ی آنان بود .

«جورج آمادو» ، نویسنده‌ی برزیلی ، طی سخنرانی مهیجی در دومین کنگره‌ی سراسری نویسندگان شوروی ، درسال ۱۹۵٤، از ریشه‌های ملـی واقـع گرائی سوسیالیستی سخن گفت . او ضمن محکوم کردن ساده انگاری و دست کاری درواقع گرائی سوسیالیستی ، تأکید کرد که «مسئله‌ی شکل ملی ، برای مـا ،

مسئله‌ی عمده‌ای است ، درغیراینصورت ، کتابهای مـا برزیلی نخواهند بود و خود ما نیز در «جهان وطن گرائی» بیهوده‌ای غرق خواهیم شد . اگر قرار است کتابها ، داستانها و شعرهای ما به امر انقلاب خدمت کنند ، باید ، قبل از هرچیز ، برزیلی باشند . و همین ، تضمین بین‌المللی بودن آنها است .» (۱۳)

مطالعه‌ی رشد و تکامل واقع گرائی سوسیالیستی ، در کشورهای مختلف، نشان میدهدکه نمیتوان نسخه‌یا دستورالعمل واحدی برای آن صادر کرد ، زیرا پیشرفت و تکامل هر کشور تحت تأثیر شرایط خاص تاریخی‌و ملی آن کشور است . سنتهای فرهنگی کشور مورد بحث نیز نقش بویژه مهمی ایفاء میکنند . مثلا ، در روسیه ، واقع گرائی انتقادی ، در گذشته رشد بسیار کرده بود ، و سنتهای ملی آن ، بویژه در مکتب‌هـای مبتنی‌بر روانکاوی «تولستوی» و «داستایوسکـی» ، نقش عمـده‌ای در تکامل واقع گرائی سوسیالیستی ایفا کرد . اما ، درمورد لهستان و چکسلواکی ، که دارای سنتهای نیرومند رمانتیک بودند ، قضیه چنین نیست . نویسندگان ایسلند ، در تأثیر گرفتن از افسانه‌های کهن، که درتمامی حوزه‌های فرهنگ کشور احساس میشود ، گریزی ندارند . مسیر تکامل ادبیات نو ، در کره وایران نیز ، بطور اجتناب ناپذیری بوسیله‌ی سنتهای دیرین شعـــر خاورزمین تعیین میگردد .

مسئله‌ی تعیین حدود تأثیر سنتهای ملی برروی شعـرای خاص ، مسئله‌ی پیچیده‌تری است . مثلا ، مایاکوفسکی را درنظر بگیریم . چنین بنظر میرسد که این شاعر نومایه، از تمامـــی سنتهای شعری روسیه، متأثر بوده است . مـا وارثـان وطـن پرستی لومونوسوف ، وزنهای انـدازه‌گیری شده‌ی اشعـار «در ژاوین» ، خیره نگریستن پوشکین به سرنوشت کشورش ، شعر رمانتیک لرمانتوف ، طنز روزنامه‌نگارانـه‌ی «نکـــراسوف» و اشعار فریبنده و گاهی تراژیک «بلوک» هستیم .

مقوله‌ی سوم ، مقوله‌ی سنتهای ادبی شوروی و سنتهای

۱۳ـ دومین کنگره‌ی سراسری نویسندگان شوروی ، گزارش شفاهـی ، ۱۹۵۶، ص ٤٨٨.

واقع‌گرایی سوسیالیستی در کشورهای سوسیالیستی و دنیای سرمایه‌داری است .

گاهی ، گوئی فراموش می‌کنیم که واقع‌گرایی سوسیالیستی بیش‌از شش دهه با ما همراه بوده و دارای تاریخ و مراحل تکامل خاص خود و سنتهای خاص خود میباشد . «کنستانتین سیمونوف» میگوید : «مطمئناً ، وقت آن رسیده است که دیگر منحصراً درباره‌ی تأثیری که سنتهای کلاسیک برما داشته‌اند صحبت نکنیم ، بلکه ، برگردیم به سوی سنتهای گوناگون ادبیات شوروی خودمان ، که دربرابر دیدگان خود ما رشد و تکامل یافته است .» (۱٤)

نویسندگان مترقی سراسر جهان ، احترام ودلبستگی‌خاصی به‌دست آوردهای نویسندگان شوروی دارند . آنها ضمن‌مقالات ، نامه‌ها و نطقهایشان سخن از این میگویند که ادبیات شوروی ، چگونه ، دنیای تازه‌ای به روی آنان گشوده ، ایمان به انسان و نیروهای خلاق او رادرآنها تقویت کرده ، به آنها کمک کرده تا برمشکلات وناگواریهای زندگی غلبه‌کنند، واحساس مسئولیت جمعی دربرابر سرنوشت بشریت را ، درآنها ، ریشه‌دارتر کرده است .

لیکن ، جریان تکامل ادبیات مترقی کشورهای دیگر نشان داده است که ارزیابی حقیقی ازادبیات شوروی ، چیزی نیست‌که بسادگی بتوان به آن دست یافت . خوش‌بینی آشکاری درآثار بهترین نویسندگان‌شوروی به چشم‌میخورد . چنانچه ، نویسندگان سایر کشورها ، بجای شناخت حقیقی سنتهای هنری شوروی ، دست به تقلید ناسنجیده از الگوهای آن بزنند ، و چنانچه ، ویژگیهای خاص زندگی درکشور خود را مورد مطالعه قرار ندهند و از سنتهای فرهنگی خود تأثیر نگیرند ، درتاریکی فرو خواهند رفت . «آمادو» در دومین کنگره‌ی سراسری نویسندگان شوروی ، ضمن انتقاد از نویسندگان جوان برزیل ، که واقع ـ گرایی سوسیالیستی ، درآثار آنان ، هنوز اولین گامهای خود را برمیداشت ، تأکید کرد که تقلید صرف ادبیات شوروی تاچه‌اندازه

۱٤ـ دومین کنگره‌ی سراسری نویسندگان شوروی ، ص ۹۰ .

بیهوده است . بدون تردید ، وقتی که منتقدین برزیلی میکوشیدند ثابت کنند که شخصیتهائی که درآثار نویسندگان برجسته‌ی برزیل ترسیم شده تا سرحد امکان ، با شخصیتهای نویسندگان شوروی مشابه هستند ، البته ، هدف خوبی را در نظر داشتند . آنها ، مصرانه ، از همکاران خود می‌خواستند که از شعر آزاد سنتی دست برداشته و شعر موزون و دارای بحور معین شاعـــران شوروی را بجای آن بگذارند . مسلماً ، چنین برخوردی بامسئله‌ی سنتها ، نمیتواند نتایج خوبی داشته باشد .

بدین‌ترتیب ، واقع‌گرایی سوسیالیستی شوروی نمی‌تواند الگوی تکامل این سبک درسایر کشورها باشد . واقع‌گرایـــی سوسیالیستی درفرانسه یامکزیک ، ملزم به تکرار آن چیزی‌نیست که درشوروی بدست آمده است . درعین حال ، دلیل برنادیده گرفتن تکامل واقع‌گرایی سوسیالیستی درشوروی و دیگر کشورها نیست .

هنر حقیقی ، همواره ، بمعنای کشف چیزی نـو است . دراینجا ، باید از تکرار فرمولهای کهنه و برخورد هیچ‌گرایانه بادست آوردهای واقع‌گرایی سوسیالیستی درتمام کشورهائـی که شکوفا گردیده است ، برحذر بود .

تااینجا ، بطور خلاصه ، سه مقوله از سنتهائی را کـه شالوده‌ی تکامل واقع‌گرایی سوسیالیستی بوده و موجب پیشرفت آن میشوند ، مورد بررسی قرار دادیم . اکنون ممکن است ایـــن سئوال پیش بیاید که کدامیک از آنها از اهمیت بیشتری برخوردار است . پاسخ اینست که تمامی آنها اهمیت یکسانی دارند ، وبرتر دانستن هریک ازآنها بردیگری ممکن است به خطای جدی در قضاوت منجر شود ، همچنانکه درگذشته منجر گردیـده است . تکیه کردن برکلاسیکهای جهان به بهای نادیده گرفتن سنتهای‌ملی، ممکن است به جهان وطن‌گرایی منجر شود . محدود کردن خـود به سنتهای ملی و نادیده گرفتن تاریخ ادبیات جهان ، از وسعت فکرنویسنده کاسته وموجب رشد تمایلات خطرناک ناسیونالیستی دراو می‌گردد . پیروی از سنت‌های هنری شوروی و نادیده گرفتن هنر ملی و جهانی ، بمعنای تقلید بی‌اساس است . البته ، هنـر واقع‌گرای سوسیالیستی ، وحدتی است عضوانی از عناصر ملی و

بین‌المللی که از پرتو عقاید سوسیالیسم علمی روشنی می‌گیرد .

مخالفان ایدئولوژیکی ما نهایت کوشش را بعمل می‌آورند تابمردم چنین وانمود کنندکه واقع‌گرائی نسخه‌برداری کورکورانه اززندگی است ، جنبه‌ی ذهنی نگرش هنری به جهان را انکار می‌کند ، به اهمیت اصالت درهنر ، کم‌بها میدهد و بااینکار ، تقلید و محافظه‌کاری درشکل و محتوی را تشویق می‌نماید . درصورتی که‌نوگرائی ، زمینه‌ی گسترده‌ای‌برای تحقیق ، نوآوری و اصالت درشکل و محتوی دربردارد .

آیا درواقع ، چنین است ؟

سراسر تاریخ‌واقع‌گرائی ، ازرنسانس وعصر روشنگری گرفته تاواقع‌گرائی انتقادی و سوسیالیستی ، مغایر این ادعا است . احترام به سنتها (مانند انتقاد پوشکین از «بستوژف» درباره‌ی نظری که نسبت به ژوکوفسکی ابراز داشته بود : «چرا پستانی را که به ما غذا می‌دهد گاز بگیریم ؟ چون ما تازه اولین دندانهای خود را درآورده‌ایم .» (۱۵)) ، تنفر ازتقلید (کلمات فراموش نشدنی لسینگ : «باید آثار شکسپیر را مطالعه کرد ، نه غارت» (۱۶)) وعشق به نوآوری شجاعانه (گفته‌ی معروف مایاکوفسکی : «شاعری، همواره، پای‌نهادن‌درنیای ناشناخته‌ها است ») اصول اساسی هنرواقع‌گرای حقیقی راتشکیل می‌دهند . برهمه روشن است که ، گورکی به سرشاری و تنوع واقع‌گرائی قرن نوزدهم روسیه سخت ارج می‌نهاد . او دراوائل سال ۱۹۰۹ خاطرنشان‌ساخت‌که مطالعه‌ی‌ادبیات‌کلاسیک روسیه‌ـ باشخصیتهای گوناگون ، سبکها ، نیروی خلاق ، اندیشه و زبان پرمایه‌ای که دارد ـ انسان را متحیر میکند .

«درروسیه ، هرنویسنده‌ای ، از استعداد زیادی برخوردار بود ، ولی همگی آنان‌دریک انگیزه متحد بودند و آن‌هم‌شناختن ، احساس کردن و پیش‌بینی آینده‌ی کشورشان ، سرنوشت مردم

۱۵ـ ا . س . پوشکین : «مجموعه‌ی آثار» ، چاپ روسی ، جلد ۱۰ ، ۱۹۸۵ ، ص ۱۱۸ .

۱۶ـ «درام نویس درهامبورگ» ، نیویورک ، ۱۹۶۲ ، ص ۱۷۳ .

آن و نقش آن درکره‌ی زمین بود.» (۱۷) گورکی ، بدنبال تأیید این فکر ، نوشت : «انسان ، نه‌تنها از فراوانی استعدادهائی که روسیه درقرن نوزدهم بوجود آورد ، بلکه ، از تنوع آن ، تنوعی که‌بقدر کافی مورد توجه مورخین هنری ما قرار نگرفته ، سرشار از غرور و نشاط می‌شود .» (۱۸)

همه میدانیم که‌گورکی ، درسالهای اول‌حکومت شوروی، نسبت به بعضی‌مسائل سیاسی ، فلسفی وزیبائی شناسی برخورد اشتباه‌آمیزی اتخاذ کرد . بویژه ، درآن موقع ، از این نظر جانبداری می‌کرد که تنها نیازمردم ، نیاز به‌تأتر رمانتیک‌قهرمانی (مانند تأثر شیلر ، هوگو و غیره) است. دراین‌مورد ، گورکی تدریجاً از موضع اصلی خود خارج میشد که لنین به انتقاد ازاو پرداخت . وقتیکه‌لنین ، درسال ۱۹۱۹ ، درگفتگوباگورکی ، اظهار داشت که«مابه غزل‌سرائی ، به‌چخوف ، وبه حقیقت‌عامیانه هم نیازمندیم» (۱۹) ، درواقع ، مخالفت خود باگورکی را به‌زبان آورد . گورکی به خود حق داده بود که به سوی یک شکل درام‌و یک مکتب هنری کشیده شود ، و فقط لنین بود که پرمایگی و تنوع سنت‌های هنری را ، که همگی برای دختران و پسران نظام جدید ، ارزشمند است ، به گورکی خاطرنشان ساخت .

نکات ژرفی درباره‌ی نوآوری درواقع‌گرائی ، درمقالات، یادداشتها ، نامه‌ها و تفکرات هنری «لوتولستوی» دیده میشود . این آثار ، که هنوز بقدر کافی و بطور مفصل مورد مطالعه قرار نگرفته‌اند ، برای ما ،بی‌نهایت مهم می‌باشند . نخست ، محصول تجربه‌ی ادبی وسیع یکی از بزرگترین‌نویسندگان جهان‌هستند . درثانی ، تولستوی این مقاله‌ها را پس‌از مطالعه‌ی دقیق آثار متعدد درباره‌ی زیبائی شناسی دردوره‌های مختلف تاریخی ، به رشته‌ی تحریر درآورد . بدین ترتیب ، اندیشه‌های تولستوی درباره‌ی هنر ، نشانه‌ای است از کوشش این نویسنده‌ی بزرگ

۱۷ـ ماکسیم‌گورکی : «مجموعه‌ی آثار» ، چاپ روسی ، جلد ۲٤ ، ۱۹۵۳ ، ص ٦٦ .

۱۸ـ همان‌جا ، ص ۱۸٤ .

۱۹ـ واسیلی کاچالوف : «خاطرات یک بازیگر» ، ترود ، ۲۱ ژوئن ۱۹۳٦ .

برای جمع‌بندی تاریخ افکار مربوط به زیبائی شناسی . گرچه ، این امر ، حقیقت دارد که نظرات فلسفی ، اخلاقی و مذهبی تولستوی ، درآن زمان ، تأثیر خود را برنظرات هنری وی بجای گذاشته و او رابه برخی‌نتیجه‌گیریهای متضاد رهنمون شده است، ولی نتوانستند مانع بیان عقاید ژرف تولستوی درباره‌ی این موضوع شوند . سرانجام ، تولستوی هنرمند و تولستوی متفکر ، توانست به درون بسیاری از روندهای اسرار آمیز هنر راه یابد وقوانینی راکشف کندکه اکنون ، نه‌تنها وجه مشترک نویسندگان واقع‌گرای انتقادی ، بلکه ، ویژگی واقع‌گرایی سوسیالیستی نیز بشمار می‌رود .

تولستوی درسال ۱۸۸۹ ، دست به نوشتن مقاله‌ای زد بنام «درباره‌ی هنر» . نویسنده ، درابتدای مقاله ، مینویسد : «کار هنری ، بسته به چیزی که هنرمند میگوید ، آنرا چگونه میگوید و تاچه حد به گفته‌اش وفادار است ، خوب یا بد نام می‌گیرد .» (۲۰)

دریادداشتهای مربوط به ۲٤ مارس ۱۸۸۹ ، بااین بحث مواجه می‌شویم : «آنچه هنرمند می‌گوید ، درصورتی شایسته‌ی نام هنرخواهد بود که او چیزی را ببیند ، بشناسد و احساس کند که هیچکس ، تا آن زمان ، ندیده ، نشناخته یا احساس نکرده باشد ...» (۲۱) اگر قرار باشد گفته‌ی تولستوی را درهمین جا قطع کنیم ، سخت مورد تأیید نوگرایان رنگارنگ خواهد بود ، که به نظر آنان هدف تمامی هنر عبارتست از چیزی‌نو ، هرگونه حقیقت ذهنی و «انعکاس الگوی درونی جهان» . لیکن«تولستوی» بهمین کفایت نکرده ، می‌افزاید : «... اما ، درعین حال ، این چیز باید آنچنان باشد که دیدن ، شناختن و احساس کردن آن برای تمامی بشریت ضروری ، مناسب و لذت‌بخش باشد . برای اینکه هنرمند بتواند چیزی از این دست ببیند ، بشناسد یا احساس کند ، باید از لحاظ اخلاقی رشد کرده باشد ، وبنابراین،

۲۰ـ ل . ن . تولستوی : «مجموعه‌ی آثار» ، چاپ روسی ، جلد ۳۰ ، ۱۹۵۱ ، ص ۲۱۳ .

۲۱ـ «آثارنویسندگان روس ، درباره‌ی‌ادبیات» ، انتشارات‌ساویت‌سکی‌پیساتل، ۱۹۳٦ ، جلد دوم ، ص ۱۰۰ .

زندگانیش منحصر به‌خودخواهی نباشد، بلکه، درزندگی انسانها، بطور کلی ، شرکت جوید .»

بدینسان ، تولستوی ، رابطه‌ی بین حقیقت ذهنی کشف شده بوسیله‌ی هنرمند و تکامل اجتماعی انسان را ثابت میکند . تولستوی ، ذهن‌گرایی درهنر را رد می‌کند ، ولی ذهنیت خلاق و نومایگی هنرمند را انکار نمی‌نماید .

تولستوی ، که خود کنکاشگر شجاعی بود ، از مقلدین تنفر داشت . دریادداشتهای سال ۱۸۷۱ وی باعبارت شیوائی درباره‌ی نویسندگانی که‌نوشته‌های خود را نه‌برپایه‌ی زندگی ، بلکه ، برپایه‌ی الگوهای ادبی سابق‌استوار کرده و بطور مکانیکی ازآنها تقلید می‌کنند ، مواجه می‌شویم . تولستوی می‌نویسد : «ادبیاتی درباره‌ی ادبیات داریم که درآن ، موضوع‌اصلی نه خود زندگی ، بلکه ، ادبیات زندگی است ... درموسیقی ، نقاشی، پیکره سازی و نویسندگی هم ؛ شعری دربارەی شعر داریم ، که‌درآن ، هدف‌شعر نه‌زندگی ، بلکه، اشعارگذشتگان‌است .» (۲۲)

تولستوی ، ضمن انتقاد از مقلدین، ازهنری دفاع می‌کند که تجلیات تازه‌ای از زندگی به روی انسان می‌گشاید و خود را حتی به بازگویی درخشان آنچه که توسط دیگر هنرمندان گفته شده است ، محدود نمی‌کند . این ، یکی از قوانین اساسی هنر است . دراینمورد ، تولستوی تنهانبود . امیل‌زولا ، رهبربی‌چون‌و چرای طبیعت گرایان ، که بسیاری از نویسندگان روسی ، درآن زمان ، مباحثات تندی باوی داشتند ، بخش مخصوصی ازمقاله‌ی خود ، بنام «درباره‌ی داستان» ، رابه‌این مسئله اختصاص داد . او از نویسندگانی که فاقد ابتکار هستند ، بااستهزاء سخن میگوید . «این نویسندگان ، سبکی را که دراطرافشان شناور است ، بخود جذب می‌کنند . عبارات حاضر و آماده‌ای را که درهوا معلق‌اند ، می‌قاپند . عبارات آنها ، هرگز از خودشان نمی‌تراود ، و چنان می‌نویسند که گوئی کسی از پشت سر به آنها تلقین می‌کند .» البته ، تمام‌صفحات یاتمام عبارات خود رااز همکارانشان نمی‌دزدند : «ولی ، باوجود اینکه نسخه‌برداری

۲۲ـ ل . ن . تولستوی : «مجموعه‌ی آثار» چاپ روسی ، جلد ٤٨ ، ص ۱۳ـ۱۱۲ .

نمی‌کنند ، بجای فکر یک نویسنده ، دارای ذخیره‌ی بزرگی از عبارات مبتذل و اصطلاحات پیش پا افتاده ، یا نوعی سبک متوسط جاری ، هستند .» (۲۳) چه توصیف بجائی ! «سبک متوسط جاری» بمعنی عدم وجود هرگونه سبک ، فقدان ابتکار هنری ، برباد رفتن تجربه و تفکر فردی (اگر دردرجه‌ی نخست وجود داشته باشند) و غرق شدن آنها در فرمولهای مبتذل می‌باشد . نویسنده‌ای که‌از «سبک متوسط جاری» سودمی‌جوید ، نمی‌تواند خالق اثرهنری باشد . نوشته‌ی‌او ، تقلیدصرف‌واقعیت خواهد بود . گفته‌ی زیرین ، از «آندره‌برتون» سخنگوی نامدار سوررآلیسم ، متوجه اینگونه افراد است ، نه‌منتقدین نوگرائی : «اینها قربانیان بیماری شگفت‌انگیزی هستند و میکوشند به‌جای گام نهادن درراههای تازه ، چیز نامأنوس را به چیزی آشنا و مأنوس تبدیل کنند .» (۲٤)

امروزه ، نویسندی واقع‌گرای سوسیالیستی ، که‌واقعیت نوین را از موضع ایدئولوژیکی دیگری منعکس کرده ، درباره‌ی تکامل آتی هنر اندیشیده و مسائلی را حل می‌کند که باآنچه تولستوی و زولا مواجه بودند تفاوت اساسی‌دارد ، از مجموعه‌ی فرمولهای خشک پیروی نکرده ، بلکه از قوانین آلی هنر که توسط کلاسیکهای ادبیات جهان کشف گردیده‌اند ، بویژه قانون وحدت دیالکتیکی سنت و نوآوری ، پیروی می‌نماید . پژوهش هنری نویسنده‌ی واقع‌گرای سوسیالیستی ، باسنتهای‌حیاتی تفکر هنری گذشته ، غنی می‌گردد .

آرزوی صرف برای نومایه بودن ، وجه مشترکی با نوآوری حقیقی ندارد .

«جک‌لیندسی» نویسنده‌ی انگلیسی ، یکبار اظهار داشت که واقع‌گرائی سوسیالیستی سبکی است که قوانین ویژه‌ی هنر حقیقی ، بویژه قانون نمایاندن جنبه‌ی ناشناخته‌ی زندگی ، را بطور کامل و یکدست ارائه میدهد . نویسنده‌ی واقع‌گرای سوسیالیستی ، وقتی به هدف‌خود می‌رسد که‌خواننده ، درباره‌ی

۲۳ـ امیل‌زولا : «رمان تجربی» ، پاریس ، ۱۸۸۰ ، ص ۲۱٤ .

۲٤ـ «تولد واقع‌گرائی سوسیالیستی ، درادبیات‌غرب» ، انتشارات‌نائوکا، ۱۹٦۵ ، ص ۲۰٦ .

کتاب او بگوید : بلی ، حقیقت همین است . من هم تمام آنـرا می‌دانم . من میتوانم آنچه را که باچشمان خود دیده‌ام تشخیص بدهم . ولی ، باوجود این ،درست مثل این است که گوئی آنـرا برای بار اول ، ازدرون ، می‌بینم و درواقع ، می‌فهمم که چیست وبکجا ره می‌پیماید . هدف نویسنده‌ی واقع‌گرای سوسیالیستی ، نه فقط نشان دادن هرچیز تازه درزندگی ، بلکه ، اشاره بـه خطوط تکامل آتی آن نیز هست .

«لئونیدمارتینف» شاعر شوروی ، دردیدار سال ۱۹٦۷ شعرا در رم ، نافذترین تفسیر ممکن درباره‌ی نوآوری واقع‌گرای سوسیالیستی را بعمل آورد . «میگویند تکرار ، ما در یادگیری است . بااین گفته موافقم ، ولی این ، درعین حـال ، دشمن مهلک‌هنراست، چون‌کارهنری نبایدقابل‌تکرارباشد. سنتهارا بایدادامه داد ، و تقلید نکرد.هرادبیات زنده ، صحنه‌ی مبارزه‌ای است دائمی ، بین ادامه دهندگان و تقلیدکنندگان ، که درآن ادامه ـ دهندگان ، که‌همان‌زندگی‌اند ، بهنگام‌پیکار پیروزمی‌شوند .» (۲۵) استدلال مارتینف ، به سنتهای کلاسیکهای شوروی ، به رهبری گورکی و مایاکوفسکی ، متکی بود . نوشته‌های ما باید از لحاظ شکل ، خاص ، و از لحاظ محتو ی، عام باشند . بدین ترتیب ، گورکی وظیفه‌ی نویسندگـان شوروی را درچند کلمه جمع‌بندی می‌کند ، درحالیکه مایاکوفسکی خواستار «شعرای بیشتر باانواع سبکها» است .

مخالفان ایدئولوژیکی ما ، بارها از این بابت ، مـا را مورد حمله قرار داده‌اند . آنها مخصوصاً علاقمند بودند یک سئوال خاص را مطرح کنند ، که بنظرشان مارا دچارسردرگمی کامل می‌کرد : آیا میتوان نظریه‌ی ابتکار خلاق هنرمند را بااین حقیقت در هم آمیخت که باید در برابر مردم احساس مسئولیت کند و هنرش درخدمت آرمـانهای سوسیالیستی باشد ؟ تاریخ ادبیات شوروی، باتنوع بیکران درشکلهای‌ملی ، هنرو سبک‌های گوناگون ، جوابگوی این سئوال است . بلی ، میتوان ایندو را باهم درآمیخت . ادبیات شوروی ، اکنون ، بیش‌از یک قرن

۲۵ـ «اینوسترانایالیتراتورا» ، شماره ٤ ، ۱۹۵۳ ، ص ۲۰۸ .

سابقه دارد . این ادبیات ، بازبان یکی‌از بهترین شعرای خود ، دقیق‌ترین تعریف را از برداشت کلی نویسندگان خود کرده است : «اجازه دهید بگویم‌که من ، رهبر مردم و ، درعین حال ، خدمتکار آنان هستم .»

بعضی‌از شرکت کنندگان کنگره‌ی نویسندگان اروپائی درلنینگراد ، کوشیدند تانویسندگان شوروی را متقاعد کنند که درراه نادرستی قدم نهاده‌اند . دراین زمینه ، بجاست از نطقی که «آلن‌راب‌گرییه» ، یکی از رهبران جنبش «رمان‌نویسی‌نو» در فرانسه ، ایراد کرد ، یادی بنمائیم . او معتقداست‌که نویسندگان شوروی ، خود را به نظرات سیاسی ، اجتماعی و ارزشهای اخلاقی‌ئی محدود می‌کنند که برای عموم ، شناخته شده است ، درحالیکه نویسندگان غرب ، دست‌اندرکار کشف ارزشهای نوین هستند . راب‌گرییه ، با «کنسانتین‌سیمونف» که نقش نویسنده را بانقش خلبانی که مسئول حفظ جان مسافران خود است مقایسه می‌کرد ، مباحثه‌ی تندی داشت . راب‌گرییه ، با اظهار این مطلب که خلبان از مقصد خود باخبر است ، درحالیکه «نویسنده نمیداند که بکجا میرود» ، بحث را به مسائل دیگری کشاند .

اصل مسئله ازاین‌قرار است : اختلاف نظرمابانوگرایان، برسر این مسئله است که آیا میتوان آزادی خلاق را باشناخت قوانین اساسی تکامل اجتماعی درهم آمیخت ، و این قوانین ، مانع پژوهش و فعالیت هنری می‌شوند یانه .

نویسندگان شوروی ، متخصصین ادبیات و نویسندگان واقع‌گرای سوسیالیستی‌د رسراسر جهان ، مدتها قبل ، به این سئوال پاسخ داده‌اند . برخورد جزمی و ارادی باهنرها ، که محصول کیش پرستش شخصیت بود ، بدون تردید ، هنرمند را محدود می‌کرد ، و گاهی هم «پای‌نهادن دردنیای ناشناخته‌ها» را ، به پای نهادن درمسیری ، بادردست داشتن برنامه‌ی معین ، تبدیل کرد . لیکن ، کیش پرستش شخصیت ، باوجود همه‌ی‌اینها، نتوانست موجب وقفه‌ای درتکامل هنر شوروی گردد .

و آنطور که راب‌گرییه میگفت ، نویسندگانی به تصنیف شعر «خوب» ، داستانهای «دن‌آرام» ، «شکنجه» ، «جنگلهای روسیه» ، و نمایشنامه‌های «لیوبف‌یاروایا» و «پلاتون‌کرچت» و

شعر «مکان درورای مکان» نپرداختندکه «نمیدانند بکجا میروند.» کشفیاتی‌که پایه‌گذاران فلسفه‌ی علمی در زمینه‌ی قوانین تکامل اجتماعی انجام دادند ، کار این هنرمندان را محدود نکرد ، بلکه ، انگیزه‌ای برای فعالیت آنان گردید ؛ جواب حاضر آماده‌ای برای تمام مسائل پیچیده و بغرنج زندگی دراختیار آنان‌نگذاشت، بلکه ، آنان را به پژوهش ژرف‌تر درآن حوزه‌ی فرهنگ معنوی‌که گورکی از آن بعنوان شناخت بشریت نام میبرد ، پیش برد .

تحلیل تمامی این‌مسائل پیچیده ، نشان میدهدکه مسئله‌ی سنت و نوآوری ، تقریباً تمامی جنبه‌های تئوری ادبیات را بطور اعم ، و تئوری واقع‌گرایی سوسیالیستی را بطور اخص ، دربر می‌گیرد . گرچه ، متخصصین شوروی توجه زیادی نسبت به تمامی این مسائل مبذول داشته‌اند ، هنوز هم احتیاج به پژوهش بیشتری دارند . و تحقیقاتی که دارای یک چنین پیچیدگی‌ئی باشد ، مسلماً بااشتباه و خطا درمحاسبه همراه خواهد بود .

اجازه دهید یک مثال ویژه ، ولی بی‌نهایت‌برجسته ، را مورد بررسی قرار دهیم .

درکشور ما این رسم‌معمول گردیده که‌سالگرد نویسندگان بزرگ کلاسیک را باانتشار بعضی از آثار بزرگ آنان ، یاقطعاتی از آنها ، درروزنامه‌ها یا مجلات ، همراه‌با مروری انتقادی دراثر مورد بحث ، جشن میگیرند ، اجازه دهید بگویم که این ، یک رسم بسیار عالی است .

«مجله‌ی ادبی» درسال ۱۹۶۵ ، یکصد وبیست و پنجمین سالگرد تولد امیل‌زولا را جشن گرفت . شماره‌ی ۱۵ آوریل ۱۹۶۵ نشریه‌ی مزبور باترجمه‌ی جدیدی از مقاله‌ی زولا ، بنام «احساس واقعیت » همراه بود که دراصل ، در سال ۱۸۸۰ ، درمجموعه‌ی مقالات او ، بنام «درباره‌ی داستان» ، انتشار یافته بود . انتشار این ترجمه‌ی جدید ، باحسن استقبال مواجه شد ، چون‌دههاسال بود که مقالات تئوریک زولا به چاپ مجدد نرسیده بود . این‌امر، در حقیقت ، مسئولیت قابل ملاحظه‌ای هم بردوش کسانی می‌گذارد که وظیفه‌ی انتخاب مقاله ازمیان آثاراین نویسنده و تفسیرنوشتن برآن را بعهده می‌گیرند .

اولین تفسیر ، خواننده را به هیجان می‌آورد . شاید ،

این ، نتیجه‌ی علاقه‌ی شدید به سالگرد مزبور بود که نویسنده‌را وادار به اظهار این مطلب‌کرد که زولا ، اولین‌نویسنده‌ی اروپای غربی بود که زندگی فلاکت‌بار طبقه‌ی کارگر را بعنوان یک تراژدی اجتماعی تصویر کرد . نویسنده ، همچنین ، زولا را بخاطر ارائه‌ی صادقانه و بی‌پرده‌ی حقایق ، و اینکه نکوشیده است خود را نومایه و مبتکر جلوه دهد ، ستایش می‌کند . ولی ، آیا میتوان این دوعقیده را ، درواقع ، از هم‌جدا کرد ؟ آیا کشف حقایق‌نو ، باعث قدرت‌نویسنده نیست ؟ آیا نومایگی و مبتکربودن گناه بزرگی است ؟ ما قبلا عبارتی از مقاله‌ی زولابنام «نومایگی دربیان» نقل کردیم ، که‌درآن ، استفاده از فرمولهای مبتذل‌سبک متوسط جاری را تقبیح کرده وخواستار نومایگی‌و نوپرداز بودن هنرمند می‌شود . چراباید فکر خواننده راتااین حدمغشوش کند ؟

نویسنده‌ی این تفسیرکوتاه ، سپس به‌ترسیم رمانتی‌سیسم به بدترین شکل ممکن ، می‌پردازد . او ، زولا را از اینجهت که «دیگر نمی‌تواند از خیال و هرج‌ومرج ذهنی رمانتیکها الهام بگیرد» ستایش می‌کند .

کدام رمانتیکها را درنظر دارد ؟ هرکسی ، که‌کوچکترین اطلاعی از رمانتی‌سیسم داشته باشد ، می‌داند که رمانتی‌سیسم پدیده‌ای است بی‌نهایت پیچیده ، می‌داند که بایرون ، پوشکین ، لرمانتف ، هاینه و هوگو ، همگی ، نویسندگان رمانتیک بودند ، می‌داند که‌این جنبش چیزی است بیش‌ازخیال‌صرف یا هرج‌ومرج ذهنی، و می‌داند که دوازده سال پس‌از نخستین انتشار مقاله‌ای که در«مجله‌ی ادبی» تجدید چاپ شد ، نخستین آثار رمانتیک انقلابی گورکی بچاپ رسیدند .

سرانجام ، نویسنده ، بدون هیچگونه قید و شرطی ، معتقد است که زولا از سنتهای واقع‌گرایانه‌ی استاندال وبالزاک دفاع کرده است . این ، به‌هیچوجه صحیح نیست . زولا ، که برجای پای استاندال و بالزاک قدم می‌گذاشت ، آنها را بخاطر تن دردادن به رمانتی‌سیسم نیز انتقاد می‌کرد . درست است که استاندال را معلم خود میدانست ، ولی معلمی که باکمال ، فاصله‌ی زیادی داشت . مثلا ، اوچنین می‌پنداشت‌که استاندال ، درتوصیف‌های خود ، براهمیت‌محیط درتشکیل و تجلی‌شخصیت ،

بقدر کافی اهمیت نمی‌داد . به ادعـای او ، استاندال خیلـی روشنفکرمآب بود : او نه انسان کامل ، بلکه ، فقط مغز اورا توصیف می‌کرد . او به تصویر کردن شخصیتهائی پرداخت که خصوصیاتی استثنائی دارند ، و بدینسان ، مردم عادی رانادیده گرفت . نگرش انتقادی زولا به استاندال و بالزاک ، دارای نقاط ضعف و قدرت می‌باشد .

بدنبال این مطلب ، مقاله‌ی خود زولا آمده ، که تماماً به بررسی تضاد بین واقعیت و قدرت خیال مربوط است . او می‌نویسد : «آگاه بودن از واقعیت ، یعنی آگاه بودن‌از طبیعت و نشان دادن آن به همان طریقی که درواقع هست .» این ، نه فقط اعتراضی علیه هرج‌ومرج ذهنی درهنر ، بلکه ، شکست آشکار درارزیابی شایستگی‌ها یاخیال هنری ، از جـانب رهبـر مکتب طبیعت‌گرائی می‌باشد . این تفسیر مقدماتی ، به بررسی اختلافات بین‌نوشته‌های تئوریکی زولا وآثار دیگرش نمی‌پردازد . گذشته از این ، اینطور میرساند که نظرات هنری زولا که در مقاله‌ی مورد بحث مطرح شده ، بانظرات ما مشابهت دارد . درنتیجه ، تمامی‌مطالب مربوط به‌زولا، که‌دریکی‌از پرخواننده‌ترین روزنامه‌های شوروی منتشر شد ، دربحث ما درباره‌ی سنت و نوآوری و تحلیل واقعیت ، تأثیر مستقیمی دارد . نویسنده ، آگاهانه یا ناآگاهانه ، از این نظریه‌ی جزمی دفاع می‌کند کـه «آموختن از زندگی» ، بمعنای تقلید کورکورانه‌ی حقایق زندگی است . کسانی که این‌نظریه‌ی محدود درباره‌ی هنر رامی‌پذیرند ، به‌تفسیر این‌حکم مشهور «چرنیشفسکی» درباره‌ی انعکاس «زندگی به شکل خود زندگی» می‌پردازند که مقصود چرنیشفسکی ازآن این بود که کار هنری ، باید تاآخرین ذره‌ی آن چیزی را که این مردم کوته‌بین درزندگی می‌بینند ، ارائه دهد . پس ، ایـن کاملا طبیعی است که اینگونه منتقدین ، نسبت به «فاوست» و «شیطان» و «غرق درگفتگو» ، خیلی بدگمان باشند ، چون این آثار ، باعقاید آنان درباره‌ی واقع‌گرائی ، مطابقت نمی‌کنند . آنها واقع‌گرائی سوسیالیستی را ، اساساً ، بعنوان ابتدائی‌ترین شکل طبیعت‌گرائی می‌دانند . هنر ، درنظرآنان ، نه‌شکل خاصی‌از فعالیت معنوی بشر ، بلکه ، وسیله‌ای است بـرای نمایش و تشریح عقاید خاص اجتماعی . این تصور ابتدائی از هنر ، با

اراده گرایانه‌ترین و مطلق‌ترین حکم‌ها نیز همراه بود .

در اینجا ، با یکی از مهمترین مسائل زیبائی شناسی ، یعنی نقش تمثیل‌گرائی ، در هنر ، به معنای وسیع کلمه ، مواجه می‌شویم .

لنین ، ضمن یادداشتهای مختصری که از «سخنرانیهای فوئرباخ درباره‌ی مذهب» تهیه‌کرده ، موافقت خود را با نکته‌ی زیرین ، که این فیلسوف ماده‌گرای آلمانی گفته ، اعلام میکند : «هنر ، مستلزم پذیرفته شدن‌آثار هنری ، بعنوان‌واقعیت ، نیست.»

مسئله‌ی نمایش تمثیلی زندگی ، مسئله‌ای‌است‌که بسیاری از اساتید مسلم واقع‌گرائی سوسیالیستی را بخود مشغول داشته است. مثلا، کنستانتین فدین، یک بخش‌کامل ازمقاله‌ی«صحبتهای ادبی» خود راچنین عنوان داد : «وفاداری به زندگی و قدرت خیال هنری» . فدین بر آن است که اگر هنرمند بخواهد نسخه‌ی دقیقی از زندگی را نمایش دهد، هرگز به انجام این‌کارقادرنخواهد بود، چون نمیتواند آنرا ، باتمام جزئیات و بطورکامل ، بنمایاند. همواره ، مهمترین ویژگی‌ها را برمی‌گزیند. جریان ارائه‌ی هرآنچه که او در زندگی دیده است، به‌ناگزیر، با مقداری تخطی‌ازتناسب‌ها همراه خواهد بود . او می‌نویسد : «مثلا ، پدیده‌ی زمان رادر نظر بگیرید . حتی مشتاق‌ترین واقع‌گرای هم ، نمی‌تواند آنرا ، همان‌گونه که ما در طبیعت تجربه می‌کنیم ، ترسیم نماید . فقط داستان نویس می‌کوشد آن را در نوشته‌اش منعکس کند . زمان واقعی ، با زمانی که در داستانهای تولستوی، چخوف ، بالزاک یا فلوبر می‌بینیم ، هیچ وجه مشترکی ندارد . فقدان عین نمائی در هنر ، چاره ناپذیر است ، و هراندازه داستان نویس بتواند تصوری از واقعیت بیافریند ، به همان اندازه هنرمند بزرگی است .» (۲۶)

درمیان هنرمندان خاص وحتی دریک سبک هنری خاص، درجات مختلف عین نمائی دیده می‌شود . فدین ، با مقایسه‌ی تشریح مرگ توسط بالزاک و تولستوی ، نشان میدهد که ایندو چگونه توانسته‌اند به‌آفرینش تصوری از واقعیت دست‌یابند.

۲۶ـ ک . آ . فدین : «مجموعه‌ی آثار» ، چاپ‌روسی ، جلد ۹ ، ۱۹۶۲ ، ص ٦٤٥ .

درداستانهای بالزاک ، قهرمانانی که‌درحال مرگ‌هستند ، اغلب، آخرین وصیت خود را بصورت سخنرانیهای طولانی به زبان می‌آورند (مثلا ، درداستان «درجستجوی مطلق» ، مادام «کلاآس» که‌درحال مرگ‌است ، دخترش وشوهر دیوانه‌اش راپند می‌دهد). ولی خواننده به واقع‌گرائی بالزاک اعتقاد دارد . «هرتوصیفی که تولستوی از مرگ‌می‌کند ، درمقایسه باصحنه‌هائی‌که بالزاک مجسم کرده ، شاهکار واقع‌گرائی است . باوجود این ، فقط ، تصوری از واقعیت است . حتی مرگ «آناکارنینا» ، وقتی که آدم آنرا بازندگی واقعی مقایسه کند ، سرشار از طرحهای‌خیالی است .» (۲۷) فدین ، بریکی‌از مهمترین جنبه‌های هنر ، تأکید می‌کند : درکارهنری ، انسان ، همواره ، یادرجستجوی‌نویسنده و شخصیتها و رویدادها است و یا از آنها آگاهی دارد . به عبارت‌دیگر ، هنر ، دوگونه‌آگاهی دراختیار انسان‌قرار می‌دهد . فدین ، درپایان ، می‌نویسد : «نتیجه می‌گیریم که هیچ‌نویسنده‌ی واقع‌گرایی نمی‌تواند و نباید از قدرت خیال ، اجتناب ورزد . خیال ، جزئی از ماهیت هنر است ، وواقع‌گرائی به«شکل‌خالص» بمعنای انتزاع است .» چنین است نحوه‌ی ارائه‌ی مسئله‌ی قدرت خیال درهنر ، بوسیله‌ی یکی‌از برجسته‌ترین نویسندگان شوروی .

تعیین اینکه هنر تاچه اندازه وابسته‌ی خیال است ، مسئله‌ی دشواری است . این وابستگی ، تابع سبکی است که ازآن استفاده می‌شود . واقع‌گرائی ، سرشار است از آن‌گونه قدرت خیال که فدین به آن اشاره داشت ، و گاهی هم خیال نوع اول نامیده می‌شد ، درحالیکه رمانتی‌سیسم ، استفاده‌ی به‌مراتب بیشتری از آن کرده و ، همانطور که «وورفسکی» بدرستی متذکر میشود«نیروی مضاعفی به‌قدرت خیال» می‌بخشد. خیال رمانتیک ، گاهی ، خیال نوع دوم نامیده میشود.دریک سبک واحد هم ممکن است درجات مختلف خیال وجود داشته باشد (مانند نمونه‌ای که فدین از تجسم مرگ درآثار بالزاک و تولستوی ذکر کرد) . واقع‌گرایان ، گاهی ، از قدرت خیال

۲۷ـ همان جا .

بعنوان یک تدبیر آگاهانه‌ی هنری ، سودمی‌جویند (مانند داستان «غرق درگفتگو» اثر مایاکوفسکی ، و نمایشنامه‌های برشت) .

بعضی از منتقدین ، ضمن رد تفسیر سهل‌انگارانه‌ی واقع‌گرائی ، افراط کرده و مدعی می‌شوند که شیوه‌های استفاده از خیال ، ویژگی عمده‌ی تمامی هنر معاصر به شمار می‌رود . آنهابا‌انجام چنین‌کاری ، نه‌تنهاتئوری‌واقع‌گرائی سوسیالیستی‌را ـ که هرگز خود را به تجسم زندگی به این‌یا آن‌شکل معین، محدود نکرده است ، چه بصورت «عین‌نمائی» ، چه‌بصورت «خیالی» ـ محدود می‌کنند ، بلکه ، گاهی هم به نوگرائی ـ که ، با کمک شیوه‌ها ی‌خیالی خود ،متوجه تحریف ذهنی زندگی‌است ـ امتیاز می‌دهند . نویسندگان شوروی ، همواره ، متوجه خطرات چنین برخوردی بوده‌اند . می‌دانیم که کنستانتین فدین ، مدافع‌سرسخت تخیل هنری بود و دراین باره ، بحث‌های تندی باگورکی داشت . حتی درسال ۱۹٤۸ ، درست پس‌از بپایان رساندن دوداستان خود بنامهای «لذات‌نخستین» و «تابستان‌طاقت‌فرسا» ، در«نامه‌ای به فارغ‌التحصیل» ، طرف مباحثه‌ی خود را به نادیده گرفتن اهمیت تخیل درهنر ، واغراق درنقش الگوهای اصلی ، متهم کرد . او ، همچنین ، تأکید کرد که «نسبت بین تخیل و حقیقت درآثارخود او۹۸به۲ بوده» (۲۸) واو ، تنهادرصورتی میتوانست به خلق آثار حقیقتاً هنری نائل آید که از کنار برخی حقایق مأنوس به «جولانگاه‌تخیل» پرگشاید . لیکن ، این‌مدافع پایدار تخیل‌هنری ، درسالهای ۵۹ـ۱۹۵۰ نوشت که «توهم ، نباید تخیل را از منطق زندگی‌بزداید یا آنرا به نمایش ناهماهنگ صورتها مبدل کند . توهم ، مانع منطق نیست . برعکس ، هرقدر بیشتر بامنطق درآمیزد ، همان‌اندازه ، دامنه‌ی عمل آزادتری دارد .» (۲۹)

واقع‌گرایان و نوگرایان ، نسبت به نقش قدرت خیال و نقش تخیل هنری درهنر ، نگرشهای متفاوتی دارند . نویسنده‌ی واقع‌گرای ، شالوده‌ی کارخود را ، قطع‌نظر ازمیزان خیال‌درآن ،

۲۸ـ همان‌جا ، ص ۵۵۸ .

۲۹ـ همان‌جا ، ص ٦۳٤ .

برزندگی واقعی استوار می‌کند ، درحالیکه نویسنده‌ی نوگرای ، شالوده‌ی کار خود را تماماً برتصور ذهنی هنرمند از زندگی قرارداده وهمین رابعنوان معیاری برای‌محق جلوه دادن هرگونه تحریف درزندگی واقعی بکار می‌برد .

واقع‌گرائی سوسیالیستی ، بیش‌از هرمکتب‌هنری دیگر ، دامنه‌ی فعالیت ادبی دراختیار نویسنده می‌گذارد . «آناسه‌گراس» اخیراً این موضوع را بطور جالبی جمع‌بندی کرد : «هگل می‌گفت کلمه‌ی آلمانی Aufheben سه معنی دارد : نخست ، «تمام کردن» ، دوم «حفظ کردن» ، «ادامه دادن» ، «استفاده کردن» از یک میراث خوب ، سوم ، «برافراشتن» ، «در سطح بالاتری قراردادن» . این هرسه معنی ، برای ما نویسندگان ، مهم هستند .» (۳۰) ما نیز از جانب خود می‌افزائیم که این هرسه معنی ، ره‌گشای مسئله‌ی بغرنج سنت و نوآوری درهنر هستند .

۳۰ـ «ادبیات معاصر آلمان» ، شماره ۸، ۱۹۶۳ ، ص ۵۹.

میخائیل اوفسیان‌نیکف

تخیل هنری

تخیل هنری ، از مفاهیم اساسی تئوری زیبائی شناسی است. باوجوداین، درسالهای‌اخیر ، درزیبائی شناسی بورژوائی، به‌این دلیل‌که اندیشیدن براساس تخیلات هنری ، از خصوصیات ویژه‌ی هنر نیست ، تمایلی به تحلیل این مفهوم نشان داده نشده است . وجودهنر غیرتجسمی ، یعنی‌انتزاعی ، یابعبارت‌دقیق‌تر ، وجود هنر غیرعینی را برای تأیید استدلال خود خاطرنشان می‌سازند . زیبائی شناسان‌بورژوائی ، بجای تحلیل‌تخیل هنری ، مسائل مربوط به ساختمان یک اثر هنری (پدیدار شناسی ، اگزیستانسیالیسم) ، زبان هنری یا استتیکی (نئوپوزیتیویسم ، معنی‌شناسی) یاخلق و درک آثار هنری را (فرویدگرائی‌نو و اشکال جدید زیبائی شناسی تجربی روانی ، که تحت تأثیر تئوری اطلاعات هستند) مطرح می‌کنند . این نفی تخیل بعنوان ویژگی تعیین کننده‌ی هنر ، تااندازه‌ای ، از روی تکامل ساختمان هنری تعیین میگردد . اصرار به زایل کردن خط فاصل بین هنر بعنوان شکلی از شعور اجتماعی و یک محصول صنعتی ، درخارجه ، حامیان زیادی پیدا کرده است (و انعکاسهای آنرا درکتب مربوط به زیبائی‌شناسی درشوروی هم میتوان مشاهده کرد) . این ، مستلزم کوششی است که ماشین بعنوان شکلی از احیای هنری واقعیت تلقی شود (می‌گویند ماشین هم یک کار هنری است) . بعضی دیگر ، برآنند که خیال بندی ، خصوصیت مشخص کننده و ضروری هنر نمی‌باشد . طبیعتاً ، چنین تفسیری ، مفهوم ایدئولوژیکی و تعهد طبقاتی و حزبی را هم نادیده می‌گیرد .

بطور خلاصه ، مسئله‌ی تخیل هنری ، بصورت بحث پذیرترین مسئله درآمده است . اگر ما بپذیریم که تخیل هنری ، تعیین کننده‌ی ماهیت هنرنیست ، چنین نتیجه میشود که‌مسئله‌ی واقع‌گرائی ، دیگر هیچگونه مفهومی نخواهد داشت و هرشکلی از هنر غیرعینی ، این حق ـ این حق همسایگی ـ را خواهد داشت که خودرا «نو» یا «آخرین شکل هنر» بنامد ، زیرا ، بدون هیچ دلیلی ، پویائی عصر جدید و ترقیات صنعتی و علمی آنرا بکامل‌ترین وجهی‌نمایش داده‌ودرسایه‌ی دانسته‌های‌ریاضی ، فیزیک و سیبرنتیک ، «چشم‌انداز» تازه‌ای از جهان دربرابر ما می‌گشاید .

آیا واقعاً میتوان این نظر را پذیرفت که هنر نو بطور اساسی از خیال‌بندی درهنر ، گسسته و باید برپایه‌ی اصول تازه‌ای استوار گردد ؟ تجربه‌ی پنجاه سال گذشته ، پاسخ این سئوال را دربردارد . چه انواع گوناگونی که‌ازهنر «غیرتجسمی» ندیدیم : اکسپرسیونیسم ، تمثیل‌گرائی ، تاخیسم ، هنربصری ، هنرجنبشی و غیره و غیره . اما تمامی این «ایسم»ها ، مانند حباب‌صابون درهوا نابودمی‌شوند . پیدایش‌هنر«پاپ» (عوام‌پسند) واکنشی بود دربرابر هنر غیرعینی ؛ ولی ، برخلاف آنچه درغرب به آن‌نسبت میدهند ، نمی‌تواند مسئله‌ی خیال‌بندی یا «تجسمی بودن» درهنر راحل کند . درواقع ، نمی‌توان ازکسی انتظارداشت که افراط و تفریطهای هنرمندان پاپ را بعنوان هنر بپذیرد .

کوشش برای از بین بردن خیال‌بندی ، مدت پنجاه‌سال ادامه داشته و به زوال هنر منجر شده است . هنر نمی‌تواند خیال‌بندی را رها کند ،چون خیال‌بندی ، روح هنر ، جوهر هنر و خصلت عمده‌ی آنست . هنر ، تاآن‌اندازه که ، دیگر شناخت جهان واقعی از طریق تخیل هنری را دربرنگیرد ، جوهر خود را از دست می‌دهد . هنر حقیقی که بتواند الگوی بی‌نهایت پیچیده و دگرگون شونده‌ی دنیای معاصر را منعکس کند ، باید تجسمی باشد . روند تفکر برپایه‌ی تخیل ، طی قرنها ، تکامل یافته و دست‌آوردهای فرهنگی آن را ـ باهرگونه حمله‌ای هم که علیه آن اتخاذ شود ـ نمیتوان نابود کرد .

زیبائی شناسان بورژوائی ، بدلایلی ، دربرابر جریانهای خطرناک نوگرائی تسلیم شده و هرگونه ساخت وپاختی را ، که

دارای عنوان«آخرین» باشد ، باجدیت‌مورد مطالعه قرار می‌دهند. لیکن ، باید متذکر شدکه تعداد کثیری ازمتخصصین بورژوائی ، تدریجاً ، به آینده‌ی هنرنو علاقمند شده‌اند . آنها شاهد ازبین رفتن معیارهای زیبائی شناسی وجایگزینی آن بوسیله‌ی شکلی از شارلاتانیسم هنری بوده‌اند . متأسفانه خود زیبائی شناسان بورژوائی هم‌برای‌محق جلوه‌دادن انسان زدائی درهنر، هیچگونه معیاری را بکار نمی‌گیرند .

لیکن ، درجوامع بورژوائی ، نیروهائی رشد می‌یابندکه مخالف این غیرانسانی کردن هنرهستند . درشرایطی که‌روحیه‌ی سوداگری افراطی وسیاستهای ارتجاعی آمادگی دارند تاهرآنچه را که انسانی است ، بخاطر حفظ منافع مالی مشتی افراد پول‌اندوز ، ازبین ببرند ، طبقه‌ی کارگر و روشنفکران مترقی ، منتهای کوشش خودرا برای‌بقای ارزشهای هنری‌بعمل می‌آورند .

مباحثاتی که برسر مسائل صرفاً استتیکی درمی‌گیرد ، سرانجام ماهیتی کاملا سیاسی بخود می‌گیرد . مسئله‌ی تخیل هنری را باید باعبارات دقیق فلسفی تعریف کرد . جداکردن آن از مسائل کلی فلسفه هم خطای بزرگی است . پیروان فلسفه‌ی علمی ، مسئله‌ی تخیل هنری را باتکیه برتئوری انعکاس ، حل می‌کنند . معمولا ، این تئوری ، درکشورهای غربی ، به شکل تحریف شده‌ای ، تشریح شده است . بدین جهت ، لازم است دراینجا چند کلمه‌ای درباره‌ی آن بگوئیم .

تئوری انعکاس ، همان تئوری دیالکتیکی ـ ماتریالیستی شناخت است ـ تئوری مزبور برپایه‌ی این قضیه استوار است که ماده دارای واقعیتی عینی و مستقل از شعور ، تفکر یا حواس ما می‌باشد . احساس ما و شعور ما ، فقط ، تصوری از جهان خارج است ، واین مسلم است که تصور ، بدون شیء متصور نمی‌تواند وجود داشته باشد ، و این شیء متصور هم مستقل از آنکسی که آنرا به تصور درمی‌آورد وجود دارد .

شعور ، دررابطه باواقعیت ، از دوجهت ، ثانوی‌است : نخست ، محصول تکامل ماده و ویژگی آن است ، و درثانی ، همین واقعیت است که موجب شکل گرفتن احساسها ، ادراکها و عقاید ما می‌گردد . لنین‌نیز ازهمین قضیه‌ی معرفت شناسی‌برای تحلیل شعوراجتماعی ، سود می‌جست . اومی‌نویسد : «شعور ،

منعکس می‌کند ، و این ، قضیه‌ی اصلی تمامی فلسفه ماده‌گرای است .»

روند انعکاس جهان خارج ، روندی فعال و دیالکتیکی است . انسان ، براساس اشکال انعکاس واقعیت ، احساسها و ادراکها ، باکارکردن برروی این اطلاعات حسی ، به فرمول‌بندی مفاهیم ، قوانین و مقولات علمی می‌پردازد . شناخت ، روند نامتناهی نزدیک شدن به حقیقت مطلق است . ماهیت تفکر انسان آنچنان است که میتواند حقیقت مطلق را که محصول جمع‌بندی حقایق نسبی است ، دراختیار انسان بگذارد ، و درواقع ، چنین نیز می‌کند . هرمرحله‌ای از تکامل علم ، ذره‌ی تازه‌ای به این جمع‌بندی حقیقت مطلق می‌افزاید ؛ ولی مرزهای حقیقت ، در هرقضیه‌ی علمی ، نسبی هستند ، که دراثر رشد شناخت بشر ، گاهی گسترده و گاهی فشرده می‌شوند . از نقطه‌نظر تئوری ، انعکاس ــ تاآنجائیکه معرفت ما می‌تواند به حقیقت عینی و مطلق نزدیک شود ــ مشروط به شرایط تاریخی است ، ولی ، وجود این حقیقت ، و همین که ما به‌آن نزدیک می‌شویم ، غیرمشروط است . درنتیجه ، انعکاس واقعیت ، بمعنای احیای انفعالی آن نیست. لنین می‌گوید: «انعکاس‌طبیعت درذهن‌بشررانباید به‌صورت بی‌روح ، مجرد ، بی‌حرکت و بی‌تضاد ، بلکه ، در جریان حرکت ابدی ، پیدایش تضادها و حل آنها درنظر گرفت .» دراین زمینه ، لنین ،توجه خاصی به اهمیت بی‌کران تخیل داشت ، که نه‌تنها برای شاعر ، بلکه برای ریاضی‌دان هم‌ضروری است . تخیل ، در تعمیمهای ساده و ابتدائی ما وجود دارد ، اما باید برواقعیت متکی باشد ، یعنی شکل خاصی از انعکاس واقعیت باشد و بالاتر از آن صعود نکند .

انسان ، واقعیت را بشکل موجودی اجتماعی درک می‌کند . بهمین علت ، شعور او ، نمی‌تواند همچون آئینه‌ی مرده‌ای باشد که جهان واقعی را بطور انفعالی منعکس می‌کند . انسان ، ضمن درک واقعیت ، همواره می‌کوشد برجریان تکامل آن تأثیر گذارد . به جانبداری ازاین یاآن‌طبقه یانیروی اجتماعی موضع‌گیری‌می‌کند . بدینسان ، روندادراک‌واقعیت ، نشاندهنده‌ی گرایش این یاآن تئوریسین یاسخنگو ، نسبت به طبقه و حزب است .

مطابق تئوری‌انعکاس ، شالوده ، هدف ومعیار معرفت، تجربه‌ی اجتماعی و تاریخی انسان است .

چنین است قضایای اصلی تئوری‌انعکاس . این قضایا ، شرط لازم فلسفی و متدولوژیک حـل مسائل استتیکی بشمار می‌روند . چنانچه احساس زیبائی ، تمایلات ، عقاید ، تئوریهای هنری و غیره را درپرتو تئوری علمی انعکاس بنگریم ، تماماً ، اشکال مختلف شناخت واقعیت هستند .

چون آگاهی استتیکی ، شکل ویژه‌ای از شناخت دنیای واقعی است ، میتوان درباره‌ی حقیقت یـا نادرستـی آن صحبت کرد . دراینجا نیز معیار ما ، تجربه‌ی اجتماعی و تاریخی است . دراینجا ، ما ، به شکل خاصی ، باحرکت از آگاهی حسی به سوی تعمیم ، مواجه می‌شویم . تخیل ، نقش بسیار مهمی دراین روند ایفا می‌کند . آگاهی استتیکی ، از آنجا که بانیازها و آرمانهای طبقات و گروههای اجتماعی ویژه‌ای پیوند دارد ، فعال است . انسان ، هرقدر با زندگی ، واقعیت و نیروهـای مترقی تاریخی ، رابطه‌ی نزدیکتری داشته باشد ، بهمان اندازه ازآگاهی استتیکی غنی‌تری برخوردار خواهد بود .

براستی ، این قضایای کلی فلسفی ، چه‌رابطه‌ای باهنر بطور اعم و تخیل هنری بطور اخص دارند ؟

هنر ، ازاین نظرگاه ، شکل خاصی از انعکاس واقعیت است . این انعکاس ، درهنر واقع‌گرایانه ، رمانتیک و طبیعت‌ـ گرایانه ، شکل ویژه‌ای بخود خواهد گرفت ، ولی ، همواره ، انعکاس باقی‌می‌ماند . درشعر ، پیکره‌سازی ، معماری ، نقاشی، رقص و نمایش هم شکل دیگری بخود می‌گیرد ، ولی همچنان ، انعکاس باقی می‌ماند .

