

# مسائل زیبایی شناسی و هنر

نیکلای سیلابف  
ایوان استاخف

ویکتور روماننکو  
الکساندر میاسنیکف  
میخائیل افسیان نیکف

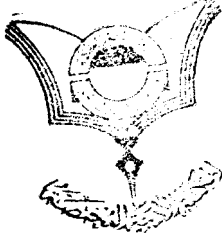
سرگی موژنیاگون  
الکساندر دیمشیتس  
نیکلای لیزرف  
بوریس ساچکف

ترجمه‌ی محمد تقی فرامرزی



بحث و بررسی

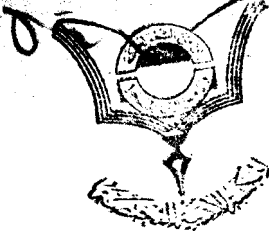
۷



۱۰۰۰۰۰۰۰  
۱۰۰۰۰۰۰۰  
۱۰۰۰۰۰۰۰

مسائل زیبائی شناسی و هنر





---

# مسائل زیبائی شناسی و ہنر

---

---

مترجم : محمد تقی فرامرزی

---



---

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

## یادداشت ناشر :

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

مجموعه‌ی حاضر ، گذشته از بررسی مسائل عصر ما ، حاوی مباحثی است در مورد تکامل مفهوم مردمی هنر ، جنبه‌های ملی و جهانی هنر و بحث‌هایی که در مکتب زیبایی‌شناسی شوروی ، درباره‌ی ماهیت احساس زیبایی صورت‌گرفته است .

در آخر کتاب ، واژنامه‌ای افزوده شده است ، که برای آنانکه بخواهند معادل‌کلمات را پیدا کنند ، می‌تواند مفید باشد . اکثر این واژه‌ها ، تاکنون ، در ترجمه‌ها و

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

## فهرست مطالب :

نیکلای سیلایف

کار ، سرچشمه‌ی احساس زیبائی ص ۹

ویکتور روماننکو

زیبائی طبیعت ص ۳۱

ایوان استاخف

رابطه‌ی شیء با احساس زیبائی ص ۷۱

عشق ص ۸۱

ذهن‌گرایی در زیبائی شناسی ص ۸۷

احساس زیبائی طبیعت ص ۹۲

احساس زیبائی موسیقی ص ۹۶

اختصاص‌شدن احساس زیبائی ص ۱۰۰

الکساندر میاسنیکف

سنت و نوآوری ص ۱۰۷

میخائیل افسیان نیکف

تخیل هنری ص ۱۴۱

اغراق ص ۱۵۲

استعاره ص ۱۵۳

سرگی موژنیاگون

نوگرایی عریان ص ۱۵۷

یک‌گام از بدبینی تا پیشرو‌نمایی ص ۱۵۸

در جستجوی «هسته‌های منطقی» ص ۱۶۲

هنر ... و صدف حلزون 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

گسترده‌گی و حدود واقع‌گرایی ص ۲۴۳

بوریس ساچکف

واقع‌گرایی و تکامل تاریخی آن ص ۲۶۷

واژه نامه ص ۳۰۱

نیکلای سیلیف

کار، سرچشمه‌ی احساس زیبایی

هنر ، بواسطه‌ی شرایط تاریخی ، مدتها تنها حوزه‌ی فعالیت‌های بشری بود که زیبایی‌شناسی با آن سروکار داشت . تاجائیکه ، هگل - این متفکر بزرگ - خط فاصل دقیقی ، برای این شاخه‌ی فلسفه تعیین کرد و هنرهای زیبا را موضوع خاص آن دانست .

تا همین اواخر ، متفکرین و هنرمندان شوروی نیز همین نظر را داشتند ، و درحالیکه وجود زیبایی در طبیعت و زندگی انسان را می‌پذیرفتند ، همچنین ، براین عقیده بودند که نمیتوان آنرا بکمک ، یابوسیله‌ی ، هنردرک‌کرد . لیکن ، عمل ، ضرورت‌بررسی استیتکی حوزه‌ی وسیع تولید مادی ، کار و زندگی روزانه را روشن کرده‌است . امروزه کار و تولید ، بطور وسیعی ، درحیطه‌ی زیبایی‌شناسی قرارگرفته‌اند . زیبایی‌شناسی کار ، بعنوان رشته‌ی دیگری از معرفت ، سلسه مسائلی نظیر زیبایی محصولات کار ، محلهای کار ، دستگاههای مورد استفاده درکار (ماشینها ، ابزار و وسائل مکانیکی) و مواد و مصالح کار را شامل میشود .

مقاله‌ی حاضر مسئله‌ی زیبایی‌شناسی کار را مورد بررسی قرار میدهد .

«زیبائی شناسی کار» و «زیبائی کار» ، برای ما ، کلماتی خودمانی و مأنوس هستند . اما منظور از آنها چیست ؟ چه مفاهیمی دربر دارند؟ «کار» آنچنان مقوله‌ی شگرف و جامعی است که

زیبائی آنرا میتوان از نظرگاههای گوناگون مورد بررسی قرارداد .  
 مردم ، اکثراً ، از زیبایی کاربرای بیننده صحبت میکنند .  
 هنرمندان غالباً از تأثیری که زیبایی ذاتی و عینی کار بر روی حواس  
 و احساسشان باقی میگذارد ، و جهش والهامی که از مناظرکار  
 در برابر دیدگانیشان به آنها دست میدهد ، بحث مینمایند .  
 گاهی ، از کار بعنوان سرچشمه‌ی زیبایی انسان - پرداخته ،  
 و نیروی خلاق حیاتی صحبت میکنند که «طبیعتی‌ثانوی» ، گیرا و  
 لذتبخش برای چشم انسان تولید کرده است .

هیچ کتابی در هیچ زمانی به تحلیل کامل درباره‌ی این  
 موضوع نخواهد پرداخت ، چون حدی برآن متصور نیست و  
 تازمانیکه زندگی انسان برکوهی ارض جاری است ادامه خواهد  
 یافت . در واقع ، اندیشیدن درباره‌ی کار ، بعنوان یک موضوع  
 صرف ، بسختی امکان‌پذیر است ، چون کار مترادف زندگی است  
 و زندگی هم همیشه محتوی هنر را تعیین کرده و تاابد چنین خواهد  
 کرد .

پایه‌گذار فلسفه‌ی علمی ، ضمن بررسی ماهیت کار از نظر  
 فلسفی ، از محتوی استیتکی‌روندکارو فعالیت خلاق یاد میکند که  
 تابع قوانین زیبایی ، و در درجه‌ی نخست تابع «کار مادی» ، یعنی  
 آن‌بخش از فعالیت‌های بشری است که متوجه «شکل دادن به ماده» ،  
 بمنظور برآوردن نیازهای حیاتی اوست . در واقع ، خود لذت  
 بردن از زیبایی و «گوش موسیقی شنو» و «چشم شکل شناس» ،  
 که لازمه‌ی آن هستند ، مدت‌ها پیش از اینکه هنر بعنوان شکل خاصی  
 از فعالیت بشر پدیدار گردد ، در جریان کار ، بظهور رسیده و تکامل  
 یافته بود . بنابراین ، زیبایی‌شناسی - اگر چه نامکتوب و پراکنده -  
 توسط زحمتکشان پی‌ریزی گردید .

«کولاس بریونن» ، یکی از بهترین آثار «رومن‌رولان» ، انسان -  
 دوست بزرگ ، به‌کارگر ساده‌ای اختصاص دارد که میتواندست  
 بکمک دست‌هایش چیزهای شگفت‌انگیزی بسازد . کار ، سلامت  
 جسمانی و روحی چشمگیری به او داده و وی را ، با سرافرازی ، از  
 مقام خود آگاه کرده بود . کولاس میگوید «سلطان خوب ، چیز خوبی  
 است ، ولی من خود بهترین سلطانم ... و اگر سلطان بخواهد  
 در اینجا قدم گذارد ، به او خواهم گفت به این کاشانه خوش آمدی .

بسلامت باشی ! بفرما بنشین . ای عموزاده‌ی عزیز ، همه‌ی سلاطین چنین‌اند .»

پیشه‌ور سالخورده ، لطف شاعرانه و اصیل کار خود را میداند . شکل‌دادن به جسم‌مقاوم و سرکش ، مطابق میل‌خودش ، او را سرشار از خوشی میکند : «چقدر لذتبخش است که انسان پشت میزکار ، ابزار بدست ، مشغول اره‌کردن ، بریدن ، تراشیدن ، حک‌کردن ، سوراخ کردن ، ضربت‌زدن ، سوهان کشیدن ، رنگ کردن و پرداخت کردن جسم سختی باشد که مقاومت میکند و تسلیم میشود؛ یا بروی تکه‌ای از درخت فندق ، نرم و صاف – که همچون پشت حوری ، بالمس کردن به‌لرزه درمی‌آید – 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 که بر نیروهای زمین فرمان میراند و تصویر پندارهای عالی انسان را برچوب ، فلز یاسنگ نقش میکند . دستهای من ، کارگران مطیعی هستند که بکمک یار قدیمی من – یعنی مغز من – به حرکت درمی‌آیند و مغزم – که خود تابع من است – کار را ، هرطور که دلخواه من باشد ، ترتیب میدهد .»

اگر بگوئیم احساسها و عواطف هنرور ، آفریننده‌ی حس زیبایی شناسی است قدری تند رفته‌ایم ، لیکن باید لذت ناشی از روندکار را متذکر شویم ، که ، یکی از ویژگیهای حس زیبایی‌شناسی است .

در آثار پایه‌گذار فلسفه‌ی علمی ، به مطالب زیادی ، درباره‌ی زیبایی شناسی کار ، برمیخوریم که دارای اهمیت اساسی میباشند . در وهله‌ی اول این نظریه بیان می‌گردد که محتوی استتیک کار ، بطورکامل به آزاد بودن و خلاقیت آن بستگی دارد . پایه‌گذار فلسفه‌ی علمی مینویسد که کار – کاربرده ، کارسرف ، و کار کارگر روزمزد – در شکل‌های تاریخی خود همیشه بیزار کننده بوده و به زور انجام میگرفته ، در صورتیکه بیکاری نشانه‌ای از «آزادی و سعادت» تلقی میشد . او خاطر نشان می‌سازد که این قضیه ، از دو جهت ، صحیح بود . نخست ، از آنجهت که دارای تضادی آشتی‌ناپذیر بود ؛ دوم ، کاری بود که برای خود نه شرایط ذهنی بوجود آورده‌بود و نه شرایط عینی ، تا جالب توجه شود و وسیله‌ی

خودشناسی فرد گردد . لیکن ، این بهیچوجه بدان معنا نبود که چنین کاری بازی محض یا لذت حقیقی است - همانطور که «فوریر» از روی سادگی چنین گمان میکرد . بنابر این ، می‌بینیم که وجود لذت استتیک درکار، بسته به شرایط معین عینی و ذهنی، امکان‌پذیر است .

شرایط عینی درحکم روش تولید است ، که بطور قاطعی برزیبائی شناسی کار اثر میگذارد . مثلا درقرون وسطا کارگر یک کارگاه میتواندست هرکاری بکند . هرکسی میخواست میتواندست صنعتگر شود . بدین ترتیب ، همراه صنعتگران قرون وسطا ، علاقه بکار خاص و تخصص درآن پیدا میشود که میتواندست تا رسیدن به حس هنری محدودی رشدکند . شرایط تولید سرمایه‌داری آنچنان است که حصول هرگونه لذت استتیک از کار را غیرممکن میسازد، چون کارگربشکل زایدی مکانیکی ماشین درمیآید ، و حال آنکه کار (که بعنوان کالا به سرمایه‌دار فروخته میشود) و محصول 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 از آن ، از ویژگیهای کلی و کاملا روانی بشمار میرود ، که تاکنون ازهرگونه ملاک خاص استتیک تهی بوده است . درواقع ، ممکن است انجام یک کار سنگین و خستگی‌آور ، یا کارپردرآمد ، نیز نشاط آور باشد . پایه‌گذار فلسفه‌ی علمی محتوی استتیک روند کار را چنین تعریف میکند : لذت بردن از کار «بمثابه‌عاملی که ... نیروهای جسمانی و عقلانی را به جنبش درمی‌آورد»... او کلمه‌ی جنبش را 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 - چون مستلزم هوش ، هدف دشوار و تجزیه و تحلیل‌های منطقی است - که همگی 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 زیبایی دانست که هدف مختص آن (کیش و مات درشطرنج ، گل زدن درفوتبال و غیره) رفتار آگاهانهی بازیکنان را تعیین کرده و فرصت نمایش توانائیهای هر دو طرف را فراهم سازد . از آنجا که بازی از هرگونه هدف سودجویانه تهی است ، تنها نیروی برانگیزندهی آن لذت است . (لیکن دراینمورد ، منظور «لذت بردن مغز» است نه «حواس» ، چون لذت استتیکتی حتی باوجود ناراحتی جسمانی یافکری نیز میتواند حاصل شود ، همچنانکه درمورد بعضی از بازیها چنین است) .

حس زیبایی شناسی فقط میتواند از مشاهده و درک مستقیم یک شکل واقعی و مفهوم دار ناشی شود . مثلاً ، دربازی شطرنج ، که از مشهورترین بازیهای فکری است ، شکل محسوس عینی و تجسم بصری فکر بطور بارزی پدیدار میگردد و تأثیر زیبایی را بوجود میآورد . «لیندر» ، در کتاب خود ، دربارهی شطرنج ، مینویسد : «دربازی شطرنج ، جالبترین نکته برای بازیگر چیست ؟» و خود پاسخ میدهد : «اگر بگوئیم این نکته «ترکیب» بازی است ، اشتباه نکرده ایم . همین ترکیب است که تماشاگران را در دیدارهای ملی وجهانی بوجد میآورد و هزاران نفر را به تجلیل و همدردی وامیدارد . همین نکته است که به دوستداران شطرنج لذت میدهد تا بازیهای ثبت شدهی گذشته بوسیلهی استادان شطرنج را دنبال کنند .» یک حرکت غیرمنتظرهی ابتکاری - که وضع بازی را برروی صفحهی شطرنج تغییر میدهد - یا از دست دادن مهره مهمی که نتیجهی بازی را تعیین میکند - تماماً به پیدایش شکلهای برجسته و با مفهوم ، از لحاظ زیبایی شناسی ، کمک مینمایند . فوتبال هم دارای «شوتهای عالی» و «حمله و دفاع درخشان» است . پیشرفت یک بازی ، در واقع ، تکامل شکل یا منظره ای است که بطور مستقیم مشاهده و ارزیابی شده است .

سرانجام ، بازی و کار ، هر دو متضمن تمرکز نیروی اراده است که خصلت ویژهی حس زیبایی شناسی ناشی از عمل را تعیین میکند . نیروی اراده ماهیتاً از خصائل عالی و بارز انسانی

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

ویژگیهای فردی - تجربه‌ی شخصی ، علائق و تمایلات - توانائی درک‌زیبائی راچه‌در واقعیت و زندگی روزانه وچه درکارهای هنری تحت تاثیر 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 استتیکي 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 ، باتیلور 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 است بلکه زندگی رانیز ارزشمند میکند . درآینده ، انسان کاری را انجام خواهد داد که مناسب توانائی و حرفه‌اش باشد و باتمایلات خصوصی‌اش وفق بدهد .

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

ولی آیا انتخاب آزادانه‌ی کار هرگز بامنافع اجتماعی برخورد پیدا نمیکند ؟ آیا بین سلیقه‌های خصوصی و احساس 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 تعارقی وجود ندارد چون طرز فکر سودجویانه از لحاظ تاریخی پیش از برداشت استتیکي آمده است . نظریات مربوط به زیبائی ، بطور واضح بانیاذهای جامعه درارتباط هستند . این موضوع بویژه درحوزه‌ی زندگی روزانه و تولید مادی به روشنی دیده میشود . شغلها و حرفه‌هایی که زمان آنها سپری شده ، بناگزیر جاذبه‌ی زیبائی‌شناسی خود را

از دست می‌دهند در حالیکه شکل‌های جدید کار ، دارای جاذبه‌ای هستند که نه ظاهری بلکه کاملاً واقعی است ، چون زیبایی یعنی زندگی و زندگی هم بطور دائم بسوی کمال پیش میرود . اما در مورد انتخاب مسیر زندگی ، همچنانکه رشته‌های جدید فعالیت در علوم ، تکنولوژی و صنایع ساختمانی پدیدار میگردد ، دروازه‌ی تمام رشته‌های تحصیلی و عملی بروی همه ، بویژه جوانان ، باز میشود .

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

اینها درست همان شرایط عینی‌ئی هستند که زندگی سوسیالیستی فراهم میکند تا کار دارای مفهوم زیبایی شناسی گردد . با وجود این ، پیدایش احساس‌های زیبایی شناسی ، در روند کار ، نیز وابسته‌ی عوامل ذهنی است . پاولوف یکی از این عوامل را - در ارتباط با فعالیت بشر - انعکاس هدف نامید . او مینوسد «تمامی زندگی بشر ، پیشرفت و فرهنگ آن ، نتایج انعکاس هدف ، و کوشش‌های مردمی است که میکوشند به هدفی که برای خود ، در زندگی ، تعیین کرده‌اند دست بیابند .» (۱) این دقیقاً به جنبه‌ی احساسی - استتیک‌ی فعالیت بشر مربوط میشود . پاولوف انعکاس هدف را بعنوان شورخالص و فداکارانه‌ی توصیف میکند که میتواند کسی را ، تا حد از خود گذشتگی ، پیش ببرد ، در عین حال ، مهار کند .

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

۱- پاولوف : «بیست سال مطالعه‌ی عینی فعالیت عالی عصبی حیوانات» ،

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 - که منشاء لذت  
است - ازبین رفته و مهار خواهد شد . انعکاس هدف ، چنانچه  
درست پرورش یابد و رشد 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 همیشگی به هدفها و وظایف کوچکتر و اختصاصی‌تری  
تقسیم میشوند که تابع هدف کل هستند و ، برروپهم ، یک نظم  
معین بوجود می‌آورند .

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

پاولوف پس از 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 ادای کار رایگان دیگران ، بصورت انگل بیکاره‌ای  
درآید» . انعکاس هدف درنزد او «تاآنجا که به حوزه‌های اصلی  
زندگی انسانمربوط میشد ، بی‌استفاده باقی ماند» . اصولسرواژ ،  
«سرف را بصورت موجودی کاملاً غیرفعال درآورد ، که چیزی  
ازآینده انتظار نداشت» . (۲) پاولوف ، بعنوان یک میهن‌پرست

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

پاولوف در همان کتاب تصریح میکند که «مسئله‌ی عمده عبارتست از تشویق مردم بسوی یک هدف ، درحالیکه خودهدف از لحاظ اهمیت در درجه‌ی دوم است» . (۴) شاید ، این موضوع ، در وهله‌ی نخست ، ناهاگن بنظر برسد . ولی ، بلافاصله ، پس از اینکه فهمیدیم منظور پاولوف از «مسئله‌ی عمده» رابطه‌ی درونی بین اعمال و احساسها است ، همه‌چیز برای ما روشن میشود . مسلماً «مانیلوف» و «اوبلومف» از شخصیت‌های کلاسیک داستانهای گوگول و گونچارف ، هدفهای معینی داشتند و اکثراً تصاویری شگفت‌انگیز ، گرچه تاحدی عجیب و غریب ، درباره‌ی زندگی دلخواهشان - درآینده - در ذهن خود ترسیم میکردند . ولی هیچیک از آنها یک انگشت هم تکان نمیدادند . اوبلومف ، بطور صادقانه‌ای ، از ناتوانی اشرافی خود ، به انجام کوچکترین کار ممکن برای خودش ، احساس غرور میکرد . نظریه‌ی او درباره‌ی سعادت ، مستلزم دست‌کشیدن از هرگونه کوشش بود . این همان سعادت واهی انسانهای ناتوان و بی‌حس است .

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

افتادن یک سیب از درخت فکر جاذبه‌ی عمومی رابه‌نیوتن تلقین کرد . درست به این دلیل که افکار او متوجه یک جهت معین گردیده بود . چنانچه انسان هدفی برای خود برگزیند ، این هدف بصورت یک احساس خود انگیز - و نه یک فکر صرف - درمیآید . این امر درباره‌ی تمام کارگران خلاق ، یعنی دانشمندان ، مخترعین

۲- همان‌جا ، ص ۲۸۲ .

۴- همان‌جا ، ص ۲۷۷ .

و هنرمندان ، صدق میکند . به محض اینکه تصویری در ذهن هنرمند شکل میگیرد ، او را وامیدارد تا در روی کاغذ یا پرده‌ی نقاشی به تمرین بپردازد . او کوچکترین اجزاء و مسائل محیط اطرافش را برمیگزیند و همیشه کار هنری آینده‌اش را در نظر دارد . رفعت نظر او همه‌ی مسائلی را که با جریان کار خلاق او در ارتباطند ، دربر میگیرد . صدای یک نواخت پرده‌ی نقاشی ، که همچون پوست طبل در روی چارچوب خود محکم کشیده شده - در اثر تماس دستهای نقاش - به گوش او همچون نوای موسیقی است ؛ او انگشتهای خود را ، با کمک قلم موی نرمش ، در روی پرده بحرکت درمیآورد ؛ و آن انبوه رنگ و روغن که به نظر خیلی ناهماهنگ مینماید ، اعماق قلب او را گرمی می‌بخشد .

فضانوردان ، در خاطرات خود ، میگویند که در هر مرحله‌ی موفقیت‌آمیز پیشرفتشان سخت به کار خود - که گرچه گاهی دشوار و ناممکن میشد ، و لذت و زیبایی زندگی را به آنها نشان میداد - علاقمند گردیده و حتی شیفته‌ی آن شده‌اند .

زندگی و فعالیت هم عصران نام‌آور ماگواه بارزی است از هدف روشن و اراده‌ی آهنینی که هرگز از پای در نمی‌آید .

کار بمفهوم خود - تحقیق فرد است ، «و همیشه بدان معنا نیست که چنین کاری بازی صرف یا لذت حقیقی شمرده شود .» این جمله‌ی پایه‌گذار فلسفه‌ی علمی ، در تشریح ماهیت لذت استتیک در جریان کار ، دارای اهمیت فراوان است .

آیا واقعاً در کار سخت و طاقت‌فرسا ، کاری که رنج جسمی و روحی به‌مراه دارد و باز هم انسان را بی‌نهایت شاد میکند ، زیبایی وجود دارد ؟

قبل از هر چیز باید این قضیه‌ی زیبایی را ، که احساس زیبایی را کاملاً معنوی میداند ، و بدین لحاظ ، احساسهای کاملاً فیزیولوژیکی را فاقد زیبایی میپندارد - بررسی کنیم .

معمولاً درک زیبایی کار را مترادف احساس زیبایی میدانند . لیکن ، این موضوع تاجائی درست است که احساس زیبایی از ویژگیهای احساسهای ناشی از جریان کار باشد . اما محدود کردن زیبایی شناسی و قلمرو «زیبا» ، بمعنای ستردن احساسهای زیبایی انسان از غنای حیرت‌انگیز است .

زیبائی شناسی ، درزندگی روزانه ، معمولاً با آنچه که لذتبخش و پذیرفتنی است ارتباط دارد ، گرچه رویهمرفته محدود به آن نیست . ولی درحقیقت ، ارزیابی ما از زیبایی شناسی ، زیاد محدود نیست . پوشکین مینویسد : «دهن دره ، پهنه‌ی اقیانوس ، و پیکار خشم‌آلود ، لذت بخشند» . از مدتها پیش ، درزیبائی - شناسی ، عقیده براین بوده که درک پایان غم‌انگیز - یاشاد - مملو از رنج و فشار عاطفی است . و این تضاد بین شیء و دریافت کننده‌ی آن ، نه تنها ذهنی ، بلکه ، جسمی هم هست . عنصرزیبائی ، درکار ، نه تنها در آنچه که زیباست ، بلکه ، در هر آنچه شکوهمند ، قهرمانی و غم‌انگیز باشد ، قرینه و همانند دارد .

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

آنچه باعث برجستگی و کیفیت سرآپانسانی احساسزیبائی میگردد اینستکه احساس زیبائی ، پراگماتیسم خودخواهانه و «طبیعت‌پایه» بیولوژیکی را بالا برده و نگرشی عینی - نسبت به انسان ، بعنوان یک موجود اجتماعی - 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 ، به طریقی گوناگون متجلی شده است . افرادی رامی‌شناسیم که ، درکار خود ، شاهکارهایی 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 - درمواقع استثنائی - که لازمی 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 که توجه هنرمند را بخود جلب میکند . مسئله‌ی عمده ، درباره‌ی این روندکار ، مفهوم عالی و ضروری بودن آنست .

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



اقتضا ، قانون بزرگ زیبایی است ، که ، ازجمله ، پیدایش شکل‌های زیبای نباتات و حیوانات را توضیح میدهد . زیبایی طبیعت نتیجه‌ی تکامل‌دائمی موجودات زنده است . این موجودات درجریان تنازع بقا ، تطابق بامحیط و انتخاب طبیعی ، به کمال زیبایی رسیده‌اند . اقتضای حیرت‌انگیز «سیما»ی آنها بوسیله‌ی زمان و موجودیت پیوسته‌ی گونه‌های ویژه به اثبات رسیده است .

لیکن ، میتوان درجات گوناگون‌زیبائی را ، دربین نوعهای مختلف جانوری و گیاهی ، مشخص کرد . اقتضای گرچه سرچشمه‌ی زیبایی است ، فی‌نفسه زیبایی 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 یا شاخه‌ی درخت بنظر 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 تأثیر گذار گردند .

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

پایه‌گذار فلسفه‌ی علمی ، ضمن صحبت از زیبایی ، محتوی حیاتی و مفهوم و منطق ذاتی آن را ، بعنوان مقیاس ضروری شیء زیبا ، در نظر داشت . اما هرگونه زیبایی 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 که این فعالیت تغذیه‌ای درجه خصوصیتی با فعالیت تغذیه‌ای حیوانات فرق میکند . آدم سرگشته و حیران ، بهنگام احتیاج ، توجهی به لطیف‌ترین نمایش ندارد ؛ تاجر کانیها فقط ارزش کالا را می‌شناسد نه زیبایی و طبیعت بی‌بدیل کانی را ...

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

پایه‌گذار فلسفه‌ی علمی ، ضمن صحبت از پیدایش احساس درارتباط بالذت و همچنین درارتباط بالذت استتیکي ، از «گوش موسیقی شنو» و «چشم‌شکل‌شناس» نام میبرد . «گوش موسیقی شنو» نه بمعنای قدرت درک اصوات بعنوان پدیده‌های صرفاً فیزیکی بلکه ، توانائی درک هماهنگی آنهاست ، که «هرزن» آنها «واقعیت استتیکي» مینامید .

وجود نسبتاً مستقل شکل از ارتباط آن با زیبایی شیئی ناشی میشود که بر روی حس زیبایی شناسی انسان تأثیر می‌گذارد . کیفیت معین حس ، به شکل مشخص مادی شیء معینی بستگی دارد . 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 که شکهای برجسته‌ی مشابهی نظیر پیکره و مجسمه - که بر روی مواد گوناگونی (مانند چوب ، گلس ، سنگ مرمر وغیره) حک شده - از لحاظ زیبایی شناسی ، نمیتوانند

یکی باشند . «موسیقی ، به‌تنهایی ، حس موسیقی‌شناسی انسان را بیدار میکند» ، و این قانونی است که نه‌تنها موضوع فیزیکی موسیقی یعنی صدا ، بلکه تمامی مواد و مسائل ساخت بشر ، مانند زبان را نیز دربرمیگیرد .

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

دانشمندان عصر ما ، با پیروی از نظریه‌های پایه‌گذاران فلسفه‌ی علمی ، درباره‌ی تئوری انعکاس ، بطور تجربی ثابت کرده‌اند که حواس 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 از اعضاء بینائی انسان ، هیچگونه احساسی از زیبایی اشیاء ندارند .

اگر بطور وسیع‌تری صحبت کنیم ، هدف تمامی فعالیت خلاق انسان تولید یک شیء تازه است . خلق کردن عبارتست از ترکیب کردن عناصر موجود در طبیعت بنحوی که پدیده‌ای کاملاً نو از آن پدیدار گردد .

انسان خلاق ، «طبیعت دیگری» بنا میکند که همان دنیای عینی اطراف ما است . اصل خلاقیت ، امتیاز ویژه‌ی برخی حرفه‌های انحصاری یا بلندپایه نیست ، بلکه در بین انواع کارها ، چه در تولید مادی و چه در تولید معنوی ، مشترک است .

هرکار مفید اجتماعی ، بواسطه‌ی ماهیتش ، خلاق است چون کارگر برای دست یافتن به هدفی ، که آگاهانه برای خود معین میکند ، شکل یا روش مناسب را ابداع کرده و دانش ، صنعتگری و استعداد خود را بکار میگیرد .

لیکن ، هر شیء ساخت بشر ، هر قدر هم ساده بنظر برسد ، نشانه‌ای از روحیه‌ی ملی و یک دوران تاریخی باخود دارد . اشیاء جهان تغییر پذیرند : موجودیت و حیات آنها منعکس کننده‌ی نیازهای مادی و معنوی متغیر انسان است .

هر قدر هدف فعالیت خلاق انسان بالاتر و دستیابی به آن دشوارتر باشد ، بهمان اندازه لذت پیروزی و شادمانی استثنایی در خلاقیت فزون‌تر خواهد بود .

مفهوم زیبایی ، بعنوان نوعی هماهنگی ، مدتها قبل بیان شده بود ، فلاسفه‌ی یونان باستان ، رمز زیبایی را درهماهنگی و تجانس میدانستند . این پدیده در تئوریهای مختلف زیبایی‌شناسی ، بطرق گوناگون ، مورد بررسی قرار گرفت ولی عمل همواره ندامیداد که آفریدن شیء زیبا و کامل بمعنای پیدا کردن رابطه‌ی هماهنگ ، بین اجزاء تشکیل دهنده‌ی آن شیء ، است . بسختی ممکن است چنین مفهومی کهنه شود . همانطور که «ایوان ژولتفسکی» - معمار نامدار شوروی - مینویسد ، «هماهنگی ، درسراسر تاریخ بشر ، شالوده‌ی هنر بوده است . درست است که این هماهنگی ، همیشه درسبکهای انضمامی مجسم گردیده ، ولی ، سبک چیزگذرائی است و هر سبکی فقط تغییری است در یک موضوع ، یعنی موضوع هماهنگی - که پیشرفت مداوم فرهنگ را تامین میکند .» (۵)

بررسی مجموعه‌ی عکسهای مربوط به تکامل هواپیما ، از طرحهای اولیه تا کنون ، نشان میدهد که شکل ظاهری آن به چه ترتیبی هماهنگ با مقتضیات پرواز آن اصلاح گردیده است . با وجود این ، هر طرحی ، هر قدر هم که بنظر ما ابتدائی برسد ، در زمان خود طرح تازه‌ای بود که کوشش زیادی صرف تهیه‌ی آن شده بود . جریان خلاقیت ، بطور نمایانی ، در داستان مستند «اناتولی آگرانوفسکی» - بنام «چشمهای گشوده» - که درباره‌ی تکامل اولین جت جنگنده‌ی شوروی نگارش یافته شد توصیف میگردد .

ساختن این جت مسئله‌ایست با ابعاد ناشناخته‌ی فراوان . سرعت ۵۶۰ مایل در ساعت ، 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 در جای خود است ، بحثها درمیگیرد و احساسات متضاد باهم برخورد میکنند .

۵- «آثار معماران نامدار شوروی ، درباره‌ی معماری» ، انتشارات آکادمی معماری اوکراین - کیف ، ۱۹۵۳ ، ص ۶۳ .

گروه مسئول طرحهای کامل میگوید که اگر اسکلت هواپیما به این اندازه کوچک باشد ، در اطاق مجروحین ، جای کافی برای حرکت یک‌گربه هم وجود نخواهد داشت . برای تفنگ‌ها هم محفظه‌ای در داخل تعبیه نشده ، مگر قرار است بیرون از جت بمانند یا نه ؟ چرخهای فرود هواپیما هم بقدری بزرگ است که در محفظه‌ی زیر بالها جانیگیرند .

در عین حال ، تیم طراح دنده‌ی فرود هم پیشنهاد نمیکند که نظر به سرعت زیاد جت ، لازم است که چرخهای بزرگتری در آن بکار رود .

کارشناسان وزن جت محاسبه کرده‌اند که بالها (بالهائی که چرخها را در خود 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 - این بالها چندان خوب و محکم نبودند و ضخامتشان از نصف هم کمتر بود .

مهندسین آئرو دینامیک بتوافق کامل میرسند که این بالها بهیچوجه مناسب نیستند . اگر بالها باید متناسب سرعت باشند ، پس باید آنها را نازکتر ساخت . آشکارا ، معلوم است که بدنه‌ی هواپیما چندان جالب نیست . ما به کالبد کوچکتری نیازمندیم . آنگاه گروه ابزارآلات را می‌بینیم که با فهرستی از اسامی و سائلی ، که میتوان در بدنه‌ی 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 بطور کلی» ، می‌یابند . طراحی که با صدائی بلندتر از همه گلایه‌میکرد که «نمیتوان نهنگ را در جوف صدف فروکرد» ناگهان فکر بکری به ذهنش رسید . او پیشنهاد کرد که جک چرخهای عقب را درست در پایهی آنها بگذارند . و همین ، رمز اتمام کار هواپیما بود . هواپیما ساخته شد ، چه خوب هم ساخته شد ، و همه میدیدند که از این ساده‌تر غیر ممکن است . اما متخصصین ، برای دست یافتن به این ساختمان ساده ، چه زحمتهای متحمل نشدند .

نویسنده که از نزدیک باشخصیتهای داستانش آشنا بود

و آنها را هنگام کار مشاهده کرده بود ، اهمیت احساسات سازندگان هوایمای جدید را یادآوری میکند . «هرکسی ، عمیقاً ، باورداشت که باید راهحلی پیدا شود . هرکسی چنین احساسی نداشت ، از کار عقب می افتاد .»

حساسیت نه تنها از ویژگیهای هرگونه فعالیت خلاق ، بلکه ، جزء ضروری آنست - فعالیت غایتمندی که ، با جستجوی راهحلهای مناسب در ارتباط میباشد . لنین مینویسد : «بدون احساسات و عواطف انسانی ، هرگز پژوهشی انسانی ، در راه حقیقت ، وجود نداشته و نمیتواند داشته باشد .»

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

حس زیبایی نه تنها در تجهیز اراده مؤثر واقع میگردد ، بلکه قدرت خیال را برانگیخته و دید انسان را ، نسبت به تصور یک شیء ، دقیق میکند . این انگیزه ، چشم‌اندازهای وسیعی - از راههایی که به هدف منجر میشوند - در برابر فرد خلاق می‌گشاید ، که میتواند بهترین راه را برگزیند . همچنین باعث بیداری ادراک مستقیم - استعدادی ، که ، تحت کنترل شعور نیست و جزء ضروری فعالیت خلاق است - میگردد .

بدینسان ، واکنش استتیک ، بالاترین و اختصاصی‌ترین لذت انسان ، در عین حال بعنوان یک نیروی خلاق بظهور میرسد . ارزیابی یا واکنش استتیک ، مانند شناخت حسی ، باید همیشه باشکله سرکار داشته باشد و بدون درک آن نمیتواند صورت وقوع بخود بگیرد . و درک شیء زیبا ، از نقطه نظر شکل ، بمثابة وحدت کامل عناصری که بطور هماهنگ باهم در ارتباطند - و دارای مفهوم می‌باشند - بنظر میرسد . بعبارت دیگر ، شکل استتیک ، ساختمانی است محسوس و «مادی» - مانند یک موجود زنده - که در آن ، تعادل کامل و تأثیر متقابل اعضاء ، سنتزی

بوجود می‌آورند که زندگی نام دارد . در این معنا ، پدیده‌ی زیبایی ، وابسته‌ی زندگی است .

مطمئناً ، شکل زیبا ، باید ، در جریان کار هم وجود داشته باشد. اگر چنین نباشد ، نمیتوان از کار بعنوان سرچشمه‌ی احساسهای مربوط به زیبایی نام برد ، چون آگاهی محض به اینکه کار مهم است یا مفید ، یا احساس غرور نسبت به آن ، یا آگاهی از وظیفه‌ای که به انجام رسیده ، و یا سرانجام ، لذت فیزیکی روندها و ارضای اخلاقی حاصل از آن ، حاوی چیزی نیست که مشخص‌کننده‌ی تجربه‌ی مختص استتیک‌ی باشد .

پس این کدام شکل زیبا است که کارگر در روند کار مشاهده کرده و از آن لذت میبرد ؟ همانطور که یک فرد عادی با مشاهده‌ی هماهنگی خارجی شکلها و رنگهای یک تصویر یا هماهنگی اصوات نوای موسیقی زیبایی آنها درک میکند ، بهمین ترتیب کارگر هم زیبایی را در اعمال و حرکات خود ، قدرت بخشیدن به اراده ، مغز و عضلاتش ، در آگاهی از روح و تاروپود ماده‌ی کار - خلاصه ، در هر یک از تجلیات صنعت خویش ، که اینهم فی‌نفسه شکلی از هماهنگی است - می‌بیند .

البته ، نباید چنین تصور کرد که لذت استتیک‌ی درکار ، نوعی شادی نفس است که بطور کامل با فاعل کار ارتباط دارد . در این زمینه ، عقاید هگل بسیار جالب است . هگل ، ضمن قلم زدن درباره‌ی کار هنرمند - که ظاهراً ، بنظر میرسد اصل ذهنی باید تعیین‌کننده‌ی شکل‌هایی باشد که خلق میشوند - اصل عینی را در درجه‌ی نخست قرار میدهد. بگمان او «فعالیت خلاق هنرمند نه از شکل منحصرأ معنوی فکر ، بلکه ، از مشاهده و درک حسی» ماده‌ی عناصر جمع آمده در اثرش پیروی میکند . « حتی ، الهام نیز خود نیروی برانگیزاننده‌ی خلاق ، و فرزند آفریننده‌ی کاملاً ذهنی نیست ، بلکه ، بطور الزام‌آوری ، تسلط کامل بر عین ، یعنی بر یک محتوی حیاتی ، را تصریح میکند . هگل مینویسد «ولسی وقتیکه هنرمند ، در جریان کارش ، شیء را که کاملاً از آن خود کرده است ، باید بداند که چگونه برجستگی ذهنی خود و ویژگیهای فرعی آنها اقامه کند و بطور کامل در کارش غرق شود ؛ چون ، بعبارت دیگر ، او بعنوان فاعل کار ، فقط «شکل» تجسم‌ها و صورتهائی

است که او را تسخیر کرده‌اند. « (۶) تازمانی که هرروندکار ، به انجام رساندن هدف معینی بشمار رود ، کارگر (چه هنرمند ، چه لوله‌کش) تبدیل به یک وسیله ، و نیروهای فکری و جسمانی‌اش تبدیل به شکل میشوند ، که بوسیله‌ی کارگر خلاق تجربه شده و از شیء ناشی‌میشود ؛ یعنی واقعیت خارجی بشکل هدفی ظاهر میشود که نیازهای انسان (جامعه) آنرا مطرح کرده است . مثلاً نبود جو متراکم در اطراف کره‌ی ماه ، فرود آرام به کمک چتر را در آنجا غیرممکن میسازد . چه طراحان بخواهند ، چه نخواهند - این یک حقیقت عینی است . بنابراین ، عین ، تعیین کننده‌ی جهت فعالیت‌های انسان و ماهیت راه‌حل‌های اوست . اما این بخودی خود اتفاق نمی‌افتد . در اینجا است که خلاقیت انسان - اراده‌اش ، معلوماتش ، تجربه‌ی عملی‌اش ، و تمامی آنچه که زیر عنوان «صنعت‌گری» قرار میگیرد ، و بمراتب بیش از جمع‌بندی کل‌عمل و صنعت است - پای‌درمیان می‌نهد .

صنعت‌گری ، در این معنا ، اصولاً عبارتست از توانائی حل مسائل معین ، و این کار ، در درجه‌ی نخست ، متکی به تجربه‌ی فراهم آمده‌ای است که نه صرفاً تکرار شونده ، بلکه ، حتی در مورد اساسی‌ترین نکات مربوط به روند کار ، از طریق انتخاب عناصر لازم و پیدائی ترکیبات مقتضی جدید ، دگرگون میشود .

صنعت‌گری حقیقی ، نه فقط ، بمعنای شناخت منطقی ماده‌ایست که باید موافق هدف از مراحل کار بگذرد ، بلکه همچنین بمعنای احساس ماده - و احساس زیبایی - است که کوچکترین روابط موجود بین ماده و شکل و وظیفه و ویژگی‌های آنرا قابل درک میکند . صنعتگر ، ماده و روش از کار در آوردن آن را انتخاب میکند .

اما ، درباره‌ی مهارت‌های کار و اصول عالی فنی چه میتوان گفت ؟ روانشناسان ثابت کرده‌اند که کار بسیار ماهرانه - همراه با واکنش‌هایی که عملاً بصورت خود به خودی درآمده‌اند - بسختی میتواند تأثیری عاطفی بر روی کارگر داشته باشد . لیکن ،

درست همین سطح عالی مهارت است که شرط ضروری لذت استتیکی درکاربشمار میرود .

اگر از راه استعاره صحبت کنیم ، اراده و توجهی که صرف مکانیسم حرکت و روشهای کار میشود ، مانند داربستی است که منظره‌ی ساختمان زیبایی را ، که درباره‌اش صحبت می‌کنیم ، از نظر پنهان‌کند .

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

۱) حرکات ساده و دقیق (نه اضافی و نه غیرضروری) ؛  
 ۲) مداومت (هرگونه وقفه‌ای مستلزم انگیزه‌های اضافی خواهد بود) ؛

۳) استفاده از همبستگی طبیعی حرکات ؛

۴) استفاده از تطابق حرکات ؛

۵) تکامل انگیزه‌های متحداصلی یا «تقلیدپویا» .

بنابراین ، لذت کامل استتیکی درکار ، از درک مجموعه‌ی اعمال پیچیده‌ای ناشی میشود که در آن فعالیت‌های ارادی و ذهنی ، تشکیل یک کل متعادل میدهند ، که باهدف کار مطابقت میکند . این هماهنگی ، به تنهایی ، شاید از طریق تطور ، بصورت عینی درمیآید و بر روی چیزی که در حال ساخته شدن است - و بر شکل ظاهری کارگری که آنرا میسازد - تأثیر میگذارد . «نیکلای تومسکی» - مجسمه‌ساز بزرگ شوروی - میگوید به او مأموریت داده شده بود که از پیکر آهنگر نامداری مجسمه بسازد و وقتیکه او را در دفتر مدیر کارخانه دید سخت مأیوس گردید . این آهنگر مردی لاغر ، غیرجذاب و کمرو بود و کمتر دارای سیمای قهرمان کارگران بود . تومسکی می‌افزاید «ولی بعداً وقتیکه به کارخانه رفتم ، از دیدن آهنگر جوانی که پشت چکش‌بخار کار میکرد ، لرزه بر اندام افتاد . حرکات پرجوش و خروش و آهنگین او سرشار از زیبایی پلاستیک بود . این تازه تمام مطلب نیست . از همکاری الهام‌بخشی که از شخصیتش ساطع میشد ، سخت در شگفت ماندم . و همانجا تصمیم گرفتم که پیکره‌ای از همین مرد بسازم و نه از کسی دیگر .

تصور کنید که من دچار چه شگفتی بزرگی شدم - وقتی فهمیدم که این همان آهنگری است که من در دفتر کارم مدیر کارخانه دیده بودم .  
 بهمین علت است که کار خلاق ، که انسان و منجمله نیروی بدنی و فکری او را ، در احاطه‌ی کامل خود قرار میدهد ، بیش از هر عاملی در تولید احساسهای استتیک‌ی مؤثر واقع میشود .  
 کار ، گونه‌ای حس هماهنگی به انسان تلقین میکند و درک مستقیم استتیک‌ی راتشدید مینماید ، بهمین جهت ، ممکن است خود کارگر از این موضوع بی‌خبر باشد .

شدت و عمق واکنشهای استتیک‌ی ، در جریان کار ، نتیجه‌ی تأثیر متقابل فعال ذهن و عین است . «برنارد بوسانکه» میگوید ، اشتباه و ایده‌آلیستی است اگر فکر کنیم که «هنرمند هرپیش قلم‌مو را پیش از اینکه بر روی پرده‌ی نقاشی انجام دهد ، در مغز خود تکمیل میکند» و «استفاده از قلم‌مو چیزی به اثر هنری ، که او ذاتاً و ذهناً آفریده است ، نمی‌افزاید» . کارگر خلاق فقط به نمونه‌های ذهنی اشیاء که در مغز یادرتخیل ساخته میشوند پاسخ نمی‌گوید ؛ او همچنین نوعی محصول کار است ، که بمقاومت ماده ، تأثیر ابزار بر روی کارگر و تمام علائم بازگشتی ناشی از موضوع کار بستگی دارد .

ویکتور رومانکو

زیبائی طبیعت

احساس زیبایی ، در انسان ، حدود و ثغوری نمی‌شناسد.

آنتون چخوف

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 ، اغلب ما ، حتی تصویری هم از اینکه مفهوم «زیبائی  
طبیعت» وقتی به زبان آید - در تئوری و غیره - چه شگفتی‌هایی  
را میتواند آشکار کند ، نداریم . و چقدر مشکل است که انسان  
بخواهد «زیبائی طبیعت» را ، بعنوان یک «مفهوم تاریخی» ، درک  
کند .

درواقع این کافی نیست که بدانیم زیبایی طبیعت ، مانند  
کارهای هنری ، میتواند تأثیر قاطعی بر روی انسان داشته باشد .  
این کافی نیست که ادعا کنیم «تشکیل نگرش استتیک» ، در کودکان ،  
نسبت به طبیعت ، بنوبه‌ی خود ، شرط لازم برای پرورش حس  
میهن‌پرستی است» (والنتیناشاتسکایا) . انسان باید بدانند که «از چه  
طریقی» به این هدف ، و سایر هدفها ، میتوان دست یافت .

صحبت درباره‌ی زیبایی طبیعت ، الزاماً ، توصیفی و  
بطور خسته‌کننده‌ای ، دارای جنبه‌ی ادبی خواهد بود . مگر اینکه ،

بریک شالوده‌ی وسیع قرار گیرد و محتوی تاریخی این مفهوم برای خواننده روشن شود (هرچند بطور خلاصه و رؤس‌وار).



هرکسی میدانند که زیبایی طبیعت مدتها بعنوان محرک نیرومند هنر بشمار میرفته است. بر روی پایه‌ی مجسمه‌ی یادبود پوشکین جوان، اثر «تسارسکویه‌سلو»، این اشعار زیبا، آن آخرین فصل «اوگن، اونه‌گین» پوشکین، حک شده است:

«دریهار، که نوای قو بنوازش گوش برمیخاست،  
و امواج روشن رود،

در اعماق 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» در او برانگیخت، جدائی‌پذیر نیست. شعرای گذشته و حال، معمولا، نخستین کلام خود را نثار زیبایی سرزمین خویش میکنند.

اما اینکه زیبایی طبیعت هم الهام‌بخش مردم درکارهای بزرگ علمی است، و تصور ما از شیء زیبا نیز وابسته‌ی تکامل علوم طبیعی بطور کلی است - مسائلی هستند که، ما هنوز از آنها، بعنوان چیزی تازه، و نه کاملاً به ثبوت رسیده، صحبت میکنیم.

هنگامی که «بازارف» دانشمند و دکتر جوان در دوران تکامل سریع و پیروزمندانه‌ی علوم طبیعی در سالهای ۶۹-۱۸۶۰ عقیده‌ی مبارزه‌طلب خود را - مبنی بر اینکه «طبیعت نه یک معبد، بلکه کارگاهی است که هر انسانی در آن بکاری مشغول است» - ابراز کرد، بسیاری از مردم نظریه‌ی او را جسارتی در برابر زیبایی

۱- پوشکین: «اوگن، اونه‌گین». ترجمه‌ی والترانت (به انگلیسی - م)

طبیعت تلقی کردند . قهرمان داستان «تورگنیف» به نابود کننده‌ی زیبایی مشهور گردید ، خواهامایل بود خواهانه ، سخنگوی نظراتی گردید که ، بنحوی از انحا ، تا امروز باقی مانده‌اند .

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

لیکن حقیقت - از آنجا که سرعت ، انتقال یافته - در سطحی قرار گرفته که مشاجره‌ی بین «طبیعت‌گرایان و غزل‌گرایان» جریان داشت .

اخیراً ، زیبایی شناسان مشاجره‌ی تندی درمیان خود برانگیخته‌اند . راستی درچه موردی ؟ درباره‌ی وجود زیبایی در طبیعت - یعنی درباره‌ی وجود حقیقی آن . در واقع این یک بحث فلسفی بسیار قدیمی است ، ولی در گذشته ، برای زیبایی شناسی ما ، تا این حد اهمیت پیدا نکرده بود .

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

نکته اینست که ، مردم در آن تردید میکنند . بعضی از نویسندگان ما این تردید را اعلنی میکنند و در حمایت از استدلال‌های خود ، از منابع بانفوذی نقل قول مینمایند . نکته اینجاست که تا زمانیکه نظریه‌ی عینیت زیبایی در این مشاجرات پیروز است و ما را ، در عمل ، از آشفتگی التقاطی نجات میدهد ، مجبوریم بارها و بارها به بحث بنشینیم .

انتزاعی‌ترین مشاجرات ما ، همواره ، بر پایه‌ی علل معینی استوارند که از زندگی برخاسته است ، عللی که غالباً غیر منتظره بوده و برای بسیاری از ما غیر متصور است .

این علتها چیستند ؟

زمانی که مادر آن بسر میبریم ، درک مارا ، از طبیعت ، تا حد شگفت آوری بالا برده است . و ما این را ، تماما ، و در درجه ی نخست ، مدیون علم هستیم . اگر ادعا کنیم که اکثریت عظیم مردم فقط با آغاز پروازهای فضائی بود که دقیقاً از بیکرانگی کائنات آگاه شدند ، با وجود اینکه فضای بیکران را مدتها قبل از پرواز اولین قمر مصنوعی بدور کره ی زمین مشاهده کرده بودند - البته در صفحات داستانهای علمی - راه نادرستی نپیموده ایم . نظریه ها ، در علم و تکنولوژی ، که بطور تنگاتنگی با چگونگی نیروهای تولیدی جامعه در ارتباط هستند ، تبدیل به عناصر واقعیت میگردد .

تماس عملی با طبیعت ، تمام دانشمندان بزرگ طبیعت شناس را نسبت به زیبایی جهان اطرافشان بی نهایت حساس میکند ، و از آنان شاعرانی اصیل میسازد (هم بمعنای صریح و هم بمعنای تجسمی). انشتین ، «پیوتر لبدف» - فیزیکدان روسی - رابزرگترین شاعری مینامید که شعاع نور خورشید را «گرفته» و «وزن کرده»، یعنی فشار نور را اندازه گیری کرده است ... همین امر ، بشکلی دیگر ، درباره ی همه ی مردم صدق میکند .

ما در آستانه ی دگرگونی از پیش تعیین شده ی شرایط جوی کره ی خودمان قرار داریم . ما امروزه میتوانیم مسیر رودخانه ها را برگردانده و آنها را به بیابانها سرازیر کنیم . ما اکنون دریاها ی ، بدست انسان ، خلق میکنیم و میلیونها هکتار زمینهای بایر را بزیور کشت میآوریم . پیوسته مردم بیشتری در طرحهای عظیم بازسازی طبیعت شرکت میجویند ، که در آن با مناظر سرزمین مادری خود ، بازیابی ثابت و دگرگون شونده ی آن روبرو میشوند . وقتی اولین انسانی که از محیط محدود کره ی خاکی پا به فضای بیکران نهاد و بانظر افکندن به کره ی زمین ، باشگفتی تمام ، گفت که «چقدر زیباست !» ، خود نوعی حقیقت تمثیلی را بیان کرده است .

ما به ثروتمان میافزائیم ، ولی در برخی موارد از آن کاسته میشود ، و از میان ما ، هر سال ، دوران دیشانی ، بدفاع از طبیعت ، ندا بر میآورند و هشدار میدهند که نباید منابع طبیعت را پایان ناپذیر تلقی کرد . باید تاکید کرد که اقدامات ما در جهت نگهداری از طبیعت نیز ناشی از مشاهده ی نظم استتیک است ، چون زمینی که عاری از زیبایی باشد نمیتواند سعادت برای نسلهای آینده همراه

داشته باشد .

آیا حس زیبایی شناسی معاصران ما ، در محدوده‌ی معینی ، تغییر نیافته باقی میماند یا تحت تأثیر عوامل نیرومند تکامل علمی و اجتماعی که با آن سروکار داریم مفهوم تازه‌ای بدست می‌آورد ؟ این سؤالها فقط یک جواب دارند . وقتی هرآنچه ضروری است گفته و انجام شود ، تمام مشاجرات تئوریکی ما درباره‌ی کیفیات استتیکی واقعیت ، درباره‌ی خصلت عینی‌شیء زیبا در طبیعت و جامعه ، صرفاً انعکاسی از روندهای زندگی ، و شاخص روابط پیچیده‌ی بین علم ، هنر و ایدئولوژی بشمار میرود ، که از تمامی آنها ، بطور مساوی ، بعنوان اهرمهای پیشرفت اجتماعی ، استفاده میشود .

اندیشه‌ی زیبایی شناسی ، در نزد ما ، از مدتها قبل کوشیده است زیبایی را از نظرگاه مونیسم ماتریالیستی توضیح دهد . بالنتیجه ، در برخورد با این مسئله ، اصول مسلمی هست که دارای اهمیت تئوریک کلی میباشند . براستی ، در اینجا چگونه میتوان از برخورد با مسائل کلی فلسفی اجتناب ورزید ؟

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

در کتاب «دیالکتیک طبیعت» فردریک ، بارها با این اشاره‌ی بسیار مهم به نظریه‌ی ساختگی و بی‌معنی درباره‌ی وجود حالت تضاد بین انسان و طبیعت مواجه میشویم ، نظریه‌ای که از قرون وسطا به ارث مانده و در مسیحیت به عالیترین شکل خود متجلی گردیده است . منطق نمیتواند با طبیعت در تضاد باشد ، چون بقول فردریک ، انسان با گوشت و پوست - و با خون و مغزش - به طبیعت تعلق دارد و در آن بسر میبرد و طبیعت هم در وجود انسان است که از خود آگاه میگردد . انسان بر طبیعت فرمان میراند ، ولی چگونه ؟ باید گرفتن قوانین آن و کاربرد صحیح آنها . همچنانکه زمان به پیش میرود ، انسانها تولید را تابع اراده‌ی متضمن مقصود خود میکنند و همراه با پیشرفتهای چشمگیر در علوم طبیعی ، وحدت خود با طبیعت را نه تنها احساس بلکه محقق خواهند ساخت . حتی وقتی که این کلمات ، توسط فردریک ، نوشته میشود به اندازه‌ی امروز ، که حرکت تاریخ حقیقت ژرف آنها را تأیید

میکند ، دارای مفهوم نبودند .

نظریه‌ی وحدت انسان با طبیعت نه تنها بر علوم طبیعی معاصر حاکم است ، بلکه در هنر نیز به تجسم کاملاً هنری خود دست یافته است. آثار نویسندگانی چون «تورگنیف» «تولستوی» ، «پریشوپین» و «پائوستوفسکی» مثال بارزی از این وحدت هستند . طبعاً این ، بمعنای بحث کامل ، دراهمیت کلی و استتیک نظریه‌ی وحدت انسان با طبیعت ، نیست .

زیبائی‌شناسی ایده‌آلیستی همیشه به نحوی از انحاء بر استقلال مطلق زیبایی و بیگانگی کامل آن با دنیای خارج پافشاری کرده و کوشیده است «خودپیدائی» آن در انسان را ثابت کند ؛ بعبارت دیگر ، زیبایی را صرفاً تجلی جوهر روحانی انسان میداند . اینگونه زیبایی‌شناسی ، جانشین نظریه‌های دینی عرفانی ، درباره‌ی زیبایی ، است که توسط «تئودور لپس» ، «بندوتوکروچه» یا «ژاک ماریتن» تشریح گردیده است .

مادر اینجا فقط نقطه نظر «طبیعت» را مورد بحث و بررسی قرار خواهیم داد . و این بهیچوجه ما را بصورت ماوراء الطبیعه - گرایان ماتریالیستی در نمی‌آورد . برعکس ، این خود نقطه‌ی حرکت تئوری زیبایی‌شناسی ما بشمار میرود .

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

احساس زیبایی انسانی بطریقی با تمایل او به طبیعت وابسته است. این را نمیتوان انکار کرد. مشکل مسئله در اینست که میتواند از میان حقایق متعدد (که پیچیدگی انتخاب و ارزیابی آنها از همینجاست) نشان دهد که احساس استتیک نسبت به طبیعت چگونه در ماباه وجود می‌آید ، چگونه تکامل می‌یابد ، و چگونه بصورت آگاهی در می‌آید . یعنی چگونه بر عقاید و فعالیت‌های عملی مردم تأثیر میگذارد ، و چگونه تسلیم نحوه‌ی تجزیه و تحلیل آنها میشود .

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

اشکال زندگی اجتماعی خود بیش‌ازپیش ، به هیبت خود درمیآید  
 بعبارت دیگر ، تماس دیرینه‌ی انسان با نوع خویش - در جریان  
 کار و انواع پایان ناپذیر اجسام محسوس مادی - حواس پنجگانه  
 و الگوهای فکری را در او مشخص کرده و پرورش داد ، فقط  
 از همین طریق بود که توانست حس زیبایی 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 - 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 - وجود داشته است .

هدف معین اجتماعی ، همراه با پیدایش هنر ، به ایفای  
 نقش منحصری در احساس زیبایی ما پرداخت. ما حتی امروز هم  
 آن اهمیت ذاتی را - که زیبایی شناسی ایده‌آلیستی به «هدف  
 معین اجتماعی» میدهد - به آن نسبت نمیدهیم . هدف ، فقط ،  
 جزئی از کل است ، درست همانطور که علم ، صرفاً ، یکی از  
 اشکال آگاهی انسان است و - بهیچوجه - 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 درمعنایی بکار برده است که تمامی جهان مادی ،  
 و درنتیجه جامعه را دربرمیگرفت) .

دراین زمینه ، مجبوریم کلمات صریح «میخائیل پریشویین» -  
 درکتاب «آئینه‌ی انسان» - 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)

بررویهم به این سؤال میرسیم (که درنظر اول بسیار  
 ساده است): آیا زیبایی بطور عینی ، یعنی مستقل از انسان

وجود دارد و آیا نخست بوسیله‌ی عمل اجتماعی انسان پدیدار گردید؟ و آیا در خارج از این عمل، در خارج از «روانشناسی» انسان، و در خارج از هنر، بهیچوجه وجود ندارد؟ این، نکته‌ی مورد اختلافی است که سخنگویان دو اردوگاه متضاد زیبایی‌شناسی - اردوگاه ایدالیستی و اردوگاه ماتریالیستی - درباره‌ی آن رأی واحدی ندارند.

اخیراً بین زیبایی‌شناسان شوروی نیز اختلاف نظرهای بروز کرده است.

هیچیک از آنها تردیدی ندارد که تکامل قضاوت استتیکی انسان مدیون عمل اجتماعی است. و هیچیک تردیدی در وجود 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 زیبایی طبیعت است. آنها همچنین تردید دارند که آیا میتوان زیبایی را از ماده جدا کرد، چون ما هنر را (تنها حوزه‌ای که زیبایی در زندگی اجتماعی متجلی میگردد) بعنوان شکلی از ایدئولوژی می‌شناسیم.

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

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

«اساساً کشف ماهیت طبیعی زیبایی غیرممکن است. این ماهیت از لحاظ عینی وجود ندارد - درست همانطور که «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 زیبایی نیست.»

این جملات را از کتاب «و. وانسلوف» بنام «مسائل زیبایی» (۱۹۵۷) نقل کردیم. «ی. بورف»، نام این مؤلف را نخست در زمره‌ی دهها مؤلف دیگری که به‌نظرویی باعث تکامل یگانه نظریه‌ی

علمی «اجتماعی» درباره‌ی ماهیت زیبایی شده‌اند ، نکر میکند . او ، بحق ، «وانسلوف» را ، بخاطر استدلالهای کاملاً 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 گفته‌هایی 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 تغییر شکل ، از آن حمایت کرده‌اند ، نقطه نظری که تمام کسانی را که گمان میکنند زیبایی طبیعت کیفیتی است که ، از لحاظ عینی ، جزو ذاتی طبیعت است (نه یک خیال باطل ، بلکه بعنوان واقعیت) محکوم میکند - بعبارت دیگر آنها را بخاطر گناه شرم‌آور «زیبائی پرستی» محکوم میکند .

پیش از اینکه وارد بحث‌تئوریک بیشتری شویم ، بهتر است نفسی تازه کنیم و کتاب شعر را بگشائیم :

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

وای کاش میدانستی - اگر از میان جنگلها میگذری ،  
یا از کوره ره مارپیچی صعود میکنی .  
طبیعت ، این پاک‌ترین ، این محبوب‌ترین و زیباترین ،  
با چشمان کوچک تو به ستایش خود برمبخیزد .  
من این اشعار «استپان شیپاچف» را نمونه‌ای از شعر

غنائی یا غزل مینامم . جهان در نظر هنرمند یا طبیعت شناس (بسته به زمینه فعالیتشان) ، همچنانکه در واقعیت هست ، گسترده میشود ، و بدین جهت آنها غالباً بیشتر از بعضی فلاسفه به حقیقت نزدیک میشوند . و این بی دلیل نیست که ولادیمیر میگوید واقعیت بسیاری از طبیعت شناسان را واداشت که ، در عمل ، ماتریالیست شوند ، گرچه آنها از مفهوم «ماتریالیست» بودن میرمیدند.

مفهوم فلسفی شعر «شیپاچف» چیست ؟ این شعر فقط در شرح نظریه‌ی وحدت انسان با طبیعت نیست . شاعر مدعی است که زیبایی از تنوع و ثروت مادی جهان جدائی ناپذیر است ، بطور عینی و بمثابه‌ی «شیء درخود» وجود دارد . آنگاه انسان-«درک کننده»ی طبیعت - فرا میرسد و «شیء درخود» تبدیل به «شیء برای ما» میشود ، و فقط در برابر انسان است که تمام 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 در خارج از مفهوم عاطفی این منظره ، زیبایی وجود ندارد . چنین است وضع هر مفهومی در رابطه با پدیده‌های طبیعی».

«اما» انسان را به شگفت می‌آورد ! این اما چه کمکی به عینیت زیبایی میکند ؟ آیا برای همه روشن نیست که «مفهوم عاطفی» پدیده‌ایست مربوط به احساسهای ما ، و مربوط به برداشت انسانی ما از محیط‌مان؟ با وجود این در اینجا می‌آموزیم که سوای عواطف ما ، وجود زیبایی در طبیعت ممکن نیست . آیا این فقط شامل طبیعت میشود ؟ باید از این هم جلوتر برویم ، چون ، این ادعا بانظریه‌ی ایده‌آلیستی زیبایی‌شناسی - که زیبایی را کاملاً عاطفی و نمایش خارجی احساسهای ما ، و شعور ما ، در محیط اطرافمان ، میداند - چه فرقی دارد ؟

در اینجا ممکن است ، بدرستی ، برتقدم ماده و واقعیت عینی آن تأکید کنیم ، و در عین حال ناگهان اعلام کنیم که مادیت جهان بهیچوجه جدا از مفهوم عاطفی آن وجود ندارد ....

بعبارت دیگر ، پژوهشگر در پژوهشهای مربوط به شیء

زیبا در طبیعت ، از حدود مفهوم عاطفی آن خارج نمیشود . در حالیکه زیبایی طبیعت ، و کیفیات طبیعت - که توسط ما مشاهده ، و با موازین زیبایی شناسی ادراک میگردد - از نقطه نظر ماتریالیستی ، درست دزورای حدود احساسها و شعور ما قرار گرفته است .

بی‌پرده بگویم ، دیالکتیک در اینجا به ضد خود تبدیل شده و بصورت نیرنگ درآمده است . نام واقعی اینکار «التقاط گرای» است .

ولی بهتر است ببینیم که ، نویسندگان سایر کتابها هم چیزی برای گفتن در این موضوع دارند - اگرچه نظریه پردازان «اجتماعی» فقط بین خودشان به مباحثه می‌نشینند و بر سر تمام نکات به توافق نمی‌رسند . «س . گولدن‌تریخت» به تنهایی و باتأکید زیاد ، اعتبار علمی مفهوم «کیفیات زیبایی» را - که «وانسلوف» ، «استلویچ» ، «بورف» و دیگران ، با سهولت زیاد ، بکار می‌برند - رد میکند . بنظر او این مفهوم خطرناکی است ، چون بدین معناست که کیفیات زیبای طبیعت ، واقعیاتی عینی هستند و جدا از کیفیات مادی طبیعی وجود ندارند ...

گولدن‌تریخت ادعا میکند که حتی «علائم صوری زیبایی» - نظیر تناسب ، تقارن ، وزن و هم‌آهنگی - نخست ، بعنوان نتیجه‌ی کار غایتمند انسان بظهور رسید . نیروها و اشیاء طبیعت ، اگر با فعالیت مردم در ارتباط نباشند ، بخودی خود ، از لحاظ زیبایی شنائی ، برما تأثیر نمی‌گذارند . (۴)

اتفاقاً این ویژگی اخیر - بین تمام آنانیکه طرفدار این نظریه ، درباره‌ی شیء زیبا در طبیعت ، هستند - مشترک است . بورف ، در مقاله‌ی «روش و نظام زیبایی شناسی» ، این نظریه را بطور خلاصه جمع‌بندی میکند . کیفیات استتیک و کیفیات طبیعی (مادی) واقعیت ، در سطوح مختلفی قرار دارند . طبیعت عرصه‌ی فعالیت اجتماعی - تاریخی انسان است ، و از همین رو استدلال میکند که در واقع هیچ پدیده‌ای نیست که از لحاظ اجتماعی بی‌طرف باشد . شیء زیبایی‌ارزش اجتماعی پدیده‌هایی است که مشروط به قوانین اجتماعی‌اند ، نه قوانین طبیعی .

۴ - س . س . گولدن‌تریخت : «درباره‌ی درک استتیک و واقعیت» .

بنابراین ، در اینجا هم ، منتهی کمی مبهم‌تر ، با همان طرز بیان نظریه‌ی مانوس مواجه می‌شویم که ، در نفس طبیعت هیچگونه زیبایی حقیقی واقعی مستقل از انسان وجود ندارد.

در «فلسفه‌ی مابعدالطبیعه» (کتاب ۱۴) ارسطو می‌خوانیم که اگر قرار است عدد ، بهیچوجه ، در اشیاء محسوس یافت نشود ، پس چرا کیفیت عدد جزو ذاتی اشیاء محسوس است ؟ اکنون دیگر اسرار عدد ، همچون گذشته ، وجود ندارد ، در حالی که ، بنظر می‌رسد اسرار زیبایی همچنان پوشیده‌باقی خواهد ماند ...

اگر ثابت‌شده - و در واقع بطور قاطعی ثابت شده است - که یک جنبه را از قسمت اصلی پدیده‌ها و زندگی جدا میکنند - پس چرا زیبایی شناسی را از این علوم مستثنی بدانیم . من نظرات نویسندگانی را - که نمیتوان آنها را نظریه پردازان «اجتماعی» نامید - بطور صادقانه مطرح کرده‌ام و حال ، درست همانطور که نمیتوان مخالفین آنها را نظریه پردازان «طبیعت» در روی زمین نامید ، وقت آن رسیده است که بگوئیم آنها نظرات دیگری دارند .

منتقدین زیبایی طبیعی ، به هرگونه حيله‌ای هم متوسل شوند ، زیبایی یک گل سرخ مشاهده شده ، تا آنجا که به شعور انسانی مربوط میشود ، زیبایی واقعی است نه خیالی ، و در عصر فضا هم ، میتواند احساس و شگفتی ما را برانگیزد ، همچنانکه بظاهر در دویاسه هزار سال پیش ، در دوران «کودکی بشر» ، چنین میکرد . ولی در عصر ما مانند بعضی از دوره‌های قرون وسطا مورد پرستش قرار نمیگیرد . ما گل ولطیف‌ترین رنگها ، تناسبها و اشکال آنها ستایش میکنیم ، و احساس لذت‌درنزد ما با آگاهی از اینکه این زیبایی نه‌کار دست بشر بلکه یک زیبایی تغییرپذیر طبیعی است ، همواره بیشتر میشود . اشتیاق به شناخت مکانیسم بیولوژیکی این زیبایی و تنوع دادن به آن ، موجب پرورش گل سرخ و سایر گلها گردید (اخیراً رزهای آبی و سیاه رنگ برای اولین بار در باغهای گیاهشناسی ورشو شکوفه کرده است) . اما ، در این مورد هم ، ما چیزی را از نو خلق نمیکنیم ، بلکه صرفاً در نقاط طبیعی رشد طبیعت به آن یاری میرسانیم . و البته زیبایی

کانیها ، گلهها ، بوته‌های گل ؛ درختها و جنگلهها و تمام منظره‌ها بطور عینی ، مقدم بر انسان و مستقل از او وجود دارد .

بلی ، انسان میبایست از لحاظ تاریخی به هیبت آن موجودی درآید که بتواند این زیبایی را مشاهده و تغییر دهد . بلی ، این رامدیون کار اجتماعی است . اما ، لحظه‌ای هم فرامیرسد که همین موضع اجتماعی انسان باعث تکامل حس زیبایی شناسی انسان نگردد و آنرا از رشد بازدارد . پایه‌گذار فلسفه‌ی علمی میگوید «تاجر کانیها فقط ارزش کالا را می‌بیند نه زیبایی و طبیعت بی‌بدیل کانی را.»

بلی ، البته زیبایی لاله‌ها در هلند قرن هفدهم بصورت یک شیدائی ملی درمیآید ؛ و نه تنها باعث پیشرفت هیبریداسیون ، کارهای فرهنگی و گیاهشناسی میگردد بلکه در اقتصاد کشور هم تاثیر کرده و به یک کالای تجارتي ، وارداتی و صادراتی ، یعنی منبع درآمد ملی تبدیل میشود .

شاید بنظر برسد که می‌خواهیم نتایج را تأیید کنیم که در نظر داشتیم ردنمائیم . بهیچوجه چنین نیست ! آیامسئله‌ی گرایش انسان (جامعه) به زیبایی و مسئله‌ی «منبع عینی زیبایی» ، هردو ، یک مسئله‌ی واحدند ؟ در حال ، باهم آمیختن این دو مسئله ، اشتباهی است نابخشودنی .

«ارنست هکل» ، زیست‌شناس معروف ، با ترسیم‌صدها شکل دقیق از «ریشه‌پایان» حقیقتاً توانست استعداد غول آسای خود برای کار را نشان بدهد . نه فقط هوش دانشمندانه ، بلکه ، احساس زیبایی نیز موجب تحریک وی بفعالیت میگردد . اگر انسان به پوشش خارمانند ریشه پایان بنگرد ، از انبوه شکل‌های روشن و هم‌رشد از اقتضای آنها و از صراحت تقارن و پلاستیسیته‌ی آنها به‌شگفتی می‌آید . طبیعت استاد بزرگ و سرچشمه‌ی ابدی زیبایی در عالم صغیر و عالم کبیر میباشد . «برونوپونتکورو» در مقاله‌ی خود ، تحت عنوان «نوترینوی اسرار آمیز» ، مینویسد در طبیعت ، تقارن بسیار زیبایی وجود دارد و در سالهای اخیر بکمک چندین تحقیق اساسی تأیید گردیده که هر ذره‌ای ، ذره‌ی متقابل - ضد ذره‌ای - دارد . چه کسی بجرأت میتواند بگوید که این «تقارن بسیار زیبا» فکر خود دانشمند بود که خودش هم به جهانیان اعلام کرد ؟

ولی زیبایی عالم کبیر فقط توسط تعداد کمی از متخصصین

مورد ستایش قرار گرفته است. بگذارید به جهان زیباییها که با چشم غیرمسلح خودمی بینیم برگردیم. «نوربه کاستره»، غارشناس معروف فرانسه، مجموعه‌ای فراهم آورده و آنها را چنین نام‌گذاری کرده است: «کارهای طبیعی هنر، که طبیعت از آفریدن آنها در کارگاههای تاریک و مخفی زیرزمینی لذت میبرد». اینها عبارتند از سنگ‌های آهکی، سنگهای گچی، ترکیبات بلور، پیزولیتها (Pisolite: (مرورید غار). کاستره میگوید این مجموعه (که در یک نمایشگاه به‌نمایش گذاشته شد) و حتی بیش از این، که در تزئین زیرزمینی غارهایی چون «گروتودولاسیگالر» یا «گف‌دسپارو» (در پیرنه) وجود دارد، میتواند موجب شگفتی و لذت عموم گردد و، آشکارا، ثابت کند که اشیاء طبیعی تا چه حد میتوانند زیبا، متنوع و پایان ناپذیر باشند.

او مینویسد «این سنگهای زیبا به نایابترین و زیباترین گلها شبیه‌اند و حتی در خلوص رنگ و ظرافت شکل از آنها هم زیباترند. در کنار استالاکتیت‌های ریز و بلورهای عظیم با شفافیت عالی، میتوان سنگهای بلورین، مات و براق، صاف یا زبر، برنگهای سفیدشیری، سرخ، سیاه و حتی سبز مشاهده کرد. می‌خواهم دو پدیده‌ی دیگر را هم متذکر شوم که، در گذشته، هرگز شناخته نبود و یا توجهی به آنها نمیشد: سوزنهای بی‌نهایت دراز، بیاریکی 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 یا گره بزنید.» (۵)

طبیعت مدتها بر روی شاهکارهای خود کار کرده است، ولی روند تشکیل این پدیده‌های استثنائی نتیجه‌ی سرپیچی از قوانین مشخص فیزیک و شیمی بود و اکنون هم، برای کانی‌شناسان بعنوان یک پدیده‌ی اسرارآمیز مطرح است. اگر توضیح علمی در کار نباشد، ما «فقط میتوانیم زیبایی‌هایی را تمجید کنیم که طبیعت در ژرفای زمین پنهان کرده است، و بپذیریم که بهیچوجه از زیبایی‌هاییکه

زینت‌بخش سطح زمین هستند دست کمی ندارند .

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

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

دردورانهای گذشته ، انسان از دیدن نقش و نگار 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 یا غیرمستقیم ، وارد جریان کار یا جریان اقتصادی نمیگردد ؛ لیکن بعنوان شیئی که از جهت زیبایی‌اش ستایش میشود ، واقعیتش کمتر از ماهیت بیولوژیکی پرندگان نیست . زیبایی طبیعت ، باتداعی‌های پیچیده‌ای ، میتواند دنیائی از عقاید زیبایی‌شناسی 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 بییماید .

اما ، زمانی هم بود که طبیعت ، بجای عواطف مثبت ، موجب عواطف بسیار منفی درانسان گردید ، و این ، بهنگامی بود که باچهره‌ی مخوفش - و نه باچهره‌ی زیبایش - درنظر وی

آشکار می‌شود ، و نه مادر انسان ، بلکه ، نامادری پلید او می‌شود ، و اینهمه ، از آنجهت بود که احساس انسان نسبت به طبیعت ، مفهوم انسانی طبیعت - و بنابراین مفهوم طبیعی انسان - بوسیله‌ی کار خود انسان تولید نمی‌شود . خواص استتیکی طبیعت ، مانند خواص طبیعی آن ، بتدریج به نسبت آگاهی انسان از وحدتش با طبیعت برای او روشن می‌شود ، و این نتیجه‌ی عمل اجتماعی - تاریخی وی بشمار میرفت . نظریه‌ای که ما در اینجا به انتقاد از آن پرداخته‌ایم ، بر آنست که با حيله و تزویر ، معلولی برای علت وجود زیبایی در طبیعت بتراشد .

آکادمیسین «آکساندرفرسمن» - دانشمند برجسته‌ی شوروی ، و دارای دانش عالی زیبایی شناسی - درباره‌ی زیبایی واقعی کانیها صحبت میکند . چشمان مشعوف انسان ، در تلالؤ و تابندگی سنگهای نیمه قیمتی ، معجزه‌ی طبیعت ، و «تجسم رنگها و جاودانگی بی‌مانند طبیعت را می‌بیند که فقط دستهای هنرمند ، که از آتش الهام شعله‌ور است ، میتواند آنها را لمس کند» .

وانسلوف ، در این باره ، می‌نویسد نکته‌ای که در اینجا به آن اشاره شد ، اینست که زیبایی سنگ ، اساساً ، انسانی است . «مسئله نه درباره‌ی خواص فیزیکی یا شیمیائی سنگ ، بلکه ، درباره‌ی ماهیت بی‌مانند رنگهای آنست که نشان دهنده‌ی جاودانگی طبیعت است .»

معهدا ، زیبایی سنگ را بچه طریق در این مورد و موارد مشابه می‌توان از خواص فیزیکی یا شیمیائی آن - و یا از تأثیر بصری‌اش - جدا کرد !؟

تصادفاً پایه‌گذار فلسفه‌ی علمی ، بطور قاطعی ، ثابت کرده است که طلا و نقره نه برحسب اتفاق ، بلکه ، بخاطر خواص 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 «خواص استتیکی‌شان آنها را بصورت ماده‌ای درمی‌آورد که بعنوان شیئی تجملی ، زینتی ، درخشان و سرور انگیز مورد استفاده قرار می‌گیرند ... بعبارت دیگر آنها نوری طبیعی هستند که از درون کره‌ی زمین

ساطع میشوند ، نقره تمامی اشعه‌ی نور را با طبیعت اصلی آنها منعکس میکند ، درحالیکه طلا شدیدترین نور ، یعنی قرمز ، را منعکس مینماید . احساس رنگ بطور کلی عادی‌ترین شکل احساس زیبایی می‌باشد .»

همین گفته‌ی پایه‌گذار فلسفه‌ی علمی را ، مخصوصاً در کتاب وانسلوف ، خواهید دید . آیا این از آنجهت نیست که گفته‌ی فوق ، بطور قاطعی ، به این نتیجه میرسد که سنگهای قیمتی فلزات قیمتی ، مرواریدها و غیره ، فی‌نفسه دارای خواص استثنایی می‌باشند ؟ درهیچیک از آثار مقدم ومؤخر پایه‌گذار فلسفه‌ی علمی و فردریک به تعاریفی برنمیخوریم که خصلت عینی زیبایی 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 مابا آنها سرتوافق نداریم . از این میان ، آنها به نقل گفته‌های ماکسیم‌گورکی می‌پردازند که ، یکبار ، درباره‌ی «ستایش انسان از زیبایی طبیعت ، زیبایی‌ئی که انسان بانیروی تخیلش به طبیعت می‌بخشد» حرف‌زده است . «چون در بیابان هیچگونه زیبایی نیست ، پس زیبایی در روح عرب است . در مناظر سرد و بیروح فنلاند هم زیبایی وجود ندارد ، و این خود فنلاندی است که در تخیلش ، به سرزمین کوهستانی فنلاند ، زیبایی بخشیده است . یکنفر گفته است : «لویتان زیبایی را در مناظر روسیه کشف کرد و کسی پیش از او این مناظر را ندیده بود» . هیچکس هم نمیتوانست آنرا ببیند چون در آنجا زیبایی نبود ، ولویتان هم آنرا «کشف» نکرد بلکه آنرا ، بمثابة 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 یک‌نویسنده‌ی التقاطی هم نباید بی‌چون و چرا جلوه کند . نویسنده‌ی التقاطی ، از نوع حقیقی ، که مذبح‌خانه به این‌دروآن‌در می‌زند ، پرده‌پوشی میکند و نه «بلی» میگوید نه «نه» ، سرانجام خود را به‌آغوش فرمول‌ساز شکارانه‌ی مطلوبش می‌اندازد : زیبایی در طبیعت وجود دارد ، ولی فقط تا آنجا 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 . در اینجا قدرت تخیل ، استعداد و مهارت ، یعنی مقیاس حقیقی وفاداری و کمال هنرمند ، که در کارش از آن بهره‌مییوید ، پای‌بهرصه می‌نهد . گذشته از این ، آرمانهای استتیک‌ی هنرمند یادآور 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 در طبیعت مربوط میشود . بنظر من ، این نویسنده‌ی بزرگ - باصحه گذاردن براین نظریه‌ی غلط ، که «در طبیعت زیبایی وجود ندارد ، بلکه زیبایی در روح انسان است» - در برابر حقیقت ، مرتکب اشتباه شده است .

معمولاً از تفسیر ذهنی طبیعت‌تاپی‌ریزی اندیشه‌ی عامیانه‌ی اجتماعی فقط یک گام فاصله است . منتقدی از اکر این می‌شناسم که بطور جدی کوشش داشت برتری «واسیلی آژایف» - واقع‌گرای اجتماعی - را بر «پوشکین» - واقع‌گرای انتقادی - اثبات کند ، صرفاً به این علت که کتاب «دختر طوفان» توصیف نظری غیرفعالی از یک بوران شدید میدهد و حال آنکه ، در داستان «دورازمسکو» ، این بوران باتقلا و کوشش متقابل و فعالی توصیف شده است

مباحثه‌ی «گولدن‌تریخت» هم ، که میگوید زمینهای وسیع بکر فقط پس از تبدیل به مزارع سرسبز قدرت تأثیرگذاری استتیک‌ی بر روی انسان را بدست می‌آورند ، از این بهتر نیست . راستی ، در گذشته ، زندگی در کنار افرادی چون گوگول - یامثلاً چخوف - که از استپهای بکر الهام میگرفت و امیدوار بود که با داستان‌ش توجه همعصران خود را به زیبایی سرزمین مادریش جلب کند ، چقدر ساده بود .

خوشبختانه ، نظم و نثر ما ، بتوسط «منظره‌نگاران» شگفت‌انگیزی چون شولوخوف ، «پیشوین» و پائوستوفسکی ، بینش بمراتب والاتری نسبت به زیبایی طبیعت و ماهیت استتیک‌ی آن بما میدهد .

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

گذشته از این ، تصویری زیبا ، در تمامی زمانها ، به گسترش خود ادامه داده و چیزهایی را که سابقاً بنظر زیبا نمی‌رسیدند و مردم آنها را زیبا تلقی نمی‌کردند بخود جذب میکند - سراسر تاریخ بشر این را اثبات میکند .

پس معیار درستی و صحت قضاوت‌هایمان را در کجا باید جستجو کنیم ؟ - فقط در آنجا که تاریخ پشتیبان منطق است . شاید ، حقیقت این مدعا ، که زیبایی طبیعت عینی است ، بوسیله‌ی تاریخ ، علم و هنر تأیید شود . ولی اگر قرار است تأیید شود ، نباید بطریقی باشد که التقاط‌گرایان تأیید میکنند - اشیاء و پدیده‌هایی را که بطور عضوانی بیکدیگر پیوسته‌اند ، نمیتوان در یک رابطه‌ی تصادفی - و یا صرفاً عقلی - قرارداد ؛ نمیتوان ادعا کرد که چون ما ، با عمل اجتماعی خود ، عینیت زیبایی را تأیید میکنیم پس فقط عمل اجتماعی میتواند سرچشمه‌ی زیبایی باشد .

در این زمینه ، از بحث «استولوویچ» در مقاله‌ی «دومفهوم زیبایی‌شناسی» (۱۹۶۲) ، یاد میکنیم .

در اشعار رزمی هومر ، همانطور که زبان‌شناسان ثابت کرده‌اند ، ارزیابی استتیک و واقعیت باثبات کاملاً آشکار - و حتی میتوان گفت با قطعیتی کمی - صورت گرفته است . این ارزیابی غالباً و کاملاً درباره‌ی شخصیت‌های اشعار رزمی - قهرمانان و خدایان ، جامه و سلاح آنها ، ساختمان‌های گوناگون و لوازم زندگی روزانه و غیره‌ی آنان ، و همچنین تاحد ناچیزی درباره‌ی منطقه‌ی جغرافیائی ، و اگر بتوان گفت ، بندرت درباره‌ی دنیای حیوانی و گیاهی - صادق است . هریک از سه‌گروه فوق‌دارای ضربی است که تعداد ارزیابیها را نشان میدهد : اولی ۸۰۰ بار ، دومی ۷۰ بار ، و سومی فقط ۲۴ بار .

بگمان استولوویچ ، این ارقام برای خود گویا هستند و او در آنها ، به دلیل انکارناپذیری ، علیه واقعیت زیبایی‌شناسی طبیعت پی‌برده است . او سؤال میکند که «اگر خواص استتیک در طبیعت یافت میشود چرا گرایش استتیک انسان ، اصولاً ، بسوی طبیعت

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

استولوویچ تا اندازه‌ای موفق شده است که از کنار حقیقت مشهور ، درباره‌ی نقش اسطوره در زندگی مردم عصر «همر» ، بگذرد . اسطوره چیست ؟ اسطوره عبارتست از احیای ناآگاهانه‌ی هنری پدیده‌های طبیعت و شکل‌های اجتماعی حیات بشر ، توسط قدرت‌تخیل عامیانه . همچنانکه پایه‌گذار فلسفه‌ی علمی تاکید میکند ، اسطوره شرط لازم ، زمین و بذر اصلی تمام هنر یونان بود . تکامل جامعه‌ی یونان باستان مستلزم اسطوره‌ای کردن طبیعت ، بعنوان شرط ضروری فائق آمدن بر نیروهای طبیعت و تحت‌انقیاد درآوردن آنها در تخیل و بکمک تخیل ، بود . گرایش اسطوره‌ای بسوی طبیعت ، شخصیت انسانی دادن به آنرا ضروری کرد ، و این بزمانی بود که انسان همه‌چیز را در تخیل خود مشاهده میکرد . تخیل مستقل از اسطوره فقط هنگامی ممکن میگردد که تسلط واقعی بر نیروهای طبیعت ، یعنی پیشرفت اقتصادی و صنعتی ، به خود اسطوره پایان دهد .

اصل مسئله اینجاست که نگرش اسطوره‌ای نسبت به واقعیت ، عملاً مانع ارزیابی مستقیم استتیک پدیده‌های طبیعت (بعبارت دقیقتر ، مانع ارزیابی علمی پدیده‌های طبیعت) میگردد . کلید معمای قضاوت‌های استتیک ، که در «ایلیاد» و «ادیسسه» می‌بینیم ، همین است و بس .

همچنانکه انسان در زندگی اجتماعی خود ، در وهله‌ی نخست ، چیزهای گوناگونی می‌سازد و آنگاه نقطه‌نظر استتیک معینی نسبت به آنها اتخاذ میکند (تصادفاً می‌بینیم که امکان‌پذیری آگاهانه و سنجیده‌ی ارزش‌های هنری ، در سطح کاملاً عالی تکامل تمدن بشر ، بظهور میرسد) بهمین ترتیب ، باید در طبیعت نیز ، در وهله‌ی نخست ، ماده‌ی ضروری و آزادی تولیدی بدست بیاورد ، اسطوره - و بالاخره نظرات مذهبی - را کنار بگذارد ، و برای اینکه خواص استتیک طبیعت را بعنوان کیفیات و خواص طبیعی آن بداند باید به اولین پیروزیهای قابل ستایش علمی و عملی خود دست‌یابد .

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

توصیف طبیعت ، تقریباً ، درهیچیک از اشعار رزمی آلمان و فرانسه و روسیه دیده نمیشود . در فرهنگ قومی روسیه نیز هیچگونه توصیفی از خشکی جهان وجود ندارد ، مگر تصوره‌های کاملاً استعاره‌ای ، والقبای ثابت نسبت به گیاهان و حیوانات : درخت وحشی ، درخت غوشه‌ی سفید ، درخت سیب یخ‌زده یا میوه‌ها و برگهای طلائی و نقره‌ای ، توت سفید و سیاه و سرخ ، گل‌های سرخ رنگ و غیره . مثلاً 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 میآورد ، و غیره . قوها تبدیل به دخترمیشوند ، زنبورها شبانه از موم کلیسا میسازند .

تسلط اقتصادی و تاریخی محدود انسان بر طبیعت ، ضرورتاً گرایش استتیکی وی به طبیعت را نیز محدود میکند ، و تکامل احساس اونسبت به طبیعت رابه تعویق می‌اندازد . مسیحیت همچون گذشته ، ازیک چنین بینشی حمایت و نگهداری میکند - چون دین از طبیعت سوء استفاده نموده آنرا تاحدبنده‌ی عادی پروردگار پائین میآورد . ولی این ترتیب امور تازمانی است که علم در دوران کودکی خود (وتحت سرپرستی‌مذهب) است ، درحالیکه بهوسعت پیشرفت صنعتی - اقتصادی ، درپطن «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 «تمایل به طبیعت» یا «احساس طبیعی» فقط درقرن‌نوزدهم استعمال وسیع علمی پیدا کرد و از آن پس یکی از مقولات علوم طبیعی ، فلسفه و زیبایی‌شناسی گردید ، دلیل کاملی است برتعمیم آن دراین دوره . بشریت ، در اواخر قرن نوزدهم ، دارای کتابهای قابل‌ملاحظه و تحقیقات خاص زیبایی‌شناسی است . برخی از آنها دارای آنچنان عنوانی هستند که گوئی دیروز انتشار یافته‌اند : «تکامل تاریخی

احساس طبیعی» یا «هنر و تمایل به طبیعت». تکامل احساس استستیکی نسبت به طبیعت و درک آن دارای مشکلاتی است، درست همانطور که (مثلاً) در تکامل علم و هنر تضاد و ناهماهنگی (بیشتر تضاد خارجی و موقتی) وجود دارد. بایرون درباره‌ی تلسکوپ میگوید که پرواز، اندیشه‌های انسان را محدود میکند. ولی در عصر پروازهای فضائی، ما از دست آوردهای خود علم که بیش از پیش خیالی هستند صحبت میکنیم. علم و هنر دوشکل معرفت بشری هستند که، بطور مساوی، تابع قوانین عینی اندیشه‌ی انسان میباشند. احساس زیبایی مختص دانشمند نیست، و شاعر یا نقاش هم دارای فکر تحلیلی هست. علم و هنر در هم تأثیر متقابل دارند. آیا این یک حقیقت مسلم نیست که زیبایی طبیعت - در نظر داروین، «پرژوالسکی»، تیمیریازف، و «ابروچف» - کیفیتی عینی بود که سرشت آنست؟ آنها، حتی بدون یک لحظه تردید، درباره‌ی هدف عالی هنر، به منشاء اولیه‌ی آن - واقعیت زیبا - ارجحیت قائل گردیدند.

داروین میگوید بعلت رابطه‌ی نزدیک با طبیعت، حس زیبایی‌شناسی طبیعی در سالهای اول عمرش در او رشد کرد و تا پایان عمر باقی‌ماند، در حالیکه سایر حواس زیبایی‌شناسی‌اش (شعر، موسیقی و تا اندازه‌ای هم نقاشی) که بعلت شرایط زندگی و کار او، بقدر کافی تقویت نشدند، تدریجاً مستحیل شدند، و یابصورتی درآمدند که او از آنها باتأسف در زندگی‌نامه‌ی خود نام میبرد.

شاید داروین اولین دانشمندی بود که بطور دقیق از روشهای علوم طبیعی برای نفی این نظریه که زیبایی بخاطر خود آفریده شده است، استفاده کرد. نظرات استستیکی داروین، بعنوان پاسخ متقابل علوم طبیعی به نظریه عرفانی - دینی زیبایی، تا امروز نیز ذره‌ای از اعتبار خود را از دست نداده است. هرچیزی که قبل از دوران داروین مهر «منشاء خدائی» بر آن خورده بود، منجمله زیبایی طبیعت، از آسمان به زیر کشیده شد. نظریه‌ی وحدت انسان با طبیعت، از زمان داروین به بعد، سخت مورد قبول واقع گردید، و تئوری تکاملی، روش‌ها و اصول تحلیل تاریخی او، در اواخر قرن نوزدهم، تدریجاً نفوذ متحول‌کننده‌ای بر موضوع

زیبائی‌شناسی که فاصله‌ی زیادی با علوم دقیق طبیعی دارد اعمال می‌کند .