انعکاس واقعیت ، خصوصیت اصلی هنر است . لیکن ، درعین حال ، مشابه انعکاس واقعیت درعلوم مختلف می‌باشد .

معمولا چنین استدلال می‌کنند که تفاوت بین تخیل و تصور دراین است که اولی انضمامی و دومی انتزاعی است . لیکن ، این تفاوت ، معتبر نیست ، چون ما فقط تصور را از جنبه‌های گوناگون زندگی منتزع نمی‌کنیم . تخیل هنری نیز،منتزع کردن خصوصیات ویژه‌ای از واقعیت است . این انتزاع ، تکرار

دقیق و نسخه‌ی مطلقاً کامل واقعیت نیست و هرگز هم نمی‌تواند باشد . بدینجهت ، بناگزیر ، فقط جنبه‌های خاصی از واقعیت را احیا می‌کند . این امر نشان میدهد که کوششهای طبیعت ـ گرایان ، درستیز باواقعیت ، وتقلای آنان برای ارائه‌ی تصویر کاملا صادقانه‌ای از واقعیت ، بیهوده است .

همانطور که هگل خاطرنشان ساخته ، این کار ، نظیر کوششی است که یک کرم برای دست یافتن بریک فیل بخرج می‌دهد . دراین مورد ، جنبه‌ی دیگری نیز برای بررسی وجود دارد . این که انعکاس هنری واقعیت می‌تواند به حداکثر عینیت دست یابد ، به آن معنانیست که تصور ، سراپا انتزاعی است . مفاهیم علمی نیز تااندازه‌ی معینی دارای عینیت می‌باشند .

نتیجه می‌گیریم که درحد عینی بودن تخیل و تصور ، تمایز مطلقی وجود ندارد ، گرچه تخیل ، البته ، باعینیت نسبتاً بیشتری ، از تصور ، متمایز می‌گردد . این عینیت نسبتاً بیشتر ، نتیجه‌ی هدفها و روشهای انتخاب جنبه‌هائی از واقعیت منعکس شونده است .

اصول چنین انتخابی ، بدین طریق معین می‌گردند که جنبه‌های انتخاب شده ، به کیفیات حسی پدیده‌ی معین ، سمعی یا بصری، مربوط می‌شوند، بااین نتیجه که این جنبه‌ها ـ که برروی حواس تأثیر می‌گذارند ـ درمقایسه باجنبه‌هائی‌که‌بوسیله‌ی تصورمنعکس میشوند ، می‌توانند اثر پایداری از زندگی واقعی و یکپارچه درما باقی بگذارند . درست ، همین «نکته‌ی حسی» است که تااین اندازه درتخیل اهمیت دارد . ولی ، باز هم نباید این را مطلق انگاشت . مفاهیم علمی نیز قادرند برحواس انسان تأثیر بگذارند .

تخیل ، بدینطریق مشخص می‌گردد که‌درانعکاس واقعیت، از شکلهای گوناگون تفکر تئوریکی ، منطقی ، تجربی ، آماری و دیگر شکلهای تفکر علمی سود نمی‌جوید ، بلکه ، صفات اصلی و عمومی‌را بوسیله‌ی حواس ، احیا می‌کند.

عکاس یاخبرنگار هم می‌تواند جنبه‌های خاصی‌از زندگی را ترسیم کند و آنهارا ازطریق حواس منتقل کند ، ولی‌دراینجا ، محصول کار ، تخیل هنری نیست ، چون ما باعکسی از واقعیت

سروکار داریم و تخیل هنری ، تصور ذهنی دنیای عینی است . درتخیل هنری ، اشیاء و پدیده‌های عینی جهان خارج ، که درمحیط خاص خود و درعین حال بشکل ویژه‌ای مشاهده می‌شوند ، بخشی از عقاید ، احساسها ، آرمانها و هدفهای ضروری ومهم طبقه ، جامعه وعصرمورد نظر رامجسم می‌نمایند. درمورد عکس یامقاله ، تاآنجائیکه مجسم کننده‌ی برخورد ذهنی عکاس یانویسنده باشند ، می‌توان گفت که به تخیل‌هنری نزدیک شده‌اند . بدون این عنصر ذهنی ، تخیل هنری وجود ندارد ، درغیراینصورت ، میباید هرعکسی را یک‌کار هنری تلقی کنیم.

تمثیل نیز به معنای تخیل نیست . تمثیل ، همواره تابع آن چیزی است که کلی باشد و به همین علت ، همیشه بسادگی جای خود را به دیگری می‌دهد . دراینجا عنصر فرد ، یا خاص، اهمیتی ندارد .

درمورد تخیل هنری که درآن ، کلی به کمک‌جزئی بیان میشود ، قضیه چنین نیست . ماهیت تخیل ، چنین است که وحدت «کلی وجزئی»را بشکل «خاص»نشان می‌دهد ، درصورتیکه تصور ، این وحدت را به شکل عام نمایش می‌دهد . ازاین خصوصیت ممیزه‌ی تخیل هنری ، دونتیجه‌ی مهم‌بدست‌می‌آید :

الف) از آنجا که هرتئوری‌علمی را ، بدون اینکه محتوی آن تغییر داده شود ، می‌توان به هرشکلی توضیح داد ، تخیل هنری ، فقط ، به شکل معین ، یعنی به شکلی که هنرمند به‌آن داده است ، وجوددارد.میتوان نظرات موجود درکتاب «سرمایه» را به‌شکل دیگری‌تفسیر کرد ، اماکتاب شعر پوشکین بنام«اوگن ، اونه‌گین» را نمیتوان به نثر ، یا «جنگ وصلح» تولستوی را به شکل شعر درآورد ، بدون اینکه تخیل هنری آنها از بین‌برود . تخیل ، بشکل وحدت معین و تکرار ناپذیر وجود دارد . این‌امر ، نشان‌دهنده‌ی اهمیت انتخاب جزء ، درجریان‌آفرینش تخیل هنری است . (مثلا شرح زیر ، دارای اهمیت است : «لنسکی» در «اوگن، اونه‌گین»، به نقطه‌ای رسیده است که قراراست دوئل‌آغاز گردد،درحالیکه «اونه‌گین» هنوز بافراغ خاطر، درخانه به‌استراحت پرداخته است . نویسنده ، این شرح مختصر را میدهد تااختلاف شخصیت آندو را بنمایاند .) هرتخیل هنری خاص ، فقط در

درمجموعه‌ی معین تخیلها ، معتبر است . تصور اینکه مثلا «اونه‌گین» در«جنگ و صلح» ظاهر شود ، یا «ورونسکی» در «دن‌آرام» ، غیرممکن است .

ب) تخیل هنری شناخته شده ، کهنه نمی‌شود . یک تئوری علمی ممکن است غیر متداول شود ؛ یعنی جای خود را به یک مفهوم علمی پیشرفته‌تر یاوسیع‌تر بدهد و یا بصورت عامل یاجنبه‌ی واحدی از یک مفهوم پیشرفته‌تر درآید . ماهیت نسبی این‌یاآن قضیه‌ی علمی ، کاملا روشن است . مثلا ، «لوباچفسکی» ریاضی‌دان روسی ، هندسه‌ی اقلیدسی را با تئوری هندسی جدید خود درآمیخت . تخیل هنری رانمیتوان به‌این ترتیب باتخیل هنری دیگری درآمیخت. گوگول جای پوشکین را نگرفت ، درست همانطور که تولستوی جای گونچاروف را نگرفت ، یابالزاک جای شکسپیر یادانته را نگرفت .

درنتیجه ، باوجود اینکه هنر و علم ، هردو تااندازه‌ی نسبی معینی واقعیت را منعکس می‌کنند ، این نسبیت ، درمورد هنر ، پنهانی یاپوشیده است ، و مانند نسبیت درعلم ، مستقیم و آشکار نیست . و بنابراین ،درجریان تکامل هنر ، شکلهای نخستین، مانند«ایلیادوادیسه» ، «سرودپیکارایگور» و «کمدی‌الهی»، بصورت عامل واحدی از هنر پیشرفته‌ی‌پس‌از خود درنمی‌آیند ، بلکه ، همچنان زنده و مهم باقی می‌مانند و دوش بدوش کارهای نوین هنر ، به حیات خود ادامه می‌دهند و ماهمچنان از زیبائی آنها لذت می‌بریم . تئوریها از تداول می‌افتند ، ولی این امر ، بهیچوجه درباره‌ی تخیل هنری صدق نمی‌کند .

مهمترین خصوصیات ویژه‌ی‌تخیل دراین استکه میتوان آن‌را بطرق گوناگون تفسیر کرد . این ، مسئله‌ایست که کانت هم درکوشش برای فائق آمدن برمحدودیتهای زیبائی شناسی خردگرایانه‌ی قرون هفدهم وهجدهم ، متوجه آن‌بود . رمانتیکها ، بویژه شلینگ ، که‌تخیل را تجلی‌کرانمند «نامتناهی» می‌دانستند ، این جنبه‌ی تخیل را به‌یک مطلق ، تبدیل کردند . موافق گفته‌ی شلینگ ، تخیل ، معانی‌بی‌کران دارد ونمی‌توان گفت که کدامیک از این معانی ، ذات آنست .

اگر لاادری‌گرائی ناپذیرفتنی رمانتیکها را کنار بگذاریم ،

باید قبول کنیم که تخیل هنری را ، درواقع ، می‌تـوان به طرق گوناگون تفسیر کرد . «س. روبنشتاین» ، روانشناس شوروی ، درکتاب «اصول روانشناسی عمومی» خود ، این نکته را بااشاره به استعاره‌ی «دوران کامرانی من به سرآمده» ، نشان می‌دهد . این تخیل ابتدائی را می‌توان به طرق زیر تفسیر کرد :

الف ـ بطور واضح به چیزی یا مسئله‌ای که درزندگی شخص ، دارای اهمیت است اشاره می‌کند .

ب ـ این رویداد مهم ، رویداد شومی است ، کـه ، در خارج از حیطه اراده‌ی او صورت وقوع بخود گـرفته است.

ج ـ ناطق ، در رابطه با آنچه اتفاق افتاده ، احساس تلخ‌کامی خود را بیان می‌کند .

تخیل هنری ، که همچون برشی اززندگی تظاهر می‌کند ، همان تاثیر خود واقعیت را بجای می‌گذارد . از این لحاظ ، تخیل هنری نیز ـ درست مانند خود زندگی که همه جانبه و پایان ـ ناپذیر است ـ همه جانبه می‌باشد .

این است آنچه که تفسیرهای گوناگون تخیل هنری را ممکن می‌سازد . مثلا ، «دوبرولیوبف» ، از داستان «ابلومف» ، نتایجی بدست آورد که خود گونچارف نیز بی‌خبر بود . مکتب انتقادی دموکراتیک روسیه ، داستان «بازرس کل» را طـوری تفسیر کرد که برای گوگول قابل قبول نبود .

تخیل هنری ، درواقع ، زندگی را باتمام پیچیدگی‌اش از نو ارائه می‌نماید . این تخیل ، نه‌تنها کلی ، بلکه ، جزئی را هم که تصادفی به‌نظر می‌آید و در سطح پدیده‌ها قرار گـرفته و شکل ظاهر زندگی‌را به‌آنها می‌دهد ، منعکس می‌کند. تصادف در هنر، البته ، مانند تصادف درزندگی نیست: درهنر ، تجلی خاص قوانین است ، بوسیله‌ی هنرمند برگزیده می‌شود و هدف آن ، کمک به‌برجسته کردن عنصر اصلی و ضروری اسـت (چخـوف میگفت اگر درپرده‌ی اول نمایش ، تفنگی دیده شد ، باید سرانجام آنرا آتش کنیم .)

فقط ، تخیل واقع‌گرایانه ، همه‌جانبه است . این جنبه ، درسایر مکاتب هنر ، محدود شده است . خسیس «مولیر» تاآنجا که دربرابر «شیلوک» شکسپیر قرار دارد ، خسیس است . بدین‌ـ

ترتیب ، ماهیت هنر ، به‌کامل‌ترین شکل آن، درسبک واقع‌گرای متجلی می‌گردد و بهمین علت است که ما تئوری هنری خـود را برپایه‌ی واقع‌گرائی استوار می‌کنیم .

هرقضیه یا مفهوم علمی ، تجلی ماهیت است ؛ و بدین‌ـ جهت ، فقط به یک طریق می‌توان آنرا تفسیر کرد . تخیل‌هنری، علاوه برانعکاس امور کلی ، همانطور که دربالا گفته شد ، تاجائی که‌امکان داشته باشدواقعیت مستقیم، سطوح ، خطوط وجنبه‌های تصادفی آنرا که برروبهم تشکیل یک پدیده‌ی واحد می‌دهند ، احیا می‌کند . و باوجود اینکه تخیل ، محصول انتزاع بشمار می‌رود ، شکل خود واقعیت را همراه باتمام جنبه‌ها ، شکلها ، خواص ، ویژگیها و کیفیات آن ، بخود می‌گیرد . بدینسان ، می‌توان دریافت که چرا تخیل هنری را بـه‌طرق مختلف ، البتـه تاحدود معینی ، می‌توان تفسیر کرد . شواهد این مدعا ، عبارتند از : «مونالیزا» اثـر «لئوناردداوینچی» ، «فاوست» اثرگوتـه و «هاملت» اثر شکسپیر.

کار اصیل‌هنری ، همواره ، بامقیاس کوچکتری ، خود دنیای کاملی است . مثلا ، اشعار هومر ، تصویری از اقتصاد ، ساختمان اجتماعی ، نظرات استتیکی واخلاقیات‌یونانیان باستان را ، دربرابر انسان ، ترسیم می‌کنند .

به این نتیجه می‌رسیم که نظریه‌ای که می‌گوید تخیـل هنری ، عقاید صرفاً انتزاعی را ازطریق حواس منتقل می‌کند ، نظریه‌ی نادرستی است . پلخانوف نیز براین نظر بود ، و همین ، او را به ارزیابی نادرست از آثار ایبسن هدایت کرد ، که درآنها نه انعکاس واقعیت ، بلکه ، تجسم بی‌فرهنگی را دید . یک‌چنین تحلیلی ، تخیلها را به‌تقلیدهائی از دیگر تقلیدها مبدل می‌کند ، که درمورد پلخانوف ، باتفسیر جزمی او از تئوری شناخت نیز ارتباط داشت .

تخیل و تصور ، هیچیک ، مدعی‌تکرارواقعیت نیستند . تصور نیز مانند تخیل ، برخی از ویژگیهای شیء مورد نظر را به دور می‌اندازد . این امر ،موجب تأکید عدم امکان تقلیـد طبیعت‌گرایانه از واقعیت می‌شود . صفت ممیزه‌ی تخیل ، ایـن است که نه‌تنها برخی از ویژگیهای شیء را به دور می‌اندازد ،

بلکه ، ویژگیهای تازه‌ای به آن می‌افزاید ، ویژگیهائی که شیء ، درواقع ، فاقد آن می‌باشد . تصور ، محتوی خود را ، همواره ، از خواص شیء مورد نظر جذب می‌کند . لیکن ، باید گفت که این تفاوت بین تصور و تخیل ، یک تفاوت مطلق نیست . درعلم ، تلفیق اشیاء قابل‌شناخت ، غالباً ، آنچه را که نامشابه وناهمانند باشد به هم نزدیک می‌کند . مانند نتایجی که از قیاس بدست می‌آینـد .

هنر ، باتجسم پدیده‌ها ، بدون‌احیاء کورکورانه‌ی آنها ، به نفوذ درژرفای جوهر واقعیت توفیق می‌یابد . بدین‌ترتیب ، لسینگ‌و هگل ، امکان اشتباه درنمایش رویدادهای تاریخی را به شرطی می‌پذیرفتند که این امر منطق تاریخ را بطورژرف‌تری فاش کند . ویژگیهای تازه را تاآن اندازه می‌توان به‌شیء مورد نظر افزود که انعکاس صحیح‌تر و ژرف‌تر واقعیت ، ونشان‌دادن ویژگیهای اصلی واقعیت را باتمام پیچیدگی ، تضادها و تکامـل دائمی‌اش تسهیل کند .

دراین زمینه ، چند کلمه‌هم بایددرباره‌ی مسئله‌ی اغراق، استعاره و تمثیل بگوئیم .

۱.

اغراق

اغراق ، فقط از خصوصیات هنر است . اغراق درعلم و زندگی روزانه ، اگر زیانبار نباشد ، اقتضائی ندارد . اگر یک دیده‌ور ، سه سرباز دشمن را ببیند و سپس گزارش دهد که ۳۰۰ یا ۳٫۰۰۰ سرباز دیده است ، این گزارش ، نتایـج بی‌نهایت تأسف‌آوری خواهد داشت . لیکن ، درهنر ، اغـراق نه‌تنها ممکن ، بلکه ، طبیعی است و اکثراً از آن سود جسته می‌شود . داستایوسکی ، دراین باره ، می‌نویسد : «تمامی هنر، تااندازه‌ای ، بااغراق توأم است ، ولی حدود آن را نباید بیش‌از این گسترش داد . چهره‌نگاران ، بخوبی از این مسئله آگاهند . مثلا ، فرض کنیم که الگوی اصلی تصویر ، بینی نسبتاً بزرگی

دارد . برای ایجاد حداکثر شباهت ممکن ، بینی را باید کمی بزرگتر نقش کرد . ولی بیش‌از این ، کوچکترین اغراق هم ، تصویر را به یک کاریکاتور مبدل خواهد کرد .»

فرهنگ مردمی ، سرشار از نمونه‌های اغراق است . اغراق ، درواقع ، شیوه‌ای است که نویسندگان ، نقاشان و آهنگسازان ازآن درکار خود سودمی‌جویند . «رابله» ازاغراق ، برای‌بیان نظریه‌ی‌قدرت‌بی‌پایان‌انسان استفاده‌می‌کند : نوشته‌های او پراز «تیتان» (۱) است ، نه انسان عادی . گوگول می‌گوید : «کمتر پرنده‌ای است که به سوی مرکز دنی‌پر پرواز کند .» مایاکوفسکی، برای‌تأکید طنزآمیز درکار خود، سخت، اغراق‌گوئی رابکار می‌گرفت . اغراق را درآثار «گویا» و حتی درموسیقی ، مثلا ، در آثار «شوستاکوویچ» میتوان دید .

اغراق ، فقط موقعی موجه است که‌بعنوان وسیله‌ای‌برای انعکاس صحیح قوانین واقعیت مورد استفاده قرار گیرد و تأثیر عاطفی تخیل هنری را تشدید نماید.

اغراق ، همواره ، نقشی ثانوی دارد و هرگز نباید صرفاً بخاطر خود اغراق از آن استفاده کرد . زمانی بود که اغراق‌گوئی را عملا تنها وسیله‌ی تمثیل می‌پنداشتند و درباره‌ی نقش آن درهنر شوروی ، سخت غلومی‌کردند . اغراق رابدون تشخیص ، بکار می‌گرفتند ، و نتیجه‌ی آن ، تحریف و بدشکل جلوه دادن واقعیت بود .

۲

استعاره

استعاره ، فقط ، بمعنی یکی‌از صنایع بدیعی نیست که شامل تلفیق‌یابهم نزدیک‌کردن دوپدیده‌باشد، مانند : «زنبورعسل، از حجره‌ی مومی خود به پرواز درمی‌آید تا از مزارع ، خراج

۱ــ در افسانه‌های یونان ، یکی از خدایان قدیم که پسر «اورانوس» و «گنا» بوده است . پهلوان، غول. ــم.

بگیرد .» این ، یک طرز بیان تجسمی است . استعاره ، اصولا مقایسه‌ای است پنهانی که درآن ، عنصر دوم شیء مورد مقایسه حفظ می‌شود . استفاده از استعاره ، درعلم ، روا نیست . در منطق ، استفاده از استعاره ، نوعی سرپیچی از وضوح وبحث مستدل می‌باشد . راستی‌عباراتی نظیر«شیر ، سلطان‌حیواناتست» یا «چشم‌های مادریچه‌های روحمان هستند» ، چه رابطه‌ای باعلم دارند ؟ ازسوی‌دیگر ، هنر ، بدون‌استفاده ازاستعاره ، غیرقابل تصور است . حتی آثار هنری کاملی وجود دارند که تماماً یک استعاره‌ی طولانی بشمار می‌روند،مانندشعر مشهور پوشکین‌بنام «سه‌چشمه» .

استعاره ، جزء عضوانی زرادخانه‌ی هنری استعدادها و اندیشه‌هاست .

یکی‌از خصوصیات ویژه‌ی‌تخیل هنری ، مقیاس استتیکی آن است . آفرینش هنری ، موافق قوانین زیبائی ، بمعنای‌شناخت اشیاء و پدیده‌ها براساس ماهیت عمومی و خصوصی آنها و انتظام عینی وذاتی تکامل‌آنها ، به‌همان‌سان که‌درواقعیت هستند، می‌باشد . پس کاملا طبیعی است که در آثار هنری ، با مقولاتی چون وزن ، هماهنگی ، تقارن ، ظرافت ، نواوغیره‌سروکارداریم. مقیاس استتیکی ، از اینجهت که جزء ضروری شناخت استتیکی تمامی واقعیت را دربرمی‌گیرد ، خصوصیت ویژه‌ی تخیل هنری بشمار می‌رود .

معمولا ، تخیل حاوی عنصر ارزیابی است ، درحالیکه ، تصور ، صرفاً ، چیزی را ثابت می‌کند که کلی و طبیعی است . البته ، این نیزدرست است که شامل عنصر ارزیابی می‌شود ؛ کتاب «سرمایه» ، صرفاً ، قانون تکامل سرمایه‌داری را منعکس نمی‌کند، بلکه، نگرش نویسنده‌ی‌آنرانسبت به‌جامعه‌ی سرمایه‌داری نشان می‌دهد . لیکن ، تصور ، چنانچه‌دارای این‌عنصر انتقادی نباشد ، اهمیت علمی‌خود رااز دست نمی‌دهد ، درحالیکه تخیل ، چنانچه نتواند درباره‌ی واقعیت قضاوت‌کند، دیگر دارای جنبه‌ی هنری نخواهد بود .

لازم نیست که هنرمند ، این انتقاد را بطور مستقیم بیان

کند . میتوان آن‌را به دقت، پرده‌پوشی کرد ، ولی ، همواره ، وجود خواهد داشت .

انتقاد ، درتخیل ، شکل مقولات استتیکی بخود گرفته و همیشه ماهیتی عاطفی دارد . تخیل ، ما را تکان می‌دهد ، به ما لذت استتیکی می‌بخشد ونه‌تنها فکر ما، بلکه، عواطف ما را نیز به خود جلب می‌کند . تئوریهای علمی نیز ممکن است به‌انسان لذت استتیکی بدهند ، ولی‌چنین کاری ، درباره‌ی‌آنها ، ضروری نیست .

تخیلی که بهیچوجه عواطف انسان را بخود جلب نکند ، تخیل هنری نیست . نقش آموزشی هنر ، همین است که هرچیز مثبتی را از یک نظرگاه اخلاقی و سیاسی ، پرارج ، قهرمانی وسترگ می‌نمایاند ، و درعین‌حال ، هرآنچه را که منفی باشد ، ازنظرگاه یک آرمان اجتماعی ، و از لحاظ زیبائی شناسی ، غیرقابل قبول جلوه‌گر می‌سازد .

تخیل هنری ، این‌یاآن عقیده‌را ، بطورغیرمستقیم‌اشاعه می‌کند . این اشاعه آشکارا آموزنده نیست (البته ، اگرشاخه‌های هنری خاصی نظیر افسانه را از آن مستثنی کنیم). هنری که جنبه‌ی تعلیمی بخود بگیرد ، بمعنای دقیق کلمه ، دیگر هنر نیست . هنر ، کمال مطلوب را به شکل چیزی که درواقع وجود دارد ، یعنی به شکل چیزی واقعی مجسم می‌کند . و این تجسم هراندازه متقاعدکننده‌تر باشد ، تأثیر اثر مورد بحث بر ذهن و احساسهای انسان ، بهمان اندازه قوی‌تر خواهد بود .

ما فقط ، جنبه‌های انگشت‌شماری‌از تخیل هنری رامورد بحث قرار دادیم . مثلا ، مسئله‌ی تعمیم هنری یاتمثیل‌هنری را بررسی نکردیم . البته ، بدون‌تمثیل ، نمیتوان تخیل‌را درک‌کرد. تخیل ، همواره ، آن چیزی را که کلی ، طبیعی و ضروری است از طریق «جزء» و «خاص» به ما منتقل می‌کند . ما مسئله‌ی‌تفرید درهنر رابه تفصیل بررسی نکردیم .

اگر کل ، از طریق جزء ، منتقل نشود ، تخیل هنری هم جنبه‌ی هنری نخواهد داشت . چون هیچیک ازاین دومسئله،

عموماً،موجب مباحثه‌ای نمی‌گردند ، ما توجه خودرا برروی آن جنبه‌هائی از مسئله متمرکز کردیم که تاکنون توجه کمتری به‌آن شده بود.ازآنچه دربالاگفته شد به‌وضوح درمی‌یابیم‌که تخیل‌هنری، کیفیت پایدار هنر حقیقی است و زوال هنر ، قبل‌از هرچیز ، بازوال تخیل هنری مشخص می‌گردد . اینست موضع ماپیروان فلسفه‌ی علمی ، و تجربه هم نشان می‌دهد که حق با ماست .

سرگی موژنیاگون

نوگرایی عریان

یک گام از بدبینی تا پیشرونمایی

هنر نوگرای چیست ؟ آیـا مظهر درماندگـی معنوی ، نشانه‌ی «انگیزه‌ی نابودکننده» یانخستین گام شجاعانه بسوی‌یک «رنسانس‌نو» و توسل بـه «نسلهای آینده» نیست ؟ اکنون حدود هشتاد سال‌است که‌فلاسفه ، مورخین ومنتقدین هنری بورژوائی، این سئوال رامطرح می‌کنند ، وتاکنون ، هیچیک از آنهانتوانسته است جواب کم‌وبیش مناسبی به آن بدهد . ولی ، شاید ، آنها بلاتکلیفی دربرابر حقیقت تلخ را ترجیح دهند .

بعضی‌از آنها مدعی‌اند که نوگرایی ، همچون «بی‌گناهی انسان اولیه‌ای است ، که‌درتلاش رهائی‌ازهرگونه فرهنگ است». آیا این ، نوعی سرزنش نیست ؟ گویا چنین است . باوجوداین هرگاه که نوگرایی از سوی «چپ» مورد حمله قرار گیرد ، همین منتقدین ، بدفاع ازآن برخاسته و آن را محصول بی‌معنی ولی ضروری تکامل تاریخی اعلام می‌دارند . آنها ، حتی مدعی‌اندکه نوگرایی ، به‌تنهایی ، امکان ترقی فرهنگی‌را میسر میسازد، چون نیازهای «افرادگوناگون»رابرمی‌آورد. توده‌ها، به‌این عنوان‌که‌نسبت به فرهنگ ، بی‌تفاوتند و باهنرها سردشمنی دارند ، دراینجا به حساب نمی‌آیند . مدافعین نوگرایی اعلام می‌کنند کـه «فرهنگ توده‌ها ، بمعنی نفی فرهنگ است.»(۱) اندیشه‌پردازان بورژوائی، که فرهنگ توده‌ها را خوار می‌شمارند ، بین این دو نظر ــ که

۱ــ مجله‌ی «ارشیتکت» ، مارس ۱۹٦٤ ، ص ٦۷.

یکی هنر نوگرای را نشانه‌ای از قهقرا و انحطاط می‌داند ، و دیگری آنرا بعنوان جنبشی که از زمان خود جلو افتاده ، و پیشرو نمائی که در فراسوی فهم توده‌های «فرهنگ ستیز» واقع شده است تلقی می‌کند ـ درنوسان هستند .

«توماس مونرو» رئیس افتخاری انجمن آمریکایی زیبایی ـ شناسی، پیشرونمایی را بعنوان ردنظرات وشکلهای خشک تصور می‌کند . او می‌گوید نقاشی ، درگذشته ، تابع قوانین پرسپکتیو (مناظر و مرایا) و رنگ بود ؛ درحالیکه امروزه ، نقاش اجزاء متشکله‌ی شکل را از هم می‌گسلد و دریکی از آنها ـ مثلا در خط یا رنگ و غیره ـ تخصص می‌یابد . مونرو نتیجه می‌گیرد که «او جنبه‌های گوناگون اشیاء را ، که درلحظات مختلف و از نظرگاههای مختلف مشاهده شده‌اند ، با هم ترکیب کرده و بدین‌ترتیب تأثیری‌از بی‌ثباتی دگرگون شونده‌برجای می‌گذارد ... شعر پیشرو نما نیز از بحر و وزن ثابت و زبان صریح ، گریزان است . این شعرنیز طرفدارابهام ، تأثیرات زودگذرو تلقین‌کنندگی بی‌مفهوم است . افسانه ودرام ، از پذیرفتن طرح معین بعنوان کالبد نمایش ، و همچنین از ترسیم شخصیتهای ثابت ، گریزانند، در عوض ، بردگرگونیهای روانی و ناپایداری روابطانسانی‌تأکید میورزند. بدین ترتیب، مرز بین واقعیت وخیال ، بطور تصاعدی، تیره‌تر میشود .» (۲)

راستی ، چرا باید این تمایلات ویران کننده را مترقی نامید ؟ توماس مونرو ، آنها را نشانه‌ای از این می‌داند که هنرمندانی که نماینده‌ی هنرنوین بورژوائی هستند «متانت خود را از دست داده‌اند» . ولی ، باوجود این ، او نوگرائی را جنبشی رمانتیک ـ انقلابی می‌داند که ازهرگونه سلطه‌ی ظالمانه وقدرت متمرکز ، مبری است ... شاید این ، ره‌گشای کشفیات نوین ... و تجربه‌ی استتیکی تازه‌ای گردد .» (۳)

این بدان معناست که‌هدف نوگرائی ، هدف سراپا منفی افشای امکان «رسیدن به ناکجا» است . این فرض که از بین

۲ـ توماس مونرو «ارزیابی درهنرها و دیگر تئوریهای مربوط به تاریخ فرهنگ» ، نیوزویک ، ۱۹٦٤، ص ۲۱.

۳ـ همان‌جا.

بردن شکل ، «تجربه‌ی استتیکی تازه‌ای» خواهد شد ، چرندمحض است .

اخیراً کوششهائی بعمل آمده است تا پیشرونمایی را بعنوان یک جنبش اجتماعی و تجربه‌ی اجتماعی وانمود کنند . مثلا ، «کامیلاگری» مدعی است که صورت گرایان ، ذهن ـ گرایان ، نقاشان گروه «سربازخال خشتی» و گروه «دم‌خر» در روسیه ، پیشگامان و منادیان انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ بودند . علاوه براینها ، «میس‌گری» می‌نویسد «تمامی هنرمندان اروپای غربی برای تحقق «بینش جدیدشان» چشم به روسیه دوخته بودند ، چون مردم گرایی ، جدایی هنرمند از جامعه را ، که محصول اقتصاد سرمایه‌داری است ، پاسخ می‌دهد . (٤) میتوان ادعا کرد که‌دوره‌ی «مردم‌گرائی‌قهرمانی» (۱۹۲۲ـ۱۹۱۷) ، یعنی‌جنگ داخلی ، ثمربخش‌ترین دوره‌ها بود ، چون از هنرمندانی نظیر «کاندینسکی» ، «مالەویچ» ، «گابو»و دیگر مدافعان عقاید«انقلابی» غرب (مفهوم «هنر برای هنر») ، بطور رسمی حمایت میشد .»

بعد چه حادثه‌ای روی‌داد ؟ «میس‌گری» میگوید که‌عقاید حاکم براروپای «مترقی» نتوانست دربرابر یورش روسیه‌ی «عقب مانده»ایستادگی‌کند. مفهوم ناسیونالیستی‌و«اسلاودوستانه‌ی» هنر (هنربعنوان وسیله‌ای برای تحول اجتماعی) بر«اروپامآبی» پیروز شد . به ادعای این خانم ، این پیروزی از آنجهت بود که «بلشویکها» ماتریالیست بودند . وقتیکه آنها بااین معما روبرو میشدندکه باید شکسپیررابرگزید یایک‌جفت پوتین را، تصمیم‌شان برانتخاب پوتین بود . سیاست نوین اقتصادی بمرحله‌ی عمل درآمد و بورژوازی تسلیم شد . بورژوازی ، برخلاف حکومت بی‌پول آن‌زمان ، به حمایت از هنرها برخاست و بازگشت به شکلهای ارتجاعی واقع‌گرایی قرن نوزدهم را تشویق کرد . هنر روسیه ، به موعظه‌ی «رسالت باطنی روسیه‌ی منفرد» پرداخت . شرایط فوق ، نمایندگان «اختیار گرایی روشنفکری» ، یعنی «کاندینسکی» ، «گابو» و چند هنرمند دیگر را وادار به‌ترک روسیه کرد .

٤ـ ک. گری: «آزمایش بزرگ: هنر روسیه از ۱۸٦۳ تا ۱۹۲۲» ، لندن ، ۱۹٦۲ ، ص ۲۵۵.

آونگ تاریخ ، بطور غم‌انگیزی ، به قهقرا سیر کرده است .

درمقاله‌ای‌که درباره‌ی‌کتاب «میس‌گری» درمجله‌ی «هنردرآمریکا» بنگارش درآمده ، اینطور مـی‌خوانیم : «بین سالهـای ۱۸۶۳ و ۱۹۲۲، نقاشی روسیه ، از شکوفائی مختصری برخوردار گردید و به آثار «تاتلین» ، «مالەویچ» ، «گابو» و «پەوسنر» منجرشد و توأم بابعضی عقاید بسیار صریح و انقلابی خود ، به هنر غرب ، الهام بخشید .» (۵)

سالهای ۱۹۱۷ تا ۱۹۲۲، که نقاشان انتزاعی وحامیان آنها (تروتسکی‌هم جزو این عده قلمداد شده) علیه واقع‌گرایـی پیکار می‌کردند ، به‌عنوان «عصر طلایی» هنرروسیه‌نام برده شده است . این مجله برای سرنوشت هنرمندان مکتب واقع‌گرایـی سوسیالیستی اشک ریخته و آنها را باانگ «محافظه‌کاران» ، مشخص می‌کند .

انسان ، پس‌از خواندن این مجله ، به‌این نتیجه می‌رسد که گویی برای بورژوازی آمریکا گرامی‌تراز منافع هنری ملهم از «مردم گرایی قهرمانی» ، چیز دیگری وجود ندارد .

صورت گرایان ، که دم‌الاغ درنظرشان وسیله و نشانه‌ی «کشف خلاق» بشمار می‌رفت ، اکنون ، پس‌از نیم قرن ، قهرمان نامیده میشوند. درغرب، اینچنین وانمود می‌کنند که‌گویا هرگونه پیشرفت فرهنگی ، از آنجا ناشی میشود ، و سبک ساده وشکل هنری ساده و بی‌طبقه‌ای آفریده می‌شود . بهمین جهت ، آنها ، امروزه مدعی‌اند که «داستان قـدیمی» مبارزه‌ی بین فـرهنگ بورژوایی و پرولتری ، کهنه شده است. فرمول جدید مـی‌گوید فرهنگ بورژوایی فقط تا جایی متضاد فرهنگ سوسیالیستی‌است که از آن جدا باشد . هربرت‌رید ، متخصص انگلیسی هنرهـای زیبا، اخیراً این نظریه را بااشتیاق خاصی گسترش داده است . او می‌گوید : «هنر ، یگانه است . و همواره ، از لحاظ ویژگیهای اصلی‌اش ، یگانه‌بوده است .» (٦)

مطابق گفته‌ی او ، وحدت فرهنگ جهـان ، با تکـامل

۵ـ «هنر در آمریکا» . شماره ۱، جلد ۵۱، فوریه‌ی ۱۹٦۳، ص ۱۲۰ .

٦ـ «استودیوی بین‌المللی هنر» ، ژانویه‌ی ۱۹٦٤، ص ۱۰.

همه جاگیر صنعت ، وسایل ارتباطی و مطبوعات‌تعیین میگردد ، وبراثر وجودآنها ، هنرجهان ، خصوصیات تمام‌نژادها واوضاع و احوال زندگی را بخود جذب می‌نماید . او به‌این نتیجه‌میرسد: «یک جهان ، یک هنر : هرشق دیگری ، بمعنای عکس جریان فعلی تاریخ می‌باشد .» (۷)

اندیشه‌پردازان بورژوایی ، منکر این حقیقت نیستند که نوگرایی ، ازیک‌فلسفه‌ی بدبینانه نسبت به‌زندگی ناشی می‌شود ، ولی ، تفسیر آنرا بعنوان انحطاط هنر ـ که از تلاشی جامعه‌ی سرمایه‌داری حاصل شده ـ مورد اعتراض قرار می‌دهند . مثلا ، مونرو برآنست که بدبینی ، نه یک پدیده‌ی اجتماعی ، بلکه ، پدیده‌ای روانی است . او میگوید بدبینی ـ بعنوان درک غم‌انگیز زندگی ـ تااندازه‌ای ، اعتراضی است همیشگی علیه تلخ‌کامیها و محرومیت‌های زندگی در جسم حیوانی برروی کره‌ی ارض ، که درآن ، خواستها و آرمانهای انسان ، بمراتب ، از قدرت نیل به هدف ، درهرنظام اجتماعی دیگری فراتر رفته است .» (۸)

چرا و به چه‌مفهومی ، این‌خواستها وآرمانها ، «بمراتب فراتر میروند»؟

چون ، موافق گفته‌ی مونرو ، انسان و جامعه ، که یکی موجودی بیولوژیکی و دیگری موجودی اجتماعی است ، با یکدیگر آشتی‌ناپذیرند . انسان ، متحرک‌تر و انعطاف پذیرتر است و همواره بانظام اجتماعی ـ هرنظامی که باشد ـ درتضاد است .

چنین استدلالی ، آشکارا ذهنی و اختیاری است . دال برچیزی نیست مگر علاقه‌ی نویسنده به موجه جلوه دادن وضع خودش .

درجستجوی «هسته‌های‌منطقی»

نقاب اشتیاق به یادگیری ، مانند نقابهای نوآوری ،

۷ـ همان‌جا.

۸ـ توماس مونرو : پیشین ، ص ۱۰۳.

پیشرو نمائی ، رمانتی‌سیسم وحرارت انقلابی ، تماماً، حیله‌هایی هستند که نوگرایان برای بهره‌برداری از زودباوری مردم به آنها توسل می‌جویند . گاهی اوقات ، به یافتن مردم بسیار ساده‌لوح که به‌گفته‌های آنان باور کنند ، توفیق می‌یابند . به‌گمان این ساده‌لوحان ، باید چیزی‌درنوگرایی باشد ، والا اینهمه چیزها درباره‌ی آن نوشته نمی‌شد . آنها ، بارها و بارها به جستجوی آن «چیز» ، «هسته‌ی منطقی» و «ذرات اولیه‌ی» مسایل زیبایی‌ـ شناسی عصر ما می‌پردازند . آنها «جزم‌گرایی» و «جامعه ـ شناسی مبتذل» کسانی را که درصددند «همه چیز را برحسب شرایط اجتماعی ، تبیین کنند» مورد انتقادقرار میدهند . آنان ، خود ، ترجیح می‌دهند براهمیت عوامل غیراجتماعی ، نظیر «مطلق‌گرایی صنعتی» ، «بیگانگی» و غیره تأکید کنند .

نوگرایی ، هنجارهای زبان‌هنری را نابود کرده و هنر را غیرانسانی می‌کند ، اما ، بعضی‌ها درست همین تعریف‌ها و سوء تفسیرها را مظهر آزادی حقیقی هنرمند و دلیل براستقلال خلاق او می‌دانند . این «استقلال» نیز ، درواقع ، چیزی نیست مگر اختیار نامحدود ذهنی ، گرچه ، بعضی‌ها ، ضدیت «خود» انسان با واقعیت را شورش رمانتیک ، اعتراض و «خودنمائی انقلابی» فرد ، تلقی می‌کنند .

درسالهای اخیر ، کارهای فرانتس‌کافکارا به این شکل تفسیر کرده‌اند .

موافق گفته‌ی پیروان کافکا ، جامعه شناسی مبتذل ، در آثار کافکار ، فقط میتواند جدایی عمدی نویسنده را مشاهده کند . جامعه‌شناسان ، توجه خود را منحصراً برروی علل‌خارجی متمرکز کرده و درنتیجه ، کارهای هنری رابمثابه‌ی محصول خود بخودی تأثیرات اجتماعی درنظر می‌گیرند . اما دنیای کافکا ، صرفاً تجلی‌گاه محیط معین درزمان معین نیست ، زیرا بیگانگی بین انسان و جامعه را که نشانه‌ای از عصر صنعتی بطور کلی است ، نشان میدهد.

جامعه شناسی مبتذل ، بویژه به مفهوم «کلاسیک» آن ، هرگز مدعی نشد که هنر ، محصول نیروهای اجتماعی است ، بلکه می‌کوشید تاثابت کندکه روش تولید ، بطور مستقیم ، سبک

هنری را تعیین می‌کند . این ، دلیل عمده‌ای است که چرا جامعه شناسان‌مبتذل ، ازعقیده‌ی «سبک‌واحد» حمایت می‌کردند. همین‌ها بودند که نوگرایی را «واقع‌گرایی قرن بیستم» نامیده و آنرا سبکی می‌دانستند که «بهتر از تمام سبکها با مکانیزه شدن بسیار پیشرفته ، صنعت‌گرایی و شهرگرایی جامعه‌ی غربی‌جور درمی‌آید .» (۹) بدینسان ، جامعه‌شناسان مبتذل ، برخی ویژگیهای مثبت را به نوگرایی نسبت دادند .

متأسفانه ، بعضی از منتقدین جدیدجامعه‌شناسی مبتذل، به‌تشریح نظراتی می‌پردازند که خیلی شبیه نظراتی است که انتقاد می‌کنند، تاجائیکه ، آنها هم یک عنصر «عام انسانی» در نوگرایی می‌بینند . مثلا ، «گاچف»معتقد است‌که ادبیات‌نوگرای ، نه بمعنای گریزمنفی ازواقعیت عینی، بلکه، بمعنای بیان مثبت و بی‌مانند همان‌واقعیت می‌باشد . به‌تصوراوطرفداری ازنقاشی‌های گنگ عهد باستان‌که صفت بارز نوگرایی است ، بیش از شکل ومحتوی «فرهیخته»ی واقع‌گرایی رسانندگی‌دارد. او«نفس‌پرستی نوگرایانه درطغیان» رابمثابه‌ی نیروی‌استتیکی بی‌نهایت‌قدرتمندی تلقی می‌کند . درنظر او ، «جریان» ادبیات و «شعور» ، مبارزه‌ای است علیه «بیگانگی» سرمایه‌داری . انسان ، درهنر نوگرای ، ازنظر جسمانی ، عموماً به شکل موجود از هم‌گسیخته‌ای که بصورت «خودها»ی جداگانه‌ای درآمده است ، مجسم می‌گردد . گاچف ، درست، همین انحطاط معنوی را، ولو تحت شرایطی ، انعکاس حقیقی واقعیت می‌داند . می‌گوید : «این انحطاط انسان درتخیل ادبی ، یک زیربنای عینی دارد ، چون ،روابط واقعی بین انسان و جامعه‌ی سرمایه‌داری ـ مانند تقسیم دایمی کاریدی و کار فکری ـ را منعکس می‌کند .» (۱۰) گاچف ، بهیچوجه ، به‌این امر توجه نمی‌کند که تقسیم دایمی کار فکری و کاریدی درجامعه‌ی برده‌داری‌آغاز گردیده ، درحالیکه‌تفکرهنری انسانهای عهد باستان ، «بهنجار» ، یعنی ترکیبی ، بود .

این‌بحث ، بطورمفصل‌تری ، درکتاب«مقدمه‌ای برزیبائی‌ـ

۹ـ ولادیمیر فریش : «مسایل نقد هنری» ، مسکو ـ لنینگراد ، ۱۹۳۱ ، ص ۱۸۹.

۱۰ـ «تئوری ادبیات» ، مسکو ، ۱۹۶۲، ص ۲۶۲.

شناسی» ، اثر «یوری‌بورف» ، دنبال شده است . بنابه ادعـای نویسنده ، نوگرایی محصول بحران ، واقع‌گرایی ، و ناشی از پوچی اجتماعی است . او مینویسد : «اینکه آرمانهای استتیکی هنر واقع‌گرای به زبان واقعیت ترجمه نشد ، موجب پیدایش طرز تفکر نوگرای شده ، که تفکر سنتی را نفی می‌کند .» (۱۱) به‌گمان بورف ، واقع‌گرایی ، بی‌اثر و بی‌مصرف است . و بهمین علت ، بایدجای‌خودرابه‌نوگرایی بدهد . اومی‌گوید : «نوگرائی ، کوشش واحدی است برای گریز از هنر محتضر و روی آوردن به هنر مستقیم عملی .» (۱۲)

دراین استدلال ، چیزی نیست که نتوان آنرا در کتابهای نوگرایانه‌ی زیبایی شناسی یافت . میتوان زودباوری بورف را نادیده گرفت ، ولی ، نمیتوان از کوشش او برای جازدن مفاهیم بورژوایی بعنوان آخرین مفاهیم علمی درباره‌ی زیبایی درگذشت. درک این مطلب ، مشکل است که چرا بورف ، ضمن تأکیـد برفروتری واقع‌گرایی ، سعی دارد آنرا «نجات دهد» . او ایـن مطلب را بطرزی عجیب و بااعلام‌اینکه واقع‌گرایی ـ چون دست آوردهای نوگرایی را بخود جذب میکند ـ زنده خواهد ماند ، به زبان می‌آورد . بورف میگوید : «واقع‌گرایی ، نیرومند و ماندگار از آب درآمد . توانست بهترین دست آوردهای نوگرایی را بخود جذب کند ، بدون اینکه نقاط قدرت ، یعنی کمال و تنوع اندیشه‌ی‌خود راازدست‌بدهد. واقع‌گرایی، باسروسامان‌دادن به‌این کشفیات محدود ، توانست عمق تازه‌ای به محتوی فکری ، روانی و عاطفی خود بیفزاید و شکلهای نوینی بیآفریند (برشت ، گورکی ، الوارد ، مایاکوفسکی) .» (۱۳) بورف ، دراررزیابـی خود هرگونه معیار اجتماعی و طبقاتی راکنار می‌گذارد ، و این مبین آشفتگی وحشت‌انگیز کتاب او است . برای اینکه از آخرین نمونه‌ی نظرات او مطلع باشیم ، یک نقل‌قول دیگر ازاو می‌کنیم : «... فرض می‌کنند که‌هرچیزی رامی‌توان براساس‌شرایط اجتماعی و طبقاتی ایـن جریان ادبی تبیین کـرد (گرچه ، نـــوگرایـی ،

۱۱ـ یوری بورف: «مقدمه‌ای برزیبائی‌شناسی» ، ص ۲۱۰.
۱۲ـ همان‌جا ، ص ۲۱۱ .
۱۳ـ همان‌جا.

بواسطه‌ی ماهیت پیچیده و مقضادش ، جریانهای انشعاب‌پذیر اجتماعی ـ سیاسی ، ازضدفاشیسم گرفته تاطرفداری ازفاشیسم، ازکاتولی‌سیسم گرفته تا الحاد، واز تفکرانساندوستانه‌ی انتزاعی و تفکر دموکراتیک انتزاعی گرفته تا عقاید انضمامی و آشکار ارتجاعی بورژوائی را دربرنمی‌گیرد) .» چنین بنظر میرسدکه نوگرایی ، نه بااقتصاد سرمایه‌داری رابطه‌ای دارد و نه با ایدئولوژی بورژوایی ، و برای بورف هم ، شق دیگری باقی نمانده ، مگر مشاهده‌ی آن بعنوان مکتبی که درخارج از حوزه‌ی طبقات و ایدئولوژی ، به‌حیات خود ادامه می‌دهد.

بعضی دیگر ازنویسندگان می‌گویند که جنبه‌های مثبت نوگرایی ، درشکل است و بسیاری از «کشفیات» نوگرایانه ، برای تکامل هنرنوین، دارای اهمیت می‌باشند. آنگاه به توصیف سبکهای نوگرای می‌پردازند : «نویسندگی اتوماتیک» ، اشعاری که صدای من‌من بچگانه می‌دهند ، تمثیل‌گرایی باقاعده .

چه «کشفیاتی»! مسلماً ، ارائه‌ی هرگونه دلیل واقعی ، غیرممکن است . طبیعتاً ، وقتیکه تفکر تجسمی پذیرفته نشود ، دیگر نمیتوان چیزی باارزش و حقیقتاً شاعرانه یافت . تاریخ نوگرایی، باانحطاط تصاعدی‌تخیل ، مشخص می‌گردد : ساختمان آن بیش‌از پیش انتزاعی و کسالت‌آور می‌شود ، به اجزاء تشکیل دهنده‌ی خود تجزیه گردیده وبه‌شکل تمثیل‌های مشروط درمی‌آید ، و فقط بخاطر توانایی توسل به تخیل ، همراه باساخت وپاختهای تازه ، از اهمیت‌نمی‌افتد . زیبایی شناسی نوین‌بورژوایی ، ضمن کوشش برای توجیه حق هنرمند به بدشکل کردن تخیل (بدشکل کردن ، کلمه‌ی مناسب‌تری است) ، از نیاز به آفرینش اسطوره‌ی تازه‌ای صحبت می‌کنند .

این «اسطوره‌ی‌نو» ، نه یک طرز تفکر مذهبی ، بلکه قرارداد شاعرانه‌ای‌است برای تفسیر استتیکی تاریخ‌و تضادهای نوین اجتماعی . تصادفاً ، نوگرایی ، رابطه‌ی خود را با تفکر مذهبی و عرفانی هم حفظ می‌کند. مثلا ، سوررآلیستها این‌حقیقت را پنهان نمی‌کنند که ریشه‌ی«اسطوره‌ها»ی آنان درعرفان است . بسیاری ازآنان «هی‌یرونیموس‌بوش» را پدر روحانی خودمی‌دانند. هی‌یرونیموس‌بوش ، نقاش فلاندری قرن شانزدهم ، که

تخیل زنده را بااستعداد مشاهـده وروانشناسی‌گرایی ماهرانـه درآمیخت ، یکی از اولین کسانی بود که نقاشی صرفاً مذهبی را رایج کرد و دردنیای اطرافش‌به جستجوی موضوع کار پرداخت ؛ طبعاً، او نه نماینده‌ی انحطاط ، بلکه ، نماینده‌ی فرهنگ جهان است . لیکن ، عنصر قرون وسطایی، عرفانی وتمثیلی بی‌مانندی که درهنر این نقاش دیده‌میشود ، سخت ، برنقاشان منحط تأثیر گذارده است واین کوشش درجهت رسیدن‌به عرفان ، ازویژگیهای جریانهای نوگرای می‌باشد .

متأسفانه ، گویا برخی از منتقدین ما هم به‌اسطوره‌ی نوگرای ایمان آورده و درآن «کشفی» را می‌بینند که مختص قرن بیستم است . «شارگین» می‌نویسد : «هنر نوگرای ، تنها سبک ممکـن برای انعکاس و درک استتیکی عصر ما درچارچوب جامعه و شعور بورژوایی می‌باشد .» (۱٤) سپس می‌افزاید چون، درعصر امپریالیستی ، دنیای درونی هنرمند ، درنزد او به واقعیت یگانه ومطلق تبدیل میگردد ، دنیای درونی ، یعنی چیزی که از زندگی واقعی جدا شده ــ احساس جریحه‌دار فردی ــ به چیزی مبدل میشود که دارای اعتبار کلی و عام است . شارگین تصور می‌کند که باپیش کشیدن این فرضیه ، جامعه شناسی مبتذل را نفی‌کرده است ، درحالیکه، درواقع، موافق همان خطوط، استدلال می‌کند.

میتوان برای زودباوری ساده لوحانه‌ی شارگین دلایلی پیدا کرد (او از «ا . لیپا» و «ج . سوینی» بعنوان هنرمند نام نمیبرد ، و توافقش با اینان ، بدون قید وشرط است) . لیکن ، مشکل بتوان پذیرفت شخصی که مدعی است موافق شرایط عصر خود می‌اندیشد ، ممکن است نوگرایی را بعنوان یگانه «انعکاس» آن‌عصر بداند ، وپدیده‌ی واقع‌گرایی سوسیالیستی راکه‌درجوامع بورژوایی دیده میشود ولی محصول شعور بورژوایی نیست ، نادیده بگیرد . چطور ممکن است واقع‌گرایی «رمارکه» ، «بول» و «آلدینگتن»را که درچارچوب جامعه‌ی بورژوایی تکامل می‌یابند، ازنظر بیندازد ؟

بالطبع ، «نظام واژه»ها، که شارگین به توصیف اصول

۱٤ــ «مسایل زیبائی‌شناسی» ، شماره ٦ ، مسکو، ۱۹٦٤، ص ۲۵۹ .

اساسی آن پرداخته ، بیش‌از این گفته‌ی صرف است‌که نوگرایی، نه‌فقط یک «حقیقت تاریخی»، بلکه، «یک محصول‌ضروری‌تاریخی» نیز می‌باشد . (ابتذالی که دراین گفته وجود دارد ، چنان آشکار است که رد کردن آن،بجزاتلاف وقت نخواهد بود .) این نظام برپایه‌ی مجموعه‌ی قضایا و مفاهیم دیگری هم استوار است کـه درشوروی (یوگنیانیپوویچ ، دمیتری‌زاتونسکی، بوریس‌ساچکف)، جمهوری دموکراتیک‌آلمان(آلفردکورلا) ، مجارستان(استفان‌ماترای) و لهستان (زول‌کی‌یفسکی) شدیداً به انتقاد گرفته شده‌اند . اما این مشاجره‌ی قلمی رانمیتوان پایان‌یافته تلقی‌کرد . مقالات بازهم بیشتری درباره‌ی اثبات این قضیه نوشته میشود که نوگرایی ، دنیای تحول یابنده را منعکس میکند ، درک‌جدیدی است ازهنر ، جستجویی است برای روح زمان (Zeitgeist) و تلاشی است برای «انسان‌گرایی جهانی» ، که از انقلاب ۱۷۸۹ فرانسه و فلسفه‌ی کلاسیک آلمان (فیخته) سرچشمه می‌گیرد.

اینان میگویند هنرنو ، تجلی ناسازگاری ، استقلال‌فردو اثبات حق آفرینش واقعیت بجای تقلید از آن میباشد . به قول آنان ، دراین شرایط ، دیگر نیازی به هیچ‌گونه معیاری بـرای زیبایی دررابطه باواقعیت بیرونی وجود ندارد . گذشته از این ، نسبت به خود واقعیت هم‌تردید می‌کنند . تردید درواقعیت را وظیفه‌ی تکامل تاریخی انسان ، علم ، صنعت ، روابط اجتماعی و بطور خلاصه ، وظیفه‌ی فعالیت بشری میدانند .

افشای این عقاید ، عموماً ، بامقایسه‌ای بین گذشته وحال همراه است. آیا این مقایسه‌ی دیروز و امروز ، درواقع ، توجیه‌پذیر است ؟ به این سئوال به سادگی نمیتوان پاسخ گفت . ولی ، یک مطلب رامیتوان بااطمینان خاطر متذکر شد : نـه هرچیزی که بگذشته تعلق داشته باشد سزاوار سرزنش است ، ونه هرچیزی که به‌زمان حال متعلق باشد شایان تمجیـد است . مثلا ، بعضی از نویسندگان که درگذشته می‌پذیرفتند که واقعیت عینی ، مستقل از مردم وجود دارد ، اکنون ، آنرا ناشی از فعالیت بشرمیدانند؛ سابقاًاز انسان‌گرایی بورژوائی‌و انسان‌گرایی سوسیالیستی صحبت میکردند ، اکنون به هوادارای از «انسان‌ـ گرایی جهانی»برخاسته‌اند ؛ سابقاً وجود دوفرهنگ راد رفرهنگ

هرملت می‌پذیرفتند، اکنون نوگرایی را نهضتی غیرطبقاتی وتجلی «روح» عام‌انسانی می‌دانند که«درعصر سیبرنتیک ، فیزیک اتمی و ماشینهای اتمی ، کیفیات تازه‌ای بخود گرفته‌است» . اینگونه ارزیابی را میتوان درآثار برخی از منتقدین و زیبایی شناسان دید . بدشواری بتوان گونه‌ای «هسته‌ی منطقی» درمفاهیم «نوین» آنها یافت . تمامی این‌نظرات ، سخن از علاقه به‌سازش بانوگرایی میگویند و آنرا بمثابه‌ی نهضتی مجسم می‌کنند که «از زمان خود جلو» افتاده است . برای افشای‌ابهام و سفسطه‌آمیز بودن این سازش اجازه دهید «نظام واژه»هایی را که اخیراً بین مردم رایج شده است ، تجزیه و تحلیل کنیم .

هنر . . . و صدف‌حلزون

آیا مقایسه‌ی هنر باصدف‌حلزون ، جزم‌گرایی یا توهم بی‌اساس است ؟

مثلا «ارنست فیشر» ، نویسنده‌ی اتریشی ، می‌گوید که «مارکسیستهای جزم‌گرای» هنر و ادبیات رابمثابه‌ی نوعی صدف حلزون، بمثابه‌ی محصول شرایط معین تاریخی و اجتماعی‌درنظر میگیرند ونه چیز دیگری . اوضمن تشریح نظرات کسانی که برآنان نام «جزم‌گرای» نهاده ، می‌نویسد: «هرطبقه‌ی اجتماعی یا نظام اجتماعی ، صدف حلزون خود را که فقط محصول همین حلزون است وبس ، برپشت خود حمل میکند.»

فیشر ، با«غلبه‌کردن» برکوته‌بینی جامعه شناسی مبتذل، این پرسش را مطرح میکند : آیاهنر ازلحاظ تاریخی ، بوسیله‌ی شرایط عینی تعیین میشود ؟ آیا هنر روبنای این شرایط است ؟ آیاهنر تابع عملکرد قوانین «وسیع» زیبایی شناسی وروانشناسی است که مبین «دنیای درونی» انسان هستند ؟ مسئله‌ی روبنای ایدئولوژیکی که به این طریق مطرح شده ، تبدیل به علتی میشود که نتایج ناشی از آن‌برای آقای فیشر هم غیرمنتظره است .

فصلی ازکتاب فیشر که درنشریه‌ی «فلسفه‌ی علمی درجهان امروز» منتشر شد ، موجب بحثهای فراوان و بیان نظرات «له» و «علیه» گردید . مثلا ، «هونورآروندل» تصور میکند که عقاید

فیشر ، نشانه‌ای از «کاهش سخت‌گیری نسبت به‌هنرمندان و هنر، پس‌از مرگ استالین بشمار میرود» . خانم آروندل ، این بحث را باروح بی‌طرفی ایدئولوژیکی تفسیر میکند . درهنر ، هیچگونه اختلاف طبقاتی نبایددیده‌شود ، چون‌برخورد طبقاتی باهنر ممکن است موجب پیدایش اصطلاحاتی نظیر «بورژوایی» و «پرولتری» که حاوی تک نواهای تمجید و نکوهش هستند بشود . مانند : «هنر بورژوایی چیز بدی است» ؛ «هنر پرولتری چیز خوبی است» .

اما بیشتر شرکت کنندگان دربحث ، مانند «هربرت‌اسمیت»، «داویدکرگ» ، «پیترپینک» ، «یولیان‌هارت» و دیگران ، نظریه‌ی فیشر را مورد انتقاد قرار داده و آنرا کوششی برای پنهان‌کردن فلسفه‌ی علمی، زیرپوشش‌آموزش اصول‌اسکولاستیک و دسته‌گل «فوق‌اختیارگرایی» ، میدانند .

پایه‌گذاران فلسفه‌ی علمی،هنر را محصول شرایط مادی زندگی مردم میدانستند . «مناظرخیالی‌ذهن انسان‌نیز ، ضرورتاً، پندارهای متعال جریان زندگی مادی آنان است ، که از لحاظ تجربی قابل‌بررسی، و وابسته‌ی مقدمات مادی میباشند.» فلسفه‌ی علمی ، با درنظر گرفتن تمامی شکلهای شعور بعنوان محصول شرایط مادی زندگی ، به‌تنها نتیجه‌ی ممکن دست مییابد: هنر ، نیز ، برای زیربنای اقتصادی جامعه ، یک روبناست .

هنر ، علم ، اخلاق ، دین و دیگر شکلهای شعور اجتماعی ، حتی زمانیکه زیربنا بوسیله‌ی «تحولی‌ناگهانی» درهم کوبیده شود ، همچون رشته‌ی پیوسته‌ای به تکامل خود ادامه میدهند . ولی ، باوجود این ، خصلت روبنایی خود را حفظ می‌کنند . تئوریسینهای شوروی ، درجریان بحث ، این مسئله را بدون هیچگونه تردیدی ثابت کردند .

فیشر ، کاملا منکر این نتایج است . باشنیدن فرمول «هنر ، روبناست» فقط یک چیز به ذهن او خطور می‌کند : اگر هنر ، روبناست ، پس صدفی است که باید همراه با جسم حلزون رشد کند و ازبین‌برود . فیشر ، پس‌ازارائه‌ی این‌نظر ، بلافاصله علیه آن‌می‌شورد. اومیگوید : «عباراتی‌نظیر این‌که‌اکسپرسیونیسم منعکس کننده‌ی روبنای ایدئولوژیکی بورژوازی منحط است ، یا ،

نقاشی انتزاعی نمایانگر روبنای ایدئولوژیکی امپریالیسم است ، تماماً ، نکات سهل و برجسته‌ی‌جزمی هستند . اگرادبیات و هنر، چیزی بیش‌ازروبنای ایدئولوژیکی‌روابط معین‌اقتصادی واجتماعی نیستند ، دراینصورت ، آثار هنری همراه باشرایط مقدماتی اجتماعی خود ، ازمیان خواهند رفت .»

این ، استدلال شگفت‌انگیزی است . فیشر ، بااتخاذ چنین موضع متضادی ، به نتایج غیرمنتظره و عجیب و غریبی می‌رسد : آثار هنرمندان میانه‌رو ، که از عقاید حاکم زمان خود پیروی می‌کنند ، بخشی ازروبنا هستند ، چون مرده و فراموش شده‌اند . اما آثار مهم هنری ، بخشی از روبنا نیستند چون به حیات خود ادامه می‌دهند و فراموش نمی‌شوند . او میگوید آثار مهم هنری ، از مرزهای شرایط معین اجتماعی و روبنای ایدئولوژیکی فراتر رفته و آینده را پیش‌بینی میکنند .

روبنا ، بمعنای روابط ایدئولوژیکی دوره‌ی اجتماعی معینی است . مثلا ، «فاده‌یی‌بولگارین» و «آلکساندرپوسکین» تفسیرهای خاصی‌ازاین روابط بعمل آورده‌اند . آثار «بولگارین»، مرده و فراموش شده‌اند ، و آثار پوشکین به‌پیش‌بینی آینده پرداخته‌اند . راستی چرا ؟

کسی نمیتواند بااین گفته‌ی فیشر مخالفت کندکه هنرمند میانه‌رو ، همراه باهمان روابط اجتماعی که بوجود آورنده‌ی آن بوده‌اند ، و حتی گاهی زودتر از آن ، میمیرد . داستانهای خسته‌کننده ، زوداز خاطر میروند . این امر ، بدون درنظر گرفتن اینکه داستانهای مزبور عقاید حاکمه را مجسم می‌کنند یا به پیش‌بینی آینده‌می‌پردازند ، پیش‌می‌آید . از سوی‌دیگر ، شرایطی که از لحاظ تاریخی موجب پیدایش پوشکین گردید ، مدتها است که از بین رفته ولی خواننده ، همچنان از اشعار او لذت‌میبرد.

حقیقت ، همواره درهنر ، حاضر و حاوی ذره‌ای از آن معرفت مطلقی است که انسان درتلاش دست یافتن برآنست . منظور ما ، حقیقتی اصیل است ، نه یک صورت ظاهر بی‌مغز و ترسیم بی‌الهام «هرتجربه‌ای» . حقیقت ، دراثر مهارت هنرمند دربازنمایی جریانهای اصلی وتمایلات عمده‌ی زندگی، وآن چیزی هستی می‌یابد که مختص هنر ، غیرقابل تکرار و باوجود این ،

ضروری است . قدرت تفکر هنری «تمام و کمال» درهمین است . هنر ، که «ثمره‌های» فعالیت بشر را بخود جذب میکند ، ضرورتاً باید بشردوست باشد . تمامی تاریخ هنر ، این را ثابت می‌کند . آرمانهای بشر دوستانه ،همواره‌دوجنبه‌دارند : شکل بعنوان‌تجلی زیبایی حقیقی ، و محتوی ، که نشاندهنده‌ی آرمانهای جامعه و طبقات بشمار میرود . آرمانهای بشردوستانه ، «ثمرات» تجربه‌ی مثبتی است که‌بشریت‌فراهم آورده‌است . طبقات‌مترقی هرعصری، به شناخت عینی جریانهای زندگی مایلند ، چون جریان تاریخ ، درجهت آنان است . بنابراین ، تصادفی نیستکه آثار هنری که ارزش خودرا تاامروز حفظ کرده‌اند، آثاری هستند که با مبارزه‌ی نیروهای مترقی جامعه ارتباط داشته‌اند . میدانیم آثار «آشیل» باتوده‌ی مردم ، آثار «رابله» بامردم جوامع اولیه‌ی بورژوایی ، آثار پوشکین با «دسامبریست‌ها» ، آثار «رپین» و تولستوی با جنبش دهقانی روسیه‌ی بعد از اصلاحات ، و آثار گورکی با پرولتاریای انقلابی درارتباط بوده‌اند .

گرچه این هنرمندان ، به‌وضوح ، با«یک‌لحظه‌ی‌تاریخی» درارتباطند، ولی آثارشان ، بمراتب ازاین لحظه، فراتر میرود .

اما تفسیرفیشر درباره‌ی روبنا ، انکارپیوستگی تاریخی درتکامل هنر و دربرگرفتن مفهوم «واقع‌گرایی» بی‌کران را ممکن میسازد . این دو مفهوم ، درواقع بایکدیگر متضادند ، ولی گویا فیشر موفق شده‌است آنها را باهم ترکیب کند .

چگونه به انجام این‌کار توفیق می‌یابد ؟ موافق گفته‌ی فیشر ، هنر یعنی تخیل ، و وظیفه‌ی عمده‌ی آن ، وظیفه‌ای‌است جادویی . انسان ، دنیای اطراف خود را «از طلسم میرهاند» و طبیعت را ناآگاهانه (هنرمندانه) از نوشکل میدهد ــ این وظیفه‌ی هنر ، تجلی زیبایی است که از شرایط تاریخی و اجتماعی فراتر میباشد . ازسوی‌دیگر ، شرایط اجتماعی ، گذرا بوده وبازیربنای اقتصادی و منافع محدود مالی دررابطه است . چنین است‌اساس تضاد بین‌عنصر هنری واجتماعی . «هانس‌کوخ» ، یکی‌ازفلاسفه‌ی جمهوری دموکراتیک آلمان ، این مفهوم را به طریق زیر تفسیر کرده است :

«تقابل دایمی‌اصول استتیکی واجتماعی توسط فیشر ... نتایج خطرناکی برای تمامی این مفهوم دربر دارد . تئوری واحد

ماده‌گرایانه‌ی هنر بعنوان شکلی از شعور اجتماعی ، باچنین برخوردی ، غیر ممکن میشود .»

علاوه براین تقابل اصول استتیکی و اجتماعی ، فیشر ، اصول عام‌انسانی رادربرابر اصول طبقاتی قرارمی‌دهد . بگفته‌ی فیشر ، انسان باتمام تضادهایش ، عشق می‌ورزدو رنج می‌برد ، تنفس میکند ومانند هرانسان دیگری میمیرد وبدینسان‌بر«سرنوشت طبقاتی» خود غلبه میکند . زندگی عاطفی او از مرزهای نظام معین اجتماعی درمیگذرد ، چون «تضادها ، مشکلات و مصائب انسانی ، خصوصیت ویژه‌ی تمامی نظامهای اجتماعی هستند» .

فیشر، مفهوم موردنظر خودرا ـ که هرچیز گذرا را به روبنا منسوب میکند ـ پی‌ریزی نموده و باقایل شدن به یک اختلاف عمیق ـ ولی نادرست ـ بین اصول استتیکی (ابدی) و اجتماعی (گذرا) و بین اصول‌عام انسانی (ابدی) واصول طبقاتی (گذرا) ، هرچیز «ابدی» را از آن مستثنی میکند . بدینسان ، اصول اجتماعی و طبقاتی از زیبایی شناسی مجزا گردیده‌اند . همین ، او را نسبت به واقع‌گرایی سوسیالیستی ، بدبین و نسبت به تمامی اشتباهات و نواقص‌نوگرایی ، سهل‌انگار میکند .

هنرمند و «قوانین اجتماعی» ـ این مسئله‌ای است که فیشر علاقه‌ی وافری به آن ابراز میدارد . او لازم به تأکیدمیداند که کار هنرمند ، فقط ، میتواند یک «تصمیم آزاد» باشد ، نه پاسخ به یک تصمیم معین ونه‌نتیجه‌ی‌نوعی راهنمایی . اگرهنرمند سوسیالیست ، چیزی بیش‌از سخنگوی کمیته‌ی مرکزی و عضو بسیار ماهر درشعبه‌ی تهییج وتبلیغات نباشد ، دراینصورت ، او نه‌تنها بعنوان یک هنرمند ، تحقیر خواهد شد ، بلکه ، به عنوان یک تهییج‌گر و مبلغ نیز، تأثیری نخواهد داشت . اگر قرارباشد هنر سوسیالیستی خود رابامقتضیات جاری تاکتیکی سازش دهد، دراینصورت نیروی حیاتی خودرا از دست خواهد داد .

این ، نتیجه‌گیری عجیب و غریبی است . اما ، بازهم ، چیزی بیش‌از عجیب وغریب بودن است. کوخ میگوید : «اگر بخواهیم بی‌پرده سخن بگوییم ، مردمی که فیشر اینگونه «نظرات» را به آنها نسبت میدهد ، حتی بشکل کاریکاتور هم ، مانند انبوه سفیهانی بنظر میآیند که باهنر بیگانه‌اند . ما نمیدانیم چه علتی فیشر را واداشته‌تا اینچنین طعنه‌آمیز وخشمگینانه انتقاد کند .

بازهم برای ما قابل درک نیست که شخصی مانند فیشر باآن تجارب سیاسی ، هدفی را نشانه‌گیری کند که آماج دشمنان اوست ، حتی اگر این حمله‌ی او بیش از ده سطر طول نکشد . این یک موضوع خصوصی است که کاملا به خود فیشر مربوط میشود و ما قصد داوری کردن‌درباره‌ی او را نداریم .» البته ، بحث درباره‌ی جنبه‌های خصوصی ، موردی ندارد . اما درمورد کوششهای اوبرای تجسم نوگرایی بعنوان هنری که آینده را پیش‌بینی میکند ، بگمان ما ، مطلب زیر ، باید گفته شود : نوگرایی ، بامنهدم کردن پیوستگی تکامل فرهنگ جهانی ، خود را از امکان تبدیل شدن به‌نقطه‌ی عزیمت یک جنبش مترقی ، محروم میکند .

مسئله‌ی بیگانگی و فرانتس کافکا

فیشر میگوید «فرد و جامعه ، بعنوان نیروهای بیگانه ، دربرابر هم قرار دارند .»

بنظر او ، این تقابل ، رمز آفرینش است . هنرمند ، سرپیچی از اطاعت و متعلق بودن به‌سرمایه‌داری را گاهی با سوزش رمانتیک و گاهی باطرز فکر انتقادی‌اش بیان میکند .

پیروان فلسفه‌ی علمی دربریتانیا ، بدرستی خاطرنشان میسازند که فیشر هنر را شکل تجلی جوهر ابدی انسان می‌داند . «داویدکرگ» میگوید : «اینست غمض‌کلام‌بیهوده‌ی انسان گرایان، تئوری ضعیف و بی‌شکلی که جامعه‌ی متحول و شرایط ویژه را نادیده میگیرد ــ و باآن سفسطه‌ی عامیانه‌ای که میگوید «طبیعت انسان هرگز دگرگون نمیشود» ، تفاوت چندانی ندارد .»

نظریه‌ی فیشر ، نتیجه‌ی تفسیر هنر براساس تقابل است : او برخور طبقاتی را دربرابر برخورد عام انسانی ، هنر را دربرابر جامعه ، آزادی هنرمند را دربرابر راهنمایی حزبی قرار میدهد . «پیترپینک» باکنایه میگوید که فیشر، مطابق نظرات خودش ، هنرمند را ــ باحساسیتش ، واکنش شدیدش دربرابر شرایط و واقعیتهای تازه ، مشاهده و قدرت خیال پردامنه‌اش ــ دربرابر «دبیرکل حزب» که دردنیایی از گزارشهای کادرها ،

آمارها ، سرمقاله‌ها و تصمیم‌ها زندگی میکند ، قرار میدهد .
به ادعای فیشر ، فردیت فوق‌العاده‌ی هنرمند ، نیروی محرک مبارزه‌ی دایمی وغیر عادلانه‌ی او علیه جامعه می‌باشد .

تئوری شورش رمانتیک‌فرد علیه‌جامعه ، تئوری تازه‌ای نیست . ریشه‌های این تئوری درمیان رمانتی‌سیستها و ادبیات «انسان اضافی» دویده است . این تئوری را ، به‌گونه‌ای ، میتوان درآثار زیبایی شناسان معاصر بورژوایی ـ توماس مونرو ، هربرت رید، آندریوریچی و دیگران ـ یافت . ما از آنجا که این تئوری در قرن نوزدهم اساساً ضد بورژوا بود ، در قرن بیستم مدعی اهمیت جهانی شده است.

مصنفین این تئوری ، مدعی‌اند که هرجامعه‌ای درحالت یگانگی است ، درحالیکه فرد درحالت بیگانگی است . گویا علت این بیگانگی ، این حقیقت است که «قوانینی که‌خارج ازاراده‌ی انسان هستند برزندگی او حاکمند .» (۱۵) به این علت ، واقعیت عینی ، همواره ، قهر خود را برروی فرد اعمال کرده و موجب رنج او میگردد . این امر ، هرنویسنده‌ای را ـ مثلا ، مانند فرانتس‌کافکا ـ که موضوع بیگانگی را مطرح کند ، به یک واقع‌گرای و تحول‌گرای شورشی مبدل مینماید . همین ، چیزی دراختیار او قرار میدهد تا برای سازندگان جامعه‌ی آینده ، حرفی بزند .

لزومی ندارد که تمامی انواع این مفهوم نو را تشریح کنیم . ولی ، مسلماً باید ادعای جهانی بودن آنرا رد کنیم . «زیگفریددالهان» ، منتقد آلمانی ، بدرستی خاطرنشان می‌سازد که بین افراد ، بین فرد و جامعه ، بین هنرو مردم وغیره ، بیگانگی وجود دارد . امااین بیگانگی ، بیماری ویژه‌ی امپریالیسم است . ازسوی دیگر ، اگزیستانسیالیستها ، که‌انسان راموجودی تنها ، رها شده و بی‌امید میدانند ، بیگانگی ، یعنی تضاد بین انسان و جامعه را اصل مطلق‌وابدی هستی ، بشمار میآورند .

ادبیات جهان ، ستیز «مهلک» ، یابعبارت امروزی ، بیگانگی بین هنرمند و جامعه‌ی بوژروایی‌را نادیده نگرفته است .

۱۵ـ «ادبیات فرانسه» ، شماره ۱۹۶٤،۹۸۱، ص ۱.

بیگانگی ، موضوع اصلی داستانهایی مانند «کار» اثر زولا ، «نابغه» اثر درایزر ، «درباره‌ی اسارت بشر »اثر سامرست‌موام ، «شورزندگی» اثر«ایروینگ‌استون»، «دکترفاستوس» اثرتومان‌مان، «مقبره‌ی شهید جنگهای صلیبی»اثر«کرونین» وغیره بوده است . تاریخچه‌ی زندگی «کلاودلانتیر» و رفقایش ، شخصیتهای داستان امیل زولا ، با توصیف تلاش دیوانه‌وار آنان دراین راه که چیزی نباشد مگر هنرمند ، آغاز می‌گردد . آنها گمان میکردند کـــه مسایل زیبایی و شکل ، مستقل ازتضادهای اجتماعی ، وجـود دارند . این، مبین‌نظریه‌ی آنهاست، مبنی‌براینکه «روزی‌فراخواهد رسید که هویجی که دراصل توسط انسان نقاشی شده ، نقاشی را سراپا دستخوش تحول کند» . (۱۶) اما این روز ، به روز سرنگونی آنان مبدل گردید . بعضی ازآنها خودکشی کردند ، بعضی دیگر ، درنیمه راه ، «خسته و مضطرب» متوقف شده و قربانی دلالهای بی‌همه چیز شدند . اینها همه از آنهجت برایشان رخ داد که «شورش» آنها برپایه‌ی همان اصول اخلاقی بود کـه علیه‌آن به‌طغیان برخاسته‌بودند . این ، شورش مدافعان‌فردگرایی علیه خود پرستان پیروزمند بود .

شورش «اوگن‌ویتالا» (در «نابغه» اثر «درایزو») حتی فرصت پیروزی کمتری داشت . او سعی کرد «راه خود» را بـا انرژی اصیل آمریکایی بگشاید . این کار ، ازنقطه نظر علمی ، بدان معنابود که‌میبایست‌به «تحرک خودادامه‌دهد» ، «دلیرباشد»، و «موفق شود» . اما نه کار سخت و نه‌تصاویر شجاعانه و جالب توجه او ، هیچکدام موجب استقلال مادی وی نگردیدند . اوگن ، ذاتاً فردگرای است . هدف تغییرناپذیراو ، وادارش‌کـرد تا«آخرین گام را بردارد» و درحالی از بین‌رفت که توسط جامعه‌ی بورژوایی که علیه آن «طغیان» و «شورش» کرده بود ، درهم‌ـ کوبیده شد .

داوید کرگ ، باتصحیح نظر فیشر ـ که مدافع مفهوم «شورش رمانتیک ابدی» است ـ میگوید : «بنظر نمیرسد کـــه خود فیشر هم دلیلی برای تشخیص تفاوت بین طغیان ناپایدار

۱۶ـ امیل زولا: «مجموعه‌ی آثار» ، جلد ۱۵ ، پاریس ، ۱۹۲۸، ص ۴۳.

و طغیان غایتمند و روشن بینانه باقی گذارده باشد . »

«شورش»معمولاشکل گریزهنرمند ازواقعیت ، «خود ــ تنهائی» دربرج عاج ، غرق شدن درتفکر «ناب»و غیره را بخود میگیرد . تمامی این شکلها ، گاهی هنرمند راواميدارد تا خود رامغرورانه مستقل احساس کند ، و غالباً مردم زودباور را به گمراهی می‌کشاند . در نظر آنان ، افکاری که «متضاد» واقعیت باشند (مانند کابوسهای اکسپرسیونیستی و سوررآلیستی) بمثابه‌ی اعتراض و شورش است . بعضی‌ها درصددند به نوعی «انگیزه» در این «شورش» دست یابند که هنرمند را وادار به فراتر رفتن ازحدود جامعه‌ی بورژوایی میکند . آنها حتی درتفکر نوگرایانه ، عنصری را می‌بینند که آنرا همطراز فلسفه‌ی علمی میسازد . پایه‌گذار فلسفه‌ی علمی ، ضمن صحبت ازماده گرایی دیالکتیکی ومتافیزیکی ، درهفدهمین تزخوددرباره‌ی «فویرباخ» ، مینویسد : «فلاسفه، فقط جهان‌را به‌طرق‌گوناگون تفسیرکرده‌اند؛ درصورتیکه، نکته‌ی اصلی ، عبارتست از تغییر دادن آن» . بگمان بعضی از نویسندگان ، نوگرایی ، عمل‌را جای‌نشین اندیشه میکند . اما این عمل ، که هدفش دگرگون کردن جهان است ، مانند تصویر تحریف شده‌ی‌جهان برروی‌تابلوی نقاشی بنظرمیرسد ، یابعبارت دیگر ، یک‌ساختمان کاملاتئوریکی است . بعضی ازتفسیرکنندگان نوگرایی ، به‌تزدوم پایه‌گذار فلسفه‌ی علمی توجهی نمیکنند: «این مسئله ، که آیا میتوان‌حقیقت عینی را به‌تفکر بشر نسبت‌دادیانه، نه یک مسئله‌ی تئوریکی ، بلکه ، مسئله‌ای است مربوط به‌عمل.»

قبلا نظریه‌ی بورف درباره‌ی گورکی ، مایاکوفسکی و برشت را متذکر شدیم که میگفت اینان دردرجه‌ی نخست ، «دست آوردهای نوگرایی» را تنظیم کرده و درست پس از اینکار ، واقع‌گرایی را «احیا» کرده‌اند . بعضی‌ها نیز براین عقیده‌اند که «الوارد» و «آراگون» دردیوانگی سوررآلیستی ، نوعی اعتراض می‌دیدند که مقدمه‌ی گذار آنها به سوی هنر واقع‌گرای مترقی و غیره گردیده است .

اما این احتمال کلی که «سوررآلیسم ــ شاخه‌ای از واخوردگی و دیوانگی ــ اراده‌ی انسان را مقید و اعتراض او را خفه میکند ، صحیح‌تر بنظر میرسد . آراگون ، درمقاله‌ی خود

درباره‌ی «الوارد» ، تأکید میکند که شاعـر بااستعداد ، فقط درصورتی شاعر واقعی مردم خواهد بود که سوررآلیسم رارد کند . زندگی الوارد ، مبارزه‌ی دراماتیکی بودباخودش . آراگون می‌نویسد : «او مرد ، درحالیکه زندگی خود را آنچنان کـه میخواست ، سپری نکرده بود . همانطور که خودش ارزیابـی کرده بود ، زندگی‌اش موفقیت‌آمیز نبود یعنی وقت زیادی را در چهارراه‌ها به سرگردانی و جستجوی راه مشترکـی بـا تمامـی جهانیان ، تلف کرده بود .»

علت بیگانگی بین فرد و جامعه‌ی بورژوایی را بایـد درمالکیت خصوصی جستجو کرد . این امر ، همچنین ، نشان میدهد که نمیتوان هیچگونه داستان مهمی درباره‌ی سرنوشت بشر درجامعه‌ی مالکان خصوصی و پول اندوزان نوشت ، بدون اینکه تضادها ، ستیز و دشمنی بین فرد و جامعه افشا نشود . فرانتس‌کافکا بهیچوجه تنها نویسنده‌ای‌نیست‌که‌روی این موضوع دست گذارده باشد . بنابراین ، ستودن اوبعنوان نویسنده‌ای که موضوع تازه‌ای را کشف کرد ، کار نادرستی است . واقع‌گرایی انتقادی قرن نوزدهم ، اساساً این موضوع را بامسئله‌ی «انسان اضافی» مربوط کرد . درقرن بیستم هم، موضوع اصلی «نسل ـ گمشده» و «نسل متلاشی» گردید . این تضاد بین فرد و جامعه‌ی بورژوایی ، اکنون «پادرهواست»چون ، تضادهای‌سرمایه‌داری ، به‌نهایت شدت خود رسیده‌اند .

فیشر ، درکتاب خود بنام «ازگریلپارزر تاکافکا» متذکر میشود که کافکا تنها و در«سرزمین بی‌انسان» زندگی میکرد . پراگ ، درنظر او ، «شهر بیگانگی» (۱۷) و اتریش ، «سرزمین بیگانگی» بود ، که درآن بوروکراسی حاکمه ، همه چیز را بـه ضدخود تبدیل میکرد : «فعالیت را به تحمل رنج ، قدرت را به ضعف ، وباروری را به اختگی مبدل میساخت .» (۱۸) تمامی جهان ، و تمامی تاریخ‌بشریت ، درنظر کافکا ، «تاریخ بیگانگی» بود . تنها دلیل این امر ، عدم توانائی درک تاریخ بوسیله‌ی

۱۷ـ ا. فیشر: «ازگریلپارزر تا کافکا» ، وین ، ۱۹۶۲ ، ص ۲۸۹ .
۱۸ـ همان‌جا ، ص ۲۹۵.

اوبود. اودرسرمایه‌داری، نظامی ازروابط درونی علی می‌دید ، که در آن همه‌ی امور وابسته‌ی یکدیگرند: از سرتاپا و ازپاتاسر؛ جائی‌که عدم ثبات وفساد روابط اجتماعی،انسان‌را از فردیت خود محروم کرده به هیچ‌تبدیل میکند .

کافکا ازسرمایه‌دار ی‌انتقاد میکند ، ولی‌انتقادش متقاعد کننده نیست ، چون ریشه‌های آن را در«طغیان روح» می‌جوید . کافکا نه‌تنها سرمایه‌داری ، بلکه ، انقلاب سوسیالیستی را هم تجاوز و تخطی عام مینامید . میگویند او با انقلاب روسیه نیز همدردی میکرد ولی آنرا نقطه‌ی عطفی درتاریخ نمیدانست، چون مجذوب «ایده‌ی مطلق» و «روح خبیث‌بوروکراسی» شده بود . کافکا میگوید «هرانقلابی به بناپارت گرایی می‌انجامد . انقلاب ، رخت‌برمی‌بندد و آنچه‌که باقی‌میماند ، بوروکراسی‌است .» (۱۹)

پیروان کافکا ، اوراهمچون پیامبروغیبگو مجسم میکنند. او ، درواقع ، تحت تأثیر هیچ‌گرایی عرفانی بود ، که درمحافل بورژوایی آن زمان رواج فراوان داشت .

نظرات استتیکی کافکا ، از بسیاری جهات ، بابرنامه‌ی کار «هنر متافیزیکی» مطابقت دارد . اکسپرسیونیسم ، که در آن زمان رواج میبافت ، مدعی داشتن حق نفی طبیعت ، «فیزیک زندگی روزانه» ، منطق حواس ، مبدل کردن حیوان و انسان به چیزهای عجیب و غریب دردفاع از تمام قوانین تشریح و برای نشاندادن «سرنوشت شوم» ، بوسیله‌ی هنرمند گردید . کافکا ، بدقت به‌این عقیده نزدیک میشود .

بعضی از محققین آثار کافکا میگویند که این آثار چندان هم ، بعنوان نظام خاصی از اشارات تمثیلی ، تحریف واقعیت عینی بشمار نمیروند . (این‌نظریه ، بوسیله‌ی اگزیستانسیالیستها که مدعی‌اند کارهای هنری ، نوشته‌های باقاعده هستند ، تکامل داده میشود . این قاعده ، ازنظر آنان ، رمزی است که انسان نمیتواند همواره به گشودن‌آن توفیق یابد .) برای درک این تمثیل‌ها باید از یک قاعده‌ی کاملا انسانی سود جست و آنها را باهمان روش شعری که نوشته شده‌اند ، خواند . هرتمثیلی ،

۱۹ــ همان‌جا، ص ۳۱۳.

به‌اندازه‌ی تفسیرهای ممکن ، معنی‌دارد ، یعنی‌چند معنایی‌است .
تمیثل‌های کافکا ، آنطور هم که بعضی‌ها فکر میکنند ، چند معنایی نیستند . خوانندگان شوروی بابرخی از قصه‌ها، داستانها و آثار کافکا مانند «دردادگاه»(۲۰)، «تناسخ» ، «دربرابر قانون » ، «مسافران» و سایر آثـار وی آشناهستند. این‌آثار،با قراردادی بودن، «وهم‌گرایی» وبی‌منطق‌بودن، مشخص می‌شوند . کافکازندگی‌را همچون فاجعه‌ای‌درتونل، ودرنقطه‌ای‌آنچنان تاریک میداند که «نمیتوان مطمئن بود که آیا آغاز و پایانی دارد یا نه». فکر انسان ، تحت این شرایط ، به پرورش خیالهای واهـی می‌پردازد ، و بگمان او ، بعضی ازاین‌خیالهای واهی ، تجلـی حقیقی زندگی هستند .
درنظر کافکا ، عنصر غیرمنطقی ، جای شناخت حقیقی واقعیت عینی را میگیرد . اما مغز او متـلاشی شده ، زیـرا ، نه‌تنها تابع عنصر غیرمنطقی ، بلکه ، همچنین ، تابع واقعیت تلخی‌است که‌بطور مستقیم درک‌میکند . توصیفهای طبیعت‌گرایانه که‌فقط موجدبیزاری میگردند (توصیف‌اعدام درداستان «دردادگاه»، تجسم «گرگورسامسا» که به هیبت حشره درآمد و غیره) نیـز بخشی از سبک او هستند .
فرانتس کافکا ، دنیای بیگانگی رامی‌بیند وکوششی برای مداوای آن بعمل نمی‌آورد .
درداستان «دردادگاه»، اومسافری را توصیف میکند که شاهد اعدام یک سرباز است . مسافر ، علیرغم غیرعادلانه‌بودن آشکار اعدام‌و غیرانسانی بودن‌تنبیه ، اینطور فکرمیکند : «دخالت جدی درکار دیگران ، همیشه خطرناک است .» فرانتس کافکا ، دنیای اطراف خود، یعنی واقعیت را، «کار دیگران» تلقی میکند .
آیا این سیاست عدم مداخله در کار دیگران و شکیبایی دربرابر زشتیهای اجتماعی ، میتواند باسازندگان جامعه‌ی نـو ارتباطی داشته باشد ؟
همانطور که‌قبلا گفته شد ، فلسفه‌ی کافکا ، بااکسپرسیونیسم، سوررآلیسم ، فرویدیسم ، اگزیستانسیالیسم وغیره دارای وجوه

۲۰ـ درایران بانام «محکمه» ترجمه شده است ـم.

مشترک است . بنابراین ، جای‌تعجب نیست‌که‌بسیاری ازمفسران مکاتب نوگرای معاصر ، درمیراث ادبی کافکا ، تمامی اصولی را می‌بینند که‌ازآن خودمی‌دانند . اما همانند کردن‌آثار کافکا بطور کامل ، بایکی ازاین مکاتب ، کار نادرستی است . کافکای نوگرای، دارای عقیده‌ی جمهورمردم نیست ـ آثار اواز مرزهای پژوهش و جزمهای‌صرفاً استتیکی فراتر میروند . کافکا به‌مسایل اجتماعی زمان خود ، و به سرنوشت انسان کوچک ، علاقمند بود . البته ، این علاقه ، همیشه ، علاقه‌ی بیمارگونه‌ای بود که باعقیده‌ی غیرمنطقی او درباره‌ی واقعیت و جهان‌بینی تراژیک ارتباط داشت .

توماس‌مان ، درمقدمه‌ای برداستان «قصر» اثر کافکا ، مینویسد : «او یک خیالپرداز بود ، و تصانیف او نیز از لحاظ شکل ومحتوی ، خیال‌گونه‌اند ؛ آثار او ، همچون‌خیالهایش (این سایه ـ تصویرهای زندگی واقعی) ـ سخت ، غیرمنطقی وبیهوده هستند . اما سرشار از اخلاق مستدل، اخلاق طعنه آمیز، طنزوار و مأیوس کننده است ...» (۲۱) این مهم نیست که توماس‌مان تاچه‌اندازه باکافکا ـ که درنظر او نویسنده‌ی بسیار بااستعدادی است ـ همدردی میکند ، بلکه ، مهم این است که نمیتواند آن مقداراز خصوصیات آثارکافکاراکه برای «توماس‌مان» واقع‌گرایی پذیرفتنی نیستند ، نادیده بگیرد .

بین کافکا و واقع‌گرایانی که از آرمانهای اجتماعی ، آرمانهای مردمی که جهان را دگرگون میکنند و مسئولیت کامل دگرگون کردن آن را ناشی از مردمان کره‌ی ارض می‌دانند ، حمایت می‌کنند ، فاصله‌ی بازهم بیشتری وجود دارد .

آیا واقع‌گرایی بی‌پایان است ؟

برخی از مسایل فلسفه (مانند این که ، اشیاء ، مستقل از شعور ما وجود دارند و شعور ، انعکاس زندگی ما است ،) آنچنان بدیهی و عام هستند که احتیاجی به اثبات ندارند .

---

۲۱ ـ فرانتس کافکا : «قصر» ، نیویورک ، ۱۹۵۹ ، ص × .

تاجاییکه بعنوان حقایق متدولوژیک و بعنوان‌اصول اولیه ، مورد استفاده قرار میگیرند ، بحثی درآنها نیست . اما بیایید فرض کنیم که محقق ، ضمن تحقیق درباره‌ی شکلی از شعور اجتماعی کارش به تکرار یکی‌از این اصول محدود شود ، و کوششی برای بکاربستن فرمولی جهت تحلیل یک پدیده‌ی واقعی بخـرج ندهد . دراینصورت ، نتایج زیر بدست میآیند : هنر واقع‌گرای ، وجود اشیاء را مستقل از شعور ما می‌پذیرد ، یا هنر واقع‌گـرای ، انعکاسی از زندگی است . اینگونه اظهارات ، نمیتوانند نظریه‌ی هنری مارا غنا بخشند . ماغالباً درزیبایی‌شناسی نوین بورژوایی بااینگونه تعاریف مواجه میشویم. مثالی بزنیم . «رنه‌دومسنیـل» به‌سئوال : «واقع‌گرایی‌چیست ؟» اینطورپاسخ‌می‌دهد: «واقع‌گرایی یک آیین فلسفی است که ، برخلاف فلسفه‌ی «بارکلی» ، دنیای خارج را واقعیتی عینی‌میداند . معنی این‌واژه ، درزیبایی‌شناسی نیز همین است .» (۲۲) کسانی‌هم‌که ادعا می‌کنند هنر ، تمامـاً واقع‌گرایانه است ، چون همواره‌درواقعیتی که ازآن‌مستقل است ریشه دارد ، واقع‌گرایی راباتکیه برمقولات‌متعدد تعریف میکنند .

بسیاری از هنرمندان میتوانند بگویند که هدف زندگـی آنان ، منعکس کردن دنیای خارج از شعورشان است . اگـر بهمین گفته اکتفا کنند ، چگونه میتوان آنها را از «واقع‌گرایان ـ طبیعی» تشخیص داد ؟ یا ، بهمین دلیل ، چگونه ممکن است آنها را از هنرمندنوگرای تشخیص داد که‌میگوید اشیائی که مستقل‌از شعور او وجود دارند ، نه اشیاء منعکس شده ، بلکه ، نقطه‌ی عزیمتی هستند که او ازآنجا بسوی جهانی که درآن واژه‌ها ، خطوط ، رنگها ، حجمها و صوتهای محض و غیره حاکمند ، به حرکت درمیآید .

واقع‌گرایی هنرمندی که‌درنقطه‌ای‌بین «واقع‌گرایی‌طبیعی» و نوگرایی موضع داشته باشد ، واقع‌گرایـی بـی‌پایان اسـت . بنظر من ، این از آنجهت اتفاق می‌افتد که اونه‌تنها جوهرمحتوی هنری ، بلکه ، ثبات شکل‌واقع‌گرایانه را ـ که بستگی به این دارد که فلان انعکاس معین ، واقعیت را چگونه منعکس میکند ـ نیز

۲۲ـ ر. دومسنیل: «واقع‌گرایی وطبیعت‌گرایی» ، پاریس ، ۱۹۵۵، ص ۱۲.

نادیده میگیرد .

هستندکسانی هم که میگویند هنر ، مانند قماری است که مطابق قواعد معینی که مردم برای آن درست کرده‌اند بـازی میشود . بدین ترتیب ، نمی‌توان تعریف ثابتی از واقع‌گرایی بعمل آورد ، چون هرکس واقع‌گرائی نوع خاص خود دارد . اما این عقیده ، متضاد عقیده‌ای است که میگوید واقع‌گرایی بمعنای هنر همه‌کس است . میگویندابن عقیده ، هنر رابه شعور عامیانه مبدل کرده و بدین طریق آنرا بی‌اساس میکند . زمانیکه‌مردم فکر میکردند زمین مسطح است و خورشید بگرد آن میگردد ، باچه نوع واقع‌گرایی سروکار داشتند ؟

این عقیده‌ی عمومی‌که‌میگوید حقیقت‌را فقط موقعی‌می‌توان شناخت که حواس ما رابطه‌ی مستقیمی با واقعیت برقرار کنند ، بمعنای واقع‌گرایی نیست، بلکه، صرفاً مؤید ایـن نظر اسـت که تخیل هنری را نباید براساس اعتقادات یاآراء مردم متکی کرد ، حتی اگر دراکثریت باشند ولی خود واقعیت عینی و قوانین آن نباشند . کسانی که‌واقعیت عینی راصرفاً بمثابه‌ی نقطه‌ی عزیمتی میدانند که گشودن درهای ذهن‌گرایی‌را برایشان آسان میکند ، این رابطه‌ی هنر باواقعیت‌عینی رانفی‌می‌نمایند . این‌نویسندگان، باارتباط برقرارکردن بین هنر و آرمانها وخواستهای بشری ــ که تشکیل یک «واقعیت ثانوی» میدهند ــ محتوایی نسبی به هنـر میدهند که بسته به فردیت هنرمند و بیننده ، دگرگون میشود . بنظر آنان ، واقع‌گرایی ، درست یک چنین بیانی ازفردیت‌است .

مفسران ذهن‌گرایی استتیکی ، قضیه‌ی زیرراپیش میکشند : هنرمند ، از طبیعت نسخه‌برداری نمیکند ، بلکـه ، آنرا مقهور میسازد وعلیه‌آن به‌اعتراض برمیخیزد. چرابه‌اعتراض برمیخیزد؟ اینها میگویند چون طبیعت ، فوق شعور بشری است ومستقل از آن وجود دارد . به تصورآنها ، این ، به هنرمند حق میدهـد تاطبیعت را بمثابه‌ی یک نیروی بیگانه بنگرد . مثلا ،کوبیسم، به‌هنرمند حق میدهد تا واقعیت دیگری دربطن طبیعت و خارج‌از آن بسازد ، قوانین خلاق گوناگون ، معیار متفاوت زیبایـی ، هنجارهای متفاوت و غیره را بکار بگیرد . بدینسان ، هنر ، از رسالت تجسم کردن دنیای عینی ، محروم ، و وسیله‌ای برای ابراز و تصریح عقاید و خصوصیات خود میگردد .

نکته‌ی بسیار مشابهی هم درکتاب فیشر می‌بینیم . او میگوید : «اگر می‌خواهیم واقع‌گرایی درهنر ، ارزیابی‌یی عینی از واقعیت بعمل آورد ، نباید بکوشیم این واقعیت چند جانبه را به دنیایی خارجی تبدیل کنیم که مستقل از شعور ما وجود دارد. واقعیت، مجموعه‌ی عمل و عمل متقابلی است که انسان ، تجربه کننده ومشاهده کننده‌ی‌آن ، بسویش‌کشیده‌میشود .» (۲۳)

کوششهایی هم بعمل آمده است تابکمک اینگونه تناقض گوییها ثابت کنند که هنرمند واقعیت دیگری درخارج از طبیعت می‌آفریند ، یااینکه ، درخارج از انسانی که آنرا مشاهده میکند ، واقعیتی وجود ندارد ، گاهی هم بااین‌نظریه‌ی مبتذل مواجه میشویم‌که میگوید هرانسانی ، بطریق خاص خودش ، واقع‌گرای است . اما واقع‌گرایی ، انعکاس زندگی به شکل زندگی است . مبتذل‌کنندگان ، فرمول مزبور را بااظهار اینکه واقع‌گرایی ، چیزی است «شبیه» اشیاء موجود ، و هرآنچه که شبیه اشیاء موجود نباشد ، واقع‌گرایی نیست ، تفسیر میکنند . آنها میگویند : «پوبدونوسیکف» ، شخصیت داستانهای مایاکوفسکی ، برای ما ، یادآور مردم‌واقعی نیست . درزندگی‌واقعی ، هرگز ، چنین‌افرادی وجود ندارند . طنز ، کاریکاتور و جمله‌ی عجیب و غریب‌بافرمول «انعکاس زندگی باشکل زندگی جور درنمی‌آید»، از همین‌جاناشی میشرد . سایر دلایل آنها نیز بهمین طریق ، «ردنکردنی» هستند .

طبیعتاً ، این‌گونه بحثها نمیتوانند اصول‌تئوری انعکاس را بلرزه درآورند . تخیل هنری ، ازشیء ، محتوی و وظیفه‌ی انعکاس ، مستقل نیست . علاوه برتخیل واقع‌گرایانه ، ما باتخیل طبیعت‌گرایانه و رمانتیک ، خیالی ، توهمی ، تخیل‌امپرسیونیستی (تخیل درامپرسیونیسم ، تقریباً متلاشی‌میشود) نیزمواجه‌هستیم ، ولی فقط واقع‌گرایی است که براساس قانون ضرورت و احتمال ، تخیل می‌آفریند . این، یکی‌از خصوصیات ویژه‌ی واقع‌گرایی‌هنری است . ما نمیتوانیم با«شارگین» که میگوید تقاضای اینکه‌بیان خصوصیات ویژه‌ی‌هنر بشکل تخیل،درحکم تبدیل آن‌به مجموعه‌ی تصاویر خواهدبود ، موافق باشیم . البته ، واقع‌گرایی‌را نمیتوان

۲۳ـ ا. فیشر: «روح زمان و ادبیات» ، وین، ۱۹٦٤، ص ۷٤.

به مجموعه‌ی ادراکات صوری تبدیل کرد ، اما عدم پذیرش این حقیقت که واقع‌گرایی باشکل معینی از انعکاس درارتباط است ، به‌قبول نظریه‌ی «واقع‌گرایی بی‌پایان» منتهی میگردد.

اگر تصور کنیم‌که هرانعکاسی ازواقعیت ، حاوی واقع‌گرایی است ، دراینصورت ، واقع‌گرایی ، «بی‌پایان» شده و همه چیزرا از کافکا ، پیکاسو و راب‌گریله گرفته تا «دوفوئه» که حتی استفاده از حصیر «واقعی» و قیر «واقعی» را درنقاشی خود بجا میداند ، شامل میشود .

تئوریسینهای نوگرایی، مایلندهر«ایسم» صورت‌گرایانه‌ای را با«روح واقع‌گرایی» تفسیر کنند . آنها میگویند کابوسهای سوررآلیستی، ازخود واقعیت، واقعی‌ترند، «فوویسم»و«فوتوریسم» دست‌اندر کار آفرینش «واقعیت نوینی» هستند و دادائیسم، قانون حقیقی زمان ما، یعنی قانون انهدام کلی را بیان میکند، وانتزاع گرایی درهنر،تجلی‌نظم داخلی‌واقعیت نوین‌ماست، وغیره . تمامی این‌مطالب ، کاملا ارادی هستند . آنها مفهوم «واقع‌گرایی» را تابی‌نهایت گسترش میدهند . امادرست درهمین گستردگی است‌که واقع‌گرایی ، پیوندهای خود باواقعیت عینی را از دست میدهد ، درحالیکه پیروان‌آن نظریات همه‌جاگیر نوگرایان را مبنی‌بر اینکه هنر ، فاقد معنا وهدف بوده و بدینجهت چیزی بیش‌از سفسطه نیست ، می‌پذیرند .

چندسال پیش ، درشوروی ، بحثی درباره‌ی واقع‌گرایی درگرفته بود. درجریان این بحث، بدون هیچگونه تردیدی ، ثابت شد که مفهوم «واقع‌گرایی ـ ضد واقع‌گرایی» ـ که پایه‌ی تاریخ هنر را تشکیل میدهد ـ قرون وسطایی است وبا تاریخ در تضاد است . ولی ، حتی ، هنوز هم ، بعضی از نویسندگان معتقدند که درشوروی دونوع واقع‌گرایی‌وجود دارد،یکی‌ازآنهاراواقع‌گرایی «گسترش یابنده» و دیگری را «محدود شونده» نام داده‌اند . تفسیرکنندگان نظریه‌ی «واقع‌گرایی گسترش یابنده» ، حتی درهنر انسان ابتدایی (نقاشی‌های غاری) بدنبال واقع‌گرایی میگردند . مخالفان آنها اعلام میکنند که شکل‌بندی واقع‌گرایی ، ازعصر رنسانس آغاز گردید و درهمین دوره ، شکل نهایی خود رابدست آورد .پیروان جریانهای صورت‌گرایانه‌ی گوناگون ، از نظریه‌ی واقع‌گرایی «محدود شونده» دفاع میکنند. اما، از سوی دیگر ،

نظریه‌ی «واقع گرایی گسترش یابنده» حاوی هسته‌ای از نظریه‌ی «واقع‌گرایی بی‌پایان» است . تفسیرکنندگان نظریه‌ی «واقع‌گرایی گسترش یابنده» برآنند که اصطلاح «واقع‌گرایی قرن بیستم» ـ که به گفته‌ی آنان ، جای پای محکمی درکتابهای هنری‌ما میگشاید ـ برای توصیف انبوه «پدیده‌هایی بکار میرود که‌غالباً بطوروسیعی بایکدیگر دراختلاف هستند» . به اعتقاد آنان ، مشخص کردن چندین پدیده‌ی مختلف بایک اصطلاح واحد،نتیجه‌ی پیوندهای‌بین واقع‌گرایی قرن بیستم و بسیاری از جریان‌های غیرواقع گرایانه (اکسپرسیونیسم و سوررآلیسم) میباشد ، و همچنین ، درحال حاضر ، هنرمندان متعددی در ابتدای تقاطع راهها ایستاده و دراین اندیشه‌اند که کدام مسیر را برگزینند . متأسفانه ، آنها نمی‌گویند که واقع‌گرایی قرن بیستم ازچه راهی بااکسپرسیونیسم و سوررآلیسم در ارتباط است . ما ، فقط میتوانیم حدس بزنیم که منظور آنها چیست . مثلا، برتولت برشت و «یان‌به‌چر» اکسپر ـ سیونیست بودند و «آراگون» و «الوار» هم ، سوررآلیست . ولی آیا این بدان معناست که واقع‌گرایی قرن بیستم بطور تکوینی با نوگرایی پیوند دارد ؟ همه میدانیم که مایاکوفسکی یک فوتوریست ، و «بیدستراپ» یک انتزاع‌گرای بود . اما مسخره خواهد بود اگربهمین دلیل، ادعا کنیم‌که واقع‌گرایی‌سوسیالیستی، با فوتوریسم و انتزاع‌گرایی پیوند دارد . مسلماً اصطلاح «واقع‌گرایی قرن بیستم» را از آنجهت معمول کرده‌اند تا بتواند آنچنان محتوای وسیع و آمیخته‌ای را دربر بگیرد که واقع‌گرایی، تدریجاً «مرزهای خود را بشکند».

نظریه‌ی «واقع‌گرایی بی‌پایان» ناشی از نتیجه‌گیری‌های نادرست معرفت شناسی است .

مثلا ، فیشر میگوید : «متأسفانه ، مفهوم واقع‌گرایی درهنر ، هم‌بی‌پایه است ، وهم مبهم . واقع‌گرایی رادریک موردبعنوان‌یک جریان ، و ارزیابی واقعیت عینی توصیف کرده‌اند و درمورد دیگر بعنوان یک سبک و شیوه . غالباً حدود بین این تعریف ، درهم آمیخته و از وضوح می‌افتد .» (۲٤) این انتقاد ، از برخی

۲٤ـ ارنست فیشر : «روح زمان و ادبیات» ، ص ۷۳ .

جهات ، درست‌است . شرکت‌کنندگان دربحث مربوط به‌واقع‌گرایی را میتوان ، بحق ، بخاطر عدم رعایت دقت درکلام ، سرزنش کرد . ولی ، حتی اگر مرز بین مفاهیم «جریان» ، «ارزیابی» ، «سبک» و «شیوه» نیز تااندازه‌ای تیره و تار باشد و این موجب گسترش دامنه‌ی واقع‌گرایی شود ، باوجود این ، خط فاصل بین واقع‌گرایی ونوگرایی، کاملابوضوح دیده‌میشود. معهذا، بعضی‌از نویسندگان نمیخواهند آنرا ببینند .

آنها مدعی‌اند که دنیای تخیلات کافکا ، از ماده‌ای سرچشمه گرفته است که از دنیای واقعی حاصل شده است . البته ، این‌درست است . اماآنها ازاین مقدمه‌ی صحیح ، نتیجه‌ی غلط میگیرند . آنها اعلام میدارند که کافکا ، واقع‌گرای است . واقع‌گرایی را تنها درصورتی میتوان به این معنا تفسیر کرد که مسئله‌ی شکلهای انعکاس ، و همراه باآن ، این فرض که شکل باید باواقعیت عینی مطابقت کند ، نادیده گرفته شود . واقعیت عینی ، صریح و غیرمبهم است . برای تمام هنرمندان ، چنین است . نکته اینست که بعضی از هنرمندان ، آنرا بطور صحیح منعکس میکنند و بعضی دیگر بطور تحریف شده . درمورد اول ، مقیاس انعکاس دنیای عینی را درهمان دنیا ، و در مورد دوم ، مقیاس انعکاس را دردرون خود می‌جویند . یکی فعالیت خود را برپایه‌ی معرفت عینی قرار میدهد ، درحالیکه دیگری دردنیای توهمات سیر میکند . یکی‌درجستجوی حقیقت است ، درحالیکه دیگری قربانی گمراهی میگردد . یکی را میتوان واقع‌گرای‌نامید ، در حالیکه دیگری ذهن‌گرای‌است . هر دو، دنیای خود راازماده‌ای میسازند که از دنیای واقعی گرفته‌اند ، باوجود این ، ورطه‌ی عمیقی بین آندو است . درست همین ورطه‌ی عمیق است که درنزد آنانی که در تعریفشان از واقع‌گرایی ، فقط ، برنقطه‌ی حرکت (واقعیت عینی) تأکید کرده و نتیجه‌ی نهایی و محصول آن انعکاس (سبک خلاق نویسنده ، جهان‌بینی او و شکل هنری کارش) را نادیده میگیرند ، از نظر می‌افتد .

نکته‌ی مهم درباره‌ی شعور هنری ، این نیست که تا اندازه‌ای ، کمتر یابیشتر ، ازواقعیت عینی پیروی میکند ؛ بلکه ، رهنمودی است که‌بمردم میدهد ، چیزی است که به آنها میآموزد، خواه‌بتواند راهنمای عمل قرارگیرد ــ برای‌دگرگون کردن جهان ــ

خواه ، اراده و احساسات مردم را متحد کند یا بذر نفاق و خصومت درمیان آنان بیفشاند .

دربارهٔ قهرمان زدایی درادبیات

درنتیجه ، وقتیکه مرزهای واقع‌گرایی ، بینهایت‌گسترش یابند ، مفهوم دقیق این‌اصطلاح تدریجاً گنگ میشود . همین ، مطلبی است که‌فیشر درکتاب «روح زمان وادبیات» خود میگوید . «مفهوم واقع‌گرایی سوسیالیستی ، توجیه‌پذیر است . ولی‌بطور نادرستی دربارهٔ نقاشیهای آکادمیک تاریخی و نقاشی‌های شاخه‌ای ، هنر تبلیغاتی‌و داستانها و نمایشنامه‌های قهرمان ـ پرور بکار برده شده است . گذشته از این ، دربحثها ، بدشواری میتوان فهمید که دربارهٔ چه چیزی صحبت میشود ـ دربارهٔ نظرات نویسنده یاوسیلهٔ بیان هنری ، موضوع یامعیارهای شکل ، و سیاست یاهنر .» (۲۵) فیشر درحالیکه بدرستی متذکر میشود که تااندازه‌ای ، آشفتگی درکار دیده میشود ، خودش هم بااعتراض به جهت‌گیری واقع‌گرایی سوسیالیستی بسوی آینده ، یعنی اعتراض علیه تصور یک قهرمان مثبت ، به این آشفتگی می‌افزاید .

بگفتهٔ فیشر ، هنر واقع‌گرای سوسیالیستی ، آینده را چنان‌تصویر میکند که‌گویی‌قبلا «مانند یک‌هدیهٔ عید میلادمسیح، درزرورق پیچیده شده» و اکنون بطور آماده وجود دارد . اما ، فیشر ، مفهوم قهرمان مثبت را در گیومه میگذارد . او میگوید : «قهرمان مثبت ، مجسم کنندهٔ نفی خود ، یأس خود ، رنج ، پیکار با شهوت ، شعور و احساس اخلاقی ، مسئلهٔ حدود پیشرفت و مسألهٔ حدودی است که برکمال انسان حاکم میباشد ؛ اگر او فقط «مثبت بود» ، اگر تضادهای دایمی برایش چیز عجیب و غریبی بودند ، شاید به کودکان توسل میجست و بزرگان درنظرش مضحک و بدشکل

۲۵ـ همانجا ، ص ۸۰ .

مینمودند .» (۲۶)

بعضی از نویسندگان دوره‌ی کیش پرستش شخصیت ، تصاویر قهرمانان را آنچنان آرمانی ترسیم میکردند که گویی برفراز واقعیت درپروازند .دروجود چنین قهرمانی ، کمتر حقیقت وجود دارد تا گیرندگی کاذب ، لفاظی و تظاهر . آنها خصایلی را به او نسبت میدادند که «متعلق به این جهان نبود وکیفیات یک ناجی‌و جهان آفرین را که باادای کلمه‌ای ، کوهها را بحرکت درآورده ، مسیر رودخانه‌ها را تغییر داده و بیابانها را به باغهای شکوفای گل مبدل میکرد ، برای او قایل میشدند ؛ از او نوری ساطع میشد که جهان و جهانیان را دوبار جوان میکرد . این‌نویسندگان ، باآفریدن تصاویری چنین‌ساختگی ، به‌واقع‌گرایی و اصول اساسی زیبایی شناسی علمی خیانت کردند.

بعدها ، نظریه‌ی افراطی‌دیگری رواج یافت : تنفرشدیدی که‌بعضی‌از هنرمندان دربرابر اینگونه قهرمانان ساختگی احساس میکردند ، به‌کوششهای آنان‌برای‌قطع رابطه باقهرمان (بطورکلی)، یعنی به قهرمان زدایی درهنر ، منجر گردید .

این کوشش برای «به روی زمین آوردن انسان» ، غالباً به تجسم او بعنوان موجودی ابتدایی ، خشن وطبیعی ، «همچون خود طبیعت» ، منجر میگردید .

«ناقهرمانان» برجسته نیز ، موجب سرزنش و انتقاد عمومی درشوروی گردیدند . ما غالباً افرادی را می‌بینیم که چرندیات زیادی دردرون دارند و آنرا می‌پذیرند . اما این بدان معنا نیست که آنها را بعنوان نقطه‌ی مقابل «بله‌بله‌چی‌های پرحرارت» بستاییم . زندگی ، قهرمانان زیادی را پرورش میدهد: کسانی که از دژ «برست» دفاع کردند و مرگ را برتسلیم ترجیح دادند ؛ آنانکه انرژی بیکران ماده رامهار کردند تاآن را بخدمت انسان درآورند و جان خود را نیز در راه این امر بزرگ و شریف ازدست دادند ؛ آنانکه راههای‌تازه بسوی‌فضا گشودند ؛ آنانکه قطب جنوب را قابل سکونت میکنند ؛ آنانکه آینده رادرحال حاظر بما مینمایانند .

۲۶ـ ا . فیشر : «روح زمان و ادبیات» ، ص ۸۲ .

گرچه ممکن است بنظر عجیب برسد ، غالباً ،دفاع از قهرمانان واقعی ــ که بعضی از آنها هنوز زنده‌اند تاعلیه‌کوشش برای ناقهرمان کردنشان مبارزه کنند ــ ضروری است .

بدین ترتیب ، دوجریان وجود دارد ؛ یکی ، جریانی که عنصر آرمانی را دربرابر عنصر واقعی قرار میدهد ، دیگری جریانی که عنصر آرمانی راانکار میکند . این‌دوجریان ، ظاهراً ، متضاد یکدیگرند ، ولی ، درواقع ، به‌نتیجه‌ی واحدی میرسند : تحریف حقیقت .

بعضی از تئوریسینها ، آثار «آلکساندر سولژنیت‌سین» را کمک بزرگی به هنرمیدانند ، چون‌بقول اینان ، سولژنیت‌سین، قیود بیمارگونه‌ی گذشته را درهم کوبیده است . آنها ندا میدهند که ما ، دراینجا بانویسنده‌ای روبرو هستیم که قهرمانان واقعی می‌آفریند ، درحالیکه تمام آرمانیها چیزی بیش از خیال ، شبح و توهم نیستند . اما شخصیت «ماتریونا» (درداستان «خانواده‌ی ماتریونا») اثر سولژنیت‌سین ، قهرمان‌نمای بی‌چون و چرا است .

ماتریونا ، خود را وقف خدمت بدیگران کرده و در این راه ، تمام‌دارایی خود رااز دست‌داد و درعوض ، هرگزتقاضای چیزی نکرد . اوحقیقتاً یک فرد درستکار ، و از آن‌کسانی بود که ستون فقرات شهرها و روستاها ، و درواقع ، تمامی جهان ما را تشکیل میدهند . (سعی‌میکنم گفته‌های سولژنیت‌سین راتقریباً کلمه بکلمه ذکر کنم .) اما این «افراد درستکار» موعظه‌گران اطاعت مسیح‌وار و تعصب‌گرایی ، آشکار ، درحقیقت ، یاور تمام نیروهای سیاه و شومی هستند که ما از گذشته به ارث‌برده‌ایم .

واقع‌گرایی اجتماعی ، مردمانی را مجسم میکند که خود برخلاف شخصیتهای بی‌الهام ، مبتذل یا قهرمان‌نما ، نمونه و مدافع آرمانهای حقیقتاً بزرگ انسانی هستند .

آیاما تدریجاً ، ولی مطمئناً ، به این نتیجه نمی‌رسیم که بدون قهرمان‌سازی ، هنری نمیتواند وجود داشته باشد ؟

«رودین» گفته است : احساس من از زندگی و لذت بردن من از آن ، جستجوی بهترین انسانها است . این هم ، موعظه‌ی همان قهرمان پروری است . باوجود این ، چه کسی میتواند منکر این حقیقت شود که «رودین» هنرمند بزرگی بود ؟ قهرمان پروری ، وسیله‌ای هنری است ، چون به اشتیاق انسان

برای رسیدن به زیبایی ، پاسخ میگوید و عقاید و آرمانهای اورا بامنعکس کردن زندگی ، بیان می‌نماید . یک فرمول علمی ، در رابطه بااشتیاق انسان برای دست یافتن به زیبایی ، بی‌طرف است ولی تخیل هنری ، چنین نیست . علم ، بامقایسه و مقابله‌ی اشیاء ، نشان میدهد که آنها چگونه هستند و چگونه باید باشند . هنر ، تصویر انسان راهمچنان که‌هست ودرعین‌حال ، آنطوریکه میتوانست و بایستی باشد ، نقش میکند .

«پرومته» ، «فاوست» و داستان گورکی بنام «دانکو» ، تماماً تصاویری آرمانی هستند ، نه فقط از آنجهت که انسان را آنطوریکه باید باشد نشان میدهند ، بلکه ، هریک از آنهامشخص کننده‌ی مرحله‌ی تاریخی معینی درتکامل امکانات خلاق انسان میباشند . «پرومته» ، پیکار علیه «ضرورت» را بعهده میگیرد ؛ «فاوست» جان خود را فدای کشف معیار سعادت میکند ؛ «دانکو» درجنگ علیه سرنوشت ، پیروز میشود . تمامی این تصویرها ، نظریه‌ی انسان اجتماعی را منعکس کرده و نگرشی را که او باید نسبت به یاران و اطرافیان خود اتخاذ کند ، نشان میدهند .

آیا اینگونه افراد ، ضروری هستند ؟ آیا قهرمان آرمانی ، ضروری است ؟ جواب ، روشن است : انسان ، تنها درصورتی انسان واقعی است که‌برای دیگران زندگی‌کند . قهرمان آرمانی، درصورتی واقعی است که وحدت انسانی نیز واقعی باشد .