در اینجا 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 در طبیعت» ، در این زمینه ، قابل ذکر است .

تیمیریازف بر آنست که عکاسی میتواند به دوطریق به انسان خدمت کند : هم بعنوان وسیله‌ی تحقیق علمی و هم بعنوان وسیله‌ی بیان هنری واقعیت . چون ، موقعیکه موضوع عکاسی ، زیبائی طبیعت باشد با هنرهای زیبا وارد رقابت میشود . عکاسی ، با اشاعه‌ی احساس زیبائی طبیعت در میان توده‌های مردم ، و رساندن این توده‌ها به سطح یک هنرمند فعال ، به هدف دموکراتیک کردن هنر ، خدمت کرده و شرایط جدیدی برای تکامل استتیک‌ی انسان و درک او از واقعیت فراهم می‌آورد . جای تعجب نیست که عقاید ژرف یازف «لوتیان» - این منظره‌نگار بزرگ - را که در عین داشتن نظریه‌ی علمی ، صحبت از اهمیت هنری فوق‌العاده‌ی عکاسی در آینده میکند ، به هیجان آورد .

تکامل عکاسی مناظر طبیعی (منجمله عکاسی رنگی) ، در دوران ما ، تأیید بزرگی است بر نظریاتی که این دونمایندهی بزرگ فرهنگ روسیه بیان کردند .

مشاهده‌ی زیبائی و کشف مفهوم طبیعت ، دوجنبه‌ی گرایش انسان به خواص و کیفیات عینی آنست . وقتیکه تیمیریازف میگفت بین منطق انسان پژوهشگر طبیعت و احساس هنری یک خیره - نسبت به زیبائی آن - رابطه‌ای درونی و عضوانی وجود دارد ، حق با او بود . نتیجه میگیریم که دانشمندان تنها میتوانند «شاعر حقیقی در علم» باشد ، (همانطور که خود تیمیریازف بود) ، بلکه ، بعبارت واضحتر ، میتواند شاعر بالفعل هم باشد .

مسئله ، طبیعت‌خواهان یک نوع گرایش شاعرانه نسبت به خود است . مطالعه‌ی این مسئله ، تازه‌آغاز گردیده و ادامه خواهد یافت ، به این امید که زیبائی‌شناسی هم از آن برکنار نباشد .

اگر رابطه‌ی تنگاتنگ انسان و طبیعت ، در جریان تحقیق علمی و تکامل فردی او ، بر تکامل استتیک و هنری وی تأثیر میگذارد ، شاید تکامل تاریخی انسان نیز مؤید آن باشد . آیا این یک حقیقت نیست که پیشاهنگان بزرگ علوم طبیعی در عصر حاضر - گالیله در غرب ، ولومونوسف در روسیه - نویسندگان و شاعران بزرگی هم بودند ؟ بگذارید بگویم که این حقیقت تأیید شده - آنهم به بارزترین و چشمگیرترین وجه خود .

نقاشی از مناظر طبیعت در چه زمانی بعنوان شاخه‌ی مستقلی از هنرهای زیبابظهور رسید ؟ اگر بخواهیم بمعنی اخص کلمه صحبت کنیم ، نه در عهد باستان ، نه در قرون وسطا ، و نه در اوائل رنسانس ، حتی تصویری از ترسیم مناظر وجود نداشت . منظره موقعی پایه عرصه نهاد که انتقاد از جهان بینی مذهبی در اذهان انسانها رشد یافته بود و ، دقیقتر از همیشه ، انسانها از وحدت خود با طبیعت آگاه گردیده بودند ، و در عین حال علوم طبیعی هم به اولین پیروزیهای بزرگ خود دست یافته بود - اواخر قرن شانزده و اوائل قرن هفدهم . لیکن منظره نگاری واقع گرایانه در قرن نوزدهم به مرحله‌ی شکوفائی رسید و تکامل آن ، مجدداً ، بطور قاطعی ، با پیشرفت تمام شاخه‌های علوم طبیعی ، بویژه جغرافیا ، زیست شناسی ، زمین شناسی و غیره ارتباط پیدا کرد . ظاهراً در مسیر شناخت طبیعت ، جریانها و تمایلات تاریخی واحدی بر روی دانشمندان و هنرمندان تأثیر میگذارد ، ولو به طرق گوناگون .

«د . ای . مندلیف» ، در پایان قرن نوزدهم ، اینطور نوشت :  
 «درست همانطور که علوم طبیعی میتواند به تکامل بازهم بیشتری در آینده‌ی نزدیک چشم داشته باشد ، وضع منظره نگاری نیز در بین موضوعات هنری چنین است . انسان بعنوان موضوع مطالعه و هنر ، گم نشده است بلکه اکنون نه بعنوان ارباب عالم صغیر بلکه بعنوان واحدی از یک عدد ظاهر میشود ... و عصر ما روزی با پیدایش مطالعه‌ی طبیعت در علوم ، و پیدایش منظره نگاری در نقاشی ، مشخص خواهد شد . این هر دو مستقل از انسان ، و ناشی از طبیعت اند .» (۶)

۶- د . ای . مندلیف ، «در برابر یک تابلو از ا . ای . کوئینچی»

اگر نتیجه‌ی کلی مندلیف صحیح است و تاریخ هم آنرا تأیید میکند ، در اینصورت قیاس او را میتوان - و باید - شامل تمامی قلمرو هنردانست . یکصدسال گذشته - قرن‌دست آوردهای بزرگ علمی - باتوانائی حقیقتاً سترگ انسان - برای تولید مجدد زیبایی طبیعت ، بکمک هنرهای زیبا ، عکاسی ، فیلم ، ادبیات ، و سرانجام موسیقی - مشخص میشود .

شاید شگفت‌انگیزترین کشف این باشد که زیبایی طبیعت دارای آنچنان اشکال متنوعی است که نقاشی و ادبیات به‌تنهائی برای ارائه هنری و نمایش کامل آن کفایت نمیکند . بیان زیبایی طبیعت به موسیقی نیز نیازمند است که بادر اختیار داشتن وسائل آهنگ و نوا به‌طور استثنائی (ونه تقلید صرف اصوات طبیعی) به‌نتایج قابل‌توجهی دست مییابد. در واقع احساس زیبایی طبیعت و انسان مییاست تا آن اندازه تکامل مییافت تا او را وادار کند اشیاء محسوس و مرئی را ، که تبدیل به‌کلمه یارنگ‌میکند ، بعنوان آهنگ صدا و یانوای موسیقی احساس نماید . تعجبی نیست که داروین ، بابینش یک دانشمند حقیقی ، احساس زیبایی در طبیعت را با آن احساس عالی‌ناشی از موسیقی در ما مقایسه میکرد .

اگر علت تنوع زیبایی طبیعت را بیان آن بوسیله‌ی هنرهای مختلف بدانیم ، شاید در قلمرو یک هنر واحد نیز به این‌تنوع برخوریم . بقول آکادمیسین «بوریس آساقیف» موسیقی بر هر آنچه که بعنوان تجلی شیء زیبا در حالات عالی طبیعت بر ما اثر میگذارد مسلط است . اینجا احساس ما نسبت به طبیعت در میان انبوهی از انعکاسها قرار میگیرد - از نغمه‌ی دلنشین چکاوک تا غرشهای مهیب دریای طوفانی ، و از نسیم ملایم شب آرام تا غریو همهمه‌آلود آبهای بهاری .

انسان در طبیعت ، انعکاس جوهر تکامل یافته‌ی تاریخی خود ، و زندگی محدود به فعالیت اجتماعی خود را می‌بیند . و چنانچه شرایط طبیعی تأثیری بر تکامل فرهنگ داشته باشند - و تأثیر قاطعی هم دارند - پس فرهنگ هم بنوبه‌ی خود تأثیر پایداری در طبیعت برجای میگذارد .

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

بالاخره سیاسی خود میپردازد . احساس زیبایی طبیعت همراه با تکامل ملتها و ملیتها ، بطور قاطعی ، باعلاقه به سرزمین مادری ، توأم میگردد . و همچنین خواص استتیک طبیعت نیز بشکل تمایزات تاریخی ، مذهبی و اخلاقی ؛ و از جنبه‌ی اجتماعی : سودمندی در عمل ، نیکی و بدی ، عشق ، سودبخشی و غیره و غیره متجلی میگردد . آیا این همان نیست که در مقاله‌ی پرارزش انگلس جوان ، بنام «منظره» ، می‌خوانیم ، که سرشار از طنز ظریف و هجوکنایه آمیز است ؟

انگلس در این مقاله می‌نویسد «منظره‌های هلند» که انسان را بیاد ماهیت مذهبی مناطق مختلف می‌اندازند ، اساساً «کالونی» هستند . هوای بیروح و بی‌الهامی که بر منظره‌های هلند سایه افکنده ، و آسمان ابرآلودی که به این خوبی با آنها تناسب دارد - همگی ، همان تأثیری را در ما برمی‌انگیزند که جلسه‌ی مناظره‌ی مذهبی «دوردرشت» (۷) در ما برمی‌انگیزد .

«تأثیرات معنوی» انسان ، بر طبیعت ، نسبی ، و از لحاظ تاریخی گذرا و ناپایدار هستند ، در صورتیکه انعکاسهای طبیعت ، در ذهن بشر ، مطلق و پایدار است . تکرار بسیاری از تجلیات زیبایی طبیعی با قانونمندی ویژه‌ای مطابقت دارد ، گرچه این تکرار ، برخلاف گذشته‌ی تاریخی و متغیر انسان است .

انگلس در مقاله‌ی خود ، اغلب ، از زیبایی بعنوان جزء عینی و ذاتی طبیعت صحبت میکند . اظهار نظر او درباره‌ی اینکه فقط پس از آشنائی بادشتهای شمال آلمان بود که واقعاً توانست افسانه‌ی پریان برادران «گریم» را درک کند ، سخت جالب توجه است ...

تا اینجا تقریباً چیزی درباره‌ی این موضوع نگفته‌ایم که قدرت بینائی و شنوائی انسان ، تحت تأثیر کارهای هنری - تحت تأثیر نیروی مقاومت ناپذیر آنها - ده‌ها بار افزایش می‌یابد ، حس زیبایی‌شناسی‌اش تکامل می‌یابد و سرانجام، میتواند جهان را از نو مشاهده کند . این تأثیر برگشت پذیر هنر ، بر تمایل ما به طبیعت و زیبایی آن ، بی‌چون و چرا و بدیهی است ، و همچنانکه محملهای

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

ما غالباً 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 از سرزمین مادری خودمان بسیار ناقص می‌بود . همین امر در مورد منظره‌نگاری قرن هفدهم هلند ، در مورد «تورنر» ، «کنتسابل» و «کورو» و استادان بزرگ امپرسیونیسم و بعد از امپرسیونیسم نظیر «مونه» ، «سیسلی» ، «پیسارو» ، «مارکه» و دیگران نیز ، صادق است .

منظور ما همین بود ، که چنانچه زندگی در آثار کامل هنری منعکس نشود ، به طریقی ، ناقص خواهد بود . بعبارت دیگر ، تمامی زندگی نخواهد بود . هنر با پایداری شگفت‌انگیزی میکوشد زمان تلف‌شده ، بوسیله‌ی هنرمندان نسل‌های پیشین ، راجبران کند ، و تمامی نیروهای خلاق و ذخایر پیاپی ناپذیر خود را ، چه از لحاظ محتوی زنده و چه از لحاظ تنوع بیکران شکل ، نمایان سازد . 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 - یا بعبارت دیگر ، دیالکتیک تکامل - خاص خود را دارد ، هرچند کمتر مورد بررسی قرار گرفته است .

ممکن است این امر بنظر غیرمتمم برسد ، ولی پوشکین بامنظره پردازی در شعر بیشتر موافق است تا درنثر . او نه تنها بیشتر موافق است ، بلکه ، طبیعت را در اشعار 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» .

بطور کلی ، منظره در داستانهای پوشکین ، فقط ، در موقع

ضروری دیده میشود ، و بالنتیجه ، با طرح کلی داستان ، و روشن شدن کارها یا زندگی شخصیتها ارتباط پیدا می‌کند ، مانند داستان «دختر طوفان» . ولی این ارتباط ، پنهانی است . در اینجا طبیعت تنهاست و انسان هم باحالات ، امیدها و بیمهای تنها ، چنانکه گوئی طبیعت و انسان متضاد یکدیگرند .

با اینهمه ، منظره‌پردازی پوشکین دقیق و درخور تأمل است ، همچنانکه ما از دوران دبستان باخواندن توصیف‌بوران شدید در داستان «دختر طوفان» بیاد داریم : «اوسرعت پیش‌میتاخذ و پیوسته و پیایی به شرق مینگریست . اسبها جسورانه به تاخت آمدند . بادبازهم تندتر شد . قطعه‌ابریکوک بزرگ شد ، آرام آرام بالا آمد ، و سرانجام تمامی آسمان را پوشاند . برف ملایمی شروع به ریزش کرد و ناگهان ، آسمان پر از دانه‌های درشت برف شد ، باد زوزه‌کشان می‌وزید ، سوز برف مارا احاطه کرده بود . درکمتر از یک دقیقه ، آسمان تاریک تبدیل به اقیانوسی از برف شد . تمام برجستگی‌های روی زمین ناپدید شدند . سورت‌مچی با صدائی که گوئی نعره میکشید گفت : «بفرما ، ارباب . اینهم برف و بوران - حالا گرفتاریم .» (۸)

وقتی ، پس از پوشکین ، به منظره‌های گوگول ، تورگنیف یا تولستوی بنگریم از تغییراتی که در ادبیات بوقوع پیوسته ، دچار شگفتی خواهیم شد . از مسک نفس مرتاضانه‌ی پوشکین ، در برابر طبیعت ، حتی نشانه‌ای هم نمانده است .

مثلا ، منظره‌های گوگول غرق در استعاره ، سرشار از رایحه ، صداها ، رنگها و روشنائی خیره‌کننده است . در اینجا حتی اغراق و نادرستی جزئیات هم ، بعنوان وسیله‌ی بالا بردن تأثیر کلی ، مناسب است . انسان از تصور سرزمینی که در آن کافی است چوبی رارنده کنند تادرشگه‌ای ساخته شود ، دچار شگفتی نمی‌شود .

منظره ، در آثار تولستوی ، تأثیر مستقیمی بر پیشرفت طرح کلی داستان ندارد ولی زندگی درونی شخصیتها ، و تمامی احساسها و اندیشه‌های آنان را ، از نزدیک ، تحت تأثیر قرار

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 ، طوری توجیه شده که مغایر توجیه پوشکین است .

تورگنیف - این استاد قابل‌تحسین منظره‌نگاری ادبی - بندرت توانسته است نشاط و شیفگی 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 موج - نه همچون تابستان - آشکارا ، دیده‌میشود . چقدر انسان به راحتی نفس میکشد ، چقدر عضلاتش به چابکی می‌جنبند ، چقدر انسان باتمام وجود خود شیفته‌ی هوای نیروبخش بهار است .

«چه زیباست صبح تابستانی ، درماه ژوئیه ! چه کسی غیرازشکارچی، نشاط جستجوی زیر بوته‌ها را ، 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 شبدر است ؛ درآن دوردست بلوطی می‌بینی که ، سرخ‌گونه ، درپرتو خورشید میدرخشد ؛ هوا هنوز سرد است ، ولی نزدیکی‌گرم‌ارا میتوان احساس کرد . سر ، ازفراوانی رایحه‌های دلنشین ، گیج و مبهوت میشود .»

منظره‌های گوگول ، تورگنیف یا تولستوی همیشه منظره‌ای است تصویری ، و توصیف‌استادانه‌ی اشیاء ، که هم از سوی

قهرمان و هم از سوی نویسنده ، بطور عاطفی ارزیابی می‌گردد و در آن ، عام‌برخاص مسلط است .

ولی چخوف عباراتی چون «سر ، از فراوانی رایحه‌های دلنشین ، گیج و مبهوت» را نوعی عبارات پیش‌پا افتاده‌ی ادبی تلقی میکند . او در این خواست خود پافشاری میکند که از عبارات دم‌دستی و تفسیرهای نویسنده ، باید ، شدیداً اجتناب شود . بگذارید زیبایی 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 بنویسیم که «گردن بطری شکسته ، در ساحل سد ، سوسو می‌زند و سایه‌ی تاریک چرخ آسیاب بروی زمین افتاده» ، تا تصویر کاملی از یک شب مهتابی ترسیم کرده باشیم . افسان آزاد است که نشاط خود را ، در برابر 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 ، در آثار پوشکین ! برگردیم به کوتاه‌نویسی در آثار پوشکین ! (تولستوی میگفت : چخوف ، در نثر نویسی ، همان پوشکین است .)

در نظر چخوف عینیت و نیرومندی نگارسازی ، چنانچه باختصار و تأثیر عمیق عاطفی درهم‌آمیزد ، طبیعت را وادار میکند که «شبی» خودش باشد . با وجود این چخوف نه‌استعاره و نه رنگهای زنده را فدای سادگی و اختصار نکرد . منظره باداستانهای بلند و داستانهای کوتاه او آنچنان پیوند عضوانی‌ئی دارد که بدون آن قابل درک نیستند . این امر در باره‌ی داستانهای «مرثیه» ، «شعرچوپان» ، «خوشبختی» یا «راهب‌سیاه» و «خانه‌ای با آشکوب کوتاه» صادق است .

چخوف ، در سالهای پایان زندگی اش ، فقط ساده‌ترین تعاریف در منظره‌پردازی را می‌پذیرفت ، تعاریفی که نویسندگانی چون «بونین» ، که با وی آشنائی داشتند ، آنها را تصدق میکنند ، مانند «دریا بزرگ بود» یا «خورشید غروب کرد» ...

در این ضمن ، تحول تازه‌ای ، که ظاهراً از دست‌آوردهای چخوف ناشی شده بود ، شکوفا می‌گردید . در وهله‌ی نخست ، منظره‌نگاری «رمانتیک» گورکی و پس از آن ، مجدداً منظره‌نگاری

تصویری و منظره‌نگاری توصیفی ، که بادقت و تبحر در آثار پریشوین ، پائوستوفسکی و شولوخف ترسیم گردیده بود ، بظهور رسید . در اینجا ، فقط باید از نیروی عنصری و گستردگی نفس‌گیر رایحه‌های بهار در «دن آرام» یا توصیف بی‌نهایت ظریف زنبق‌دره نام برد که «آکسینا» درست پیش از مرگش دید - منظره‌ای که از ساخت روانی و رسالت حماسی این داستان جدائی پذیر نیست .

در آثار پریشویق ، با منظره‌نگاری ادبی دیگری برخورد میکنیم ، کاری که همیشه در حال ارزیابی و پرکردن فاصله‌ی بین طبیعت و روح آدمی ، و امیدها و بیمهای اجتماعی و مدنی اوست . پریشویق به محاوره‌ی پایان‌ناپذیر خود با طبیعت ادامه میدهد ، اما ، اگر بتوان گفت ، بدون «حساسیت انتزاعی» تورگنیف .

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

«و برای من همان سنوال سابق مطرح شد : چه عاملی تصویر مقابل مرا در جنگل و قطره آبی را که به روی سرخسها افتاد و توجه مرا جلب کرد ، خلق کرده است ، یا این حالت همیشگی ذهن است که هر شیئی را واداشته است تا منظم باشد و تشکیل یک تصویر بدهد ؟ فکر میکنم همان قطره آب بود که توجه مرا جلب کرد ...

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

پریشویق هرگز درباره‌ی لحظه‌ی نظاره‌ی معمولی شیء زیبا در طبیعت مفصلاً بحث نمیکرد . او ، همیشه ، بر این عقیده بود که عمل خلاق مردم ، به نام شیء زیبا ، از ایمان آنان به وجود عینی شیء زیبا در روی زمین ناشی میشود . او میگفت خلاقیت

طبیعت و خلاقیت انسان با گرایش زمانی هم مشخص می‌شود : طبیعت گذشته را خلق میکند و انسان آینده را .

همانطور که می‌بینیم ، منظره‌پردازی پریشوین هم با همان مسئله‌ی فلسفی مورد بحث ما - مسئله‌ی واقعیت زیبایی در طبیعت - سروکار دارد و او براحتی از عهده‌ی حل آن برمی‌آید. پریشوین در نهایت امر به جستجوی وحدت عضوانی دو روش علمی وهنری - که بیشتر به زمان ما مربوط می‌شود - بود و توانست به نتایج مؤثری برسد .

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

خصوصیت ویژه‌ی منظره‌نگاری ادبی معاصر اینست که ، برای نخستین بار ، بعنوان یک شاخه‌ی مستقل هنری - شاخه‌ای که برای ما بینهایت مهم و جالب توجه است - پابصره‌ی وجود می‌گذارد .

وفاداری واقع‌گرایانه و وسعت دید این منظره‌نگاری با منظره‌های تورگنیف و تولستوی یکی است ، ولی از عینیت پوشکین و از تجسم عاطفی چخوف نیز برخوردار است . چنین است منظره‌نگاری اواسط قرن بیستم ، بادست‌آوردهای بزرگ علمی‌اش ، که بهترین عناصر ادبیات گذشته روسیه را در هم می‌آمیزد . طبیعت در آن بانیروی برجسته و قدرت‌بیان بی‌سابقه‌ای نمایش داده می‌شود. «هوا تاریک شد . پرندگان هراسان از پائین پرواز میکردند و بافریادهای آشفته در ژرفای جنگل محو میشدند . غرش ناگهانی رعدو برق آسمان را شکافت و من آن جا «اوکا» ، ساحل دود گرفته‌ی ابرها ، را دیدم که همیشه ، آرام آرام ، در جلو طوفان و آسمان غره حرکت میکند .

«هوا باز هم تاریک‌تر شد ، آنچنان تاریک که ناخنهای من بر روی دستهای آفتاب سوخته‌ام ، بطور خیره‌کننده‌ای ، سفید مینمود ، همانطور که شبها سفید مینماید .

«سرمای سوزان جهان از آسمان رخت بر بست . و تندر که از آن دور دست ، با گامهای آهسته و سنگین می‌خزید و نزدیک‌تر و نزدیک‌تر میشد و هرآنچه را بر سر راهش بود به اطاعت و امید داشت ،

به غرش درآمد . باخشونت تمام زمین را بلرزه درآورد .

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

«میگرید ، خوشی میکرد ، و به‌برگها و گلها 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 زیبایی آن چقدر کلمه‌کم داریم» (از «کلبه‌ای در جنگل» ۱۹۶۰) .

کیفیت پلاستیک این عبارت ، سخت جالب توجه است ، و بشر در جستجوی خود ، برای یافتن کلمات و راههای بیان زیبایی 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 تمامی مکاتب و جریانهاست ، بلکه ، برپایه‌ی تمایلاتی عینی متکی است که هنرمند از آنها بی‌خبراست - پدیده‌ای که قوانین دیالکتیک در آن برای خود راه می‌گشایند (تکامل بشکل حلزونی «نفی‌نفی») - اکنون حق داریم درباره‌ی این استدلال صحبت کنیم که چرا پیش‌بینی‌هایی که خبر از «ناپدید شدن منظره» ، نابودی نهائی تمام روشهای هنری «توصیف طبیعت» و غیره میدهند ، قابل توجه نبوده و نمیتوانند باشند .

«ولادیمیر استاسف» منتقد معروف هنر و موسیقی روسیه ، در کتاب «هنر قرن نوزدهم» خود ، اینطور پیش‌بینی میکند : «بعقیده‌ی من ، هر قدر هنر بیشتر و طولانی‌تر پیشرفت کند ، تصویر انسانی که از قلم نقاش میتراود ، بهمان اندازه ، مستقل‌تر و کامل‌تر و جامع‌تر خواهد بود ؛ و از سوی دیگر ، تصویر طبیعت از استقلال بسیار

کمی برخوردار خواهد بود ... بنظر من ، منظره ، دیر یازود ، مجبور خواهد شد که به نقش اصلی و حقیقی خود - صحنه‌ی صرف زندگی انسان ، یاردائی ، دوست یا دشمن موجودیت بشر - برگردد . منظره نباید یک تصویر مستقل مجرد باشد .» (۱۰)

استاسف و مندلیف همدوره و هم‌عصر بودند و هر دو نظرات متضادی درباره‌ی آینده منظره‌نگاری بیان کردند . خواست استاسف (همانجا که صریحاً میگوید «منظره نباید ...» ) ، بطور دریست ، 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 بر طبیعت ، و بپیش‌بینی «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 که هنر آینده ، بارها کردن شیوه‌ی 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 - که تاکنون در سپیده‌دمان ، شامگاهان ، فصلها و غیره متجلی گردیده‌اند ، و مجدداً بوسیله‌ی هنر ارائه نشده‌اند - چیزی است که ما از آن بی‌اطلاعیم ، و حتی اگر این بدان معنا باشد که هنر در ارائه‌ی «اصول خلاق» طبیعت مدعی تقدم بر علم (مثلاً بر محیط شناسی) است ، مطلبی است که مشکل بتوان گفت .

امکانات ارائه‌ی مجدد ، خلق مجدد زندگی طبیعت و تفسیر فلسفی و شاعرانه‌ی آن در هنر ، به اندازه‌ی تجلیات گوناگون زیبایی درخود واقعیت ، نامتناهی و بی‌کران است . شاید هنرمند - یا جریان فکری خاصی - بتواند این‌یا آن شیوه‌ی هنری ، وسیله‌ی بیان یا امکان «توصیف طبیعت» را بطور کامل مورد بحث و بررسی قرار دهد و آنرا پایان یافته تلقی کند . ولی هنر بطور کلی ، هنری که دائماً تکامل مییابد و از نوارائه می‌گردد ، همچون خود زندگی ،

۱۰- و . و . استاسف : «منتخب آثار» ، چاپ روسی ، جلد سوم .

از انجام چنین کاری ناتوان است .

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

از آنجا که تغییرات اساسی ، درشناخت کلی انسان 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 زیبایی طبیعت درما نمیتواند بلا تغییر بماند و بهمین علت هیچگونه تکرار صوری انعکاس استتیک طبیعت ، در هنر ، امکان‌پذیر نیست .

روشهای قراردادی تصویر و توصیف طبیعت ، که مختص هنرمندان بزرگ گذشته (روبنس ، پوسین ، برولف) است ، قراردادی بودن نوعی احساس زیبایی در طبیعت است که ، اکنون ، به گذشته پیوسته است ؛ این بمعنای قراردادی بودن خود روشها و طرق بیان هنری نیز میباشد .

احساس زیبایی طبیعت درما ، بطور پیوسته و دم‌افزونی ، 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 منعکس کرده و میشناسد ، پایان ناپذیر است . همین دیالکتیک است که در پایان ناپذیر بودن احساس زیبایی طبیعت ، و گرایش استتیک ما به طبیعت ، مؤثر واقع میشود .

تنها به همین طریق است که ما میتوانیم از طبیعت تقلید کنیم و آنرا در هنر - هنری که هرگز نمیتواند خود و امکاناتش را ، حتی باتمام انواع و اشکال کنونیش ، از بین ببرد - 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 زیبایی طبیعت فراهم خواهد گردید . مثلاً سینما

که ترکیبی از صدا و رنگ و حرکت است ، ناگهان سالهای توفانی ۴۹-۱۹۴۰ را به قلب قاره‌ها ، به شهرها و روستاهائی که هزاران فرسنگ باقیانوسها فاصله دارند آورد . شاید همین سینمای امروزی ما منادی دگرگونی‌های حیرت‌انگیزی باشد که هنر درآینده دستخوش آن خواهد شد .

بدینسان به‌اولین استنتاج استقرائی خود میرسیم . اینکه ، طبیعت درواقع جزئی از عمل اجتماعی است ، و زیبایی 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 زیبایی طبیعت ، برای نخستین‌بار ، بوسیله عمل اجتماعی یا شعور انسانی تولید گردیده است . همین پندار است که شالوده‌ی زیبایی‌شناسی ایده آلیستی را تشکیل میدهد .

زیبائی واقعیت که مقدم برانسان و مستقل از او وجود دارد ، و گاهی با او در تضاد است (زیبائی طوفان ، در زمین و دریا و غیره) ؛ زیبایی طبیعت دگرگون شده ، «انسانی شده» (موقعیکه انسان ، مطابق یک نقشه‌ی قبلی ، طبیعت را ، «وادار» به زیبا شدن میکند) ؛ و سرانجام زیبایی خودانسان ، زیبایی‌ئی که بوسیله‌ی مغز و دست انسان آفریده شده و در پدیده‌های هنری تحقق یافته است - تمامی اینها زیبایی - به اشکال و انواع متنوع آن - 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 زیبایی از ماده و طبیعت هستند .

این درست است ، که ما هیچگونه روش فیزیکی یا ریاضی ، برای پژوهش در روابط درونی ماده و زیبایی ، نداریم . قوانین «هماهنگی دستگاها» که پیروان فیثاغورث کشف کردند از لحاظ مفهوم علمی همتر از افسانه‌ی «اورفئوس» است . نکته‌ی جالب اینست که موسیقی - پدیده‌ای که به «شکل خالص» خود در طبیعت وجود ندارد و موجودیت خود را مدیون انسان اجتماعی است که آنرا بعنوان بیان تمایلات روحی خود ابداع کرده - همین موسیقی

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 بیش از گیاه مشابهی که تحت تأثیر موسیقی قرار داده نشده بود رشد کرد . این کشف بوسیله «سینگ» و «پانیاچ» - دو دانشمند هندی - 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 تجلی‌میزه‌ی 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 زیبایی 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 «ایوان یفرمف» (درکتاب «آندرومدا») برای کشف قوانین موسیقائی حاکم بر مکانیسم وراثت را غیر محتمل و چرندیات نیمه عرفانی بنامیم . در دوران ما ، مقیاس و عدد بیش از پیش در رشته‌های جدید علوم و فعالیت‌های بشر نفوذ میکنند و چه کسی می‌گوید که ما بزودی به کاربرد جبر ، درهما‌نگی نواهای موسیقی ، ایمان نخواهیم آورد . آياشيوه‌های تحقیق ریاضی ، در شعر روسیه ، که اکنون بوسیله یکی از بزرگترین ریاضی‌دانان عصر ، یعنی آکادمیسین «ا . ن . کولموگوروف» طرح‌ریزی شده ، نشانه‌ای از آنچه دربالا گفتیم نیست ؟ ما مثال پیچیده‌ای را انتخاب کردیم که هنوز بقدر کفایت مورد مطالعه قرار نگرفته ، ولی برای مسئله موردنظر ما کاملاً بجا است .

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

اجتماعی مشروطند ، نیست .

درهیچ موردی ، بین زیبایی و ماده ، مانع برطرف نشدنی یامغاک بزرگی وجود ندارد . مجسمه‌ساز ، که قدم بقدم بکمک چکش و قلم سنگتراش برمقاومت مرمزشش فوتی ، یعنی برمقاومت ماده ، برای ساختن مجسمه پیروز میشود ، (که بدون این پیروزی نمیتواند تصور خود رامجسم کند) این رامیفهمد ، شایدتاندازه‌ای 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 زیبایی‌شناسی فراهم آورده است ، امکان‌پذیر میباشد .

زیبائی شناسی ، باید ، سرانجام شبکه‌ی پژوهشهای خود 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 . ولی طبیعت ، مرکز - یا اگر کمی اغراق گوئیم ، قلمرو - زیبایی است .

آخرین (چهارمین) استنتاج استقرائی ما ، خلاصه‌ی مطلب است و به جوهر اصلی مفهوم «زیبائی» مربوط میشود .

اگر بدنبال فرمولی واحد و «جاودانی» برای زیبایی باشیم ، بعید است که درجستجویمان موفق شویم . به‌نظر پایه‌گذار فلسفه‌ی علمی ، «پرودن» کار مسخره‌ای میکرد که تمام عمر بدنبال فرمولهای علمی بود - بدون اینکه کاری برای علم بکند . هرکار ممکن ، باید ، برای تصورعینی ما از زیبایی انجام گیرد - بگمان من ، این‌وظیفه‌ی عمده‌ی ماست . پیمودن این راه ، خوددشواریترین کارهاست ، چون عین ، از نظرگاه ماده‌گرایی 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 زیبایی ، زیبایی بمعنای کلی ، توفیق نیافته است ، بلکه فقط تجلی عینی مجرد و تفکیک شده‌ای از شیء زیبا را دیده است . فقط بواسطه‌ی وجود «انتزاع» درزیبائی بودکه نسبت به موجودیت عینی زیبایی تردید بوجود آمد ، همانطور که غالباً درباره‌ی ماده ،

حرکت ، زمان ، مکان و غیره بطور کلی تردید شده است . راستی چرا برآن نشده‌ایم که احساس زیبایی 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 زیبایی 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 زیبایی طبیعت مطرح میشود ، فریاد برمی‌آوریم که این واقعیت را نمیتوان باپرگار اندازه‌گیری کرد ، نمیتوان باترازو وزن کرد ، نمیتوان بامیکروسکپ الکترونی دید یا بکمک ایزوتوپهای رادیواکتیو تعیین‌شان کرد ؟ آیا این کافی نیست که ما این واقعیت را بامغزو احساس خود درمی‌یابیم ؟ همانطور که فردریک میگوید ، این داستان کهنه‌ایست .

قبل از هرچیز انسان میخواهد اشیاء محسوس را بصورت انتزاع درآورد و سپس میخواهد آنها را بکمک حواس بشناسد - 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 منطقی صفات 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 استتیک اشیاء و پدیده‌های کیفی نامتجانس طبیعت و جامعه ، را دربرمیگیرد .

ایوان آستاخف

رابطه‌ی شیء با احساس زیبایی

(منشاء و تکامل)

این حقیقت - که احساس زیبایی ، در بیشتر کتب مربوط به زیبایی شناسی ، مورد بحث قرار گرفته - ممکن است انسان را به این توهم بیندازد که این موضوع ، بطور جامع ، بررسی شده و دیگر جایی برای بحث و تردید وجود ندارد .

بهیچوجه چنین نیست . چون فلاسفه ، زیست‌شناسان و باستان‌شناسانی که به نحوی از انحاء ، به تحلیل این مسائل پرداخته‌اند ، معمولاً تفسیرهای کاملاً متفاوتی از خود بجای گذارده‌اند .

نخست ، بهتر است به بررسی این تئوری بیولوژیکی بپردازیم که میگوید ، احساس زیبایی در ماهیت زیستی موجودات زنده ریشه داشته ، و بدین ترتیب ، در نزد حیوانات عالی و پست وجود دارد .

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

داروین ، در کتاب «بنیاد انواع» خود ، به شرح نظرات خود ، درباره‌ی چگونگی پیدایش اشیاء زیبادر طبیعت ، میپردازد . او در اینجا نیز به نتایج بسیار مهمی دست می‌یابد . او خاطرنشان می‌سازد که زیبایی طبیعت ، از دورانهای کهن ، برای ارضاء

احساسات انسان آفریده نشده و بسیاری از اشیاء زیبا ، مدت‌ها و مدت‌ها پیش از انسان - و در نتیجه ، مستقل از وی - بظهور رسیده‌اند .

بنظر داروین ، اشیاء زیبای طبیعت ، احتمالاً ، پیش از پیدایش انسان ، در مقایسه بادوران پس از 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 پیش از چشم انسان بظهور رسید . طبیعت صدقهای زیبا ، پوشش تک‌سلولیهای گیاهی و درخت‌های راج و غیره را برای انسان نمی‌آفریند . طبیعت نیز مانند هر موجود زنده‌ای پیش از هرچیز متوجه تولید و تکثیر خود است .

عقاید داروین ، در این مورد ، دلیل عینیت زیبایی طبیعت ، و نفی آشکار ایده‌آلیسم عینی و ذهنی است که ، به ادعای آن ، زیبایی در طبیعت وجود ندارد و قلمرو شیء زیبا ایده‌ی مطلق و الهی و یازهنیت است . درپرتو کشفیاتی که از زمان داروین به بعد صورت گرفته ، به سادگی میتوان نادرسی فرضیه‌ی وجود احساس زیبایی در حیوانات عالی ودانی ، و آگاهی سوسمارهای استرالیائی از زیبایی خود و ستایش رنگ و زیبایی پرندگان ، توسط پرندگان ماده ، و غیره را نشان داد . داروین از این حقیقت آگاه نبود که درکنار قوانین طبیعت ، قوانین اجتماعی - تاریخی و درکنار احساسات حیوانی ، احساسات کاملاً انسانی وجود دارد . این ادعای او ، که بعضی از حیوانات دارای حس زیبایی هستند و زیبایی را می‌ستایند ، نکته‌ای نبود که از روی تصادف و بطورگذرا گفته‌باشد ، چون بعداً ، بوضوح ، در همین کتاب ، میگوید : «بهمین طریق ، باوجود اینکه حیوانات گوناگون اشیاء کاملاً متفاوتی را می‌ستایند ، دارای نوعی حس زیبایی هستند.» (۱) : از مطلب زیرین ، معلوم میشود که داروین تاچه حد آماده‌ی پذیرفتن چنین عقیده‌ای بوده است :

«چون بیشتر انسانهای ابتدائی از ترکیب زشت و همچنین

از موسیقی سهمگین ستایش میکنند ، میتوان پذیرفت که حس زیبایی آنان ، به اندازه‌ی بعضی از حیوانات ، مثلاً به اندازه‌ی پرندگان ، تکامل نیافته است .» (۲)

باید تذکر داد که این گفته نه با اصول روش علمی تاریخی توافق دارد و نه با تئوری تکامل طبیعی خود داروین .

مسئله ، این مسئله روشن است که حواس انسانهای ابتدائی بطور قابل ملاحظه‌ای ، تکامل یافته‌تر از حواس حیوانات عالی‌ست ، تا چه رسد به حیوانات پائین‌تر . اگر داروین ، میکلوخو - ماکلائی و دیگر دانشمندان فرهنگ ماقبل تاریخ ، موسیقی انسان عصر حجر را ناخوشایند و حتی کریه‌مینامند ، بهیچوجه بدان معنا نیست که انسانهای ابتدائی نسبت به حیوانات پائین‌تر از خود دارای حس زیبایی تکامل نیافته‌تری هستند ، بلکه ، فقط بدان معنی است که حس زیبایی ، در نزد انسانهای ابتدائی ، تکامل زیادی نیافته ، در صورتیکه حیوانات بطور کلی فاقد آن هستند .

اگر اجداد انسانهای اولیه ابزارسازی و تکامل بخشیدن به شیوه‌های کار را نمی‌آموختند ، زندگی بر روی کره‌ی زمین ، هرگز ، از چنگال قوانین بیولوژیکی آزاد نمی‌شد ، و آنچه بنام انسان بوجود آمد و تکامل یافت ، هرگز دارای خصائل انسانی نمی‌گردید . فقط ، بواسطه‌ی کار و نهادهای اجتماعی ناشی از تکامل کاربرد که میمون انسان‌نما تدریجاً به هیبت انسان درآمد .

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

خلاق وی ، تغییر و تکامل مییابند . 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 هر تصور 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 هستند . شکل زبانی اندیشه ، نمایانگر تطور اندیشه‌ی حیوانی به آگاهی انسانی است .

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

داروین ، در «بنیاد انواع» ، اعتراف شایان توجهی دارد: «اینکه حس زیبایی ، به ساده‌ترین شکل خود - یعنی لذت بردن از رنگها ، شکلها و صداهای خاص - چگونه برای اولین بار در ذهن بشر و حیوانات پست متجلی گردید ، موضوع بسیار مبهمی است . اگر بخواهیم بدانیم که چرا بعضی از مزه‌ها و رایحه‌ها خوشایند و برخی دیگر ناخوشایند هستند ، باز هم باهمین شکل مواجه خواهیم شد . بنظر میرسد که عادت در تمامی این موارد تا اندازه‌ی معینی مؤثر باشد ؛ اما برای تشکیل سلسله‌ی اعصاب در هر نوع ویژه علتی اساسی وجود داشته است .» (۳) بدین ترتیب ، داروین منشاء احساس زیبایی را «موضوع بسیار مبهمی» میداند .

ولی آنچه که در اواخر سالهای ۵۹-۱۸۵۰ ، برای داروین ، موضوع مبهمی بشمار میرفت ، در نظر بعضی از نویسندگان یکصد سال بعد ، به هیچوجه ابهام‌آمیز نبود. در داستان «لبه‌ی تیغ» اثر «ایوان یفرموف»، که در سال ۱۹۶۳ در مجله‌ی ادبی «نوا» منتشر شد ، با مفهوم بیولوژیکی طبیعت احساسهای استتیک‌ی ما ، که با اصرار زیادی اقامه شده است ، مواجه میگردیم .

بقول «گرین» ، قهرمان داستان ، آنچه برای گشودن اسرار زیبایی ضروری است ، «شالوده‌ی بیولوژیکی روانشناسی» - فیزیولوژی روانی - است ، در حالیکه «ستایش زیبایی را بهر طریق نمیتوان توجیه و تصور کرد ، مگر غریزی ...»

داروین احساس زیبایی را با آگاهی 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 اولین بار در زندگی  
 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  
 زیبایی در نزد ما ، صورت نگرفته است .» گرین هم ، مانند آن  
 نجیب‌زاده‌ی بورژوا در آثار مولیر ، که از یادبرده که تمامی عمرش  
 به نثر سخن میگفته ، نقطه نظری را بیان میکند بدون اینکه بداند  
 اولین بار در کجا ، کی و بوسیله‌ی چه کسی پذیرفته و شرح داده  
 شده است . بدین ترتیب ، اینکه تصور میکنیم بایک خبره‌ی بزرگ  
 زیبایی شناسی مواجهیم ، ماهیت تقلیدی بخود میگیرد .

«دایاراما» ، هنرمند هندی ، یکی دیگر از قهرمانان داستان  
 است که از معشوقه‌ی خود مجسمه‌ای ساخته است . طرز برخورد  
 او هم بامسئله‌ی زیبایی ، عامیانه کردن تئوری زیست شناسی است :  
 او میگوید «حتی یک قطره از آن زیبایی گرانبها ، که حاصل میلیونها  
 سال تکامل حیوانی است ، نباید کم شود .» سپس میافزاید : «... مردم  
 فقط به درک قدرت زیبایی طبیعت حیوانی خود نائل میگردند ، که  
 آنهم در پرتو اشتیاق به علم برایشان روشن شده است .» نویسنده ،  
 ضمن اینکه زیبایی را «اقتضای بیولوژیکی» میداند ، از یاد میبرد که  
 زیبایی ، در طبیعت غیر آلی هم ، که هیچگونه ارتباطی با اقتضای  
 بیولوژیکی ندارد ، مشاهده میشود ، و همچنین ، انسان دارای  
 زیبایی روحی و اخلاقی است .

اگر زیبایی انسانی را فقط کمالجوتی طبیعت حیوانی  
 بدانیم ، این حقیقت را نادیده گرفته‌ایم که حتی زیبایی جسمانی  
 انسان را نمیتوان بر اساس کمالجوتی طبیعت حیوانی توضیح داد .  
 طبیعت انسانی دارای دامنه‌ی وسیع‌تر و پیچیدگی بیشتری است .

از یکطرف ، دارای جنبه‌ی زیست‌شناسی ، یا تاحدی مردم‌شناسی ، و از طرف دیگر دارای جنبه اجتماعی - تاریخی است . انسان محصول روابط اجتماعی ، و نتیجه‌ی میلیونها سال تکامل حیوانی ، است .

«وحی» استتیک‌ی قهرمانان داستان «لبه‌ی تیغ» (نویسنده‌ی داستان ، که در عقاید آنان سهیم است) ، اینستکه زیبایی ، محصول طبیعت حیوانی انسان است . شگفت‌آور اینجاست که قهرمانان و نویسنده‌ی کتاب ، نظریه‌ای را بعنوان آخرین کلام در پیشرفت علمی مطرح میکنند که داروین‌یسم اجتماعی ، بیش از یکصد سال قبل ، آنرا موعظه میکرد .

مطابق نظر یفرموف ، انسان زیبایی 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 در آفرینش زیبایی ترسیم مینماید . در واقع ، از اینهم بمراتب جلوتر می‌رود و نشان میدهد که آنچه که انسان مطابق قوانین زیبایی می‌آفریند ، بنوبه‌ی خود ، در تکامل قدرت شناخت و شتایش زیبایی ، سودمند واقع میگردد . این عقاید ، از سالها قبل ، بصورت جزء ضروری - و عموماً پذیرفته شده‌ی زیبایی‌شناسی علمی - درآمده است .

ولی ، بازگردیم به سوی داروین . در کتاب «بنیاد انواع» با این قضیه‌ی نسبتاً جالب مواجه میشویم که تصور زیبایی را نباید ذاتی و تغییرناپذیر انگاشت . خود داروین نمیتوانست این قضیه‌ی صحیح را توضیح دهد. «ارنست هکل» (۴) ، زیست‌شناس ماده‌گرای ، و جانشین بزرگ داروین ، ضرورت چنین توضیحی را سخت احساس میکرد .

هکل ، از اشکال گوناگون زیبایی طبیعت - زیبایی‌دروزن ، تقارن ، زیبایی‌حیاتی ، انسانی ، جنسی و زیبایی‌های مناظر طبیعی - تحلیل جامعی بعمل آورد و متوجه خط تکاملی پیوسته‌ای شد که

از ساده به مرکب، و از پست به عالی میرسد. این نردبان ترقی ، باتکامل احساس زیبایی در نزد انسان نیز ، تطابق دارد ، که از لحاظ رویانشناسی ، از کودکی به کهنوت ، و از لحاظ کمال جوئی - همگام با پیشرفت انسان - از انسان وحشی و بربر به انسان متمدن و منتقد هنری راه میبویید . تاریخ تکامل انسان و اعضاء بدن او دربارهی تاریخ زیبایی شناسی و وسائل تزئین هم ، صدق میکند ؛ از اینجا می آموزیم که لامسه و ذائقه ، احساس زیبایی و هنر ، چگونه بتدریج تکامل مییابند . (۵)

بدینسان ، هکل ، بطور اختیاری ، بین تکامل حس زیبایی در نزد انسان از یکطرف ، و تکامل اشکال طبیعی زیبایی - از پست به عالی - 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 زیبایی نیست .