آرمانی و واقعی را دربرابرهم نهادن ، کار بی‌معنایی است ، ولی انکار وجود «آرمانی» هم کار بسیار اشتباهی است . آرمانی و واقعی ، دروحدت و تضاد بایکدیگر به سر میبرند . «فاوست» گوته ، وقتیکه «تمامی شادیها و تمامی غمهای بشری» را دربرگیرد ، آرمانی است . باوجود این ، او درمسایل عشقی ، آدم خودخواهی است .

«آلکساندرداوژنکو» ، «آرمانی‌گرای» ترین فیلمسازشوروی نیز ، دراین زمینه ، باپیروی از دیالکتیک زندگی واقعی ، به کار میپرداخت . فیلمها ویادداشتهای روزانه‌ی‌او : «کره‌ی‌زمین»، «دانشمندان» ، «داستانهای سالهای خشمگین» و غیره ، همگی ، درجستجوی فلسفی انسانی هستند که «مقام خود را دربرابر طبیعت ، پایین نمی‌آورد» ، بلکه «طبیعت را تامقام انسانی خود

به اوج می‌کشد» . براساس همین موضع‌گیری است که«داوژنکو» به فرمول‌بندی عقیده‌ی خود درباره‌ی زیبایی‌شناسی میپردازد : «از اغراق نترسید ، از دروغ بترسید» . در نظـر «داوژنکو» ، دروغ ، همواره تجلی خودخواهی و عدم آگاهی بوده است .

یادداشتهای روزانه‌ی «داوژنکو» اینطور شروع‌میشود :

«یک ستوان یکم که تمامی مدت جنگ را درجبهه گذرانده است ازآلمان بازمیگردد . پس‌از صحبت‌طولانی باوی ، پرسیدم : بمن بگو ببینم باچه عقیده‌ی محکمی از این جنگ وحشتناک بازگشته‌ای ؟ ، لحظه‌ای بفکر فرورفت و سپس گفت : محکم ؟ من به این نتیجه رسیده‌ام که همه چیز زندگی خیلی پست‌تر و بدتر از آن چیزی است که مادرکتابها خوانده‌ایم و بما میگفتند و اکنون هم میگویند .»

این افسر فکر میکردکه درجنگ، هرکاری آسان میشود: «صدای انفجاری بگوش میرسد ، ناگهان پوتین‌های پای آدم به گوشه کناری پرت شده و انسان رهسپار گور میگردد ، اینست نتیجه‌ی جنگ . کسی راجع به چیزی نمی‌اندیشد .» داوژنکـو درپاسخ میگوید : «تودرجنگ ، روحاً و جسماً کوربودی . یک خودخواه حقیر وبزدل بودی . تو میترسیدی که‌به چهره‌ی‌غمهای انسان بنگری . از کنار آن‌ها گذشتی بدون اینکه توجهی کرده باشی . و این بدانجهت است کـه تو چیزی نیستی مگـر یک صدف پوک .»

«زنده و مرده»، فیلمی است درباره‌ی نخستین روزهای وحشتناک‌جنگ . دراینجا نیزباواقعیت سخت‌روبروییم : دراینجا همه چیز ساده است ، صدای انفجاری بگوش میرسد ، ناگهان پوتین‌های پای آدم به گوشه کناری پرت شده و انسان رهسپار گور میگردد (یا اصلا به گورهم سپرده نمیشود) . اما وقتیکه سربازان ، پی‌ببرند که سرنوشت مشترکی با مردم دارند ، این کارها ویژگی متعالی‌بخود میگیرند . «سرپی‌لین»و «سینت‌سوف» ، سربازان تفنگدار و بقایای لشکر پیاده‌ی ۱۷۶ که از «برست» بازمی‌گشتند ، درست تاآخرین لحظه‌ی غم‌انگیزشان ، هرگز ، نه‌بمثابه‌ی پرچمداران روحیه‌ی رمانتیک درجهان ، بلکه ، بمثابه‌ی انسانهای عادی که‌وظیفه‌ای راانجام میدهند ، نشان داده‌شده‌اند. باوجود این ، تمامی‌آنها ، قهرمانان‌آرمانی بشمار میروند . اما،

بعضی از نویسندگان گمان میکنند که وظیفه ، رابطه‌ای باهنر نـدارد .

«آ . بوچارف» طی مقاله‌ای که در«لیتراتورنایاگازتا» با عنوان «شکفتن در ... فقر» انتشار یافته ، میگوید که توصیف انسان امروزی ، سازنده‌ی‌جامعه‌ی آینده ، آنچنان که‌باید باشد، همیشه برپایه‌ی «کیفیات از پیش تنظیم شده» متکی میباشد .

سپس به‌گفته‌ی خود می‌افزاید که‌هنرمندانی که‌از اینگونه مفاهیم سود می‌جویند ، هنر را به ابتذال می‌کشانند . بوچارف باید متوجه این‌امر باشد که هراثر هنری برپایه‌ی «کیفیات ازپیش تنظیم‌شده‌ای» متکی است که هدف هنرمند را تعیین میکننـد . صورت ذهنی قهرمان ، پیش‌از اینکه درحیطه‌ی هنر بشکل مادی درآید ـ بوسیله‌ی‌کلمات ، پیکره ، تجسم‌وغیره ـ به‌شکل آرمانی، درذهن هنرمندوجود دارد . بالزاک غالباًمیگفت تخیل ، تصوری است که به هیبت خیال ادبی درآمده است .

بوچارف از چه چیـزی گلایه میکنـد؟ او از این عقیـده بیزار است که هنرمندان ، بانظری به آینده ، درجستجوی‌قهرمان هستند . بگمان او ، نویسندگان ، درزندگی عادی ، نباید بدنبال قهرمانان آرمانی ، بلکه درجستجوی قهرمانان معمولی باشند ، زیرا درزندگی عادی ، آنها را درحال مبارزه باعنصر کهنه ، درحال تکامل و کار روزانه می‌بینیم .

بوچارف تنها کسی نیست‌که تصور میکند «انسان در حال کار» ، ضرورتاً ، قهرمان است ، و ما به قهرمانان دیگری نیاز نداریم .فقط یـک نکته بطرفداری‌از این نظـر ، میتوان گفت : درواقع ، کار ، آفریننده‌ی قهرمانی است ، ولی این ، بخودی‌خود حاصل نمیشود . هرتوصیفی که از کار بشود ، ضرورتاً یک توصیف شاعرانه نیست .

دلایل بوچارف ، متقاعد کننده نیست ، چون او علیه حقایق مسلم ، شورش میکند . پرومته ، فاوست و دانکو ، ازآن شخصیتهایی که از سطح شعور عامیانه بالاتر نمیروند ، بالاتـر هستند .

دربحث مربوط به قهرمان آرمانی گفتیم که بین «قهرمان‌ـ سازی هنری» و «قهرمان پروری فردی» تفاوت هست . این ، کاملا صحیح است . ما باقهرمان پروری فردی مخالفیم . ولـی

هنر بدون قهرمان ، قابل تصور نیست .

پیدایش قهرمان آرمانی دراخلاقیات و زیبایی شناسی شوروی ، کاملا منطقی است . جامعه‌ی ما آرمانهای مترقی را درک کرده و آنها را دراصول اخلاقی خود بعنوان هنجارزیبایی- که هریک از ماباید دررسیدن به‌آن بکوشد ـ منعکس می‌نماید . بنابراین ، توجه‌به این مسئله ، ازمرزهای هنر فی‌حدذاته فراتر رفته‌ودرهر دوره‌ی تاریخی ، اهمیت‌اجتماعی تازه‌ای کسب میکند.

امادرباره‌ی نوگرایی چه میتوان گفت ؟ مسئله‌ی قهرمان مثبت ، تاآنجا که به نوگرایی مربوط میشود ، درواقع ، وجود نـدارد .

★★★

فیشر ، اخیراً نظر خود را درباره‌ی وضعیت زیبایی‌شناسی علمی ، اینطور فومول‌بندی کرده است : زمان تک‌گویی دردنیای نو بپایان رسیده‌است . دیگر ، زیبایی شناسی «تک‌سنگی»علمی ، که برای همه اجباری باشد ، وجود ندارد . گفته‌ی فیشر ، بهمان اندازه قطعیت‌دارد ، که‌نادرست‌است . درعلم ، تک‌گویی‌نمیتواند وجود داشته باشد . ولی ، چون ، فقط یک حقیقت وجود دارد ، علم حقیقی ، ضرورتاً «تک‌سنگی» است ، یعنی حقایق‌عینی راکه برای همه اجباری هستند ، فرمول‌بندی میکند . اما حقیقت ، بخودی خود ، فراهم نمی‌آید . انسان باید درجستجوی آن باشد و برای رسیدن به آن پیکار کند . وشدت وتاکتیکهای این پیکار ، متفاوت است . انتقادمن‌ازبرخی فلاسفه ومنتقدین هنری خودمان، بدان معنا نیست که مادارای «اختلافات ریشه‌ای» هستیم . مثلا، من با«هرمان ندوش‌وین» که میگوید «ما باید تجدید نظر طلبی‌را بطور کامل شکست دهیم و درعین حال ، توهمات صادقانه‌ای را کـه درسرهای پرشور ولـی آشفته لانه کرده‌اند ، بـه لـرزه درآوریم ...» (۲۷) موافقم . این ، کاملا درست است . ولـی درعین‌حال، نمیتوانیم اصطلاح«توهمات صادقانه»راکه واقع‌گرایی رادرنظر بعضی‌ها مفهوم گنگ و تیره‌ای جلوه میدهد ، بـدون هیچگونه قید و شرطی ، بپذیریم . همچنین نمیتوانیم بااین گفته

۲۷ـ «مسایل زیبائی‌شناسی» ، شماره ٦، مسکو، ۱۹٦٤ ، ص ۱۱ .

موافق باشیم که واقع‌گرایی قرن‌بیستم ، بطور تکوینی بانوگرایی پیوند دارد . جستجوی «اصول استتیکی» درتحریف نوگرایانه ، قهرمان زدائی ، غیرانسانی کردن هنروغیره ، کار اشتباهی است.

ما میتوانیم باعلاقه‌ی برخی از نویسندگان به خلاصی از یک جنبه‌نگری ، جزم‌گرایی و غیره همعقیده باشیم ، ولی «آزادی» بدست آمده را نباید با چندین سازش عوض کرد و اصل آزادی را تبدیل به هیچ نمود .

مقاله‌ی لنین بنام «قهرمانان کتمان» ، بااین کلمات‌بپایان میرسد : «ما ، بدون دست کشیدن از چیزی ، بدون فراموش کردن چیزی وبدون اینکه‌قول وقراری درباره‌ی اختلافاتمان داشته باشیم ، دست بدست هم ، بخاطر هدف مشترکی ، کار میکنیم .» لنین، سخت باارزیابی بی‌رویه‌ی‌آثار «لوتولستوی»توسط «بازارف»، «پوترسف» ودیگران که‌از «تندی مباحثه» اجتناب کرده وبدینسان میخواستند «لجن‌زار» را باگلهای کاذب آذین‌بندی کنند ، مخالف بود «... این همان صحبت وهمان نغمه‌ای است که متناسب حال بی‌فرهنگان است ، که بهنگام بحث درباره‌ی اصولی که بطور استوار و کامل از آنها دفاع میشود ، بااکراه تمام ، بدان‌پشت میکنند .»

لنین ، درشرایط حاکم آن زمان ، تاکتیکهایی را بکار گرفت که درزمان ما نیز دارای اهمیتند ، یعنی تاکتیک مبارزه به طرفداری از اذهان مردم مردد و برضد عقاید بورژوایی‌درباره‌ی انحطاط . بین ایدئولوژی وبورژوایی وایدئولوژی مترقی، هیچگونه سازشی نمیتواند وجودداشته‌باشد . این‌بدان معناست‌که استحکام بخشیدن به نیروهایی که خواهان ادامه‌ی راه هیچ‌گرایی استتیکی نیستند ، هم‌ضروری است وهم‌امکان‌پذیر . این روند درکشورهای مختلف ، شکل‌های گوناگون بخود میگیرد . ولی‌درهمه‌جا شکوفا میشود . تبدیل نهضتهای مترقی به نیروی تعیین کننده‌ی تکامل تاریخی جهان ، تنهام کاری که میتواند بکند اینستکه اختلاف موجود درجهان هنری را که سرانجام به نفع نیروهای مترقی جهان متمایل خواهد گردید ، تشدید نماید .

زیبایی شناسی شوروی ، دراین‌راه ، نقش بزرگی بعهده دارد . این نشان میدهد که چرا مبارزه علیه نوگرایی وتئوریهای بورژوایی ، درسالهای اخیر شدت یافته است .

قرن‌بیستم ، بامسایل بغرنج‌زیبایی شناسی مواجه‌است . برای حل هرمسئله ، بویژه ازآنجهت که‌آهنگ افزایش این‌مسایل سریعا رشد مییابد ، کـوششهای بیکرانی لازم خواهد بـود . این کوشش همه‌جانبه ، هرقدر دارای وسعت بیشتری باشد ، نه‌تنها موجب‌پیدایش حقایق‌میگردد ، بلکه ، برخی‌عقاید «منسوخ» رانیز رایج میکند . اگرمیخواهیم عامل مترقی‌از حرکت‌بازنایستد، باید این وزن خشکه را بدور اندازیم .

یکی‌از این توهمات «مرده» ، طرز فکری است که میگوید دامنه‌ی همزیستی مسالمت‌آمیز رابه حوزه‌ی ایدئولوژی هم‌میتوان کشید .جریان زندگی ، این توهم را رد کرده است و حتـی بـا وجوداینکه درحال حاضر ، کسی آشکارا و مستقیماًاز آن‌حمایت نمیکند ، بازهم مقاومت کرده و به هستی سایه‌وار خود ادامه میدهـد .

روح پدر هاملت ، او را وادار کرد که از فکر ، بـه عمل دست یازد ؛ بهمین طریق ، سایه‌های مزبور هم همواره بما یادآوری میکنند که جهان‌بینی علمی را استوارتر کنیم .

آلکساندر دیمشیتس

واقع‌گرایی و نوگرایی

تضاد مستقیم بین واقع‌گرایی و نوگرایی ، مدتها پیش آشکار گردیده است . درروسیه ، درپایان قرن‌نوزدهم و اوائل قرن بیستم ، زمانیکه برای نخستین بار ، نظـرات نوگرایانـه ، درآثار هنرمندان منحط و تمثیل گرایان ارائه میگردید ، پدیدار شد . ادبیات انقلابی ـ که درست پیش‌از انقلاب اکتبر بظهور رسیده بود ـ و آثار اولیه‌ی واقع‌گرایـی سوسیالیستی و کتب نویسندگانی چون گورکی ، سرافیموویچ ، «دمیان» ، «بدنی» و مایاکوفسکی ، بلافاصله ، به مبارزه علیه این نظرات برخاستند . این ادبیات مبارز ، یکی‌از معتبرترین منابع مکتب ادبی شوروی است که بلافاصله درسالهای پس‌از انقلاب ، رشد یافت و اکنون زنده و شکوفا است .

بین واقع‌گرایی و نوگرایی ، همواره ، مبارزه‌ی‌ایدئولوژیکی و استتیکی سختی درجریان بوده است . این‌مبارزه ، مبارزه‌ی جهان‌بینی‌ها ، سبکهای هنری و نگرشهای اجتماعی ـ استتیکی مستقیماً متضاد ، نسبت به زندگی و هنر است . آرمانهای خدمت به مردم و مسئولیت دربرابر مردم ، تاریخ و ترقی اجتماعی ، بامفاهیم مربوط به‌عقب نشینی‌از زندگی‌وداشتن نگرشی‌فردگرایانه، هرج‌ومرج طلبانه‌و ذهنی نسبت به هنر ، می‌ستیزد . این ، ازیک طرف ، ستیزی است‌بین هنری که‌باموضوعات دقیقاًانتخاب شده وبررسی شده‌ی اجتماعی سروکاردارد و از صور ذهنی محیطهای گوناگون‌سود می‌جوید و به حل مسائل اجتماعی و استتیکی‌مدد

میرساند ؛ واز طرف دیگر ، برخورد بوالهوسانه و خودسرانه‌ای است بازندگی ، هنر ، خواننده و بیننده . این ستیز ، مبارزه‌ای است بین هنری که از مردم ریشه میگیرد ، هنری که میکوشد آرمانهای مترقیانه واراده‌ی متحول کننده‌ی‌مردم رامتجلی سازد ، وهنری که برپایه‌ی «ابراز وتصریح عقاید وخصوصیات خود» مبتنی است و بیش‌ازپیش ، بسوی ذهن‌گرایی سیر میکند .

واقع‌گرایی پیشرفته ، واقع‌گرایی سوسیالیستی ، و نوگرایی و صورت‌گرایی بورژوایی ، دارای سنتهای بسیار معینی هستند . هنرشوروی ، اساساً ، به هرآنچه که حاوی درک و ارائه‌ی واقع‌گرایانه‌ی زندگی باشد ، نزدیک شده و آنرا تکامل می‌بخشد . درعین حال ، آن بخش ازسبکها و تمایلات موجود درمیراث هنری ما را که نقش تاریخی مترقیانه‌ی‌ا ایفا کرده‌اند ، و باوجود واقع‌گرایانه نبودنشان ، باواقع‌گرایی درتضاد قرار نگرفته‌اند ، تصدیق کرده و می‌پذیرد .

هنر شوروی ، ضمن نفی هرآنچه که از ارزش‌اجتماعی یااستتیکی تهی باشد ، میراث مکتب‌های کلاسیک ، واقع‌گرای ، رمانتیک و حتی مکتبهای طبیعت‌گرای و امپرسیونیست اولیه‌را اقتباس کرده و شکل نوینی به آنها می‌دهد .

نوگرایی معاصر بورژوایی نیز دارای «دودمان» خاص خودمیباشد . شجره‌نامه‌ی نوگرایی ، شامل‌اسامی تمثیل‌گرایی، اوج گرایی ، فوتوریسم ، خیال‌گرایی و مکتبهای دیگری مانند اکسپرسیونیسم ، کوبیسم ، سوپرماتیسم ، دادائیسم وسوررآلیسم میباشد . نوگرایی ، فرزند تمامی این «ایسم»ها است ، که آشکارا جامعه ستیز و واقع‌ستیزند و درپندارگرایی ذهنی ، فردگرایی ، زیبایی‌شناسی گرایی وصورت گرایی ریشه دوانده‌اند.

مبارزه‌ی بین‌واقع‌گرایی ونوگرایی ، اکثراً شکلهای‌پیچیده‌ای بخود میگیرد . واقع‌گرایی ، دریک مورد ــ «لئونیدآندره‌یف» ، نویسنده‌ی بااستعدادی که بنفع نوگرایی از صفوف واقع‌گرایان خارج‌شد ــ لطمه‌ی‌بزرگی دید . لیکن ، وقتی که‌تمامی‌نویسندگان اصیل و بااستعداد حقیقتاً حیاتی ، از نوگرایی دست کشیدند ، معلوم شدکه بازنده‌ی اصلی ، نوگرایی است . لاشه‌ی نوگرایی، هنوز هم ، بعضی از ذی‌روحان را بخود جذب میکند ، ولی

هرقدر تکامل تحولی و ایدئولوژیکی زندگی پیشرفت بیشتری میکند ، بهمان‌اندازه ، نفوذ هنر منحط برروی‌هنر کمترمیشود . واقع گرایی ، به‌پیش میتازد .

●

رابطه‌ی درونی بین واقع‌گرایی و نوگرایی ، مسئله‌ای است که‌متخصصین شوروی توجه زیادی به‌آن کرده ودرنتیجه ، مطالب فراوانی ، از نظرگاه‌های گوناگون ، درباره‌ی آن‌نوشته شده است . مقاله‌ی حاضر ، البته ، مدعی نیست که این موضوع پردامنه و پیچیده را بطور جامع بررسی کند . آرزوی نویسنده ، این است که صرفاً چندین نکته را که باآن درارتباط هستند مورد بحث قرار دهد .

مدت زمانی طولانی بود که‌برخورد شورویها بامسئله‌ی نوگرایی ، از ربع نخست این قرن ، دربیشتر موارد ، برخوردی اشتباه‌آمیز بود ، که برپایه‌ی شیوه‌ی تاریخی مبتنی نبود و دیالکتیک مبارزه‌ی درونی جریانهای نوگرایانه‌ی گوناگون را نادیده میگرفت .

دربررسی جریانهای گوناگون نوگرایی ، باید به این‌نکته توجه‌کرد که «بیانیه‌های» آنها همواره ، درمقایسه بامکاتب واقع‌گرای ، برعقاید اجتماعی متزلزلی متکی بوده‌اند . این بدان‌معنا نیست که ما میخواهیم به نوگرایی ، امتیازی بدهیم ، بلکه ، حقیقت‌همچنان پابرجاست . این‌مسئله ، هنگامیکه‌اولین‌جریان‌نوگرای مهم درادبیات روسیه ، یعنی تمثیل گرایی ، روبه انحطاط گذارد ، آشکار شد و«آلکساندربلوک» اولین هنرمندی بودکه بطورآگاهانه و علنی ، بامقاله‌ی خود بنام «مسائل ، مسائل و بازهم مسائل بیشتر» ، که درسال ۱۹۰۸ نوشته شد ، از تمثیل‌گرایی گسست .

بلوک می‌نویسد : «چنین رسم بوده (و شاید هنوز هم باشد) که افراد صفوف گوناگون را زیرلوای «انحطاط» یا «تمثیل‌گرایی» درآورند . اکنون ، زمان ، باوضوح کامل نشان داده است که پیوندهای موجود بین بسیاری از مکتب‌ها و نهضتهائی که درتاریکی ، سخت و محکم باهم پیچیده بنظر میرسیدند ، درروشنی روز ، چیزی‌نیستند بغیراز ریسمان باریکی

که میتوان فقط توله سگی را باآن کشید و نه سگ بزرگی را .»
در این تعریف تجسمی ، بخش عظیمی از حقیقت نهفته است .
روشنی روز ، انقلاب ۱۹۰۵ روسیه بود که نشان داد که پیوند
نویسندگان برجسته‌ای چون «بریوسف» و بلوک‌باتمثیل‌گرایی تا
چه حد ضعیف بود و درمقابل ، نویسندگانی چون «مرژکوفسکی» ،
«هیپیوس» ، «ویاچسلاوایوانف» و دیگر نویسندگان خرده‌پای
بورژوایی ، چه پیوند محکمی باآن داشتند .

وقتیکه مسئله را بیش‌از اندازه آسان بگیریم و نویسنده
را جداً جزو این یاآن مکتب «قلمداد» کنیم و خود او درنهضتی
«حل‌شود» ، تضادهای درونی نوگرایی‌نادیده گرفته شده و منجر
به گسستن بهترین نویسندگان از محیط شان (هم از محیط وسیع
جامعه‌ی بورژوایی و هم از محیط مستقیم هنری) میگردد .

بلوک ، مثال بارزی از نفی انحطاط بوسیله‌ی هنرمند و
گسستن از آن و رشد بیش‌از حد تمثیل‌گرایی در اواست .
«عرفا و تمثیل گرایان راهیچ پروایی از مسائل خونین نیست»
یکی‌از عناوین یادداشتهای روزانه‌ی «بلوک» در سال ۱۹۰۷بود.
«آنها نمیتوانند زیاد به این فکر باشند که اینهمه گدا هست یا
زمین گرد است . آنها در زیر بالهای «من» خودشان در امن و
امانند.»

طغیان شاعر علیه فرد گرایی هنرمندان منحط ، نتیجه‌ی
جستجوی پیوندی بازندگی ، یافتن موضع اجتماعی و قبول
نیروی هنری ــ که اززندگی و مبارزه ریشه میگیرد ــ است ــ
یادداشتهای سال ۱۹۱۲ او لبریز از ستایش و احترام به هنر
انقلابی‌ماکسیم‌گورکی ونویسندگان پرولیاریایی استکه درروزنامه‌ی
بلشویکی «ستاره» فعالیت میکردند . «دراینجا همه چیز ... در
سایه‌ی وجود گورکی و حتی روزنامه‌ی «ستاره» ، واضح ، ساده
وقابل فهم‌است . اینجا ، درپس زیبایی‌شناسی گرایی، فوتوریسم،
زیبایی دوستان و کتاب دوستان ، ناگهان چیزی واقعی بظهور
میرسد.» بلوک ، هنر واقع‌گرای زنده و مبارزه جوی را آنتی‌تز
مستقیم نوگرایی میداند . حتی‌پیش‌از این ، درسال ۱۹۰۸ ، برای
مادرش چنین نوشت : «هنر ، بواسطه‌ی سم‌انحطاط ، تمامی غنا ،
روشنی ، سرزندگی ، تجسم‌کنندگی و هرآنچه را که ویژگی و

صفت‌بارز آن بشمار میرود از دست داده است ...» این روشن است که نفی تمثیل‌گرایی بوسیله‌ی «بلوک» ، آگاهانه و اساسی بود .

گسستن بلوک از تمثیل‌گرایی ، خیلی زود عملی شد ولی روند رهائی از سرخوردگی ، از این هم زودتر صورت واقع پذیرفت . این‌امر درمورد بسیاری از نویسندگان اوائل قرن‌بیستم صادق میباشد ولی تمامی آنها به اندازه‌ی «بلوک» و «بریوسف» موفق نشدند ، این‌چنین واضح ، ازنوگرایی گسسته و به صفوف نویسندگان انقلابی دوران حکومت شوروی بپیوندند . لیکن ، مطالعه‌ی دقیق نوگرایی نشان میدهد که میتوان درآن به‌تشخیص عناصر مثبت و منفی ، نیروی حیاتی و وفاداری توأم بابیهودگی‌و تظاهر ، جستجوی غم‌انگیز حقیقت بعنوان توسل محاسبه شده به آنچه که معمول و رایج بود ، نائل آمد .

البته ، هنر زنده ، میتوانست قیدهای انحطاط را بشکند و آثاری حقیقتاً انسانی خلق کند ، درحالیکه ، هنری که کاملا «استتیکی» مصنوعی و فاقد زیبایی و محصول مد بورژوایی بود، نمیتوانست خود را از قید نوگرایی برهاند .

وجود جریانهای مختلف دربطن نوگرایی را نه‌تنها میتوان باتمایل و جهت‌گیری برخی از هنرمندان به نفی و گسستن ازآن توضیح‌داد ، بلکه ، این حقیقت که بعضی از نوگرایان نخستین ، هنوز هم ، هرچند قلیل ، پیوندهای خود را باواقع‌گرایی حفظ کرده‌اند مبین آن میباشد . علیرغم‌اینکه آنان از واقع‌گرایی دست‌کشیده بودند ، درآثارشان بازهم عناصر واقع‌گرایانه به چشم میخورد که گاهی شکل عرفانی بخود میگرفت . نثراولیه‌ی «فیودورسولوگاب» ، نمونه‌ی بارز نویسندگان منحط ، تصویر کاملی ازاین موضوع‌است. نخستین‌داستانهای اوبنام «رؤیاهای‌بد» و «شیطان کوچک» حاوی عناصری از انتقاد اجتماعی و طنز واقع‌گرایانه است که نویسنده ، بعدها ، درآثار سه‌گانه‌ی خود بنام «افسانه‌ی خلق شده» ، بطور کامل از آنها دست کشید . از اینگونه مثالها ، زیاد به ذهن متبادر میشود ولی مسئله‌ی اصلی ، نه کمیت آنها ، بلکه نتیجه‌ای است که این‌ها متوجه‌آن هستند . یعنی ، این نتیجه همان است که نوگرایان ، اکثراً ،

به داشتن پیوند باادبیات واقع‌گرای تظاهر میکردند ، که به‌آنان کمک کرد (مثلابه «بریوسف» در «پرستش» پوشکین) تا ازانحطاط و نوگرایی برهند .

●

بررسی میراث مکاتب و جریانهای نوگرای نشان‌میدهدکه نویسندگان پیرو آنهاغالباً توانسته‌اند برانحطاط خودپیروز شوند. بهترین آنها ، بااستفاده از همین توانایی ، نوگرایی را رد کرده به ادبیات انقلابی روی آورده‌اند . آندیگران که چنین نکردند ، درگلابه‌ی سیاه نوگرایی فرورفتند . نویسندگان گروه سوم ، که گاهی به نفی زیبایی‌شناسی گرایی وصورت گرایی توفیق مییافتند، نتوانستند خود را بطور کامل از نفوذ مهلک انحطاط بورژوایی برهانند .

هرگاه که به بررسی آن‌عده ازنویسندگان بزرگ‌شوروی می‌پردازیم که فعالیت خلاق خود را از درون صفوف منحطان آغاز کردند ، کاملا روشن است که دست آوردها ی‌آنان رانباید نتیجه‌ی این رابطه دانست . درسایه‌ی وجود «ایسمها» نبودکه‌آنها به نویسندگان انقلاب مبدل شدند ، بلکه برعکس ، بعلت‌گسستن از همین ایسمها بود که چنین شدند . برای پی‌بردن به حقیقت این‌مدعا ، کافی است «بریوسف» را با «مرژکوفسکی» ، «بلوک» رابا«زینایداهیپیوس»، مایاکوفسکی‌رابا «کروچونیخ» ، «آخماتووا» را با«گئورگی‌ایوانف» ، «سرگی‌گورودتسکی» را با «گئورگی ـ آداموویچ» ، «یسنین» را با«کوزیکف» و یا «زابولوتسکی» را با «خارمس» (که اشعار متعددی‌برای کودکان سرودولی اهمیتی‌برای بزرگسالان نداشت) مقایسه کرد . ناگفته پیداست که «بلوک» و «بریوسف» مقامهای مهمی درادبیات روسیه دارند ، درحالیکه «مرژکوفسکی» و «هیپیوس» بدون‌اینکه اثری‌از خود بجای‌بگذارند درتمثیل گرایی «حل» شدند ، که‌پیوند مایاکوفسکی بافوتوریستها ـ که‌آثار مغلق‌شان اکنون درآرامش بسر میبرند ـ پیوندی ناچیز و ناپایدار بود ، که نه «آناآخماتووا» و نه «سرگی‌گورودتسکی» ، هیچکدام «اوج‌گرای صرف» باقی نماندند ، درصورتیکه «اوج ـ گرایان‌صرف» یعنی «آداموویچ» و «ایوانف» ، بسوی مقلدین

مبتذل سیر نزولی طی کردند ، کـه «یسنین» ـ حتی دردوره‌ی لاس‌زدن باخیال‌گرایی‌هم ـ خیال گرای حقیقی نبود ، و«نیکلای ـ زابولوتسکی» درست پس‌از اینکه روابط خود را باگروه نوگرای «سوسکها» قطع کرد ، راه تکامل را درپیش گرفت .

اکنون شعر پرارج «والری‌بریوسف» ، بنام «کار» ، را که‌درسال ۱۹۱۷ ، درآستانه‌ی انقلاب اکتبر سروده شده است ، درنظر بگیرید :

«کار ، یگانه لذتی که از آن شده‌ام محظوظ .
درصحرا و مزرعه ، درپشت‌سندان و میز ـ
بکار باش تاخیس‌از عرق سوزان شوی ،
کارکن ، به فکر سود و زیان مباش :
روز و شب ، تاتوانی ، بحال کار باش !»

آگاهی‌عمیق اجتماعی موجود دراین شعر ، که سروده‌ی شاعری است که سالها منحط تلقی میشد ، همچون شهابی نیست که‌درجای ناپیدائی از آسمان بدرخشد . پیش‌از این ، اوشعرهائی داشت بنام«بنا» ، «دشنه» وشعر عمیقاً ضدبورژوایی «قناعت» که درست در آغاز قرن حاضر نوشته بود . راه « بریوسف » بسوی انقلاب ، راه پر پیچ وخمی بود . این راه از گذرگاه مبارزه بین موضوعات اجتماعی وزیبایی شناسی گرایی میگذشت . که‌درآثار پیش از انقلاب شاعر دیده میشود. همین مبارزه بودکه اورابسوی گسستن از نوگرایی هدایت کرد .

هنگامیکه‌مایاکوفسکی هنوزنویسنده‌ی جوانی‌بودو تازه‌به‌همکاری باکوبیستها ـ فوتوریستها پرداخته‌بود، بسیاری ازمنتقدین‌بی‌مایه، نمیتوانستند اختلاف بین‌او و «بورلیوک» یا «کروچونیخ» راببینند؛ تا زمانیکه ، گورکی ، مستقیماً بدان اشاره کرد . والری بریوسف، منتقد پرتوان شعر ، در تحقیق خود بنام « یک سال شعر روسیه » (۱۹۱٤) نوشت که مایاکوفسکی در ادبیات به راه خود میـرفت : او در باره‌ی مجموعه‌های شعری فوتوریستها مینویسد « گشتن بدنبال یک مصراع شعر اصیل در میان دهها کتاب که پر ازاشعار بی‌مغز و بی‌شکل‌اند ، کار نسبتاً مأیوس کننده‌ای است .... لیکن، باید با بی‌طرفی کامل آنچه را که در گذشته‌گفته‌ایم ، تکرار کنیم : غالب استثناهای شادی آفرین را میتـوان در اشـعار ولادیمیر

مایاکوفسکی یافت.گرچه او از لحاظ شکل افراطی، وجوه مشترک زیادی بافوتوریسم دارد ، درعین حال ، درک اصیل واقعیت ، تخیل و استعداد ترسیم آنرا از خـود نشان داده است . » چنین بود راهی که مایاکوفسکی بعنوان نویسنده‌ای نومایه ، کار خود را آغاز کرد و بزودی در موضع انقلابی خود قرار گرفت .

« آلکساندربلوک » ، در سال ۱۹۲۱، یکی ازمهمترین‌مقالات خود ، بنام « بدون خدا ، بدون الهام » ، را نوشت و طی آن ، حمله‌ی سختی به مقاله‌ی « گومی‌لیوف » بنام «کارگاه شاعران» کرد و حدود فعالیت استتیکی «اوج‌گرایان» را تعیین کرد . این حمله ، ضربه‌ی محکمی بر پیکر این مکتب ادبی و اصول صورت گرایانه‌ی آن وارد آورد . «بلوک» می‌نویسد: «نیکلای‌گومی‌لیوف و برخـی دیگـر از اوج گـرایان ، کـه همگی ، بـی‌شبهه ، نـویسندگـان بـا استعـدادی هستنـد ، خـود را در مرداب سرد تئـوریهـای بـی‌مغـز و انـواع گـونـاگـون صورت گرایی غرق میکنند ؛ آنها به خواب عمیق و پوچی فرو رفته‌اند که بیدار کردنشان غیر ممکن است . آنها چیزی در باره‌ی زندگی در روسیه ، و زندگی در جهان بطور کلی ، نمیدانند و نمیخواهند هم بدانند . آنها در شعرشان (و در نتیجه ، در خودشان) هر آنچه را که گرانبهاست ـ انسان را ـ نادیده میگیرند.» چنین است طرز انتقاد «بلوک» از مکتب‌استتیکی و ضد انسانی اوج‌گرایان، مکتبی که بیش از همه ، نمونه‌ی بارز نوگرایی است . او ، در عین حال معتقد بود که « آناآخماتووا» مناسب این مکتب نیست ، چون در شعر او نیروهای حیاتی و گرمی‌بخش احساس میشود .

«سرگی‌یسنین» دردوره‌ی پیروی ازخیال‌گرایان ، صادقانه می‌پذیرفت که او یکی از آنها بشمار میرود. اودرکارهای «طویله‌ی پگاسوس» (۱) و «مسافرخانه‌ی‌سالکین راه زیبایی»باآنان همکاری کرد . ولی از این همکاری ، چیزی عایدش نگردید . شعر او بنام «کشتی‌های مادیان» ، به خاطر آنها با برخی صور ذهنی و یک شکل شعری پیچیده و غیر ضروری ، ضایع گردیده است . بعضی از اشعار او نیز از علاقه‌ی شدید خیال گرایان به سردرگمی در

۱ـ دراساطیر ، نام اسب‌بالدار ـ م .

سبک ، لطمه دیده‌اند . آنگاه از همکاری با نویسندگان نوگرای دست کشید و به سوی شعر انقلابی روی آورد . این گسستن از خیال‌گرایان ، برای او بعنوان یک شاعر ، نجات بزرگی بشمار میرفت .

«نیکلای‌زابولوتسکی» ، شاعر بااستعدادشوروی ، دراواخر سالهای ۲۹ ـ ۱۹۲۰ بعنوان یکی از اعضای آخرین گروههای نوگرای، همان به‌اصطلاح «سوسکها» ، دست به نویسندگی‌زد. اما پس از نوشتن کتاب «نامه رسانها» یا «پیروزی کشاورزی» نبود که اوراه خودرا بسوی شعرواقع‌گرای حماسی گشود. تصویرهای عجیب و استثنایی نخستین شعرهای «زابولوتسکی» ، او را با اکسپرسیونیسم هنری و شعری پیوند داد . در پایان سالهای ۲۹ـ۱۹۲۰ ، او راه درازی داشت که از این گونه شعر تا واقع‌گرایی و شعر بلورین فکر ، زندگی و طبیعت بپیماید ، که دراثرآن، سالها بعد ، استاد بزرگی شد . تنها راه ، محکم کردن تمامی پیوندهایی بود که او را با نوگرایی مربوط میکرد . و این ، کاری بود که او کرد .

این شاعران ، فقط با طغیان علیه «ایسمها» و بدور افکندن زنجیرهایشان بود که توانستند مسیری را بپیمایند که بصورت نویسندگان بزرگی‌درآیند واز دست ومغزشان‌آثاری بتراود که‌تاابد مانند نگینی‌درادبیات‌شوروی‌خواهنددرخشید. «بلوک» باوجوداینکه سرانجام ، یک شاعر رمانتیک شد نه واقع‌گرای ، همواره به واقع‌گرایی نزدیک بود . مایاکوفسکی پایه‌گذار شعر واقع‌گرایی سوسیالیستی گردید ، و موقعیکه جوهر تمامی آثار او با پیدایش و تکامل شعر انقلابی ارتباط دارد ، کاملا مسخره خواهد بود اگر اورا درزمره‌ی فوتوریستها و سنن مربوط به آنها قلمداد کنیم .

این مسئله در مورد شاعرانی که بطور کامل از نوگرایی گسستند ـ مانند بلوک ، مایاکوفسکی ، یسنین و«زابولوتسکی» ـ مسئله‌ی نسبتاً ساده‌ای است، ولی‌وقتی درباره شاعرانی بیندیشیم که فقط بطور لحظه‌ای توانستند از آن فراتر بروند ، به مسئله‌ی پیچیده‌ای مبدل میشود . این مسایل ، موجب تبادل نظرهای آشفته‌ای گردیده که گاهی شکل انتقاد خصمانه و ناشایسته بخود میگیرد و یا موجب ستایش دیوانه‌وار و نادرست میشود. وقتیکه

نویسنده‌ای را مورد بررسی قرار میدهیم‌که زندگی‌دشواری‌داشته، گرفتار تضادها بوده ، و با پیروزی و ناکامی مواجه بوده است ، باید میراث او را با دقت زیادی بررسی‌کنیم تا خوب از بد، مترقی ازنوگرای وهرآنچه که‌پایداراست‌از ناپایدار، تشخیص‌داده‌شود.

مثلا ، نمیتوان « ریمبو » یا « آپولینر » را از نوگرایی‌جدا کرد ، چون رابطه‌ی اینان با نوگرایی ، تصادفی نبود . در عین‌حال نباید فراموش کرد که کار این شاعر تراژیک بزرگ که علیه جریانهای منحط مبارزه کردند ، صرفاً محصول نوگرایی نبود . اینگونه نویسندگان را باید با دیدی دیالکتیکی و مبتنی بر فلسفه‌ی علمی بررسی کرد ودر آثارشان نشانه‌های مبارزه و تضاد را که حاصل شرایط تاریخی معین زندگی آنان است جستجو کرد .

همین برخورد را باید در رابطه با آثار برخی از نویسندگان نوگرای بزرگ روسیه اتخاذ کرد . این ، یک حقیقت است که «آندریه بلی» تئوریسین برجسته‌ی تمثیل‌گرایی ، «ولمیرخلبنیکف» که از فوتوریستها تغذیه میکرد ، «اوسیپ مندلشتام» اوج‌گرای بزرگ ، «بوریس‌پاسترناک» یا «مارینا‌تسوتایفا» تماماً درزمره‌ی نویسندگان نوگرای بشمار میروند . ولی این هم روشن است که بهترین اشعار آنها نتیجه‌ی کوشش آنان برای رهایی از نوگرایی و روی آوردن به سنتهای کلاسیکها (مثلا مانند «بلی» در«خاکستر» پاسترناک در مجموعه‌ی « موضوعات و دگرگونیها »و غیره) و فرهنگ قومی (خلبنیکف) میباشد. البته ، ادعای اینکه اینها نویسندگان واقع‌گرای یا ضد نوگرایی بودند، کار بیهوده‌ای است. ولی ، همچنین ، نادیده گرفتن عناصر با ارزش کارهای آنان نیز کار اشتباهی است.

«آندریه‌بلی» یکی‌از فداکارترین تئوریسینهای تمثیل‌گرایی بود ، این امر از کتابهایش ، بنامهای «مرغزار سبزفام» و «هنر ــ اسلامی و نوگرایی» ، مشهود است . اما این نویسنده‌ی بزرگ که همواره درجستجوی راههای نوین هنری بود (و درآثار پیش‌از انقلاب ، گاهی وارد کوچه‌های بن‌بست میشد) تمامی استعداد خود رادرمکتب نوگرایی ــ که خود بدان متعلق بود ــ به هدر نداد . تمثیل‌گرایی ، مهمترین نقش را درآثار او ایفا میکرد ، ولی این ، تنها عنصر نبود . او نیز لحظات نویسندگی باالهام راتجربه

کرد و به سنتهای نویسندگان کلاسیک نزدیک شد . این لحظات ، فقط به آثار او در دروان حکومت شوروی محدود نمیشود ، که طی آن ، دراواخر عمرش ، سه‌جلد از خاطرات خود را که حاوی تصاویر و طرحهای واقع‌گرایانه‌ی پرارزشی است به رشته‌ی‌تحریر درآورد . این‌لحظات را درآثاری که پیش‌از انقلاب منتشر شدند نیز میتوان یافت ، مانند شعرنامه‌ای باعنوان «خاکستر» که درآن مدیون بودن شاعر به «نکراسوف» را میتوان بوضوح دید . در عین حال ، تجربیات او ، در باره‌ی «نثرموزون» تأثیر مهلکی برروی بسیاری از نثر نویسان سالهای ۲۹ـ۱۹۲۰ (همچنان که گورکی هم خاطرنشان ساخته است) داشت . ولی باوجود این ، دربرخی از آثار او (مثلا در «پترزبورگ» ، ولی البته ، نه در سمفونیها) عناصر مثبتی دیده میشد که انعکاس آن را میتوان با شکل‌تقریباً متفاوتی‌درآثار نویسندگان بزرگی‌نظیر «لیدیاسیفولینا»، «لئونیدلئونف» و «وسه‌ولودایوانف» مشاهده کرد .

آثار «ولمیر خلبنیکف» ، بیشتر دارای عناصری است که نشانه‌ای از نوگرایی ، فوتوریسم و مهارت در زبان بشمار میروند . ولی«خلبنیکف» نیزدرآثاری‌مانند «لادومیر» ، «شب‌پیش‌از شوراها» و بسیاری از اشعار حماسی‌اش ، بطور انفرادی به انقلاب کمک کرده است . راه آو دشوار و گرفتار پای‌بندهای سنتهای نوگرایی بود . اما تکامل او و سهمی راکه درهنرنوداشته است نمیتوان انکار کرد . دقیق‌ترین ارزیابی درباره‌ی «خلبنیکف» را مایاکوفسکی انجام داد ، که وی را شاعر شاعران میدانست و تصدیق میکرد که شاعران آینده نباید میراث اورا نادیده بگیرند ، بلکه ، باید هرآنچه‌راکه دارای نیروی‌حیاتی‌است جذب‌کنندوهرآنچه راکه مرده‌زاد و صورت گرایانه است ردکنند. متأسفانه ، بعضی از شعرا ، بدون کوچکترین توجهی به جنبه‌های تقریباً مهم آثار خلبنیکف ، وکوششهای اوبرای رهانیدن کلمات ازمعانی ثابت‌شان و خلق «زبانی با معانی دگرگون شونده» ، از کنار آن گذشته‌اند . اما دراین شکی نیست که‌آثار اوتاحد قابل توجهی ، دارای حالت غزلی ناب و ظریف ، خیال‌بندی چشم‌گیر و زبان‌سرشاری است که ازفرهنگ قومی مشتق میشوند ، نه از تجربیات خود او . بنظر من اکنون وقت آن رسیده است که آثار خلبنیکف بطور جدی

مورد مطالعه قرار گیرد ، تا گندم از کاه جدا شود . تا کنون ، غالباً آثاراورا به‌غلط تفسیر کرده‌اند وانتشار پراکنده‌ی نوشته‌های او صرفاً باعث تقویت این گمان شده‌است که او چیزی نیست‌بغیر از یک نویسنده‌ی مغلق‌گوی .

درست همانطور که «بلی» و «خلبنیکف» مدتها نفی‌میشدند ، بـه همان ترتیب ، شاعـرانی نظیر «ماندلشتام» ، پاسترناک و «تسوتایفا» نیز،اخیراً ، موضوع ستایشهای‌گمراه‌کننده گردیده‌اند. این خودنمونه‌ی دیگری از عدم پذیرش بکار بستن اصول عینی تاریخی وانتقادی دربررسی شاعرانی است که‌بانوگرایی دررابطه هستند .

«اوسیپ‌ماندلشتام» ، سالها یک شاعر اوج‌گرای بود ، و باوجود اینکه تمامی اشعار اودرمجموعه‌های «سنگ» و «تریستیا» با شرایط اوج‌گرایی وفق نمیدهند ، او بطور تنگاتنگی باجریانهای صورت‌گرایانه‌ی این‌مکتب پیونده‌داشت . ماهیت ایده‌آلیستی‌نظرات او را میتوان بامطالعه‌ی مجموعه‌ی مقالات وی بنام «شعر» مورد قضاوت قرار داد . اما«ماندلشتام» نیز درشرایط اوج‌گرایی تکامل یافت و ازآن گسست ، کاری که‌بامرگ غم‌انگیز شاعر به اتمام نرسید . مبارزه بین صورت‌گرایی متعفن و جریانهای حیات‌بخش در آثار او نیز مشهود است . در اینجا نیز بررسی عینی این روند و تحلیل جدی تاریخی و انتقادی ضرورت دارد .

متأسفانه ، میراث بوریس پاسترناک ، تاکنون ، موضوع پژوهش انتقادی واقع نشده است . لیکن ، انتقاد اولیه‌ی آثار او ، درمسیر صحیحی قرار داشت و شالوده‌ی محکمی برای یک ارزیابی‌جدی فراهم کرده است. «آ . سلیوانفسکی»منتقد شوروی، درسال ۱۹۳۶ ، درکتابی بنام «طرحهائی از شاعران شوروی» ، برروی برخی از تضادهای مهم درآثار پاسترناک ، که نتیجه‌ی کوششهای وی برای گسستن از نوگرایـی و ضعف وی بـرای دست‌شستن تمام و کمال از آن میباشد ، انگشت می‌گذارد . او می‌نویسد : «درشعر پاسترناک ، ما بادوتضاد عمده مواجهیم که وی همواره درصدد حل آنهاست ، و این همان چیزی است کـه اصیل‌ترین و ذاتی‌ترین جنبه‌ی آثار او ، یعنی شعار زندگی او را تشکیل میدهد . نخستین تضاد ، تضاد بین ناهماهنگی یا ناپیوسته

بـودن شعور وعلاقه به وضوح و وحدت شعور وهمآهنگی داخلی آن است ...» سلیوانفسکی ، درپاسترناک ، بوضوح ، نوعـی «بدبینی افراطی» که از فلسفه‌ی منحط و کانت گرایی نو ناشی میشود و نویسنده دراوائل زندگیش آنها رابخود گرفته ، واصرار در «وضوح وایجاد زندگی» ، می‌بیند . او سپس می‌افزاید: « و این تضاد ، باتضاد دیگر ، تضاد بین‌فرد گرایی و جامعه گرایی ، درارتباط میباشد . او انقلاب را برای این میخواهد که «او را از نوآموزش بدهد ، ولی درعین حال ، احساس انقلابی خود را با ازخود گذشتگی ، یکی میداند . او به سوی جامعه‌گرایی یورش می‌برد ، ولی فردگرایی راهش را مسدود کرده است .»

می‌بینید که این نکات تاچه اندازه صحیح‌اند و تاچـه اندازه از کوششهائی که اخیراً برای تعریف استعداد پاسترناک برپایه‌ی فردگرایی و انزواجویی او صورت گرفته ، فاصله دارند . پاسترناک دربهترین آثار خود ، نظیر «بیماری اشراف» ، «ستوان اشمیت» و «امواج» ، کوشید تاازفراز جریانهای نوگرای بگذرد . دراین راه ، تااندازه‌ای پیروز شد ، اما هـرگز نتوانست بطور کامل براین سنتهای مهلک و گندیده غلبه کند . حتی درسالهای جنگ ، پس‌از اینکه شعر مشهور «مرگ یک خندق ساز» راتکمیل کرد ، نتوانست این فکر را از خود دور کندکه قهرمانی ، با ان خود گذشتگی درارتباط میباشد . نشانه‌هائی از این حقیقت را میتوان درآخرین ابیات این شعر قهرمانی مشاهده کرد :

«زیستن و رفتن از میان مردمان ، عادی است ،
اما زندگی ، در صورتی‌یابد برمرگ پیروزی ،
که تو با فداکاری و از خود گذشتگی‌ات ،
آنرا سرشار کنی و بیفروزی .»

از این زمان ببعد ، داستان زندگی پاسترناک ، داستان غم‌انگیزی است . شاعر ، بطور دم‌افزونی دربرابر فردگرایی و بدبینی ، سرفرود میآورد . حتی درآن موقع ، گرچه ، بانیروهای حیاتی جامعه رابطه پیدا کرد ، هنوز هـم میتوانست هرازگاهـی «بالاتراز خود» پربگشاید و اشعارگیرایی از این دست بنویسد :

«هدف هنر ، بیان خویشتن است ،
نه نمایش سرمستی از باده‌ی پیروزی .

. . . . . .

حتی باناچیزترین کم آوردها هم ،
نباید از نفس خود فراتر روی ،
فقط زنده باش ، درفکر و درعمل ،
زنده باش ، که تاابد چنین روی .»

لیکن ، این ، تصور اشتباه‌آمیزی از زندگی وبدبینی تیره وتار نویسنده بود که‌دردرون نویسنده نضج میگرفت ، نه‌نیروهای حیاتی جامعه . معهذا نادیده گرفتن بهترین عناصر نوشته‌های او و قلمداد کردن وی بعنوان محصول صرف نوگرایی ، اشتباه خطرناکی خواهد بود . البته ، بهیچوجه نمیتوان اوراجزو شعرای جوان دانست ، ولی نسبت دادن نوگرایی به تمامی آنچه که وی در جریان مبارزه علیه انحطاط بدست آورده ، نیز، اشتباه است.

درست همین نقطه نظر رابابد نسبت به‌کارهای «مارینا- تسوتایفا» اتخاذ کرد. دست و پا زدن و تقلای بیهوده کردن برای یافتن پیوندی بین شعرا و شعر انقلابی ، دهقانی ، اندوهبار و خشم‌آگین نکراسوف درست بهمان اندازه بی‌مورد است که بخواهیم پاسترناک را با «لرمانتوف» مقایسه کنیم ، گرچه ، پاسترناک ، یک زمانی ، کوشید ، تا اندازه‌ی محدودی ، از سبک غزلی‌لرمانتوف تقلید کند . «تسوتایفا» حتی نخواست‌سبکش باسبک نکراسوف تشابهی داشته باشد . نباید این حقیقت را نادیده گرفت که تسوتایفا ، مدتها ، برخوردی منفی با انقلاب داشت ، و پیوند او با نوگرایی ، خیلی تنگاتنگ و زیان‌بار بود . همچنین ، باید درنظر داشت که او از این شیفتگی خود لطمات فراوان دید و کوشش صادقانه و شجاعانه‌ای بخرج داد تا از نوگرایی گسسته و حرکت تازه‌ای را آغاز کند .

همانطور که‌قبلاگفته شد ، شعر ما دراربع اول‌قرن حاضر، دارای سنتهای محکم و استوار انقلابی می‌باشد . همچنین ، حاوی پدیده‌هائی است که برای زمان حال و آینده‌ی مابیگانه هستند . سرانجام ، پدیده‌هائی را دربر میگیرد که از مبارزه برای غلبه برنوگرایی ارتجاعی ، استتیکی و صورتگرای ناشی میشود که نبایدآنها را نادیده‌گرفت . بهمین علت است که دست آوردهای پراکنده‌ی «آندریه‌بلی» ، خلبنیکف ، اوسیپ‌ماندلشتام ، بوریس -

پاسترناک ، مارینا تسوتایفا و دیگر شاعران از این دست ، فراموش نشده و نادیده گرفته نخواهد شد . ولی حتی بهترین کارهای آنان‌را نباید سرمشقی برای نویسندگان معاصر خودتلقی کنیم ، چون ، همواره باید درنظر داشت که آنها نتوانستند بطور کامل و نهائی از نوگرایی بگسلند .

●

مبارزه بین واقع‌گرایی و نوگرایی ، مبارزه‌ای است که تمامی‌هنرها رادربرگرفته است . این‌موضوع ، طی‌بحث بین‌المللی جالب توجهی درباره‌ی داستان ، که درسال ۱۹۶۳ درلنینگراد درگرفت ، یکبار دیگر بگوش رسید . دونقطه نظر متضاد ، یعنی واقع‌گرایی و نوگرایی ، درتضاد مستقیم واقع شدند .

درنخستین بحثهای مربوط به‌داستان ، درجلسه‌ی‌جامعه‌ی نویسندگان اروپا ، غالباً از دو «منطقه» در تکامل داستان ، و دو برخورد «منطقه‌ای» یعنی برخورد اروپای غربی و اروپای شرقی سخن میرفت . حامیان تئوری منطقه‌ای میگفتند که غرب ، در مورد داستان نویسی ، درنقطه‌ی مقابل دنیای معنوی اروپای‌شرقی و دنیای ادبی کشورهای سوسیالیستی اروپا قرار گرفته است . سفسطه آمیز بودن‌این تئوری‌جغرافیائی ـ ایدئولوژیکی ، تدریجاً آشکارتر میشد . روشن شدکه برای ایدئولوژی هنری‌و هنرخلاق، هیچگونه حد و مرز جغرافیائی وجود نداشته و نمیتواند داشته باشد . سپس دامنه‌ی بحث به تضاد دیگری ـ تضاد بین داستان واقع‌گرای و نوگرای ـ کشیده شد . باوضوح هرچه بیشترمعلوم شد که داستانهای واقع‌گرای ، درسراسر اروپا ، دردرجه‌ی اول اهمیت و نفوذ هستند . واقع‌گرایی سوسیالیستی ، نه تنها برادبیات شوروی و ادبیات کشورهای سوسیالیستی تسلط دارد ، بلکه در کشورهای اروپای غربی نیز بطور درخشان ارائه شده است . کافی‌است‌از داستان نویسانی چون «لوئی‌آراگون» ، «آندره استیل» «شون‌اوکیسی» ، «جک‌لیندسی» ، «جیمزآلدریج»، «هانس‌شرفیگ» و «اویونیدبولشتاد» نام ببریم . استادان واقع‌گرایی انتقادی در غرب، از محبوبیت ووجهه‌ی همه‌جاگیر بمراتب بیشتری برخوردارند تا نویسندگان منحط نوگرای . کدام نویسنده ، بیش‌از دیگران

مورد توجه خواننده است ؟ «رمارکه» ، «بکت» و «لئوناردفرانک» یا «الیزابت‌لانگاسر» ؟ به این عده ، میتوان فهرست اسامی نویسندگانی نظیر «هاینریش‌بول» ، «هانس‌ورنرریشتر» ، «هالدر ـ لاکس‌نس» و نو واقع‌گرایان ایتالیا و داستان‌نویسان اجتماعی فرانسه را افزود ، که همگی ، مستقیماً ، درنقطه‌ی مقابل نوگرایان و ضدداستان آنها قرار گرفته‌اند .

بدینسان ، چیزی که ما درعرصه‌ی ادبی اروپا شاهد آنیم ، تضاد بین انواع گوناگون داستان است نه بین «مناطق» مختلف . داستان واقع‌گرای ، که‌داستانهای واقع‌گرای‌سوسیالیستی نقش مهمی درتکامل آن ایفا کرده‌اند ، فقط محدود به منطقه‌ی اروپای شرقی نیست . بلکه درسراسر قاره‌ی اروپا از موفقیت ومحبوبیت برخورداراست ودرادبیات بسیاری ازکشورهای‌اروپای غربی نیز ارائه میشود . درعین‌حال ، باید ازباریک کردن رشته‌ی پیوند نوگرایی باهنرها ، ادبیات و بویژه باداستان ، برحذر بود . دونوع داستانی که‌ما آنها رامورد بحث قراردادیم ، اکنون درگیر مبارزه‌ی نهائی هستند ، زیرا هردو نماینده‌ی دوطرز فکر اساساً متضاد میباشند .

بارها اتفاق افتاد که درجریان مباحثه‌ی لنینگراد ، من کتاب پرارزش «داستان ومردم» ، اثر «رالف‌فاکس» نویسنده‌ی انگلیسی و پیرو فلسفه‌ی علمی را ـ که درسالهای ۳۹ ـ ۱۹۳۰ جان خود را درراه پیکار بطرفداری از جمهوری‌خواهان درجنگ داخلی اسپانیا ازدست داد ـ بیادآوردم . این‌کتاب ، از جنبه‌های گوناگون ، دارای رسالت بزرگی بود . فاکس نشان داد که‌مبارزه و انقلاب سوسیالیستی ، به چه ترتیبی عمق و هوای تازه‌ای به جهان‌بینی نویسنده داده ومحتوی حماسی داستان راغنی میکند . او بیماری‌های کشنده‌ی ادبیات بورژوایی را بدرستی تشخیص داد و آینده‌ی آن را پیش‌بینی کرد . درسالهائی که از نوشته‌شدن «داستان و مردم» گذشته ، ما شاهد بوده‌ایم که‌داستان واقع‌گرای سوسیالیستی درآثار نویسندگانی نظیر میخائیل شولوخف و لئونیدلئونف ، «ماری‌پوجمانووا» و «ماری‌ماجروا» ، «آناسگرس» و «بوداوهس» ، «امانوئل‌کازاکه‌ویچ» و «اولزگونچار» ، «بلاایلس» و«یاروسلاوایواش‌کیه‌ویچ»، «میخائیلواستیلماخ» و«چنگیزآیتماتوف»،

ازیک پیروزی به پیروزی دیگر گام نهاده است (همین اسمهاکفایت میکند ، چون ، بهرحال ، دادن‌فهرست کامل‌آنان غیرممکن‌است) . مانیز خوانندگان وفادار آخرین کارهای نویسندگان اروپائی‌پیرو واقع‌گرایی انتقادی میباشیم . البته باید علاوه برنویسندگان معاصر که در فوق نام بردم ، از داستان نویسان بزرگ واقع‌گرای نسل پیش از خودمان ، مانند «توماس‌مان» ، «راجر ـ مارتین‌دوگارد» و «لیون‌نوختوانگر» نیز نام ببرم . درحوزه‌ی ادبیات نوگرای ، باانحطاط بیشتری درداستان ، داستان نویسان جدا از هم بعنوان نویسندگان ، و در شکل و مضمون قصه مواجه شده‌ایم . داستان نوگرای ، شکل «ضدداستان» بخود گرفته است. طرح کلی داستان ، جای خود را به انبوهی از تصویرهای ذهنی داده است ؛ آدمهای پوشالی و آنها که نقش نعش را بازی میکنند جای شخصیتهای واقعی وزنده را گرفته‌اند و اعتیاد به انشای مخصوص ، سبک را از میدان بدرکرده است . تمامی‌آن‌عناصری که داستان را دردست کلاسیکها بصورت چنان شکل هنری بزرگی درآورده بود و ما اینچنین به حق ، درداستانهای واقع‌گرای خود از آنها احساس غرور میکنیم ـ نگرش شجاعانه به زندگی و تحلیل‌گیرا و نافذ قوانین واقعیت ـ دربرابر ترس از زندگی و پناه‌بردن به دنیائی ازعقاید ذهنی و غیرمنطقی تسلیم شده است . داستان نوگرای ، دیگر یک پیکر واحد هنری نیست و بصورت انعکاس پاره‌پاره‌ی شعورپاره پاره وتصویری از اثرهای‌پراکنده درآمده است . داستان ، ازیک شکل هنری مردمی ـ که تأثیر آموزشی‌نیرومند برروی خوانندگان داشت ـ به چیزی مبدل‌شده‌که کاملا از مردم جداست و محافل محدود «روشفنکران» منحط را درنظر دارد . می‌بینیم که واقع‌گرایی درمسیر خود به‌پیش میآید ، ولی نوگرایی درکوره رهی به خاک افتاده است . می‌بینیم که پیوندهای بین‌واقع‌گرایی ومردم ، روزبروز ، محکم‌تر و دامنه‌دارتر میشود ، درحالیکه ، نوگرایی به جویدن ریشه‌های خود مشغول است .