هکل ، در مقایسهی 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 ؟

در توصیف بینائی ، بدرستی ، خاطر نشان میسازد که چشم ، نتیجهی یک روند طولانی تکاملی است . چشم ، «تصویر اشیاء جهان خارج را می بیند» . انسان و حیوانات عالی ، در این قوه ، مشترک هستند .

برای فعالیتهای گستردهی فکری انسان فرهیخته ، چشم پس از مغز ، مهمترین عضو بدن است . راستی اگر نمیتوانستیم بخوانیم ، بنویسیم ، ترسیم کنیم ، و رنگها و اشکال جهان خارج را ببینیم ، زندگی معنوی ما به چه صورتی درمیآید ؟ با وجود این ، قوهی گرانبهای «بینائی» ، بالاترین و کاملترین پلهی نردبان طولانی روندهای تکامل است ، که پائینترین و سادهترین نقطهی حرکت آن ، حساسیت پلازما در برابر نور است . (۶)

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

۵- آرنست هکل : «شکفتیهای زندگی» ، اشتوتگارت ، ۱۹۰۴ ، ص ۲۱۴ .

۶- همان کتاب ، ص ۲۴۳ .

هم هست . این تضاد وقتی آشکار میشود که هکل میکوشد زندگی معنوی را نتیجه‌ی یک اقتضای کاملاً 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 و دوربینی چشم عقاب ، که میتواند موشی را در حال دویدن بر روی زمین از ارتفاع زیاد ببیند ، یا مانند چشم مورچه ، که میتواند اشعه‌ی فوق بنفش را ببیند ، نیست . ولی ، انسان ، بواسطه‌ی تکامل تولید مادی و در نتیجه ، تولید معنوی ، وسائل دقیق متعددی ساخته است که او را به مشاهده‌ی فعل و انفعالات جاری در سایر کرات ، و مطالعه‌ی ذرات ریز در عالم صغیر ، که برای چشم غیر مسلح نامرئی 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 از هر حیوانی ببیند . انسان ، که قدرت بینائی 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 . پایه‌گذار فلسفه‌ی علمی ، آنرا انسانی شدن انسان میدانند . بدین ترتیب ، تاریخ جهان ، بمثابة‌ی روند پیچیده‌ی غلبه بر ناهنجاری حیوانی ، عینی کردن احساسها ، تکامل آگاهی ، پیدایش استعدادهای خلاق نوین ، و ناشناخته دردنای حیوانی ، و پی‌ریزی فعالیت‌های متعدد مادی و معنوی جدید ، ظاهر میگردد . چشم انسانی شده ، چیزی است بیش از یک عضو بینائی : همچنین ، عضوی از مغز است که ویژگیهای زیبای سایه و سایه روشن رنگها را با ترکیبات بشمارشان ، بادقت قابل ملاحظه‌ای ارزیابی میکند و از زیبائی طبیعت و اشکال هنری لذت میبرد . چشم انسان ، در روی زمین ، در آسمان ، در آب ، و در هوا ، بیش از چشم هر حیوانی می‌بیند .

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

عالی دارای چشمی هستند که اشیاء خارجی را بر روی شبکیه منعکس میکند . فقط ، انسان چشمی دارد که عضو بینائی معنوی بشمار میرود و در ساختن اشیاء ، مطابق قوانین زیبایی ، به انسان کمک مینماید . و انسان ، خود ، طبیعتا ، هنرمند است .  
 این ، از بینائی . اما درباره‌ی شنوائی چه ؟ هکل معتقد است که شنوائی ، یاد رک اصوات و آهنگها ، قوه‌ای است که ، در میان بخشی از حیوانات مشترک است . حس ویژه‌ی شنوائی ، در نتیجه‌ی ایجاد ارتعاش در محیط (هوایآب) ، یاد در نتیجه‌ی ارتعاش اجسام سخت مانند دیپاپازون ، سیم ویالین و غیره که با آن ارتباط پیدا میکند ، بوجود میآید . هرگاه ارتعاشها ، بطور متوالی و منظم ، دریافت شود ، تشکیل آهنگ ، و در غیر اینصورت ، تشکیل صدا ، میدهد . هرگاه آهنگهای مختلفی با هم یکی شوند (آهنگ اصلی و آهنگ فرعی) و احساس مرکبی ایجاد کنند ، در اینصورت «طنین» نامیده میشود . ارتعاشهای اجسام صدادار ، بوسیله‌ی سلولهای شنوائی که در انتهای عصب شنوائی گسترده میشوند ، جذب میگردد . بدین ترتیب ، حس شنوائی واقعی به حس فشار ، 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 در اینجا نیز کاملا جسمانی است و نشانه‌ی احساس فشار جرم ، نیروی وزن میباشد . (۷)

هکل ، در تحلیل شنوائی ، مانند بینائی ، با زهم ، بدون تردید ، درست میگوید ، چون این موضوع به مکانیسمی کاملا جسمانی مربوط میشود . ولی ماده‌گرایی تاریخ طبیعی او از این جلوتر نمیرود . وقتیکه موضوع نقش بینائی یا شنوائی ، در زندگی معنوی ، مطرح میشود ، او از ماده‌گرایی می‌گسلد و به موضوع فیدئیسیم (۸) باز میگردد : «در اصول مذهبی مارتین لوتر ، که کودکان ما بهنگام جوانی آنرا بعنوان شالوده‌ی فلسفه‌ی حقیقی زندگی ازبر میکنند ، به این جمله برخورد میکنیم : من ایمان دارم که پروردگار مرا ، و تمام بندگان را ، آفرید ، به من جسم و روح ، چشم و

۷- همان کتاب ، صفحات ۵۸ - ۳۵۷ .

۸- برتری دین بر علم - 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 – گرائی هکل در علوم طبیعی ، درست‌مانند تمام شاخه‌های ماده‌گرائی ، تا آنجا که به پدیده‌های طبیعی مربوط می‌شد ، ماده‌گرائی از پائین ، و در مورد پدیده‌های اجتماعی ، ایده‌آلیسم از بالا بود . بنابراین طبیعی است که هکل نتوانست چیزی دقیق و متقاعدکننده ، درباره‌ی محتوی احساسهای معنوی ، بگوید ، با وجود اینکه همواره در کار او نوعی کوشش جدی ، گاهی واضح و گاهی مبهم ، برای مباحثه در اطراف تاریخ تکامل احساس زیبایی دیده می‌شود .

### عشق

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

در کتاب «شگفتیهای زندگی» مینویسد : «وسترمارک در کتاب ، «تاریخچه‌ی ازدواج» ، نشان میدهد که اشکال حیوانی و خشونت آمیز ازدواج در میان انسانهای وحشی ، چگونه ، تدریجاً ، به شکل احساس لطیف همدردی و محبت درآمد و سرانجام بر آنها مسلط شد ، عشق ، بویژه در هنرهای پلاستیک ، موسیقی و شعر و در تکامل احساس زیبایی ، مورد ستایش قرار گرفت و غنی‌ترین منبع فعالیت عالی معنوی بشر گردید . (۱۰) عشق ، بمعنای جدید کلمه ، احساسی است که نتیجه‌ی تمامی تاریخ تکامل انسان بشمار می‌رود . کاملاً خطاست اگر تصور کنیم که احساسها و عواطف شدید ، همدردی و محبت ، و فعالیت‌های عالی معنوی همیشه وجود داشته‌اند . در دوران پیش از تاریخ ، هرگز چیزی بنام عشق خاص جنسی ، و احساسات و عواطف ناشی از آن وجود نداشت .

۹- همان کتاب ، صفحات ۹۰ - ۲۸۹ .

۱۰- ارنست هکل : «شگفتیهای زندگی» ، صفحات ۹۶ - ۴۹۵ .

انگلس میگوید پیش از قرون وسطا ، مسئله‌ی عشق خاص جنسی ، نمیتوانسته است وجود داشته باشد . پیداست که زیبایی 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» ، شاعر باستانی ، بهمان اندازه بی‌اهمیت بود که رابطه‌ی جنسی بامعشوقه‌اش . در آن روزگار ، مردان متأهل شرم داشتند که کوچکترین اثری از علاقه‌به همسران خود نشان دهند . اما مردان باتحقیر خود ، از طریق غرق شدن در عشق فاسد به جوانان و مغضوب کردن خود و خدایانشان با افسانه‌ی «گنومدیز» (۱۱) ، موجب تحقیر زنان خود نیز شدند . عشق جنسی ما و احساسات لازمه‌ی آن ، 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 خواهش هم نمیشد . دوم اینکه ، عشق جنسی میتواند آنچنان شدید و دیرپا باشد که جدائی و خودداری از آن برای هر دو طرف ، سخت غم‌انگیز گردد . مردم مایلند ، در راه عشق ، باخطرهای بزرگی مواجه شوند و حتی جان خود را از دست بدهند . پس عشق ، بمعنای جدید خود ، خواهان معیار اخلاقی کاملاً تازه‌ای است . در زمان باستان ، روابط عشقی ، فقط ، در خارج از چارچوب جامعه‌ی رسمی - مثلاً در بین چوپانها - که «تئوکرتیوس» ، «موسکوس» ، «لانگوس» و دیگران ، خوشبها و اندوه‌های آنان رابه‌آواز میخواندند ، وجود داشت .

اولین شکل عشق جنسی که در تاریخ بعنوان شورنفسانی ، و بالاترین شکل انگیزش جنسی ظاهر میشود - و دقیقاً خصوصیت ویژه‌ی آنست - این ، اولین شکل ظهور عشق جنسی ، عشق شوالیه‌ای قرون وسطا ، بهیچوجه عشق به زناشوئی نبود . برعکس ،

۱۱- گنومدیز ، نام پسر بچه‌ی زیبایی که ساقی خدایان بو د - مترجم .

۱۲- الهی عشق در افسانه‌های یونان باستان - مترجم .

این عشق بین اهالی «پروانس» فرانسه ، با بادبانهای گسترده ، بسوی زنا ، در حرکت است ، که شعرا هم آوازهای ستایش آمیز برای آنها میخوانند . «سرودهای سحرگاهی» نتیجه‌ی کارشعرای «پروانس» است. در این اشعار ، خوابیدن شوالیه در بستر معشوقه اش ، که همسر مرد دیگری است ، شرح داده میشود . اهالی شمال فرانسه و آلمانیها نیز همراه با آداب و رسوم مشابه عشق چاپلوسانه ، اینگونه شعر را پذیرفتند .

عصر رنسانس (نوزائی) شاهد پیدایش غزلهای عاشقانه‌ی «پترارک» و تراژدی شاعرانه‌ی «رومئو و ژولیت» ، اثر شکسپیر ، بود . رومئو و ژولیت نمونه‌ی کاملی از عشق بسیار سوزان و شدیدی است که دوطرف مایلند ، بخاطر آن ، به هرگونه خطری تن در دهند و حتی جان خود را در راه آن بگذارند .

همانطور که «بلنیسکی» میگوید ، گیرندگی رومئو و ژولیت ، در عقیده به عشق است ، و بهمین دلیل است که عاشق و معشوق ، باهیجانهای سوزان خود - که از تلالوستارگان نور می‌گیرد - آنچنان کلمات شورانگیز و تکاندهنده‌ای ، بزبان می‌آورند. تک‌گوئیهای رومئو و ژولیت 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 چیزهایی که زن عهدباستان فقط در رؤیا با آنها آشنائی داشت ، درک میکرد . از قطعه‌ی زیر ، که از کتاب «دون کیشوت» گرفته شده ، و در آن «مارسلا»ی زیبا ، «آمبروسیو» دوست «کریسوستوم» را خطاب میکند ، میتوان دریافت که عشق ، در زن عصر رنسانس ، چه احساسها و امیدهایی برمی‌انگیخته است :

«تو میگوئی ، خداوند بمن زیبایی داده است ، نه همین که هست ، بلکه ، به آن اندازه که ترا ، با اینکه نمیخواهی ، و امیدوارم تا مرا دوست داشته باشی ؛ از کجا به این نتیجه رسیدی ، و اینقدر بر روی آن پافشاری میکنی که پاسخ دادن به شهوت تو ، وظیفه‌ی من است ؟ با کمک همان استعداد ناچیزی

که طبیعت بمن ارزانی داشته ، میدانم که هرچیز زیبا ، دوست داشتنی است ؛ ولی بهیچوجه نمیتوانم بپذیرم چیزی که مردم بخاطر زیبا بودنش آنرا دوست دارند ، باید در بند شیفتگی ستایشگر خود باشد ... شرافت و فضیلت ، زیور روحند ، که بدون آنها ، هر آدمی ، حتی زیبا ، شگفت‌انگیز نخواهد بود ؛ ... پس ، اگر پاکدامنی یکی از فضایی باشد که جسم و جان را زینت بخشیده و 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 بردن از این آزادی ، دوری از این کارها را برگزیده‌ام . درختهای روی این کوهستانها ، مونس من هستند ؛ و من بغیر از آبهای زلال این جویبارهای بلورین ، آینه‌ی دیگری ندارم . درسیما و زیبایی‌خود ، بادرختان و جویبارها شریکم ؛ شعله‌ای کوچک ، و شمشیری هستم در دور دست : کسانی را که چشمهایم تسخیر کرده‌اند ، زبانم از فریب میرهاند ...» (۱۳)

وقتیکه حرفهای او بپایان رسید و در جنگلها ناپدید شد ، دون‌کیشوت گفت : «همه‌ی مردان نیکو خصال باید او را بستایند و محترم بشمارند ...»

صحبتهای «مارسلا» ، تمامی اصول عشق را ، آنطور که در قرون وسطا فهمیده میشد ، در برمیگیرد . زنی که تعصبات قرون وسطائی را که موجب بردگی‌ذهن و اراده‌ی او بودند ، دور انداخته است ، عشق‌را ، مغرورانه ، احساسی پاک و شریف 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 بودن آنها ، ضرورتاً ، مستلزم عشق نیست . عشق حقیقی ، به هیچگونه اجباری تن درنمیدهد . آزادی مطلق انتخاب نیز شرط ضروری دیگری است . یکی از نکات مهم صحبت‌های مارسلا تاکید بر این مطلب است که در روابط بین عاشق و معشوق ،

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

بنابراین ، وقتی انگلس میگوید ، عشق ، بمعنای جدید کلمه ، مستلزم معیارهای اخلاقی تازه‌ای است ، حق دارد . صحبت کردن از عشق ، بدون در نظر گرفتن معیارهای اخلاقی آن ، بمعنای انکار اهمیت معنوی بیکران آنست . وقتیکه دون‌کیشوت میگوید تمام مردان نیکوخصال باید «مارسلا» را بستانند و او را محترم بشمارند ، زیبایی معنوی مارسلا را در نظر دارد نه زیبایی جسمانی او را . البته ، کاملاً حق با اوست . چون زیبایی معنوی ، بیشتر شایان تمجید است . زیبایی معنوی ، بر زیبایی جسمانی هم می‌افزاید .

از آنجا که نابرابری مرد و زن ، به مرد امتیاز داده بود و او میتواند تمام تصمیمها را خودش بگیرد ، حتی بدون اینکه چیزی از عقیده‌ی زن جویا شود ، در مورد مارسلا ، وضع ، کاملاً دگرگون شده بود . «سروانتس» مدافع همیشگی برابری زن و مرد و استقلال زنان ، عدم پذیرش مغرورانه‌ی تسلط مرد بر امیال مارسلا را ، بدون اینکه وی به آرزوی آن مرد پاسخ بگوید ، موجه جلوه میدهد .

تمام اینها ، از لحاظ تاریخی ، دال بر احساسات و معیارهای اخلاقی ، تمایل و بیزاری ، مفاهیم اخلاقی و زیبایی شناسی تازه و ژرف‌تری است . لیکن ، اگر تصور کنیم ، جامعه‌ی جدیدی که جای فتودالیسم را گرفت ، به تکامل متری «احساس آسمانی» امتیازی قائل شد ، اشتباه کرده‌ایم . هگل بدرستی نشان داد که هرچیزی ، برپایه‌ی «آنتی‌تزه‌ها»ی خود ، تکامل مییابد . دوران نفرت انگیز اوائل سرمایه‌داری ، همراه باراهزنی دریائی و غارت بی‌مهابای تمام ملتها و سرزمینهای تازه کشف شده ، و تجاوز به اصول اخلاق ، در کمین نشسته بود . خیانت به شوهر ، و روسپی‌گری آشکار و پنهان ، همه جاگیر شده بود . با این حال ، بر شدت عشق ، مخصوصاً در خارج از قلمرو زناشوئی ، افزوده میشد . تمام اینها را میتوان در «عمویت» ، اثر «بالزاک» ، و «بل‌آمی» ، اثر «مویاسان» ، 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 فناپذیر پوشکین ، گواه گویائی براین حقیقت هستند که عشق سرچشمه‌ی زیبایی و ظرافت‌درونی گردیده است (در اشعاری نظیر «ترادوست میداشتم» ، «تواز سرزمین آشنایت گسستی» ) .

اشعار عاشقانه‌ی پوشکین ، همانطور که بلینسکی میگوید ، آمیخته‌ایست از گرمی سوزان انسان و هنرشادی آفرین او . احساس شاعر در این اشعار ، همیشه لطیف و رقیق ، ولی ژرف است . احساسی است همواره انسانی ، که بشکلی متین و زیبایان میشود . معمولا ، عشق و دوستی ، بعنوان احساسهائی ظاهر میشوند که بیش از هر چیز او را متأثر میکنند و سرچشمه‌ی تمام خوشی‌ها و اندوه‌های او بشمار میروند . گاهی ، حتی اندوه او ، هر قدر هم گران ، بطور چشم‌گیری شادمانه و طبیعی است ، و روح آزرده و قلب مجروح او را درمان میکند .

هنر ، نمایشگر پیشرفته‌های هومانیزمی است که ، عشق بدان دست یافته و در این راه ، دارای لطافت و خلوص اخلاقی گردیده است . همچنین ، نشان‌میدهد که اگر عشق در چنگال سرمایه گرفتار آید - که نیروی نامحدودی برای خرید ، فروش و تباه کردن دارد - چگونه سقوط میکند . بالزاک ، زولا ، موپاسان ، ویکتور مارگریت و کوپرین ، صحنه‌های دقیق و ترسناکی در برابر خواننده ترسیم میکنند ، که حتی اگر چنان بوده باشند ، در کنار واقعیت عریانی که نمایانده میشده ، از شدت آنان کاسته شده است . داستان‌های «شکوه و تیره‌روزی روسپی‌ها» ، «نانا» ، و «سیاه‌چال» ، فقط جزئی از مجموعه‌ی داستانهای هستند که بی‌پرده نشان میدهند که بدی و زشتی ، که هر روز و هر ساعت ، از وجود پول ، ناشی میشوند ، چگونه هر آنچه که پاک و زیباست ، همچو آسیابی میکوبند و خرد میکنند .

نظر به آنچه در بالا راجع به اهمیت استتیک و اخلاقی عشق گفتیم ، برای توصیف آثاری که نویسندگان آنها اصرار دارند

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 چندانی ندارد، مقاله‌را بانگاهی بیکی از اشعار عاشقانه‌ی «استپان شیاچف» ، که در آن با غرور توجیه پذیری درباره‌ی سازندگان جامعه‌ی نو و عشق آنان صحبت میکند، به پایان می‌بریم:

«ما دنیای نوئی می‌سازیم . چیست آن ، که بتواند

در لطافت و زیبایی ، از کار ما برتر باشد ؟

پس کیست آنکه جسارت کند و بگوید ،

شاید عشق ماکتر از اراده‌ی ما به انجام وظیفه‌مان باشد ؟

شاید من ، شایسته‌ی گفتن آن نباشم - ولی مطمئنم ،

که روح اشتراک در انجام 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 و معیارهای اخلاقی ،

که محصول تکامل عشق هستند ، دال بر نقش بسیار مهم عشق ، در حوزه‌ی اخلاقیات و زیبایی شناسی ، میباشند . اما نکته‌ی

اساسی ، درباره‌ی عشق ، بمعنای جدید کلمه ، اینست که به انسان کمک میکند تا از نردبان انسانی کردن احساسهای بشر ،

بازهم بالاتر برود . تاریخ هنر معاصر گواه بارز این مدعاست .

### ذهن‌گرایی در زیبایی شناسی

نخست ، بهتر است به بررسی نظرات نمایندگان زیبایی‌شناسی

ایده‌آلیستی آلمان درباره‌ی طبیعت احساس زیبایی بپردازیم . کانت ، در کتاب «نقدی برداوری» ، که شیلر آنرا بدرستی «نقدی برداوری درزیبائی شناسی» نام داده ، معتقد است که زیبایی چیزی نیست مگر تصور خودما ، و مستقل از تصویری که ما از آن داریم وجود ندارد ، چون خود ، فقط فرع بر تصور ماست . عبارت دیگر ، کانت منکر وجود شیء زیبایی است که بما لذت میدهد . در نظر او همه چیز در ذهن است . (۱۴) بطور خلاصه ، زیبایی ، کاملاً بعنوان تصور ما از یک شیء وجود دارد . اما کانت بهمین کفایت نمی‌کند . او به طرح قضیه‌ای می‌پردازد که ، اساساً ، نوعی تناقض‌گوئی است : زیبایی ، ویژگی ذاتی یک تصور نیست ، بلکه خاصیتی است متعلق به تصور ، فقط در رابطه با استعداد ویژه‌ای که در درون ماست . زیبایی ، ویژگی‌ئی است که ما بر تصور می‌افزاییم ، یا به آن ارتباط می‌دهیم . این تئوری دارای هسته‌ی منطقی فریبنده‌ای است ، که کانت آنرا در انتزاع‌های مغشوش ایده‌آلیسم انتقادی ، مستور نگه‌میدارد . و این هسته‌ی فریبنده در کلمات «می‌افزاییم یا ارتباط می‌دهیم» نهفته است . در ، باصطلاح ، «تصور ناب» ، تصویری که هیچ‌گونه پیوندی با مشاهده‌ی اشیاء ندارد ، یک جو هم زیبایی وجود ندارد . کانت معتقد است که هیچ تصویری ، فی‌نفسه ، نمیتواند زیبا گردد . در صورتی 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 از چیزی 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 . بهر حال ، اگر تصور ، بخودی خود ، زیبا نیست ، و با افزودن چیزی بر آن 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 ، که به محتوی جسمانی شیء

۱۴- برای درک مطلب ، میتوان فرض کرد که وجود شیء زیبا ، بطور کادل ، بستگی ، به این دارد که فلان اراده‌گرای معین آنرا تصدیق میکند ، یا نه.

واقعی مشروط است ، بیان میکند هر قدر کانت تلاش بیشتر برای پنهان کردن ویژگی عینیت زیبایی بخرج دهد ، باوجود این ، همواره مانند نخل ، سر از خاک بیرون میآورد . «چیز» نمیتواند از «هیچ» ناشی شود . خصوصیتی که به یک تصور ارتباط میدهیم ، و تا آن موقع هیچ چیزی در پشت سر نداشته ، چیزی نیست مگر ویژگی یک شیء ، یا ویژگی عینی . چون تصور ما ، بدون وجود این ویژگی ، زیبا نبود و فقط با افزودن آن زیبا گردید ، ضرورتاً این شیء را باید زیبا بدانیم . آنچه که ما در اینجا با آن مواجهیم ، در فلسفه‌ی علمی ، عینی کردن یک تصور نامیده میشود . عینی کردن تصور یا احساس ، بمعنای تأثیر متقابل عملی ، و رابطه‌ی انضمامی بین تصور و احساس و شیء می‌باشد . محتوی عینی تصورات و عقاید ما ، در درجه‌ی نخست ، ناشی از روابط متقابل ما و برخی از اشیاء و پدیده‌های جهان واقعی است . تنها محتوی تفکر ، جهان واقعی و قوانین تفکر است . تصورات و عقاید مربوط به زیبایی هم ، فقط در صورت وجود اشیاء عینی ، دارای محتوی عینی میگردند .

بنابراین ، تبدیل کردن زیبایی به ذهنیت انسانی و ادعای اینکه زیبایی منحصرأ به ذهن ما تعلق دارد ، کار اشتباهی است . زیبایی ، در واقع ، 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 زیبایی ، مانند هر حس دیگری ، عینی است .

پایه‌گذار فلسفه‌ی علمی ، در اواخر سالهای ۵۹-۱۸۵۰ ، به مطالعه‌ی آثار «می‌یر» و «فون‌ویشر» پرداخت و مطالبی درباره‌ی رابطه بین اشیاء زیبا و مفهوم زیبایی آنان جمع‌آوری کرد . فون‌ویشر ، میگوید «زیبائی فقط در ذهن ما وجود دارد» ، که نمونه‌ی بارزی از ایده‌آلیسم است و نمیتواند ماهیت زیبایی را توضیح دهد . آنگاه ، پایه‌گذار فلسفه‌ی علمی عبارتی از فون‌ویشر نقل میکند که بازگو کننده‌ی عقیده‌ی شیلر درباره‌ی ذهنیت و عینیت زیبایی است . چون ترجمه‌ی گفته‌های شیلر ، توسط فون‌ویشر ، بطور ناقص و نادرست انجام گرفته ، ما در اینجا آنرا بطور کامل نقل

میکنیم .

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

شیلر ، در اینجا ، باکانت که «عینیت زیبایی را بدون دلایل کافی انکار میکرد» ، به مشاجره‌ی قلمی میپردازد . احساس و ادراک ، درنظر شیلر ، تنها شرط قضاوت درباره‌ی زیبایی است . باوجود این ، زیبایی ، درنظر ما ، یک شیء و درعین حال ، پندار و کردار ماست . کردار ، در رابطه با چه چیزی ؟ مسلماً در رابطه با یک شیء عینی ، و دارای شکل معین . احساس زیبایی ما ، به وجود واقعی زیبایی ، مشروط است . ما نمیتوانیم تصویری از شکل «ناب» داشته باشیم ، همانطور که نمیتوانیم از محتوی «ناب» و بی شکل ، تصویری داشته باشیم . منظور ما در اینجا هرگونه شکلی نیست ، بلکه شکلی است که زندگی واقعی را دربرمیگیرد ، چون این شکل ، وسیله‌ی بیان استتیک زندگی است . بدین قرار ، زیبایی ، شکل خاص تجلی اشیاء و پدیده‌های زندگی است . زیبایی را نمیتوان بمتابهی روح تن آسای عینی - یا از دید هگل ، بمتابهی ایده‌ی الهی غرق شده در نظاره‌ی خود - انگاشت . آنچه ما بوسیله‌ی زیبایی درک میکنیم ، فقط ویژگی خود احساس زیبایی نیست ؛ بلکه پندار ماست ، که از شیء زیبا سرچشمه میگیرد . احساس ، شرط شیء زیباییست ، 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 زیبایی و شیء زیبا ، توسط برخی از زیبایی شناسان جدید ، بیفکنیم . «مویسی کاگان» ، این عقیده را که «زیبائی فقط در ذهن وجود دارد» ، به پایه‌گذار فلسفه‌ی علمی نسبت میدهد نه به فون ویشتر ، و مدعی است که پایه‌گذار فلسفه‌ی علمی ، مفهوم

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

این ، کاملاً غلط است . در نظر فلاسفه‌ی ایده‌آلیست ، تنها سرچشمه‌ی زیبایی ، ایده‌ی عینی یا ذهنی ، مستقل از جهان خارج می‌باشد . اگر زیبایی در ذهن است ، پس دیگر درورای مرزهای جهان خارج یا مستقل از آن وجود ندارد .

«آلکساندر بلیک» ، در کتاب «زیبائی‌شناسی و دوران‌ما» ، مینویسد : «در ادراک زیبایی ، خود شیء ، بدون در نظر گرفتن اینکه بتواند احتیاج معینی را برآورده کند ، توجه ما را بخود جلب مینماید.» سپس می‌افزاید : «انسان ، در ادراک زیبایی ، نه فقط به جنبه‌ی خاص یا ویژگی معین یک شیء ... بلکه به خود شیء ... توجه میکند ...»

اکنون ، این مسئله مطرح میشود که آیا میتوان رابطه‌ای استتیک‌ی بایک شیء داشت ، بدون در نظر گرفتن اینکه آن شیء بتواند نیاز استتیک‌ی معینی را برآورده کند ؟ هر شیء ، بدون در نظر گرفتن ویژگیهای ذاتیش ، نمیتواند بخودی خود ، یا برای ما ، وجود داشته باشد ، و در واقع ، به اتکای همین ویژگیهاست که شیء اصولاً ، وجود دارد . تنها راه پی‌بردن به مزه‌ی یک خوراک یا یک سیب اینست که آنرا بچشیم ، یعنی بخوریم . برای پی‌بردن به کیفیات استتیک‌ی داستان «آناکارینا» و سونات «آپاسیوناتا» (برای ویالن اثر بتهوون) باید اولی را خواند و دومی را شنید . تصور ما از آنها ، و نفوذ آنها در ما ، از طریق خواندن یا شنیدن ، در ما القا میگردد . نفوذ استتیک‌ی کارهای هنری در قلمرو احساسهای ما که محتوی آن مطابق ویژگیها و کیفیات آثار هنری مشاهده شده دگرگون می‌شود تأثیر پایداری از خود باقی میگذارد .

آلکساندر بلیک میکوشد ویژگیهای شیء را از خود شیء جدا کند . این امر باعث میشود که تصور ما از شیء مشاهده شده را (که بر ما تأثیر میگذارد) بطور مجرد بررسی کند .

برای اثبات ماهیت کاذب و غیر علمی اینگونه موضع گیری ها ،  
 احتیاجی به وارد شدن در جزئیات نیست .

### احساس زیبایی طبیعت

گرچه پیش از پایه گذار فلسفه ی علمی ، کوشش برای تبیین ماهیت احساس زیبایی ، به حدسیات و فرضیات ثمر بخش بسیاری منجر گردید ، و همانطور که دیدیم ، دربرخی از آنها ، به نقش بی نهایت مهم علت های تاریخی اشاره شده ، ولی این تئوریها ، متضمن تجزیه و تحلیل انضمامی علتها نیستند . درواقع ، این شگفت انگیز نیست ، زیرا برای اولین بار ، پایه گذاران جهان بینی علمی جامعه ی آینده بودند که شناخت ماده گرایانه ی پدیده های اجتماعی - تاریخی را بر اساسی علمی بنیان گذاری کردند .

پایه گذاران فلسفه ی علمی ، ثابت کردند که کار ، تنها ره گشای تاریخ بشر است ، و انسانها تحت تأثیر کار ، شکل میگیرند ، و درواقع ، محصول تاریخی آن هستند . تاریخ ، چه بدون و چه غیر بدون ، تأیید میکند که احساسهای انسان نیز دارای گذشته ی خاص خود است . همین امر ، به تنهایی ، برای رد این قضیه که میگوید احساسهای انسانی بطور همزمان بظهور رسیده اند (قضیه ای که از تئوریهای مذهبی سرچشمه میگیرد) کافی است . پیدایش و تکامل احساسهای انسانی در زمانهای مختلف ، درواقع ، به پیدایش و تکامل فعالیت های عینی مطابق با آنها بستگی دارد . بدین ترتیب ، گذشته ی هر احساس معین را باید در تاریخ شیئی جستجو کرد که با آن مطابقت دارد .

همانطور که پایه گذار فلسفه علمی میگوید ، مجموع احساسهای بشری ، و استعداد های وابسته به آنها ، تحت تأثیر شکل های گوناگون کار ، بظهور رسیده است . درواقع ، تئوری کار ، بعنوان روند تکامل یابنده ی تاریخی خود آفرینی انسان ، حتی پیش از پایه گذار فلسفه ی علمی ، مطرح شده بود . مطابق این تئوری ، انسان دیگر آن موجود انتزاعی فلاسفه ی قرن هجدهم نیست ، بلکه موجودی است عینی و فعال که تحت تأثیر کار ، تکامل مییابد . پایه گذار فلسفه ی علمی ، تئوری تکامل انسان (تحت تأثیر

کار) را پیریزی ، و ثابت کرد که احساسهای انسان فقط بعنوان نتیجه‌ی شکل‌های عیناً تکامل‌یافته‌ی کار، بوجود آمده و تکامل می‌یابند. تمام حیوانات، چشم دارند، ولی، فقط چشم انسان است که میتواند زیبایی یک شیء را بستاید. تمام حیوانات، اندامهای شنوایی دارند، ولی فقط انسان است که گوش موسیقی شنو دارد. تشکیل حواس خارجی، نتیجه‌ی تکامل طولانی دنیای آلی است، درحالی‌که، تشکیل احساسهای معنوی، نتیجه‌ی تکامل تاریخی کار است.

فقط درسایه‌ی اشکال گوناگون کار بود که انسان صاحب گوش موسیقی شنو و چشم حساس دربرابر شکل‌های زیبا گردید. برگردیم به مسئله‌ی احساس زیبایی طبیعت، بویژه به مسئله‌ی چگونگی پیدایش و تکامل آن.

انسان عصر حاضر، طبیعت رامیستاید، از زیبایی 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 نه هزاران، بلکه موضوع صد هاشاهاکار هنری است.

لیکن، بعضی از دانشمندان، از این حقیقت درحیرتند که هیچیک از آثار هنری انسان اولیه، که تاکنون کشف گردیده، مبین عشق به طبیعت یا لذت بردن از زیبایی 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 به خود و محیط خود، یعنی طبیعت، آگاهی می‌یافت، بعنوان چیزی زیبا ظاهرشده باشد. درآن مرحله، مسئله‌ی عشق به طبیعت، یا ستایش زیبایی آن، نمیتوانست مطرح

باشد . دانشمندانی که مایلند فقدان احساس زیبایی طبیعت را بعنوان نابه‌هنجار بودن انسان اولیه قلمداد کنند ، قبل از هرچیز ، باید ، توجه خود را به ناهنجاریها و نواقصی که در روش مطالعه‌ی دوران پیش از 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 تفاوت‌هایی که محصول تکامل تاریخی هستند . نمونه‌هایی از اینگونه برخورد اشتباه‌آمیز تاریخی را میتوان در کتاب «نقاشی‌های غارهای پیش از تاریخ» ، نوشته‌ی پروفیسور «ماکس رافائل» آمریکائی ، دید که در این عقیده پافشاری میکند که نقاشی‌های دوران دیرینه‌سنگی (پالئولیتیک) ، اساساً ، بانقاشیهای روزگار مایکی است ، و انسان دوران دیرینه سنگی ، اصولاً ، با انسان امروزی تفاوتی نداشته است .

در کتابهای «ماقبل تاریخ» ، اثر «گابریل» و «آدریین دوموتیله» ، «آپولو : تاریخ عمومی هنرهای پلاستیک» ، اثر «سولومون رایناخ» ، «عصر حجرکهن» ، اثر «مایلز یورکیت» ، «انسان ماقبل تاریخ» ، اثر «هوگو اوبرمایر» ، «هنر ابتدائی» ، اثر «هربرت کوهن» ، و در بسیاری کتب دیگر ، میتوان نظرات مشابهی ، درباره‌ی این موضوع ، یافت .

وقتیکه یونانیان باستان میگفتند خدایان ، فرزندان ترسند ، حق با آنها بود . در پرستشگاه خدایان ، که بواسطه‌ی تخیل خرافاتی انسان ابتدائی ساخته شده بود ، بسادگی میتوان تجسم عناصر گوناگون طبیعت را ، که پرستش آنها جوهر دین ابتدائی را تشکیل میدهد ، مشاهده کرد . خدایان اولیه ، 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 انسانی نسبت به طبیعت ، مفهوم انسانی طبیعت ، و همچنین ، احساس طبیعی انسان را نیافریده بود» ، تجسم زیبایی طبیعت ، امکان پذیر نبود .

انسان بعنوان یکی از بیدفاع‌ترین حیوانات ، که دوران

کودکیش طولانی و توأم باناتوانی است ، به عرصه‌ی تاریخ پای نهاد ، ولی باگذشت زمان ، نه تنها برضعف جسمانی خود و وابستگی برده وارش به طبیعت 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 زیبایی جاودان و پایدار آنرا شناخت .

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

فقط در اثر تکامل کار ، که طبیعت غنی و متنوع را تغییر داد ، و درعین حال ، 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 زیبایی 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 بیش از اندازه به دردمس انداخته بود ، تبیین کرد . تبیین او ، از اینقرار است : حیوانات هم ، مانند انسان ، کار تولیدی انجام میدهند . پرندگان ، آشیانه میسازند ، سگ آبی بامهارت زیاد ، خانه‌هایی از چوب میسازد که مناسب زندگی در زیر آب و بروی خشکی است ، مورچه‌ها ، بخصوص موریانه‌ها «آسمانخراشهای» چند طبقه‌ی واقعی میسازند ، و زنبورها حداکثر وقت را برای ساختن کندوی خود بکار میبرند . اما ، مسئله اینجاست که حیوانات ، بطوریکجانبه ، چیزی تولید میکنند که خودشان و نسل بعدشان به آن نیاز دارند ، و حال آنکه انسان ، بطور عام ، نه صرفاً بخاطر ارضای احتیاجات خود ، بلکه ، برای ارضای احتیاجات دیگران هم

تولید میکند . «حیوان ، اشیاء را مطابق معیار و نیاز نوعی که به آن تعلق دارد میسازد، درحالیکه انسان میداند به طریقی موافق معیارهای انواع دیگر بسازد ، و درهرموردی معیار ذاتی شیء مربوطه را بکار گیرد . بنابراین ، انسان ، اشیاء را موافق قوانین زیبایی هم میسازد .»

قبلا، از قول گورکی، گفتیم که انسان، طبیعتاً یک هنرمند است و اگر انسان بیاد آورد که «طبیعت» انسانی ، محصول تکامل تاریخی کار است ، این گفته کاملاً مصداق پیدا میکند .

رابطه‌ی استتیکی ، با طبیعت ، نیز ناشی از تاریخ تکامل کار است ، که بدون آن ، هیچگونه رابطه‌ی استتیکی ، یادرواقع، رابطه‌ی انسانی با طبیعت وجود نخواهد داشت . درباره‌ی رابطه با طبیعت ، فقط میتوان درارتباط با موجودی صحبت کرد که دارای شعور اجتماعی است ، یعنی انسان ، و فقط انسان . از آنجا که حیوان ، فاقد منطق است ، با هیچ چیزی رابطه ندارد و نمیتواند داشته باشد . «بنابراین ، شعور ، از همان آغاز ، محصولی است اجتماعی ، و تازمانیکه انسانها زنده‌اند ، چنین خواهد بود .»

آگاهی از طبیعت و رابطه با طبیعت ، دو شکل جداگانه‌ی تأثیر متقابل با طبیعت بشمار نمیروند . آگاهی من از طبیعت ، نشاندنده‌ی رابطه‌ی من با طبیعت ، و بالعکس ، است . خداسازی از طبیعت هم ، شکل خاصی از رابطه با طبیعت، و بالعکس ، است ، که بوسیله‌ی نظام اجتماعی و سطح تولیدی بی‌نهایت پائین ، مشخص میگردد . در اینجا رابطه‌ی محدود انسانها با طبیعت ، مشخص کننده‌ی رابطه‌ی محدود آنها بایکدیگر است . این ، بطور عمده ، از آنروست که طبیعت ، از لحاظ تاریخی ، بسختی دگرگون شده است .

بدین ترتیب ، اگر رابطه‌ی انسان با طبیعت - انسانی که از آن ، خدایمیسازد - و رابطه‌ی انسان معاصر با طبیعت را در نظر بگیریم ، در مورد اول ، با فقر و تعصب ، و در مورد دوم با کثرت و تنوع ، منجمله با تئوری عملی ، علمی و رابطه‌ی استتیکی با طبیعت مواجه خواهیم شد ، که نظم و نثر ، موسیقی ، نقاشی و دیگر هنرها ، در تشکیل آن ، نقش عمده‌ای ایفا میکنند . هریک از

هنرها نیز با ویژگیهای خاص خود ، نمایانگر جنبه‌های پیچیده‌ی رابطه با طبیعت است که با همان شکل خاص هنر تناسب دارند . بدین ترتیب ، اگر بخواهیم تکامل منظره‌نگاری را از پیدایش آن در عصر رنسانس تا عصر حاضر بررسی کنیم ، در هر دوره ، با اساتید نام‌آور یک شاخه‌ی هنری مواجه می‌شویم که جنبه‌های تازه‌ای از کار خود را روشن کرده و از وسائل بیان تازه‌ای استفاده کرده‌اند . بنابراین ، احساس زیبایی طبیعت ، صرفاً فرع بر حواس ظاهری مانیست . احساس زیبایی طبیعت ، برخلاف حواس ظاهری ما ، دارای اهمیتی است اجتماعی ، و بیان‌کننده‌ی رابطه با طبیعت . این احساس ، یک پدیده‌ی اجتماعی انسانی است که می‌توان خصلت و جهت تکامل معنوی انسان را ، از روی آن ، مورد داوری قرار داد .

### احساس زیبایی موسیقی

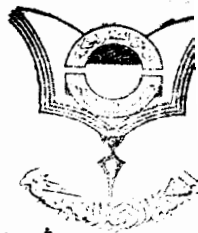
اکنون ، به بررسی احساس زیبایی موسیقی می‌پردازیم . پایه‌گذار فلسفه‌ی علمی ، در «یادداشت‌های اقتصادی و فلسفی سال ۱۸۴۴» ، و همچنین در بخش‌هایی از آثار اولیه‌ی خود ، نظرات بسیار جالب توجهی درباره‌ی ماهیت و جوهر احساس‌های روحی مامطرح می‌کند . او این‌قضیه را پیش می‌کشد که احساس‌های بشر ، معمولاً برای نخستین‌بار در اثر وجود شیء خارجی ، بوجود آمده و تکامل می‌یابند . نکته‌ی مورد توجه او اینست که چون احساس معینی ، باشیء خاصی مطابقت می‌کند و تحت تأثیر آن تکامل می‌یابد ، بنابراین ، احساس عینی است . درجه‌ی عینی بودن یک احساس ، بدرجه‌ی تکامل آن تحت تأثیر شیء معین ، بستگی دارد . اینهم ، بنوبه‌ی خود ، بدان معناست که احساس ، تا آنجا تکامل می‌یابد که شیء متناسب خود را بخوبی دریافته باشد . احساس ، هر قدر عینی‌تر باشد ، بهمان اندازه ، شیء معین را بهتر درمی‌یابد و «نیروی» معنوی خود را ، بیشتر بر آن اعمال می‌کند . ولی ، باید متذکر شد که در اینجا ، دامنه‌ی نیرو ، از لحاظ شناخت و زیبایی-شناسی ، مورد نظر است . شیء ، تا آنجا که احساس من‌همراهی کند ، برای من وجود دارد . درست همانطور که چشم انسان ،

چیزی را که مشاهده میکند ، به‌گونه‌ی دیگری ارزیابی میکند تا چشم ناقص و غیرانسانی؛ گوش انسان هم اصوات را به‌گونه‌ای متفاوت با گوش ناقص غیرانسانی ، ارزیابی میکند و منظور از گوش ناقص غیرانسانی ، احساسی است ناقص و غیرانسانی ، که احساس شیء خارجی ، برایش مطرح نیست . البته ، گاهی میتوان افرادی را دید که هیچگونه احساسی نسبت به موسیقی ندارند ، یا اکثراً بامردمی مواجه شد که احساس ناچیزی نسبت به موسیقی دارند . در اینجا ، دیگر مسئله‌ی گوش تکامل نیافته مطرح نیست ، بلکه اصلاً گوش درکار نیست ، اگر هم باشد ، بسیار ضعیف و ناقص است . برای کسی که گوش موسیقی شنوندارد ، زیباترین موسیقی هم بی‌مفهوم است ، و مبین آن چیزی نیست ، که انسان صاحب‌گوش موسیقی‌شنو ، میتواند یکی از نیروهای معنوی خود را در آن ببیند . نکته اینست : کسی که فاقد گوش موسیقی‌شنو است ، فاقد آن نیروئی است که فقط تحت تأثیر موسیقی تکامل مییابد . او نمیتواند خود را روحاً در آن شیء معین تجسم کند ، چون این شیء به او تعلق ندارد ، و شیء در صورتی ممکن است به او تعلق داشته باشد که دارای مفهوم قابل دریافت حواس او گردد . ما ، بقول پایه‌گذار فلسفه‌ی علمی ، از احساسهائی صحبت میکنیم که بصورت «تئورسین» ، یعنی بصورت اندامهای مغزآدمی ، درآمده‌اند ، و بواسطه‌ی وجود اشیاء خارجی و ویژگیهای ذاتی آنها ، بواسطه‌ی لذت بردن از آنها ، با آنها دارای رابطه هستند . همین اشیاء ، بعضی از نیازهای انسان را برآورده و بدون اینکه چیزی از کمیت یا کیفیت آنها بکاهند ، بر نیروهای روحی انسان افزوده و آنرا غنا میبخشند . کوتاه سخن آنکه ، اینها اشیائی هستند اجتماعی ، آورنده‌ی نیازهای اجتماعی ، و در خدمت تکامل احساس اجتماعی . اگر زیبایی یک قطعه موسیقی به صوت کاملاً خارجی آن محدود میشد ، مسئله‌ی بررسی غیرقابل دریافت بودن مفهوم موسیقی (برای گوش موسیقی ناشناس) موردی پیدا نمیکرد . تمامی مطلب در اینجا است که صدای موسیقی ، بیان‌کننده‌ی احساس ویژه‌ای است که ما آنرا احساس زیبایی مینامیم ، و بدون آن هیچگونه موسیقی ، و در واقع ، هیچگونه هنری ، وجود نخواهد داشت .

نیروئی که انسان در یک قطعه موسیقی متجلی می‌بیند ، گرچه ممکن است شگفت‌انگیز بنظر آید ، بطور عمده ، جزئی از احساس زیبائی موسیقی است . وقتیکه می‌گوئیم فقط موسیقی می‌تواند موجد احساس زیبائی در موسیقی گردد و فقط تحت تاثیر موسیقی است که یکی از استعداد های اصلی ما شکل می‌گیرد ، ما تمامی موسیقی را بعنوان یک شکل هنری ، همراه با تاریخ خاص خود ، که از تاریخچه‌ها ی متعدد ملی تشکیل شده است ، در نظر داریم . در پرتو این تصور از یک شیء ، تصویری هم از پیچیدگی محتوی آن و تنوع بیکران اشکال آن بدست می‌آوریم . مشکل بتوان درباره‌ی ماهیت یک احساس عینی یا یک شیء عینی ، با اشاره به عینی بودن احساس انسانی ، بطور کلی ، قضاوت کرد . اما وقتیکه در رابطه با شیء معینی ، به احساس زیبائی در موسیقی اشاره می‌کنیم ، شیء را در جای صحیح خود می‌بینیم و پیچیدگی محتوی و تنوع اشکال آن را درک می‌کنیم . وقتیکه مجدداً می‌کوشیم تصور انضمامیتری از روند عینی شدن احساس زیبائی موسیقی بدست آوریم ، روشن می‌شود که این ، نه یک کار آنی یا مجموعه‌ی چندین کار ، بلکه ، روندی است بی‌نهایت پیچیده و متضاد ، که سالها ادامه می‌یابد . حتی استعداد «موزار» ، که در سالها ی اول عمرش شکوفا گردید ، طی چندین سال تکامل یافت .

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

قضیه‌ی معروف دیالکتیک ، که می‌گوید تشابه مانع عدم تشابه نمی‌شود ، در اینجا نیز مانند بسیاری موارد دیگر ، صدق میکند . آدمی دارای هر اندازه تحصیلات که باشد ، باید این حقیقت را در نظر بگیرد که هر فرد ، اساساً ، دارای استعدادی خاص خود ، برای درک موسیقی است ، و بدینسان ، موضوع را ، به اندازه‌ی معینی ، کم و بیش ، فرا خواهد گرفت . گذشته از این ، نباید انکار کرد که بعضی از افراد ، بر حسب شرایط ، بی‌میل یا علاقمندند ، و یا بطور کلی ، بهتر از سایرین مطالعه کرده و آماده شده‌اند . افراد ، مختلفند ، و شخصیت ، در فراگیری موضوع معین ، تأثیر دارد .



بنابراین ، پایه‌گذار فلسفه‌ی علمی می‌گوید که مفهومی که شیء معینی در نزد انسان دارد، درست تا جائی دوام می‌آورد که احساس آن شخص همراهی‌کند. این، دال بر وابستگی کلی تکامل احساس بر شیء مطابق با خود است. همچنین، بیابانگر بی پایه بودن این فرضیه است که تکامل احساس ، کاملاً مستقل و خود بخودی صورت می‌گیرد. مسئله‌ای بنام تکامل مطلقاً مستقل احساس، وجود ندارد. محتوی درونی هر احساسی بوسیله‌ی شیء خارجی حامل آن محتوی تعیین می‌شود. عشق، بدون وجود یک معشوق بظهور نمی‌رسد. و مانند هر احساسی ، مستلزم شیئی است عینی. احساس زیبایی در موسیقی یا شعر ، و هر احساس استتیک دیگری ، محتوی خود را با اتکاء به محتوی شیء عینی خارجی، غنا میبخشد. البته این امر مانع بازآفرینی خلاق محتوی عینی نمی‌گردد و در این مورد ، اساساً ، مسئله‌ی تغییر ناگهانی محمل‌های احساس زیبایی و متلون بودن آنها مطرح نیست. بازآفرینی خلاق ، روندی است کاملاً درونی ، که اشیاء جهان خارج ، بر انگیزاننده‌ی آن بشمار می‌روند ، و خود ، مطابق با اصول ذاتی شیء معین ، تکامل مییابد. بدینقرار ، قوانین زیبایی ، که خلاقیت عینی از آنها ناشی می‌گردد ، از اشیاء خارجی سرچشمه می‌گیرند .

«شیء» موسیقائی ، همچون جعبه‌ی سحرآمیزی است که دارای ثروتهای سرشار معنوی است ، و در شرایط معینی، میتواند خصوصیت هر فرد معین اجتماعی بشمار رود .

مفهوم «عینی شدن» ، که ما کوشیدیم آنرا تبیین کنیم ، مفهوم بسیار مهمی است. زیبایی‌شناسی علمی ، اسرار پیدایش و تکامل احساس موسیقی را آشکار کرده و هرگونه کوشش برای تعریف آن بکمک تئوریهائی غیر از تئوریهای ماده‌گرایانه‌ی تاریخ را غیر ممکن می‌سازد .

### اختصاصی شدن احساس زیبایی

مطالعه‌ی ما درباره‌ی ماهیت و محتوی احساس انسانی ، بخودی خود ، ما را به سوی مسئله‌ی اختصاصی شدن احساس زیبایی، رهنمون می‌شود. وقتی که درباره‌ی احساس زیبایی موسیقی

شعر، رقص، تئاتر یا سینما، یا از احساس زیبایی در رنگ یا یک شکل پلاستیک، استعداد نقاشی و غیره صحبت میکنیم، در واقع اینطور میگوئیم که نوعی اختصاصی شدن درونی، در احساس زیبایی، وجود دارد. یکی از شکلهای هنری، از لحاظ کیفیت موضوع، بایکی از این احساسها مطابقت میکند. لیکن، محدود کردن روند اختصاصی شدن احساس زیبایی به شکلهای گوناگون هنر، کار اشتباهی است. ما دیدیم که احساس زیبایی طبیعت، نه بواسطه هنر، بلکه بواسطه فعالیت عملی انضمامی بشر، بظهور رسیده و تکامل یافته است. با وجود این، دربارهی اختصاصی شدن احساس زیبایی، میتوان باز هم بیشتر بحث کرد.

«آلکساندر توراردوفسکی»، در یکی از مقالات خود، نقش «حواس خارجی» در آثار «بونین» را بررسی کرده و توجه خاصی به حس بویایی از نظر «بونین» مبذول داشته است.

«در واقع، حواس خارجی بونین بعنوان وسیلهی نفوذ دنیای حسی، از همان ابتدا، شگفت آور بود، و ازدوران جوانیش ببعد، در اثر تمرین برای رسیدن به هدفهای کاملاً هنری، بطور خارق العاده ای تکامل یافت.

«تمام کسانی که در میان آن کشتگاههای اراقیطون و چمنزارها تولد یافته، رشد کرده و عمر خود را در آنجا سپری کرده اند، بهیچوجه، نمیتوانند بوی اراقیطون شبنم گرفته و چمن نمناک را از هم تشخیص بدهند. حتی، اگر هم میتوانند تشخیص بدهند، وقتی راجع به این موضوع، مطلبی بشنوند، قبول میکنند که نمیتوانسته اند تشخیص بدهند و آنرا بیاد هم می آورند.

«اما در اینجا شایسته است بررسی تفصیلی جداگانه ای، دربارهی رایحه ها در شعر و نثر بونین، بعمل آید، چون اینها در شمار وسائل درک و توصیف دنیای واقعی، زمان و مکان، وضعیت اجتماعی و طبیعت شخصیت های اوبشمار میروند. نویسنده در داستان **عطر آگین** و مرثیه وار «بوی خوش سیب»، از بوی این میوه های پائیزی، که گوئی درکشو میز تحریرش هستند، و پنجره های اطاقش که بسوی خیابان شلوغ شهر گشوده میشوند، الهام گرفته است. داستان، سرشار است از رایحه های سیب، از تازگی دلنشین پائیزی و سرود خداحافظی با گذشته، که از آنجا فقط آوای

مستانه‌ی روزگاران سپری‌شده ، درحالی‌که بر روی نسیم شناورند ، از سوی زمینهای بی‌حاصل روستاهای استپ ، بگوش میرسند .  
 «گذشته از رایحه‌های فصلی ، که بادوره‌ی کار بر روی زمین و سایر کارهای کشاورزی ، که تمام آثار بونین لبریز از آنهاست ، مربوط میشود ، بوهائی را که ما از توصیف سایر نویسندگان کلاسیک با آنها آشنائی داریم - برف‌آب شده ، سیلابهای بهاری ، گلها ، چمنزارها ، برگها ، زمین‌شخم‌شده ، علف‌خشک ، گندم ، باغ سبزیها و غیره - بونین هم ، درک میکند و بسیاری از رایحه‌های خاص زمان ، بعبارت دیگر ، خاص دوران ما را پیاد می‌آورد .

«این جنبه‌ی طرز بیان بونین ، که هرچیزی را که توصیف کند ، بویژه ، طبیعی و عینی جلوه میدهد - در هر سطحی ، از عبارات لطیف عاشقانه گرفته تا عبارات کنایه آمیزنیشدار- ریشه‌ی محکمی در ادبیات معاصر ما دوانده و بوسیله‌ی نویسندگانی که دارای طبیعت و استعدادهای متفاوتی هستند تکامل مییابد .  
 «در اینجا میتوان بدرستی خاطر نشان ساخت که بونین ، از این لحاظ ، بدعت‌گذار نبود .»

«ادموند کونکورت» ، در «یادداشت‌های روزانه‌ی خود ، در سالهای ۸۹-۱۸۸۰ ، 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 - در نظر داشت ، زولا با آن بینی‌اش که شبیه بینی سگ شکاری بود ، زولا که رایحه‌ی ضد استتیک‌ی بازار شهر و غیره را وارد ادبیات کرده بود ، لیکن ، امیال بویائی 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 با سایر حواس خارجی ، بکار میگیرد (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 در اینجا باحواسی مواجهیم که ، تا اندازه‌ی معینی ، جانشین احساسها

گردیده‌اند، کاری که بونین، بطور کامل با آن، بیگانه بود.

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

در این زمینه، بهتر است آنچه را که «سامرست‌موام» در داستان «ماه و شش‌پنی» درباره‌ی کسانی که، باخونسردی و بی‌مبالاتی، از زیبایی صحبت میکنند، گفته است یادآوری کنیم.

«... مردم باخونسردی از زیبایی صحبت میکنند، و چون علاقه‌ای بکلمات ندارند، کلمه‌ی زیبایی را بای‌مبالاتی بکار می‌برند، بهمین علت نیروی خود را از دست میدهد؛ و چیزی که این کلمه نمایندگی آنست، و در نام خود باصداها شیء کوچک دیگر سهیم است، از اعتبار می‌افتد... و وقتی که مردم با «زیبائی» رودرو میشوند، نمیتوانند آنرا تشخیص بدهند. تأکید کاذبی که میکوشند بکمک آن، اندیشه‌های بی‌ارزش خود را پرده پوشی کنند، استعداد آنان را دچار کودنی‌میکند. مانند آن‌شارلاتان، که یکبار، احساس کرده بود که دارای قدرت فکری است و به تقلید از آن پرداخته بود، آنها هم نیروئی را که از آن سوء استفاده کرده‌اند، از دست میدهند.» (۱۸)

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

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

۱۷- تواردوفسکی: «بونین»، نوی میر، شماره ۷، ۱۹۶۵، ص ۲۸-۲۲۶.

۱۸- سامرست موام: «ماه و شش‌پنی»، ۱۹۶۰، ص ۱۲۵.

نیز تکمیل شده است. همراه با اختصاصی شدن احساس زیبایی ، تخصصی شدن حواس نیز به کمال رسیده ، و احساسها ، بتدریج آگاهی عمیق تری نسبت به اشیاء مرجع خود در خارج بدست آورده اند. این گونه تخصصی شدن اعضای بدن در حیوانات هم صورت میگیرد ، ولی در انسان بطرز غیر قابل مقایسه ای ، در مسیر تغییرات کیفی ، به پیشرفت خود ادامه میدهد .

دیدیم که گوش چگونه بعنوان اندام شنوائی ، بمراتب پیش از گوش موسیقی شنو ، که همگام باموسیقی تکامل مییابد ، بظهور رسیده است . چیزی بنام گوش موسیقی شنو ، قبل از پیدایش موسیقی نمیتوانست وجود داشته باشد . در اینکه کدامیک نخست ظاهر شدند - موسیقی یا گوش موسیقی شنو - نمیتوان نظری قطعی ابراز کرد . موسیقی ، جوانتر یا پیرتر از احساس موسیقی نیست . اهالی شبه جزیره ی مالایا و گینه ی نو ، در عصر نوسنگی ، «آواز بسیاربد آهنگی» داشتند ، که با صداهای گوش خراش سازهای بسیار ابتدائی ، آنرا همراهی میکردند . «کارل استنین» موسیقی بومیان برزیل را ، که مانند اهالی قبیله ی «پاپو» ، در عصر نوسنگی بسر میبرند ، باریتم تند ، تک آوائی ، و عدم هماهنگی کامل توصیف میکند . قبیله ی «بورورو» که بعلت بربر بودن افراد آن در سالهای ۸۹-۱۸۸۰ معروف گردید . از زنگوله ، برای تولید اصوات مضطرب کننده و طاقت فرسا ، استفاده میکردند . در مراسم تشییع جنازه ، صدای زنگوله ها ، طبلها و نی های گوناگون باهم آمیخته و یک «تنافر اصوات سهمگین» بوجود می آوردند. هر جا که سازهای طبیعی و گوش خراش معمول باشد ، گوش انسان فقط صداهای خشن ، کر کننده ، صفیروار ، و ترسناک را ترجیح میدهد .

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

نتیجه ی اختصاصی شدن احساس زیبایی و تخصصی شدن اعضاء حسی انسان این بود که بینائی ، شنوائی ، بویائی ، چشائی

و بساوائی ، که در اصل وظایفی کاملاً جسمانی بعهدہ داشتند ، وظیفه‌ی دیگری هم‌بعهدہ 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 هر دو با هم ارتباط دارند . احساس ، تجربه‌ی انسان از رابطه‌اش با پدیده‌های طبیعی ، جنبه‌های مختلف زندگی اجتماعی ، سایر مردم و رفتار آنان ، خود و اعمال خود ، و دیگر کارهایی است که از آنها آگاه است یادرجال انجام آنست . شادی و اندوه ، عشق و نفرت ، در انسان ، اشکال بسیار متنوعی بخود میگیرد . بلینسکی ، احساس زیبایی را شالوده‌ی مهربانی و پاکیزگی اخلاقی ، و یکی از شرایط ضروری مقام رفیع انسان میدانست .



الكساندر مياسنيكف

سنتونو اورى

«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 و نیاکان خود، مجموعه‌ی پیچیده و نظام پرتضاد روابط انسانی ، بلکه ، علاوه‌براین ، قرن‌ها تاریخ هنر را نیز مطالعه میکند . پیوند او با زندگی ، فقط پیوند ساده با رویدادها نیست ، بلکه – همانطور که «یان به‌چر» تأکید میکند – پیوندی است با فرهنگ معنوی جامعه . وقتیکه هنرمند به بررسی این مسئله می‌پردازد که چگونه میتواند زندگی را به‌بهترین شکل منعکس کند و چه شیوه‌هایی را پیش بگیرد ، ناگزیر باید این مسئله را درمد نظر داشته باشد که پیشینیان او زندگی را چگونه منعکس کرده‌اند . گوته ، بابینش بخردانه‌ای ، در اوائل 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 تنهایی 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 نومایی می‌کنند . نقاشانی را دیده‌ام که از اینکه هیچیک از اساتید گذشته را سرمشق قرار نداده و کارشان صرفاً محصول نکاوت خودشان بوده است ، بخود میبایندند . چه مزخرفاتی! مگر چنین چیزی امکان دارد ؟ انگار ، دنیای عینی ، هر آن ، مهر خود را بر آنها نزده و باوجود حماقتشان ، آنانرا به دلخواه خود شکل نداده است .» (۱) گوته ، نه تنها شاعری بزرگ ، بلکه مورخ برجسته‌ی هنر ، و نویسنده‌ی آثار متعددی کلاسیک درباره‌ی زیبایی 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 . هر قایقی که بادبانی داشته باشد ، به آن دست خواهد یافت . تمامی ادبیات ، مانند قطر متوازی الاضلاعی است که شامل فرد نویسنده و تمامی میراث ادبی جهان میشود .» (۲) بنظر میرسد که لئونف در اینجا قصدش تکمیل کردن عقیده‌ی گوته است: فرد نویسنده ، موجودی است اجتماعی ، و عضوی از خانواده‌ی بزرگ نویسندگان تمامی قرون و تمام کشورهای جهان . این نویسنده‌ی پرتوان شوروی از انجام چنین مقایسه‌ی بزرگی بیم ندارد : ادبیات معاصر را بمثابه‌ی قطر متوازی الاضلاعی می‌داند که یک طرف آن تاریخ ادبیات سراسر جهان ، و طرف دیگرش آثار ادبی نویسندگان معاصر است . بدینسان ، ادبیات معاصر ، بطور کلی ، حلقه‌ی

۱- ج. اکerman : گفتگو باگوته ، ویمار ، ۱۹۱۸ ، جلد دوم ، ص ۶۴۴-۴۵ .

۲- ل. بات : «نظرات لئونیدلئونف درباره‌ی نویسنده» ، (سخنی بانویسنده) ،

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

وظیفه‌ی پیدا کردن راه حل صحیح مسئله‌ی سنت و نوآوری- باوجود بقایای جامعه‌شناسی گرائی مبتدل، که بطور پراکنده پچشم 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 استفاده هم جدا از محتوی ایدئولوژیکی اثر مورد بررسی قرار میگیرند - بیش از پیش 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؟» (۴)

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 با ادبیات معاصر، مینویسد: «داستان جنگ و صلح تولستوی، هم‌واقعیت

۳- نقل از «ن. کی» و «و. پیسکونف»، در کتاب «جهان»، انسان و هنر، انتشارات نویسندگان شوروی، ۱۹۵۶، ص ۱۱۴.

۴- گزارش شفاهی در «اولین کنفره‌ی منتخب فدراسیون نویسندگان روسیه»، ۱۹۵۹، ص ۵۴۸.

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 زیبایی شناسان ایده‌آلیست بین آثار هنری و زندگی 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 - که از منشور دید هنرمند خاصی میگذرد - بلکه محصول آن شکل‌های زیبایی است 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 .» (۶) یادگار هنر ، نه خواهان نفی نوآوری ، بلکه مستلزم وجود آنست . «لئو تولستوی» در مقاله‌ی خود ، بنام «سخنی درباره‌ی کتاب جنگ

۵- ی. ر. به‌چر: «اصول شعر» ، برلین ، ۱۹۵۷ ، ص ۲۱۹.

۶- م. م. باختین : «بررسی آثار داستایوسکی» ، انتشارات ساویت سکی

پیساتل ، ۱۹۵۳ ، ص ۱۴۲.

وصلح» (۱۸۶۸)، که در آن گفته بود تعریف شاخه‌ی هنری خاص کتابش با اصطلاحات 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 نومیهای 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 از نوگرایان، می‌پرسند، آیا چنین مفهومی میتواند، در واقع، وجود داشته باشد، و بدین ترتیب بحث را از حوزه‌ی زیبایی‌شناسی به حوزه‌ی جامعه‌شناسی و فلسفه منتقل میکنند.

مثلا، کارل یا سپرس، پدر اگزیستانسیالیسم، می‌گوید: تاریخ جهان مشتق رویدادهای تصادفی، و گرداب بزرگی از طوفانهاست. از یک بحران به یک بحران دیگر، از یک مصیبت به مصیبتی دیگر پامیگذارد که بالحظات کوتاه خوشحالی، و جزایری که مدتی آب خروشان دریاها آنها 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، در واقع، 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 و هنر، حس جهت‌یابی خود را کاملا از دست داده‌اند. آنها ناتوانی خود را قدرتی بزرگ، و خود را همچون اندیشمندانی نومیای جلوه میدهند، که آرام بر فراز 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 ۱۹۶۲ ، با تاکید خاصی ، طی یک سلسله سخنرانیهای شرکت کنندگان در کنگره ، تشریح گردید . مثلاً «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 . مثلاً، دومین نطق «جیانکارلو ویگورلی» ، دبیرکل جامعه‌ی نویسندگان اروپا ، پراز تناقض بود. ویگورلی هم ، خیلی مؤدبانه ، از آثار پروست ، جویس و کافکا، 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، و باوجود 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 از روشنفکران غرب است . «ریشارد ماتوشفسکی» ، نویسنده‌ی لهستانی ، نقطه نظر

ثالثی ارائه کرد . او در مسیر تکامل ادبیات جهان ، دو جریان می‌بیند . یکی ، راه واقع‌گرایانه 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 تأکید 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 . در نتیجه ، واقع‌گرائی ، گنجینه‌ی پایان‌ناپذیری از مدارک عینی در اختیار دارد .» او ، از اینجا به این نتیجه‌ی منطقی میرسد که هیچگونه تفاوت اساسی بین ادبیات واقع‌گرای و ادبیات نوگرای وجود ندارد ، و ادبیات نوگرای را میتوان در مفهوم وسیع ادبیات واقع‌گرای گنجانید . این طرز استدلالی بود که به فرمول بندی نظریه‌ی زیبایی‌شناسی در کتاب «روژه‌گارودی» بنام «واقع‌گرائی بی‌کرانه» منجر گردید . نقطه نظر ماتوشفسکی، نقطه نظر تازه‌ای نیست در سومین‌کنگره‌ی نویسندگان شوروی در اوائل سال ۱۹۵۹ ، یکی از میهمانان ایتالیائی ، بنام «ماریو آلیکاتا» ، نطقی ایراد کرد و طی آن اظهار داشت که واقع‌گرائی 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 انتزاع‌گرائی جهان وطنی معاصر ترسیم کرد .» (۸)

نویسندگان شوروی ، دریافتند که باید بانظراتی که برخی

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 از نکاتی 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 در دفاع از واقع گرائی هم دارای تعصب حزبی هستند. آنگاه این سؤال پیش می‌آید: چرا باید دفاع از واقع گرائی و هنر مرقی را جزمی و ناشی از تعصب حزبی دانست، در صورتی که اصرار غرب در اینکه نویسندگان، باید آثار پروست، جویس و کافکاراتماماً سرمشق کار خود قرار دهند، جزمی و ناشی از تعصب دانسته نشود. هر خواننده‌ی 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 و کافکا نویسندگان با استعداد و نومایه‌ای هستند. موجب تأسف است که تا همین اواخر، آثار آنان بحد کافی مورد مطالعه قرار نگرفته 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 (و فقط 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 از طرفداران جزم گرائی، خواب آن‌را هم ندیده‌اند، و به مجموعه‌ی قواعد تغییرناپذیری مبدل خواهد شد که هر فرد با استعدادی را فلج کند.

اما درباره‌ی اینکه، مکاتب نوگرایی که بعضی از نویسندگان 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 تمثیل‌گرایی ، فوتوریسم ، سوررئالیسم یا اکسپرسیونیسم عرضه کرده‌اند ، بلکه باین علت نویسندگان برجسته‌ای شدند که توانستند این اصول را رد کرده و اصول زیبایی‌شناسی و سبک‌های ادبی خاص خود را پی‌ریزی کنند . نوگرایی ، کارآنان را بتعویق انداخت ، و این هر سه ، درست پس از پیروزی در مبارزه‌ی سخت درونی ، برای غلبه بر نفوذ نوگرایی در وجود خود ، نویسندگان بزرگی شدند . در نتیجه ، تمثیل‌گرایی ، سوررئالیسم ، فوتوریسم و اکسپرسیونیسم ، از اینکه به این نویسندگان بزرگ منسوب هستند ، حق ندارند بخود بیالند . برای تأیید این ادعا که نوشته‌های «مایاکوفسکی» فوتوریست ، بهمان اندازه‌ی نوشته‌های مایاکوفسکی شاعر کلاسیک بزرگ شوروی جالب است ، دلیلی وجود ندارد . ما نمیتوانیم شکلی از واقع‌گرایی را بپذیریم که در آن ، واقع‌گرایی 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 و پیشرفت 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 واقع‌گرایی انتقادی مترقی و ارتجاعی، حتی از نوگرایی مترقی و ارتجاعی سخن می‌گویند . اینان، بقول خودشان ، اصطلاح «نوگرایی» را بمفهومی غیراز آنچه در اتحاد شوروی بکار میرود، یعنی نه‌تنها برای نشان دادن هنر ارتجاعی، بلکه برای نشان دادن هنر بطور کلی ، بکار می‌برند . بنابراین ، از نظر آنها ، دوگونه نوگرایی داریم . بگفته‌ی آنان ، اصطلاح

«واقع گرائی سوسیالیستی» ، به آن اندازه وسعت ندارد که تمامی کیفیات هنر مترقی معاصر در چکوسلواکی را دربرگیرد ، و بهمین جهت ، اصطلاحی را که بنظرشان جامع تر است ، یعنی «هنر سوسیالیستی» را توصیه میکنند ، که هم نوگرائی مترقی را بعنوان جریانهای هنر معاصر ، و هم واقع گرائی سوسیالیستی دربرمیگیرد. بعضی از رفقای ما هشدار میدهند که 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 در نظر گرفته شود ، ولی ، با وجود این ، گویا ما در اینجا نه دربارهی اختلاف نظر برسر اصطلاحات ، بلکه دربارهی اختلاف نظر برسر ماهیت هنر نو بحث میکنیم .

رفقای ما ، در کشورهای سوسیالیستی ، تأکید میکنند که در نگرش دیالکتیکی - ماتریالیستی نسبت به زندگی ، نفسی ایدئولوژی بورژوائی و کوشش آگاهانه در جهت ساختمان 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 . ما نمیپذیریم که اصطلاح «هنر سوسیالیستی» از اصطلاح «واقع گرائی سوسیالیستی» بهتر است ، یا اینکه ما باید واقع - گرائی سوسیالیستی را کنار بگذاریم . اکنون واقع گرائی سوسیالیستی بیش از نیم قرن تجربه در پشت سر دارد ، و تمامی بشریت مترقی ، دست آوردهای آنرا می ستاید . اگر نقطه ضعفی در هنر شوروی دیده شده ، این ، نه بواسطهی ضعف در واقع گرائی سوسیالیستی ، بلکه از آنجهت بوده است که برخی از هنرمندان ، اصول اساسی سبک واقع گرائی سوسیالیستی را نادیده گرفته و یا با مهارت کافی از آنها سود نجستند . اینها ، تماماً ، حقیقت دارند ، و مستلزم هیچگونه اثبات دقیق هم نیست .

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

اساسی فلسفه ، امکان پذیر نیست .

نظام زیبایی شناسی ما برپایه‌ی تئوری انعکاس لنینین 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 مینامد ، و امروزه اکثراً ، بعنوان الگوی هنری جهان ، به آن 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 از فرمول «شوپنهاور» پیروی میکنند : «انسان خورشید یا زمین را نمی‌شناسد ؛ بلکه چشمی را می‌شناسد که خورشید را می‌بیند ، 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 در نظر 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 ، با سرپیچی 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 بدون خود ، بعنوان وسیله‌ی خود- کاوی و شرط ضروری مطالعه‌ی مسائل مورد توجه خود ، بدون در نظر 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: در واقع ما از او انتظار داریم و میخواهیم که چنین کند. (۹) در اینجا، بطور فشرده، با اصول اساسی زیبایی شناسی نوگرایی مواجهیم: هنر، دیگر در خدمت جامعه نیست، ذهن گرائی هنرمند به چیزی محدود نمیشود، زیبایی شناسی گرائی، برخورد آنارشویستی با آزادی هنرمند، حق و حتی وظیفه‌ی هنرمند، برای بدشکل جلوه دادن واقعیت، چنین برنامه‌ای، هرچ و مرج کامل در هنر را موجه میدانند.

نوگرایی، از برخی سنتهای ویژه هم سرچشمه میگیرد، که تنها متعلق به «پدران نوگرایی 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، کاملاً 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

عالی‌ترین قدردانی ممکن ، گرامی میدارد . ماکسیم گورکی ، پایه‌گذار بزرگ واقع گرایی 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 شد ، 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 ، بر روی 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 تکامل ادبیات ، از ولتر گرفته تا آناستول فرانس ، از ریچاردسن گرفته تا ولز ، و از گوته گرفته تا هایتمن ، و غیره ، بخواننده یاری میرساند.» (۱۰) گورکی معتقد بود که شناخت و مطالعه‌ی ادبیات جهان ، در پی‌ریزی روح انترناسیونالیسم در دنیای نوین ، مؤثر خواهد افتاد . ماکسیم گورکی مینویسد: «این کتابها ، در نوع خود در اروپا نظیر ندارند. افتخار به انجام رساندن اینکار بزرگ ، 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 اهمیت مفهوم بزرگی داشت - اکنون میتوانند بگویند اثری از خود بجای گذارده‌اند که شایسته‌ی نامشان میباشد .» (۱۱) گورکی نتوانست به پایان رسیدن نقشه‌ی خود را ببیند . کارهای او ، در اثر غارت کشور ، و بیماری شدید خود او ، به تعویق افتاد . ولی ناشران شوروی ، در سالهای بعد ، قسمت اعظم کارهای

۱۰- م. گورکی : مقالات منتخب نقد ادبی ، گوسلی‌تیزداد ، ۱۹۴۱ ،

ص ۲۷۹ .

۱۱- گورکی : پیشین ، ص ۲۸۱ .

لازم برای به انجام رساندن نقشه‌ی گورکی را عملی کرده‌اند . جای تاسف است که نویسندگان تاریخ ادبیات شوروی ، درتحلیل خود از دوران اولیه‌ی ادبیات ما، توجه چندانی به اهمیت ایدئولوژیکی نقشه‌ی بزرگ‌گورکی نمیکنند . ولی درواقع ، درمقایسه بافعالیت‌های «هیچ‌گرایانه»ی پرولت‌کولت Proletkult که عموماً بتفصیل مورد بررسی قرار میگیرند ، نقش بمراتب مهمی درتکامل هنر ما ایفا کرد .

رابطه‌ی بین واقع‌گرایی سوسیالیستی و سنت‌های ادبیات جهان ، موضوعی است که متخصصین شوروی و سایر کشورها، سخت به بررسی آن پرداخته‌اند . مثلاً ، برشت ، وسیعاً از سنت‌های ادبی ، بویژه از سنت‌های عصر روشنگری و شکسپیر، تأثیر گرفته بود . (۱۲) او همچنین تحت تأثیر تئوری هنری عصر روشنگری بود : روند درام نویسی حماسی با وارد کردن عنصر داستانی ، حسن تأثیر ذهنی هنر ، و محدود نکردن نمایش به مکان یا زمان معین ، شکل‌های جدید تماشای تماشاگران که ممکن است نتیجه‌ی نهائی نمایش را از پیش بدانند ، تمایل واقع‌گرایی عصر روشنگری به عاری کردن واقعیت از عینیت و تقاضا نکردن از خواننده برای اینکه خود را بانمایش و شخصیت‌های آن یکی کند . برشت ، درعین حال ، واقع‌گرایی شکسپیر را بالاترازواقع‌گرایی عصر روشنگری میدانست ، چون ، بدون داشتن ساختمان منطقی نابجا ، دارای میدان عمل 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 ندارد . مردم عادی ، باید بهمان اندازه مورد توجه نویسنده قرار گیرند که مردم متمکن این جهان قرار میگیرند . برشت ، دراینمورد ، همواره یک نمایشنامه‌نویس واقع‌گرای سوسیالیستی بود ، نه مقلد صرف شکسپیر یا نمایندگان عصر روشنگری .

۱۲- ای . م . فرادکین : «پرولت‌برشت و سنت‌گرایی ، درمجموعه مقالاتی بنام «تولد واقع‌گرایی سوسیالیستی درادبیات غرب» ، بنگاه نشریات ناٹوکا ، ۱۹۶۵ ، ص ۲۸۱ .

مقوله‌ی دوم ، مقوله‌ی سنتهای 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 بار ، در سال ۱۹۳۲ بکار برده شد ، و اصول اساسی آن در اولین کنگره‌ی نویسندگان شوروی ، در سال ۱۹۳۴ ، مفصلاً تشریح گردید . حتی در آن زمان نیز مخالفان ما ادعا می‌کردند که واقع گرائی سوسیالیستی ، در کشورهای مختلفی که بظهور میرسد ، هیچگونه ریشه‌ی ملی ندارد ، بلکه از خارج بر آنها تحمیل شده و اختراع تبلیغاتی مسکو است نه یک سبک هنری . حتی در آثار برخی از نویسندگان بورژوائی معاصر هم میتوان انعکاسهایی از این مطلب یافت . مثلاً ، کتابی را که «گ. یرمولایف» در سال ۱۹۶۳ درباره‌ی واقع گرائی سوسیالیستی ، در آمریکا منتشر کرد ، در نظر بگیرید . مؤلف میکوشد ثابت کند که واقع گرائی سوسیالیستی بدستور استالین ساخته شد و به هنر سایر کشورها تزریق شد . یرمولایف ، که حقایق را کاملاً نادیده میگیرد در ظاهر امر ، صادقانه ، ایمان دارد که با صدور فرمان ، میتوان نویسندگان مترقی سراسر جهان را به اطاعت از قواعد معینی تشویق کرد . راستی که آقای یرمولایف چه ایمان شگفت‌انگیزی نسبت به قدرت مطلق یک فرمان دارد . اتفاقاً ، این هم انعکاسی از قدرناشناسی پایان ناپذیر وی نسبت به کسانی است که نقش مترقیانه‌ای در فرهنگ ایفا میکنند .

نویسندگان و منتقدین بزرگ ، نه تنها باوظیفه‌ی دشوار دفع حملات مخالفان ایدئولوژیکی خود مواجه بودند ، بلکه ، 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 ، در سال ۱۹۵۴ ، از ریشه‌های ملی واقع گرائی سوسیالیستی سخن گفت . او ضمن محکوم کردن ساده انگاری و دست کاری درواقع گرائی سوسیالیستی ، تأکید کرد که «مسئله‌ی شکل ملی ، برای ما ،

مسئله‌ی عمده‌ای است ، در غیر این صورت ، کتابهای ما برزلی 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 هر چیز ، برزلی باشند . و همین ، تضمین بین‌المللی بودن آنها است .» (۱۳)

مطالعه‌ی رشد و تکامل واقع گرائی سوسیالیستی ، در کشورهای مختلف، نشان میدهد که نمیتوان نسخه‌ی دستورالعمل واحدی برای آن صادر کرد ، زیرا پیشرفت و تکامل هر کشور تحت تأثیر شرایط خاص تاریخی و ملی آن کشور است . سنتهای فرهنگی کشور مورد بحث نیز نقش بویژه مهمی ایفاء میکنند . مثلاً ، در روسیه ، واقع گرائی انتقادی ، در گذشته رشد بسیار کرده بود ، و سنتهای ملی آن ، بویژه در مکتب‌های مبتنی بر روانکاوی «تولستوی» و «داستایوسکی» ، نقش عمده‌ای در تکامل واقع گرائی سوسیالیستی ایفا کرد . اما ، در مورد لهستان و چکسلواکی ، که دارای سنتهای نیرومند رمانتیک بودند ، قضیه چنین نیست . نویسندگان ایسلند ، در تأثیر گرفتن از افسانه‌های کهن، که در تمامی حوزه‌های فرهنگ کشور احساس میشود ، گریزی ندارند . مسیر تکامل ادبیات نو ، در کره و ایران نیز ، بطور اجتناب ناپذیری بوسیله‌ی سنتهای دیرین شعر خاورزمین تعیین میگردد .

مسئله‌ی تعیین حدود تأثیر سنتهای ملی بر روی شعرای خاص ، مسئله‌ی پیچیده‌تری است . مثلاً ، مایاکوفسکی را در نظر بگیریم . چنین بنظر میرسد که این شاعر نومایه، از تمامی سنتهای شعری روسیه، متأثر بوده است . ما وارثان وطن پرستی لومونسوف ، وزنهای اندازه‌گیری شده‌ی اشعار «در ژاوین» ، خیره نگریستن پوشکین به سرنوشت کشورش ، شعر رمانتیک لرمانتوف ، طنز روزنامه‌نگارانهای «نکراسوف» و اشعار فریبنده و گاهی تراژیک «بلوک» هستیم .

مقوله‌ی سوم ، مقوله‌ی سنتهای ادبی شوروی و سنتهای

۱۲- دومین کنگره‌ی سراسری نویسندگان شوروی ، گزارش شفاهی ،

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 منحصرأ درباره‌ی تأثیری که سنتهای کلاسیک بر ما داشته‌اند صحبت نکنیم ، بلکه ، برگردیم به سوی سنتهای گوناگون ادبیات شوروی خودمان ، که در برابر دیدگان خود ما رشد و تکامل یافته است .» (۱۴)

نویسندگان مرفعی سراسر جهان ، احترام و دل‌بستگی خاصی به دست آورده‌ای نویسندگان شوروی دارند . آنها ضمن مقالات ، نامه‌ها و نطقهایشان سخن از این میگویند که ادبیات شوروی ، چگونه ، دنیای تازه‌ای به روی آنان گشوده ، ایمان به انسان و نیروهای خلاق او را در آنها تقویت کرده ، به آنها کمک کرده تا بر مشکلات و ناگواریهای زندگی غلبه‌کنند ، و احساس مسئولیت جمعی در برابر سرنوشت بشریت را ، در آنها ، ریشه‌دارتر کرده است .

لیکن ، جریان تکامل ادبیات مرفعی کشورهای دیگر نشان داده است که ارزیابی حقیقی از ادبیات شوروی ، چیزی نیست که بسادگی بتوان به آن دست یافت . خوش‌بینی آشکاری در آثار بهترین نویسندگان شوروی به چشم میخورد . چنانچه ، نویسندگان سایر کشورها ، بجای شناخت حقیقی سنتهای هنری شوروی ، دست به تقلید ناسنجیده از الگوهای آن بزنند ، و چنانچه ، ویژگیهای خاص زندگی در کشور خود را مورد مطالعه قرار ندهند و از سنتهای فرهنگی خود تأثیر نگیرند ، در تاریکی فرو خواهند رفت . «آمادو» در دومین کنگره‌ی سراسری نویسندگان شوروی ، ضمن انتقاد از نویسندگان جوان برزیل ، که واقعاً - گرایی سوسیالیستی ، در آثار آنان ، هنوز اولین گامهای خود را بر میداشت ، تأکید کرد که تقلید صرف ادبیات شوروی تاچه‌اندازه

بیهوده است . بدون تردید ، وقتی که منتقدین برزلی می‌کوشیدند ثابت کنند که شخصیت‌هایی که در آثار نویسندگان برجسته‌ی برزلی 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 محور معین شاعران شوروی را بجای آن بگذارند . مسلماً ، چنین برخوردی بامسئله‌ی سنتها ، نمیتواند نتایج خوبی داشته باشد .

بدین ترتیب ، واقع‌گرایی سوسیالیستی شوروی نمی‌تواند الگوی تکامل این سبک در سایر کشورها باشد . واقع‌گرایی سوسیالیستی در فرانسه یا مکزیک ، ملزم به تکرار آن چیزی نیست که در شوروی بدست آمده است . در عین حال ، دلیل برنادریده گرفتن تکامل واقع‌گرایی سوسیالیستی در شوروی و دیگر کشورها نیست .

هنر حقیقی ، همواره ، بمعنای کشف چیزی نو است . در اینجا ، باید از تکرار فرمولهای کهنه و برخورد هیچ‌گرایانه بادست آوردهای واقع‌گرایی سوسیالیستی در تمام کشورهایی که شکوفا گردیده است ، برحذر بود .

تا اینجا ، بطور خلاصه ، سه مقوله از سنت‌هایی را که شالوده‌ی تکامل واقع‌گرایی سوسیالیستی بوده و موجب پیشرفت آن میشوند ، مورد بررسی قرار دادیم . اکنون ممکن است این سؤال پیش بیاید که کدامیک از آنها از اهمیت بیشتری برخوردار است . پاسخ اینست که تمامی آنها اهمیت یکسانی دارند ، و برتر دانستن هریک از آنها بردیگری ممکن است به خطای جدی در قضاوت منجر شود ، همچنانکه در گذشته منجر گردیده است . تکیه کردن بر کلاسیک‌های جهان به بهای نادیده گرفتن سنت‌های ملی ، ممکن است به جهان وطن‌گرایی منجر شود . محدود کردن خود به سنت‌های ملی و نادیده گرفتن تاریخ ادبیات جهان ، از وسعت فکرنویسنده کاسته و موجب رشد تمایلات خطرناک ناسیونالیستی در او می‌گردد . پیروی از سنت‌های هنری شوروی و نادیده گرفتن هنر ملی و جهانی ، بمعنای تقلید بی‌اساس است . البته ، هنر 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 تا بمردم چنین وانمود کنند که واقع‌گرائی نسخه‌برداری کورکورانه از زندگی است ، جنبه‌ی ذهنی نگرش هنری به جهان را انکار می‌کند ، به اهمیت اصالت درهنر ، کم‌بها میدهد و بااینکار ، تقلید و محافظه‌کاری در شکل و محتوی را تشویق می‌نماید . در صورتی که نوگرائی ، زمینه‌ی گسترده‌ای برای تحقیق ، نوآوری و اصالت در شکل و محتوی دربردارد .

آیا در واقع ، چنین است ؟

سراسر تاریخ واقع‌گرائی ، از رنسانس و عصر روشنگری گرفته تا واقع‌گرائی انتقادی و سوسیالیستی ، مغایر این ادعا است . احترام به سنتها (مانند انتقاد پوشکین از «بستورف» 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 از تقلید (کلمات فراموش نشدنی لسینگ : «باید آثار شکسپیر را مطالعه کرد ، نه غارت» (۱۶) ) و عشق به نوآوری شجاعانه (گفته‌ی معروف مایاکوفسکی : «شاعری ، همواره ، پای‌نهادن در، نیای ناشناخته‌ها است») اصول اساسی هنر واقع‌گرای حقیقی را تشکیل می‌دهند . بر همه روشن است که ، گورکی به سرشاری و تنوع واقع‌گرائی قرن نوزدهم روسیه سخت ارج می‌نهاد . او در اوائل سال ۱۹۰۹ خاطر نشان ساخت که مطالعه‌ی ادبیات کلاسیک روسیه - با شخصیت‌های گوناگون ، سبکها ، نیروی خلاق ، اندیشه و زبان پرمایه‌ای که دارد - انسان را متحیر میکند .

«در روسیه ، هنر نویسندہ‌ای ، از استعداد زیادی برخوردار بود ، ولی همگی آنان در یک انگیزه متحد بودند و آن هم شناختن ، احساس کردن و پیش‌بینی آینده‌ی کشورشان ، سرنوشت مردم

۱۵- ۱ . س . پوشکین : «مجموعه‌ی آثار» ، چاپ روسی ، جلد ۱۰ ،

۱۹۸۵ ، ص ۱۱۸ .

۱۶- «درام نویس در هامبورگ» ، نیویورک ، ۱۹۶۲ ، ص ۱۷۲ .

آن و نقش آن در کوهی زمین بود.» (۱۷) گورکی ، بدنبال تأیید این فکر ، نوشت : «انسان ، نه تنها از فراوانی استعدادهایی که روسیه در قرن نوزدهم بوجود آورد ، بلکه ، از تنوع آن ، تنوعی که بقدر کافی مورد توجه مورخین هنری ما قرار نگرفته ، سرشار از غرور و نشاط می شود.» (۱۸)

همه میدانیم که گورکی ، در سالهای اول حکومت شوروی ، نسبت به بعضی مسائل سیاسی ، فلسفی و زیبایی شناسی برخورد اشتباه آمیزی اتخاذ کرد . بویژه ، در آن موقع ، از این نظر جانبداری می کرد که تنها نیاز مردم ، نیاز به تأثیر رمانتیک قهرمانی (مانند تأثیر شیلر ، هوگو و غیره) است. در این مورد ، گورکی تدریجاً از موضع اصلی خود خارج میشد که لنین به انتقاد از او پرداخت . وقتیکه لنین ، در سال ۱۹۱۹ ، در گفتگوی با گورکی ، اظهار داشت که «ما به غزل سرائی ، به چخوف ، و به حقیقت عامیانه هم نیازمندیم» (۱۹) ، در واقع ، مخالفت خود با گورکی را به زبان آورد . گورکی به خود حق داده بود که به سوی یک شکل درام و یک مکتب هنری کشیده شود ، و فقط لنین بود که پرمایگی و تنوع سنت های هنری را ، که همگی برای دختران و پسران نظام جدید ، ارزشمند است ، به گورکی خاطر نشان ساخت .

نکات ژرفی درباره ی نوآوری در واقع گرائی ، در مقالات ، یادداشتها ، نامه ها و تفکرات هنری «لوتولستوی» دیده میشود . این آثار ، که هنوز بقدر کافی و بطور مفصل مورد مطالعه قران نگرفته اند ، برای ما ، بی نهایت مهم می باشند . نخست ، محصول تجربه ی ادبی وسیع یکی از بزرگترین نویسندگان جهان هستند . درثانی ، تولستوی این مقاله ها را پس از مطالعه ی دقیق آثار متعدد درباره ی زیبایی شناسی در دوره های مختلف تاریخی ، به رشته ی تحریر درآورد . بدین ترتیب ، اندیشه های تولستوی درباره ی هنر ، نشانه ای است از کوشش این نویسنده ی بزرگ

- ۱۷- ماکسیم گورکی : «مجموعه ی آثار» ، چاپ روسی ، جلد ۲۴ ، ۱۹۵۳ ، ص ۶۶ .  
 ۱۸- همان جا ، ص ۱۸۴ .  
 ۱۹- واسیلی کاجالوف : «خاطرات یک بازیگر» ، تروود ، ۲۱ ژوئن ، ۱۹۳۶ .