مسئله‌ی گونه‌های‌مختلف داستان وسرنوشت‌آنرا نمیتوان ازمسئله‌ی نگرش ما به سنتهای گذشته و جستجوی سنتها جدا کرد . دراین‌مورد ، بعضی ازحامیان نظرات وسلیقه‌های نوگرای،

باما مخالف هستند . درجلسه‌ی مباحثه‌ی لنینگراد ، بعضی‌از سخنگویان غرب ، سخت براهمیت نفوذ سودمند پروست ، جویس و کافکا در نسلهای آینده تأکید میکردند . بعضی از نویسندگان ایتالیا ، فرانسه و آلمان غربی ، آنقدر جلو رفتند که سرانجام مدعی شدند که این نویسندگان نهضت تازه‌ای را در ادبیات آغاز کرده‌اند . مابعنوان مدافعان ادبیات واقع‌گرای ، ضروتاً باید بـا این‌گفته مخالفت کنیم . آفرینش ادبیات‌نو ، حیات‌بخش وآینده‌نگر، که بتواند به انسانها خدمت کند ، میتواند و باید برشالوده‌ی وسیع و محکم سنتهای بزرگ ادبـی ، صورت بگیـرد ، میراث نوگرایان نمیتواند پایگاه پرواز سفینه‌های فضائی ادبیات باشد .

حاشا که اگرما خواسته باشیم آثار مارسل‌پروست ، جیمزجویس یافرانس‌کافکا را ساده فرض‌کنیم یابه‌آنهاکم‌بها بدهیم. اجازه‌دهید پوست کنده بگوئیم که‌اینان نویسندگان بی‌نهایت‌نومایه و مبتکری هستند که بهیچوجه بایکدیگر شباهتی ندارند . گذشته از این ، کار آنها حاوی عناصر مثبتی است ، و باوجود اینکه اساساً محصول نوگرایی است ، سزاوار نیست که آن را بدون مطالعه ، کنار بگذاریم . جویس در«دوبلینی‌ها» که چندیـن‌قطعه‌ی عالی واقع‌گرای دارد ، همان جویس نیست که در«اولیس» ــ کـه حاوی بذر ضد داستان است ــ می‌بینیم . آثار نوگرای پروست حاوی ویژگیهای متعددی است که از واقع‌گرایی انتقادی به ارث برده است . ولی تمامی اینها دردرجه‌ی دوم اهمیت‌اند ، چـون ، آثار پروست ، نه ازروی پیوند باواقع‌گرایی «فلوبر» ، بلکه ، برعکس ، از روی آن مشخص میشود . نمیتوان وجود انتقاد اجتماعی رادرآثارکافکا ــ وصیت‌نامه‌ی غم‌انگیز «انسان‌کوچک» ــ که نظام بی‌عاطفه‌ی بورژوایی نمایانگر آنست ، نادیده گرفت . اما احساس درماندگی اجتماعی نویسنده و ترس از زندگی، تأثیر زیانباری برآثار او داشت و استعداد او را دگرگون و از بنیاد ، سست کرد . (همچنین نباید فراموش کرد که بسیاری از آثاری که پس‌از مرگ‌کافکا توسط «ماکس‌برود» انتشار یافت ، خـود کافکا نمیخواست آنها را منتشر کند .)

این ، کاملا باادبیات زنده و متکامل امروزی مناسب و درجهت منافع آنست که میراث این نویسندگان بدقت مورد تجزیه

و تحلیل قرار گیرد تا ماهیت تضادهای موجود درکارشان روشن و موضع تاریخی آنان درادبیات معین گردد . ولی ، نه استعداد بی‌چون‌و چرای این نویسندگان ونه‌دست آوردهای پراکنده‌ی آنان، هیچکدام نمیتواند این حقیقت را مستور نگهدارد که کار آنان ، محصول نوگرایی است . و همین ، مانع از آنست که آثار آنان سرمشقی برای داستان آینده‌نگر معاصر باشد . مسیری که از دوره‌ی تولستوی ، استاندال ، فلوبروچخوف تا عصر ما کشیده شده ، درمقایسه بافاصله‌ای که ما از پروست و کافکا داریم ، بسیار کوتاهتر میباشد ، کوتاه نه از جهت زمان ، بلکه ، از جهت محتوی . داستان در عصرما ، درمسیر واقع‌گرایی بـه پیش حرکت میکند و بویژه به سنتهای واقع‌گرای نزدیک میشود . همچنین ، هرآنچه را که درخارج از حوزه‌ی واقع‌گرایی، بهترین بـاشد (مثلا ، از آثار رمانتیکها) ، در برمیگیرد . در عین حال، هرآنچه را که متضاد واقع‌گرایی و درکنار نوگرایی است ، از سرتا پای ، نفی میکند .

●

یکی از خطرناک‌ترین جریانهائی که از ارزیابی نادرست ارزش میراث نوگرایی ناشی شده ، کوششی است‌برای محق‌جلوه دادن تمامی «ایسمهای» آن با درنظرگرفتن‌آنها بعنوان رهنمودهای بزرگ‌ادبی . اینکار ، به‌طرق گوناگون صورت میگیرد . بعضی‌ها، میکوشندباستایش زیاده ازحد مایاکوفسکی ، برای فوتوریسم ، جائی درادبیات نو باز کنند ، علیرغم این حقیقت که رابطه‌ی مایاکوفسکـی ، این شاعر بـزرگ ، با مکتب نـوگرایـی ، بسیار سست و کوتاه مدت بود . عده‌ی دیگری هم میـکوشیدند سوررئالیسم واکسپرسیونیسم‌را بعنوان جنبشهای مترقی بقبولانند و شعرای بزرگی مانند «پل‌الوارد» و «یان‌به‌چر» را ـ کـه آثار اولیه‌ی آنها تحت تأثیر این مکاتب بود ـ هلهله‌کنان ، درزمره‌ی مکاتب فوق بیآورند . البته ، برهمه روشن‌است که «به‌چر» پس‌از چندسال ، از اکسپرسیونیسم گسست و بقیه‌ی عمر خود را بـه نویسندگی باموازین واقع‌گرایی گذراند . ولی حامیان نوگرایی ، بهیچوجه علاقه‌ای به نتایج منطقی یا حقایق تاریخی ندارند .

حامیان این مکتب ، دلیل دیگری هم اقامه میکنند . آنها میگویند که«ایسمها»، نشانه‌ای ازمراحل ضروری‌تکامل نویسندگان بزرگ ، و نوعی پایگاه پرواز است که آزمایشگران جوان ، از آنجا اوج میگیرند . ولی چگونه میتوان از یک پایگاه منحط بسوی واقع‌گرایی اوج گرفت ؟ مثلا ، «الوارد» که غالباً بعنوان تأیید این نقطه نظر ، از او نام برده میشود ، آزمایش‌های خود را بعنوان یک واقع‌گرای آغاز کرد و در نقطه‌ای که از سوررئالیسم دست کشید ، راه‌تکامل واقع‌گرایی سوسیالیستی رادرپیش‌گرفت . «الوارد» ، که ما او را می‌شناسیم و دوست میداریم ، نه محصول سوررئالیسم ، بلکه محصول واقع‌گرایی بود که او را تدریجاً از سوررئالیسم بسوی خود کشید .

کسانی‌که میکوشند پرچم نوگرایی را در اهتزاز نگهدارند و «ایسمهای» مرده را مجدداً از خاک درآوردند ، غالباً ادعا میکنند که هنر نباید «محدود» شود و نباید برخوردی شکیبانه و توأم باوسعت نظر نسبت به آن اتخاذ کرد . آنها ضمن تقاضای شکیبائی نسبت به نوگرایی ، همچنان ، به ناشکیبانه‌ترین وجه ، درباره‌ی واقع‌گرایی ، رجزخوانی میکنند . ما ، باخلاصی از تمایلات مهلک نوگرایی ، هنر را محدود نمیکنیم ، بلکه ، آنرا از بی‌شکلی و فساد معنوی که انحطاط ، بااستفاده از آن تمامی حوزه‌های هنر را تهدید میکند ، نجات میدهیم . باخلاصی از قید هرآنچه که‌با زهر جامعه‌ی بورژوائی آلوده شده‌اند، تمامی‌عناصر حیاتی را نجات داده و تضمین میکنیم که پیشرفت خواهد کرد و خواهد شکفت .

بیائید فراموش نکنیم که واقع‌گرایی و نوگرایی ، دشمنان سوگند خورده و آشتی‌ناپذیر هستند .

●

مکتب واقع‌گرای عمده‌ی قرن بیستم ، بدون تردید ، مکتب واقع‌گرایی سوسیالیستی است . گرچه از لحاظ جغرافیایی محدود است ، نقش تعیین کننده‌ای درتکامل ادبیات جهان بازی میکند . واقع‌گرایی سوسیالیستی ازهرگونه شعار وفرمولی اجتناب میکند. درتئوری و عمل ، باهرگونه جزم‌گرایی دراصول ، مخالف است .

مبارزه علیه جزم گرایی درزیبایی شناسی ، بویژه ، مبارزه‌ای است علیه کوشش برای محدود کردن واقع‌گرایی و تبدیل آن بـه عامل احیای صرف اشیای خارج .

یکی‌از مهمترین دست‌آوردهای تئوری استتیکی ما دراین مبارزه ، تاییدمیثاق آنست . ادبیات و نقد ادبی شوروی ، مدتها از تضادی که بین واقع‌گرایی و میثاق به ظهور رسیده بود ، لطمه میدید . کوشش برای جدا کردن میثاق (کیفیت عضوانی هنر) از چارچوب‌واقع‌گرایی، هرگز متوقف‌نشده وثمرات ادبی شگفت‌آوری ببار آورده است . این ثمرات ، بوضوح نشان داده‌اند که میثاق ، یکی‌از اجزای تشکیل دهنده‌ی ضروری هنر است ، و فقط یک نوع میثاق ــ صورت گرایی ــ باهنر حقیقی تضاد دارد .

واقع‌گرایی درهنر ، همواره ازلحاظ شکل ، شاخه‌وسبک هنری ، غنی بوده است . برتولت برشت ، تحلیلهای پر ارزشی درباره‌ی‌غنی بودن‌انواع واقع‌گرایی بعمل‌آورده‌است، وتفسیرهایش در دورانی که هنر از قیود جزمی خود رها میشد ، بخصوص ، بجا ومتقاعد کننده بودند . نویسندگان مکتب واقع‌گرایی ، باوجود تمامی تنوعشان ، همواره از بنیادی‌ترین و اساسی‌ترین اصل ، که از ویژگیهای هنر واقع‌گرای بشمار میرود ، دفاع میکنند. آنان، همیشه ، نویسندگان اجتماعی بوده‌اند وهمواره‌چنین خواهندبود.

درزندگی اجتماعی ، حوزه‌ای نیست که‌ادبیات شوروی به کند وکاو در آن نپرداخته باشد . هنر ما ، تا آنجا که میتوان بیاد آورد ، بارزترین تجلیات زندگی رامنعکس کرده و تاابدمرهون آنست .

درزندگی روزانه ، هیچگونه‌گوشه‌کناری نیست که نویسنده‌ی واقع‌گرای نتواند بدرون آن نفوذ کند . زندگی را نباید بعنوان احیای طبیعت‌گرایانه،بلکه ، بایدبعنوان یک‌واقعیت‌عینی اجتماعی، تجلی روزانه‌ی حیات اجتماعی ... روانشناسی ... طبیعت ... اسرار کائنات ... وشعور نیمه آگاه تفسیر کرد . تمامی اینها ، که‌بارها بوسیله‌ی دست آوردهای ادبیات شوروی اثبات شده‌اند، دربرابر هنرمند واقع‌گرای سوسیالیستی گسترده شده‌اند .

پدیده‌های نوین درقلمرو واقع‌گرایی ، نه«اختراع» هستند و نه هوس ، بلکه ، راه‌حلهای هنری معتبر و تازه‌ای هستند کـه

هنرمند ، بواسطه‌ی پیوندهای حیاتی‌اش بازندگی ومطالعه‌ی‌عمیق کیفیت هستی‌بشر ، به‌آنها دست‌می‌یابد . فعالیت‌اجتماعی نویسنده و شالوده‌ی فلسفی افکار وی ، نقش بی‌نهایت مهمی دراین روند ایفا میکنند .

بهترین آثار ادبیات شوروی ، آثاری بوده‌اند که بطور آگاهانه درحوزه‌ی جدیدی پای نهاده‌اند . این امر ، بوضوح در یادداشتهای روزانه‌ی «دیمیتری فورمانف» ، «یادداشتهای خیالی» ومقاله‌های «آلکساندرفادایف» وبحثهای‌آلکسی‌تولستوی‌درباره‌ی به اصطلاح «اشارات درونی» ، روشن میشود. نظرات استیتکی مایاکوفسکی‌که‌درمقاله‌ی‌وی‌تحت عنوان «شعرچگونه نوشته میشود؟» بیان‌گردیده‌اند، تصویرروشنی‌است از نویسنده‌ای‌که بطورآگاهانه ، فعالیت هنری خود را تابع هدف اجتماعی و عقاید جدیدی کرده است که ازبطن مبارزه برای پیشرفت ، متولدشده‌اند . «نیکلای ـ آسه‌یف» ، که انتقاد جالبی از مایاکوفسکی کرده ، ازنظرگاه نومایگی خود، درمقاله‌ی «درباره‌ی‌آن» ، تحلیل‌بسیار هوشمندانه‌ای از روند شعرسازی توسط شاعر بعمل آورد. آسه‌یف در یکی از اشعار خود بادقت نافذی میگوید که مایاکوفسکی فقط پس‌از حل مسائل عمده‌ی اخلاقی واجتماعی بودکه توانست به‌بررسی مسائل صوری بپردازد :

«میگویند که بندهای شعر تو مطایبات‌اند
و چیزهای جدا از هم را به تحلیل می‌آورند ،
ولی ، از جوهرش هرچه دانی ، به فراموشی سپار ،
بیش‌از این ، برای قلب انسان‌ها شادمانی بیار .»

آثار تئوریکی خود «آسه‌یف» درباره‌ی شعر نیز رنگ همین آگاهی‌ازطبیعت ثانویه‌ی مسائل صوری و تبعیت آنهااز راه‌حل‌های اجتماعی و بررسی زندگی باتمام خواستهایش را داراست . در تفسیری که«آلکساندرتواردفسکی» درباره‌ی «واسیلی‌تیورکین»انجام داده (و درمقالات «مارشاک» درباره‌ی اشعار تواردفسکی) ودر کتاب «میخائیل‌ایساکوفسکی» درباره‌ی‌شعر، باهمین‌برخورد مواجه میشویم .

همانطور که میتوان تصور کرد ، هرکشف جدید درهنر واقع‌گرای، ناشی ازتأثیرات زندگی‌است. واقع‌گرایی‌سوسیالیستی،

مکتب ادبی به معنای محدود قلمرو «سحرآمیز» نسخه‌های تنظیم شده نیست . اگربتوان ازوجودمکاتب گوناگون درداخل واقع‌گرایی سوسیالیستی صحبت کرد ، تنها دروسیعترین معنای تمایل سبکها خواهد بود . نویسندگان واقع‌گرای سوسیالیستی ، بی‌نهایت بـه سنتهای واقع‌گرایی انتقادی گذشته ، که نمایندگان بزرگ آن ، با تمام تنوعشان ، دریک مفهوم نیرومنداجتماعی واخلاقی با همدیگر متحدبودند ، وفادارهستند . گورکی درمقاله‌ای بنام «انهدام‌فرد»، دراین باره ، چنین مینویسد : «نویسندگان گذشته ، دارای وسعت نظر ، گرایش متعادل نسبت به زندگی وآگاهی عمیقی اززنـدگی بودند : آنها بطورکلی به جهان ، علاقمند بودند .»

درست بهمان اندازه که‌هنر واقع‌گرای ـ همچون محیطی که به آن نیرو میدهد ، محیطی که باعشق به دگرگون کردن‌جهان لبریز گردیده ـ متنوع است ، هنر نوگرای را نیز میتوان بحـق یکنواخت نامید . منظور ما ، صحبت از هماهنگی یاهمطرازکردن هنرمندان نوگرای‌نیست ، نادیده‌گرفتن طبیعت فردی‌آنان غیرممکن است . اما هنر نوگرای ، ماهیتاً ، امکان رشد آزاد به هنرمند نمیدهد و او را از تحقق نیروهای خلاقش باز میدارد .

هنرنوگرای ، دارای شکل خاص «منعکس کردن زندگی» نیز هست ، ولی جامعه‌ی بورژوائی ، این انعکاس را تحریف میکند . هر هنرمندی که با جامعه‌ی بورژوایی سازش کند و نقش خدمتکار آنرا بعهده بگیرد یااز آن‌دفاع کند ، محکوم به‌فناست . گورکی در باره‌ی هنرمند پیش ازانقلاب ، چنین میگوید: «یا علناً به طرفداری ازطبقات حاکمه برمی‌خیزد یا موضعی بین این طبقات و مردم اتخاذ میکند و نقش آشتی دهنده‌ی تضادهای اجتماعی را بعهده میگیرد.» اومعتقد بودکه هنرمند نوگرای ، بواسطه‌ی قوانین معین اجتماعی ، بصورت یک فردگرای درمی‌آید و این موضع فردگرایانه ، اورا به‌سوی راه‌حلهای هنری ذهنی واختیار درهنر، هدایت میکند .

ذهن گرایی هنرمند نوگرای ، دقیقتاً باپاسخی که برای مسئله‌ی اسـاسی فلسفه داده شده رابـطه دارد . ولادیمیـر ، مسئله اساسی فلسفه را«مسئله‌ی واقعاًمهم معرفت شناسی»تعریف میکند ، یعنی اینکه آیا منشاء معرفت ما نسبت به روابط علی ،

«یک قانون طبیعی‌است یا از خواص ذهن ما ، و توانائی ذاتی آن به درک برخی حقایق پیش‌از تجربه است ، و غیره ؟» لازم به گفتن نیست که ذهن گرایان ، همواره باانکار وجود قوانین‌عینی طبیعت و جامعه به این سئوال پاسخ داده و انسان را آفریننده‌ی این قوانین دانسته‌اند .

ولادیمیر ضمن انتقاد از «کارل‌پی‌یرسون» انگارگـرای ، از شاعرانی دفاع میکند که پی‌یرسون آنان رابدین جهت که‌طبیعت را استاد انسان تلقی کرده‌اند متهم میکند . البته ، شاعرانی کـه پی‌یرسون آنها را در زمره‌ی ماده‌گرایان قرار میداد ، شـاعران واقع‌گرای و رمانتیکهای مترقی بودند . ولادیمیر ، یکی‌دیگر از صفات‌بارز شیوه‌ی تفکرذهن گرایانه‌رامتذکر میشود : ذهن‌گرایان (فلاسفه‌ای که‌ولادیمیر ازآنها صحبت‌میکرد وشاعران وهنرمندانی که از این فلاسفه حمایت میکردند) نه با نفس واقعیت ، بلکه با تصور و عقاید خودشان کار دارند ، که درنظر آنان ، تشکیـل واقعیتی میدهد که‌درخارج ازمابسر میبرد . بدینسان، ذهن‌گرایان، درفلسفه و درهنر خود ، عموماً ، جهان را بشکل «مجموعه‌ای از تصاویر» می‌بینند ، نه بشکل واقعیت عینی .

این شکاف بین استعداد وواقعیت‌عینی ، به‌تنهائی ، کافی است تاکارهنری را از قسمت اعظم غنای آن محروم کند . چنانچه برخورد ذهنی هم به این مورد افزوده شود ، غالباً آثاری آفریده میشود که‌باتحقیر آمیزترین شکل‌کلمه ، دارای جهت‌گیری هستند . تصاویر ذهنی هنرمند از واقعیت ، افکار ملبس ، از پیش تصور شده و اختیاری از آب درمیآیند . دراین زمینه ، گورکی مینویسد که هنرمند نوگرای «خسته کننده است» چون درحین خدمت بـه طبقات حاکمه در دنیای بورژوایی ، «همیشه جهت‌گیری میکند» و هرگاه که میکوشد موضعی بین این طبقات و مردم اتخاذ کند ، «مجبور است از واقعیت به خیال و آرمانهای رؤیائی که تماماً از هرگونه اهمیت اجتماعی یا آموزشی تهی هستند پناه ببرد» .

فعالیتهای ادبی «لئونیدآندره‌یف» ، مثال بارزی ازصحت گفته‌های گورکی‌است . آندره‌یف کارخود رابعنوان یک نویسنده‌ی دموکرات و انتقادی آغاز کرد و درهمین اوان کار بودکه‌بهترین آثار خود را آفرید که تا امروز به حیات خود ادامه داده است .

سپس کوشید موضعی بین طبقات حاکمه و مردم اتخاذ کند ، و نوشته‌های او که درآنها می‌کوشید تصوراتی را که از واقعیت داشت باتجسمهای انتزاعی و خیالی بیان کندنیز به‌سوی مرزهای خیال و پندار ذهنی پرگشودند . دراواخر زندگی‌اش ، بطورکامل، از عقاید اجتماعی گذشته‌اش برید و سخنگوی ارتجاع بورژوایی گردیده وبدین ترتیب ، استعداد خودراکه بصورت وسیله‌ای برای مطبوعات بورژوایی درآمده بود ، از پایه ویران کرد .

فقدان‌تنوع درهنر نوگرای ، حاصل ماهیت تمهیدی‌آنست. ما ، بجای ماده‌ی زنده‌ی واقعیت ، «لاشه‌های» تغییر شکل‌یافته‌ی تصاویر کاملا ذهنی و ارادی را می‌بینیم . نوگرایی ، برخلاف واقع‌گرایی ، بطورکلی، با انواع‌گوناگون مکاتب صوری ومکتبهای کوچکتری که از مجموعه‌ی خشک شرایع هنری تجویز شده‌ای برخوردارند ، مرتبط میباشد . کافی است به‌بیانیه‌ها واعلامیه‌های گروهها و گروه‌بندیهای نوگرای که درادبیات دوره‌ی انقلاب بسیار فراوان بود نگاهی بیفکنیم تاببینیم که‌اینان ، برتکامل نویسندگانی که هوادارایشان بودند ، چه تأثیر بازدارنده‌ای داشته‌اند . حتی نویسندگان واقعاً مستعدی نظیر «یسنین» و «خلبنیکف» ، دراثر رابطه بامکاتب نوگرای ، از پیشرفت باز ایستادند . همانطور که قبلا گفتیم ، فوتوریستها طی کوششی که برای پی‌ریزی «زبانی با معانی دگرگون شونده» کردند «خلبنیکف» را نیز تحت تأثیر قرار دادند ، درحالیکه «یسنین» از تئوری خیال گرایان درباره‌ی‌پی‌ریزی «تخیلی با مفهوم دگرگون شونده» لطمه دید .

واقع‌گرایی بعنوان یک شکل هنری ، بطور کلی، ازتمامی اعلامیه‌ها و بیانیه‌های خوش نما اجتناب کرده و همچنان اجتناب خواهد کرد . شارحان این مکتب تاحد زیادی ، متوجه وظیفه‌ی خطیر تجزیه و تحلیل اصول ودست‌آوردهای خود وهمقطارانشان هستند . کار اینان ، درعین‌حال ، غنی و متنوع است . ولی ، نوگرایان چنین نیستند . آنها همچنان به صدور اعلامیه‌ها و بیانیه‌های گوناگون ادامه میدهند و نهایت کوشش را بخرج‌میبرند تا مردم را نسبت به قبول «اصالت» فعالیت هنری خودشان ترغیب کنند . درحقیقت امر ، کار آنان ، علیرغم تمامی این تظاهرات ، درنظر و عمل ، سراپا ، دارای قواعد متداول و مرسوم است .

وهمین وحدت هنری رانمیتوان درزیرشیوه‌های گوناگون صوری، که‌نوگرایان درکوششهای مذبوحانه‌ی‌خودبرای‌نیروی‌حیاتی‌واصالت بخشیدن به کارهای خود بدان توسل میجویند ، پنهان‌کرد .

●

سنتهای واقع‌گرایی‌انتقادی،گرامی‌ترین سنتهای‌واقع‌گرایی سوسیالیستی بشمار میروند (انتقادباالهام اجتماعی رمانتی‌سیسم مترقی نیز چنین است) .

اصطلاح «واقع‌گرایی انتقادی» ، اصطلاحی است نسبی و محدودیتهایش به روشنی دیده میشوند . باوجود این ، هیچ تعریف تازه‌ی دیگری برای ادبیاتی که دنیای غارتگر سرمایه‌داری را از موضع دموکراسی مترقی بورژوایی مورد حمله قرار میدهد وجود ندارد . میدانیم که این تعریف ، نسبی و غرض از آن ، پدیده‌های بی‌نهایت وسیعی است که ریشه‌های اجتماعی و اصول هنری مختلفی دارند . ولی ، معهذا ،این اصطلاح ، دارای معنی روشنی است ، چون یکی از مهم‌ترین عوامل وحدت نویسندگانی را که علیه دنیای بدیها و شرارتها مبارزه میکنند ، یعنی عامل انتقادی هنرشان را مشخص میکند . و بهمین علت است که این اصطلاح ، پس‌از اینکه توسط گورکی ابداع گردید ، بعنوان اصطلاحی که‌هدف از آن پدیده‌های مهم اجتماعی ، یعنی انتقاد ، بعنوان سلاح مبارزه‌ی اجتماعی است ، مورد قبول واقع گردید .

واقع‌گرایی انتقادی ، که بزرگترین آثار آن درقرنهای نوزدهم و بیستم عرضه گردید ، اکنون ، درروزگار ما هم در تعدادی از کشورها که مردم درآنجا علیه یوغ سرمایه‌داری یا علیه بقایای نظام فئودالی مبارزه‌میکنند وجوددارد . درکشورهائی هم که مردم درآنجا دست‌اندرکار برانداختن بردگی مستعمراتی هستند ، رشد کرده و تکامل مییابد (مانند بسیاری از کشورهای آسیا، آفریقا وآمریکای لاتین) . نقش تاریخی واقع‌گرایی انتقادی، دراین شرایط ، همچنان یک نقش مترقی است . بدینسان ، اگر واقع‌گرایی انتقادی را بابینشی وسیع و تاریخی بنگریم ، روشن میشود که دردنیای سرمایه‌داری ، بمثابه یار و کمک کننده‌ی شکل عالی‌تری از واقع‌گرایی ، یعنی واقع‌گرایی سوسیالیستی

است .

بادرنظر داشتن تمامی اختلافات بین واقعگرایی انتقادی وواقعگرایی سوسیالیستی، نباید ایندو راسبکهای متقابلا متضادی دانست ، زیرا اینان با پیوندهای ایدئولوژیکی هنری ، همبستهی یکدیگرند. درشرایط حاضر، عوامل‌زیادی،کاراین‌دوگروه نویسندگان واقعگرای را بهم پیوند میدهد : اصول دموکراتیک ، بینش‌انسان دوستانه (دریک مورد برپایهی تمایلات دموکراتیک عمومی و درمورد دیگر برپایهی دموکراسی پایدار سوسیالیستی) و تنفر از استثمار ، خشونت و جنگ . گذشته از این ، هیچگونه خط فاصل دقیقی بین نویسندگان واقعگرای انتقادی و نویسندگان واقعگرای سوسیالیستی وجود ندارد . بعضی از نویسندگان دستهی اول ، خیلی زود به نویسندگان گروه دوم پیوستند ، در حالیکه سایر نویسندگان نیز اصول ایدئولوژیکی و هنری آنرا برای خود پذیرفته‌اند .

وقتیکه گورکی به تعریف اختلاف بین واقعگرایی انتقادی و سوسیالیستی پرداخت ، با دید دیالکتیکی به مسئله نزدیک شد . او برآن‌بودکه هنر واقعگرای سوسیالیستی ، قبل‌از هرچیز ، مؤید تجربهی جامعهی نوین‌است . و درعین حال ، کاملا آگاه‌بود که تجربهی جامعهی نوین در اثر مبارزه ، هستی گرفته‌و چنانچه با انتقاد گذشته و بقایای نظام کهن همراه نباشد ، مبارزهی بی‌ثمر و بی‌مفهومی خواهد بود .

این جنبهی خاص تعریف گورکی ، نظر به‌اینکه بعضی از منتقدین خارجی ، آنرا بطور کامل درنمی‌یابند ، و معتقدند که گورکی انتقاد را از واقعگرایی سوسیالیستی جدا کرده و آنرا به یک مسئلهی دفاعی تبدیل کرده است ، مستلزم تاکیدخاصی میباشد .

چنین تفسیری ، فرسنگها ازحقیقت دور است . گورکی ، از واقعگرایی سوسیالیستی ، مفهوم کاملا متفاوتی به‌ارثگذاشته است‌که برطبق آن ، انتقاد بهیچوجه از بین نمیرود ، بلکه ، به استحکام نظام جدید یاری میرساند . این ، کاملا منطقی است . هدف انتقاد، درجامعهی سرمایه‌داری ، ازبنیان‌کندن جامعه است، و حال آنکه درجامعهی سوسیالیستی ، درجهت منافع آن جامعه

کارکرده وعلیه بقایای گذشته‌مبارزه میکند . بدین‌سان، واقع‌گرایی سوسیالیستی ، هنر انتقادی گذشته را نیز به ارث میبرد ، ولی خود انتقاد ، شکل کاملا متفاوتی بخود میگیرد .

بسیاری از نویسندگان واقع‌گرای انتقادی غرب را می‌شناسیم که نسبت به اصول ایدئولوژیکی و هنری آن وفادار مانده‌اند . باوجود این ، راه آنان ، دراثر تماس با مبارزه‌ی سوسیالیستی ، بطور قابل ملاحظه‌ای غنی گردیده است . «والتراولبریخت» ، طی نطق افتتاحیه‌ی خوددرکنگره‌ی دوم‌بیترفلد (آوریل ۱۹٦٤) به این نکته اشاره کرد که توماس‌مان ، دردوران اولیه‌ی‌کارخود ، موقعیکه «بادن‌بروکس» رانوشت ، باآن‌توماس‌مان که از تأسیس جمهوری دموکراتیک آلمان استقبال کرد ، تفاوت زیادی داشت ، درست همانطور که «هاینریش‌مان» در داستان «پروفسوراونرات» ، از لحاظ ایدئولوژیکی ، دنیاها با نویسنده‌ی بیانیه‌های ضدفاشیستی جبهه‌ی واحد تفاوت داشت . دامنه‌ی پژوهشهای ادبی‌ماهنوزبه‌بررسی جدی‌نفوذایدئولوژی سوسیالیستی دربعضی نویسندگان بزرگ (مثلا ، نویسنده‌ی بزرگی چون «لیون‌فوختوانگر» که مقالات ولادیمیر را بطور جدی بررسی کرد ، یا «اوپتون‌سینکلر» که‌ولادیمیر ، وی را«دارای احساس سوسیالیتی» مینامید) نرسیده است .

بررسی روند گذار تعدادی از نویسندگان از واقع‌گرایی انتقادی به واقع‌گرایی سوسیالیستی و نشاندادن راههای گوناگونی که این نویسندگان برای رسیدن به عالیترین شکل واقع‌گرایی نوین طی‌کرده‌اند ، دارای اهمیت‌درجه اول میباشد . این‌کار ، بهیوچه یک کار صرفاً آکادمیک نیست ، چون ، از اهمیت فرهنگی و سیاسی ویژه‌ای نیز برخوردار است .

هنرنوگرای ، هنر دوران‌انحطاط بورژوایی، برای‌حامیان واقع‌گرایی سوسیالیستی قابل پذیرش نیست . برای حامیان واقع‌گرایی انتقادی هم قابل قبول نیست . «هربرت‌کابلی» ، منتقدادبی، نثرنوگرای امروزی‌آمریکا رادرمجله‌ی «ساتردی‌ری‌ویو»، چنین توصیف میکند : «نسل سالهای ۵۹ـ ۱۹۵۰ و ٦۹ ـ ۱۹٦۰ به ... سواحل بیدوام‌ذهن نیمه‌هشیار ونیمه مست‌خود ، بدنیاهای هذیان آلودماری‌جوانا ، و دخمه‌های هروئین و اسیدلیسرجیک ،

به دنیای اعمال و انحرافات جنسی ، و به مدهوشی‌های عارفانه‌ی فرقه‌های شرق ... پناه برده است . ضدداستانهای این نسلها ، اینجا و آنجا ، از جوانان پراکنده و نسلی که بدون هیچگونه ایمان و هیچگونه ارزشی رشد کرده است صحبت میکنند .»

هربرت‌کاب‌لی ، مدافع آشکار واقع‌گرایی انتقادی است . او میگوید : «داستانهای بزرگ ... به قهرمان و فردی متکی هستند که خواننده میتواند زن یا مردی را که درتضاد باسابقه‌ی گروه اجتماعی‌اوارائه‌شده است ، باخودمقایسه‌کند . این‌داستانها ازآن جهت خواننده دارد که مردم به وجود نیکی درنقطه‌ی مقابل بدی ایمان دارند .» (۲) چنین برخوردی ، پذیرفتن ضدداستان را که خواننده درمرکز آن با«ضدقهرمانهائی مواجه میشود که بیزارند ، دشنام میدهند و نابود میکنند» ، برای کاب‌لی غیرممکن میسازد .

همان مانع معنوی عمده‌ای که نوگرایی را از واقع‌گرایی سوسیالیستی جدا میکند ، بین نوگرایی و واقع‌گرایی انتقادی نیز فاصله ایجاد می‌نماید . ضد داستان و ضد درام ، درام زدایی و قهرمان زدایی ، ذهن گرایی و منطق گریزی ، تأثیر پوچی و سینمای «موج‌زندگی» و «موج‌آگاهی» ، تمامی مکتبهای صورت گرایانه و انتزاع‌گرایانه ، نه تنها باهنر واقع‌گرای بیگانه‌اند ، بلکه ، برای آن ، سخت زیانبار هم‌هستند .

درعین‌حال ،دنیای بورژوایی ، باتمام قدرتش میکوشد تا نظریه‌ی «ترکیب» واقع‌گرایی و نوگرایی را به زور در کله‌ی مافرو کند ، «ترکیبی» که درآن ، واقع‌گرایی به وضوح بلعیده و آنچنان «غورت» داده میشود که اثری هم از آن باقی نماند . نمونه‌ی کامل این مدعا را میتوان درکتاب «هاینریش‌لوت‌زلر» بنام «هنرانتزاعی» (معناو حدود آن) که اخیراً درشهر «گوتراسلو» واقع درآلمان غربی بچاپ رسیده است مشاهده کرد .

نویسنده‌ی این کتاب ، مدافع هنرانتزاعی است . اوهدف بررسی خود را اینطور توضیح میدهد : «تعیین حدود هنر انتزاعی

۲ـ «ساتردی‌ری‌ویو» ، ۲ مه ۱۹٦٤ ، جلد ٤۷ ، شماره ۱۸ ، صفحات ۱۵ و ۲٦ .

و درنتیجه ،ایجاد این توانائی درخواننده تابتواند نقاشی‌های غیر نمایشی را بطور کاملا مستقل ، باچشمهای خود ارزیابی کند .»

لوتزلر ، باوجود پشتیبانی پرحرارتی که‌ازهنر انتزاعی میکند ، همانطور که خود متذکر شده ، وجود «نوعی یک جنبه ــ نگری» را در آن می‌پذیرد . این مطلب ، از زبان خــود لوتزلر ، چنین است که هنر انتزاع گرایان ، «نمیتواند جامعه را با تصویر خودجامعه منعکس کند» . مدافع‌آثار انتزاعی‌هنر ، ضمن‌هواداری از آنها ، مجبور است به این حقیقت اعتراف کند که این هنر ، اساساً غیراجتماعی وازهرگونه «سودمندی» اجتماعی ، تهی‌است. «کسی نمیتواند انکار کند که هنر انتزاعی ، موضوعات کار خود رادرخارج‌ازجامعه میجوید. شایداین‌موضوعات برای جامعه، جالب بوده و مشکلات آنرا آسان کند ؛ ولی آنها این مسئله را به زبان نمی‌آورند و به تجزیه و تحلیل ما از جامعه و کوششهایمان بــرای پیشبرد آن نیز هیچگونه کمکی نمیکنند .»

آنگاه لوتزلر ، تئوری سازش خود را ارائه میکند . او نظریه‌ی هنر سه گونه‌ای را اقامه‌کرده و سپس توصیه مینماید کــه ایــن سه نوع هنر ، باهم ترکیب شوند . این سه نوع هنر ، کدامها هستند و چه تفاوتهائی با یکدیگد دارند ؟ اختلاف ، اینطور که بنظر میرسد ، درنقشی است که شکل ایفا میکند .

یک نوع هنر داریم که درآن ، هنرمند ، شکل را فــدا میسازد ، و آن هنرنمایشی است (مانند واقع‌گرایی) . نوع دیگری از هنر هست که درآن ، شکل، دارای اهمیت طراز نخست میباشد. «پدیده‌های واقعی ، غالباً ... ضمن تلاش برای رهائی از زمان و محدودیتها ، بشکل ماده‌ی خام برای تخیل و روح درمیآیند» . عبور ازاین شکل (نوگرایی) ورسیدن به‌شکل سوم ــ انتزاع‌گرایی، که مقر حکومت ذهن گرایی است ــ دشوار نمی‌نماید . لوتزلر ، اینکار را باوضوح هرچه‌تمام‌تر ، بصورت فرمول درمیآورد : «شکل ، بعنوان یک انتزاع ، کاملا مستقل است ؛ و اساساً بــا هرآنچه که نمایشی باشد ، بیگانه است . این شکل ، وظایف خود

را از رنگ و صورت ظاهر ، می‌آفریند .» (۳)

لوتزلر ، هنر انتزاعی را عالیترین شکل فعالیت هنری میداند . ولی ، درعین حال ، آمادگی پذیرفتن کم‌داشتهای آنرا دارد . بهمین علت است که این ترکیب را پیشنهاد می‌کند : «فقط در اثر تأثیر متقابل این هر سه (سه گونه فعالیت هنری ــ مؤلف) است که هنر حقیقی را میتوان ارائه کرد .» (٤) لیکن ، نادیده گرفتن خط فاصل بین تمامی اشکال انحطاط استتیکی بورژوایی و هنر واقع‌گرای ، غیرممکن است .

درحال حاضر ، مطالب‌زیادی درباره‌ی‌حدود واقع‌گرایی، نوشته و گفته میشود . «روژه‌گارودی» ، فیلسوف و نویسنده‌ی مشهور فرانسه ، کتابی منتشر کرده است باعنوان «واقع‌گرایی بیکران» . فقط با بعضی از جنبه‌های این کتاب ، مانند چندین اظهار نظر نافذ درباره‌ی پیکاسوو انتقاد برنده‌از تقلیدطبیعت ــ گرایانه ، میتوان موافقت کرد . اما این اثر ، قضایا و مسائلی را هم‌در برمیگیرد که انسان بناچار باید به آنها اعتراض کند .

دررابطه‌ی بین واقع‌گرایی و واقعیت ، هیچگونه عامل محدودکننده‌ای وجودنداشته و نمیتواند داشته‌باشد . واقع‌گرایی، دراینجا ، همانند معرفت انسان ، نامحدود و همه توان است . اما واقع‌گرایی ، ضدنوگرای است و همیشه چنین خواهد بود . هرگز برروی خطی‌که آنرا ازنوگرایی جدامیکند پانخواهد گذاشت. از سوی دیگر ، صورت گرایی وانتزاع‌گرایی ، ضدانسانی هستند. ایندو ، تحلیل عمیق شخصیت را تحقیر کرده و درعوض ، توجه خود را به تحریف تخیل انسان معطوف میکنند . طبیعت گرایی نیز در اینکه بجای انسانها ماسک آنها را مجسم میکند و بدون نفوذ دراعماق طبیعت انسانی ، تصویری سطحی از آن بدستا میدهد ، ضد انسانی بشمار میرود . صورت گرایی و طبیعت‌گرایی، هردو ، ازهرگونه درک عمیق ، تهی هستند . درک آنها ، یا «عجیبو غریب» است و یا تیره وتار ، و همیشه سرد و غیر عاطفی .

۳ــ هـ . لوت رلز : «هنر انتزاعی (معنا و حدود آن) » ، گوتراسلو ، ۱۹٦۳ ، صفحات ۸۳ـ۱۸۲ .

٤ــ همان‌جا ، ص ۱۸۳ .

«ویکتورشکلوفسکی» ، درمقاله‌ی کوتاه خود بنام «خورشید هرگز دراوج غروب نمیکند» ، تعریف بسیار بجا و اصیلی از اختلاف اساسی بین طبیعت‌گرایی (ادبیات بد) و واقع‌گرایی بدست میدهد : «درادبیات بد ، ما فقط کسی را توصیف می‌کنیم که در برابرمان ایستاده است. ما خودمان را به‌آن چیزی محدود میکنیم که‌هگل آنرادرفلسفه ، «صورت‌ظاهر» مینامید . شایدما ، درجریان زندگی ، «آکاکی‌آکاکیه‌ویچ‌آشماچکین» را بشکل کوتاه مردضعیفی ببینیم . ولی‌اودرادبیات‌بزرگ ، احساس همدردی‌مارا برمی‌انگیزد و ما باتراژدی او سهیم می‌شویم ، باوجود اینکه این تراژدی ، چیزی بیش‌از گم کردن یک کت نیست . آنگاه او را می‌بینیم که علیه وضع زندگی ، علیه حقارت و خاموشی خود قیام میکند . درددیدگان ما پیکره‌ای مییابد و خودش میشود .»

این ، لب مطلب است : انسان و شناخت ما از وی و تجسم او . از همین نقطه ، یعنی گرایش بسوی انسان و شناخت دنیا بعنوان دنیای فعالیت اجتماعی وانسانی استکه روژه‌گارودی درکتاب «واقع‌گرایی بیکران» خود علیه طبیعت گرایی به حمله میپردازد . او درمقاله‌ی مربوط به پیکاسو می‌نویسد : «فعالیت هنری ، آنطور که طبیعت‌گرایان باور دارند ، چیزی نیست که انسان از آن مستثنا شده باشد .» دربخش «بجای مؤخره» ، معتقد استکه«واقع‌گرای بودن ، به‌معنای نسخه‌برداری ازطبیعت، بهمان شکلی که می‌بینیم ، نیست : بلکه ، بمعنای نسخه‌برداری از فعالیتی است که ذاتی این واقعیت میباشد . واقع گرایی ، بدین معنا نیست که انسان یک قالب گچی یاتصویر دقیق از اشیا ، رویدادها و مردم تهیه کند ؛ بلکه ، بمعنای شرکت درفعالیت برای ساختن دنیایی است که همواره در حال ساخته شدن است ، و بمعنای انگشت گذاشتن برروی نبض و آهنگ ذاتی آن‌است.» (۵)

بدینسان ، خط فاصل بین‌طبیعت‌گرایی و واقع‌گرایی ، بادقت و جدیت کشیده میشود . ولی ، متأسفانه ، خیلی زود شروع به تیره شدن میکند . کسانی که هوادار نظریه‌ی «واقع ـ گرایی بیکران » هستند ، بدرستی ، از این فرض پیروی میکنند که

۵ـ روژه‌گارودی : «واقع‌گرایی بیکران» ، پاریس ، ۱۹۶۳ ، ص ۲۴۴ .

آثار هنری اصیل ، شکل موجودیت انسان درطبیعت را منعکس می‌نمایند .

لیکن ، تا آنجا پیش میروند که پدیده‌های واقع ستیز را نیز درزمره‌ی واقع‌گرایی قلمداد کنند ، تنها براین اساس که‌اینها نیز جزئی از واقعیت را تشکیل میدهند ! البته ، میتوان براین گمان بود که تمامی انواع تئوریهای ذهنی فلسفی(حتی خود «من‌گرایی») ، جزئی ازواقعیت ، و انعکاسهای مثله شده‌ی آن هستند . ولی‌کسی‌نیست که‌اشتمال اینگونه تئوریهای انگارگرایانه رادرجهان‌بینی ماده‌گرای ، بطور جدی مورد بررسی قرار دهد .

زیبائی شناسی نوین علمی ، از تئوری انعکاس برای اثبات اختلافات دقیق بین واقع‌گرایی و انواع گوناگون مکاتب نوگرای ، سود می‌جوید . بکار بستن همیشگی این تئوری در محصولات هنر نوین ، حفاظی است برای واقع‌گرایی‌تااز گنجاندن بی‌مورد هرآنچه که شاید به دلیلی مورد توجه منتقد قرارگیرد ، درامان باشد . اختلاف اساسی‌بین نوگرایی وواقع‌گرایی ، آرزوی صریحاً بیان شده‌ی نوگرایان برای گریز از واقعیت و انعکاس قوانین حقیقی و تضادهای پیچیده‌ی آنست . نوگرای ، جهان را منعکس و یا دری بسوی آن باز نمیکند . او این در را می‌بندد و واقعیت را تابع نظرگاه عموماً هرج‌ومرج‌گرای و محدود خود میکند ، خواه یک عقده‌ی فرویدی ، نظریه‌ی «غیرمنطقی بودن» زندگی ، «جریان ویرانگرشعور» باشد و خواه محکومیت بدبینانه و نهائی انسان درتمامی «محاکمات» بی‌شماری که ادبیات نوگرای قرن بیستم ، درعرشه‌ی کشتی برپا داشته و هنوز هم برپا میدارد .

●

درسالهای اخیر ، بعضی از تئوریسینها ، یکصدا کوشیده‌اند هنرمندان را ترغیب کنند که باعاریه گرفتن بعضی از عناصر هنرنوگرایی ، واقع‌گرایی را «غنی» و «وسیع» کنند . دراین مورد ، از میراث ادبی پروست ، جویس (که دراوائل سالهای ۳۹ـ۱۹۳۰ ، بدون هیچگونه دلیلی ، او را نمونه‌ی نثر نویسی شوروی میدانستند) وکافکا نام‌میبرند .

در اینجا ضرورتاً باید با نظرات «استفان‌زولکی‌یفسکی» منتقد معروف لهستانی‌درمقاله‌ای‌که برای‌انتقادازکتاب‌روژه‌گارودی نوشته و درسال ۱۹۶۳ درهفته‌نامه‌ی «پولیتیکا» (شماره‌های ٤٥ و ٤٦) منتشر شده است موافقت کرد . منتقد ، باپیروی از این فرض که «ادبیات باید درجستجوی شکلهای جدید بیان برای‌مسائل جدید و عصر جدید باشد» ، به کسانی که میخواهند هنرمندان را وادارند تااز جای پای آنانی بگذرند که چیزی نیستند مگر «شاخه‌هائی» که از درخت واقع‌گرایی گسسته و درراه نوگرایی، پژمرده و خاموش شده‌اند ، اعتراض میکند . او ضمن صحبت در باره‌ی نویسندگان لهستانی ، می‌نویسد : «ما مدتها پیش از گارودی بااین مسئله مواجه شده‌ایم . و راه‌حل دیگری هم برای آن یافته‌ایم . نه باتمجیدکردن از کافکا و او را پادشاه تمایلات عمده‌ی ادبیات تلقی کردن ، بلکه ، باقبول این حقیقت که تمایل ادبی اصیل و بنیادی (همانطور که زولکی یفسکی مینویسد ، مانند شاخه‌ی اصلی واقع‌گرایی که دائماً تکامل یافته و شکلهای تازه‌ای بخود میگیرد ــ مؤلف) میتواند تکامل یابد و کشفیات هنری سایر کشورها را جذب کند و تغییر شکل دهد .

دربیشتر گفته‌های زولکی‌یفسکی ، جای‌حرف است ، ولی بناگزیر باید روح حاکم برطرز بیانش را پذیرفت . مقاله‌ی منتقد لهستانی ، تصویر روشنی از هنرمند واقع‌گرای سوسیالیستی بعنوان هنرمندی که دست‌اندر کار فعالیت آگاهانه و غایتمند است بدست میدهد وتکامل‌آتی واقع‌گرایی سوسیالیستی رابطور خلاصه بیان میکند . زولکی یفسکی ، اعلام میکند : «ما در آستانه‌ی انقلاب فرهنگی وآفرینش نوع ویژه‌ای ازفرهنگ‌هستیم . ما ، این‌فرهنگ را برای انسانی خلق میکنیم که ایدئولوژی معینی دارد . ما ، فرهنگی می‌آفرینیم که‌از لحاظ محتوی، غنی وبرآورنده‌ی نیازهای آن انسانی است که این فرهنگ ، او را درنظر دارد . بنابراین ، مسئله‌ای که ما هرروز به حل آن میپردازیم ، مسئله‌ی انتخاب محتوی معین و ارزشهای معین است . یکی از شرایط مهم این انتخاب ، برگزیدن سنتها است . این امر ، درلهستان ، بمعنای سنتهای جنبش کارگران انقلابی ــ درجهان ودرلهستان ــ سنتهای وابسته با جنبش رهائی‌بخش ملی، و سنتهای ضد مذهبی، آزادی ــ

خواهی ، انساندوستی و منطق‌گرای تمامی بشریت میباشد . سنتهای فرهنگی‌پرولتاریا ، دارای ارزش خاصی است ... فرهنگی که ما می‌آفرینیم ، فرهنگ توده‌ها است ...»

از این جهت نقل قول او را طول دادم که بنظرمن ، با بحث ما ، بسیار مربوط میباشد . کوشش برای برگزیدن سنتها درجهت منافع‌خط عمده‌ی تکامل ادبی ـ که‌بطور تنگاتنگی بامسائل سیاسی که مردم دست‌اندرکار حل آنها هستند رابطه‌دارد ـ بدون تردید ، برخورد صحیحی است .

●

یکی ازبارزترین ویژگیهای ادبیات‌واقع‌گرای سوسیالیستی، کوششهای آن درجهت آینده است .

شکل پیشین‌واقع‌گرایی ـ واقع‌گرایی انتقادی ـ نیزآثاری خلق کرده که شخصیت اصلی آنها یک مبارز اصلاح طلب و مدافع آرمانهای نوین اجتماعی بود که‌به حال وآینده نظر داشت.

هنر مبارزه‌ی سوسیالیستی، انسان تراز نوین‌را پرچمدار ویژگیهای آینده‌ی روشن کرده است . بی‌جهت نیست که نقطه‌ی شروع ادبیات سوسیالیستی ، داستان «مادر» اثر گورکی است ، گرچه این داستان ، سالها پیش از روی کار آمدن حکومت شوروی نوشته شده بود . شخصیت «پاول‌ولاسف» دراینکه گذشته را نفی کرده و بربقایای آن درخود غلبه میکند ، درحال حاضر مبارزه میکند و با گشودن راه تازه‌ای بسوی آینده ، آرمانهای آنرا تأیید مینماید ، از لحاظ تاریخی ، یک شخصیت سه‌بعدی است .

درزمانیکه کتاب نوشته شد ، حتی منتقد حساسی چون «و . و . وروفسکی» نیز ـ که نقش فعالی درمبارزه‌ی انقلابی داشت ـ براین عقیده بود که شخصیتهای انقلابی گورکی تاآن اندازه که شخصیتهائی بزرگ و افسانه‌ای بشمار میروند ، به مردم واقعی همانند نیستند . وقتیکه وروفسکی درباره‌ی شخصیت «پلاگه‌نیلوونا» نوشت که «شخصیت نیلوونا ، غیرعادی وآرمانی شده ، و بیشتر به آن چیزی نزدیک است که میتوانست وجود داشته باشد تاآنچه که واقعاً درزندگی روزانه وجود دارد» ، سخت دراشتباه بود . از قضا ، زندگی‌روزانه نشان داد که‌پاول ،

نیلوونا و دیگر شخصیتهای داستان ، نسبت به زندگی وفادار بوده ، و بصورت آرمانی مجسم نگردیده بودند . همین بود که به‌آنها ارزش‌خاص خودشان رابخشید، حتی‌درمقایسه باشخصیتهای شعری و تمثیلی‌گورکی درآثار اولیه‌اش ، مثلا ، دانکو ، که شخصیتی افسانه‌ای و اسطوره‌ای داشت ، و بیشتر به اسطوره‌ی «پرومته» شبیه بود . این قهرمان افسانه‌ای ، نقش مهمی را بعهده داشت که میبایست درسپیده‌دم مرحله‌ی نوین نهضت انقلابی ایفا کند ، درست همانطور که شروع مبارزه‌ی انقلابی واقعی طبقه‌ی کارگر ، درادبیات ، موجد شخصیتهائی شد که به زندگی وفادار ماندند .

توجه نویسندگان شوروی به‌آینده و تصویر شخصیتهائی که دائماً درجهت آینده‌تلاش میکنند ، همواره ، ازروزهای نخست، یکی‌از ویژگیهای برجسته‌ی ادبیات شوروی بوده است . این امر، حتی درزمانی که‌مردم ، ساختمان جامعه‌ی فردا راآغاز کرده‌اند ، درست میباشد . آیا نمیتوان گفت که«داویدف» ، یکی‌از بزرگترین آفریده‌های ادبیات شوروی ، در سه گونه واقعیت به سر میبرد ؟ و آیا درآثاری که دارای حجم کوچک ولی عمق فلسفی بزرگی هستند ، نظیر داستانهای کوتاه «سرنوشت یک انسان» اثر شولوخف یا «گلهای آفتاب‌گردان» اثر «ویتالی‌زاکروتکین» ، نسیم آینده را استشمام نمیکنیم ؟

امروزه ، برخی از تئوریسینهای خارجی ، با این نظر گورکی که هنر باید متوجه واقعیت سوم باشد ، مبارزه میکنند ، به این دلیل که ، آینده نگری ، برای ادبیات ، هم خطرناک و هم باآن بیگانه است . اینان ، نظرات گورکی درباره‌ی واقعیت آینده و کوشش برای پیش بینی آنرا به این عنوان که «بسیار سست» است انتقاد میکنند ، و «شکل هنری دادن به نتایج این پیش بینی سست» را امکان‌پذیر نمیدانند . اینان ، دراین راه ، عقاید گورکی را که بهیچوجه مستلزم شناخت دقیق و توصیف رویدادهای آینده نبود ، بیش‌از اندازه مبتذل کرده‌اند . گذشته از این ، آنها ضمن اینکه بطور پوست کنده به نویسندگان واقع‌گرای توصیه میکنند که از آینده‌نگری دست بردارند ، به مخالفت باجوهر واقع‌گرایی پرداخته‌و خبراز تبدیل آن‌به نسخه‌برداری طبیعت‌گرایانه ازواقعیت

میدهند .

روژه‌گارودی ، بدون اینکه حمله‌ای به گورکی بکند ، از راه دیگری به موضوع نزدیک میشود . او مینویسد : «خواست ما از کار هنری ، به نمایندگی از طرف واقع‌گرایی ، مبنی براینکه باید واقعیت معاصر را با تمامی تنوعش منعکس کند ، یک طرح تاریخی از مسیر حرکت زمان و مردم تهیه نماید و جریانهای عمده‌ی آن عصر و تکامل آتی آن را بیان کند ، یک خواست فلسفی است نه استتیکی .» در این جمله ، مطالب زیادی نهفته است . چه‌کسی بجای‌یک کار هنری ، خواهان‌یک دایره‌المعارف بزرگ است ؟ و این کیست که میگوید ما بجای هنر ، باید دارای کتب تاریخ ، اقتصاد یا فلسفه باشیم ؟ مشکل بتوان دریافت که گارودی چه کسی را درنظر دارد . درعین حال ، پیشنهاد این مسئله که واقع‌گرایی سوسیالیستی نباید مبین کوششهای انسان درجهت آینده باشد ، البته ، اشتباه بزرگی است .

ظاهراً چنین بنظر میرسد که این مفهوم آشفته از رابطه‌ی بین هنر سوسیالیستی و آینده ، ناشی از ارزیابی ناقص قدرت وگستردگی رابطه‌ی رشدیابنده بین‌این هنر وافکارو دست‌آوردهای علمی باشد . گاهی میگویند تنها تقاضائی که میتوان از یک هنرمند داشت اینستکه او یک هنرمند ، یعنی کسی باشد که میتواند منظور خود را به یک شکل هنری بیان کند و تصویر صحیحی از عصر ما ارائه نماید . این را میگویند محدود کردن غیر موجه مسئله . موضوع «چگونه نوشتن» (البته ، فرد مورد نظر مایک نویسنده است نه یک بوالهوس) صرفاً مسئله‌ای‌نیست که به استعداد مربوط باشد ، بلکه ، به سطح تکامل ایدئولوژیکی ، درجه‌ی وفاداری اجتماعی و به آن چیزی بستگی دارد که به بهترین وجهی به حال و آینده درهنر خدمت میکند .

نویسندگان واقع‌گرای سوسیالیستی ، مقالات ، کتب و نامه‌های دقیقی درباره‌ی موضوع نویسندگی و استعداد ادبی نوشته‌اند . مایاکوفسکی ، به‌چر ، گورکی ، مارتین آندرسن ، «نکسو» ، برشت ، «آفینوگنف» ، الکسی تولستوی و«مارشاک» ، تمامی دراین راه قلم زده‌اند . آثاری از این دست ، که مطالعات عمیقی درباره‌ی معیارها و اصول نویسندگی‌نوین بشمار میروند،

فراوان هستند . این آثار ، دارای رهنمودهای پردامنه‌ی عینی میباشند . ولی ، آنچه بنیاد این آثار را تشکیل میدهد ، همانطور که مایاکوفسکی گفته است ، پافشاری «درسنجش کیفیت شعر بوسیله عامه‌ی مردم» است . این‌پافشاری ، به نویسندگان، امکان بی‌تفاوت بودن نسبت به مسائل آینده و «غیرهنری» نامیدن آنهارا نمیدهد . همچنین ، این نظر را هم نمی‌پذیرد که تنها راه بررسی جامعه‌ی آینده بوسیله‌ی نویسنده‌ی معاصر ، خلق اسطوره‌هاست،

●

درسالهای اخیر ، مطالب زیادی ، توسط نویسندگان خارجی درباره‌ی اسطوره‌ها به نگارش درآمده است . این مسئله را غالباً بشکلی متفاوت از بحث درباره‌ی اسطوره‌های کهن ، بررسی کرده‌اند .

نظریه‌ای اقامه شده مبنی براینکه آثار هنری ، درتمام اعصار ، محصول کار و اسطوره هستند . منظور از کار ، قدرت عمل ، روشها ، شناخت ، قانون ، ساختمان اجتماعی ، و بعبارت دیگر، تمامی کارهائی است که انجام شده یا در حال‌انجام هستند. از سوی دیگر ، اسطوره ، نشانه‌ای از بیان انضمامی معرفت نسبت به چیزی است که وجود ندارد و هنوز درآن حوزه‌هائی که مفتوح انسان نگردیده‌اند دست نخورده مانده‌اند . واقع‌گرایی دوران ما ، واقع‌گرایی خالق اسطوره‌ها ، حماسی و پرومته‌یی است .

باید رک و بی‌پرده بگوئیم که فقط جزم گرایان (نظیر آموزش‌گران متین ما درنخستین روزها بامبارزه‌ی مبهم‌شان‌علیه آئین انسان‌انگاری خدادرافسانه‌های پریان ، قصه‌ها واسطوره‌ها) مایلند منکر این حقیقت شوند که هنرمند میتواند اسطوره‌ها را درقلمرو واقع‌گرایی اجتماعی بکار گرفته وازنوبه آنها شکل‌بدهد. امااین نکته هم باید روشن شود که خلق اسطوره ، مسیر اصلی تکامل هنر سوسیالیستی نبوده و نخواهد بود .

کافی است گفته‌های پایه‌گذار فلسفه علمی را درمقدمه‌ی «اصول نقد اقتصاد سیاسی» بیاد آوریم ، که طی آن ، نقشی را که خلق اسطوره درعصر پیشرفتهای علمی ایفا خواهد کرد بیان

می‌نماید .« تمامی اسطوره ، نیروهای طبیعت را در تخیل و بکمک تخیل ، می‌شناسد ، مقهورمیسازد وبدانها شکل‌میدهد . درنتیجه، زمانی که انسان این نیروها رابشناسد ومطیع خودکند ، اسطوره از میان خواهد رفت .»

اسطوره‌های مردمی ،همواره محصول تفکرو شناخت واقع‌گرایانه بوده‌اند . این اسطوره‌ها غالباً پدیده‌های واقعی را دربر گرفته و منعکس میکردند ، و درعهد باستان ، نه بعنوان یک اختراع ، بلکه ، بعنوان‌تاریخ ــ که‌هنجارهای اجتماعی واستتیکی آینده را تعیین میکند ــ مورد قبول واقع میشد . برای نویسندگان معاصر نیز توسل به اسطوره ، کاملا شدنی است (مثلادرداستانها و نمایشنامه‌های «مارشاک» بااسطوره مواجه میشویم) . اما استفاده از اسطوره در نوشته‌های معاصر ، شکل بازسازی آنها را بخود میگیرد . هیچ دلیلی وجود ندارد که آثار واقع‌گرای معاصر ، از خلق اسطوره‌ها (یا تبدیل آن به ابزار آفرینش اسطوره ، به‌تنهائی) مایه بگیرد .

آثارواقع‌گرای ، حاوی نمونه‌های بسیاری از«بازاندیشی» درباره‌ی اسطوره‌هاهستند . نوشته‌های انقلابی روسیه نشان‌دادند که آثار جدید انقلابی را میتوان بااستفاده از الگوی اسطوره ، نوشت همانطور که از اشعار و نثر منظوم اولیه‌ی گورکی مشهود است . ولی در آن زمان ، خلق اسطوره ، دارای اقتضای مستقیم اجتماعی‌بودو ، اتفاقاً ، درمقایسه بااسطوره‌های‌گذشته ، نگرشی انتقادی داشت . آثار بزرگ معاصر ، از بینشی نسبت به‌دنیای نوو تکامل آتی بشریت ، ملهم است . و این حقیقت را ، نه با خلق اسطوره‌ها ، بلکه ، باتحلیل و تبلور واقعیت امروزی ، درجریان تکامل پیوسته‌اش ، تحلیل و تبلور شخصیتهای واقعی و معاصر، بیان میکند . فقط ، نوشته‌ای میتواند به انسان درحل وظایف تاریخی‌اش کمک کند ، و درساختمان یک جامعه‌ی عادلانه به او یاری‌برساند ، و مهمتر از همه ، انسان بودن را به او بیاموزد که برپایه‌ی اندیشه‌ی مترقی علمی (منجمله پیش‌بینی علمی) مبتنی باشد .

شکسپیر در «هاملت» میگوید «خداوندگارا ، ما میدانیم که چه هستیم ، ولی نمیدانیم که چه خواهیم شد» . واقع‌گرایی

سوسیالیستی از آنجهت ضروری است که به انسانها کمک کند تا درآینده ، شریف‌تر ، پاک‌تر و بهتر ازآنچه امروزهستند ، باشند. درکشور ما اکنون وظیفه‌ی بزرگ آموزش و پرورش مردم برای جامعه‌ی آینده ، آغاز گردیده است .

●

اجازه دهید یکبار دیگر به مسئله‌ی رابطه بین واقع‌گرایی و نوگرایی در هنر معاصر بپردازیم . اجـازه دهید یک لحظـه هم درباره‌ی موضع متضاد این دو نوع هنر دردنیای معاصر بحث کنیم . بیائید از خود بپرسیم که کدامیک از ایندو ، جریـان اصلی تکامل فرهنگ بشری بشمار میروند .

نوگرایی ، بطور کاملا طبیعی ، درجریان تلاشی هنر بورژوایی‌پابعرصه نهاد. نوگرایی ، نتیجه‌ی‌طبیعی عصرامپریالیسم است . درعین حال ، بصورت جریان اصلی تکامل هنری عصر حاضر درنیامده است ، زیـرا درعصر امپریالیسم و انقلابـات پرولتری ، هنر دموکراتیک و سوسیالیستی نیروی کافی برای ایستادگی در برابرانحطاط در هنربدست آورد . با ورود انسان به عصر گذار ازسرمایه‌داری به سوسیالیسم ، توهمات مربوط بـه استیلای هنر نوگرای ، بطور دم‌افزونی ناپدید میگردد .

بسیاری از تئوریسینها ، مورخین و منتقدین بورژوایی ، باتمام نیروی خود تلاش میکنند تانظریه‌ی نوگرایی «شکوفا» را رواج دهند . کافی است ، یکی از نمونه‌های بارز بحث‌های‌آنان را ذکر کنیم .

دربرابر من ، چندین جلد کتاب قطور بنام «تاریخ ادبیات روسیه» وجود داردکه‌ازقلم «آدولف‌استندر ـ پترسن» ، متخصص دانمارکی ، تراویده و درجمهوری فدرال آلمان‌انتشار یافته است. درجلد دوم این اثر (مونیخ ، ۱۹۵۷) ، نوگرایی پیش‌از انقلاب روسیه ، همچون هنر شکوفائی که سرشار از نیروی معنوی‌است دربرابر خواننده مجسم میشود ، که بطور وحشیانه‌ای درزیـر چرخهای انقلاب له‌شده است . استندر ـ پترسن‌مینویسد : «اعلام دیکتاتوری پرولتاریا بوسیله‌ی انقلاب ، بمعنای پایان یافتن یک دوره‌ی کامل ادبی است . ولی ، ادبیاتی که دردوره‌ی انقلاب

اکتبر و پس‌از آن باچنین سرنوشت غم‌انگیزی مواجه شد ، منحط یا ضعیف ، و یا سزاوار چیزی بهتر از این نبود . چنین ادعائی، غیرعادلانه و از لحاظ تاریخی ، نادرست‌است . این ، ادبیات نبودکه امکانات ونیروی خودرا ازدست داده وبدین ترتیب، محکوم به فنا گردید . بررسی ما درباره‌ی تاریخ تکامل تدریجی آن و شکوفائی سرشارش ، نشان خواهد داد که ما دراینجا ، شعری را مورد بحث قرارداده‌ایم که بطور بارزی غنای هنری ، تخیل ادبی ، عمق و تنوع خود را ارائه کرده است .» (٦)

بدینسان ، تمامی ادبیات دوره‌ی پیش‌از انقلاب درروسیه ، را عصر نوگرایی نام گذارده‌اند ، باوجود اینکه گورکی و گروه Znaniye ، یاماکوفسکی و گـــروه پـــراودا ، بـــلوکـــ ، بریوسف و دیگر نویسندگانی راکه از نوگرایی گسسته و یادرحال گسستن ازآن بودند ، نیزشامل میشود . بدین‌ترتیب ازمامیخواهند که‌ایمان بیاوریم به‌اینکه نوگرایی درروسیه ، درزمان «شورشهای خود بخودی علیه حکومت تزار» و تأیید «سوویتیسم» (حکـومت شوراها) ، مصنوعاً از پیکر اصلی خود بریده شده است . (کافی است متذکر شویم که استندر ـ پترسن بطور ضمنی متذکرمیشود که نوگرایی روسیه نتوانست حمایت مردم را جلب کند ، مردمی که درروسیه‌ی نیمه فئودالی ـ نیمه سرمایه‌داری ، مانند ملتهای غرب ـ البته به ادعای استندر ـ پترسن ـ از وجود «مصلحان اجتماعی» ، که باعث بلوغ معنوی آنها شده و برای ارزیابی‌هنر نوگرای ضروری‌هستند ، برخوردار نبودند .)

آیا لازم به گفتن است که‌خود تاریخ تاچه‌حد دروغ بودن این تفسیر تعصب‌آمیز را روشن میکند ؟ انقلاب اکتبر ، درواقع ، ضربه‌ی خردکننده‌ای برپیکر شرایطی‌که موجد هنرمنحط درروسیه شده بودند وارد آورد ، ولی مدتی پیش‌ازاین ، خودهنر منحط ، بطور کامل رخت بربسته بود . بعلاوه ، این فرض که نوگرایی ، «شکوفا» بود ، چیزی بغیراز دروغ محض نیست . کافی است مقاله‌ی «بدون خدا ، بدون الهام» ، نوشته‌ی بلوک را بخوانیم تا

٦ـ ا . استندر ـ پترسن : «تاریخ ادبیات روسیه» ، مونیخ ، ۱۹۵۷ ، جلد ۲ ، ص ٥٤٠ .

ببینیم که شعر نوگرای پیش‌از انقلاب درچه خلاء معنوی بسر میبرده است .

این‌گفته که نوگرایی ، جریان عمده‌ی هنر معاصر است ، درمطبوعات بورژوایی ، بانظریه‌ی «همپایگی» معنوی واقع‌گرایی‌و نوگرایی توأم میگردد . استدلال آنها چنین است که هنرنوگرای ، که درشرایط بورژوایی و امپریالیستی بظهور میرسد ، مانند نوگرایی ، این حق را دارد که خود را هنر نو بنامد : بعبارت دیگر ، اینان ، «هردو ،سفرای قدرتهای بزرگ هستند» . این استدلال ، کاملا بی اساس‌است .

حتی بعضی‌ها ، نوگرایی را نوعی «واقعی‌گرایی سوم» (درکنار واقع‌گرایی انتقادی و سوسیالیستی)، و یک نیروی سوم درواقع‌گرایی میدانند . مثلا ، یکی‌ازمتخصصین غربی‌مینویسد : «اگر من ... تاخیسم را هرج‌ومرج غیرمنطقی یا هیچ‌گرایی فردی بنامم ، آیا این ، بعنوان تجلی مستقیم شرایط اجتماعی بورژوازی معاصر ، واقع‌گرایی نیست ؟» سپس می‌افزاید: «این واقع‌گرایی... واقع‌گرائیی‌است‌که درلاوجودایستا، در ناتوانی به ایجاد رابطه‌بین زمان حال تاریخی و آینده‌ی تاریخی ، همچون گیاه ، میروید . حتی نمیتواند آینده را احساس کند ، تاچه رسد به اینکه آنرا ببیندیا درک نماید . این ، واقع‌گرایی «انفعال» و «در انتظار گودو» است : شک مطلق و فقدان ابدی هدف . برخلاف «واقع‌گرایی انتقادی» و «واقع‌گرایی سوسیالیستی» ، این واقع ـ گرایی ، از آن عنصر غیرمنطقی ، واقع‌گرایی آشفتگی و واقع ـ گرایی ویژه‌ی من‌گرایی است که مضمون ذهنی شعور خود انسان را تنها چیزی میداند که در واقع ، وجود دارد.» برای اینکه ببینیم این «واقع‌گرایی سوم» ، چیزی بغیراز نوگرایی‌صاف و ساده نیست ، زیرکی خاصی لازم نیست . اما این ، نوع بارزی‌از آن مباحثاتی‌است که نوگرایی «ملبس» راهمطراز واقع گرایی اصیل قرار داده‌و آنرا ، بطور مساوی ، برای هنرنوین ، معتبر میداند .

اشتباه است‌اگر انتظار داشته باشیم که هنر نوگرای درمبارزه علیه دنیای بروژوایی‌و درجهت آزادی ، دموکراسی ، کار، صلح ، برابری ، عدالت وسعادت، با واقع‌گرایی پیوند یابد.

نقش‌نوگرایی، دفاع ازدنیای‌محکوم‌به فنای‌امپریالیسم، میلیتاریسم، استثمار و شوونیسم است . ولی نمیتوان تردیدی داشت که هنرمندان نوگرای خاصی که صفوف انحطاط را ترک کرده و قیود هنرنوگرای را می‌شکنند ، به‌دنیای مترقی روی آورده و به تعداد مدافعان واقع‌گرایی خواهند افزود . و ما باید هرآنچه‌را درقدرتمان است ، برای تسریع این روند بمرحله‌ی عمل درآوریم. ولی باید هرگونه امکان همزیستی مسالمت‌آمیز بین واقع‌گرایی و نوگرایی را کلا خاتمه یافته تلقی کرد .

بطور خلاصه ، واقع‌گرایی ، یااگر دقیقتر گفته باشیم ، واقع‌گرایی سوسیالیستی ، تمایل عمده‌ی هنر معاصر است . حتی درکشورهائیکه هنوز بصورت‌سبک‌مسلط هنری‌درنیامده ، عامه‌ی کتابخوان را به سوی خود جلب کرده و بانیروی معنویش اذهان آنان را زیر تأثیر قرارداده‌است . اجازه دهید یک کشور کوچک باادبیات بزرگ ــ دانمارک ــ را درنظر بگیریم . نام‌آوران بزرگ ادبیات قرن بیستم دانمارک چه کسانی هستند ؟ البته ، درپاسخ نام «نکسو» ، «کرک» ، «شرفیک» ، «ولف» و دیگر نویسندگان واقع‌گرای را خواهیم شنید که حقیقت زمان خود را فاش کرده و راه پیشرفت‌تاریخی را به مردم نشانداده‌اند ، و نه‌گلهای بیشمار مکاتب و جریانهای نوگرای‌را که بیهوده درته مانده‌ی ابرازعقاید و خصوصیات فردی خود دست و پازده و بغیر از روح‌مرده‌شان چیز دیگری برای ارائه ندارند .

مرز بین واقع‌گرایی و نوگرایی ، مانند مرزهای معمولی نیست . این مرز را نمیتوان بست . این مرز ، مرزی است معنوی که نمیتواند از امکان یورش نوگرایی به سرزمین سوسیالیستی مستثنی باشد و (باوجود کوششهایی که بخرج میدهد) نمیتواند مانع تکامل واقع‌گرایی و واقع‌گرایی سوسیالیستی درکشورهای سرمایه‌داری شود .

وظیفه‌ی حفاظت از مرزهای هنر واقع‌گرای ، به اندازه‌ی شروع حمله‌به سوی انحطاط ، از همین مرزها ، اهمیت دارد . زیباشناسی واقع‌گرای سوسیالیستی ، بانگرش مبارزجویانه‌ای، هنرمندان خود را به‌سوی دوموضع هدایت میکند : موضع اولیه، که بامسئله‌ی انتخاب سنتهای ادبی‌ارتباط دارد یعنی مسئله‌ی

«تسلیح» ایدئولوژیکی و هنری ، و موضع عالیتر، موضعی‌است‌که درعین حال ، درنقطه‌ی مقابل «وابستگی» به ایدئولوژی بورژوایی قرار گرفته ، و «پایگاه بلند» ی است برای تأثیر گذاردن بر روی تمام کسانی که منطق رویدادهای جهان امروز ، آنانرا ازنوگرایی به سوی واقع‌گرایی و از بی‌عاطفگی گندیده به سوی عشق عمیق به انسان و انسانیت بطور کلی سوق میدهد .

ما مسئله‌ی هنر واقع‌گرای را که امکانات بیکران دارد ، ولی درمبارزه‌ی فعلی دنیاها و فرهنگها مجبور به اقداماتی است که مرزهای معنوی خود را حفظ و تقویت کند ، به این طریق و فقط به‌این طریق بررسی میکنیم .

نیکلای لیزرف

گستردگی و حدود واقع‌گرایی

اینکه درسالهای اخیر ، مسائل مربوط به واقع‌گرایی ، بطور پیوسته‌در زمره‌ی مسائل روز قرار گرفته و توجه بسیاری از گروه‌های اجتماعی ، دانشمندان و مورخین هنر دربسیاری ازکشورها رابخودجلب‌کرده، خوددلیلی‌است براهمیت‌ایدئولوژیکی این مسئله ، که ظاهراً آکادمیک بنظر میآید . دراین باره ، بحث‌ها ومشاجرات‌تندی درگرفته‌است . درورای مناظره‌ی‌دانشمندان و هنرمندان درادبیات ومطبوعات و درمجامع وکنفرانسهای‌جهانی درباره‌ی اینکه آیا واقع‌گرایی در دنیای نو کهنه شده و دارای چه حدود و گستردگی‌ئی هست ، میتوان علت اصلی این اختلاف نظررا بوضوح تشخیص داد . بحث‌های مربوط به واقع‌گرایی ، همواره ، شامل اظهارنظرهائی درباره‌ی سرنوشت و هدف هنر در عصر بی‌نهایت پیچیده و بحرانی ما میگردد .

هنرمندان برجسته‌ی زمان‌ما ، بناگزیر ، بایکی از دوشق زیر مواجه‌اند :

آیا هنر ، که انعکاسی تاریخی و عینی از زندگی بدست میدهد ، به امرخود شناسی‌ودگرگون کردن جامعه‌ی بشری خدمت خواهد کرد ، یا اینکه در این لحظه‌ی بحرانی تاریخ ، از واقعیت گریخته و بخود روآورده و به نیروی جدائی افکن و بیگانه‌کننده‌ای مبدل خواهد شد . این مسائل ، همراه با بسیاری مسائل دیگر که با مسئله‌ی تعیین هدف هنردر حیات اجتماعی عصر حاضر بطور مستقیم درارتباط است ، مانند ظروف مرتبطه‌ای هستند که بـا

بحثهای مربوط به واقع‌گرایی پیوند دارند .

مسئله‌ی واقع‌گرایی ، مسئله‌ی پیچیده‌ای‌است . ووقتیکه نمایندگان جریانهای هنری معاصر،که اساساً ناواقع‌گرای هستند، تااندازه‌ای به درک اهمیت و جاذبه‌ی واقع‌گرایی نائل آمده و خود پرچم آنرا برافراشته‌اند ، مسئله ، باز هم پیچیده‌تر میشود . «کازیمیرمالەویچ» (۱) دراوائل‌سال۱۹۱۶ نوع‌خاصی‌ازواقع‌گرایی، یعنی «شکل هنری برای شکل هنری» را اقامه کرد . حامیان سوررئالیسم ــ وبعدها ، اکسپرسیونیسم انتزاعی ــ معتقد بودند که تنها نقش ممکن هنر عبارتست از بیان دنیای ناآگاه هنرمند . هنرمندانی که آثار متوسط و طبیعت‌گرای خود را محصول سبک واقع‌گـرای میدانند ، واقع‌گرایی را بـه مخاطره افکنده‌انـد . پایه‌گذاران و تئوریسینهای ضدداستان نیز واقع‌گرایی را بغلط تفسیر میکنند . «آلن‌راب‌گریله» معتقداست که واقع‌گرایی بشکل کلاسیک خود ، فقط «شکل اشیاء را گنگ میکند : این اشیاء باید مستقل از تئوری ــ به هرشکلی که باشد ــ وجود داشته باشند .» (۲) ماریا دابروشکا ، نویسنده‌ی لهستانی ، معتقد است که واقع گرایی کلاسیک ، به بررسی «نظم و ترتیب هنری» میپردازد و بدین جهت ، با «بازسازی دقیق واقعیت» فاصله‌ی زیادی دارد . بنظر او رفتار پوچ و غیرمنطقی شخصیتهای «بکت» و یونسکو ، «تصویر دقیقی از واقعیت» و دربرگیرنده‌ی واقع‌گرایی حقیقی است . (۳)

درمورد مسئله‌ای که دراثر وجود آراء متناقض ، این چنین پیچیده شده ، تنها راه ممکن ، تعریف ماهیت واقع‌گرایی و بدینسان ، زدودن تمامی آنچیزهائی است که باآن بیگانه‌اند .

زیبائی شناسی شوروی ، درسالهای اخیر ، این مسئله را دقیقاً مورد بررسی قرار داده است . مهمترین نتیجه‌ای کـــه بدست آورده ، عبارتست از شناختن واقع‌گرایی بعنوان یـک

۱ــ ک . مالەویچ : «ازکوبیسم‌و فوتوریسم تاسوپرماتیسم» ، ۱۹۱۶ ، چاپ سوم ، ص ۱۲ .

۲ــ نقل از و . دنپروف : «مسائل واقع‌گرایی» ، لنینگـراد ، ۱۹۶۱ ، ص ۲۲۳ .

۳ــ Iskustvo Kino ، شماره ۱ ، ۱۹۶۳ ، ص ۹ــ۱۰۸ .

پدیده‌ی تاریخی در جریـان تکامل ، مبتنی بـرواقعیت به شـکل خیال‌بندی ، که شکلها و آرمانهای هنری خود را از زندگـی میگیرد . (٤)

دراین زمینه ، عامل بی‌نهایت مهمی وجود دارد کـه‌باید برآن تأکید ورزیم : وابستگی مطلق هنر به زندگی (درست مانند تمامی‌فعالیتهای بشری) توجیه کننده‌ی این نیستکه هراثرهنری‌که تااندازه‌ای زندگی را منعکس کند ، به عنوان واقع‌گرای شناخته شود . ما ، ضمن پذیرفتن رابطه‌ی بین‌هنروزندگی ، مدعی‌نیستیم که تمامی هنر ، تااندازه‌ای به سوی واقع‌گرایی کشیده میشود . برعکس ، کاملا روشن است که گذشته ازواقع‌گرایی ، مکاتب هنری دیگری هم وجود دارند که از لحاظ تاریخی‌مشروطند .

حتی ارسطو ، درآن عصر باستان ، قبل‌از اینکه واقع‌گرایی بعنوان یک سبک هنری بظهور رسیده باشد ، بین طرق گوناگون انعکاس واقعیت درهنر ، تفاوت‌قائل میشد . او مینویسد که‌هنرمند «باید ... چیزها را ... بصورتی که بودند یا هستند ، یا بصورتی که گفته شده یابه تصور آمده‌اند ... نشان دهد.» (٥) این گفته ، دو نوع‌اساسی هنر را از هم متمایز میسازد : هنری که هدفش احیای واقعیت ، و هنری که هدفش بازآفرینی واقعیت است .

رد این تمایز اساسی را میتوان درسراسر تاریخ هنر ، جستجو کرد .

درجریان‌حفاریهای «ماریت» (قرن گذشته) دهقانان عرب، یک قطعه چوب کنده کاری شده‌ی مصر باستان را از زیرخاک بیرون آوردند که درحدود پنج هزار سال پیش دردل زمین مدفون شده بود و وقتی که دیدند بین این کنده‌کاری و «ریش‌سفید» ده خودشان تشابه زیادی وجود دارد ، سخت درشگفت شدند . این تصویرکنده‌کاری‌شده‌ی پیرمرد مهربانی‌که‌به عصای خود تکیه داده و به‌پیش میآمد ، بطور قابل ملاحظه‌ای از زندگی حکایت میکرد . درموزه ، درکنار این‌تصویر ، کنده‌کاریهای سنگی‌و برنزی‌متعددی

٤ـ مثلا ، به خلاصه‌ی مباحث مربوط به واقع‌گرایی (۱۹٥۷) درکتاب ای . تیموفی‌یف » ، بنام «ادبیات شوروی ، شیوه ، سبک و اسلـوب شعر » ، مسکو ، ۱۹٦٤ ،فصل‌اول، «مفهوم شیوه‌ی هنری» مراجعه کنید .

٥ـ ارسطو : «درباره‌ی هنر شاعری» ، آکسفورد ، ۱۹۲۰ ، ص ۸٦ .

از فراعنه‌ی مصر دیده میشود که ، خصلتاً بااین کنده‌کاری ، تفاوت دارند . یک پیکره ساز ناشناخته‌ی مصری ، «خافره» ، ازسلسله‌ی چهارم را نه بصورت یک‌انسان زنده ، بلکه ، بصورت موجودی تجسم کرده است که دارای هیبت و قدرت فناناپذیر میباشد. او طرزفکر مربوط به تجسم قدرت در سنگ راکه نشانه‌ای از قدرت خداوند در روی زمین است ، ارائه میکند .

هنر هم مانند زندگی ، حتی به کاملترین نظامها محدود نمی‌شود . ما غالباً باترکیب هدفهای متضاد هنری دریک‌اثرمواجه میشویم . مثلا ، «ایلیاد» حاوی توصیفهائی است از طبیعت ، زندگی روزانه و نبردهای بیشماری که تماماً معتبرند . دوشادوش قهرمانان «تیزتک» ، «براق‌خود» «فاتح مطلق» و «طوفان آسای» زمینی و حتی ساکنان جلیل آسمانها ، با تصویر «ترسیتس» مواجه میشویم که «لوچ و مفلوج» است و «شانه‌های کاملا قوز کرده‌اش تاسینه‌ی او به پائین خمیده‌اند» ، درحالیکه کله‌ی فروافتاده‌اش «همچون شمشیری میدرخشید.» (٦)

این دو گرایش ــ «آرمانی» و «واقعی» ــ را که برای نخستین‌بار ، قرنها پیش شکل گرفتند ، درسراسر تاریخ بشر ، باتغییر دائمی دورانها ، فعالیتها و دست آوردهای هنری ، کـه گاهی از هم دور شده و گاهی دریک اثر واحد گردهم آمده‌اند ، میتوان مشاهده کرد .

هنر قرون وسطا نمونه‌ی بارزی است از چگونگی کار هنرمند دردگرگون کردن اشیاء و پدیده‌های دنیای واقعی بمنظور تجسم طرح خود ، و گماردن آنها بخدمت عقاید مذهبی . ایـن موضوع در باره‌ی نقوش برجسته‌ی «دیدار مکـاشفه آمیز» در گوشه‌ای از سردر کلیسای «سن‌پیتر» در «موساک» که تاریخ‌بنای آن به قرن دوازدهم برمیگردد ، صدق میکند . این تصاویر کـه بهنگام ورود به‌کلیسا دیده‌میشوند ، مسیح بسیاربزرگ ، سرافیون و انجیل نویسان نسبتاً کوچک که بشکل موجودات تمثیلی و بالدار نشانداده شده‌اند ، و سرانجام ، بزرگان کلیسا ، که درمقایسه بچشم میخورند ، به نسبتهای گوناگون ، سلسله مراتب کلیسا را

٦ــ «ایلیادهومر» ، ترجمه‌ی «الکساندرپوپ» ، لندن . ۱۸۷۳ ، ص ۲۸ .

مجسم‌میکنند. ولی این‌تمامی‌مطلب نیست. کوچک‌نمائی اغراق‌آمیز بزرگان کلیسا ، چین‌های بسیار نامنظم‌ردای آنها ، بدنهای‌اثیری سرافیون و ارشدها و تصویر آرام مسیح ـ تنها عنصر ساکت دراین حرکات آشفته ـ تماماً به تجسم نظریه‌ی خداوند همه توان واجتناب ناپذیر بودن مجازات گناهان دنیوی ، کمک میکنند .

زیبائی شناسی متکلمین قرون وسطا ، زیبائی حقیقی را قبل‌از هرچیز ، درروح میدید ، که برای رسیدن به‌هدفهای خود، از « جلوه‌ی گناه آلود » زیبائی جسمانی دست می‌شوید . حتی خصوصیات کاملا صوری کنده‌کاریها و حکاکی پیکره‌های انسانی و آذین‌های سردر کلیسای‌سن‌پیتر در«موساک» ، نشانه‌ای از این تئوری استتیکی هستند که به آثار «سنت‌اگوستین» درقرن اول پیش‌از میلاد مربوط میشود .

بسیاری از آثار هنری قرون وسطا ، بعلت گرایش به نمایش «اندیشه‌های آسمانی» بشکلهای دگرگون شده ، تماس خود را باواقعیت از دست دادند .

تحریف عمدی شکلهای زنده بخاطر یک نظریه‌ی تعصب‌آمیز و نادرست ، خصوصیت یگانه‌ی هنر ناواقع‌گرای نیست . تجلیات پیچیده‌تری هم هست . هنر اگزیستانسیالیستی معاصر ، برای اقامه‌ی نظرات فلسفی تحریف کننده‌ی واقعیت ، غالبا از عناصر و روابط علی کاملا معتبر واقعیت سود می‌جوید .

درچنین مواردی ، ویژگیهای خارجی تجسم و نمایش واقع‌گرایانه ـ که توهم وفادار بودن نسبت به زندگی را ایجاد میکنند ولی درواقع ، جانشین مطالعه‌ی عمیق هستند ـ بصورت راحت‌ترین وسیله‌ی تجسم و اثبات سبکی هنری درمیآیند که هیچ‌وجه مشترکی باواقع‌گرایی ندارد .

داستان «بیگانه» ، اثر «آلبرکامو» ، دراین مورد ، مثال بارزی است .

هدف این داستان کوتاه ، اثبات بیهودگی و پوچی زندگی انسان است . تنها راه گریز انسان از حصاری که طبیعت وجامعه به گرد او کشیده‌اند ، تن دردادن به تقدیر برگشت‌ناپذیر بیهودگی زندگی‌بشراست. همین بیهودگی، اخلاقاً به هریک‌از ما حق میدهد تا خود را درخارج از چارچوب عرف‌خیروشر ، عرضه کنیم .

تجسم بی‌نهایت زنده و ظریف طبیعت و احساسات انسانی ، صرفاً وسیله‌ای است برای بیان نظرات فلسفی و روانشناسانه‌ی نویسنده . نمونه‌ای‌از این مورد ، توصیف کاملا انعطاف‌پذیر محیط هیجان‌انگیز ساحل دریادر خارج شهر ، و موقعی است که «مرسو» ، مرد عربی را که برای‌وی چاقو کشیده است میکشد . این توصیف انعطاف‌پذیر ، ماجرا را بمرکز داستان منتقل کرده‌و انگیزه‌ی جنایت بیرحمانه توسط انسانی میشود که رفتارش نتیجه‌ی علاقه به دست کشیدن از هرگونه‌عمل مستقل است .

جریان مواجهه دردادگاه و گفتگوی «مرسو» باکشیش ، همراه باتوصیفهای حالت روحی او بهنگامیکه پی‌میبرد که در برابر دستگاه قانون ، بی‌دفاع و محکوم است ، دردست کامو ، تماماً وسیله‌ای هستند برای اثبات روانشناسانه‌ی آگاهی روشن بینانه‌ی انسانی که نسبت به دنیای خارج بی‌تفاوت میباشد . نویسنده ، با قبولاندن رویدادهائی که مرسو درآنها دست داشته ، به تشریح اعتقادات‌فلسفی‌خود میپردازد .

«بیگانه» ، دریک بررسی دقیق ، از لحاظ نوع ، شبیه همان «دیدارمکاشفه‌آمیز» است . در«دیدار» ، یک فکر مذهبی ، بکمک تصاویرواقعی تغییرشکل داده شده‌بیان میشود ، درحالیکه خردناگرایی کامو ، از حمایت «تجسم‌معتبر زندگی» برخوردار است . نتیجه‌معلوم است : تحریف آگاهانه یا ناآگاهانه‌ی زندگی‌ـ که تابع‌یک عقیده‌ی‌واحدباشد ـ خصوصیت ویژه‌ی‌هنرناواقع‌گرای است .

هرگونه تعریفی که از جوهر واقع‌گرایی بعمل بیاوریم ، باید بین واقع‌گرایی درهنروسبک واقع‌گرای فرق بگذاریم . مفهوم نخست ، مبین پیوند ذاتی بین هنر و دنیای مادی و کیفیت‌انعکاس عینی واقعیت بعنوان یکی‌از شکلهای شعور اجتماعی میباشد . مفهوم دوم ، به هدف آگاهانه‌ی هنرمند درمنعکس کردن روابط علت و معلولی پدیده‌ها مربوط میشود .

سبک واقع‌گرای ،مستلزم اینست که هنرمند ، نسبت به زندگی ، نگرش تاریخی ویژه‌ای داشته باشد . علاقه به شناخت جهان‌باپیروی از این سبک ، اثر واقع‌گرایانه را به وسیله‌ای برای

شناخت واقعیت و نشان دادن گرایش انسان به آن ، مبدل میکند .

اجازه دهید برای روشن شدن تضاد بین گرایش مذهبی و عرفانی نسبت به زندگی و گـرایش واقع‌گرایانه ، درارتباط مستقیم‌با هنر ، مقایسه‌ی کوچکی بعمل آوریم .

سنت‌اگوستین درنامه‌ای که برای «نبریدیوس» نوشته ، «روح و جسم» رادربرابر هم‌قرار داده است . او میپرسد : «کدام یک از ایندو ، بهتر است ؟» و خـود پاسخ میدهد : «البته ، روح . جسم رااز چه‌روی می‌ستایند ؟ فکرمیکنم بجز زیبائی ، علت دیگری ندارد . زیبائی جسمانی چیست ؟ اجزاء متناسب یـک رنگ خوش آیند . آیا شکل درجائی که حقیقی باشد بهتر است یا کاذب باشد ؟... و درکجا شکل حقیقی است ؟ درروح ،» و غیره .

اگوستین ، با اعلام اینکه «زیبائی‌جسمانی» یعنی زیبـائی شکلهای طبیعی کاذب هستند ، بطور قاطع و جزم آمیزی لذت استتیکی را که از اشیاء «محسوس» برای مردم حاصل میشود ، رد میکند . او میگوید : «اگراشیاء محسوس ، موجب لـذت خیلی زیادی شوند ، آنگاه چه باید کرد ؟» و چنین پاسخ میدهد : «نباید چنین امکانی را به اشیاء مزبور بدهیم .» (۷)

در داستان جعلی مربوط به «سن‌جان» ، این قدیس ، از پذیرفتن تصویرش به این دلیل که فقط یک «شباهت جسمانی» بشمار میرود ، خودداری نمود .

«جان» گفت : «تصویری که تو کشیده‌ای ، چیزی ناقص ، و اسباب بازی بچه است . تو عکس مرده‌ای از جسم بی‌جان کشیده‌ای .» (۸)

تقریباً تمامی‌هنراولیه‌ی‌مسیحی، باعلاقه به تأکید برجوهر معنوی انسان و «بارقه‌ی‌الهی» آمیخته است .

بررسی ماهیت وهنر لئوناردداوینچی، یکی‌از استوارترین واقع‌گرایان عصر رنسانس ، برخورد کاملا متضادی را نشان میدهد . او بعنوان یک دانشمند و هنرمند ، قبل‌از هرچیز ، هم

۷ـ «تاریخ زیبائی‌شناسی ، کلاسیکهای اندیشه‌ی اسیتتکی» ، مسکو ، ۱۹۶۲ ، آکادمی هنرهای زیبای اتحاد شوروی ، جلد اول ، ص ۲۷۶ .

۸ـ م . ر . جیمز : «متن مشکوک عهدجدید» ، اکسفورد ، ۱۹۲۶ ، ص ۲۳۲ .

خود را مصروف آشکار کردن روابط علت و معلولی پدیده‌ها کـرد .

اودرمقاله‌ای بنام «راجع بخودم وعلم‌من» مینویسد : «در طبیعت ، هیچ کاری بی‌علت نیست ، اگر علت را بیابید ، دیگـر احتیاجی به آزمایش نیست .» (۹)

هنرمند ، در ابراز نظرخود ، نه فقط دانشمند وفیلسوف، بلکه ، باید معلم هم باشد . هدف نقاش عبارتست از نفوذ دائمی به‌درون جوهر ساختمان اشیاء .

درجای دیگری ، درمقاله‌ی مربوط به نقاشی ، مینویسد : «صورت‌گری که فقط باتکیه برتجربه و مدرک عینی‌چشم‌های‌خود نسخه‌برداری میکند ، همانند آینه‌ای است که هرچه درمقابلش باشد ، بدون اینکه چیزی درباره‌ی آن اشیاء بداند آنها را منعکس میکند .» (۱۰)

سبک نقاشی لئونارد ، بهتر از همه ، درتابلوی «آخرین شام» که در نهارخوری صومعه‌ی «سن‌ماریا دل‌گراتسی» نقش‌زده، مشهوداست. شناخت واقع‌گرایانه‌ی نقاش ازجهان، درهمبستگی‌های روانشناسانه‌ی بین همه‌ی سیزده تصویر موجود در نقاشی بیان گردیده‌است .

او باتجسم واکنشهای دوازده حواری دربرابر کلماتـی که دراین لحظه از زبان مسیح جاری شده : «یکی از شما بمن خیانت خواهد کرد» ، نیکی و دنائت را درکنار هم میآورد .

توضیح روابط علت و معلولی و ضرورت بیان مادی و انعطاف‌پذیر حالات ذهنی این افراد درتصویر ، بکمک حرکات و شکلهای چهره‌ها ، یادآور برخی از عبارات«مقاله»ی او است . باوجوداینکه رابطه‌ی مزبور ، رابطه‌ای بعید و غیرمستقیم است ، لیکن درشناخت منطق اندیشه‌ی هنری این واقع‌گرای بزرگ بما کمک میکند . «اگر میخواهید کسی را در حال سخنرانی درمیان انبوهی از مردم نشان دهید ، باید تصور روشنی از موضوعی که

۹ـ لئونارداوینچی : «منتخب آثار ، دردو جلد» ، جلد اول ، انتشارات آکادمیا ، مسکو ـ لنینگراد ، ۱۹۳۵ ، ص ۵۲ .

۱۰ـ همان‌جا،جلد دوم ، ص ۸۸ .

او میخواهد بحث کند داشته باشید و تمام حالات و حرکات را منطبق باآن رسم کنید ...

«پیر مردی‌را نشان‌بدهید که از آنچه شنیده، بحیرت آمده و در نتیجه ، گوشه‌های فروافتاده‌ی دهانش گونه‌هایش را پرچین کرده ؛ ابروان او ، در نقطه‌ای که با هم تلاقی میکنند باید اندکی روببالا باشند بنحویکه چینهای پیشانی‌اش افزایش یابد....» (۱۱)

شیوه‌ی واقع‌گرایانه ، بدین طریق ، در اصول کلی مورد استفاده‌ی هنرمند برای انتخاب ، ارزیابی و تجسم واقعیت و در اشتیاق او به آشکار کردن قوانین طبیعی ذاتی پدیده‌های پرتضاد و واقعی متجلی میگردد . هنرمند واقع‌گرای ، قاعدتاً ، از شکلهای واقعی شیئی که تجسم میکند سود می‌جوید ، ولی ، ممکن است به شکلهای تعمیم یافته یا تمثیلی‌نیزتوسل جوید، بشرطی‌که‌همواره در آشکار کردن ماهیت عینی پدیده‌هائی که مجسم میکند برایش مفید باشند .

از آنجا که ممکن است برخورد با واقعیت و حتی‌انگیزش تکامل شخصیت بوسیله‌ی نویسندگان مختلف یکسان باشد ، ولی بیان آنها شکل دیگری بخود بگیرد ، ما در باره‌ی سبکهای متعدد واقع‌گرای عینی تاریخ صحبت میکنیم . واقع‌گرائی در قرن نوزدهم به اوج تکامل خود رسید .

اساتید بزرگ واقع‌گرائی در اروپا و روسیه ، که از جریان آتی تکامل جامعه بی‌خبر بودند ، وظیفه‌ی اصلی خود را تجزیه و تحلیل صحیح و همه جانبه‌ی جامعه میدانستند . بقول خود بالزاک ، هدف او ازنوشتن «کمدی انسانی»، تنظیم فهرستی از مفاسد وفضایل و انتخاب مهمترین رویدادهای زندگی اجتماعی بود . تحلیل آگاهانه‌ی واقعیت متضاد اواسط قرن نوزدهم ، که‌از لحاظ تضادهای تراژیک اجتماعی ، و مبارزه‌ی شدید مردم و استثمارگران سرشار بود ، بطور اجتناب ناپذیری ، به انتقاد انجامید . واقع‌گرایی ، با تکیه برقلم با استعدادترین ومتفکرترین نویسندگان ، طبیعتاً ، خصلت انتقادی بخود گرفت و بشکل واقع‌گرایی انتقادی درآمد . «و . بلینسکی» ، تئوریسین واقع‌گرایی

۱۱ـ لئوناردداوینچی : پیشین ، صفحات ۱۰ـ۲۰۹ .

روسیه ، میپرسد : «هنر زمان ما چیست ؟» و خود پاسخ میدهد: «داوری و تحلیل جامعه ؛ و در نتیجه ، انتقاد است .» (۱۲)

در آن دوره ، برای بررسی انتقادی ، لازم بود درمقایسه با مثلا رمانتیکها ، درک عمیقی از واقعیت داشت . واقع گرایان ، شخصیتهای خود را در رابطه بازندگی و وابستگی با محیطشان ، ارائه میکردند . خصوصیات ویژه‌ی واقع‌گرای عبارتند از عدم اختیار ذهنی ، انگیزش شخصیت انسان به وفاداری به زندگی و کوشش‌آگاهانه برای رسیدن به حقیقت . این ویژگیها را درادبیات، نقاشیهای کوربه ، دومی‌یه و در هنر بازیگرانی که بقول «میخائیل شپکین» ـ یکی‌از پیش آهنگان تأترواقع‌گرای درروسیه ـ شخصیت خود را به نقش دراماتیک خود تحمیل نمیکردند ، بلکه میکوشیدند «در پوست شخصیت بروند» ، میتوان مشاهده کرد .

تاریخ اجتماعی ، و تاریخ اخلاقیات جامعه‌ی معاصر، موضوع عمده‌ای است که جایی برای واقع‌گرایی انتقادی قرن نوزدهم در فرهنگ جهان گشود . انگیزه‌ی اصلی نمایش ، تضاد بین فرد و جامعه بود ، وفاداری به زندگی ، اصل هنری حاکم بود و رایج ترین طرح کلی در نثر و درام ، تضاد بین عاشقان خصوصی یا تضاد خانوادگی گردید . نویسنده ، خواه مردم «اضافی» یا «کوچک» را برای نمایش برمی‌گزید، خواه به بررسی زندگی روستایی یا «مسئله‌ی زنان» میپرداخت ، نمایش ، غالباً شکل یک داستان عاشقانه یا تاریخچه‌ی زندگی خانوادگی رابخود میگرفت ، با وجود اینکه ممکن بود فقط از لحاظ ظاهری دارای اهمیت باشد . فقط در موارد معینی ، آمیختگی دوز و کلکهای سیاسی و فعالیتهای بانکی یا بازرگانی ، یا تضادهای فلسفی ، مذهبی ، اخلاقی واستتیکی، جای‌آن مثلث ابدی را میگرفتند. (۱۳) این کوشش برای انگیزش دقیق عمل و شخصیت پروری ، همراه با دیدی اجتماعی ـ اقتصادی نسبت به زندگی ، نوعی برخورد روانشناسانه و حتی فیزیولوژیکی را مطرح کرد . در زیر پرتو

۱۲ـ ویساریون‌بلینسکی : «مجموعه‌ی آثار ، درسه جلد» ، گوسپولیتیزدات، جلد دوم ، مسکو ، ۱۹۴۸ ، ص ۳۴۸ .

۱۳ـ کنایه از داستانهائی که محور آنها را سه شخص ، یعنی یک مرد و دو زن و یابالعکس ، تشکیل می‌دهند .

روشنایی نویسنده ، که پیشامدهای جداگانه‌ی زندگی واقعی را برمیگزید ، و در افکار تنهایی قهرمان نمایش ، رسیدن به جایی‌که جزء حیاتی یک ماجرای عشقی و انگیزه‌ی اصلی عمل بود ، کاملا طبیعی بنظر میرسید .

تجسم عمیق و همه جانبه‌ی زندگی معاصر ، بزرگترین دست‌آورد واقع‌گرایی‌انتقادی بود . نویسنده ، ازتصویر نمونه‌های بارز شرارتها ، شهوات ، گروهها و حتی حرفه‌های اجتماعی ، به تجسم انسان در حالت تحرک دائمی میپرداخت . در حالیکه گوگول در داستان «ارواح مرده» از مجموعه‌ی شیوه‌های ادبی برای نشان دادن نمونه‌های گونه‌گون زمین داران ومأموران دولتی استفاده کرده است ، عنصر بارز شخصیتهای «لوتولستوی» بطور کامل در توصیف‌های متنوع حالات متغیر ذهنی حل شده است. جریان زندگی در اواخر قرن نوزدهم ، هنر خردگرای را از شکل بندی و بررسی موضوعی که از سنتهای کلاسیک ریشه میگرفت ، و از گرداب دم افزون شورهای رمانتیک‌که در حالتهای تهییج آمیز نویسندگان ، پیچ و خمهای ناگهانی در طرح کلی داستان، عشاق جگر سوخته‌ی قراردادی ، از شروران شیطان ـ صفت و پدران اشرافی ، پاک و رها ساخت . هنر ، آیینه‌ی واقعی زندگی شد ، ولی این آیینه هر قدر به فرد نزدیکتر میشد ، بهمان اندازه ، نزدیک شدن آن به واقعیت ، به موضوعات‌کوچک محدود میگشت . اگرهنر میخواست به شناخت جامع جهان نایل آید ، میبایست مفهوم کلی و دقیقاً تعریف شده‌ای از زندگی ـ که با تکامل تاریخی آن مطابقت میکرد ـ بدست آورد . هنر، نمیتوانست به توصیفهای زندگی روزانه یا ترحم صرف به خوب و نفرت از بد ، تکیه کند . وجود مقاله‌های جداگانه‌ی فلسفی و اخلاقی در آثار لوتولستوی یا مکالمات و تک‌گویی‌های فلسفی که جزء حیاتی داستانهای داستایوسکی بشمار میروند که در آن دلایل «له» و «علیه» تا بی‌نهایت مورد بحث قرار میگیرند ، دال بر همین حقیقت میباشد .

نویسندگان واقع‌گرای انتقادی ، با جستجو کردن پیوند شخصیتهایشان با زندگی و ارتباط دادن هنرشان با جریان طبیعی حوادث ، به شناخت روندهایی که مسیر تاریخ را تعیین میکردند،

نزدیک شدند .

لیکن ، در همین مسیر بود که شیوه‌ی هنری آنان ، که برای خود نویسندگان هم ناشناخته بود ، با اسطوره‌ها وتوهمات عامیانه‌ی مردم که حاصل تحلیل کوته بینانه یا نادرست واقعیت بود، در تضاد قرار گرفت .

کلمات یکی از بزرگترین نویسندگان واقع‌گرای عصر ما ، یعنی توماس‌مان ، در اینجا کاملا مصداق پیدا میکند . مـان ، ضمن اشاره به کار خود برای نوشتن داستان «بادن بروکس» کـه شرح زوال قشرهای فوقانی جامعه‌ی بورژوایی است ، میگوید : «مسئله‌ای که مرا شیفته و وادار به نوشتن کرد ، یک مسئله‌ی بیولوژیکی و روانشناسی بود ، نه یک مسئله‌ی سیاسی . توجـه من در اینجا بیشتر به عنصر انسانی و معنوی معطوف بود و مسایل اجتماعی و درگیریهای سیاسی را بطورگذرا و نیمه‌آگاهانه مورد بررسی قرار داده‌ام .» (۱٤)

کافی است «بادن بروکس» را با داستان مشابه دیگری از گورکی بنام «آرتامانوفهـا» مـقایسه و پی بـرد که مقدمه‌ی توماس‌مان ، چگونه ، موضوعی را که با آن مواجه بوده ، محدود کرده است .

فقط درک حقیقتاً علمی تاریخ و سبک هنری واقع گرایی سوسیالیستی که بطور تفکیک ناپذیری با آن در ارتباط و محصول دوران گذار از سرمایه داری به سوسیالیسم است ، میتوانـد هنر واقع‌گرای را به شناخت جامع و آینده نگر انسان و جهـان مجهز کند . واقع گرایی سوسیالیستی با برخورد آگاهانه وماده گرایانه با زندگی ــ که در حال باز سازی شدن است ــ مشخص میگردد . زندگی ، در هنر ، بشکل قوانین تکامل خود زندگی که از دست آوردهای فلسفه‌ی علمی است ، منعکس میشود . واقع‌گرایی سوسیالیستی ، ضمن تصویر کردن زندگی ، در راه دگرگون‌سازی آن موافق آرمانهای عام انسان دوستانه پیکار میکند .

در حال حاضر ، این کوشش برای چشم انداز هنـری

۱٤ــ نقل از و . آدمونی‌وت . سیلمان ، «توماس‌مان» ، لنینگراد ، ۱۹٦۰، انتشارات ساویتسکی‌پیساتل ، ص ۵۳ .

مؤثر و وسعت یابنده ، که همواره با شکل قابل فهم هنری در ارتباط است ، یکی از خصوصیات ویژه‌ی هر هنرمندی گردیده که خود را ازمردم جدا نمی‌کند. زندگی وفعالیتهای هنری ولادیمیر ـ مایاکوفسکی ، که تمامی «قدرت طنین افکن» شعر خود را وقف طبقه‌ی پرولتاریای مهاجم کرد ، از این دست بود. قابل فهم بودن، از این جهت که مستلزم نگار سازی روشن ، استفاده‌ی صحیح از زبان و شیوه‌های هنری و تابع کردن شکل ومحتوی به بیان واضح مفهوم خودواقعیت است ، نه تنها ازارزش‌آثارواقع‌گرای نمیکاهد، بلکه ، به آنها قدرت می‌بخشد .

هنر واقع‌گرای ، با بازسازی واقعیت ، به درک آن نایل می‌آید . این روند ادراک ، نه تنها شامل افکار ، احساسها و کوششهای کسانی میشود کـه آثار پر ارزش هنـری میافرینند ، بلکه ، مردمی را هم که تمجید کننده و ستایشگـر آنانند ، در برمیگیرد . مرزهای متحرک واقع‌گرایی ، با درجه‌ی شناخت‌کامل واقعیت توسط هنر ، و نه با روشهای صوری که از واقعیـت بدورند ، تعیین میگردد . درست همین تجسم عمیـق زنـدگی و چشم‌انداز وسیع است که شیوه‌ی واقع‌گرای سوسیالیستی را از دیگر شیوه‌های مشروط تاریخی متمایز میگرداند .

با مطالعه‌ی آثار تئوریک اساتید بـزرگ واقع‌گـرایی سوسیالیستی در باره‌ی شیوه‌ی هنری شان ، میتوان دید که آنان در بیان تزهای کلی و بی چون و چرای خود ، مانند تجسم زندگی از یک موضع اجتماعی و اشتیاق به درک و دگرگون کردن آن برتفسیر خصوصی شیوه‌ی هنری تأکید کرده و ماهیت این یا آن شکل هنری را در نظر گرفته‌اند .

مثلا ، در مورد آلکسی تولستوی ، اصول عمده ، عبارت بودند از قوانین تمثیل پردازی : او میگوید «واقع‌گرایی ، نتیجه‌ی کلی رویدادهای منفردی است که دارای خصوصیات ویـژه‌ای میباشند . واقع‌گرایی ، کمیات تصادفی را بدور انداخته و کمیات ویژه را با هم پیوند میدهد . واقع‌گرایی ، چهره‌ی جاری زندگی را گرفته و آنرا به پدیده‌ی پایداری تبدیل میکند که حاوی جـوهر آن چیزی است که جریان دارد ـ زندگی ـ در حالیکه ، مثـلا ، طبیعت گرایی ، صرفاً تصویر بی تفاوتی ارائه میدهد . واقع‌گرایی

بمعنای موضوع اجتماعی ومثالهای تعمیم‌یافته‌ی اجتماعی است. واقع‌گرایی ، درزمان، پرسه نمی‌زند وقهرمانان افسانه‌های‌باستانی رابا بالاپوشهای‌چرمین امروز ملبس نمیکند . واقع‌گرایی ، زندگی جدید را بطور جبهه‌ای مورد حمله قرار میدهد . وآنگاه ، بسته به‌مهارت هنرمندان ،بعهده‌ی یکایک‌آنها است که‌هرچه رامیتوانند، بردارند و دگرگون کنند ، و چیزی را بردارند که زنده باشد نه سایه‌ی تهی . این شق اخیر ، مناسب حال صورت گرایان است .» (۱۵)

«ناظم حکمت» ، شاعر بزرگ معاصر ، این مسئله را بطریق دیگری تحلیل میکند . او استفاده ازوسیع‌ترین چشم‌اندازها و شکلهای هنری ، حتی آن شکلهائی را که بقول خود او بطور کامل از اصول «تجسم صرفاً ظاهری رویدادهای طبیعی و روح انسان» (۱۶)گسسته‌اند، درواقع‌گرایی سوسیالیستی ، مسلم فرض میکند . حکمت نیز مانند الکسی تولستوی ، با پذیرفتن اهمیت فراوان محتوی درهنر ، سخت بااین عقیده مخالف بود که هرشکل معین هنری رامیتوان منجصراًجزء ذاتی واقع‌گرایی سوسیالیستی قلمداد کرد . «تصور خدمت به حزب و مردم ، با انتخاب هرشکل ویژه‌ای ، بمعنای تبدیل این خدمت به یک مسئله‌ی مربوط به‌شکل میباشد و این ، صاف و پوست‌کنده ، صورت‌گرایی است .» (۱۷)

تااینجا ، درتعریف واقع‌گرایی سوسیالیستی ، فقط به بررسی چند تمایل پرداختیم ، که برخی از آنها از نمایش حقیقی زندگی دست برداشته و برخی دیگر ، واقع‌گرایی سوسیالیستی‌را بدون رعایت دقیق «شکلهای خود زندگی» نمیتوانند تصور کنند .

بنظرما، برشت، درتزهای خودبنام «واقع‌گرایی‌سوسیالیستی درتأتر» ، بوضوح ، مرزهای واقع‌گرایی سوسیالیستی را تعیین کرده است . اینجا ، بایک برنامه‌ی کامل استتیکی مواجهیم که درآن ، اصول شیوه‌ی جدید ، بطریق بسیار فردگرایانه‌ی «برشت» تفسیرشده است .

۱۵ــ ا . ن . تولستوی : «مجموعه‌ی آثار» ، چاپ روسی ، جلد ۱۳ ، مسکو ، ۱۹۴۹ ، ص ۳۷۹ .

۱۶ــ «پروبلمی‌وستوکوودنیا» ، شماره ۲ ، ۱۹۵۹ ، ص ۸۰ .

۱۷ــ پیشین ، ص ۷۸ .

«واقع‌گرایی سوسیالیستی ، بازسازی زندگی و روابط انسانی ، مطابق واقعیت ، بکمک هنر و از نظرگاه سوسیالیستی است .» (۱۸)

در اینجا برشت تاکید مینماید که با وسائل هنری میتوان به «حقیقت زندگی» دست‌یافت.

اومینویسد : «این‌بازسازی ، نفوذ به‌درون‌هسته‌ی روندهای اجتماعی و برانگیختن نیروهای معنوی از نوع سوسیالیستی را ممکن میسازد .»

نه فقط به استناد این نقل قولها ، بلکه ، از تحلیل عقاید برشت بشکل برجسته ، روشن است که«وسائل هنری» ، انتخاب‌و تعمیم جنبه‌ی اصلی روندها و پدیده‌های زندگی را امکان‌پذیر میگرداند . دراینجا مسئله‌ی شکلهای هنری که‌درمعنای دقیق‌کلمه، به زندگی وفادار باشند ، مطرح نیست .

این مسئله ، بابررسی هریک از رویدادهای نمایشنامه‌ی تمثیلی «زن‌نیک‌سچوان» که از لحاظ موضوع اصلی‌اش تخیلی ولی از لحاظ ماهیت ، کاملا واقع‌گرایانه است ، آشکار میشود . آرایشگر دولتمند ، باانبرک ، ضربه‌ای به «وانگ» سقا واردکرده و بازوی او را شکسته است . «شن‌ته» زن ـ قهرمان داستان ـ نیز از این موضوع باخبر شده‌است.

شن‌ته : بازویت را چه میشود ؟

شیم : آرایشگر ،درجلو چشم همه‌ی ما ، بازوی او را شکست .

شن‌ته (که از بی‌توجهی خود دچار وحشت شده) : وتو هم‌توجهی نکردی . یکراست بروپیش دکتر ، وگرنه‌همینطور میماند و تو دیگر هرگز درست و حسابی قادر به کارکردن نخواهی‌بود. چه اتفاق وحشتناکی افتاد ! یاالله بلند شو ! با من بیا !

مرد بیکار : او به قاضی احتیاج دارد ، نه به دکتر . او این حق را دارد که از آرایشگر ثروتمند تقاضای خسارت کند .

وانگ : فکر نمیکنی بخت با من یاری کرده است ؟

۱۸ـ نقل ازاولین چاپ تزهای‌برشت ، بوسیله‌ی «ای . فرادکین» ، در مقاله‌ی «ابتکار هنری و نمایشنامه‌های برتولت‌برشت» ، مسائل ادبی ، شماره ۱۲ ، ۱۹۵۸ ، صفحات ۷۱ـ۷۰ .

شیم : تنها درصورتیکه خوب و شکسته باشد .

وانگ : فکر میکنم همینطوره . ببین ، کاملا ورم کرده . بنظر تو برای مستمری گرفتن کافی است ؟

شیم : تو به یک شاهد احتیاج داری ، که درست بموقع درآنجا بوده باشد .

وانگ : ولی شما همه دیدید که او بازوی مرا شکست . همه‌تان میتوانید شهادت بدهید .

(به اطراف نگاه میکند .)

مرد بیکار ، دختر و خواهرزنش کنار دیوار خانه نشسته مشغول غذا خوردنند . کسی‌به بالا نگاه نمیکند .

شن‌ته (به شیم) : ولی ، تو که دیدی !

شیم : من دوست ندارم با پلیس سرو کار داشته باشم .

شن‌ته (به خواهرزن مرد بیکار) : پس تو چی !

خواهرزن : من ؟ من نگاه نمیکردم .

شیم : منظورت‌چیه ؟ من دیدم که تو نگاه میکردی . تو فقط میترسی ، چون آرایشگر قدرتمند است .

شن‌ته (به پدر بزرگ) : مطمئنم که تو قبول شهادت را رد نخواهی کرد .

خواهرزن : آنها به گفته‌های او توجهی نخواهند کرد . سنش بالا رفته .

شن‌ته (به مرد بیکار) : ولی مستمری تمام عمر راپاداش میدهیم .

مردبیکار : آنهامرا دوبار درحال‌گدائی دیده‌اند . شهادت من برای او فایده‌ای ندارد .

شن‌ته (از روی عدم اطمینان) : پس هیچ یک از شما جرأت گفتن آنچه راکه‌اتفاق افتاده است ندارد. میبینید که بازوی یک‌آدم درروشنائی‌روز شکسته میشودولی دهانتان رامی‌بندید ...

صحنه‌ای که ما نقل کردیم میخواهد نشان بدهد که گرسنگی و فقر ، چگونه انسان را فاسد میکنند . وضعیتی که برای این منظور انتخاب شده ، وضعیت بسیار حادی است . پاسخهای کوتاه شخصیتها ، حاصل شرایط معینی است و نشان

میدهد که اینها چگونه مردمی هستند .

لیکن ، این صحنه ، نه‌تنها برای‌پیش بردن نمایش ، برای تاکید برمنظور کلی نویسنده ورسالت خاص این حادثه‌ی ویژه ، برای نمایشنامه ضروری میباشد . بهمین علت است که گفته‌های شن‌ته ، ناگهان ، از صورت نثر به نظم مبدل میشود و درآن ، صدای خود نویسنده ، بوضوح بگوش میرسد .

ای‌بینوایان !

برادرتان را می‌آزارند و شما چشم‌ها را فرو می‌بندید .

او رامی‌زنند و فریادش بلند میشود و شما خاموشید ؟

جانور وحشی به همه جـاسر میکشد و قربانـی‌اش را برمی‌گزیند .

و شما میگوئید :

ما را بخشیده است ، چون کاری بکارش نداریم .

این ، چه‌گونه شهری‌است ؟ شما، چگونه مردمی هستید؟ وقتیکه بیعدالتی میبینید ، باید درشهر طغیان کنید . و اگر طغیان نکنید ، بهتـر است ایـن شهر ، پیش‌از رسیدن شب ، درآتش بسوزد ! (۱۹)

کاملا روشن است که نویسنده ، به‌دنبال این مطلب ، از نثر استفاده خواهد کرد . حالا به ادامه‌ی نطق شن‌ته می‌رسیم ، آنجا که میگوید «ولی شما دهانتان را می‌بندید» .