برای جمع‌بندی تاریخ افکار مربوط به زیبایی‌شناسی . گرچه ، این امر ، حقیقت دارد که نظرات فلسفی ، اخلاقی و مذهبی تولستوی ، در آن زمان ، تأثیر خود را بر نظرات هنری وی بجای گذاشته و او رابه برخی نتیجه‌گیریهای 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 در سال ۱۸۸۹ ، دست به نوشتن مقاله‌ای زد بنام «درباره‌ی هنر» . نویسنده ، در ابتدای 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 ۲۴ مارس ۱۸۸۹ ، با این بحث مواجه می‌شویم : «آنچه هنرمند می‌گوید ، در صورتی شایسته‌ی نام هنر خواهد 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 در همین جا قطع کنیم ، سخت مورد تأیید نوگرایان رنگارنگ خواهد بود ، که به نظر آنان هدف تمامی هنر عبارتست از چیزی نو ، 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 ، و بنابراین ،

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

۲۱- «آثار نویسندگان روس ، درباره‌ی ادبیات» ، انتشارات ساویتسکی پستال ، ۱۹۳۶ ، جلد دوم ، ص ۱۰۰ .

زندگانش منحصر به خودخواهی نباشد، بلکه، در زندگی انسانها، بطور کلی، شرکت جوید.»

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

تولستوی، که خود کنکاشگر شجاعی بود، از مقلدین تفر داشت. در یادداشت‌های سال ۱۸۷۱ وی با عبارت شیوائی درباره‌ی نویسندگانی که نوشته‌های خود را نه‌برپایه‌ی زندگی، بلکه، برپایه‌ی الگوهای ادبی سابق استوار کرده و بطور مکانیکی از آنها تقلید می‌کنند، مواجه می‌شویم. تولستوی می‌نویسد: «ادبیاتی درباره‌ی ادبیات داریم که در آن، موضوع اصلی نه خود زندگی، بلکه، ادبیات زندگی است... در موسیقی، نقاشی، پیکره‌سازی و نویسندگی هم؛ شعری درباره‌ی شعر داریم، که در آن، هدف شعر نه زندگی، بلکه، اشعار گذشتگان است.» (۲۲) تولستوی، ضمن انتقاد از مقلدین، از هنری 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. در اینمورد، تولستوی تنها نبود. امیل‌زولا، رهبر بی‌چون و چرای طبیعت‌گرایان، که بسیاری از نویسندگان روسی، در آن زمان، مباحثات تندی با وی داشتند، بخش مخصوصی از مقاله‌ی خود، بنام «درباره‌ی داستان»، رابه این مسئله اختصاص داد. او از نویسندگانی که فاقد ابتکار هستند، با استهزاء سخن می‌گوید. «این نویسندگان، سبکی را که در اطرافشان شناور است، بخود جذب می‌کنند. عبارات حاضر و آماده‌ای را که در هوا معلق‌اند، می‌قاپند. عبارات آنها، هرگز از خودشان نمی‌تراود، و چنان می‌نویسند که گوئی کسی از پشت سر به آنها تلقین می‌کند.» البته، تمام صفحات یا تمام عبارات خود را از همکارانشان نمی‌زدند: «ولی، با وجود اینکه نسخه‌برداری

۲۲- ل. ن. تولستوی: «مجموعه‌ی آثار» چاپ روسی، جلد ۴۸،

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 ، بریاد رفتن تجربه و تفکر فردی (اگر در درجه‌ی نخست وجود داشته باشند) و غرق شدن آنها در فرمولهای مبتذل می‌باشد . نویسنده‌ای که از «سبک متوسط جاری» سودمی‌جوید ، نمی‌تواند خالق اثر هنری باشد . نوشته‌ی او ، تقلید صرف واقعیت خواهد بود . گفته‌ی زیرین ، از «آندره برتون» سخنگوی نامدار سوررالیسم ، متوجه اینگونه افراد است ، نه منتقدین نوگرائی : «اینها قربانیان بیماری شگفت‌انگیزی هستند و میکوشند به جای گام نهادن در راههای تازه ، چیز نامانوس را به چیزی آشنا و مانوس تبدیل کنند .» (۲۴)

امروزه ، نویسندی واقع‌گرای سوسیالیستی ، که واقعیت نوین را از موضع ایدئولوژیکی دیگری منعکس کرده ، درباره‌ی تکامل آتی هنر اندیشیده و مسائلی را حل می‌کند که با آنچه تولستوی و زولا مواجه بودند تفاوت اساسی دارد ، 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 ، باسنتهای حیاتی 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 هدف خود می‌رسد که خواننده ، درباره‌ی

۲۳- امیل زولا : «رمان تجربی» ، پاریس ، ۱۸۸۰ ، ص ۲۱۴ .

۲۴- «تولد واقع‌گرائی سوسیالیستی ، در ادبیات غرب» ، انتشارات ناوکا ،

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

«لئونیدمارتینف» شاعر شوروی ، دردیدار سال ۱۹۶۷ شعرا در رم ، نافذترین تفسیر ممکن درباره‌ی نوآوری واقع‌گرای سوسیالیستی را بعمل آورد . «میگویند تکرار ، ما در یادگیری است . باین گفته موافقم ، ولی این ، درعین حال ، دشمن مهلک هنراست ، چون کارهنری نباید قابل تکرارباشد . سنتهارا باید ادامه داد ، و تقلید نکرد . هرادبیات زنده ، صحنه‌ی مبارزه‌ای است دائمی ، بین ادامه دهندگان و تقلیدکنندگان ، که درآن ادامه - دهندگان ، که همان زندگی اند ، 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 محتوی ، عام باشند . بدین ترتیب ، گورکی وظیفه‌ی نویسندگان شوروی را درچند کلمه جمع‌بندی می‌کند ، درحالیکه مایاکوفسکی خواستار «شعراى بیشتر بانواع سبکها» است .

مخالفتان ایدئولوژیکی ما ، بارها از این بابت ، ما را مورد حمله قرار داده‌اند . آنها مخصوصاً علاقمند بودند یک سؤال خاص را مطرح کنند ، که بنظرشان مارا دچار سردرگمی کامل می‌کرد : آیا میتوان نظریه‌ی ابتکار خلاق هنرمند را باین حقیقت در هم آمیخت که باید در برابر مردم احساس مسئولیت کند و هنرش درخدمت آرمانهای سوسیالیستی باشد ؟ تاریخ ادبیات شوروی ، باتنوع بیکران درشکلهای ملی ، هنرو سبک‌های گوناگون ، جوابگوی این سؤال است . بلی ، میتوان ایندو را باهم درآمیخت . ادبیات شوروی ، اکنون ، بیش از یک قرن

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

بعضی از شرکت کنندگان کنگره‌ی نویسندگان اروپائی درلنینگراد، کوشیدند تا نویسندگان شوروی را متقاعد کنند که درراه نادرستی قدم نهاده‌اند. دراین زمینه، بجاست از نطقی که «آلن رابگریه»، یکی از رهبران جنبش «رمان‌نویسی‌نو» در فرانسه، ایراد کرد، یادی بنمائیم. او معتقد است که نویسندگان شوروی، خود را به نظرات سیاسی، اجتماعی و ارزشهای اخلاقی محدود می‌کنند که برای عموم، شناخته شده است، درحالیکه نویسندگان غرب، دست‌اندرکار کشف ارزشهای نوین هستند. رابگریه، با «کنسانتین سیمونوف» که نقش نویسنده را بانقش خلبانی که مسئول حفظ جان مسافران خود است مقایسه می‌کرد، مباحثه‌ی تندی داشت. رابگریه، 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 از این قرار است: اختلاف نظر مابانوگرایان، 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 یا نه.

نویسندگان شوروی، متخصصین ادبیات و نویسندگان واقع‌گرای سوسیالیستی در سراسر جهان، مدتها قبل، به این سؤال پاسخ داده‌اند. برخورد جزمی و ارادی با هنرها، که محصول کیش پرستش شخصیت بود، بدون تردید، هنرمند را محدود می‌کرد، و گاهی هم «پای‌نهادن دردنیای ناشناخته‌ها» را، به پای نهادن درمسیری، بادر دست داشتن برنامه‌ی معین، تبدیل کرد. لیکن، کیش پرستش شخصیت، باوجود همه‌ی اینها، نتوانست موجب وقفه‌ای در تکامل هنر شوروی گردد.

و آنطور که رابگریه میگفت، نویسندگانی به تصنیف شعر «خوب»، داستانهای «دن آرام»، «شکنجه»، «جنگلهای روسیه»، و نمایشنامه‌های «لیوبف یاروایا» و «پلاتون کرچت» و

شعر «مکان درورای مکان» نپرداختند که «نمیدانند بکجا میروند.» کشفیاتی که 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 در اختیار آنان نگذاشت، بلکه، آنان را به پژوهش ژرف‌تر در آن حوزه‌ی فرهنگ معنوی که گورکی از آن بعنوان شناخت بشریت نام میبرد، پیش برد.

تحلیل تمامی این مسائل پیچیده، نشان می‌دهد که 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 با اشتباه و خطا در محاسبه همراه خواهد بود. اجازه دهید یک مثال ویژه، ولی بی‌نهایت برجسته، را مورد بررسی قرار دهیم.

در کشور ما این رسم معمول گردیده که سالگرد نویسندگان بزرگ کلاسیک را با انتشار بعضی از آثار بزرگ آنان، یا قطعاتی از آنها، در روزنامه‌ها یا مجلات، همراه با مروری انتقادی در اثر مورد بحث، جشن می‌گیرند، اجازه دهید بگویم که این، یک رسم بسیار عالی است.

«مجله‌ی ادبی» در سال ۱۹۶۵، یکصد و بیست و پنجمین سالگرد تولد امیل زولا را جشن گرفت. شماره‌ی ۱۵ آوریل ۱۹۶۵ نشریه‌ی مزبور با ترجمه‌ی جدیدی از مقاله‌ی زولا، بنام «احساس واقعیت» همراه بود که در اصل، در سال ۱۸۸۰، در مجموعه‌ی مقالات او، بنام «در باره‌ی داستان»، انتشار یافته بود. انتشار این ترجمه‌ی جدید، با حسن استقبال مواجه شد، چون ده‌ها سال بود که مقالات تئوریک زولا به چاپ مجدد نرسیده بود. این امر، در حقیقت، مسئولیت قابل ملاحظه‌ای هم بردوش کسانی می‌گذارد که وظیفه‌ی انتخاب مقاله از میان آثار این نویسنده و تفسیرنوشتن بر آن 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 مطلب کرد که زولا ، اولین نویسنده‌ی 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 هم جدا کرد ؟ آیا کشف حقایق نو ، باعث قدرت‌نویسنده نیست ؟ آیا نوامیگی و مبتکر بودن گناه بزرگی است ؟ ما قبلا عبارتی از مقاله‌ی زولا بنام «نوامیگی در بیان» نقل کردیم ، که در آن ، استفاده از فرمولهای مبتذل سبک متوسط جاری را تقبیح کرده و خواستار نوامیگی و نوپرداز بودن هنرمند می‌شود . چرا باید فکر خواننده را تا این حد مغشوش کند ؟ نویسنده‌ی این تفسیر کوتاه ، سپس به ترسیم رمانتیسیسم به بدترین شکل ممکن ، می‌پردازد . او ، زولا را از اینجهت که «دیگر نمی‌تواند از خیال و هرج و مرج ذهنی رمانتیکها الهام بگیرد» ستایش می‌کند .

کدام رمانتیکها را در نظر دارد ؟ هرکسی ، که کوچکترین اطلاعی از رمانتیسیسم داشته باشد ، می‌داند که رمانتیسیسم پدیده‌ای است بی‌نهایت پیچیده ، می‌داند که بایرون ، پوشکین ، لرمانتف ، هاینه و هرگو ، همگی ، نویسندگان رمانتیک بودند ، می‌داند که این جنبش چیزی است بیش از خیال صرف یا هرج و مرج ذهنی ، و می‌داند که دوازده سال پس از 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 و بالزاک دفاع کرده است . این ، به هیچوجه صحیح نیست . زولا ، که برجای پای استاندال و بالزاک قدم می‌گذاشت ، آنها را بخاطر تن در دادن به رمانتیسیسم نیز انتقاد می‌کرد . درست است که استاندال را معلم خود میدانست ، ولی معلمی که باکمال ، فاصله‌ی زیادی داشت . مثلا ، اوچنین می‌پنداشت که استاندال ، در توصیف‌های خود ، بر اهمیت محیط در تشکیل و تجلی شخصیت ،

بقدر کافی اهمیت نمی‌داد. به ادعای او، استاندال خیلی روشنفکر مآب بود: او نه انسان کامل، بلکه، فقط مغز او را توصیف می‌کرد. او به تصویر کردن شخصیت‌هایی پرداخت که خصوصیات استثنائی دارند، و بدینسان، مردم عادی را نادیده 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 بودن از طبیعت و نشان دادن آن به همان طریقی که در واقع هست.» این، نه فقط اعتراضی علیه هرچ و مرج ذهنی در هنر، بلکه، شکست آشکار در ارزیابی شایستگی‌ها یا خیال هنری، از جانب رهبر مکتب طبیعت‌گرایی می‌باشد. این تفسیر مقدماتی، به بررسی اختلافات بین‌نوشته‌های تئوریک زولا و آثار دیگرش نمی‌پردازد. گذشته از این، اینطور می‌رساند که نظرات هنری زولا که در مقاله‌ی مورد بحث مطرح شده، بانظرات ما مشابهت دارد. در نتیجه، تمامی مطالب مربوط به زولا، که در یکی از پرخواننده‌ترین روزنامه‌های شوروی منتشر شد، در بحث ما درباره‌ی سنت و نوآوری و تحلیل واقعیت، تأثیر مستقیمی دارد. نویسنده، آگاهانه یا ناآگاهانه، از این نظریه‌ی جزئی دفاع می‌کند که «آموختن از زندگی»، بمعنای تقلید کورکورانه‌ی حقایق زندگی است. کسانی که این نظریه‌ی محدود درباره‌ی هنر را می‌پذیرند، به تفسیر این حکم مشهور «چرنیشفسکی» درباره‌ی انعکاس «زندگی به شکل خود زندگی» می‌پردازند که مقصود چرنیشفسکی از آن این بود که کار هنری، باید تا آخرین ذره‌ی آن چیزی را که این مردم کوتاه‌بین در زندگی می‌بینند، ارائه دهد. پس، این کاملاً طبیعی است که اینگونه منتقدین، نسبت به «فاوست» و «شیطان» و «غرق در گفتگو»، خیلی بدگمان باشند، چون این آثار، با عقاید آنان درباره‌ی واقع‌گرایی، مطابقت نمی‌کنند. آنها واقع‌گرایی سوسیالیستی را، اساساً، بعنوان ابتدائی‌ترین شکل طبیعت‌گرایی می‌دانند. هنر، در نظر آنان، نه شکل خاصی از فعالیت معنوی بشر، بلکه، وسیله‌ای است برای 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 زیبایی شناسی ،  
یعنی نقش تمثیل‌گرایی ، در هنر ، به معنای وسیع کلمه ، مواجه  
می‌شویم .

لنین ، ضمن یادداشتهای مختصری که از «سخنرانیهای  
فوترباخ درباره‌ی مذهب» تهیه‌کرده ، موافقت خود را با نکته‌ی  
زیرین ، که این فیلسوف ماده‌گرای آلمانی گفته ، اعلام میکند :  
«هنر ، مستلزم پذیرفته شدن آثار هنری ، بعنوان واقعیت ، نیست.»  
مسئله‌ی نمایش تمثیلی زندگی ، مسئله‌ای است که بسیاری  
از اساتید مسلم واقع‌گرائی سوسیالیستی را بخود مشغول داشته  
است. مثلا، کنستانتین فدین، یک بخش‌کامل از مقاله‌ی «صحبت‌های  
ادبی» خود را چنین 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 این‌کار قادر نخواهد  
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 تخطی از تناسب‌ها  
همراه خواهد بود . او می‌نویسد : «مثلا ، پدیده‌ی زمان را در 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 فلوربر می‌بینیم ، هیچ وجه مشترکی ندارد .  
فقدان عین نمائی در هنر ، چاره ناپذیر است ، و هراندازه  
داستان نویس بتواند تصویری از واقعیت بیافریند ، به همان اندازه  
هنرمند بزرگی است .» (۲۶)

در میان 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  
این دو چگونه توانسته‌اند به‌آفرینش تصویری از واقعیت دست‌یابند.

در داستانهای بالزاک ، قهرمانانی که در حال مرگ هستند ، اغلب ، آخرین وصیت خود را بصورت سخنرانیهای طولانی به زبان می‌آورند (مثلا ، در داستان «در جستجوی مطلق» ، مادام «کلاآس» که در حال مرگ است ، دخترش وشوهر دیوانه‌اش را پند می‌دهد). ولی خواننده به واقع‌گرایی بالزاک اعتقاد دارد . «هر توصیفی که تولستوی از مرگ می‌کند ، در مقایسه با صحنه‌هایی که بالزاک مجسم کرده ، شاهکار واقع‌گرایی است . با وجود این ، فقط ، تصویری از واقعیت است . حتی مرگ «آناکارنینا» ، وقتی که آدم آنرا باز زندگی واقعی مقایسه کند ، سرشار از طرحهای خیالی است .» (۲۷) فدین ، بریکی از مهمترین جنبه‌های هنر ، تأکید می‌کند : در کار هنری ، انسان ، همواره ، یاد در جستجوی نویسنده و شخصیتها و رویدادها است و یا از آنها آگاهی دارد . به عبارت دیگر ، هنر ، دو گونه آگاهی در اختیار انسان قرار می‌دهد . فدین ، در پایان ، می‌نویسد : «نتیجه می‌گیریم که هیچ نویسنده‌ی واقع‌گرایی نمی‌تواند و نباید از قدرت خیال ، اجتناب ورزد . خیال ، جزئی از ماهیت هنر است ، و واقع‌گرایی به «شکل خالص» بمعنای انتزاع است .» چنین است نحوه‌ی ارائه‌ی مسئله‌ی قدرت خیال در هنر ، بوسیله‌ی یکی از برجسته‌ترین نویسندگان شوروی .

تعیین اینکه هنر تا چه اندازه وابسته‌ی خیال است ، مسئله‌ی دشواری است . این وابستگی ، تابع سبکی است که از آن استفاده می‌شود . واقع‌گرایی ، سرشار است از آن‌گونه قدرت خیال که فدین به آن اشاره داشت ، و گاهی هم خیال نوع اول نامیده می‌شود ، درحالیکه رمانتیسیسم ، استفاده‌ی به مراتب بیشتری از آن کرده و ، همانطور که «وورفسکی» بدرستی متذکر میشود «نیروی مضاعفی به قدرت 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 در آثار بالزاک و تولستوی ذکر کرد) . واقع‌گرایان ، گاهی ، از قدرت خیال

بعنوان یک تدبیر آگاهانه‌ی هنری ، سودمی‌جویند (مانند داستان «غرق در گفتگو» 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 . آنها با انجام چنین کاری ، نه تنها تئوری واقع‌گرائی سوسیالیستی را - که هرگز خود را به تجسم زندگی به این‌یا آن‌شکل معین ، محدود نکرده است ، چه بصورت «عین‌نمائی» ، چه بصورت «خیالی» - محدود می‌کنند ، بلکه ، گاهی هم به نوگرائی - که ، با کمک شیوه‌های خیالی خود ، متوجه تحریف ذهنی زندگی است - امتیاز می‌دهند . نویسندگان شوروی ، همواره ، متوجه خطرات چنین برخوردی بوده‌اند . می‌دانیم که کنستانتین فدین ، مدافع سرسخت تخیل هنری بود و در این باره ، بحث‌های تندی با گورکی داشت . حتی در سال ۱۹۴۸ ، درست پس از پایان رساندن دوداستان خود بنامهای «لذات نخستین» و «تابستان طاقت‌فرسا» ، در «نامه‌ای به فارغ‌التحصیل» ، طرف مباحثه‌ی خود را به نادیده گرفتن اهمیت تخیل در هنر ، واغراق در نقش الگوهای اصلی ، متهم کرد . او ، همچنین ، تأکید کرد که «نسبت بین تخیل و حقیقت در آثار خود او ۹۸ به ۲ بوده» (۲۸) و او ، تنها در صورتی می‌توانست به خلق آثار حقیقتاً هنری نائل آید که از کنار برخی حقایق مانوس به «جولانگاه تخیل» پرگشاید . لیکن ، این مدافع پایدار تخیل هنری ، در سالهای ۵۹-۱۹۵۰ نوشت که «توهم ، نباید تخیل را از منطق زندگی بزداید یا آنرا به نمایش ناهماهنگ صورتها مبدل کند . توهم ، مانع منطق نیست . برعکس ، هر قدر بیشتر با منطق درآمیزد ، همان اندازه ، دامنه‌ی عمل آزادتری دارد .» (۲۹)

واقع‌گرایان و نوگرایان ، نسبت به نقش قدرت خیال و نقش تخیل هنری در هنر ، نگرشهای متفاوتی دارند . نویسنده‌ی واقع‌گرای ، شالوده‌ی کار خود را ، قطع نظر از میزان خیال‌درآن ،

۲۸- همان‌جا ، ص ۵۵۸ .

۲۹- همان‌جا ، ص ۶۳۴ .

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

واقع‌گرائی سوسیالیستی ، بیش‌از هر مکتب‌هنری دیگر ، دامنه‌ی فعالیت ادبی در اختیار 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 قراردادادن» . این هر سه معنی ، برای ما نویسندگان ، مهم هستند .» (۳۰) ما نیز از جانب خود می‌افزائیم که این هر سه معنی ، ره‌گشای مسئله‌ی بغرنج سنت و نوآوری در هنر هستند .



میخائیل اوفسیان نیکف

تخیل هنری



تخیل هنری ، از مفاهیم اساسی تئوری زیبایی شناسی است. با وجود این، در سالهای اخیر ، در زیبایی شناسی بورژوائی، به این دلیل که اندیشیدن بر اساس تخیلات هنری ، از خصوصیات ویژه هنر نیست ، تمایلی به تحلیل این مفهوم نشان داده نشده است . وجود هنر غیر تجسمی ، یعنی انتزاعی ، یا عبارت دقیق تر ، وجود هنر غیر عینی را برای تأیید استدلال خود خاطر نشان می سازند . زیبایی شناسان بورژوائی ، بجای تحلیل تخیل هنری ، مسائل مربوط به ساختمان یک اثر هنری (پدیدار شناسی ، اگزیستانسیالیسم) ، زبان هنری یا استتیک (نئوپوزیتیویسم ، معنی شناسی) یا خلق و درک آثار هنری را (فرویدگرائی نو و اشکال جدید زیبایی شناسی تجربی روانی ، که تحت تأثیر تئوری اطلاعات هستند) مطرح می کنند . این نفی تخیل بعنوان ویژگی تعیین کننده هنر ، تا اندازه ای ، از روی تکامل ساختمان هنری تعیین میگردد . اصرار به زایل کردن خط فاصل بین هنر بعنوان شکلی از شعور اجتماعی و یک محصول صنعتی ، در خارج ، حامیان زیادی پیدا کرده است (و انعکاسهای آنرا در کتب مربوط به زیبایی شناسی در شوروی هم میتوان مشاهده کرد) . این ، مستلزم کوششی است که ماشین بعنوان شکلی از احیای هنری واقعیت تلقی شود (می گویند ماشین هم یک کار هنری است) . بعضی دیگر ، برآنند که خیال بندی ، خصوصیت مشخص کننده و ضروری هنر نمی باشد . طبیعتاً ، چنین تفسیری ، مفهوم ایدئولوژیکی و تعهد طبقاتی و حزبی را هم نادیده می گیرد .

بطور خلاصه ، مسئله‌ی تخیل هنری ، بصورت بحث پذیرترین مسئله درآمده است . اگر ما بپذیریم که تخیل هنری ، تعیین کننده‌ی ماهیت هنرنیست ، چنین نتیجه میشود که مسئله‌ی واقع‌گرایی ، دیگر هیچگونه مفهومی نخواهد داشت و هرشکلی از هنر غیرعینی ، این حق - این حق همسایگی - را خواهد داشت که خود را «نو» یا «آخرین شکل هنر» بنامد ، زیرا ، بدون هیچ دلیلی ، پویائی عصر جدید و ترقیات صنعتی و علمی آنرا بکامل‌ترین وجهی‌نمایش داده‌ودرسایه‌ی دانسته‌های ریاضی ، 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 سؤال را دربردارد . چه انواع گوناگونی که از هنر «غیرتجسمی» ندیدیم : اکسپرسیونیسم ، تمثیل‌گرایی ، تاخسیم ، هنربصری ، هنرجنبشی و غیره و غیره . اما تمامی این «ایسم»ها ، مانند حباب‌صابون در هوا نابودمی‌شوند . پیدایش هنر «پاپ» (عوام‌پسند) واکنشی بود دربرابر هنر غیرعینی ؛ ولی ، برخلاف آنچه درغرب به آن نسبت میدهند ، نمی‌تواند مسئله‌ی خیال‌بندی یا «تجسمی بودن» درهنر راحل کند . درواقع ، نمی‌توان از کسی انتظار داشت که افراط و تفریط‌های هنرمندان پاپ را بعنوان هنر بپذیرد .

کوشش برای از بین بردن خیال‌بندی ، مدت پنجاه سال 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 ، تا آن اندازه 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 - با هرگونه حمله‌ای هم که علیه آن اتخاذ شود - نمیتوان نابود کرد .

زیبائی شناسان بورژوائی ، بدلالی ، دربرابر جریان‌های خطرناک نوگرایی تسلیم شده و هرگونه ساخت و پاختی را ، که

دارای عنوان «آخرین» باشد ، باجدیت مورد مطالعه قرار می‌دهند . لیکن ، باید متذکر شد که تعداد کثیری از متخصصین بورژوائی ، تدریجاً ، به آینده‌ی هنرنو علاقمند شده‌اند . آنها شاهد ازبین رفتن معیارهای زیبائی شناسی و جایگزینی آن بوسیله‌ی شکلی از شارلاتانیسم هنری بوده‌اند . متأسفانه خود زیبائی شناسان بورژوائی هم برای محق جلوه‌دادن انسان زدائی درهنر، هیچگونه معیاری را بکار نمی‌گیرند .

لیکن ، درجوامع بورژوائی ، نیروهائی رشد می‌یابند که مخالف این غیرانسانی کردن هنر هستند . درشرایطی که روحیه‌ی سوداگری افراطی و سیاستهای ارتجاعی آمادگی دارند تا هرآنچه را که انسانی است ، بخاطر حفظ منافع مالی مشتئی افراد پول‌اندوز ، ازبین ببرند ، طبقه‌ی کارگر و روشنفکران مترقی ، منتهای کوشش خود را برای بقای ارزشهای هنری بعمل می‌آورند . مباحثاتی که برسر مسائل صرفاً استتیک می‌گیرد ، سرانجام ماهیتی کاملاً سیاسی بخود می‌گیرد . مسئله‌ی تخیل هنری را باید با عبارات دقیق فلسفی تعریف کرد . جداکردن آن از مسائل کلی فلسفه هم خطای بزرگی است . پیروان فلسفه‌ی علمی ، مسئله‌ی تخیل هنری را باتکیه بر تئوری انعکاس ، حل می‌کنند . معمولاً ، این تئوری ، درکشورهای غربی ، به شکل تحریف شده‌ای ، تشریح شده است . بدین جهت ، لازم است در اینجا چند کلمه‌ای درباره‌ی آن بگوئیم .

تئوری انعکاس ، همان تئوری دیالکتیکی - ماتریالیستی شناخت است - 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 ، تصویری از جهان خارج است ، و این 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 ، در رابطه با واقعیت ، از دو جهت ، ثانوی است : نخست ، محصول تکامل ماده و ویژگی آن است ، و درثانی ، همین واقعیت است که موجب شکل گرفتن احساسها ، ادراکها و عقاید ما می‌گردد . لنین نیز از همین قضیه‌ی معرفت شناسی برای تحلیل شعور اجتماعی ، سود می‌جست . او می‌نویسد : «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 بر روی 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 ، در اختیار انسان بگذارد ، و در واقع ، چنین نیز می‌کند . هر مرحله‌ای از تکامل علم ، ذره‌ی تازه‌ای به این جمع‌بندی حقیقت مطلق می‌افزاید ؛ ولی مرزهای حقیقت ، در هر قضیه‌ی علمی ، نسبی هستند ، که در اثر رشد شناخت بشر ، گاهی گسترده و گاهی فشرده می‌شوند . از نقطه‌نظر تئوری ، انعکاس - تا آنجائیکه معرفت ما می‌تواند به حقیقت عینی و مطلق نزدیک شود - مشروط به شرایط تاریخی است ، ولی ، وجود این حقیقت ، و همین که ما به آن نزدیک می‌شویم ، غیرمشروط است . در نتیجه ، انعکاس واقعیت ، بمعنای احیای انفعالی آن نیست . لنین می‌گوید: «انعکاس طبیعت در ذهن بشر انباید به صورت بی‌روح ، مجرد ، بی‌حرکت و بی‌تضاد ، بلکه ، در جریان حرکت ابدی ، پیدایش تضادها و حل آنها در نظر گرفت .» در این زمینه ، لنین ، توجه خاصی به اهمیت بی‌کران تخیل داشت ، که نه تنها برای شاعر ، بلکه برای ریاضی‌دان هم ضروری 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 بر جریان تکامل آن تأثیر گذارد . به جانبداری از این یا آن طبقه یا نیروی اجتماعی موضع‌گیری می‌کند . بدینسان ، روند ادراک واقعیت ، نشاندنده‌ی گرایش این یا آن تئورسین یا سخنگو ، نسبت به طبقه و حزب است .

مطابق تئوری انعکاس ، شالوده ، هدف و معیار معرفت ، تجربه‌ی اجتماعی و تاریخی انسان است .

چنین است قضایای اصلی تئوری انعکاس . این قضایا ، شرط لازم فلسفی و متدولوژیک حل مسائل استتیک بشار می‌روند . چنانچه احساس زیبایی ، تمایلات ، عقاید ، تئوریهای هنری و غیره را در پرتو تئوری علمی انعکاس بنگریم ، تماما ، اشکال مختلف شناخت و واقعیت هستند .

چون آگاهی استتیک ، شکل ویژه‌ای از شناخت دنیای واقعی است ، میتوان درباره‌ی حقیقت یا نادرستی آن صحبت کرد . در اینجا نیز معیار ما ، تجربه‌ی اجتماعی و تاریخی است . در اینجا ، ما ، به شکل خاصی ، با حرکت از آگاهی حسی به سوی تعمیم ، مواجه می‌شویم . تخیل ، نقش بسیار مهمی در این روند ایفا می‌کند . آگاهی استتیک ، از آنجا که بانیازها و آرمانهای طبقات و گروههای اجتماعی ویژه‌ای پیوند دارد ، فعال است . انسان ، هر قدر با زندگی ، واقعیت و نیروهای مترقی ، تاریخی ، رابطه‌ی نزدیکتری داشته باشد ، بهمان اندازه از آگاهی استتیک غنی‌تری برخوردار خواهد بود .

براستی ، این قضایای کلی فلسفی ، چه رابطه‌ای با هنر بطور اعم و تخیل هنری بطور اخص دارند ؟

هنر ، از این نظرگاه ، شکل خاصی از انعکاس واقعیت است . این انعکاس ، در هنر واقع‌گرایانه ، رمانتیک و طبیعت-گرایانه ، شکل ویژه‌ای بخود خواهد گرفت ، ولی ، همواره ، انعکاس باقی‌می‌ماند . در شعر ، پیکره‌سازی ، معماری ، نقاشی ، رقص و نمایش هم شکل دیگری بخود می‌گیرد ، ولی همچنان ، انعکاس باقی‌می‌ماند .

انعکاس واقعیت ، خصوصیت اصلی هنر است . لیکن ، در عین حال ، مشابه انعکاس واقعیت در علوم مختلف می‌باشد . معمولا چنین استدلال می‌کنند که تفاوت بین تخیل و تصور در این 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 - گرایان، درستیز باواقعیت، و تقلا‌ی آنان برای ارائه‌ی تصویر کاملاً 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 معناییست که تصور، سراپا انتزاعی است. مفاهیم علمی نیز تا اندازه‌ی معینی دارای عینیت می‌باشند.

نتیجه می‌گیریم که درحد عینی بودن تخیل و تصور، تمایز مطلق وجود ندارد، گرچه تخیل، البته، باعینیت نسبتاً بیشتری، از تصور، متمایز می‌گردد. این عینیت نسبتاً بیشتر، نتیجه‌ی هدفها و روشهای انتخاب جنبه‌هایی 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 - که برروی حواس تأثیر می‌گذارند - درمقایسه با جنبه‌هایی که بوسیله‌ی تصور منعکس میشوند، می‌توانند اثر پایداری از زندگی واقعی و یکپارچه درما باقی بگذارند. درست، همین «نکته‌ی حسی» است که تا این اندازه درتخیل اهمیت دارد. ولی، باز هم نباید این را مطلق انگاشت. مفاهیم علمی نیز قادرند برحواس انسان تأثیر بگذارند.

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

عکاس یا خبرنگار هم می‌تواند جنبه‌های خاصی از زندگی را ترسیم کند و آنها را از طریق حواس منتقل کند، ولی دراینجا، 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 برخوردار 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 مهم‌بدست می‌آید : الف) از آنجا که هرثئوری‌علمی را ، بدون اینکه محتوی آن تغییر داده شود ، می‌توان به هرشکلی توضیح داد ، تخیل هنری ، فقط ، به شکل معین ، یعنی به شکلی که هنرمند به آن داده است ، وجوددارد. میتوان نظرات موجود درکتاب «سرمایه» را به شکل دیگری تفسیر 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 بین برود . تخیل ، بشکل وحدت معین و تکرار ناپذیر وجود دارد . این امر ، نشان‌دهنده‌ی اهمیت انتخاب جزء ، درجریان آفرینش 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 تا اختلاف شخصیت آندو را بنمایاند .) هر تخیل هنری خاص ، فقط در

درمجموعه‌ی معین تخیلها ، معتبر است . تصور اینکه مثلا «اونه‌گین» در «جنگ و صلح» ظاهر شود ، یا «ورونسکی» در «دن آرام» ، 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 یا وسیع‌تر بدهد و یا بصورت عامل یا جنبه‌ی واحدی از یک مفهوم پیشرفته‌تر درآید . ماهیت نسبی این یا آن قضیه‌ی علمی ، کاملا روشن است . مثلا ، «لوباچفسکی» ریاضی‌دان روسی ، هندسه‌ی اقلیدسی را با تئوری هندسی جدید خود درآمیخت . تخیل هنری رانمیتوان به این ترتیب با تخیل هنری دیگری درآمیخت . گوگول جای پوشکین را نگرفت ، درست همانطور که تولستوی جای گونچاروف را نگرفت ، یا بالزاک جای شکسپیر یادانته را نگرفت .

درنتیجه ، باوجود اینکه هنر و علم ، هر دو تا اندازه‌ی نسبی معینی واقعیت را منعکس می‌کنند ، این نسبت ، درمورد هنر ، پنهانی یا پوشیده است ، و مانند نسبت درعلم ، مستقیم و آشکار نیست . و بنابراین ، درجریان تکامل هنر ، شکل‌های نخستین ، مانند «ایلیاد و ادیسه» ، «سرود پیکار ایگور» و «کمدی الهی» ، بصورت عامل واحدی از هنر پیشرفته‌ی پس از خود در نمی‌آیند ، بلکه ، همچنان زنده و مهم باقی می‌مانند و دوش بدوش کارهای نوین هنر ، به حیات خود ادامه می‌دهند و ماهمچنان از زیبایی آنها لذت می‌بریم . تئوریه‌ها از تداول می‌افتند ، ولی این امر ، بهیچوجه درباره‌ی تخیل هنری صدق نمی‌کند .

مهمترین خصوصیات ویژه‌ی تخیل در این است که میتواند آنرا بطرق گوناگون تفسیر کرد . این ، مسئله‌ایست که کانت هم درکوشش برای فائق آمدن بر محدودیتهای زیبائی شناسی خردگرایانه‌ی قرون هفدهم و هجدهم ، متوجه آن بود . رمانتیکها ، بویژه شلینگ ، که تخیل را تجلی کرانمند «نامتناهی» می‌دانستند ، این جنبه‌ی تخیل را به یک مطلق ، تبدیل کردند . موافق گفته‌ی شلینگ ، تخیل ، معانی بی‌کران دارد و نمی‌توان گفت که کدامیک از این معانی ، ذات آنست .

اگر لادری‌گرایی ناپذیرفتنی رمانتیکها را کنار بگذاریم ،

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

الف - بطور واضح به چیزی یا مسئله‌ای که در زندگی شخص ، دارای اهمیت است اشاره می‌کند .

ب - این رویداد مهم ، رویداد شومی است ، که ، در خارج از حیطه اراده‌ی او صورت وقوع بخود گرفته است .  
ج - ناطق ، در رابطه با آنچه اتفاق افتاده ، احساس تلخ‌کامی خود را بیان می‌کند .

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

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

تخیل هنری ، در واقع ، زندگی را باتمام پیچیدگی‌اش از نو ارائه می‌نماید . این تخیل ، نه تنها کلی ، بلکه ، جزئی را هم که تصادفی به نظر می‌آید و در سطح پدیده‌ها قرار گرفته و شکل ظاهر زندگی را به آنها می‌دهد ، منعکس می‌کند . تصادف در هنر ، البته ، مانند تصادف در زندگی نیست : در هنر ، تجلی خاص قوانین است ، بوسیله‌ی هنرمند برگزیده می‌شود و هدف آن ، کمک به برجسته کردن عنصر اصلی و ضروری است (چخوف میگفت اگر در پرده‌ی اول نمایش ، تفنگی دیده شد ، باید سرانجام آنرا آتش کنیم ) .

فقط ، تخیل واقع‌گرایانه ، همه‌جانبه است . این جنبه ، در سایر مکاتب هنر ، محدود شده است . خسیس «مولیر» تا آنجا که در برابر «شیلوک» شکسپیر قرار دارد ، خسیس است . بدین -

ترتیب ، ماهیت هنر ، به کاملترین شکل آن ، در سبک واقع‌گرای متجلی می‌گردد و بهمین علت است که ما تئوری هنری خود را بر پایه‌ی واقع‌گرایی استوار می‌کنیم .

هر قضیه یا مفهوم علمی ، تجلی ماهیت است ؛ و بدین-جهت ، فقط به یک طریق می‌توان آنرا تفسیر کرد . تخیل هنری ، علاوه بر انعکاس امور کلی ، همانطور که در بالا گفته شد ، تاجائی که امکان داشته باشد واقعیت مستقیم ، سطوح ، خطوط و جنبه‌های تصادفی آنرا که بر رویهم تشکیل یک پدیده‌ی واحد می‌دهند ، احیا می‌کند . و با وجود اینکه تخیل ، محصول انتزاع بشمار می‌رود ، شکل خود واقعیت را همراه با تمام جنبه‌ها ، شکلهای خاص ، ویژگیها و کیفیات آن ، بخود می‌گیرد . بدینسان ، می‌توان دریافت که چرا تخیل هنری را به طرق مختلف ، البته تا حدود معینی ، می‌توان تفسیر کرد . شواهد این مدعا ، عبارتند از : «مونالیزا» اثر «لئوناردو اینچی» ، «فاوست» اثر گوته و «هاملت» اثر شکسپیر .

کار اصیل هنری ، همواره ، بامقیاس کوچکتری ، خود دنیای کاملی است . مثلاً ، اشعار هومر ، تصویری از اقتصاد ، ساختمان اجتماعی ، نظرات استتیک و اخلاقیات یونانیان باستان را ، در برابر انسان ، ترسیم می‌کنند .

به این نتیجه می‌رسیم که نظریه‌ای که می‌گوید تخیل هنری ، عقاید صرفاً انتزاعی را از طریق حواس منتقل می‌کند ، نظریه‌ی نادرستی است . پلخانوف نیز بر این نظر بود ، و همین ، او را به ارزیابی نادرست از آثار ایبسن هدایت کرد ، که در آنها نه انعکاس واقعیت ، بلکه ، تجسم بی‌فرهنگی را دید . یکچنین تحلیلی ، تخیلها را به تقلیدهائی از دیگر تقلیدها مبدل می‌کند ، که در مورد پلخانوف ، با تفسیر جزمی او از تئوری شناخت نیز ارتباط داشت .

تخیل و تصور ، هیچیک ، مدعی تکرار واقعیت نیستند . تصور نیز مانند تخیل ، برخی از ویژگیهای شیء مورد نظر را به دور می‌اندازد . این امر ، موجب تأکید عدم امکان تقلید طبیعت‌گرایانه از واقعیت می‌شود . صفت ممیزه‌ی تخیل ، اینست که نه تنها برخی از ویژگیهای شیء را به دور می‌اندازد ،

بلکه ، ویژگیهای تازه‌ای به آن می‌افزاید ، ویژگیهایی 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 می‌آیند .

هنر ، باتجسم پدیده‌ها ، بدون احیاء کورکورانه‌ی آنها ، به نفوذ در ژرفای جوهر واقعیت توفیق می‌یابد . بدین ترتیب ، لسینگو هگل ، امکان اشتباه درنمایش رویدادهای تاریخی را به شرطی می‌پذیرفتند که این امر منطق تاریخ را بطور ژرفتری فاش کند . ویژگیهای تازه را تا آن اندازه می‌توان به‌شیء مورد نظر افزود که انعکاس صحیح‌تر و ژرف‌تر واقعیت ، ونشان‌دادن ویژگیهای اصلی واقعیت را باتمام پیچیدگی ، تضادها و تکامل دائمی‌اش تسهیل کند .

دراین زمینه ، چند کلمه‌هم باید درباره‌ی 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 ۳۰۰۰ سرباز دیده است ، این گزارش ، نتایج بی‌نهایت تأسف‌آوری خواهد داشت . لیکن ، درهنر ، اغراق نه‌تنها ممکن ، بلکه ، طبیعی است و اکثراً از آن سود جسته می‌شود . داستایوسکی ، دراین باره ، می‌نویسد : «تمامی هنر ، تا اندازه‌ای ، با اغراق توأم است ، ولی حدود آن را نباید بیش‌از این گسترش داد . چهره‌نگاران ، بخوبی از این مسئله آگاهند . مثلاً ، فرض کنیم که الگوی اصلی تصویر ، بینی نسبتاً بزرگی

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

فرهنگ مردمی ، سرشار از نمونه‌های اغراق است . اغراق ، در واقع ، شیوه‌ای است که نویسندگان ، نقاشان و آهنگسازان از آن در کار خود سودمی‌جویند . «رابله» از اغراق ، برای بیان نظریه‌ی قدرت‌بی‌پایان انسان استفاده می‌کند : نوشته‌های او پراز «تیتان» (۱) است ، نه انسان عادی . گوگول می‌گوید : «کمتر پرنده‌ای است که به سوی مرکز دنی‌پیر پرواز کند .» مایاکوفسکی ، برای تأکید طنزآمیز در کار خود ، سخت ، اغراق‌گوئی رابکار می‌گرفت . اغراق را در آثار «گویا» و حتی در موسیقی ، مثلاً ، در آثار «شوستاکوویچ» میتوان دید .

اغراق ، فقط موقعی موجه است که بعنوان وسیله‌ای برای 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 عملاً تنها وسیله‌ی تمثیل می‌پنداشتند و درباره‌ی نقش آن در هنر شوروی ، سخت غلومی کردند . اغراق را بدون تشخیص ، بکار می‌گرفتند ، و نتیجه‌ی آن ، تحریف و بدشکل جلوه دادن واقعیت بود .

## ۲

## استعاره

استعاره ، فقط ، بمعنی یکی از صنایع بدیعی نیست که شامل تلفیق یابهم نزدیک کردن دو پدیده باشد ، مانند : «زنبور عسل ، از حجره‌ی مومی خود به پرواز درمی‌آید تا از مزارع ، خراج

۱- در افسانه‌های یونان ، یکی از خدایان قدیم که پسر «اورانوس» و «گناه» بوده است . پهلوان ، غول . م .

بگیرد. « این ، یک طرز بیان تجسمی است . استعاره ، اصولاً مقایسه‌ای است پنهانی که در آن ، عنصر دوم شیء مورد مقایسه حفظ می‌شود . استفاده از استعاره ، در علم ، روا نیست . در منطق ، استفاده از استعاره ، نوعی سرپیچی از وضوح و بحث مستدل می‌باشد . راستی عباراتی نظیر «شیر ، سلطان حیواناتست» یا «چشم‌های مادرچه‌های روحمان هستند» ، چه رابطه‌ای با علم دارند ؟ از سوی دیگر ، هنر ، بدون استفاده از استعاره ، غیرقابل تصور است . حتی آثار هنری کاملی وجود دارند که تماماً یک استعاره‌ی طولانی بشمار می‌روند، مانند شعر مشهور پوشکین بنام «سه چشمه» .

استعاره ، جزء عضوانی زرادخانه‌ی هنری استعدادها و اندیشه‌هاست .

یکی از خصوصیات ویژه‌ی تخیل هنری ، مقیاس استتیک‌ی آن است . آفرینش هنری ، موافق قوانین زیبایی ، بمعنای شناخت اشیاء و پدیده‌ها براساس ماهیت عمومی و خصوصی آنها و انتظام عینی و ذاتی تکامل آنها ، به همان سان که در واقعیت هستند، می‌باشد . پس کاملاً طبیعی است که در آثار هنری ، با مقولاتی چون وزن ، هماهنگی ، تقارن ، ظرافت ، نوآوری و غیره سروکار داریم . مقیاس استتیک‌ی ، از اینجهت که جزء ضروری شناخت استتیک‌ی تمامی واقعیت را دربرمی‌گیرد ، خصوصیت ویژه‌ی تخیل هنری بشمار می‌رود .