۱۹ـ درمقاله‌ی «ن . س . پاولووا» ، بنام «اکسپرسیونیسم و برخـی مسائل مربوط به تکامل واقع‌گرایی سوسیالیستی درادبیات جمهوری دموکراتیک آلمان» (درمجموعه‌ی «واقع‌گرایی و رابطه‌ی آن باسایـر سبکهای هنـری ، مسکو ، ۱۹۶۲ ، آکادمی علوم شوروی ، ص ۲۹۸) ، این صحنه به طریق دیگری تفسیر شده است . بنظر مؤلف ، تاآنجا که به تک‌گویی‌شن‌ته مربوط می‌شود ، صحنه به زندگی‌وفادار است ولی‌خود تک‌گویی رامتعلق به درام‌اکسپرسیونیستی می‌داند . بنظرما ، تمامی نمایشنامه ، تماما ، منعکس کننده‌ی اصل زندگـی نیستند ولی این صحنه و تمامی نمایشنامه ، باوجود تک‌گویی شن‌ته ، بطور کلی ، به معنای صحیح کلمه ، واقع‌گرایانه هستند . از آنجهت واقع‌گرایانـه هستند که قوانین تکامل زندگی و شعور انسان درعصر زوال سرمایه‌داری را به‌شکل تعمیم یافته ، بصری و بکاملترین وجه ممکن بیان می‌کنند .

«... وانگ ، اگر مردمی‌که واقعاً شاهد قضیه بودند حاضر به شهادت نشوند ، من خودم میگویم که شاهد ماجرا بوده‌ام .»

این تکیه‌گاه روانی ، بازهم رشد می‌یابد . یکی‌از زنان شاهد ، نه‌تنها از ادای شهادت خودداری میکند ، بلکه ، تصمیم میگیرد شن‌ته را هم لو بدهد .

مرد بیکار: او (شن‌ته ــ م .) به سوی‌آرایشگرحمله‌کرده تاکتکش بزند .

خواهرزن : ما نمیتوانیم دنیا را عوض کنیم .

شن‌ته (باناامیدی) : من برای شما چنین وظیفه‌ای تعیین نکردم . من فقط ترسیده بودم . نه ، منظور من این نبود . از جلو چشم من گم شوید !

مرد بیکار ، خواهر زن و پدر بزرگ ، فکرکنان ، با لب و لوچه‌ی آویخته ، دور می‌شوند .

شن ته (به تماشاگران) :

هرجاکه بگذاریشان ، می‌ایستند .

و اگر از خود برانی‌شان ، زود دور می‌شوند .

چیزی قلبهای آنان را به‌تپش‌درنمی‌آورد . تنها ، عطرنان میتواند سرآنها را به‌سوی آسمان بلند کند . (۲۰)

کاملا روشن است که کلمات «خواهرزن» ، درجای معین خود ، مفهومی‌کلی وتمثیلی بخودمیگیرد . این‌کلمات ، نتیجه‌گیری مردمی هستند که نمیتوانند پیکار کنند . شرح مختصر نویسنده، که نه فقط مسئله‌ی «عدم مداخله» ، بلکه، ساخت‌اجتماعی ــ روانی لمپن‌پرولتاریای معاصر را بررسی میکند ، مجدداً بازبان شن‌ته و به صورت شعر بیان میشود .

محل وقوع حوادث نمایشنامه درچین ، کاملا قراردادی است . شخصیتها هم قراردادی‌اند ولی باوجود این ، بهیچوجه این تصور رابوجود نمی‌آورند که تمثیلهای تهی یاعقاید شخصیت یافته هستند . این امر که برشت ، موضوع اصلی نمایشنامه ، یعنی‌مسائل اجتماعی ــ فلسفی رابطور ماهرانه‌ای دارای‌انگیزش

۲۰ــ ب . برشت : «زن نیک‌سچوان» ، نقل‌از «اینوسترانایالیتراتورا» ، شماره ۲ ، ۱۹۵۷ ، صفحات ۳۱ــ۳۰ .

روانی کرده ، مبین همین مسئله میباشد .

تمام شیوه‌های قراردادی و نمایشی که دراین نمایشنامه بکاررفته ، مانند شخصیت دوگانه‌ی‌شن‌ته ، دیدار خداها اززمین، میان پرده‌های شعری و صحنه‌هائی که برای رشد همشکل نمایش مهم بشمار نمیروند ، تماماً نقاط عزیمتی هستند برای شناخت روندهای اجتماعی که درزندگی انسان بوقوع می‌پیوندند . بافت نمایشی «زن‌نیک‌سچوان» ، ناگزیر به این نتیجه میرسد که برای جهانی که انسان را درراه دگرگون شدنش از شکل می‌اندازد ضروری است ، گرچه نویسنده ، رسیدن به‌این نتیجه رابه عهده‌ی تماشاگران میگذارد و میکوشد آنان رابه شرکت فعال در این راه برانگیزاند .

هدف مؤخره‌ی نمایشنامه ، که توسط یکی‌ازبازیگران ، درمقابل پرده ، خطاب به مردم ، خوانده میشود ، همین است .

ای‌تماشاگران ، ای‌دوستان گرامی !

میدانم که این ، پایان خوشی نیست !

. . . . . .

پرده می‌افتد و ما ، سرگشته ، دراینجا ایستاده‌ایم ، هیچ مسئله‌ای حل نشد ، خود اینرا دانسته‌ایم .

. . . . . .

ولی باید راه‌حل صحیحی وجود داشته باشد .

برویدو بکوشید، بخاطر پول یا عشق، راه حلی‌پیدا کنید!

قهرمان را عوض کنیم ؟ یاتکامل او را نشان دهیم ؟

آیا عوض کردن زورمندان بالا درنظر نیست ؟

یا بدون آنها هم میتوان راه‌حلی یافت؟

من خموش و آشفته‌ام ،

پس‌ای‌دوستان ، یاورم باشید ! بگذارید تمام فکرهاگردهم آیند .

و بگذارید تا آنجا که در قدرتمان است بکوشیم و

راه‌حلهای خوب برای سعادت انسان نیک بیابیم .

پایان بی‌حاصل را بی‌درنگ رها میکنیم .

میدانید که

باید ،

باید ،

و باید پایان خوشی باشد ؟

نمایشنامه‌های برشت ، عمداً ، از هرگونه «وفادار بودن به زندگی» به طور اتفاقی ، پرهیز میکنند . جای آنرا یک «نظم طبیعی» میگیرد که قوانین تکامل تاریخی جامعه که بوسیله‌ی هنر «تنظیم» و تعمیم یافته است ، جوهر آنرا تشکیل میدهد . این ، درعین حال که‌تنها شق ممکن نیست ، شکل کاملا قابل‌قبول تجسم واقع‌گرایانه‌ی واقعیت دردوره‌ی تکامل انقلابی آن بشمار میرفت .

بااینکه گورکی درداستان «مادر» ، عقایدخودرا صریحاً بکمک توصیفهای بی‌نهایت‌عینی حالات‌روانی «نیلوونا» که‌بامسائل جزئی زندگی روزانه ارتباط دارد بیان میکند ، درنمایشنامه‌ای‌که برشت از این داستان به روی صحنه آورده ، او را درواقع طوری نمایش میدهد که هیچیک از صفات شخصیت مادر درداستان گورکی را ندارد .

برشت که به اصول هنری خود وفادار است ، «هلنه‌وایگل» را که ایفا کننده‌ی نقش مادر بود ستایش میکند . بخاطر اینکه اواز میان تمامی صفات نیلوونا ، «صفاتی رابرگزیدکه تفسیرهای سیاسی پردامنه‌ی «ولاسف‌ها» را توجیه میکرد (و درنتیجه ، کاملا فردی ، بیمانند و غیرقابل تکرار بودند) ؛ بعبارت دیگر ، او چنان بازی میکرد که‌گوئی سیاستمداران به‌تماشایش نشسته‌اند ، گرچه ، این امر از هنرمند بودن او نکاست و مانع هنری بودن بازی او نشد .» (۲۱)

ماهیت نمایش فردی شخصیت نیلوونا را نمیتوان مورد بحث قرارداد . وایگل ، دستکاریهای ضروری برای تجسم روانی را که لازمه‌ی بیان مادی اوضاع سیاسی است ، باتکیه برتجربه‌ی خصوصی زندگی خود انجام میداد .

همانطور که می‌بینیم برشت سعی نمیکرد تماشاگران راتا آن اندازه که‌فراموش کنند که در تأتر هستند و ادار به یکی‌دانستن خود با نمایشی که بروی صحنه بود کند (برعکس او ،

۲۱ـ ب . برشت : «درباره‌ی تأتر» ، مجموعه‌ی مقالات ، چاپ روسی ، مسکو ، ۱۹۶۰ ، ص ۹۰ .

استاینسلاوسکی میکوشید چنین کند) . در این راه ، نویسنده و کارگردان ، درسالهای ۲۹ـ۱۹۲۰ ، با کوشش زیادی از سنت ونوآوری درهنرشوروی پیروی‌میکرد ، توأم‌باجستجوی «می‌یرهولد» برای شکلهای تازه در تآتر ، مایاکوفسکی درشعر و «آیزن‌اشتاین» درسینما . از این نقطه نظر ، برشت را باید برجسته‌ترین نمونه‌ی پیوند جاودانی بین بعضی از جریانهای واقع‌گرایی سوسیالیستی سالهای ۲۹ـ۱۹۲۰ بابرخی ازجریانهای واقع‌گرایی سوسیالیستی درسالهای ۳۹ـ۱۹۳۰ و سپس سالهای ٤۹ـ۱۹٤۰ و ۵۹ـ۱۹۵۰ دانست .

اهمیت بارز نیلوونا که گورکی بکمک صفات فردی شخصیت این زن ـ قهرمان بیان کرد و وجود پیوند ناگسستنی بین او و حیات اجتماعی روسیه و دوره‌ی خاص انقلاب ۱۹۰۵ را برای خواننده مسلم گردانید ، دردست برشت و درجهت منافع هدفهای هنری نمایش قوانین کلی جنبش کارگران انقلابی در مقیاس جهانی ، وسعت بیشتری یافت .

باوجود اینکه برشت ، «مادر» را به شکل دیگری به نمایش‌د رآورده بود ، گورکی درسال ۱۹۳۲ آنرا تایید کرد . او ازاصول غیرمعمول تمثیل‌و شیوه‌های قراردادی مورد استفاده برای تبیین مفهوم اشیا و پدیده‌های واقعی برنیآشفت ، مهمترین جنبه‌ی نمایش برشت باهدفها ونظرات گورکی تطابق کامل داشت. درچنین زمینه‌ای ، هرشیوه‌ای که بکار گرفته شود ، هدف‌مقتضی راعملی میکند.

«مادر» ، چه دردست گورکی و چه در دست برشت ، این مسئله را ثابت میکند که مهمترین جنبه‌ی یک اثر واقع‌گرای سوسیالیستی ، عبارتست از شناخت کلی از زندگی ، که برای رسیدن به‌آن، ازمتنوع‌ترین ودرمورد هنرمندان‌اصیل ، ازنومایه‌ترین شیوه‌ها و وسائل سود می‌جوید .

بازگردیم به تزهای برشت .

«لذتی که هرشکل هنری به انسان میدهد ، درواقع‌گرایی سوسیالیستی ، شکل لذت بردن از این شناخت را بخود میگیرد که جامعه میتواند سرنوشت انسان را تعیین کند .

«کارهنری ، که موافق اصل واقع‌گرایی سوسیالیستی

آفریده شده ، قوانین دیالکتیکی تکامل اجتماعی را که شناخت‌آن به جامعه کمک میکند تاسرنوشت انسان را تعیین نماید ، آشکار میسازد . مردم ورویدادها رادرحالت مشروط تاریخی وتغییرپذیر بودن و داشتن ماهیت متضاد نشان میدهد .» (۲۲)

نظریه‌ی درک زیبائی ، درزیبائی شناسی ماده‌گـرای ، همواره بادرک جهان پیوند داشته است . درعبارتی کـه نقـل کردیم ، برشت میکوشد برنقش ویژه‌ی واقع‌گرایی برای شناخت استتیکی زندگی تاکید ورزد . انسان ، بادست یافتن برشناخت قوانین تکامل اجتماعی ، میتواندبرای تعیین سرنوشت خودتصمیم بگیرد . درست‌همین‌عامل ، خلوص خوش‌بینانه‌ی هنرسوسیالیستی را تشکیل میدهد ، که ممکن است درسبکهای گوناگون ، منجمله سبکهائی که بمراتب از تعمیمهای برشت فاصله گرفته‌اند ، متجلی شود .

هنربرشت ، مبتنی براین اعتقاد است که میتوان جهان‌را شناخت و آنرا موافق آرمانهای مترقی بشر دگرگون کرد . اصل موضع‌گیری درهنرها ، به او کمک کرد تا درجستجوی شکلهای نمایشی‌تازه‌ای برآید. برشت‌باپیروی‌ازراه واقع‌گرایی‌سوسیالیستی، دشمن سوگند خورده‌ی آن‌گونه‌ای ازدرام بورژوایی بود که‌درآن، بقول«رونالدپیکوک» منتقدتئاتری معروف انگلیس ، «فرد ، زیرنفوذ تضادنیروهای غیرشخصی‌قرار میگیرد ، که‌درآن بیشتر ازهرچیز قربانی و کمتراز هرچیز تأثیر گذار است .» (۲۳)

البته ، هنر ، به‌یک‌شکل واحدواقع‌گرایی ، محدود نیست و شکلهای واقع‌گرایی ، همراه بازمان و تمایل به آینده ، دگرگون میشود . لیکن ، باید توجه داشت کـه درورای طبیعت دگرگون شونده‌ی هنرها بطوراعم و واقع‌گرایی بطور اخص ، مـرزهـای کاملا مشخصی وجود دارد . بدینسان ، هنر ، هیچوقت نباید از سازنده‌ی خود ــ انسان ــ بگسلد ، و موضوع هنر ، همواره ، واقعیتی بوده و خواهد بود که از شعور هنرمند گذشته و درکار هنری او نقش بسته است . حتی وقتی که‌واقعیت ، تقریباً بدون

۲۲ــ «ادبیات آلمان معاصر» ، چاپ روسی ، صفحات ٤۰ــ۲۳۹ .
۲۳ــ رونالدپیکوک : «شاعر درتاتر» ، ۱۹٤۹ ، ص ٥ .

اینکه شناخته شود ، دگرگون گردیده و تمامی معنای خود را از دست داده و کاملا غیر انسانی شود ، همچنان در تصاویر نقاش غیرعینی یا انتزاعی و درعبارات بی‌معنای اشعار «دارای معانی دگرگون شونده» به هستی خود ادامه میدهد .

چه ما بپذیریم که اینگونه آثار به دنیای هنر تعلق دارند و چه نپذیریم ، موضوع دیگری است . ولی این نکته باقی میماند که تنها موضوعی‌که ماآز هرفعالیت انسانی میپذیریم ، موضوعی است که از زندگی دریافت میکنیم . اما تاآنجا که به واقع‌گرایی ـ بزرگترین‌شاهراه هنر ـ مربوط میشود ، چنانچه‌حدودآنراتیره‌وتار کرده و مرزهای تاریخی مکاتب و جریانهای آنرا نابود کنیم ، بحث دراین باره بی‌مورد خواهد بود .

واقع‌گرایی ، مانند هرشیوه‌ی هنری دیگری ، بواسطه‌ی داشتن برخی صفات ویژه مشخص میشود که دررابطه باشیء منعکس شونده و هنرمندی که آنرا دریافت میکند ، تغییرجزئی در آنها میدهد . ولی ، این مهم نیست که دنیا و بینش‌انسان نسبت به آن چگونه تغییر خواهد یافت ، واقع‌گرایی ، چنانچه بخواهد معنای ذاتی خود را حفظ کند ، نمیتواند هدف اصلی خود را عوض کرده و از وظیفه‌ی عمده‌ی آن که شناخت جوهر واقعیت عینی بکمک وسائل و امکانات هنری است ، دست بردارد . نتیجه میشود که آن بخش از شکلهای هنری ، که هنرواقع‌گرای‌دربطن آنها تکامل مییابد ، ذهنی و اختیاری نبوده ، بلکه ، متوجه‌شناخت زندگی‌هستند. این شکلها، نه تابع‌فرامین عنان‌گسیخته‌ی‌احساس‌اند و نه تابع هرج‌ومرج هنری ، بلکه از هدف بیان محتوی معینی از خود زندگی وپرتوافکندن برقوانین آن پیروی میکنند .

شیوه‌ی جدید هنری واقع‌گرایی سوسیالیستی باچشم‌انداز وسیع امکانات هنری ، که دراختیار دارد ، مشخص میشود . این شیوه ، عالیترین آرمانهای رمانتیکها ، عناصر عجیب و غریب و تجسم واقعیت بشکل تعمیم تمثیلی و مجازی را دربرگرفته‌است .

ارزش حقیقی واقع‌گرایی سوسیالیستی ، که درتکامل و پویش هنری دائم است ، درکوشش‌آن برای شناخت حقیقت‌زندگی و نه جزمهای کور ، و درانساندوستی فعال و تحولی آن که بهیچوجه انفعالی نیست ، نهفته است .

بوریس ساچکف

واقع‌گرایی و تکامل تاریخی آن

درهنر ، تأثیر استتیکی را میتوان بکمک وسائل وشیوه‌های متعدد بوجود آورد . این حقیقت نه‌تنها مبین توانائی هنر به‌تکامل یافتن ، بلکه ، درعین حال ، نشاندهنده‌ی وجود جریانها وتمایلات متنوعی است که از لحاظ شناخت ایدئولوژیکی و استتیکی واقعیت و تجسم آن درتخیل بایکدیگر متفاوتند .

آثارهنری ، بامنعکس کردن عناصری ازواقعیت که‌دارای اهمیت‌کلی هستند ، توانائی برقرار کردن رابطه‌را بدست‌میاورد، و نیروی تأثیر استتیکی آنها به ماهیت همین تعمیم واقعیت بکمک تخیل ، که اصل اساسی تخیل هنری بشمار میرود ، بستگی دارد .

عنصر اساسی کارهنری ، یعنی تخیل هنری ، نمیتواند وجود داشته باشد مگر اینکه با چیزی تطابق کند که دارای‌واقعیت عینی است . هنر، با پیروی ازاصل واقعیت، میتواند خصوصیات ویژه‌ی واقعیت رادرمراحل مختلف تکامل جامعه‌ی انسانی منعکس کند . این خصوصیات ویژه رامیتوان درهنر باستان ، و همچنین درهنر گوتیک ، باروک ، روکوکو ، و هنر کلاسیک و رمانتیک مشاهده کرد . لیکن ، واقع‌گرایی ، برای نخستین‌بار ، حیات جامعه و شخصیت انسانی را باروابط پیچیده‌ی درونی آنها ، بادید هنری ، مورد مطالعه قرارداد .

واقع‌گرایی ، بعنوان‌یک شیوه‌ی خلاق ، ویژگی ذاتی‌هنر نمیباشد . واقع‌گرایی پدیده‌ای است تاریخی و درمرحله‌ی معینی ازتکامل‌شناخت هنری به‌ظهوررسید که‌مردم‌باضرورت اجتناب‌ناپذیر

تلاش برای پی‌بردن به‌ماهیت وجریان تکامل جامعه مواجه‌بودند ، دردورانی که نخست بطور غریزی و سپس آگاهانه به این حقیقت میرسیدندکه اعمال‌بشری ، نتیجه‌ی‌هیجانها یاارادەی الهی نبوده، بلکه ، بواسطه‌ی علل‌واقعی، یااگردقیق‌تر گفته باشیم ، بواسطه‌ی علل عینی ، برانگیخته میشوند . شیوه‌ی واقع‌گرایانه درهنـر ، توأم باآگاهی از نیزوهای پنهان ، که مکانیسم روابط اجتماعی را تعیین میکنند ، بظهور رسید .

هنر و فلسفه‌ی عصر رنسانس ، برای نخستین‌بار ، بـه رابطه‌ی کامل بین وجود و شعور ونیاز به مطالعه‌ی تحلیلی‌واقعیت بعنوان ضرورت اساسی عصر جدید پی بردند . فرانسیس‌بیکن ، که اصل عمده‌ی فلسفه‌ی او ، بقول «هرزن» ، رسیدن از جزء به کل درمطالعه‌ی دنیای بیرونی و درونی انسان بود ، این مفهوم را فرمول‌بندی کرد .

تحلیل، تدریجاً بصورت ویژگی‌عمده‌ی هنرواقع‌گرای‌درمیآید. تحلیل‌درآثار «رابله» ، «سروانتس» و شکسپیر ، نویسندگان‌بزرگ عصررنسانس ، دیده میشود . رابله ، بانفوذدرقصه‌ی اسطوره‌ای «گارگانتواوپانتاگروئل» (Gargantuaand Panta gruel) توانست شرح مختصری از اصول اجتماعی و دین کاتولیک ، ایدئولوژی متکلمین (Scholastics) و دولت فئودالی ، و بـرخـی از خصوصیات‌انسان جدیدراکه درقالب «پانورگ» به جذب‌خصوصیات بورژوایی پرداخته و شیوه‌ی زندگی‌اش باانسان‌گرایی رؤیائـی «تلمه» ناسازگـار است ، بیان نماید . این تحلیل ، در داستان سروانتس حتی آشکارتر است و به او امکان میدهد که تصویـر ژرف‌تری از عصر خود و توصیف نافذتری از تضاد عمده‌ی آن: ناسازگاری غم‌انگیز عقاید عصر رنسانس درباره‌ی انسان گرایی ، باتکامل عینی جامعه ، بدست بدهد . سروانتس ، درعین ستایش از نیکی ، توهم پیروزی احتمالی آنرا در شرایط تکامل تدریجی نظم دنیای بورژوایی ، از بین میبرد . درمورد شکسپیر ، کـه صفات پایدار روانشناسی اجتماعی جامعه مالکین را تعمیم‌میداد، تضاد عمده‌ی داستانهای رابله و سروانتس ، ماهیت خیالی و قراردادی خود را از دست داد ەو شکلی عینی و تاریخی بخود گرفت که نشاندهنده‌ی شناخت واقع‌گرایانه‌ی او از رابطه‌ی‌درونی

انسان وجامعه میباشد . ازنظر شکسپیر ، محیط اجتماعی‌اجرای نقش شخصیتهای او ، عامل اصلی تضادها و مبارزات اخلاقی آنها میباشد .

شکسپیر با ترسیم جامعه بمثابه عرصه‌ی تضاد بین منافع مادی و اجتماعی ، شالوده‌ی واقع‌گرایی را بعنوان یک شیوه‌ی جدید هنری پی‌ریزی کرد . لیکن ، عناصر تفکر واقع‌گرایانه را میتوان درهنرقرون‌اولیه نیزیافت. واقع‌گرایی ، در دست شکسپیر، موضوع پژوهش ، تحلیل و درک حقیقی گردید .

پس‌از شکسپیر ، تمایل به‌مطالعه‌ی‌تحلیلی حیات‌اجتماعی، درهنر واقع‌گرای ـ که درآستانه‌ی انقلاب کبیر فرانسه درآثار «ریچاردسن» و «دوفوئه» ، «فیلدینگ» و«سویفت» ، گوته‌ولسینگ، دیدرو ، «مرسیه» و «ماری‌وو» از تجسم زندگی روزانه به تجسم زندگی اجتماعی پای نهاده و خصوصیت بارز آن گردید ـ شکوفان شد .

جوهر شیوه‌ی واقع‌گرای ، تحلیل اجتماعی ، مطالعه و تجسم انسان درجامعه است .

خصوصیات ویژه‌ی هنر ـ تجسم دنیای احساسات و افکار انسانی ـ بوسیله‌ی واقع‌گرایی ، مبدل به اصلی میشود که از تقلید صرف ونگرش ذهنی نسبت به طبیعت انسان فراتر میرود . واقع‌گرایی ، انسان را از محیط اجتماعی ، که درآن می‌زید و تلاش میکند ، جدا نمی‌سازد . واقع‌گرایی ، متوجه شناخت و تجسم دیالکتیک روابط اجتماعی بشکل تضادهای‌عینی آنها میباشد . هنرمند واقع‌گرای ، درورای حقایق‌جداگانه و پدیده‌های پراکنده‌ی زندگی روزانه ، تصویر کلی جنبش ومبارزه‌ی نیروهای مختلف اجتماعی را می‌بیند . عامل ذهنی که درآثار واقع‌گرای هنری نفوذ میکند ، هنرمند را وامیدارد تا نظریه‌ای متین و عاری از تعصب نسبت به جهان داشته باشد .

برای اطمینان از واقع‌گرایانه بودن تحلیل اجتماعی محیطی که شخصیتها درآن تلاش میکنند، نویسنده باید واقعیت را به شکل تجلیات بارز آن که بطور عینی درعرصه‌ی روابط اجتماعی انسان وجود دارد و درتک‌تک شخصیتهای اثر مورد نظر منعکس میشود ، ببیند وتجسم کند . انگلس ، اینکار را بعنوان مهمترین

خصوصیت شیوه‌ی واقع‌گرای ، مورد تاکید قرار میداد .

اصل تمثیل درهنر واقع‌گرای ، طبیعتاً و منطقاً ، بیان کننده‌ی‌رابطه‌ی‌علت ومعلولی پدیده‌های اجتماعی‌است . نویسنده‌ی واقع‌گرای ، مجموعه‌ی ویژگیهای فردی شخصیت داستان را بعنوان محصول شرایط متنوع و درعین حال اختصاصی ، مورد بررسی قرار داده وترسیم میکند . شخصیت‌ویژه درهنرواقع‌گرای بدین معنا است که کلی‌ترین ، اساسی‌ترین و تعیین کننده‌ترین خصوصیات محیطی را که موجب پرورش قهرمان گردیده و از طریق او ، خصوصیات همین محیط اجتماعی متجلی میگردند ، گردهم آورده و متحد سازد .

هنر ناواقع‌گرای نیز شخصیت می‌آفریند ، ولی این‌شخصیتها ارتباطی بامدلول تمثیلی خویش ندارند . هیچ یک از جریانهای هنر جهان ، چه کلاسیسیسم و چه رمانتی سیسم ـ که آثار هنری باارزشی آفریده و هنر را غنا بخشیده‌اند ـ هیچگاه نتوانسته‌اند مجموعه‌ای از شخصیتهای نماینده‌ی طبقات و اقشار مختلف را کـه درآثار نویسندگان واقع‌گرای ، یعنی آفرینندگان حماسه‌ی عصر نوین ، دیده میشود ، بوجود بیآورند .

هنر واقع‌گرای ، درآستانه‌ی انقلاب فرانسه ، دربررسی واقعیت ، هنوز هم جامعه‌ی بورژوایی را که دربطن فئودالیسم رشد یافته بود بعنوان هنجار آرمانی و مطلوب تمدن فرض کرده و از انسان «طبیعی» بعنوان پرچمدار نظریه‌ی آزادی اجتماعی ، آزادی از قید استبداد ، و مفهوم ارباب ورعیتی وظیفه واخلاقیات فئودالی دفاع میکرد . واقع‌گرایان نخستین ، قهرمان جدید و انسان جدیدی آفریدند که باقهرمان مهذب ادبیات کلاسیک‌فرق داشت . آنها ، که محدودیتهای بورژوایی مانع کارشان نمیشد ، تمامی هم خود را متوجه نشان دادن تضادهای حاد اجتماعی آن زمان درآثار خویش کردند ، ولی تجسم بی‌نهایت دقیق و حتی تجربی محیط بوسیله‌ی آنان ، باآرمانی کردن شخصیت اصلـی داستان همراه بود . این کار را میتوان چنین تبیین کرد کـه واقع‌گرایی اولیه ، درموقعیتی نبود که تضادهای موجود بیـن اصل آزادی اجتماعی و تجسم عملی آنرا درجامعه‌ی بورژوایی فاش سازد . انسان «طبیعی» ، بزودی ، بامبدل شدن به یک‌عضو

زیرک وحسابگر بورژوازی که برنظریه‌ی خـ درباره‌ی آزادی بمثابه تجلی نفع شخصی خـود پرستانه تاکید میـرود ، ماهیت حقیقی خود رانشان داد . این‌امر ، محدودیتهای اخلاقیات عصر روشنگری را که‌موجب تمایل‌روانشناسانه درنثرواقع‌گرای آثـار «پره‌وو» ، استرن ، گوته و سپس در آثار «شودرلوولاکلو» گردیده بود ، آشکار کرد .

زندگی درنظر شخصیتهائی کـه این نویسندگـان خلـق میکردند از وضوح و سادگی‌ئی که شخصیتهای داستان درعصر روشنگری داشتند و بدون هیچگونه تردیدی درشرایط پیچیده‌ی آن زمان فعالیت و عمل میکردند ، تهی‌بود ؛ آنها شخصیت‌انسانی را بمثابه ترکیب شگفت‌آور و پیچیده‌ای از تضادهای درونـی میدانستند که زیر تسلط مالیخولیا یا هیجان بود . نویسندگـان مکتب‌روانشناسی ، ازرابطه‌ی پیچیده‌ی بین‌انسان ومحیط اجتماعی او ، و همچنین ، از این حقیقت مسلم آگاه بودند که واقعیت ، مطمئناً موافق قوانین فلسفه و اخلاقیات عصر روشنگری شکـل نگرفته‌است . آنان ، بدینسان ، شکاف دهان‌گشوده وتضاد منافع بین فرد و جامعه را کشف کردند . واقع‌گرایی قرن هجدهم ، ضمن آشکار کردن تضاد بین کوشش انسان درراه رسیدن به آزادی وعدم‌امکان دست یافتن به آن ، نتوانست راه‌حلی برای‌این مسئله‌ی اساسی قرن بجوید ، چون انقلاب بورژوایی ـ کـه نویسندگان واقع‌گرای به رشد آن پی‌برده بودند ـ درعین اعلام آزادی ، برنوع دیگری از استثمار صحه گـذاشت . انـدیشه‌ی اجتماعی و هنر واقع‌گرای آن زمان درباره مسئلـه‌ی مـالکیت خصوصی (باوجود اینکه از مسائل حاد شعور اجتماعی آن‌زمان بود) داوری صحیحی نکرد و نمیتوانست بکند ، و بدینجهت با تضادهای ایدئولوژیکی که‌از حل‌شان عاجز بود ، مواجه گردید . این شرایط ، به پیدایش‌کلاسیسیسم نووجنبشهای پیش‌از رمانتیسم درهنر منجر شد .

کلاسیسیسم درعصرانقلاب بورژوایی ، تجلی آن گونه‌ای از شعور اجتماعی بود که مفهوم وظیفه‌ی ا را مفهومی مطلق می‌انگاشت . ایدئولوژی بورژوایی که،با احتیاط واعتدال در عمل مشخص میشد، کلاسیسیسم با واقعیت تلقی

میکر ، درنظر گوته‌وشیلر که‌آثارشان فوق تمام فعالیتهای‌استتیکی و اجتماعی قرن هجدهم بود، کلاسیسیسم، یعنی هنر زیبا واخلاقی، که برپایه‌ی الگوهای کلاسیک‌کامل مبتنی بود ویک‌روح هماهنگی ایجاد میکرد ،و سیله‌ای بود برای آموزش و پرورش انسان ، و غلبه برخودپرستی و عدم هماهنگی ، که محصول واقعیت‌اجتماعی سرمایه‌داری بشمار میرفتند .

گوته‌وشیلر بطور کامل از بیهودگی و بی‌حاصلی پرستش فرد بورژوایی که در«طوفان و حمله» موعظه میشد آگاه بودند و ارائه‌ی واقعیت بوسیله‌ی هنر رمانتیک و پیش از رمانتیکها را، که زندگی درنظر آن همچون کلاف سردرگمی از توهمات‌بود و گاه به دنیای خیالات پناه می‌برد و گاه میکوشید نظم سابق را که انقلاب نابود کرده بود بازگرداند ، نمیتوانستند بپذیرند . گوته و شیلر که درجستجوی دیوانه‌وار خود برای یافتن کلید معمای پیشرفت ، به نمایندگان بعدی اندیشه‌ی اجتماعی می‌پیوندند ، تدریجاً احیای هنر و فلسفه را در مفهوم تکامل یافتند که دراواخر قرن هجدهم و اوائل قرن نوزدهم بطور جدی درشعور اجتماعی نفوذ کرده و بوسیله‌ی هگل درکتاب «پدیدار شناسی ذهن» تنظیم شده‌بود . درعین‌حال ، مفهوم «سوسیالیسم رؤیائی» بصورت منظم درآمده راه حل تازه‌ای برای تضاد بین آزادی و نظام اجتماعی ، که دردنیای پیش‌از انقلاب پایه‌ریزی شده‌بود یافت ، وبدین‌ترتیب، صحت قانون نفی‌نفی را که هگل کشف کرده بود مورد تأیید قرار داد . نظریه‌ی تکامل ، مردم را به اتخاذ نظرگاه تازه‌ای نسبت به تاریخ و نگریستن به آن بمثابه یک روند ، وادار کرد .

شیلر ، که بخش بزرگی ازعمر خود رابه مطالعه‌ی تاریخ پرداخت ، دروا پسین تراژدیهای خود که بمثابه یک واقع‌گرای به رویدادها نزدیک میشد ، منافع مادی را عامل عمده و پنهانی فعالیتهای بشر میدانست.اوبافائق آمدن‌براصول‌تئوریک‌کلاسیسیسم، در «یلهلم‌تل» ، از نظریه‌ی حکومت مردم دفاع کرده و درمی‌یابد نظام [illegible] به جای روابط فئودالی که توسط انقلاب متلاشی گردید استقرار [illegible] آخرین مرحله‌ی تکامل اجتماعی بشمار نمیرود .

گوته تکامل را خصلت ذاتی طبیعت و آنرا شامل تمام حوزه‌های [illegible] به تاریخ ، میدانست. او در اواخر زندگی

خود به حقایقی دست یافت که برای قرن هجدهم ناشناخته بود ، و در«ویلهلم‌مایسترز» نشان داد که به نظرات مهمی برای تجدید سازمان جامعه که «سن‌سیمون» و «فوریر» مطرح کرده بودند ، رسیده است . نظریه‌ی تکامل درسراسر داستان «فاوست» هم دیده میشود . درآخرین صحنه ، فاوست که بوسیله‌ی «کاره» نابینا شده است ، درذهن خود ، درباره‌ی بازآفرینی دنیای کاملی می‌اندیشد که درآن ، راه‌رسیدن به آرزوهای شخصی رادرخدمت بمردم مییابد . حتی صدای بیل «لمور» که برای نابینا قبر می‌کند ، نمیتواند رؤیاهای فاوست درباره‌ی امکان رسیدن مردم به سعادت وخوشبختی درروی زمین را پنهان کند. تراژدی‌گوته بااظهاراینکه «عصر طلائی» ، نه درگذشته ، بلکه درآینده است ، تایید کرد که راه‌حل مسائلی که از انقلاب بورژوایی ناشی شده‌اند ، تنها در خود تاریخ ، که در هنر قرن نوزدهم موضوع مطالعه و تحقیق گردید ، نهفته است .

کلاسیسیسم دراوائل قرن نوزدهم ، آشکارا رو به زوال نهاده بود ، چون نظریه‌ی ذاتاً ایستای آن نسبت به زندگی ، با تحرک و پویائی جریان تاریخ درتضاد بود . نظریه‌ی جدید نسبت به‌زندگی اجتماعی که‌درروشنائی دوران پس‌از انقلاب بظهوررسید، توأم‌باجنبه‌های نوین‌واقعیت، برای‌نخستین‌بار توسط رمانتی‌سیسم، که نسبت به تاریخ دارای حس تشخیص ذاتی و از شکلهای متغیر زندگی اجتماعی آگاه بود ، کشف گردید . رمانتی‌سیسم نیز عدم هماهنگی را درروند تاریخ جستجو میکرد : چون تجربه‌ی عملی ، توهمات مربوط به امکان هماهنگی اجتماعی درجامعه‌ی مالکین را که ناشی‌از انقلاب بودازبین برد ؛ و سرمایه‌داری فرد ناهماهنگ را بجای انسان هماهنگ ، جامعه‌ی پاره پاره را بجای جامعه‌ی یگانه ، اختلاف‌را بجای برادری ، مردمی را که تحت تسلط افکار و احساسات خودپرستانه هستند بجای مردمی که بخاطر هدف مشترکی زندگی میکنند آفرید . عنصر علت در جامعه‌ی بورژوایی ، که مردم را به اتمهای دافع یک‌دیگر تبدیل کرد ، بقول انگلس ، منافع خصوصی بود که موجب از هم‌پاشیدگی عمومی گردید . رمانتیکهای مترقی ، بویژه «بایرون» و «شلی» ، به خصلت آشتی‌ناپذیر بودن روابط اجتماعی پی‌برده و تدریجاً دریافتند که

توده‌ها ـ که بارپیشرفت را به دوش خویش میکشند ـ تنهانیروئی هستند که تاریخ را به پیش میبرند . اینگونه دست‌آوردهای‌فکری، توام بااعتراض سیاسی علیه انقیاد ملی مردم ، مبارزه درراه آزادی انسان ونفی‌بی‌گذشت اقتدارگرایی (Authoritarianism) تماماً به گسترش محتوی اجتماعی نوشته‌های آنان کمک کرده و آنها را بسوی شناخت ماهیت حقیقی روند تاریخ هدایت و برای گذار به واقع‌گرایی آماده کـرده است . در مورد بایـرون ، ایـن جریان تکامل فکری به‌آثار واقع گرای ازقبیل «بپو» و «دون‌ژوان» منجر گردید . مرگ زودرس شلی او را از ادامه‌ی کارش بعنوان یک واقع‌گرای بازداشت ، گرچه ، او درواقع ، از لحاظ تکامل اجتماعی ، بمراتب از بایرون جلوتر بود . او نه‌تنها به ماهیت آشتی‌ناپذیر بودن روابط اجتماعی و ناشی شدن آن از توزیـع غیرعادلانه‌ی ثروت پی‌برد ، بلکه در آثارش به مخالفت با استبداد برخاست و طنزهای سیاسی او حکایت از اجتناب‌ناپذیری تغییـر نظام موجود اجتماعی میکرد ، که در «پرومتئوس‌آزاد» بصورت شعر بیان‌شده ودرآن ، درمقایسه باآنچه درجامعه‌ی سرمایه‌داری حاکم است ، بدنبال شرایط اجتماعی ، اخلاقی و سیاسی بهتری میگـردد .

لیکن ، رمانتی‌سیسم نتوانست تضادهای اجتماعی را یکجا و بطور کامل بشناسد ، و درمورد نقش فرد به اغراق‌گویی پرداخته دنیای درونی او را تعمیم داد و پیوند او بادنیای عینی را از هم گسست . واقع‌گرایی ، دربررسی همان مسائل ، از آنجا که واقعیت را بصورت یک کل واحد می‌دید که روابط و علتها در درون آن متقابلا مشروط یکدیگرند ، بارمانتی سیسم فرق میکرد . واقع‌گرایی ، مقتضیات و شرایط عینی روابط تاریخی و بنیادهای مادی و اجتماعی آنها را مورد پژوهش قرار میداد . واقع‌گرایی، باغلبه‌کردن برنگرش رمانتیک‌ویکجانبه به‌جهان ، انتقاد ازجامعه‌ی مالکین را باتحلیل اجتماعی خود تکمیل کرد . «والتراسکات»با بررسی‌تاریخ بعنوان یک موضوع استتیکی ، به تجسم شخصیتها بعنوان موجوداتی تاریخی ـ که از هرگونه ویژگیهای برتر از زندگی تهی بودند ـ یعنی بعنوان نقطه‌ی تقاطع و تأثیر متقابـل بین نیروهـای متضاد جامعه و بعنوان نمایندگان یکـی از اینها

پرداخت .

اسکات مانند دیگر واقع‌گرایان بزرگ قرن نوزدهم ، با تشخیص تمایز بین عناصر اجتماعی محیط مورد نظر و بررسی‌آن بمثابه عرصه‌ی برخورد منافع طبقاتی ، کیفیتی حقیقتاً حماسی به داستان داد ، که بهمین علت ، توانست همچون آئینه‌ای ، واقعیت را منعکس کند . مفهوم مبارزه‌ی طبقاتی بعنوان نیروی محرک جریان‌تاریخ، نه‌تنها درداستانهای اسکات، بلکه، درآثار«اگوستین‌ـ تی‌یری» و «فرانسواگیزو» ـ مورخین فرانسوی ـ نیز تکامل داده شده است . چنین تحلیلی ، داستانهای اسکات را تاریخی کرد و او نه‌تنها توانست جزئیات زندگی روزانه و اخلاقیات و مبارزه‌ی سیاسی‌کلانهای اسکاتلند راوفادارانه منعکس‌کند ، بلکه ، رابطه‌ی علت‌و معلولی پدیده‌های حیات اجتماعی را نیز روشن کرد .

تاریخ‌گرایی ، عالیترین شکل بیان رابطه‌ی علت ومعلولی درهنر واقع‌گرای است . همین ویژگی ، اسکات را قادر ساخت که امور عادی و استثنائی را ترسیم و مشروط بودن و ماهیت آنها را فاش کرده وشخصیتهای‌خود رازنده ـ گونه بنمایاند . همچنین به او امکان داد که سرچشمه‌ی امور استثنائی دربطن واقعیت را روشن کند ، درست همانطور که پوشکین درداستان «دختر طوفان» بانشاندادن رابطه‌ی بین شخصیت پوگاچف‌رهبر «شورش دهقانی» و دنیای شورش و قیام‌که حاصل علل عینی‌بود، چنین‌کرد. تاریخ‌ـ گرایی ، اسکات و دیگر نویسندگان واقع‌گرای را به‌درک ماهیت محدود پیروزی بورژوازی برفئودالیسم توانا کرد ، و جستجوی نظم اجتماعی دیگری‌را آغاز نهاد . از آنجا که اسکات به شناخت نیروهای محرک تکامل اجتماعی درسراسر تاریخ دست یافت ، پوشکین مکانیسم تأثیراین نیروها برجامعه‌ی معاصر رانشان‌داده و درآن ، مسیرهمان نیروهائی را که تعیین کننده‌ی تکامل تاریخی بشمار میروند ، دنبال کرد .

مسئله‌ی عمده ، درنظر پوشکین ، عدم برخورداری سرف از حقوق مدنی ، یعنی وضعیت زندگی‌تمامی مردم بطور کلی ، بود . پوشکین که خیلی زود به جنبه‌های منفی تأثیر پیشرفت سرمایه‌داری برافکار و اخلاقیات مردم پی‌برده بود ، نخست ، به انتقاد از فردگرایی ـ که اصل بورژوایی عموماً پذیرفته شده‌ای

بود ـ پرداخت و خود رأیی فرد درشخصیت «آلکو» را که‌مخالف مردم بود ، محکوم کرد . اودرشخصیت «بوریس‌گودونف» ، پایان غم‌انگیز خود پرستی فردی را که مصالح مردم رانادیده‌گرفته و باتوسل به وسائل غیرانسانی به هدفهای خود میرسد ، نشان داد . واقع‌گرایی ، دردست پوشکین ، برنوع خاصی از انسان‌ـ گرایی تاکید کرد که سخت باجستجوی راهها و وسائل رهائی فرد و انسان بطور کلی از تمامی شکلهای بی‌عدالتی اجتماعی پیونددارد ، چون پوشکین ، قیامهای توده‌ها رابرحق میدانست.

پوشکین ، پیش‌بینی کرد که واقع‌گرایان اروپای غربی ، نوع جدیدی از داستان بوجود خواهند آورد ، داستانی که شخصیتهای آن ضمن داشتن وحدت حیاتی بامحیط شان و مشروط بودن به آن ، خصوصیات ویژه‌ی نظام اجتماعی را بیان میکنند . انتقادازواقعیت ، دردیگرداستانهای مشابه، مثلادر«اوگن‌اونه‌گین» که زوال معنوی قهرمانی را نشان میدهدکه فقط به منافع خصوصی فردخود توجه داشت ، شکل انتقاد از قهرمان را بخود میگیرد . پوشکین ضمن تحقیق درباره‌ی ماهیت فاصله‌ای که مردم را از یکدیگر جدامیکند ، به‌مطالعه‌ی شکل جدیدی ازواقعیت اجتماعی پرداخت ، چون او نیز مانند بالزاک ، استاندال و دیکنز ، هدفش تعیین نگرش خویش نسبت به سرمایه‌داری بود . او درداستان «ملکه‌ی الماسها» شخصیت «هرمان» ـ قهرمان جدید ـ راآفرید که طعمه‌ی منافع خودخواهانه‌اش گردید ، و درهیچیک از شخصیتهای آثاردیگر نویسندگان واقع‌گرای بزرگ درنیمه اول‌قرن نوزدهم ، قرینه‌ای ندارد .

اینان باالهام از عشق به‌تحقیق علمی وجستجوی معرفت، همانند نویسندگان واقع‌گرای قلم میزدند ، چون واقعیت اطرافشان را برای انسان مطلوب نمیدانستند . درداستانهای بالزاک ، که واقعیت عینی اجتماعی درآنها بادقتی افراطی بررسی و توصیف گردیده ، بینش و انتقادی هست که به او امکان میدهد تا خصلت عینی‌تکامل جامعه‌ی بورژوایی ، رشدو گسترش اتمیسم اجتماعی و تقسیم مردم به افراد جدا از هم را مجسم نماید . بالزاک ، شخصیتهای «وحدت‌داری» آفریدکه‌ازلحاظ وحدت دنیای‌درونی‌شان باعشق سوزانی که دارند مشخص میشوند . شخصیتهای او از

اینجهت که فردیت‌شان‌بطور برجسته‌ای بیان‌شده ، مشخص‌هستند و بالزاک ضمن نشان دادن مبارزه‌ی آنان برای یافتن مکانی در آفتاب ، همچون‌یک‌مورخ ، نفوذ منفعت‌طلبی خصوصی‌بورژوایی را درتمام حوزه‌های زندگی انفرادی و اجتماعی دنبال میکند . اودرعین حال ، مانند استاندال، نشان میدهدکه درورای مبارزه‌ی منافع خصوصی ، برخورد منافع طبقاتی قرار گرفته و مبارزه‌ی طبقاتی که بنیان روابط اجتماعی را تشکیل میدهد کلید تکامل تاریخی و نیروی محرک پیشرفت اجتماعی میباشد .

استاندال معتقد بود که درجامعه‌ی دوران او یک جنگ دائمی و اعلام نشده بین طبقات ملاک حاکم ومردمی‌که اواز آنها حمایت میکند درجریان بوده است . بهمین علت است که قهرمانان او یا با «جامعه» مبارزه میکردند ، مانند «ژولیان‌سورل» ، یا از آن می‌گسستند ، مانند «لوسیان‌لوون» . قهرمانان استاندال از عوامل متعدد گوناگونی‌ترکیب یافته‌اند، ولی باوجود این نمایانگر وحدت فرد و جمع ، جزء و کل میباشند . همین خصوصیت ، مبین غنای استثنائی آنها است .

استاندال به ماهیت غیردموکراتیک دموکراسی بورژوایی پی‌برد ودرآثار بعدیش به‌مطالعه‌ی تضادهای نوین اجتماعی نه‌تنها بین مردم‌و طبقات حاکم ، بلکه ، بین طبقات حاکم و پرولتاریا نیز پرداخت . دیکنز هم‌برپایه تجربه‌ی جامعه‌ی کاملا صنعتی‌انگلستان ومبارزات «چارتیستها» همین‌جهت رادرپیش‌گرفت . درشخصیتهای دیکنز ، صفت‌بارز ، صفتی که از انبوه جزئیات زندگی روزانه‌ی قهرمان که درسراسر داستان دیده میشود گرفته و بصورت الگو درآمده ، بکمک‌طنزوکنایه تعمیم یافته وزیاده ازحدستوده میشود. انسان‌گرایی آتشین دیکنز ، او را به نفی زندگی بورژوایی و نشاندادن فقر هولناک و درماندگی طبقات پائین بعنوان نتیجه‌ی مستقیم استثمار مردم ،رهنمون شد .نویسندگان انتقادی ، که جامعه‌ی سرمایه‌داری را بطور تحلیلی مورد مطالعه قرار دادند ، به کشف تضاد عمده‌ی نظام سرمایه‌داری ، یعنی تضادبین کار و سرمایه نائل آمدند . لیکن ، آنها هیچگونه تصور روشنی از راه‌های حل این تضاد نداشتند . معهذا ، واقع‌گرایی انتقادی درجریان‌تکامل کلاسیک‌خود ، تضادهای‌اساسی جامعه‌ی‌بورژوائی

راکشف و ضبط کرد ، و این درسایه‌ی تاریخ‌گرایی نحوه‌ی‌تحلیل واقع‌گرایان انتقادی ممکن شد . آنان که فرزند زمان‌خویش و مستعد خطای ناشی از شرایط تاریخی شکل دهنده‌ی تفکـرشان بودند ، اعتراض توده‌ها علیه غیر انسانی بودن سرمایه‌داری را تشریح کردند و اصول اخلاقی کارهای آنان که متضاد تمایلات پوزش طلبانه‌ی ایدئولوژی بورژوایی بود ، باکوششهای توده‌هـا برای‌مقاومت دربرابر حمله‌ی سرمایه‌داری به‌حقوق بشری‌مطابقت داشت .

پس‌از انقلاب ۱۸٤۸ ، ایدئولوژی بورژوایی ، این مسئله را مسلم فرض میکرد که پیروزی نهائی سرمایه داری ، ضرورت تجدید سازمان اجتماعی جامعه را خنثی کرده است .

ایدئولوژی بورژوایی تدریجاً به وجود شکاف بین فرد و محیط اجتماعی او قائل شده و طبیعت انسان را ثابت ولایتغیر و واقعیت اجتماعی را بمثابـه چیزی محکم و عـوض نشدنـی میدانست . همچنانکه تفکر بورژوایی بطـور روزافزونـی منحط میگردید بیشتر و بیشتر از شناخت منطقی جهان فاصله گرفته به عنصری غیرمنطقی و شهودی مبدل میشد . این ، نیروی مسلط برآثار نویسندگان «منحط» وکسانی‌است‌که چنین‌کیفیتی را تا قرن بیستم آوردند ، مانند «وایلد» ، «هوفمن‌اشتال» ، «هامسان» ، «سولوگاب» ، «ماترلینگ» و جورج . این نگرش منحطان به جهان، پوششی استتیکی برای ظلم و شرارت بود و از عقاید انسان‌ـ گرایانه هم دست برداشت .

شرایط نوین تاریخی ، واقع‌گرایی را درادبیات اروپای غربی دستخوش تحول کرد و خود شاهد تکامل و غنای وسیع آن در روسیه گردید ، زیرا دوران انقلابات دراروپای باختری به پایان خود نزدیک شده و مرکز جنبش انقلابی جهان به روسیه انتقال میبافت .

تضعیف عنصر حماسی درواقع گرایی اروپای باختری ، به تمرکز توجه برمسائل روانی منجر گردید .

تراژدیهای «هبل» دارای مرکز دوگانه‌ای هستند ، زیرا مرکز روانی ، درمقایسه باواقعیت که برای به حرکت درآوردن عمل بکار میرود ، درتکامل نمایش ، نقش مهمتری ایفا میکند .

دنیای‌آشفته‌ی او تا اندازه‌ای اززندگی فراتر رفته و تضادهای واقعی زندگی بهنگام مواجه شدن با معماهای روانی پیچیده‌ی قهرمانانش ، تدریجاً اهمیت خود را از دست میدهند .

این تمایل به مطالعه‌ی دنیای درونی انسان بدون رابطه بامحیط اجتماعی‌اش ، درنثرهم احساس میشد . «مادام‌بواری» اثر «فلوبر» تقریباً بعنوان یک‌مطالعه‌ی گسترده‌ی روانی ، بررسی و نوشته شده بود ، نه‌بمثابه پژوهش تحلیلی درباره‌ی‌تأثیر متقابل محیط و شخصیت .

درام معنوی زن قهرمان ، زوال توهمات رؤیائی او و اندوه عشق‌اش درداستان فلوبر ، بجای‌محیط اجتماعی ــ که بصورت چیزی راکد و غیرمتحرک ترسیم شده ــ موضع اصلی را اشغال میکند . نویسنده ، درآثار بعدی خود مانند «پرورش احساس» نیزمیخواهد به‌نشان دادن روابط صمیمانه بین انسان‌ها اهمیت داده و زندگی اجتماعی را دردرجه‌ی دوم قرار دهد ، گرچه ، قهرمان را همواره محصول محیط اجتماعی‌اش میداند . گرایش شکاکانه نسبت به عقاید و جنبشهای مترقی‌زمان، پرستش شکل و تردید درنیروی عقل ، آثارفلوبر وبسیاری از هم‌عصران وی مانند «ایبسن» را آماده‌ی پذیرش نفوذ ایدئولوژیکی انحطاط گردانید . ولی از خود گذشتگی بعضی از نویسندگان ، مثلا «موپاسان» ، درراه هنرواقع‌گرای ، به آنها امکان دادتامجموعه‌ی سرشاری ازشخصیتهائی بیآفرینند که‌بصورت‌تعمیم یافته‌ای‌نمایانگر خصوصیات ویژه‌ی روانشناسی اجتماعی آن زمان بوده و تضاد عمده‌ی بین پیشرفت مادی و اخلاقی را منعکس میکردند .

نثرنویسندگان واقع‌گرای انگلیس دراواخر قرن نوزدهم و اوائل قرن بیستم نیز نوعی تمایل به تجسم جنبه‌ی خصوصی و روانی زندگی ازخودنشان داد.

آنها ضمن تکمیل تحلیل روانی ، قدرت تحلیل اجتماعی را از دست داده و قربانی این توهم شدند که جامعه را میتوان با تجدید آموزش اخلاقی اعضای آن ، از نو شکل داد . لیکن ، خود زندگی به مبارزه بااین توهم برخاسته و درآثار آنها ، مثلا درمورد «هاردی» و «باتلر» ، بدبینی مسلطی بوجود آورد .

این دگرگونیها موجب پیدایش طبیعت‌گرایی شد ، که ادعا

میکرد زندگی را همان سان که درواقعیت است نشان داده وتئوری استتیکی خود را برپایه‌ی تجسم وفادارانه و حقیقی زندگی مبتنی کرده است .

طبیعت گرایی ، پدیده‌ها رابه‌همان شیوه‌ی اثبات‌گرایی ــ که بنیان فلسفی آن‌بودولی نمیتوانست تضادهای زندگی اجتماعی را آشکار کرده وجریان حقیقی تکامل آنها را نشان دهد ــ توصیف و طبقه‌بندی میکرد . طبیعت‌گرایی از واقع‌گرایی تقلید میکند ولی نه‌تنها از لحاظ نداشتن تحلیل اجتماعی ، بلکه ، از لحاظ عاجـز آمدن از شخصیت پردازی نیز باواقع‌گرایی فرق دارد . با وجود این ، سبک طبیعت‌گرای ،درواقع گرایی نفوذ و آنرا تضعیف‌کرده است ، همانطور که میتوان درآثارزولا مشاهده کرد که حـاوی نوعی مبارزه‌ی دائمی بین‌تمایلات طبیعت‌گرایانه و واقع‌گرایانـه هستند .

زولا دانسته‌های‌زیادی درباره‌ی جامعه‌ی بورژوایی بدست آورده بود : نفوذ روزافزون بـورژوازی در«امپراطوری دوم» و تغییر درنحوه‌ی حکومتش . زولا شاهد آغاز تجمع سرمایه ورشد قدرت بانکها بود . او همچنین از هم پاشیدگی بورژوازی ، فساد دراخلاقیات و زوال اخلاق اجتماعی را دید («پات‌بوی» و «نانا»). او دریافت که تصادم بزرگ عصر ، برخورد بین کار و سرمایـه خواهد بود («ژرمینال») . اومیخواست به‌انسان بمثابه‌یک موجود اجتماعی بنگرد ، و قبل‌از هرچیز ، او را بعنوان یک کل واحد بیولوژیکی که‌تابع قوانین وراثت است‌می‌شناخت . زولا ، تدریجاً، انسان را به حیوان مبدل میکرد. این ، انحراف از واقع‌گرایـی است . زولا درنظرات‌مربوط به آینده‌ی تمدن سهرمایه‌داری، در تجسم هماهنگی‌طبقاتی خویش تحت‌تأثیر رؤیاگرایی‌به‌شب رسیده‌ای قرار گرفت .

واقع‌گرایی روسیه دراین زمان ، از جامعه‌ی مالکان ، انتقاد بمراتب غنی‌تر و پایدارتری بعمل می‌آورد .

شجاعت این واقع‌گرایی دربررسی مسائلی کـه تأثیـر مستقیمی برموضع انسان درجامعه‌ی ثروت‌اندوزان داشتند ، آنرا به منبع شعور توده‌ها مبدل کرد .

خصوصیت بارز نویسندگی داستایوسکی ، شیفتگی بیش

از حد او به دنیای درونی انسان است . او ضمن تجسم مبارزه و برخورد بین تیپ‌های گوناگون روانشناسی اجتماعی ،هم‌محیط را مشخص میکرد و هم تضادی را که اشغال کننده‌ی موضع اصلی درزندگی اجتماعی بود. داستایوسکی ، جنبه‌ی اجتماعی قهرمانان خود را به کمک دنیای فکری آنان ، درمبارزه وبرخورد خواستها و منافع آنان باخواستها و منافع دیگر شخصیتهاآشکار میسازد . برخورداری داستانهای داستایوسکی از سطح عالی مضمون فکری ، ساختمانی تقریباً نمایشی به آنها داده است ، چون‌جریان داستانها بابرخورد گرایش‌های انسانی به‌پیش‌میرود .

داستایوسکی ، اشکال گوناگون شعور بورژوایی را با تمام تضادهایش مورد پژوهش قرارداد ، و داستانهای او کلیه‌ی پژوهشهای روانی نیمه‌ی دوم قرن را که با «ابرمرد» درشخصیت «راسکول‌نیکف» آغاز شده و با «رؤیای‌روچیلد» اثر «آرکاردی ــ دالگورکف» بپایان رسید ، بطور خلاصه درخود جمع‌آورده‌اند . حمله‌ی داستایوسکی به‌خودپرستی درکوششهای خصوصی‌افراد ، برپایه‌ی مفهوم سخت تحریف شده‌ی فداکاری درراه مردم مبتنی بود .

تولستوی ضمن منعکس کردن شعوردهقانان پدرسالاری دردوره‌ی دگرگونی روابط اجتماعی که‌آبستن انقلاب سوسیالیستی بود ، جامعه‌ی مبتنی برمالکیت ــاخلاقیات ، مؤسسات دولتی ، ایدئولوژی ، کلیسا و ارتش ــ و تمامی دستگاه عریض و طویل ستمگری را به انتقاد بی‌امان بست . فرد درتوصیفهای حقیقتاً حماسی او در باره‌ی زندگی «درکندو» ، غرق زندگی نمیشود : قهرمانان او همیشه نماینده‌ی دنیاهای محتاط خویش هستند ، و باوجود این ، غرش رود بی‌پایان زندگی درسراسر آن‌ها بگوش میرسد . او توانست شخصیتهای تک‌تک انسانها را از توده‌های عظیم زحمتکشان تشخیص دهد ، و به این حقیقت پی‌برد که شناخت زندگی‌معنوی مردم ، نخست ، بدون‌شناخت جوهر معنوی و اخلاقی هرفرد ، غیرممکن است . بدون پژوهش دقیق درباره‌ی دیالکتیک روح فردی ، نمیتوان زندگی جامعه‌ای را که این فرد با انبوه پیوندها به آن پیوسته است ، مورد مطالعه قرار داد و تجسم کرد .

تولستوی درترسیم کردن مردم ، به‌پیشرفت مهمی نائل آمد ، پیشرفتی که‌بدون آن ، مواجه‌شدن‌با واقع‌گرایی‌سوسیالیستی امکان پذیر نیست . بدون این شیوه‌ی اساساً نوین تجسم مردم که او ــ برای نخستین‌بار بعنوان کسی که میتواند جامعه ، تاریخ و فرهنگ را هم باچشمان نویسنده‌ای که درخط مقدم فرهنگ اروپا ایستاده و هم‌باچشمان خود مردم ببیند ــ درادبیات جهان رایج کرد نمیتوان تصور کرد که گورکی شخصیتهای توده‌ای را چگونه درجریان شعور تکامل یابنده‌ی انقلابی تجسم کرده است .