معمولاً ، تخیل حاوی عنصر ارزیابی است ، درحالیکه ، تصور ، صرفاً ، چیزی را ثابت می‌کند که کلی و طبیعی است . البته ، این نیز درست است که شامل عنصر ارزیابی می‌شود ؛ کتاب «سرمایه» ، صرفاً ، قانون تکامل سرمایه‌داری را منعکس نمی‌کند، بلکه، نگرش نویسنده‌ی آنرا نسبت به جامعه‌ی سرمایه‌داری نشان می‌دهد . لیکن ، تصور ، چنانچه دارای این عنصر انتقادی نباشد ، اهمیت علمی خود را از دست نمی‌دهد ، درحالیکه تخیل ، چنانچه نتواند درباره‌ی واقعیت قضاوت کند، 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 استتیکي بخود گرفته و همیشه ماهیتی عاطفی دارد . تخیل ، ما را تکان می‌دهد ، به ما لذت استتیکي می‌بخشد و نه تنها فکر ما ، بلکه ، عواطف ما را نیز به خود جلب می‌کند . تئوریهای علمی نیز ممکن است به انسان لذت استتیکي بدهند ، ولی چنین کاری ، درباره‌ی آنها ، 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 ، پراچ ، قهرمانی و سترگ می‌نمایاند ، و درعین حال ، هرآنچه را که منفی باشد ، از نظرگاه یک آرمان اجتماعی ، و از لحاظ زیبایی شناسی ، غیرقابل قبول جلوه‌گر می‌سازد .

تخیل هنری ، این‌یا آن عقیده‌را ، بطور غیرمستقیم اشاعه 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 انگشت‌شماری از تخیل هنری رامورد بحث قرار دادیم . مثلا ، مسئله‌ی تعمیم هنری یا تمثیل هنری را بررسی نکردیم . البته ، بدون تمثیل ، نمیتوان تخیل را درک کرد . تخیل ، همواره ، آن چیزی را که کلی ، طبیعی و ضروری است از طریق «جزء» و «خاص» به ما منتقل می‌کند . ما مسئله‌ی تفهیم در هنر را به تفصیل بررسی نکردیم .

اگر کل ، از طریق جزء ، منتقل نشود ، تخیل هنری هم جنبه‌ی هنری نخواهد داشت . چون هیچیک از این دو مسئله ،

عموماً، موجب مباحثه‌ای نمی‌گردند ، ما توجه خود را بر روی آن جنبه‌هایی از مسئله متمرکز کردیم که تاکنون توجه کمتری به آن شده بود. از آنچه در بالا گفته شد به وضوح درمی‌یابیم که تخیل هنری، کیفیت پایدار هنر حقیقی است و زوال هنر ، قبل از هرچیز ، بازوال تخیل هنری مشخص می‌گردد . اینست موضع ما پیروان فلسفه‌ی علمی ، و تجربه هم نشان می‌دهد که حق با ماست .

سرگی موژنیاگون

نوگرایی عریان

## یک گام از بدبینی تا پیشرونمایی

هنر نوگرای چیست؟ آیا مظهر درماندگی معنوی، نشانه‌ی «انگیزه‌ی نابودکننده» یا نخستین گام شجاعانه بسوی یک «رنسانس‌نو» و توسل به «نسل‌های آینده» نیست؟ اکنون حدود هشتاد سال است که فلاسفه، مورخین و منتقدین هنری بورژوائی، این سؤال را مطرح می‌کنند، و تاکنون، هیچیک از آنها نتوانسته است جواب کم‌وبیش مناسبی به آن بدهد. ولی، شاید، آنها بالاتکلیفی در برابر حقیقت تلخ را ترجیح دهند.

بعضی از آنها مدعی‌اند که نوگرایی، همچون «بی‌گناهی انسان اولیه‌ای است، که در تلاش رهائی از هرگونه فرهنگ است». آیا این، نوعی سرزنش نیست؟ گویا چنین است. با وجود این هرگاه که نوگرایی از سوی «چپ» مورد حمله قرار گیرد، همین منتقدین، بدفاع از آن برخاسته و آن را محصول بی‌معنی ولی ضروری تکامل تاریخی اعلام می‌دارند. آنها، حتی مدعی‌اند که نوگرایی، به‌تنهایی، امکان ترقی فرهنگی را میسر می‌سازد، چون نیازهای «افرادگوناگون» را برمی‌آورد. توده‌ها، به این عنوان که نسبت به فرهنگ، بی‌تفاوتند و باهنرها سردشمنی دارند، در اینجا به حساب نمی‌آیند. مدافعین نوگرایی اعلام می‌کنند که «فرهنگ توده‌ها، بمعنی نفی فرهنگ است.» (۱) اندیشه‌پردازان بورژوائی، که فرهنگ توده‌ها را خوار می‌شمارند، بین این دو نظر - که

یکی هنر نوگرایی را نشانه‌ای از قهقرا و انحطاط می‌دانند ، 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 - درنوسان هستند .

«توماس مونرو» رئیس افتخاری انجمن آمریکایی زیبایی - شناسی، پیشرونمائی 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 - مثلا در خط یا رنگ و غیره - تخصص می‌یابد . مونرو نتیجه می‌گیرد که «او جنبه‌های گوناگون اشیاء را ، که دلحظات مختلف و از نظرگاه‌های مختلف مشاهده شده‌اند ، با هم ترکیب کرده و بدین ترتیب تأثیری از بی‌ثباتی دگرگون شونده برجای می‌گذارد ... شعر پیشرو نما نیز از بحر و وزن ثابت و زبان صریح ، گریزان است . این شعر نیز طرفدار ابهام ، تأثیرات زودگذر و تلقین‌کنندگی بی‌مفهوم است . افسانه و درام ، از پذیرفتن طرح معین بعنوان کالبد نمایش ، و همچنین از ترسیم شخصیت‌های ثابت ، گریزانند ، در عوض ، بردگرگونی‌های روانی و ناپایداری روابط انسانی تأکید می‌ورزند . بدین ترتیب، مرز بین واقعیت و خیال ، بطور تصاعدی، تیره‌تر میشود .» (۲)

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

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

---

۲- توماس مونرو «ارزیابی درهنرها و دیگر تئوریهای مربوط به تاریخ فرهنگ» ، نیوزویک ، ۱۹۶۴ ، ص ۲۱ .  
۳- همانجا .

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

اخیراً کوشش‌هایی بعمل آمده است تا پیشرونمایی را بعنوان یک جنبش اجتماعی و تجربه‌ی اجتماعی وانمود کنند . مثلاً ، «کامیلاگری» مدعی است که صورت‌گرایان ، ذهن - گرایان ، نقاشان گروه «سریازخال 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 مردم‌گرایی ، جدایی هنرمند از جامعه را ، که محصول اقتصاد سرمایه‌داری است ، پاسخ می‌دهد . (۴) میتوان ادعا کرد که دوره‌ی «مردم‌گرایی قهرمانی» (۱۹۲۲-۱۹۱۷) ، یعنی جنگ داخلی ، ثمربخش‌ترین دوره‌ها بود ، چون از هنرمندانی نظیر «کاندینسکی» ، «ماله‌ویچ» ، «گابو» و دیگر مدافعان عقاید «انقلابی» غرب (مفهوم «هنر برای هنر») ، بطور رسمی حمایت میشد . بعد چه حادثه‌ای روی داد ؟ «میس‌گری» میگوید که عقاید حاکم بر اروپای «مترقی» نتوانست در برابر یورش روسیه‌ی «عقب مانده» ایستادگی کند . مفهوم ناسیونالیستی و «اسلاو دوستانه‌ی» هنر (هنر بعنوان وسیله‌ای برای تحول اجتماعی) بر «اروپامآبی» پیروز شد . به ادعای این خانم ، این پیروزی از آنجهت بود که «بلشویکها» ماتریالیست بودند . وقتیکه آنها با این معما روبرو میشدند که باید شکسپیر را برگزید یا یک جفت پوتین را ، تصمیم‌شان بر انتخاب پوتین بود . سیاست نوین اقتصادی بمرحله‌ی عمل درآمد و بورژوازی تسلیم شد . بورژوازی ، برخلاف حکومت بی‌پول آن زمان ، 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 «اختیار‌گرایی روشنفکری» ، یعنی «کاندینسکی» ، «گابو» و چند هنرمند دیگر را وادار به ترک روسیه کرد .

۴- ک. گری: «آزمایش بزرگ: هنر روسیه از ۱۸۶۳ تا ۱۹۲۲» ، لندن ،

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

در مقاله‌ای که درباره‌ی کتاب «میس‌گری» در مجله‌ی «هنر در آمریکا» بنگارش درآمده ، اینطور می‌خوانیم : «بین سالهای ۱۸۶۳ و ۱۹۲۲ ، نقاشی روسیه ، از شکوفائی مختصری برخوردار گردید و به آثار «تاتلین» ، «ماله‌ویچ» ، «گابو» و «په‌وسنر» منجر شد و توأم با بعضی عقاید بسیار صریح و انقلابی خود ، به هنر غرب ، الهام بخشید .» (۵)

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

انسان ، پس از خواندن این مجله ، به این نتیجه می‌رسد که گویی برای بورژوازی آمریکا گرامی‌تراز منافع هنری ملهم از «مردم‌گرایی قهرمانی» ، چیز دیگری وجود ندارد .

صورت‌گرایان ، که دم‌الاغ در نظرشان وسیله و نشانه‌ی «کشف خلاق» بشمار می‌رفت ، اکنون ، پس از نیم قرن ، قهرمان نامیده میشوند . در غرب ، اینچنین وانمود می‌کنند که گویا هرگونه پیشرفت فرهنگی ، از آنجا ناشی میشود ، و سبک ساده و شکل هنری ساده و بی‌طبقه‌ای آفریده می‌شود . بهمین جهت ، آنها ، امروزه مدعی‌اند که «داستان قدیمی» مبارزه‌ی بین فرهنگ بورژوایی و پرولتری ، کهنه شده است . فرمول جدید می‌گوید فرهنگ بورژوایی فقط تا جایی متضاد فرهنگ سوسیالیستی است که از آن جدا باشد . هربرت رید ، متخصص انگلیسی هنرهای زیبا ، اخیراً این نظریه را با اشتیاق خاصی گسترش داده است . او می‌گوید : «هنر ، یگانه است . و همواره ، از لحاظ ویژگیهای اصلی‌اش ، یگانه‌بوده است .» (۶)

مطابق گفته‌ی او ، وحدت فرهنگ جهان ، با تکامل

۵- «هنر در آمریکا» . شماره ۱ ، جلد ۵۱ ، فوریه‌ی ۱۹۶۳ ، ص ۱۲۰ .

۶- «استودیوی بین‌المللی هنر» ، ژانویه‌ی ۱۹۶۴ ، ص ۱۰ .

همه جاگیر صنعت ، وسایل ارتباطی و مطبوعات تعیین میگردد ، و بر اثر وجود آنها ، هنر جهان ، خصوصیات تمام نژادها و اوضاع و احوال زندگی را بخود جذب می نماید . او به این نتیجه میرسد : «یک جهان ، یک هنر : هر شق دیگری ، بمعنای عکس جریان فعلی تاریخ می باشد .» (۷)

اندیشه پردازان بورژوایی ، منکر این حقیقت نیستند که نوگرایی ، از یک فلسفه بدبینانه نسبت به زندگی ناشی می شود ، ولی ، تفسیر آنرا بعنوان انحطاط هنر - که از تلاشی جامعه‌ی سرمایه‌داری حاصل شده - مورد اعتراض قرار می دهند . مثلا ، مونرو بر آنست که بدبینی ، نه یک پدیده‌ی اجتماعی ، بلکه ، پدیده‌ای روانی است . او میگوید بدبینی - بعنوان درک غم‌انگیز زندگی - تا اندازه‌ای ، اعتراضی است همیشگی علیه تلخ‌کامیها و محرومیت‌های زندگی در جسم حیوانی بر روی کره‌ی ارض ، که در آن ، خواستها و آرمانهای انسان ، بمراتب ، از قدرت نیل به هدف ، در هر نظام اجتماعی دیگری فراتر رفته است .» (۸)

چرا و به چه مفهومی ، این خواستها و آرمانها ، «بمراتب فراتر میروند»؟

چون ، موافق گفته‌ی مونرو ، انسان و جامعه ، که یکی موجودی بیولوژیکی و دیگری موجودی اجتماعی است ، با یکدیگر آشتی ناپذیرند . انسان ، متحرک‌تر و انعطاف پذیرتر است و همواره بانظام اجتماعی - هر نظامی که باشد - در تضاد است .

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

### در جستجوی «هسته‌های منطقی»

نقاب اشتیاق به یادگیری ، مانند نقابهای نوآوری ،

۷- همان جا .

۸- توماس مونرو : پیشین ، ص ۱۰۳ .

پیشرو نمائی، رمانتیسیسم و حرارت انقلابی، تماماً، حیل‌هایی 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 چیزی در نوگرایی باشد، والا اینهمه چیزها درباره‌ی آن نوشته نمی‌شد. آنها، بارها و بارها به جستجوی آن «چیز»، «هسته‌ی منطقی» و «ذرات اولیه‌ی» مسایل زیبایی-شناسی عصر ما می‌پردازند. آنها «جزم‌گرایی» و «جامعه - شناسی مبتذل» کسانی را که درصددند «همه چیز را برحسب شرایط اجتماعی، تبیین کنند» مورد انتقاد قرار می‌دهند. آنان، خود، ترجیح می‌دهند بر اهمیت 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 بر استقلال خلاق او می‌دانند. این «استقلال» نیز، در واقع، چیزی نیست مگر اختیار نامحدود ذهنی، گرچه، بعضی‌ها، ضدیت «خود» انسان با واقعیت را شورش رمانتیک، اعتراض و «خودنمائی انقلابی» فرد، تلقی می‌کنند.

در سالهای اخیر، کارهای فرانتس کافکارا به این شکل تفسیر کرده‌اند.

موافق گفته‌ی پیروان کافکا، جامعه‌شناسی مبتذل، در آثار کافکار، فقط میتواند جدایی عمدی نویسنده را مشاهده کند. جامعه‌شناسان، توجه خود را منحصرأ بر روی علل خارجی متمرکز کرده و در نتیجه، کارهای هنری را بمثابه‌ی محصول خود بخودی تأثیرات اجتماعی در نظر می‌گیرند. اما دنیای کافکا، صرفأ تجلی‌گاه محیط معین در زمان معین نیست، زیرا بیگانگی بین انسان و جامعه را که نشانه‌ای از عصر صنعتی بطور کلی است، نشان می‌دهد.

جامعه‌شناسی مبتذل، بویژه به مفهوم «کلاسیک» آن، هرگز مدعی نشد که هنر، محصول نیروهای اجتماعی است، بلکه می‌کوشید تا ثابت کند که روش تولید، بطور مستقیم، سبک

هنری را تعیین می‌کند. این، دلیل عمده‌ای است که چرا جامعه شناسان مبتذل، از عقیده‌ی «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 غربی جور درمی‌آید». (۹) بدینسان، جامعه‌شناسان مبتذل، برخی ویژگیهای مثبت را به نوگرایی نسبت دادند.

متأسفانه، بعضی از منتقدین جدید جامعه‌شناسی مبتذل، به تشریح نظراتی می‌پردازند که خیلی شبیه نظراتی است که انتقاد می‌کنند، تاجائیکه، آنها هم یک عنصر «عام انسانی» در نوگرایی می‌بینند. مثلاً، «گاچف» معتقد است که ادبیات نوگرایی، نه بمعنای گریزمنفی از واقعیت عینی، بلکه، بمعنای بیان مثبت و بی‌مانند همان واقعیت می‌باشد. به‌تصور او طرفداری از نقاشی‌های گنگ عهد باستان که صفت بارز نوگرایی است، بیش از شکل و محتوی «فرهیخته»ی واقع‌گرایی رسانندگی دارد. او «نفس‌پرستی نوگرایانه در طغیان» را بمثابة نیروی استتیک. بی‌نهایت قدرتمندی تلقی می‌کند. در نظر او، «جریان» ادبیات و «شعور»، مبارزه‌ای است علیه «بیگانگی» سرمایه‌داری. انسان، در هنر نوگرایی، از نظر 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 در تخیل ادبی، یک زیربنای عینی دارد، چون، روابط واقعی بین انسان و جامعه‌ی سرمایه‌داری - مانند تقسیم دایمی کاریدی و کار فکری - را منعکس می‌کند». (۱۰) گاچف، بهیچوجه، به این امر توجه نمی‌کند که تقسیم دایمی کار فکری و کاریدی در جامعه‌ی برده‌داری آغاز گردیده، در حالیکه تفکر هنری انسانهای عهد باستان، «بهنجار»، یعنی ترکیبی، بود.

این بحث، بطور مفصل‌تری، در کتاب «مقدمه‌ای بر زیبایی‌-

۹- ولادیمیر فریش: «مسائل نقد هنری»، مسکو - لنینگراد، ۱۹۳۱،

ص ۱۸۹.

۱۰- «نظری ادبیات»، مسکو، ۱۹۶۲، ص ۲۶۲.

شناسی» ، اثر «یوری بورف» ، دنبال شده است . بنابه ادعای نویسنده ، نوگرایی محصول بحران ، واقع‌گرایی ، و ناشی از پوچی اجتماعی است . او مینویسد : «اینکه آرمانهای استتیک 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 ، باید جای خود را به نوگرایی بدهد . او می‌گوید : «نوگرایی ، کوشش واحدی است برای گریز از هنر محتضر و روی آوردن به هنر مستقیم عملی .» (۱۲)

در این استدلال ، چیزی نیست که نتوان آنرا در کتابهای نوگرایانه‌ی زیبایی‌شناسی 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 تأکید بر فروتری واقع‌گرایی ، سعی دارد آنرا «نجات دهد» . او این مطلب را بطرزی عجیب و با اعلام اینکه واقع‌گرایی - چون دست آوردهای نوگرایی را بخود جذب میکند - 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 اندیشه‌ی خود را از دست بدهد . واقع‌گرایی ، با سروسامان دادن به این کشفیات محدود ، توانست عمق تازه‌ای به محتوی فکری ، روانی و عاطفی خود بیفزاید و شکلهای نوینی بیافریند (برشت ، گورکی ، الوارد ، مایاکوفسکی) .» (۱۳) بورف ، در ارزیابی خود هرگونه معیار اجتماعی و طبقاتی را کنار می‌گذارد ، و این مبین آشفتگی وحشت‌انگیز کتاب او است . برای اینکه از آخرین نمونه‌ی نظرات او مطلع باشیم ، یک نقل‌قول دیگر از او می‌کنیم : «... فرض می‌کنند که هر چیزی را می‌توان بر اساس شرایط اجتماعی و طبقاتی این جریان ادبی تبیین کرد (گرچه ، نوگرایی ،

۱۱- یوری بورف: «مقدمه‌ای بر زیبایی‌شناسی» ، ص ۲۱۰.

۱۲- همان‌جا ، ص ۲۱۱ .

۱۳- همان‌جا.

بواسطه‌ی ماهیت پیچیده و مقضادش ، جریانهای انشعاب‌پذیر اجتماعی - سیاسی ، از ضدفاشیسم گرفته تا طرفداری از فاشیسم ، از کاتولیسیسم گرفته تا الحاد ، و از تفکر انسان‌دوستانه‌ی انتزاعی و تفکر دموکراتیک انتزاعی گرفته تا عقاید انضمامی و آشکار ارتجاعی بورژوائی را دربرنمی‌گیرد) . « چنین بنظر میرسد که نوگرایی ، نه با اقتصاد سرمایه‌داری رابطه‌ای دارد و نه با ایدئولوژی بورژوائی ، و برای بورف هم ، شق دیگری باقی نمانده ، مگر مشاهده‌ی آن بعنوان مکتبی که در خارج از حوزه‌ی طبقات و ایدئولوژی ، به حیات خود ادامه می‌دهد .

بعضی دیگر از نویسندگان می‌گویند که جنبه‌های مثبت نوگرایی ، در شکل است و بسیاری از «کشفیات» نوگرایانه ، برای تکامل هنرنوین ، دارای اهمیت می‌باشند . آنگاه به توصیف سبکهای نوگرایی 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 با ارزش و حقیقتاً شاعرانه یافت . تاریخ نوگرایی ، با انحطاط تصاعدی تخیل ، مشخص می‌گردد : ساختمان آن بیش از پیش انتزاعی و کسالت‌آور می‌شود ، به اجزاء تشکیل دهنده‌ی خود تجزیه گردیده و به شکل تمثیل‌های مشروط درمی‌آید ، و فقط بخاطر توانایی توسل به تخیل ، همراه با ساخت و پاختهای تازه ، از اهمیت نمی‌افتد . زیبایی‌شناسی نوین بورژوائی ، ضمن کوشش برای توجیه حق هنرمند به بدشکل کردن تخیل (بدشکل کردن ، کلمه‌ی مناسب‌تری است) ، از نیاز به آفرینش اسطوره‌ی تازه‌ای صحبت می‌کنند .

این «اسطوره‌ی نو» ، نه یک طرز تفکر مذهبی ، بلکه قرارداد شاعرانه‌ای است برای تفسیر استتیک‌ی تاریخ و تضادهای نوین اجتماعی . تصادفاً ، نوگرایی ، رابطه‌ی خود را با تفکر مذهبی و عرفانی هم حفظ می‌کند . مثلاً ، سوررالیستها این حقیقت را پنهان نمی‌کنند که ریشه‌ی «اسطوره‌ها»ی آنان در عرفان است . بسیاری از آنان «هی‌یرونی موس‌بوش» را پدر روحانی خود می‌دانند . هی‌یرونی موس‌بوش ، نقاش فلاندری قرن شانزدهم ، که

تخیل زنده را با استعداد مشاهده و روانشناسی‌گرایی ماهرانه درآمیخت ، یکی از اولین کسانی بود که نقاشی صرفاً مذهبی را رایج کرد و دردنیای اطرافش به جستجوی موضوع کار پرداخت ؛ طبعاً ، او نه نماینده‌ی انحطاط ، بلکه ، نماینده‌ی فرهنگ جهان است . لیکن ، عنصر قرون وسطایی ، عرفانی و تمثیلی بی‌مانندی که در هنر این نقاش دیده‌میشود ، سخت ، برنقاشان منحنی تأثیر گذارده است و این کوشش در جهت رسیدن به عرفان ، از ویژگیهای جریانهای نوگرایی می‌باشد .

متأسفانه ، گویا برخی از منتقدین ما هم به اسطوره‌ی نوگرایی ایمان آورده و در آن «کشفی» را می‌بینند که مختص قرن بیستم است . «شارگین» می‌نویسد : «هنر نوگرایی ، تنها سبک ممکن برای انعکاس و درک استتیک‌ی عصر ما در چارچوب جامعه و شعور بورژوازی می‌باشد .» (۱۴) سپس می‌افزاید چون ، در عصر امپریالیستی ، دنیای درونی هنرمند ، در نزد او به واقعیت یگانه و مطلق تبدیل میگردد ، دنیای درونی ، یعنی چیزی که از زندگی واقعی جدا شده - احساس جریحه‌دار فردی - به چیزی مبدل میشود که دارای اعتبار کلی و عام است . شارگین تصور می‌کند که بپیش کشیدن این فرضیه ، جامعه‌شناسی مبتدل را نفی کرده است ، در حالیکه ، در واقع ، موافق همان خطوط ، استدلال می‌کند .

میتوان برای زودباوری ساده لوحانه‌ی شارگین دلایلی پیدا کرد (او از «ا . لپیا» و «ج . سوینی» بعنوان هنرمند نام نمیببرد ، و توافقش با اینان ، بدون قید و شرط است) . لیکن ، مشکل بتوان پذیرفت شخصی که مدعی است موافق شرایط عصر خود می‌اندیشد ، ممکن است نوگرایی را بعنوان یگانه «انعکاس» آن عصر بداند ، و پدیده‌ی واقع‌گرایی سوسیالیستی را که در جوامع بورژوازی دیده میشود ولی محصول شعور بورژوازی نیست ، نادیده بگیرد . چطور ممکن است واقع‌گرایی «رمارکه» ، «بول» و «آلدینگتن» را که در چارچوب جامعه‌ی بورژوازی تکامل می‌یابند ، از نظر بیندازد ؟

بالتبع ، «نظام واژه‌ها» ، که شارگین به توصیف اصول

اساسی آن پرداخته ، بیش از این گفته‌ی صرف است که نوگرایی ، نه فقط یک «حقیقت تاریخی» ، بلکه ، «یک محصول ضروری تاریخی» نیز می‌باشد . (ابتدالی که در این 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 که درشوروی (یوگنیانیپوویچ ، دمیتری زاتونسکی ، بوریس ساچکف) ، جمهوری دموکراتیک آلمان (آلفرد کورلا) ، مجارستان (استفان ماترای) و لهستان (زولکی یفسکی) شدیداً به انتقاد گرفته شده‌اند . اما این مشاجره‌ی قلمی رانمیتوان پایان یافته تلقی کرد . مقالات بازهم بیشتری درباره‌ی اثبات این قضیه نوشته میشود که نوگرایی ، دنیای تحول یابنده را منعکس میکند ، درک جدیدی است از هنر ، 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 ، استقلال فردو اثبات حق آفرینش واقعیت بجای تقلید از آن میباشد . به قول آنان ، در این شرایط ، دیگر نیازی به هیچ‌گونه معیاری برای زیبایی در رابطه با واقعیت بیرونی وجود ندارد . گذشته از این ، نسبت به خود واقعیت هم تردید می‌کنند . تردید در واقعیت را وظیفه‌ی تکامل تاریخی انسان ، علم ، صنعت ، روابط اجتماعی و بطور خلاصه ، وظیفه‌ی فعالیت بشری میدانند .

افشای این عقاید ، عموماً ، بامقایسه‌ای بین گذشته و حال همراه است . آیا این مقایسه‌ی دیروز و امروز ، در واقع ، توجیه‌پذیر است ؟ به این سؤال به سادگی نمیتوان پاسخ گفت . ولی ، یک مطلب رامیتوان بااطمینان خاطر متذکر شد : نه هر چیزی که گذشته تعلق داشته باشد سزاوار سرزنش است ، و نه هر چیزی که به زمان حال متعلق باشد شایان تمجید است . مثلاً ، بعضی از نویسندگان که در گذشته می‌پذیرفتند که واقعیت عینی ، مستقل از مردم وجود دارد ، اکنون ، آنرا ناشی از فعالیت بشر میدانند ؛ سابقاً از انسان‌گرایی بورژوائی و انسان‌گرایی سوسیالیستی صحبت میکردند ، اکنون به هوادارای «انسان-گرایی جهانی» برخاسته‌اند ؛ سابقاً وجود دوفرنهنگ راد رفرهنگ

هرملت می‌پذیرفتند، اکنون نوگرایی را نهضتی غیرطبقاتی و تجلی «روح» عام انسانی می‌دانند که «در عصر سیپرنتیک، فیزیک اتمی و ماشینهای اتمی، کیفیات تازه‌ای بخود گرفته‌است». اینگونه ارزیابی را میتوان در آثار برخی از منتقدین و زیبایی شناسان دید. بدشواری بتوان گونه‌ای «هسته‌ی منطقی» درمفاهیم «نوین» آنها یافت. تمامی این نظرات، سخن از علاقه به‌سازش بانوگرایی می‌گویند و آنرا بمثابة نهضتی مجسم می‌کنند که «از زمان خود جلو» افتاده است. برای افشای ابهام 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 با صدف‌حلزون، جزم‌گرایی یا توهم بی‌اساس است؟

مثلاً «ارنست فیشر»، نویسنده‌ی اتریشی، می‌گوید که «مارکسیستهای جزم‌گرای» هنر و ادبیات را بمثابة نوعی صدف حلزون، بمثابة محصول شرایط معین تاریخی و اجتماعی در نظر می‌گیرند و نه چیز دیگری. او ضمن تشریح نظرات کسانی که بر آنان نام «جزم‌گرای» نهاده، می‌نویسد: «هر طبقه‌ی اجتماعی یا نظام اجتماعی، صدف حلزون خود را که فقط محصول همین حلزون است و بس، بر پشت خود حمل میکند.»

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

فصلی از کتاب فیشر که در نشریه‌ی «فلسفه‌ی علمی در جهان امروز» منتشر شد، موجب بحثهای فراوان و بیان نظرات «له» و «علیه» گردید. مثلاً، «هونور آرونلد» تصور میکند که عقاید

فیشر ، نشانه‌ای از «کاهش سخت‌گیری نسبت به هنرمندان و هنر، پس از مرگ استالین بشمار میرود». خانم آروندل ، این بحث را با روح بی‌طرفی ایدئولوژیکی تفسیر میکند . در هنر ، هیچ‌گونه اختلاف طبقاتی نباید دیده‌شود ، چون برخورد طبقاتی با هنر ممکن است موجب پیدایش اصطلاحاتی نظیر «بورژوازی» و «پرولتری» که حاوی تک نواهای تمجید و نکوهش هستند بشود . مانند : «هنر بورژوازی چیز بدی است» ؛ «هنر پرولتری چیز خوبی است» .

اما بیشتر شرکت کنندگان در بحث ، مانند «هربرت اسمیت» ، «داوید کرگ» ، «پیتروپینک» ، «یولیان هارت» و دیگران ، نظریه‌ی فیشر را مورد انتقاد قرار داده و آنرا کوششی برای پنهان کردن فلسفه‌ی علمی، زیرپوشش آموزش اصول اسکولاستیک و دسته‌گل «فوق‌اختیارگرایی» ، میدانند .

پایه‌گذاران فلسفه‌ی علمی، هنر را محصول شرایط مادی زندگی مردم میدانستند . «مناظر خیالی‌ذهن انسان نیز ، ضرورتاً، پندارهای متعال جریان زندگی مادی آنان است ، که از لحاظ تجربی قابل بررسی، و وابسته‌ی مقدمات مادی میباشند». فلسفه‌ی علمی ، با در نظر 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 ، با وجود این ، خصلت روبنایی خود را حفظ می‌کنند . تئوریه‌سینهای شوروی ، در جریان بحث ، این مسئله را بدون هیچ‌گونه تردیدی ثابت کردند .

فیشر ، کاملاً منکر این نتایج است . با شنیدن فرمول «هنر ، روبناست» فقط یک چیز به ذهن او خطور می‌کند : اگر هنر ، روبناست ، پس صدقی است که باید همراه با جسم حلزون رشد کند و از بین برود . فیشر ، پس از ارائه‌ی این نظر ، بلافاصله علیه آن می‌شورد . او میگوید : «عباراتی نظیر این که اکسپرسیونیسم منعکس کننده‌ی روبنای ایدئولوژیکی بورژوازی منحط است ، یا ،

نقاشی انتزاعی نمایانگر روبنای ایدئولوژیکی امپریالیسم است ، تماماً ، نکات سهل و برجسته‌ی جزئی هستند . اگر ادبیات و هنر ، چیزی بیش از روبنای ایدئولوژیکی روابط معین اقتصادی و اجتماعی نیستند ، در اینصورت ، آثار هنری همراه با شرایط مقدماتی اجتماعی خود ، از میان خواهند رفت .»

این ، استدلال شگفت‌انگیزی است . فیشر ، با اتخاذ چنین موضع متضادی ، به نتایج غیرمنتظره و عجیب و غریبی می‌رسد : آثار هنرمندان میانه‌رو ، که از عقاید حاکم زمان خود پیروی می‌کنند ، بخشی از روبنا 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 . مثلاً ، «فاده‌ی بولگارین» و «آکساندر پوسکین» تفسیرهای خاصی از این روابط بعمل آورده‌اند . آثار «بولگارین» ، مرده و فراموش شده‌اند ، و آثار پوشکین به پیش‌بینی آینده پرداخته‌اند . راستی چرا ؟

کسی نمیتواند با این گفته‌ی فیشر مخالفت کند که هنرمند میانه‌رو ، همراه با همان روابط اجتماعی که بوجود آورنده‌ی آن بوده‌اند ، و حتی گاهی زودتر از آن ، میمیرد . داستانهای خسته‌کننده ، زوداز خاطر میروند . این امر ، بدون در نظر گرفتن اینکه داستانهای مزبور عقاید حاکمه را مجسم می‌کنند یا به پیش‌بینی آینده‌ی می‌پردازند ، پیش‌می‌آید . از سوی دیگر ، شرایطی که از لحاظ تاریخی موجب پیدایش پوشکین گردید ، مدتها است که از بین رفته ولی خوراننده ، همچنان از اشعار او لذت میبرد .

حقیقت ، همواره در هنر ، حاضر و حاوی ذره‌ای از آن معرفت مطلق است که انسان در تلاش دست یافتن بر آنست . منظور ما ، حقیقتی اصیل است ، نه یک صورت ظاهر بی‌مغز و ترسیم بی‌الهام «هر تجربه‌ای» . حقیقت ، در اثر مهارت هنرمند در بازنمایی جریانهای اصلی و تمایلات عمده‌ی زندگی ، و آن چیزی هستی می‌یابد که مختص هنر ، غیر قابل تکرار و با وجود این ،

ضروری است . قدرت تفکر هنری «تمام و کمال» در همین است . هنر ، که «ثمره‌های» فعالیت بشر را بخود جذب میکند ، ضرورتاً باید بشردوست باشد . تمامی تاریخ هنر ، این را ثابت می‌کند . آرمانهای بشر دوستانه ، همواره دوجنبه‌دارند : شکل بعنوان تجلی زیبایی حقیقی ، و محتوی ، که نشان‌دهنده‌ی آرمانهای جامعه و طبقات بشمار میرود . آرمانهای بشردوستانه ، «ثمرات» تجربه‌ی مثبتی است که بشیریت‌فراهم آورده‌است . طبقات‌مترقی هر عصری ، به شناخت عینی جریانهای زندگی مایلند ، چون جریان تاریخ ، درجهت آنان است . بنابراین ، تصادفی نیست که آثار هنری که ارزش خود را تا امروز حفظ کرده‌اند ، آثاری هستند که با مبارزه‌ی نیروهای مترقی جامعه ارتباط داشته‌اند . میدانیم آثار «آشیل» باتوده‌ی مردم ، آثار «رابله» بامردم جوامع اولیه‌ی بورژوازی ، آثار پوشکین با «دسامبريست‌ها» ، آثار «رپین» و تولستوی با جنبش دهقانی روسیه‌ی بعد از اصلاحات ، و آثار گورکی با پرولتاریای انقلابی درارتباط بوده‌اند .

گرچه این هنرمندان ، به‌وضوح ، با «یک‌لحظه‌ی تاریخی» درارتباطند ، ولی آثارشان ، بمراتب از این 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 ، وظیفه‌ای است جادویی . انسان ، دنیای اطراف خود را «از طلسم میرهاند» و طبیعت را ناآگاهانه (هنرمندانه) از نوشکل میدهد - این وظیفه‌ی هنر ، تجلی زیبایی است که از شرایط تاریخی و اجتماعی فراتر میباشد . ازسوی دیگر ، شرایط اجتماعی ، گذرا بوده و بازیربنای اقتصادی و منافع محدود مالی دررابطه است . چنین است اساس تضاد بین‌عنصر هنری و اجتماعی . «هانس‌کوخ» ، یکی ازفلاسفه‌ی جمهوری دموکراتیک آلمان ، این مفهوم را به طریق زیر تفسیر کرده است :

«تقابل دایمی اصول استتیکی و اجتماعی 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 را دربرابر اصول طبقاتی قرار می‌دهد . بگفته‌ی فیشر ، انسان باتمام تضادهایش ، عشق می‌ورزد و رنج می‌برد ، تنفس میکند ومانند هر انسان دیگری میمیرد و بدینسان بر «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 خود را - که هرچیز گذرا را به روبنا منسوب میکند - پی‌ریزی نموده و باقایل شدن به یک اختلاف عمیق - ولی نادرست - بین اصول استتیکی (ابدی) و اجتماعی (گذرا) و بین اصول عام انسانی (ابدی) و اصول 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 نواقص نوگرایی ، سهل‌انگار میکند .

هنرمند و «قوانین اجتماعی» - این مسئله‌ای است که فیشر علاقه‌ی وافری به آن ابراز میدارد . او لازم به تأکید میداند که کار هنرمند ، فقط ، میتواند یک «تصمیم آزاد» باشد ، نه پاسخ به یک تصمیم معین و نه نتیجه‌ی نوعی راهنمایی . اگر هنرمند سوسیالیست ، چیزی بیش از سخنگوی کمیته‌ی مرکزی و عضو بسیار ماهر در شعبه‌ی تهییج و تبلیغات نباشد ، در اینصورت ، او نه تنها بعنوان یک هنرمند ، تحقیر خواهد شد ، بلکه ، به عنوان یک تهییج‌گر و مبلغ نیز ، تأثیری نخواهد داشت . اگر قرار باشد هنر سوسیالیستی خود را با مقتضیات جاری تاکتیکی سازش دهد ، در اینصورت نیروی حیاتی خود را از دست خواهد داد .

این ، نتیجه‌گیری عجیب و غریبی است . اما ، باز هم ، چیزی بیش از عجیب و غریب 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 با هنر بیگانه‌اند . ما نمیدانیم چه علتی فیشر را واداشته تا اینچنین طعنه‌آمیز و خشمگینانه انتقاد کند .

بازهم برای ما قابل درک نیست که شخصی مانند فیشر با آن 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 کاملاً به خود فیشر مربوط میشود و ما قصد داوری کردن درباره‌ی او را نداریم . البته ، بحث درباره‌ی جنبه‌های خصوصی ، موردی ندارد . اما در مورد کوششهای او برای 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 به نقطه‌ی عزیمت یک جنبش مرفعی ، 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 به سرمایه‌داری را گاهی بسا سوزش رمانتیک و گاهی باطرز فکر انتقادی‌اش بیان میکند . پیروان فلسفه‌ی علمی دربریتانیا ، بدرستی خاطر نشان میسازند که فیشر هنر را شکل تجلی جوهر ابدی انسان می‌داند . «داویدکرگ» میگوید : «اینست غمض کلام‌بیهوده‌ی انسان گرایان ، تئوری ضعیف و بی‌شکلی که جامعه‌ی متحول و شرایط ویژه را نادیده میگیرد - و با آن ، سفسطه‌ی عامیانه‌ای که میگوید «طبیعت انسان هرگز دگرگون نمیشود» ، تفاوت چندانی ندارد .»

نظریه‌ی فیشر ، نتیجه‌ی تفسیر هنر براساس تقابل است : او برخوردار طبقاتی را دربرابر برخورد عام انسانی ، هنر را دربرابر جامعه ، آزادی هنرمند را دربرابر راهنمایی حزبی قرار میدهد . «پیتربینک» باکنایه میگوید که فیشر ، مطابق نظرات خودش ، هنرمند را - باحساسیتش ، واکنش شدیدش دربرابر شرایط و واقعیت‌های تازه ، مشاهده و قدرت خیال پردامنه‌اش - 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 و غیر عادلانه‌ی او علیه جامعه می‌باشد .  
 تئوری شورش رمانتیک‌فرد علیه‌جامعه ، تئوری تازه‌ای  
 نیست . ریشه‌های این تئوری در میان رمانتیسیست‌ها و ادبیات  
 «انسان اضافی» دویده است . این تئوری را ، به‌گونه‌ای ، میتوان  
 در آثار زیبایی شناسان معاصر بورژوازی - توماس مونرو ،  
 هربرت رید ، آندریویچی و دیگران - 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 هر جامعه‌ای درحالت  
 بیگانگی است ، درحالی‌که فرد درحالت بیگانگی است . گویا علت  
 این بیگانگی ، این حقیقت است که «قوانینی که خارج از اراده‌ی  
 انسان هستند بر زندگی او حاکمند .» (۱۵) به این علت ، واقعیت  
 عینی ، همواره ، قهر خود را بر روی فرد اعمال کرده و موجب  
 رنج او میگردد . این امر ، هر نویسنده‌ای را - مثلاً ، مانند  
 فرانتس کافکا - که موضوع بیگانگی را مطرح کند ، به یک  
 واقع‌گرای و تحول‌گرای شورشی مبدل مینماید . همین ، چیزی  
 در اختیار 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 .  
 «زیگفرد الهان» ، منتقد آلمانی ، بدرستی خاطر نشان می‌سازد که  
 بین افراد ، بین فرد و جامعه ، بین هنر و مردم و غیره ، بیگانگی  
 وجود دارد . اما این بیگانگی ، بیماری ویژه‌ی امپریالیسم است .  
 از سوی دیگر ، اگزیستانسیالیست‌ها ، که انسان را موجودی تنها ،  
 رها شده و بی‌امید میدانند ، بیگانگی ، یعنی تضاد بین انسان  
 و جامعه را اصل مطلق و ابدی هستی ، بشمار می‌آورند .

ادبیات جهان ، ستیز «مهلک» ، یا عبارت امروزی ،  
 بیگانگی بین هنرمند و جامعه‌ی بورژوازی را نادیده نگرفته است .

بیگانگی ، موضوع اصلی داستانهای مانند «کار» اثر زولا ، «نابغه» اثر درایزر ، «درباره‌ی اسارت بشر» اثر سامرست-موام ، «شورزندگی» اثر «ایروینگ استون» ، «دکتر فاستوس» اثر توماس مان ، «مقبره‌ی شهید جنگهای صلیبی» اثر «کرونین» و غیره بوده است . تاریخچه‌ی زندگی «کلود لانتیر» و رفقاییش ، شخصیت‌های داستان امیل زولا ، با توصیف تلاش دیوانه‌وار آنان در این راه که چیزی نباشد مگر هنرمند ، آغاز می‌گردد . آنها گمان میکردند که مسایل زیبایی و شکل ، مستقل از تضادهای اجتماعی ، وجود دارند . این ، مبین نظریه‌ی آنهاست ، مبنی بر اینکه «روزی فرا خواهد رسید که هویجی که در اصل توسط انسان نقاشی شده ، نقاشی را سراپا دستخوش تحول کند» . (۱۶) اما این روز ، به روز سرنگونی آنان مبدل گردید . بعضی از آنها خودکشی کردند ، بعضی دیگر ، در نیمه 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 که علیه آن به طغیان برخاسته بودند . این ، شورش مدافعان فردگرایی علیه خود پرستان پیروزمند بود .

شورش «اوگن ویتال» (در «نابغه» اثر «درایزو») حتی فرصت پیروزی کمتری داشت . او سعی کرد «راه خود» را با انرژی اصیل آمریکایی بگشاید . این کار ، از نقطه نظر علمی ، بدان معنا بود که میبایست به «حرک خود ادامه دهد» ، «دلیر باشد» ، و «موفق شود» . اما نه کار سخت و نه تصاویر شجاعانه و جالب توجه او ، هیچکدام موجب استقلال مادی وی نگردیدند . اوگن ، ذاتاً فردگرای است . هدف تغییرناپذیر او ، وادارش کرد تا «آخرین گام را بردارد» و درحالی از بین رفت که توسط جامعه‌ی بورژوازی که علیه آن «طغیان» و «شورش» کرده بود ، درهم-کوبیده شد .

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

و طغیان غایتمند و روشن بینانه باقی گذارده باشد .

«شورش» معمولاً شکل گریز هنرمند از واقعیت ، «خود - تنهائی» در برج عاج ، غرق شدن در تفکر «ناب» و غیره را بخود میگیرد . تمامی این شکلها ، گاهی هنرمند را وامیدارد تا خود را مغرورانه مستقل احساس کند ، و غالباً مردم زودباور را به گمراهی می کشاند . در نظر آنان ، افکاری که «متضاد» واقعیت باشند (مانند کابوسهای اکسپرسیونیستی و سوررالیستی) بمثابة اعتراض و شورش است . بعضیها درصددند به نوعی «انگیزه» در این «شورش» دست یابند که هنرمند را وادار به فراتر رفتن از حدود جامعهی بورژوازی میکند . آنها حتی در تفکر نوگرایانه ، عنصری را می بینند که آنرا هم طراز فلسفهی علمی میسازد . پایه گذار فلسفهی علمی ، ضمن صحبت از ماده گرایی دیالکتیکی و متافیزیکی ، در هفدهمین تز خود دربارهی «فویرباخ» ، مینویسد : «فلاسفه ، فقط جهان را به طریقی گوناگون تفسیر کرده اند؛ در صورتیکه ، نکتهی اصلی ، عبارتست از تغییر دادن آن» . بگمان بعضی از نویسندگان ، نوگرایی ، عمل را جای نشین اندیشه میکند . اما این عمل ، که هدفش دگرگون کردن جهان است ، مانند تصویر تحریف شدهی جهان بر روی تابلوی نقاشی بنظر میرسد ، یا عبارت دیگر ، یک ساختمان کاملاً تئوریک است . بعضی از تفسیرکنندگان نوگرایی ، به تز دوم پایه گذار فلسفهی علمی توجهی نمیکنند : «این مسئله ، که آیا میتوان حقیقت عینی را به تفکر بشر نسبت داد یا نه ، نه یک مسئلهی تئوریک ، بلکه ، مسئلهای است مربوط به عمل» .

قبلاً نظریهی بورف دربارهی گورکی ، مایاکوفسکی و برشت را متذکر شدیم که میگفت اینان در درجهی نخست ، «دست آوردهای نوگرایی» را تنظیم کرده و درست پس از اینکار ، واقع گرایی را «احیا» کرده اند . بعضیها نیز بر این عقیده اند که «الوارد» و «آراگون» در دیوانگی سوررالیستی ، نوعی اعتراض سی دیدند که مقدمهی گذار آنها به سوی هنر واقع گرای مرفقی و غیره گردیده است .

اما این احتمال کلی که «سوررالیسم - شاخه ای از واخوردگی و دیوانگی - ارادهی انسان را مقید و اعتراض او را خفه میکند ، صحیح تر بنظر میرسد . آراگون ، در مقالهی خود

دریاری «الوارد» ، تأکید میکند که شاعر با استعداد ، فقط در صورتی شاعر واقعی مردم خواهد بود که سوررالیسم را در کند . زندگی الوارد ، مبارزه‌ی دراماتیکی بود با خودش . آراگون می‌نویسد : «او مرد ، درحالیکه زندگی خود را آنچنان که میخواست ، سپری نکرده بود . همانطور که خودش ارزیابی کرده بود ، زندگی‌اش موفقیت‌آمیز نبود یعنی وقت زیادی را در چهارراه‌ها به سرگردانی و جستجوی راه مشترکی با تمامی جهانیان ، تلف کرده بود .»