کار تولستوی ، تحلیل‌روانی را ، که‌وی‌به یکی ازمهمترین شیوه‌های افشای تضادهای اجتماعی و یکی‌از مهمترین شیوه‌های کمکی تحلیل اجتماعی مبدل کرده بود ، جلای بیشتری داد . تولستوی ضمن نشاندادن جریان دائمی احساس و اندیشه در شعور انسان ، تک‌گویی درونی را که نخست استاندال رایج کرده بود ، بصورت یک هنر ظریف درآورد .

موضوع اصلی نوشته‌های او ، آگاهی از کهنه بودن شکلهای موجود اجتماعی و بی‌مناسبتی آنان با خواستهای طبیعی مردم ، منعکس‌کننده‌ی تشدید فعالیتهای انقلابی بود که مقدمه‌ی زوال دولت طبقاتی بشمار میرفت . البته این‌درست است‌که محیط دموکراسی اولیه‌ی دهقانی‌نوعی انفعال ومحافظه‌کاری به فلسفه و نوشته‌های او داد ، ولی بطور کلی ، تولستوی مرحله‌ی نوینی را درتکامل واقع‌گرایی انتقادی آغاز کرد . از آنجا که پیش از او ، واقع‌گرایی به‌مطالعه وتجسم روابط فرد وجامعه ، ساختمان‌جامعه و سرنوشت فردی میپرداخت که باجامعه دچار تضاد میگردید ، واقع‌گرایی قرن بیستم ، توجه خود را به خود جامعه معطوف‌کرد.

ماهیت منحوس تکامل اجتماعی و تشدید تضادهای‌اجتماعی درقرن نوزدهم که‌موجب قطب‌بندی عقایداجتماعی گردید ، وتحول بغرنج و دردآور نظامهای اجتماعی که فقط از لحاظ مقیاس صرف تأثیر گذار بود ، تأثیر عظیمی در تمامی حوزه‌های فکری ، منجمله هنرها ، از خود بجای گذاشت . از آنجا که هنر بورژوایی در وجود هواداران سرمایه‌داری ، مانند«باره» ، فادر» ، «دانونزیو»، «ماری‌نتی» ، «کیپلینگ» و «ورشوفن» به ستایش از «شخصیت مؤثر» و دفاع از حفظ نظام موجود اجتماعی ، و خوش‌الحانی

درباره‌ی «مسئولیت‌انسان سفید»درسرزمینهای مستعمره ووابسته پرداخته بود و درحالیکه نویسندگان دارای تمایلات دموکراتیک واقع‌گرایی انتقادی به‌دفاع ازفرهنگ‌دربرابر کهنه‌گرایی بورژوایی و مبارزه برای مقام انسانی دست زده بودند ، تمامی تکامل هنر برای پیدایش وپذیرفته شدن شیوه‌ی خلاق جدیدی‌آماده میشدکه به واقع‌گرایی امکان میداد تا عناصر مؤثر در جامعه را نشان داده و تمامی نظام روابط اجتماعی را بریک شالوده‌ی سوسیالیستی ، از نوشکل دهد .

تکامل واقع‌گـرایی انتقادی ، تحولی کیفـی درشیوه‌ی واقع‌گرایی پدیده آورده و به پیدایش واقع‌گرایـی سوسیالیستی منجرگردید . واقع‌گرایی‌انتقادی، که‌پیش ازواقع‌گرایی‌سوسیالیستی آمده ، بخودی خود به این‌گونه واقع‌گرایی نوین مبدل نمیگردد . واقع‌گرایی انتقادی ، بخشی از میراث واقع‌گرایی سوسیالیستی‌را تشکیل میدهد ، ولی تمامی خصوصیاتش را به ارث نمی‌گذارد . پیدایش واقع‌گرایی سوسیالیستی بارشد بیکران شعور اجتماعی طبقه کارگر ارتباط داشته و بنوبه‌ی خود مستلزم آنست کـه هنرمند بطور کامل ازرسالت تاریخی پرولتاریاآگاه باشد . بعبارت دیگر ، عامل طبقاتی ، یعنی هنرمندی که امر پرولتاریای انقلابی را که به ارمغان آورنده‌ی انقلاب اجتماعی و فرهنگی است اتخاذ میکند ، نقش تعیین کننده‌ای درشیوه‌ی جدید ایفا میکند . البته ، شیوه‌ی خلاق را نمیتوان به جهان‌بینی صرف محدود کرد . این شیوه ، موافق تحول تاریخی ، دگرگون میشود و این کاملا طبیعی است زیرا سبک ، مجموعه‌ی اصول اساسی شناخت ایدئولوژیکی و هنری است که بوسیله‌ی تاریخ شکل گرفته و درعمل ، توأم باتجسم زندگی درتخیل هنری ، غنی گردیده‌است . لیکن ، چنانچه هنرمند درجهان‌بینی طبقه‌ی کارگر درکشورهای سرمایه‌داری ، و همچنین درجهان‌بینی طبقه‌ی کارگری که درجامعه‌ی سوسیالیستی مسلط گردیده است سهیم نباشد ، مسئله‌ای تحت‌عنوان واقع‌گرایی سوسیالیستی مطرح نخواهد بود .

گورکی ، شالوده‌ی شیوه‌ی خلاق نوین را درهنر جهان پی‌ریزی کرد . درآثارگورکی ، انتقاد عام وهمه‌جانبه ازسرمایه‌ـ داری ، بطور عضوانی باپشتیبانی صمیمانه از آنچه که نو و

سوسیالیستی‌بودو آنچه که جای نظام کهنه را میگرفت پیوند دارد. انتقاد از جامعه‌ی مالکان درآثار گورکی ، شکل مطالعه‌ی جامع تحلیلی و تجسم زندگی و روابط بین طبقات رهبری کننده‌ی این جامعه را بخود میگرفت . او تمامی روسیه را باگرمی سوزانی که درتوفان انقلاب پالوده شده بود ، از پائین‌تابالا ، دربزرگترین لحظه ، یعنی در لحظه‌ی تشکیل شعور توده‌ها می‌دید و مجسم میکرد .

گورکی ، بادقت بی‌گذشتی ، حدود تغییر ماهیت ، تنزل مقام و تحقیر انسان را نشان داد . او ستم انسانی را محصول روابط نابهنجار اجتماعی میدانست که آبستن تحول و دگرگونی انقلابی است . قهرمانهای او که همواره بسیار برجسته هستند ، انعکاس زنده‌ای از تمایلات و نظرات متضاد طبقاتی و اجتماعی بشمار میروند . ولی گورکی ، برخلاف واقع‌گرایان انتقادی ، خود را به بیان صرف وجود مبارزه‌ی طبقاتی درجامعه و تأثیرش براعضای آن جامعه محدود نکرد . برای نخستین‌بار درتاریخ‌هنر، بینش درونی نویسنده از تکامل اجتماعی ، باجریان عینی تاریخ و تکامل اجتماعی وفق میداد .

گورکی لزومی نمی‌دید که راهی برای مردم بیابد ، چون خود جزئی از آنها بود . او تاریخ را بمثابه یک روند دائمی بررسی کرد . آثار او با خوش‌بینی تاریخی‌که ناشی ازشناخت‌وی نسبت به جریان تکامل عینی جامعه است مشخص میگردند . گورکی ، جنبش توده‌ها را توأم با علل‌اقتصادی که روسیه را بسوی انقلاب کبیر هدایت میکردند ، بمثابه عاملی میدانست که جریان تاریخ را تعیین کرد . شخصیتهای او آرام ولی با اطمینان ، به درک اجتناب ناپذیری وضرورت تحول درنظام‌موجود پی‌میبرند و ازاعتراض غریزی علیه‌جامعه‌ی بورژوایی به‌اعتراضی کاملاآگاهانه دست‌می‌یابند. مضمون عمده‌ی آثار گورکی ، رهائی انسان از هرگونه بردگی معنوی و مادی است . انسان برای‌اینکه حاکم حقیقی سرنوشت خود گردد ، باید درراه آزادی خویش پیکار نماید .

از آنجا که آرمانهای مثبت واقع‌گرایی انتقادی اکثراً در موضع اخلاقی آنان به ظهور میرسید ، گورکی شخصیتهائی آفرید

که خود سرمشق اخلاق و مردان عمل ، و دست‌اندرکار نوسازی جهان بودند . او به اشتراک هدف بین مردم تاکید کرده و نشان داد که سرمایه‌داری به چه ترتیبی آنان رانسبت‌به هم نه‌تنها بیگانه میکند بلکه فردرا از احساس اشتراک منافع نیزمحروم‌میسازد ، درحالیکه احساس فعالیت دستجمعی توده‌ها درجریان مبارزه‌علیه بی‌عدالتی ، نیرومندتر میشود .

گورکی ضمن تاکید برنیروی خلاق انسان ، کار را بـه شعر در آورده و هرگونه فعالیتی را که هدفش انهدام بی‌عدالتی اجتماعی باشد ستوده است . فعالیتی که‌انسان را ازقیدبرهاند ، مایه نمای انسان گرایی نوینی است که گورکی درراه آن پیکار میکـرد .

سبک جدید ادبی که باکارهای گورکی آغاز گردید ، امکانات بزرگ جدیدی برای تجسم ترکیبی تضادهای زندگی و تضادهای عمده‌ی آن بوجود آورد که موافق نیازهای قرن بود ، زیرا تمامی شکلهای عمده‌ی ایدئولوژی اجتماعی درقرن بیستم ، ضرورت سنتز را که آفریده‌ی روندهای انقلابی دگرگون‌کننده‌ی چهره‌ی جهان بود ، تصدیق میکردند .

برجسته‌ترین جریانهای فلسفی قرن بیستم ـ اثبات‌گرایی‌نو، نوواقع‌گرایی انگلیسی وآمریکائی ، نئوتومیسم وفرویدیسم ـ مدعی تبیین کامل عصر خود بودند . تمامی شکلهای گوناگون هنر نیز همین ضرورت تجسم کلیه‌ی جنبه‌های واقعیت را که به تیره‌شدن خط فاصل بین آنها منجر گردید ، احساس میکردند . ولی از آنجا که هنر انقلابی و دموکراتیک بر پایه‌ی سنتز هنری ، بقول آراگون «دنیای‌واقعی» را ساخته و همچنان می‌سازد ، هنر منحط بر پایه‌ی بیگانگی فردمبتنی بود و سنتز آن ازواقعیت معاصر ، در واقع ، سنتزی دروغین بود . این تمایل نمیتوانست مسلط گردد زیـرا تحلیل انسان مدارانه و انسان شناسانه درمطالعه‌ی روندهـای زندگی ، ازاصول اخلاق‌حسی گرفته‌تاپدیدار شناسی، تیپ‌شناسی و اگزیستانسیالیسم ، مانع آن بودند . درهنرها ، موجب نمایش انتـزاعی طبیـعت انسان کـه از واقعیت تهـی بـوده و فقـط می‌تـواند یکـ انگیـزه‌ی اضـافی بـرای پیشـرفت روح بشـر بشمارود، گردید. نویسندگانی نظیرمارسل پروست، ویریجینیاولف

و «اوژن‌اونیل» نیز زندگی را بهمین طریق مجسم میکردند . آنها که جنبه‌ی روانی و بیولوژیکی انسان را یکی میدانستند ، اکثراً انگیزه‌ی اجتماعی‌رفتار انسان را بجای انگیزه‌ی بیولوژیکی‌یاعزیزی میگرفتند ، مثلا ، همچنانکه همیشه درآثار «شروودآندرسن»چنین بودودرآثار «ویلیام‌فالکنر» هم غالباً دیده میشود . این‌نویسندگان به مطالعه و تجسم تجربیات‌انسان ابتدائی پرداختند ، و به مطالعه وتجسم زندگانی‌ئی‌که مولد این تجربیات بوده وبطور جدائی‌ناپذیری باآنها پیوند دارد توجهی نکردند ، که به ارائه‌ی تصویری تهی‌از دنیای عینی منجر گردید .

این کاملاطبیعی است که شرایط نوین‌تاریخی پس‌ازجنگ اول جهانی و انقلاب کبیر اکتبر ، انسان نوین را درکنارمسئله‌ی تازه‌ای بنمایانند که‌درگذشته چنین فوریتی نداشته ، یعنی مسئله‌ی تعهد فردی درمبارزه‌ی اجتماعی .

گرچه ایدئولوژی بورژوایی درجستجوی راهها و وسائل نگهداری جامعه‌ی سرمایه‌داری ، به کـار بردن قدرت ، حتـی دیکتاتوری فاشیستی ، و تهدید به استفاده از سلاحهای هسته‌ای و غیره را نفی نمیکند ، درعین حال ، به اصلاحات اجتماعی منجمله نقشه‌هائی برای تجدید سازمان نظام حکومتی نیز توسل می‌جوید ، مانند «قانون جدید» روزولت ، سیاست «مرزهای‌جدید» که کندی مطرح کرد ، کوششهای «گلیستها» برای تنظیم اقتصاد سرمایه‌داری ، یا اجرای عقاید مربوط به «سرمایه‌داری کارگران» و «نظام روابط انسانی» . ولی درعصر گذار از سرمایه‌داری به سوسیالیسم ، روزگار یگانگی ، وضوح و وحدت هنر و شـعور بورژوایی به سرآمده است . هنر و شعور بورژوایی ، امروزه از روی ناهماهنگی ، تضادهای درونی ، تصویر سفسطه آمیزاز جهان، پیچیدگی بیرونی و سادگی درونی زندگی و تبدیل واقعیت به‌نظام اسطوره‌ها مشخص میشود . تفکر نوین بورژوایی نمیتواند بـا زندگی همگام باشد و توانائی جذب ویژگیها و تضادهای تعیین کننده‌ی آن را از دست می‌دهد . بسیاری از نویسندگانی که از ایدئولوژی بورژوایی حمایت میکنند ، درتجسم ابتکاری و بدوی زندگی ، با تأکید برغرایز حیوانی طبیعت انسان ، مانند آثـار «آلدوس‌هاکسلی» ، به نفی‌نظریه‌ی پیشرفت اجتماعی پرداخته‌اند.

آنها آمادگی هیچ‌گرایانه به پذیرفتن بدی را ، مانند «سلین» کـه کاملا مایل به همکاری بافاشیستها بود ، موعظه میکنند .

لیکن ، جریان تکامل تاریخ ، این تئوری لنین را تأییـد میکند که سرمایه‌داری انحصاری دولتی ، تدارک مادی بـرای سوسیالیسم بشمار میرود . امروزه ما شاهد پیدایش و تحکیم شکل تازه‌ای از شعور انسانی هستیم که از هرگونه گمراهی و توهم ناشی از جامعه‌ی مالکیت خصوصی مبرا بوده و ماهیتاً و خصلتاًمردمی میباشد ، در عین حال ، تمام نظراتی که محصول جامعه‌ی سرمایه‌داری بودند ، بطوربی‌امان‌انتقاد ومجدداً ارزیابی میگردند . درهنرها ، این روند درتکامل و استحکام واقع‌گرایـی سوسیالیستی ـ که بزرگترین قلمرو ممکن برای شناخت متوازن ، جامع و ترکیبی زندگی وعصر حاضر رادراختیارهنرمند گـذارده است ـ متجلی میگردد . واقع‌گرایی سوسیالیستی ، درعین‌حال که ویژگیهای مشترک باواقع‌گرایی انتقادی ـ تحلیل اجتماعی و برجسته‌سازی شخصیتها و اوضاع اجتماعی ـ را حفظ میکند ، ازاین لحاظ که‌درشناخت و تجسم زندگی از تاریخ‌گرایی آگاهانه‌ی نحوه‌ی تفکر هنرمند پیروی می‌نماید ، از واقع‌گرایی انتقادی متمایز میگردد . واقع‌گرایی سوسیالیستی ، از لحاظ جهان‌بینی ، برسوسیالیسم علمی ، یعنی لنین‌گرایی ، که فقط اصول اساسی را دراختیار هنر قرارمیدهد ، مبتنی میباشد . هنرمندی که‌به کندوکاو و بررسی زندگی در جریان حرکت دائمی آن ، و تعمیـم کشفیات خود وتجسم آنهادرخیال‌بندی خویش پرداخته است، درهرموردی، این اصول را بطور جداگانه و ویژه مورد استفاده قرار میدهد . اینگونه تعمیم ، فعالیت واحدی‌بوجود میآورد که درآن ، شناخت‌و تجسم از هم جدائی ناپذیر ، و تحمیل مکانیکی مفاهیم اجتماعی برفرد و تجلی بی‌بدیل زندگی که سرشار از تازگی است ، بشمار نمیرود .

تعهد حزبی ، که از ویژگیهای اساسی واقـع‌گرایـی سوسیالیستی است ، شرط لازم برای گرایش حقیقتاً خلاق نسبت به‌زندگی ، توانائی جستجوی روابط عمیق‌بین‌نقشه‌ها ، احساسها، هیجانها ، و اصول اجتماعی عمده‌ی آنها و توانائی نگریستن به جهان و جامعه‌ی معاصر از یک نظرگاه انقلابی و سوسیالیستی

میباشد .

کار هنرمند ، مبین و تعیین کننده‌ی منافع اصلی و مترقی و تاریخی توده‌هاست . واقع‌گرایی سوسیالیستی هنر مردمی است که به آزادی از قید استثمار نائل آمده و یا برای رسیدن به آن وآفرینش آگاهانه‌ی تاریخی ، مبارزه‌میکنند . از آنجهت‌مردمی است که خصلتاً انقلابی‌و بینش آن از تکامل اجتماعی ، بینش یک جامعه‌ی هماهنگ و بی‌طبقه است .

پایه‌گذار فلسفه‌ی علمی متذکر میشود که در جامعه‌ی مبتنی بر مالکیت خصوصی ، انسان تقسیم میشود : او هم یک موجوداجتماعی استو هم‌یک‌فرد اختصاصی که‌منافع ونیازهایش بامنافع جامعه نه در هماهنگی ، بلکه درتضاد است . این تضاد بین فرد و جامعه ، موضوع بررسی‌های کاملی درآثار نویسندگان واقع‌گرای انتقادی بود .

درشرایط اجتماعی نوینی که بظهور رسیده ، این شکاف بین جنبه‌های خاص و عام انسان ، بین منافع خصوصی او و منافع جامعه بطور کلی ، از بین میرود . این بدان معنا نیست که فرد در جامعه یا در میان انبوه توده‌ها غرق میشود : برعکس ، منافع آنان به همدیگر نزدیک‌تر و تقریباً یکی شده و بدین‌سان عرصه‌ی فعالیت عینی برای رشد کامل انسان فراهم میگردد . بهمین علت ، تجسم و پیشبرد شعور اجتماعی و تقویت اخلاق اجتماعی وفردی ، همواره‌مورد توجه‌هنر واقع‌گرای سوسیالیستی خواهد بود .

مردم برای نخستین‌بار ، درتاریخ هنر ، نقش مستقلی ایفا میکنند . پیشرفتهای انقلابی و جنبش توده‌ها مضمون‌عمده‌ی داستانهای «سیل‌آهنین» اثرسرافیموویچ، «شاپایف»اثر«فورمانف»، «جاده» اثر «فادایف» و «دن‌آرام» اثر شولوخف را تشکیل میدهد. دراین داستانها و دیگر داستانهای واقع‌گرای سوسیالیستی ، شخصیتهای عمده نه‌تنها نماینده‌ی مردم مبارز ، بلکه ، خود از مردمی بودند که بدفاع از آرمانهای نوین اجتماعی پرداخته و بمثابه نیروی خلاق تاریخی مستقلی عمل میکنند که با اراده‌ی دستجمعی واحدی ، اراده‌های جداگانه را بصورت یک اراده درآورده و درجریان عمل انقلابی ، به سطح آگاهی بالاتری دست

میبابند . سرافیموویچ در«سیل‌آهنین» نشان داد که مردم به چه طریقی امکان‌پی‌ریزی یک جامعه‌ی نو راکه برآورده‌های نیازها و خواستهای کارگرانی خواهد بود که به خلاقیت آگاهانه‌ی‌تاریخی دست یافته و شخصیت مرکزی داستان گردیده بودند ، به واقعیت تبدیل کردند . قهرمان اصلی داستان «جاده» ، اثر فادایف نیز یک دسته ، یعنی گروهی از مردم است که هدف مشترکی آنها را متحد کرده است . ولی این گروه ، از مردمان جداگانه‌ای که هریک ازسطح آگاهی‌اجتماعی فردی وبسیار متفاوتی برخوردارند تشکیل شده است .

فردی که به گروه می‌پیوندد ممکن است به اندازه‌ی‌خود گروه بطور کلی دارای کمال و خلوص شعور اجتماعی نباشد ، زیرا او هنوز برخی ازخصوصیات گذشته و بعضی ازویژگیهای محیطی را که شخصیت و عقایدش درآن شکل گرفته‌اند داراست . واقع‌گرایی سوسیالیستی ، فردی را نشان میدهد که به سطح ایدئولوژیکی گروه ، باتمام پیچیدگی‌اش ، میرسد ، بدون اینکه مشکلات رشد معنوی کسی را که درمقایسه باشعور اجتماعی سابقش با سطح بالاتری از شعور اجتماعی تماس پیدا کرده است بیش‌از اندازه آسان جلوه دهد . این تاریخ‌گرایی آگاهانه ، به واقع‌گرایی سوسیالیستی امکان میدهد که‌به‌ترکیبی از خصوصیات اجتماعی و روانی انسان دست یافته و آنرا احیا کند بدون اینکه عنصر روانی را از شرایط اجتماعی بوجود آورنده‌اش جدا نماید . درنظر نویسندگانی که این شیوه‌ی جدید رابکار میگیرند، انسان ، نقطه‌ی تقاطع تمام نیروهای اجتماعی است که درجامعه تأثیر میگذارند . محیط اجتماعی درآثار واقع‌گرای سوسیالیستی بمثابه نیروی متحرک و تغییر یابنده‌ای ترسیم شده است که برسرنوشت شخصیتها و رابطه‌ی آنان بایکدیگر تأثیر میگذارد .

نتیجه میگیریم که خصوصیات شخصیت اصلی که در واقع‌گرایی سوسیالیستی ترسیم میشود ، صرفاً مجموعه‌ی‌کیفیات و ویژگیهائی نیست که دارای ارزش و اهمیت مساوی باشند . همچنین ، انبوهی از هیجانات ناسالم ، مخلوطی از «عقده‌ها» و نژندیها ، بیمها و امیدها و یا محل امراض وراثتی نمی‌باشد . همچنین ، دستگاه پیچاپیچ «لحیم‌کاری شده‌ای» نیست که دربرابر

تغییرات مقاومت کند و از دگرگون شدن عاجز باشد .

واقع‌گرایی سوسیالیستی ، شخصیت را در درجه‌ی‌نخست، یک مظهر فردی میداند که تحت تأثیر عوامل گوناگونی شکل‌گرفته است . همیشه برروی جنبه‌ی اجتماعی شخصیت ، یعنی برروی آنچه که فرد را باروند دگرگون کردن زندگی ، باجنبش و تحول تاریخی آن که شرط ضروری تضادهـای درونی و هیجانات ، منافع و تمایلات روانی یک فرد و نگرش آن به مبارزه‌ی اجتماعی و تضادهای زمان خویش‌بشمار میروند ، تاکیدمیشود . هنرنوین، به ترسیم ، تحلیل و پژوهش روابط بسیار پیچیده‌تری بین فرد و جامعه ، در مقایسه با واقع‌گرایی ماقبل سوسیالیستی ، میپردازد .

واقع‌گرایی سوسیالیستی ، بانشان دادن تحولات انقلابی زندگی ، شخصیتهای برجسته‌ای از سازندگان تاریخ آفریده است که‌به‌مردم درشناخت فعالیت‌انقلابی‌شان کمک‌کرده‌اند- شخصیتهای «کوژوخ» ، «گلب‌چومالف» ، «لوین‌سن» ، کمیسردر«تراژدی‌خرش- بینانه» و «پاول‌کورچاگین» . این‌شخصیتهانه فقط به‌سلاح نیرومند خوش‌بینی تاریخی‌مسلح‌بودند ، بلکه ، بعنوان‌نمونه‌های اخلاقی‌ئی که میتوانند توده‌ها را تاسطح اخلاقی و اجتماعی خودشان بالا برده وآنان را درمسیری درست بسوی آینده رهنمون شوند ، سودمند واقع شدند.

آنها به توده‌ها یاری کردند تا به کل واحدی که دارای سطح شعور اجتماعی متفاوتی هست مبدل گردند ، زیرا ایـن رهبران مردم پی‌برده‌بودند که اشتراک درامور ، یکی‌از پایگاه‌های اصلی جامعه‌ی فردا بشمار میرود .

روند ترویج‌این حس‌اشتراک بین مردم در حصار مشکلاتی است به شکل بقایای جامعه‌ی مبتنی بر مالکیت ، فقدان فـرهنگ و عاداتی که از گذشته به ارث رسیده و ولادیمیر نیز به قدرت مخوف و راکد آنها اشاره کرده است .

پیشرفت بسوی‌آینده ، مستلزم‌غلبه برمیراث ستمگرانه‌ی گذشته است ، و عظمت مثلا «دن‌آرام» دراین حقیقت نهفته است که شولوخف ضمن‌اینکه شخصیت اصلی داستان خود را دربرابر تندبادسوزان تاریخ قرار داده و دشواری و بی‌امانی مبارزه‌ی طبقاتی را تجسم میکند ، نشان میدهد که انسان با بدورانداختن

عادات ، نظراتو عقایدی که بوسیله‌ی جامعه‌ی مبتنی برمالکیت خصوصی درذهن او جای‌گیر شده ، و غلبه کردن برآنها میتواند به آماده کردن خود برای واقعیت نوین امیدوار باشد . سرنوشت گریگوری ، شخصیت عمده‌ی داستان ، و حوادث غم‌انگیز زندگی او ، تصویر زنده و برجسته‌ای از بحران و درماندگی شعور مبتنی برمالکیت ، محکومیت تاریخی آن و مشکلاتی است که فرد برای گسستن از دنیای کهن باآنها مواجه میشود . نویسنده ، نسبت به شخصیت گریگوری‌که ازلحاظ مضمون انسانی وروانی ، سخت غنی است ، نگرش انتقادی اتخاذ کرد . انتقاد ، درواقع‌گرایی سوسیالیستی که‌به‌بررسی و تجسم تضادهای واقعی جامعه ودنیا درونی انسانی از نظرگاه تاریخ‌گرایی آگاهانه میپردازد ، سخت وابسته‌ی تأییدآرمان مثبت‌اجتماعی است که‌ازانقلاب سوسیالیستی هستی گرفته است . واقع‌گرایی سوسیالیستی ، روابط مالکیت و طرز فکری را که این روابط بوجود میآورند ، بطور آشتی‌ناپذیر، منطقی واستوار ، به انتقاد میگیرد . برداشت انتقادی شولوخف از قهرمان خود ، او را از نشان‌دادن علل عینی که‌موجب برخورد گریگوری بانیروهای سازنده‌ی تاریخ‌گردید بازنداشت ، و همچنین درشناخت ماهیت تراژیک این تضاد که ناشی از تأثیر گذشته برروی انسانی است که درحال حاضر میکوشد از آن بگسلد ، مانع او نشد .

واقع‌گرایی سوسیالیستی ، دست آوردهای بزرگ‌انقلاب فرهنگی را که چهره‌ی معنوی توده‌ها را دگرگون کرده است ، در خود دارد . این واقع‌گرایی ، نتایج بزرگ اجتماعی ـ روانی انقلاب کشاورزی را تحلیل کرده و استحکام روابط نوین اجتماعی درروستاها را که‌باپیروزی نظام‌مزارع اشتراکی مشخص میشود ، نشان داده است . «زمین نوآباد» اثر شولوخف و «بروسکی» اثر «پانفی‌یروف» و «سرزمین مراویا» اثر «تواردفسکی» نشان دادند که‌دهقانان چگونه برطرزفکر بورژوایی پیروز شدند وچگونه گرایش تازه‌ای نسبت به مالکیت پدیدار گردید و روح اشتراک درمیان میلیونها کارگر کشاورزی استحکام یافت .

واقع‌گرایی سوسیالیستی دردوران «جنگ کبیر میهنی» به تحلیل و توصیف نتایج تکامل ایدئولوژیکی و معنوی انسان

شوروی درعصر ساختمان سوسیالیسم پرداخت ، زیرا سالهای متمادی جنگ ، نه‌تنهانتایج معنوی ، بلکه ، نتایج‌مادی پیروزیهای سوسیالیسم رابه‌عرصه‌ی آزمایش‌کشید . این‌آزمایش ، باسربلندی بپایان رسید و واقع‌گرایی سوسیالیستی ، قهرمان را دوشادوش رویدادهای سخت آشفته و پیچیده‌مجسم‌کرد ، قهرمانی که‌تجربه‌ی خصوصی‌اش برابر تجربه‌ی تاریخ بود ، و بدینسان اوراقادر به درک آن‌چیزی کرد که درحال وقوع بود ـ خصلت اجتماعی فاشیسم ، اهمیت تاریخی و ماهیت تحولاتی که‌پیروزی‌ملت‌شوروی درجهان پدید آورده بود .

تصویر جامع قهرمان دردوران «جنگ کبیرمیهنی» را میتوان درآثار «داوژنکو» و لئونف ، سیمونف و «پانووا» در اشعار «تیخونف» و «ایزاکوفسکی» ، «سورکوف»و«برگولتس» و شعرهای طولانی «تواردفسکی» ، «آنتوکولسکی» و «آلیگر» یافت.

واقع‌گرایی سوسیالیستی ، نوعی حس اجتماعی و روح انترناسیونالیسم حقیقی در مردم ایجاد میکند ، زیرا همین‌جامعه‌گرایی بود که خلقهاو ملتهای ستمدیده‌ی سابق‌جهان را به‌اقدام تاریخی برانگیخت . این واقع‌گرایی ، کوششهای خود را به نشان دادن هدفها و منافع مشترک ملتها و خلقهایی معطوف میکند که احترام و علاقه‌ی زیادی به سنتهای مترقی فرهنگهای خود قائلند. درواقع‌گرایی سوسیالیستی ، بین ادبیات کشورهای مختلف ، عقاید خلاق و گنجینه‌های فرهنگی بطور دائم مبادله میشوند و این نشانه‌ای از وجود یک عنصر جدید در تاریخ فرهنگ بشمار میرود .

واقع‌گرایی‌سوسیالیستی ، انسان را بمثابه‌سازنده‌ی‌تاریخ و موجودی اجتماعی میداند که سخت باجامعه‌ای که‌دست‌اندرکار نوسازی آن و درعین حال دگرگون کردن خویش است ، پیوند دارد . تضادهای عمده‌ی عصر مابوسیله‌ی واقع‌گرایان انتقادی نیز که روند عینی تحول درصورت‌بندی اجتماعی را باروشنی و نافذ بودن واقع‌گرایی سوسیالیستی مطالعه و متجلی‌نمی‌نمایند ، مورد جستجو قرار گرفته است . این کاملا طبیعی است ، زیرا واقع‌گرایی انتقادی ضمن منعکس کردن حالت ذهنی توده‌های دموکراتیک ، جنبه‌های ضعف و قدرت شعور دموکراتیک وتفسیر

نادرست جریانهای تاریخ را جذب میکند .

واقع‌گرایی انتقادی ، ضمن پژوهش درعلل اجتماعی ، ترسیم تحولات درخود جامعه و بررسی وضعیت انسان دردنیای نوین بورژوایی ، درآثار بهترین نویسندگان وشارحان خود به‌این نتیجه‌ی عینی میرسد که عمر نظام سرمایه‌داری به سرآمده و سرمایه‌داری نمیتواند تضادهای دهان گشوده‌ی خود را حل کند . لیکن ، این نتیجه‌گیری ، کمتر باتحلیل روندهای اجتماعی که تأثیر مستقیمی برزندگی اجتماعی‌دارند، همراه بوده‌است. این‌استنتاج، عموماً نتیجه‌ی پژوهش و تحلیل علل زوال ارزشهای ایدئولوژیکی و اخلاقی جامعه‌ی بورژوایی ، یعنی نتیجه‌ی تحلیل نتایجی است که بطور غیرمستقیم برزوال این جامعه شهادت میدهند .

نویسندگان واقع‌گرای انتقادی میدانندکه جامعه‌ی بورژوایی ، تأثیر پیوسته مهار کننده‌ای برانسان اعمال میکند . خیالی بودن ترقی دائمی درجامعه‌ی بورژوایی و فرصت موفقیت‌ها و پیشرفت شخصی درچارچوب این جامعه ، بطور قطع و کامل افشاشده است . داستان «تراژدی‌آمریکائی» اثر «تئودوردرایزر» ، باگیرایی وسیع ادبی‌اش ، ضربه‌ی خردکننده‌ای برپیکراین توهم‌وارد آورد. او ضمن اینکه جنبه‌های اولیه‌ی زندگی درجامعه‌ی بورژوایی را بدقت مورد تجزیه و تحلیل قرارداد ، توانست فقراصول اخلاقی و زوال ارزشهای اخلاقی را نشان دهد . این مسئله ، درداستان «بابیت» اثر «سینکلرلویس» که دنیای درونی شخصیت اصلی داستان را تهی از فردیت ، ووجود چیزی‌شبیه به خلاء رادرروح او نشان داد که‌او با انبوهی ازبت‌ها واوهام ــ پرستش‌اشیاء ، عقاید مبتذل و پیش‌پا افتاده‌ی او دربارهٔ دموکراسی و مزایای بنگاههای خصوصی و غیره ــ آنرا پرمیکرد ، بادقت بیشتری‌مورد مطالعه قرار گرفته است . بی‌تفاوتی اخلاقی «بابیت» بهیچوجه پدیده‌ی بی‌ضرری نبود . همین بی‌تفاوتی ، او و امثال او راهدف سهل‌الوصول عقاید سازشکارانه ، منجمله عقایدی که فاشیسم را میستودند ، قرارداد .

جوهر حقیقی ایدئولوژی فاشیستی که توسط نویسندگانی چون «توماس‌مان» ، «لیون‌فوختوانگر» و «رومن‌رولان» افشاگردید، به‌آنها امکان‌داد تاخصلت غیراخلاقی جامعه‌ی بورژوایی ، ماهیت

نسبی ارزشهای اخلاقی آن و فقدان اخلاق را درنزد اکثریتی که فاشیسم فردیت‌شان را از آنها گرفته ، بعنوان یکی‌از علل اصلی گسترش این ایدئولوژی ، بطور برجسته و نمایان نشان دهند .

واقع‌گرایان‌انتقادی ، رشد تمایلات ارتجاعی درجامعه‌ی نوین بورژوایی را نشانه‌ای از تضعیف آشکار آن میدانستند . نویسندگانی نظیر «گالسورثی» و توماس‌مان ،رولان و همینگوی ، «شون‌اوکیسی» و «روژه‌مارتین‌دوگار» ، ضمن‌مطالعه‌ی تحولاتی که درجامعه‌ی بورژوایی بوقوع میپیوست ،داستانهای حماسی بزرگی آفریدند که درآنها ، تصویر روابط دگرگون شونده بین انسان و جامعه ، همگام بامطالعه‌ی نقش‌تاریخی بوروژوازی که برای واقع‌گرایی انتقادی معاصر دارای اهمیت درجه اول است ، به چشم میخورد .

واقع‌گرایی انتقادی ، توانست بااستفاده از شیوه‌ها و وسائل مختلف‌ادبی ، تصویری ازجنبه‌های گوناگون بحران‌عمومی سرمایه‌داری ارائه کند . از آنجا که «دوگار» زوال خانواده ، زوال کانون جامعه‌ی بورژوایی و تدارک برای جنگ اول جهانی را که‌نشانه‌ای ازبحران جهای جامعه‌ی سرمایه‌داری بود ، با پیروی از سبک واقع‌گرای درداستان نویسی نشان داد ، «یاروسلاوهاسک» ، مثلا بااستفاده از اغراقهای طنزآمیز و خیال‌بندی ظریف ، تصویر بزرگی از انحطاط دنیای کهن ، نظم و قانون ، اخلاق و مذهب ، اصول زندگی اجتماعی و فردی آن ترسیم‌کرد . ذوق‌انسان گرایانه‌ی حماسه‌ی «هاسک» ، درهمگامی باشکل انتقاد سرمایه‌داری خاص واقع‌گرایی انتقادی قرن بیستم بود . همینگوی در داستان «وداع بااسلحه» ، نیروی عظیم عشق و صمیمیت انسانی را دربرابر قساوت رویدادهای تاریخی‌گذارده و بیهودگی «کروزوئه»ی جدید و پوچی غم‌انگیز کوششهای انسان برای رهائی از تضادهای زندگی را ، بابرگشتن به دنیای درون خود ، نشان داد .

نویسندگان واقع‌گرای انتقادی که از ماهیت دگرگون شونده‌ی جامعه باخبر بودند ، ضمن مطالعه‌ی روند دست‌یازیدن بورژوازی به‌شیوه‌های تروریستی برای حفظ قلمرو طبقات متمول، آثار مهمی نظیر «قله‌ی‌سحرآمیز» یا «پیروزی» از خود بجای

گذاشتند . این داستانها ، درعین حال ، منعکس کننده‌ی تضادهای درونی خود واقع‌گرایی انتقادی هم بودند . نویسندگان واقع‌گرای انتقادی ضمن درک ضرورت مبارزه علیه ارتجاع ، بانیروی‌کلمه به مبارزه با آن‌برخاستند وهمچنان به انسان گرایی نظری اعتقاد داشته و تاریخ را بعنوان تعادل غم‌انگیز عقل و وحشیگری میدانستند . نظریه‌ی مشابهی هم‌درباره‌ی زندگی وجود داشت که باعث شد بعضی از نمایندگان واقع‌گرایی انتقادی نگرشی روانی نسبت به زندگی اتخاذ کنند ، بویژه همینگوی که به شجاعت انسان ، قدرت حفظ مقام انسانی و حس‌برادری بین‌انسانها ، حتی درمهلک‌ترین شرایط ارزش قائل شده به نیروی حیاتی و اراده‌ی انسانی که‌درمواجهه بامشکلات زندگی باصبری درخور رواقیون ، به انسان یاری میرساند ، امیدبسته بود . رواق‌گرایی ، باعث‌شد که همینگوی رفتار انسانی را درشرایط سختی مورد مطالعه قرار دهد ، که بدون تردید ، دامنه‌ی کاراورا که درآن تضادها فقط جنبه‌ی شخصی پیدامیکنند ، محدودکرد . تضادهائی که‌واقع‌گرایی انتقادی دردوره‌ی بحران اقتصادی مجسم میکرد ، اهمیت‌بیشتری دارند . دراینمورد ، نویسندگان ، ضمن‌مطالعه‌ی وضعیت طبقات، تصویر بی‌نهایت دقیقی ازشرایط استثمارسرمایه‌داری و مشکلاتی را که دررساندن یک مفهوم حقیقی اجتماعی برای توده‌های کارگران استثمار شده وجود داشت، ترسیم کردند . داستانهای «فالادا» ، «اپتون‌سینکلر» ونوشته‌های «ارسکین‌کالدول» درباره‌ی سرنوشت غم‌انگیز زارعین اجاره‌دار ومستأجر، که از خانه و کاشانه‌ی خود دربدر شده‌اند ، نشان میدهد که این نویسندگان باچه رنجی درباره‌ی راه‌حلهای تضادهای شخصیتهای خودشان اندیشیده ودرراه رسیدن به‌حقیقت ، چه موانعی مانع آنهامیشود. «اشتاین‌بک» درداستان‌حماسی خودبنام «خوشه‌های خشم»،نه‌تنها ازهم‌پاشیدگی یک خانواده‌ی کارگری را زیر ضربات بحران اقتصادی ، بلکه ، رشد اعتراض اجتماعی توده‌ها را نیز نشان میدهد . لیکن ، شخصیتهای داستان ، که آماده‌ی پیکار علیه بی‌عدالتی اجتماعی هستند ، این بیعدالتی را بصورت چیزی انتزاعی و بی‌شکل ، بانک ، تراست یاشرکت سهامی می‌بینند . آنها نمیتوانند یا نمیدانند که چگونه علیه این انتزاعهای خودپیکار

کنند . آنها نمی‌توانند به تصور کاملی از علل و نتایج تأثیرمتقابل اجتماعی دست‌یابند ، بدینجهت برای مبارزه بانواقص جداگانه ، ولی نه باتمامی نظام اجتماعی، آماده میشوند . نویسنده نیزدراین موضع ، سهیم میباشد . لیکن ، نویسندگان واقع‌گرای انتقادی ، ضمن نشان دادن مشکلات عینی توده‌ها برای رسیدن به سطح شعور اجتماعی بالاتر ، روند برانگیختن نیروهای توده‌ها را بـه جای این مسئله گرفتند که ماهیت عمل اجتماعی ، از مبارزه‌علیه بیعدالتی اجتماعی جدائـی‌ناپذیر است . مطالعه‌ی ایـن رونـد ، واقع‌گرایان انتقادی را به بررسی مجدد مسئله‌ی تعهد اجتماعی فرد واداشت و از رواق‌گرایی (۱) دست برداشتند .

«هالدورلاکس‌نس» ، نشان داد که چگونه شرایط ناگوار زندگی، شخصیت واراده‌ی «سالکاوالکا» ، دختری‌ازطبقه‌ی‌کارگر را سرشته و آبدیده کرد . گرچه هنوز مطالب زیادی هست کـه او درحیات سیاسی جامعه متوجه آنها نمیشود ، بمحض اینکه رشد فکری‌اش آغاز میشود ، درنیمه‌راه توقف‌نمی‌کند . پیکارگران «مقاومت» نیز مانند «سالکاوالکا» از همان ماده‌ی انسانی ساخته شده‌اند . بسیاری ازنویسندگان واقع‌گرای ، ازرویدادهای حقیقی تاریخ ــ جنگ داخلی اسپانیا و افزایش تهدید فاشیستها ــ الهام میگرفتند . رومن‌رولان ، انسان‌دوست بزرگ ، مبارزه‌ای سخت و طولانی به دفاع از ارزشهای معنوی فرهنگ دموکراتیک وعلیه نفوذ ویرانگر سرمایه‌داری کرده اعلام نمود که زندگی معنوی و سیاسی جامعه‌ی بورژوایی ، بازاری است برای فروش مردم ، عقاید ، شرافت و وجدان . او هرگزازجستجوی حقیقت تاریخی خسته نشد و عقاید نادرست خود را شجاعانه بدور افکند ، و راهی که به سوی حقیقت پیمود از کوره راهها و سنگلاخهـای صعب‌العبور میگذشت . ولی اعتقاد او به‌عنصر قهرمانی درطبیعت انسان ، به وا امکان داد تاشخصیت بزرگ «آنتری‌ویر»ــ «روح آوازخوان» ــ پیشآهنگ برادری‌آینده‌ی انسانها رابیآفریند . رولان که همراه زن قهرمان داستانش به درون جنگلهای اروپای پس‌از

۱ــ Stoicism پیروی از فلسفه‌ی رواقیون که به خدایان‌اعتقاد داشته و می‌گفتند این جهان مظهر اراده‌ی الهی است و انسان باید احساسات خود را کشته و لذات دنیوی را فراموش کند ــ م .

قرارداد «ورسای» میرود ، از لحاظ روحی با او رشد می‌یابد و بالغ میشود ، با آغوشی باز به نداهای نیرومند تاریخ پاسخ میدهد ، باچشمان خیره به روشنائی حقیقی می‌نگرد که نه‌موجب کوری ، بلکه ، موجب شناخت هنری کاملتری میگردد ؛ که از تلاشی جامعه‌ی بورژوایی ، تنزل اصول اخلاقی ، سیاسی و ایدئولوژیکی آن،تباهی‌جوانان درویرانه‌های‌سنگی تمدن بورژوایی آگاه شده‌و آنرامجسم میکند ، دوز وکلکهای سیاستمداران‌پشت‌پرده راکه‌جنگ دوم جهانی را تدارک می‌بینند و سگهای فاشیست را بطرف مردم از بند باز میکنند ،شناخته و توصیف میکند و بهمراه زن قهرمان داستانش برآن است که حق به جانب دنیای نوینی است که‌درچنین شرایط استثنائی وپیچیده‌ای جامعه‌ی جدید را میسازد و راه آینده را به بشریت نشان میدهد . «روح آواز-خوان» اثر نویسنده‌ای است که از مرزهای واقع‌گرایی انتقادی فراتررفته و به‌شیوه‌ی جدید - واقع‌گرایی سوسیالیستی - نزدیک میشود .

مسئله‌ی عمل آگاهانه‌ی اجتماعی ، روز بروز برای واقع‌گرایی انتقادی اهمیت بیشتری می‌یابد. این مسئله ، دردوره‌ی مبارزه علیه نازیسم ، درآثار همینگوی ، که قهرمانان او از کوشش‌صرف برای تحمل ناگواریها و مشکلات زندگی‌دست برداشته وبه مبارزه علیه‌فاشیسم پرداختند ، تغییرات‌اساسی بوجود آورد . نمونه‌هائی از این مورد ، عبارتند از «فیلیپ‌راولینگ» قهرمان «ستون‌پنجم» و«رابرت‌جردن» درداستان «برای که زنگها بصدادرمیآیند» . ولی، قهرمانان همینگوی ، ضمن قبول مبارزه علیه فاشیسم ، سعی نمیکردند درباره‌ی هدفهای نهائی این مبارزه یعنی این مسئله که پس‌از شکست فاشیسم چه‌باید کرد و روابط اجتماعی‌را چگونه و برچه بنیانی بایدنهاد ، اندیشه‌ئی بکنند . آنها بغیر ازمسائلی که با آن مواجه بودند وشجاعانه حل‌شان میکردند چیز دیگری را نمی‌دیدند ، ولی این بی‌میلی به پیش نگری ، به آنان صدمه زد و دفاع ازعقایدناب و آرمانی شده‌ی نوع لینکلن درباره‌ی دموکراسی ، آنانرا از شناخت و درک مترقی‌ترین ایدئولوژی‌عصر حاضر - سوسیالیسم - بازداشت .

یکی‌از بزرگترین محصولات واقع‌گرایی انتقادی معاصر ،

نمایشنامه‌ی «مادر» اثر «کارل‌چاپک» ،حاوی دفاع علنی ازاقدام اجتماعی است و درآن ، نویسنده ، فلسفه‌ی بیطرفی اجتماعی را به انتقاد گرفته و ضرورت‌مبارزه را نشان میدهد . شخصیت مادر که به آخرین فرزند باقیمانده‌اش تفنگ داده‌واو رابخاطر مبارزه‌ی مقدس علیه مهماجمین و ستمگران دعا میکند ، نشان میدهد کـــه نویسندگان مترقی و دموکرات اندیش واقع‌گرایی انتقادی چگونه درکنارمردمی موضع‌میگرفتند که‌درسالهای آزمایش‌سخت تاریخی، علیه فاشیسم به پیکار برخاسته بودند .

درسالهای پس‌از جنگ‌دوم جهانی، که سرمایه‌داری‌بطور قابل توجهی ضعیف و اردوگاه سوسیالیسم نیرومندتر گـردیده بود ، آگاهی از مسئولیت اجتماعی هنرمند و اثر هنریش درمکتب واقع‌گرایی انتقادی ، حدت بیشتری یافت . توماس‌مان که به‌این عقیده‌ی محکم رسیده بود که فقط سوسیالیسم میتواند بشریت را بسوی پیشرفتهای حقیقتاً انسانی هدایت کند ، درداستان «دکتر فاوستوس»ارزشهای معنوی هنر و فلسفه‌ی بورژوایی رامورد بررسی و انتقاد قرار داده و فقدان انسان گرایی درآنها و نقش ویرانگرشان‌را در تاریخ نشان میدهـد . لیون فوختوانگر ،بـا اندیشیدن درباره‌ی تجربه‌ی فکری خود به این نتیجه رسید کـه تاریخ ، نه بمعنی تعادل عناصر منطقی و غیر منطقی ، بلکه بمعنی روندی است که نیروی محرک آن توده‌هائی هستند که کوششهای آنها بشریت را باگامهای استوار بسوی آینده پیش‌میبرد .

واقع‌گرایان انتقادی ، درجریان مطالعه‌ی زندگی‌انسانها وفرد دررابطه بارویدادهای واقعی تاریخ ، نشان میدهند که‌مردم، چگونه دراثر برخورد باآزمایش سخت‌تاریخی ، بالغ شده و نقش خیانت‌آمیز طبقات حاکمه را که بافاشیسم همکاری کـرده (بـه داستانهای «ا . لانو» و «ک . ب . اسنو» نگاه‌کنید) یا آتش‌جنگ سرد را دامن زده و بذرفاشیسم وبردباری بین مردم می‌پراکنند (به داستانهای «گراهام‌گرین» و نمایشنامه‌های «لیون‌فوختوانگر»و «آرتورمیلر» نگاه کنید) . وضعیت تاریخی نوینی کـه درسالهای پس‌از جنگ بظهور رسیده ، نتوانسته است‌مانـع تـکامل بعدی واقع‌گرایی انتقادی گردد ، و دلیل‌آنهم پیدایش نو واقع‌گرایی در ادبیات ایتالیا ،کوششهای فعال واقع‌گرایان آلمان غربی درمبارزه

علیه میراث نیرومند فاشیستها و نهضت جوانان «خشمگین»است که باوجود ماهیت محدود و متزلزل انتقاد اجتماعی‌شان ، هنوزهم نواقص عمده‌ی دموکراسیهای کهن بورژوایی را که دگرگون شده و باشرایط نوین تطبیق یافته‌اند ، به روی کاغذ می‌آورند.

واقع‌گرایی انتقادی ، به انعکاس و تعمیم رونـدهـای اجتماعی پرداخته و برحقیقت عمده‌ی تاریخ معاصر ـ نشستن‌یک صورت‌بندی اجتماعی بجای صورت‌بندی اجتماعـی دیگر مبتنـی براصول سوسیالیستی ـ تأکید مینماید ، که‌دراین‌مورد، یـار متحد واقع‌گرایی سوسیالیستی بشمار میرود .

شیوه‌ی واقع‌گرایی ،همانندخود زندگی ،که‌به مطالعه و انعکاس آن میپردازد ،پایان ناپذیر است . واقع‌گرایی درهنر ، زمانی‌آغاز میگردد که‌نویسنده ، درورای جنبش وتکامل‌شخصیتها، به‌مطالعه‌ی‌واقعیت ، روابط بین انسان و جامعه و زندگی اجتماعی انسان باتضادهای واقعی‌اش بپردازد . موضوع عمده و حقیقی هنرواقع‌گرای عبارتست ازانسان باتمام‌عظمت تأثیرات وتحملاتش، کمال و پیچیدگی زندگی معنویش و نیروی خلاقیتش . انسانی که از اسارت بگسلد و به‌آزادی حقیقی بپیوندد ـ چنین‌است قهرمانی که آینده به‌او تعلق دارد .

پـایـــان

بخش ضمیمه

واژه‌نامه

A

Absolute	مطلق
Absolute Truth	حقیقت مطلق
Absolutism	مطلق‌گرایی
Abstract	انتزاعی ، مجرد
Abstraction	انتزاع ، تجرید
Abstractionism	انتزاع‌گرایی
Achivement	دست آورد ، پیشرفت
Aesthetic Feeling	احساس زیبائی
Aesthetic Pleasure	لذت‌استتیکی
Aesthetician	زیبائی‌شناس
Aestheticianism	زیبائی شناسی‌گرایی
Aesthetics	زیبائی شناسی
Aesthetics of Labour	زیبائی‌شناسی‌کار
Amoral	غیراخلاقی ، ضداخلاقی
Analogy	قیاس ، تمثیل
Analysis	تحلیل ، تجزیه
Analytical Mind	ذهن تحلیلی
Anarchism	آشوب‌گرایی، هرج‌ومرج گرایی
Antagonism	تعارض
Antagonistic	تعارض‌آمیز ، آشتی‌ناپذیر

Anthropology	مردمشناسی
Anthropomorphism	انسان انگاری خدا
Anti-rationalism	خردستیزی
Appearance	نمود ، پدیدار ، عرض
Approach	برخورد ، تحلیل
Artistic Charlatianism	شارلاتان بازی‌هنری
Artistic Image	تخیل‌هنری
Artistry	هنرمندی
Asceticism	ریاضت
Asocial	غیراجتماعی
Association of Ideas	تداعی‌معانی
Attitude	گرایش ، طرز فکر
Avant-gardism	پیشرونمائی
Awareness	آگاهی

B

Basis	زیربنا ، زیرساخت
Beauty	زیبائی
Beautiful	زیبا
Being	وجود
Bourgeoisie	بورژوازی ، طبقه‌ی سوداگران

C

Category	مقوله
Cause and Effect	علت‌ومعلول
Character	شخصیت ، خصلت
Class	طبقه
Class Consciousness	شعور طبقاتی

Class Struggle	مبارزه‌ی‌طبقاتی
Cognition	شناخت
Complex	عقده، گره
Conception	مفهوم ، تصور
Concrete	عینی ، انضمامی ، مجسم
Conflict	ستیز
Conscious	آگاه ، مشعر
Consciousness	شعور
Content	محتوی ، مضمون
Contradiction	تضاد
Contradictory	متضاد ، پرتضاد
Craftsmanship	صنعتگری
Creativity	آفرینندگی ، خلاقیت
Criterion	معیار ، ملاک
Critic	منتقد ، نقاد
Critical Realism	واقع‌گرایی‌انتقادی
Criticism	انتقاد ، نقدگرایی
Cultural Revolution	انقلاب‌فرهنگی
Culture	فرهنگ

D

Decadence	انحطاط
Decadent	منحط
Deduction	قیاس ، استـدلال قیاسی ، استنتاج
Definition	تعریف
Definiteness	قطعیت
Degeneration	ازهم‌پاشیدگی، تلاشی ،تجزیه
De-heroisation	قهرمان‌زدائی
Design	طرح

Development	تکامل ، پیشرفت ، رشد
Dialectical Materialism	ماده‌گرایی‌دیالکتیکی
Dialectics	دیالکتیک ، منطق جدلی
Dialectics of nature	دیالکتیک طبیعت
Didactic	آموزشی ، تعلیمی
Differentiation	اختصاصی شدن
Distribution	توزیع ، پراکندگی
Dogmaticism	جزم گرایی

E

Eclecticism	التقاط گرایی
Educationalist	آموزش‌گر
Ego	خود ، من
Egoism	خودپرستی
Element	عنصر
Emotion	احساس ، عاطفه ، هیجان
Engagement	تعهد
Enlightenment	(عصر) روشنگری
Environment	محیط
Epistemology	معرفت شناسی
Essence	ذات ، جوهر ، ماهیت
Evaluation	ارزیابی
Evolution	تکامل (تدریجی)
Evolution and Revolution	تکامل و تحول
Expediency	اقتضا
Experience	تجربه
Experiment	آزمایش

Explanation	تبیین ، توضیح

F

Fatalism	قدرگرایی
Feeling	احساس
Figurative	تجسمی
Figure	پیکره ، سیما ، شکل
Folklore	فرهنگ قومی ، فرهنگ مردمی
Form and content	شکل و محتوی
Formalism	صورت گرایی ، شکل‌گرائی
Formation	صورت‌بندی ، شکل‌بندی
Futurism	فوتوریسم

G

Genesis	تکوین ، پیدایش
General	کلی ، عمومی
General Laws	قوانین‌کلی
Genius	نابغه
Genre	شاخه (درهنر وادبیات)
Great Patriotic War	جنگ‌کبیر میهنی

H

Harmony	هماهنگی ، همنوائی
Hero	قهرمان
Historical Materialism	ماده‌گرایی تاریخی

Historicism	تاریخ‌گرایی
Humanism	انسان گرایی

I

Idea	انگار، معنی ، عقیده
Ideal	آرمانی ، کمال‌مطلوب
Idalism	انگارگرایی ، ایدآلیسم
Illusion	توهم
Image	تخیل ، صورت خیالی
Imagery	خیال‌بندی ، نگارسازی
Imagism	خیال‌گرایی
Imitation	تقلید ، اقتدا
Individual and universal	خاص و عام
Individual Freedom	آزادی فردی
Individualism	فردگرایی
Innovation	نوآوری
Intellectual	روشنفکر ، معنوی
Intrinsic	غریزی
Intuition	شهود ، ذوق
Irrationalism	خردگریزی

J

Journalism	روزنامه‌نگاری
Judgement	حکم ، داوری

K

Knowledge	معرفت ، شناخت ، علم

L

Landscapist	منظره‌نگار
Law	قانون
Linguistics	زبان‌شناسی
Lyricists and Phyisicists	غزل‌گرایان و طبیعت‌گرایان

M

Majority	اکثریت
Materialistic Monism	وحدت‌گرایی مادی
Mechanical Materialism	ماده‌گرایی مکانیکی
Metaphore	استعاره
Metaphysics	فلسفه‌ی مابعدالطبیعه
Method	شیوه ، روش
Musical	موسیقائی
Mystical	عرفانی
Mythology	اسطوره

N

Natural environment	محیط طبیعی
Nature	طبیعت
Necessity and chance	ضرورت و تصادف
Necessity and Freedom	ضرورت و آزادی
Nihilism	هیچ‌گرایی
Non-existence	لاوجود

Non-Figurative Art	هنرغیرتجسمی
Norm	هنجار

O

Object	عین ، شیء
Objective Idealism	انگارگرائی‌عینی
Objective Reality	واقعیت عینی
Organic	آلی،حیاتی،عضوانی،سازمانی
Originality	اصالت ، ابتکار ، نومایگی

P

Painting	نقاشی
Personality	شخصیت
Pessimism	بدبینی
Phenomenon	پدیده
Philologist	زبان‌شناس
Philosophical Materialism	ماده‌گرایی فلسفی
Phyical Beauty	زیبائی جسمانی، زیبائی‌طبیعی، زیبائی مادی
Plot	طرح کلی
Poetry	نظم ، شعر ، شاعری
Portrayal	ترسیم
Positivism	اثبات‌گرایی
Possibility	امکان
Process	روند ، جریان
Pragmatism	عمل‌گرایی ، پراگماتیسم
Property	مالکیت ، دارائی ، خاصیت

Proposition	قضیه
Prose	نثر
Purposive Activity	فعالیت غایتمند

Q

Qualitative Changes	تغییرات کیفی
Quality	کیفیت ، چونی
Quantity	کمیت ، چندی

R

Reactionary	ارتجاعی ، مرتجع
Realism and Modernism	واقع‌گرایی و نوگرایی
Reality	واقعیت
Reflection	انعکاس
Relativism	نسبی‌گرایی

S

Sectarianism	فرقه‌گرایی
Self-realisation	خود ــ تحققی ، تحقق‌خود
Semantics	معناشناسی
Sense	حس، احساس، مفهوم، معنی
Show	شکل ظاهر ، صورت ظاهر
Social Being	وجود اجتماعی
Social Consciousness	شعور اجتماعی
Socialist Realism	واقع‌گرایی سوسیالیستی
Sociologism	جامعه‌شناسی گرایی

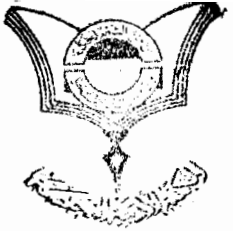
Solipsism	منگرایی
Static	ایستا
Subject	ذهن ، فاعل ، موضوع
Subjective	ذهنی
Subjectivism	ذهنگرایی
Subjectivity	ذهنیت
Substantiation	اثبات
Superstructure	روبنا ، روساخت
Surrealism	سوررئالیسم
Symbolism	تمثیلگرایی
Synthesis	سنتز ، ترکیب
System	نظام

T

Terminology	اصطلاحات ، اصطلاحشناسی
Thing in itsetf	شیء درخود، شیء فینفسه
Thought	اندیشه ، تفکر
Tradition	سنت
Traditionalism	سنتگرایی
Trend	جریان ، تمایل
Typification	سنخبندی

U

Universal Laws	قوانینعام
Universe	کائنات ، جهان ، عالم
Utopia	ناکجاآباد ، بینامشهر
Utopianism	رؤیاگرایی



Utopianist	رؤیاگرای

V

Verisimilitude	عین‌نمائی
Virtue	فضیلت
Vision	بینش ، ژرف‌بینی
Vulgar	مبتذل ، عامیانه
Vulgar Materialism	ماده‌گرایی مبتذل
Vulgar Sociologism	جامعه‌شناسی‌گرایی‌مبتذل

W

World Outlook	جهان‌بینی
Whole and Part	کل وجزء

شماره ثبت : ۸۵۷ ــ ۵۲/۶/۳