علت بیگانگی بین فرد و جامعه‌ی بورژوایی را باید در مالکیت خصوصی جستجو کرد . این امر ، همچنین ، نشان میدهد که نمیتوان هیچگونه داستان مهمی دریاری سرنوشت بشر در جامعه‌ی مالکان خصوصی و پول اندوزان نوشت ، بدون اینکه تضادها ، ستیز و دشمنی بین فرد و جامعه افشا نشود . فرانتس کافکا بهیچوجه تنها نویسنده‌ای نیست که روی این موضوع دست گذارده باشد . بنابراین ، ستودن او بعنوان نویسنده‌ای که موضوع تازه‌ای را کشف کرد ، کار نادرستی است . واقع‌گرایی انتقادی قرن نوزدهم ، اساساً این موضوع را بامسئله‌ی «انسان اضافی» مربوط کرد . در قرن بیستم هم ، موضوع اصلی «نسل - گمشده» و «نسل متلاشی» گردید . این تضاد بین فرد و جامعه‌ی بورژوایی ، اکنون «پادرواست» چون ، تضادهای سرمایه‌داری ، به‌نهایت شدت خود رسیده‌اند .

فیشر ، در کتاب خود بنام «ازگریپارزر تا کافکا» متذکر میشود که کافکا تنها و در «سرزمین بی‌انسان» زندگی میکرد . پراگ ، در نظر او ، «شهر بیگانگی» (۱۷) و اتریش ، «سرزمین بیگانگی» بود ، که در آن بوروکراسی حاکمه ، همه چیز را به ضد خود تبدیل میکرد : «فعالیت را به تحمل رنج ، قدرت را به ضعف ، و باروری را به اختگی مبدل می‌ساخت .» (۱۸) تمامی جهان ، و تمامی تاریخ بشریت ، در نظر کافکا ، «تاریخ بیگانگی» بود . تنها دلیل این امر ، عدم توانائی درک تاریخ بوسیله‌ی

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

کافکا از سرمایه‌داری انتقاد میکند، ولی انتقادش 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 در تاریخ نمیدانست، چون مجذوب «ایده‌ی مطلق» و «روح خبیث‌بوروکراسی» شده بود. کافکا می‌گوید «هرانقلابی به بناپارت‌گرایی می‌انجامد. انقلاب، رخت‌برمی‌بندد و آنچه‌که باقی‌میمانند، بوروکراسی است.» (۱۹) پیروان کافکا، او را همچون پیامبرو غیبگو مجسم میکنند. او، در واقع، تحت تاثیر هیچ‌گرایی عرفانی بود، که در محافل بورژوازی آن زمان رواج فراوان داشت.

نظرات استتیک‌ی کافکا، از بسیاری جهات، با برنامه‌ی کار «هنر متافیزیکی» مطابقت دارد. اکسپرسیونیسم، که در آن زمان رواج مییافت، مدعی داشتن حق نفی طبیعت، «فیزیک زندگی روزانه»، منطق حواس، مبدل کردن حیوان و انسان به چیزهای عجیب و غریب در دفاع از تمام قوانین تشریح و برای نشان‌دادن «سرنوشت شوم»، بوسیله‌ی هنرمند گردید. کافکا، بدقت به این 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. (این نظریه، بوسیله‌ی اگزستانسیالیست‌ها که مدعی‌اند کارهای هنری، نوشته‌های باقاعده هستند، تکامل داده میشود. این قاعده، از نظر آنان، رمزی است که انسان نمیتواند همواره به گشودن آن توفیق یابد.) برای درک این تمثیل‌ها باید از یک قاعده‌ی کاملا انسانی سود جست و آنها را با همان روش شعری که نوشته شده‌اند، خواند. هر تمثیلی،

به اندازهای تفسیرهای ممکن ، معنی دارد ، یعنی چند معنایی است .  
 تمیثلهای کافکا ، آنطور هم که بعضی ها فکر میکنند ،  
 چند معنایی نیستند . خوانندگان شوروی بابرخی از قصه‌ها ،  
 داستانها و آثار کافکا مانند «دردادگاه» (۲۰) ، «تناسخ» ، «دربرابر  
 قانون» ، «مسافران» و سایر آثار وی آشنا هستند . این آثار ، با  
 قراردادی بودن ، «وهم‌گرایی» و بی‌منطق بودن ، مشخص می‌شوند .  
 کافکا زندگی را همچون فاجعه‌ای در تونل ، و در نقطه‌ای آنچنان تاریک  
 میداند که «نمی‌توان مطمئن بود که آیا آغاز و پایانی دارد یا نه» .  
 فکر انسان ، تحت این شرایط ، به پرورش خیالهای واهی  
 می‌پردازد ، و بگمان او ، بعضی از این خیالهای واهی ، تجلی  
 حقیقی زندگی هستند .

در نظر کافکا ، عنصر غیرمنطقی ، جای شناخت حقیقی  
 واقعیت عینی را میگیرد . اما مغز او متلاشی شده ، زیرا ،  
 نه تنها تابع عنصر غیرمنطقی ، بلکه ، همچنین ، تابع واقعیت  
 تلخی است که بطور مستقیم درک میکند . توصیفهای طبیعت‌گرایانه  
 که فقط موجدبیزاری میگردند (توصیف اعدام درد داستان «دردادگاه» ،  
 تجسم «گرگور سامسا» که به هیبت حشره درآمد و غیره) نیز  
 بخشی از سبک او هستند .

فرانتس کافکا ، دنیای بیگانگی رامی‌بیند و کوششی برای  
 مداوای آن بعمل نمی‌آورد .

درد داستان «دردادگاه» ، اومسافری را توصیف میکند که  
 شاهد اعدام یک سرباز است . مسافر ، علیرغم غیرعادلانه بودن  
 آشکار اعدام و غیرانسانی بودن تنبیه ، اینطور فکر میکند : «دخالت  
 جدی در کار 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  
 در برابر زشتیهای اجتماعی ، میتواند با سازندگان جامعه‌ی نو  
 ارتباطی داشته باشد ؟

همانطور که قبلا گفته شد ، فلسفه‌ی کافکا ، با اکسپرسیونیسم ،  
 سوررئالیسم ، فرویدیسم ، اگزیستانسیالیسم و غیره دارای وجوه

مشترک است . بنابراین ، جای تعجب نیست که بسیاری از مفسران مکاتب نوگرای معاصر ، در میراث ادبی کافکا ، تمامی اصولی را می بینند که از آن خود می دانند . اما همانند کردن آثار کافکا بطور کامل ، بایکی از این مکاتب ، کار نادرستی است . کافکای نوگرای ، دارای عقیده‌ی جمهور مردم نیست - آثار او از مرزهای پژوهش و جزمهای صرفاً استتیک فراتر میروند . کافکا به مسایل اجتماعی زمان خود ، و به سرنوشت انسان کوچک ، علاقمند بود . البته ، این علاقه ، همیشه ، علاقه‌ی بیمارگونه‌ای بود که با عقیده‌ی غیرمنطقی او درباره‌ی واقعیت و جهان بینی تراژیک ارتباط داشت .

توماس مان ، در مقدمه‌ای برداستان «قصر» اثر کافکا ، مینویسد : «او یک خیالپرداز بود ، و تصانیف او نیز از لحاظ شکل و محتوی ، خیالگونه‌اند ؛ آثار او ، همچون خیالهایش (این سایه - تصویرهای زندگی واقعی) - سخت ، غیرمنطقی و بیهوده هستند . اما سرشار از اخلاق مستدل ، اخلاق طعنه آمیز ، طنزوار و مایوس کننده است ...» (۲۱) این مهم نیست که توماس مان تا چه اندازه با کافکا - که در نظر او نویسنده‌ی بسیار با استعدادی است - همدردی میکند ، بلکه ، مهم این است که نمیتواند آن مقدار از خصوصیات آثار کافکارا که برای «توماس مان» 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 کرده‌ی ارض می‌دانند ، حمایت می‌کنند ، فاصله‌ی باز هم 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 .

تاجاییکه بعنوان حقایق متدولوژیک و بعنوان اصول اولیه ، مورد استفاده قرار میگیرند ، بحثی در آنها نیست . اما بیایید فرض کنیم که محقق ، ضمن تحقیق درباره‌ی شکلی از شعور اجتماعی کارش به تکرار یکی از این اصول محدود شود ، و کوششی برای بکار بستن فرمولی جهت تحلیل یک پدیده‌ی واقعی بخرج ندهد . در اینصورت ، نتایج زیر بدست میآیند : هنر واقع‌گرایی ، وجود اشیاء را مستقل از شعور ما می‌پذیرد ، یا هنر واقع‌گرایی ، انعکاسی از زندگی است . اینگونه اظهارات ، نمیتوانند نظریه‌ی هنری ما را غنا بخشند . ما غالباً در زیبایی‌شناسی نوین بورژوازی با اینگونه تعاریف مواجه میشویم . مثالی بزنیم . «رنه دومسنیل» به‌سؤال : «واقع‌گرایی چیست ؟» اینطور پاسخ می‌دهد : «واقع‌گرایی یک آیین فلسفی است که ، برخلاف فلسفه‌ی «بارکلی» ، دنیای خارج را واقعیتی عینی میداند . معنی این واژه ، در زیبایی‌شناسی نیز همین است .» (۲۲) کسانی‌هم‌که ادعا می‌کنند هنر ، تماماً واقع‌گرایانه است ، چون همواره در واقعیتی که از آن مستقل است ریشه دارد ، واقع‌گرایی را باتکیه بر مقولات متعدد تعریف میکنند .

بسیاری از هنرمندان میتوانند بگویند که هدف زندگی آنان ، منعکس کردن دنیای خارج از شعورشان است . اگر بهمین گفته اکتفا کنند ، چگونه میتوان آنها را از «واقع‌گرایان - طبیعی» تشخیص داد ؟ یا ، بهمین دلیل ، چگونه ممکن است آنها را از هنرمندانوگرایی تشخیص داد که میگویند اشیائی که مستقل از شعور او وجود دارند ، نه اشیاء منعکس شده ، بلکه ، نقطه‌ی عزیمتی هستند که او از آنجا بسوی جهانی که در آن واژه‌ها ، خطوط ، رنگها ، حجمها و صوتهای محض و غیره حاکمند ، به حرکت درمیآید .

واقع‌گرایی هنرمندی که در نقطه‌ای بین «واقع‌گرایی طبیعی» و نوگرایی موضع داشته باشد ، واقع‌گرایی بی‌پایان است . بنظر من ، این از آنجهت اتفاق می‌افتد که اونه‌تنها جوهر محتوی هنری ، بلکه ، ثبات شکل واقع‌گرایانه را - که بستگی به این دارد که فلان انعکاس معین ، واقعیت را چگونه منعکس میکند - نیز

نادیده میگیرد .

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

این عقیده‌ی عمومی که میگوید حقیقت را فقط موقعی می‌توان شناخت که حواس ما رابطه‌ی مستقیمی با واقعیت برقرار کنند ، بمعنای واقع‌گرایی نیست ، بلکه ، صرفاً مؤید این نظر است که تخیل هنری را نباید بر اساس اعتقادات یا آراء مردم متکی کرد ، حتی اگر در اکثریت باشند ولی خود واقعیت عینی و قوانین آن نباشند . کسانی که واقعیت عینی را صرفاً بمثابه‌ی نقطه‌ی عزیمتی میدانند که گشودن درهای ذهن‌گرایی را برایشان آسان میکند ، این رابطه‌ی هنر با واقعیت عینی را نفی می‌نمایند . این نویسندگان ، با ارتباط برقرار کردن بین هنر و آرمانها و خواسته‌های بشری - که تشکیل یک «واقعیت ثانوی» میدهند - محتوایی نسبی به هنر میدهند که بسته به فردیت هنرمند و بیننده ، دگرگون میشود . بنظر آنان ، واقع‌گرایی ، درست یک چنین بیانی از فردیت است . مفسران ذهن‌گرایی استتیک ، قضیه‌ی زیر را پیش میکشند : هنرمند ، از طبیعت نسخه‌برداری نمیکند ، بلکه ، آنرا مقهور میسازد و علیه‌آن به اعتراض برمیخیزد . چرا به اعتراض برمیخیزد؟ اینها میگویند چون طبیعت ، فوق شعور بشری است و مستقل از آن وجود دارد . به تصور آنها ، این ، به هنرمند حق میدهد تا طبیعت را بمثابه‌ی یک نیروی بیگانه بنگرد . مثلاً ، کوبیسم ، به هنرمند حق میدهد تا واقعیت دیگری در بطن طبیعت و خارج از آن بسازد ، قوانین خلاق گوناگون ، معیار متفاوت زیبایی ، 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 در کتاب فیشر می‌بینیم . او میگوید : «اگر می‌خواهیم واقع‌گرایی در هنر ، 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 و مشاهده کننده‌ی آن ، بسویش کشیده می‌شود .» (۲۳)

کوشش‌هایی هم بعمل آمده است تا بکمک اینگونه تناقض گوییها ثابت کنند که هنرمند واقعیت دیگری در خارج از طبیعت می‌آفریند ، یا اینکه ، در خارج از انسانی که آنرا مشاهده میکند ، واقعیتی وجود ندارد ، گاهی هم با این نظریه‌ی مبتذل مواجه می‌شویم که میگوید هر انسانی ، بطریق خاص خودش ، واقع‌گرای است . اما واقع‌گرایی ، انعکاس زندگی به شکل زندگی است . مبتذل‌کنندگان ، فرمول مزبور را با اظهار اینکه واقع‌گرایی ، چیزی است «شبیبه» اشیاء موجود ، و هر آنچه که شبیه اشیاء موجود نباشد ، واقع‌گرایی نیست ، تفسیر میکنند . آنها می‌گویند : «پودونوسیکف» ، شخصیت داستانهای مایاکوفسکی ، برای ما ، یادآور مردم واقعی نیست . در زندگی واقعی ، هرگز ، چنین افرادی وجود ندارند . طنز ، کاریکاتور و جمله‌ی عجیب و غریب با فرمول «انعکاس زندگی باشکلی زندگی جور در نمی‌آید» ، از همین جاناشی می‌شرد . سایر دلایل آنها نیز بهمین طریق ، «ردنکردنی» هستند .

طبیعتاً ، اینگونه بحث‌ها نمیتوانند اصول‌تئوری انعکاس را بلرزه در آورند . تخیل هنری ، از شیء ، محتوی و وظیفه‌ی انعکاس ، مستقل نیست . علاوه بر تخیل واقع‌گرایانه ، ما با تخیل طبیعت‌گرایانه و رمانتیک ، خیالی ، توهمی ، تخیل امپرسیونیستی (تخیل در امپرسیونیسم ، تقریباً متلاشی می‌شود) نیز مواجه هستیم ، ولی فقط واقع‌گرایی است که بر اساس قانون ضرورت و احتمال ، تخیل می‌آفریند . این ، یکی از خصوصیات ویژه‌ی واقع‌گرایی هنری است . ما نمیتوانیم با «شارگین» که میگوید تقاضای اینکه بیان خصوصیات ویژه‌ی هنر بشکل تخیل ، در حکم تبدیل آن به مجموعه‌ی تصاویر خواهد بود ، موافق باشیم . البته ، واقع‌گرایی را نمیتوان

به جموعه‌ی 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 کنیم که هرانعکاسی ازواقعیت ، حاوی واقع-گرایی 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 داداییسم ، قانون حقیقی زمان ما ، یعنی قانون انهدام کلی را بیان میکند ، وانتزاع‌گرایی درهنر ، تجلی‌نظم داخلی‌واقعیت نوین‌ما است ، وغیره . تمامی این‌مطالب ، کاملاً ارادی هستند . آنها مفهوم «واقع‌گرایی» را تابی‌نهایت گسترش میدهند . امدرست درهمین گسترده‌گی است‌که واقع‌گرایی ، پیوندهای خود باواقعیت عینی را از دست میدهد ، درحالیکه پیروان آن 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 - ضد واقع‌گرایی» - که پایه‌ی تاریخ هنر را تشکیل میدهد - قرون وسطایی است وبا تاریخ در تضاد است . ولی ، حتی ، هنوز هم ، بعضی از نویسندگان معتقدند که درشوروی دونوع واقع‌گرایی وجود دارد ، یکی ازآنهاواقع‌گرایی «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 را بدست آورد . پیروان جریانهای صورت‌گرایانه‌ی گوناگون ، از نظریه‌ی واقع‌گرایی «محدود شونده» دفاع میکنند . اما ، از سوی دیگر ،

نظریه‌ی «واقع‌گرایی گسترش‌یابنده» حاوی هسته‌ای از نظریه‌ی «واقع‌گرایی بی‌پایان» است. تفسیرکنندگان نظریه‌ی «واقع‌گرایی گسترش‌یابنده» برآنند که اصطلاح «واقع‌گرایی قرن بیستم» - که به گفته‌ی آنان، جای پای محکمی در کتابهای هنری ما می‌گشاید - برای توصیف انبوه «پدیده‌هایی بکار میرود که غالباً بطور وسیعی بایکدیگر در اختلاف هستند». به اعتقاد آنان، مشخص کردن چندین پدیده‌ی مختلف بایک اصطلاح واحد، نتیجه‌ی پیوندهای بین واقع‌گرایی قرن بیستم و بسیاری از جریان‌های غیرواقع‌گرایانه (اکسپرسیونیسم و سوررئالیسم) میباشد، و همچنین، در حال حاضر، هنرمندان متعددی در ابتدای تقاطع راهها ایستاده و در این اندیشه‌اند که کدام مسیر را برگزینند. متأسفانه، آنها نمی‌گویند که واقع‌گرایی قرن بیستم از چه راهی با اکسپرسیونیسم و سوررئالیسم در ارتباط است. ما، فقط میتوانیم حدس بزنیم که منظور آنها چیست. مثلاً، برتولت برشت و «یان‌به‌چر» اکسپر - سیونیست بودند و «آراگون» و «الوار» هم، سوررئالیست. ولی آیا این بدان معناست که واقع‌گرایی قرن بیستم بطور تکوینی با نوگرایی پیوند دارد؟ همه میدانیم که مایاکوفسکی یک فوتوریست، و «بیدسترپ» یک انتزاع‌گرای بود. اما مسخره خواهد بود اگر بهمین دلیل، ادعا کنیم که واقع‌گرایی سوسیالیستی، 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 معرفت‌شناسی است.

مثلاً، فیشر می‌گوید: «متأسفانه، مفهوم واقع‌گرایی در هنر، هم‌بی‌پایه است، و هم مبهم. واقع‌گرایی را در یک مورد بعنوان یک جریان، و از زیبایی و واقعیت عینی توصیف کرده‌اند و در مورد دیگر بعنوان یک سبک و شیوه. غالباً حدود بین این تعریف، درهم آمیخته و از وضوح می‌افتد.» (۲۴) این انتقاد، از برخی

جهات ، درست است . شرکت‌کنندگان در بحث مربوط به واقع‌گرایی را میتوان ، بحق ، بخاطر عدم رعایت دقت در کلام ، سرزنش کرد . ولی ، حتی اگر مرز بین مفاهیم «جریان» ، «ارزیابی» ، «سبک» و «شیوه» نیز تا اندازه‌ای تیره و تار باشد و این موجب گسترش دامنه‌ی واقع‌گرایی شود ، با وجود این ، خط فاصل بین واقع‌گرایی و نوگرایی ، کاملاً بوضوح دیده‌میشود . معهذا ، بعضی از نویسندگان نمی‌خواهند آنرا ببینند .

آنها مدعی‌اند که دنیای تخیلات کافکا ، از ماده‌ای سرچشمه گرفته است که از دنیای واقعی حاصل شده است . البته ، این درست است . اما آنها از این مقدمه‌ی صحیح ، نتیجه‌ی غلط می‌گیرند . آنها اعلام میدارند که کافکا ، واقع‌گرای است . واقع‌گرایی را تنها در صورتی میتوان به این معنا تفسیر کرد که مسئله‌ی شکل‌های انعکاس ، و همراه با آن ، این فرض که شکل باید با واقعیت عینی مطابقت کند ، نادیده گرفته شود . واقعیت عینی ، صریح و غیر مبهم است . برای تمام هنرمندان ، چنین است . نکته اینست که بعضی از هنرمندان ، آنرا بطور صحیح منعکس میکنند و بعضی دیگر بطور تحریف شده . در مورد اول ، مقیاس انعکاس دنیای عینی را در همان دنیا ، و در مورد دوم ، مقیاس انعکاس را در درون خود می‌جویند . یکی فعالیت خود را بر پایه‌ی معرفت عینی قرار میدهد ، در حالیکه دیگری در دنیای توهمات سیر میکند . یکی در جستجوی حقیقت است ، در حالیکه دیگری قربانی گمراهی میگردد . یکی را میتوان واقع‌گرای نامید ، در حالیکه دیگری ذهن‌گرای است . هر دو ، دنیای خود را از ماده‌ای می‌سازند که از دنیای واقعی گرفته‌اند ، با وجود این ، ورطه‌ی عمیقی بین آن دو است . درست همین ورطه‌ی عمیق است که در نزد آنانی که در تعریفشان از واقع‌گرایی ، فقط ، بر نقطه‌ی 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 یا بیشتر ، از واقعیت عینی پیروی میکند ؛ بلکه ، رهنمودی است که به مردم میدهد ، چیزی است که به آنها می‌آموزد ، خواه بتواند راهنمای عمل قرار گیرد - برای دگرگون کردن جهان -

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

### درباره‌ی قهرمان زدایی در ادبیات

در نتیجه ، وقتی که مرزهای واقع‌گرایی ، بین‌هایت‌گسترش یابند ، مفهوم دقیق این اصطلاح تدریجاً گنگ می‌شود . همین ، مطلبی است که فیشر در کتاب «روح زمان و ادبیات» خود می‌گوید . «مفهوم واقع‌گرایی سوسیالیستی ، توجیه‌پذیر است . ولی بطور نادرستی درباره‌ی نقاشیهای آکادمیک تاریخی و نقاشی‌های شاخه‌ای ، هنر تبلیغاتی و داستانها و نمایشنامه‌های قهرمان - پرور بکار برده شده است . گذشته از این ، در بحثها ، بدشواری میتوان فهمید که درباره‌ی چه چیزی صحبت میشود - درباره‌ی نظرات نویسنده یا وسیله‌ی بیان هنری ، موضوع یا معیارهای شکل ، و سیاست یا هنر .» (۲۵) فیشر در حالیکه بدرستی متذکر میشود که تا اندازه‌ای ، آشفتگی در کار دیده میشود ، خودش هم با اعتراض به جهت‌گیری واقع‌گرایی سوسیالیستی بسوی آینده ، یعنی اعتراض علیه تصور یک قهرمان مثبت ، به این آشفتگی می‌افزاید .

بگفته‌ی فیشر ، هنر واقع‌گرای سوسیالیستی ، آینده را چنان تصویر میکند که گویی قبلاً «مانند یک هدیه‌ی عید میلاد مسیح ، در زورق پیچیده شده» و اکنون بطور آماده وجود دارد . اما ، فیشر ، مفهوم قهرمان مثبت را در گیومه می‌گذارد . او می‌گوید : «قهرمان مثبت ، مجسم کننده‌ی نفسی خود ، یأس خود ، رنج ، پیکار با شهوت ، شعور و احساس اخلاقی ، مسئله‌ی حدود پیشرفت و مسأله‌ی 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 در نظرش مضحک و بدشکل

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 و کیفیات یک ناجی و جهان آفرین را که بالادای 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 . این نویسندگان ، باآفریدن تصاویری چنین ساختگی ، بهواقع‌گرایی و اصول اساسی زیبایی شناسی علمی خیانت کردند .

بعدها ، نظریه‌ی افراطی‌دیگری رواج یافت : تنفرشیدیدی که بعضی از هنرمندان دربرابر اینگونه قهرمانان ساختگی احساس میکردند ، بهکوششهای آنان برای قطع 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 و طبیعی ، «همچون خود طبیعت» ، منجر میگردد .

«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 مقابله «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 از دست دادند ؛ آنانکه راههای تازه بسوی فضا گشودند ؛ آنانکه قطب جنوب را قابل سکونت میکنند ؛ آنانکه آینده رادرحال حاضر بما مینمایانند .

گرچه ممکن است بنظر عجیب برسد ، غالباً ، دفاع از قهرمانان واقعی - که بعضی از آنها هنوز زنده‌اند تا علیه کوشش برای ناقهرمان کردنشان مبارزه کنند - ضروری است .

بدین ترتیب ، دوجریان وجود دارد : یکی ، جریانی که عنصر آرمانی را در برابر عنصر واقعی قرار میدهد ، دیگری جریانی که عنصر آرمانی را انکار میکند . این دوجریان ، ظاهراً ، متضاد یکدیگرند ، ولی ، در واقع ، به نتیجه‌ی واحدی میرسند : تحریف حقیقت .

بعضی از تئوریسینها ، آثار «آلکساندر سولژنیتسین» را کمک بزرگی به هنرمندان ، چون بقول اینان ، سولژنیتسین ، قیود بیمارگونه‌ی گذشته را درهم کوبیده است . آنها ندا میدهند که ما ، در اینجا بانویسنده‌ای روبرو هستیم که قهرمانان واقعی می‌آفریند ، در حالیکه تمام آرمانیها چیزی بیش از خیال ، شبح و توهم نیستند . اما شخصیت «ماتریونا» (در داستان «خانواده‌ی ماتریونا») اثر سولژنیتسین ، قهرمان‌نمای بی‌چون و چرا است . ماتریونا ، خود را وقف خدمت بدیگران کرده و در این راه ، تمام‌داری خود را از دست‌داد و در عوض ، هرگز تقاضای چیزی نکرد . او حقیقتاً یک فرد درستکار ، و از آن‌کسانی بود که ستون فقرات شهرها و روستاها ، و در واقع ، تمامی جهان ما را تشکیل میدهند . (سعی میکنم گفته‌های سولژنیتسین را تقریباً کلمه بکلمه ذکر کنم .) اما این «افراد درستکار» موعظه‌گران اطاعت مسیح‌وار و تعصب‌گرایی ، آشکار ، در حقیقت ، یاور تمام نیروهای سیاه و شومی هستند که ما از گذشته به ارث برده‌ایم . واقع‌گرایی اجتماعی ، مردمانی را مجسم میکند که خود برخلاف شخصیت‌های بی‌الهام ، مبتذل یا قهرمان‌نما ، نمونه و مدافع آرمانهای حقیقتاً بزرگ انسانی هستند .

ایما 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 . با وجود 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 او را بامنعکس کردن زندگی ، بیان می‌نماید . یک فرمول علمی ، در رابطه با اشتیاق انسان برای دست یافتن به زیبایی ، بی‌طرفانه است ولی تخیل هنری ، چنین نیست . علم ، بامقایسه و مقابله‌ی اشیاء ، نشان میدهد که آنها چگونه هستند و چگونه باید باشند . هنر ، تصویر انسان را همچنان که هست و در عین حال ، 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 ، هر یک از آنها مشخص کننده‌ی مرحله‌ی تاریخی معینی در تکامل امکانات خلاق انسان میباشند . «پرومته» ، پیکار علیه «ضرورت» را بعهده میگیرد ؛ «فاوست» جان خود را فدای کشف معیار سعادت میکند ؛ «دانکو» در جنگ 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 در صورتی انسان واقعی است که برای دیگران زندگی کند . قهرمان آرمانی ، در صورتی واقعی است که وحدت انسانی نیز واقعی باشد . آرمانی و واقعی را در برابر هم نهادن ، کار بی‌معنایی است ، ولی انکار وجود «آرمانی» هم کار بسیار اشتباهی است . آرمانی و واقعی ، در وحدت و تضاد بایکدیگر به سر میبرند . «فاوست» گوته ، وقتیکه «تمامی شادیها و تمامی غمهای بشری» را دربرگیرد ، آرمانی است . با وجود این ، او در مسایل عشقی ، آدم خودخواهی است .

«آلکساندر ااوژنکو» ، «آرمانی‌گرای» ترین فیلم‌ساز شوروی نیز ، در این زمینه ، با پیروی از دیالکتیک زندگی واقعی ، به کار میپرداخت . فیلمها و یادداشتهای روزانه‌ی او : «کره‌ی زمین» ، «دانشمندان» ، «داستانهای سالهای خشمگین» و غیره ، همگی ، در جستجوی فلسفی انسانی هستند که «مقام خود را در برابر 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 نظر «داوژنکو»، دروغ، همواره تجلی خودخواهی و عدم آگاهی بوده است. یادداشتهای روزانه‌ی «داوژنکو» اینطور شروع می‌شود: «یک ستوان یکم که تمامی مدت جنگ را درجه‌گذارانده است از آلمان باز می‌گردد. پس از صحبت طولانی با وی، پرسیدم: بمن بگو ببینم باچه عقیده‌ی محکمی از این جنگ وحشتناک بازگشته‌ای؟، لحظه‌ای ب فکر فرورفت و سپس گفت: محکم؟ من به این نتیجه رسیده‌ام که همه چیز زندگی خیلی پست‌تر و بدتر از آن چیزی است که مادر کتابها خوانده‌ایم و بما می‌گفتند و اکنون هم می‌گویند.»

این افسر فکر می‌کرد که 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.» داوژنکو در پاسخ می‌گوید: «تودرجنگ، روحاً و جسماً کور بودی. یک خودخواه حقیر و بزدل بودی. تو می‌ترسیدی که به چهره‌ی غمهای انسان بنگری. از کنار آنها گذشتی بدون اینکه توجهی کرده باشی. و این بدانجهت است که تو چیزی نیستی مگر یک صدف پوک.»

«زنده و مرده»، فیلمی است درباره‌ی نخستین روزهای وحشتناک جنگ. در اینجا نیز با واقعیت سخت‌روبرویم: در اینجا همه چیز ساده است، صدای انفجاری بگوش میرسد، ناگهان پوتین‌های پای آدم به گوشه کناری پرت شده و انسان رهسپار گور می‌گردد (یا اصلاً به گور هم سپرده نمی‌شود). اما وقتی که 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» باز می‌گشتند، درست تا آخرین لحظه‌ی غم‌انگیزشان، هرگز، نه بمتابه‌ی پرچمداران روحیه‌ی رمانتیک درجهان، بلکه، بمتابه‌ی انسانهای عادی که وظیفه‌ای را انجام می‌دهند، نشان داده شده‌اند. باوجود این، تمامی آنها، قهرمانان آرمانی بشمار می‌روند. اما،

بعضی از نویسندگان گمان میکنند که وظیفه ، رابطه‌ای با هنر ندارد .

«آ . بوچارف» طی مقاله‌ای که در «لیتراتورنایا گازتا» با عنوان «شکفتن در ... فقر» انتشار یافته ، میگوید که توصیف انسان امروزی ، سازنده‌ی جامعه‌ی آینده ، آنچنان که باید باشد ، همیشه برپایه‌ی «کیفیات از پیش تنظیم شده» متکی میباشد . سپس به‌گفته‌ی خود می‌افزاید که هنرمندانی که از اینگونه مفاهیم سود می‌جویند ، هنر را به ابتذال می‌کشانند . بوچارف باید متوجه این امر باشد که هراثر هنری برپایه‌ی «کیفیات از پیش تنظیم‌شده‌ای» متکی است که هدف هنرمند را تعیین میکنند . صورت ذهنی قهرمان ، پیش از اینکه درحیطه‌ی هنر بشکل مادی درآید - بوسیله‌ی کلمات ، پیکره ، تجسم‌وغیره - به‌شکل آرمانی ، در ذهن هنرمند وجود دارد . بالزاک غالباً می‌گفت تخیل ، تصویری است که به هیبت خیال ادبی درآمده است .

بوچارف از چه چیزی گلایه میکند؟ او از این عقیده بیزار است که هنرمندان ، بانظری به آینده ، در جستجوی قهرمان هستند . بگمان او ، نویسندگان ، در زندگی عادی ، نباید بدنبال قهرمانان آرمانی ، بلکه در جستجوی قهرمانان معمولی باشند ، زیرا در زندگی عادی ، آنها را در حال مبارزه با عنصر کهنه ، در حال تکامل و کار روزانه می‌بینیم .

بوچارف تنها کسی نیست که تصور میکند «انسان در حال کار» ، ضرورتاً ، قهرمان است ، و ما به قهرمانان دیگری نیاز نداریم . فقط یک نکته بطرفداری از این نظر ، میتوان گفت : در واقع ، کار ، آفریننده‌ی قهرمانی است ، ولی این ، بخودی‌خود حاصل نمیشود . هر توصیفی 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 ، از آن شخصیت‌هایی که از سطح شعور عامیانه بالاتر نمیروند ، بالاتر هستند .

در بحث مربوط به قهرمان آرمانی گفتیم که بین «قهرمان - سازی هنری» و «قهرمان پروری فردی» تفاوت هست . این ، کاملاً صحیح است . ما با قهرمان پروری فردی مخالفیم . ولی

هنر بدون قهرمان ، قابل تصور نیست .

پیدایش قهرمان آرمانی در اخلاقیات و زیبایی شناسی شوروی ، کاملاً منطقی است . جامعه‌ی ما آرمانهای مترقی را درک کرده و آنها را در اصول اخلاقی خود بعنوان هنجار زیبایی-که هریک از ما باید در رسیدن به آن بکوشد - منعکس می‌نماید . بنابراین ، توجه به این مسئله ، از مرزهای هنر فی حد ذاته فراتر رفته و در هر دوره‌ی تاریخی ، اهمیت اجتماعی تازه‌ای کسب میکند .

امادرباره‌ی نوگرایی چه میتوان گفت ؟ مسئله‌ی قهرمان مثبت ، تا آنجا که به نوگرایی مربوط میشود ، در واقع ، وجود ندارد .



فیشر ، اخیراً نظر خود را درباره‌ی وضعیت زیبایی‌شناسی علمی ، اینطور فرمول‌بندی کرده است : زمان تک‌گویی در دنیای نو پایان رسیده است . دیگر ، زیبایی شناسی «تک‌سنگی» علمی ، که برای همه اجباری باشد ، وجود ندارد . گفته‌ی فیشر ، بهمان اندازه قطعیت دارد ، که نادرست است . در علم ، تک‌گویی نمیتواند وجود داشته باشد . ولی ، چون ، فقط یک حقیقت وجود دارد ، علم حقیقی ، ضرورتاً «تک‌سنگی» است ، یعنی حقایق عینی را که برای همه اجباری هستند ، فرمول‌بندی میکند . اما حقیقت ، بخودی خود ، فراهم نمی‌آید . انسان باید در جستجوی آن باشد و برای رسیدن به آن پیکار کند . و شدت و تاکتیکهای این پیکار ، متفاوت است . انتقاد من از برخی فلاسفه و منتقدین هنری خودمان ، بدان معنا نیست که مدارای «اختلافات ریشه‌ای» هستیم . مثلاً ، من با «هرمان ندوش‌وین» که میگوید «ما باید تجدید نظر طلبی را بطور کامل شکست دهیم و در عین حال ، توهمات صادقانه‌ای را که در سرهای پرشور ولی آشفته لانه کرده‌اند ، به لرزه در آوریم ...» (۲۷) موافقم . این ، کاملاً درست است . ولی در عین حال ، نمیتوانیم اصطلاح «توهمات صادقانه» را که واقع‌گرایی را در نظر بعضی‌ها مفهوم گنگ و تیره‌ای جلوه میدهد ، بدون هیچگونه قید و شرطی ، بپذیریم . همچنین نمیتوانیم با این گفته

موافق باشیم که واقع‌گرایی قرن بیستم ، بطور تکوینی بانوگرایی پیوند دارد . جستجوی «اصول استتیک» در تحریف نوگرایانه ، قهرمان زدائی ، غیرانسانی کردن هنرو غیره ، 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» ، با این کلمات پیمان میرسد : «ما ، بدون دست کشیدن از چیزی ، بدون فراموش کردن چیزی وبدون اینکه قول وقراری دربارهی اختلافاتمان داشته باشیم ، دست بدست هم ، بخاطر هدف مشترکی ، کار میکنیم .» لنین ، سخت با ارزیابی بی‌رویه‌ی آثار «لوتولستوی» توسط «بازارف» ، «پوترسف» و دیگران که از «تندی مباحثه» اجتناب کرده وبدینسان میخواستند «لجن‌زار» را با گل‌های کاذب آذین‌بندی کنند ، مخالف بود . . . . این همان صحبت وهمان نغمه‌ای است که مناسب حال بی‌فرهنگان است ، که بهنگام بحث دربارهی اصولی که بطور استوار و کامل از آنها دفاع میشود ، با اکراه تمام ، بدان پشت میکنند .»

لنین ، در شرایط حاکم آن زمان ، تاکتیک‌هایی را بکار گرفت که در زمان ما نیز دارای اهمیتند ، یعنی تاکتیک مبارزه به طرفداری از اذمان مردم مردد و برضد عقاید بورژوایی دربارهی انحطاط . بین ایدئولوژی وبورژوایی و ایدئولوژی مترقی ، هیچگونه سازشی نمیتواند وجود داشته باشد . این بدان معناست که استحکام بخشیدن به نیروهایی که خواهان ادامه‌ی راه هیچ‌گرایی استتیک نیستند ، هم ضروری است وهم امکان پذیر . این روند در کشورهای مختلف ، شکل‌های گوناگون بخود میگیرد . ولی در همه جا شکوفا میشود . تبدیل نهضت‌های مترقی به نیروی تعیین کننده‌ی تکامل تاریخی جهان ، تنهام کاری که میتواند بکند اینستکه اختلاف موجود در جهان هنری را که سرانجام به نفع نیروهای مترقی جهان متمایل خواهد گردید ، تشدید نماید .

زیبایی شناسی شوروی ، در این راه ، نقش بزرگی بعهدہ دارد . این نشان میدهد که چرا مبارزه علیه نوگرایی وتئوریهای بورژوایی ، در سالهای اخیر شدت یافته است .

قرن بیستم ، بامسایل بفرنج زیبایی شناسی مواجه است .  
 برای حل هر مسئله ، بویژه از آنجهت که آهنگ افزایش این مسایل  
 سریعاً رشد مییابد ، کوششهای بیکرانی لازم خواهد بود .  
 این کوشش همه جانبه ، هر قدر دارای وسعت بیشتری باشد ،  
 نه تنها موجب پیدایش حقایق میگردد ، بلکه ، برخی عقاید «منسوخ»  
 رانیز رایج میکند . اگر میخواستیم عامل متریقی از حرکت باز نایستد ،  
 باید این وزن خشکه را بدور اندازیم .

یکی از این توهمات «مرده» ، طرز فکری است که میگوید  
 دامنه‌ی همزیستی مسالمت آمیز رابه حوزه‌ی ایدئولوژی هم میتوان  
 کشید . جریان زندگی ، این توهم را رد کرده است و حتی با  
 وجود اینکه در حال حاضر ، کسی آشکارا و مستقیماً از آن حمایت  
 نمیکند ، باز هم مقاومت کرده و به هستی سایه‌وار خود ادامه  
 میدهد .

روح پدر هاملت ، او را وادار کرد که از فکر ، به  
 عمل دست یازد ؛ بهمین طریق ، سایه‌های مزبور هم همواره  
 بما یادآوری میکنند که جهان بینی علمی را استوارتر کنیم .

آلساندر ڊيمشيتس  
واقعگرايي و نوگرايي

تضاد مستقیم بین واقع‌گرایی و نوگرایی ، مدتها پیش آشکار گردیده است . در روسیه ، در پایان قرن نوزدهم و اوائل قرن بیستم ، زمانیکه برای نخستین بار ، نظرات نوگرایانه ، در آثار هنرمندان منحنط و تمثیل‌گرایان ارائه می‌گردید ، پدیدار شد . ادبیات انقلابی - که درست پیش‌از انقلاب اکتبر بظهور رسیده بود - و آثار اولیه‌ی واقع‌گرایی سوسیالیستی و کتب نویسندگانی چون گورکی ، سرافیموویچ ، «دمیان» ، «بدنی» و مایاکوفسکی ، بلافاصله ، به مبارزه علیه این نظرات برخاستند . این ادبیات مبارز ، یکی از معتبرترین منابع مکتب ادبی شوروی است که بلافاصله در سالهای پس‌از انقلاب ، رشد یافت و اکنون زنده و شکوفا است .

بین واقع‌گرایی و نوگرایی ، همواره ، مبارزه‌ی ایدئولوژیکی و استتیک‌ی سختی در جریان بوده است . این مبارزه ، مبارزه‌ی جهان‌بینی‌ها ، سبک‌های هنری و نگرش‌های اجتماعی - استتیک‌ی مستقیماً متضاد ، نسبت به زندگی و هنر است . آرمان‌های خدمت به مردم و مسئولیت در برابر مردم ، تاریخ و ترقی اجتماعی ، بامفاهیم مربوط به عقب‌نشینی از زندگی و داشتن نگرشی فردگرایانه ، هرج‌ومرج طلبانه و ذهنی نسبت به هنر ، می‌ستیزد . این ، از یک طرف ، ستیزی است بین هنری که باموضوعات دقیقاً انتخاب شده و بررسی شده‌ی اجتماعی سروکار دارد و از صور ذهنی محیط‌های گوناگون سود می‌جوید و به حل مسائل اجتماعی و استتیک‌ی مدد

میرساند ؛ و از طرف دیگر ، برخوردار 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 و اراده‌ی متحول‌کننده‌ی مردم را متجلی سازد ، و هنری که برپایه‌ی « ابراز و تصریح عقاید و خصوصیات 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 آرائی واقع‌گرایانه‌ی زندگی باشد ، نزدیک شده و آنرا تکامل می‌بخشد . درعین حال ، آن بخش از سبکها و تمایلات موجود در میراث هنری ما را که نقش تاریخی مترقیانه‌ی ایفا کرده‌اند ، و باوجود واقع‌گرایانه نبودنشان ، باواقع‌گرایی در تضاد قرار نگرفته‌اند ، تصدیق کرده و می‌پذیرد .

هنر شوروی ، ضمن نفی هرآنچه که از ارزش اجتماعی یا استتیک‌ی تهی باشد ، میراث مکتب‌های کلاسیک ، واقع‌گرایی ، رمانتیک و حتی مکتب‌های طبیعت‌گرایی و امپرسیونیست اولیه‌را اقتباس کرده و شکل نوینی به آنها می‌دهد .

نوغرایی معاصر بورژوایی نیز دارای « دودمان » خاص خود می‌باشد . « شجره‌نامه‌ی نوگرایی ، شامل اسامی تمثیل‌گرایی ، اوج‌گرایی ، فوتوریسم ، خیال‌گرایی و مکتب‌های دیگری مانند اکسپرسیونیسم ، کوبیسم ، سوپرماتیسم ، دادائیسم و سوررالیسم می‌باشد . نوگرایی ، فرزند تمامی این « ایسم‌ها » است ، که آشکارا جامعه ستیز و واقع‌ستیزند و در پندارگرایی ذهنی ، فردگرایی ، زیبایی‌شناسی‌گرایی و صورت‌گرایی ریشه دوانده‌اند . مبارزه‌ی بین واقع‌گرایی و نوگرایی ، اکثراً شکل‌های پیچیده‌ای بخود می‌گیرد . واقع‌گرایی ، در یک مورد - « لئونید آندره‌یف » ، نویسنده‌ی بااستعدادی که بِنفع نوگرایی از صفوف واقع‌گرایان خارج شد - لطمه‌ی بزرگی دید . لیکن ، وقتی که تمامی نویسندگان اصیل و بااستعداد حقیقتاً حیاتی ، از نوگرایی دست کشیدند ، معلوم شد که 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 ، بهمان اندازه ، نفوذ هنر منحنی بر روی هنر کمتر میشود .  
واقع گرای ، به پیش می‌تازد .



رابطه‌ی درونی بین واقع‌گرایی و نوگرایی ، مسئله‌ای است که متخصصین شوروی توجه زیادی به آن کرده و در نتیجه ، مطالب فراوانی ، از نظرگاه‌های گوناگون ، درباره‌ی آن نوشته شده است . مقاله‌ی حاضر ، البته ، مدعی نیست که این موضوع پرداخته و پیچیده را بطور جامع بررسی کند . آرزوی نویسندگان ، این است که صرفاً چندین نکته را که با آن در ارتباط هستند مورد بحث قرار دهد .

مدت زمانی طولانی بود که برخورد شورویها بامسئله‌ی نوگرایی ، از ربع نخست این قرن ، در بیشتر موارد ، برخوردی اشتباه‌آمیز بود ، که برپایه‌ی شیوه‌ی تاریخی مبتنی نبود و دیالکتیک مبارزه‌ی درونی جریانهای نوگرایانه‌ی گوناگون را نادیده می‌گرفت .

در بررسی جریانهای گوناگون نوگرایی ، باید به این نکته توجه کرد که «بیانیه‌های» آنها همواره ، در مقایسه بامکاتب واقع-گرایی ، بر عقاید اجتماعی مترزلی متکی بوده‌اند . این بدان معنا نیست که ما می‌خواهیم به نوگرایی ، امتیازی بدهیم ، بلکه ، حقیقت‌همچنان پابرجاست . این مسئله ، هنگامیکه اولین جریان نوگرایی مهم در ادبیات روسیه ، یعنی تمثیل‌گرایی ، روبه انحطاط گذارد ، آشکار شد و «آکساندر بلوک» اولین هنرمندی بود که بطور آگاهانه و علنی ، بامقاله‌ی خود بنام «مسائل ، مسائل و بازهم مسائل بیشتر» ، که در سال ۱۹۰۸ نوشته شد ، از تمثیل‌گرایی گسست .

بلوک می‌نویسد : «چنین رسم بوده (و شاید هنوز هم باشد) که افراد صفوف گوناگون را زیر لوای «انحطاط» یا «تمثیل‌گرایی» در آورند . اکنون ، زمان ، با وضوح کامل نشان داده است که پیوندهای موجود بین بسیاری از مکتب‌ها و نهضتهائی که در تاریکی ، سخت و محکم باهم پیچیده بنظر میرسیدند ، در روشنی روز ، چیزی نیستند بجز ریسمان باریکی

که میتوان فقط توله سگی را با آن 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 بلوک با تمثیل‌گرایی تا  
چه حد ضعیف بود و در مقابل ، نویسندگانی چون «مرژکوفسکی» ،  
«هیپپوس» ، «ویاچسلاوایانوف» و دیگر نویسندگان خردپای  
بورژوازی ، چه پیوند محکمی با آن داشتند .

وقتیکه مسئله را بیش از اندازه آسان بگیریم و نویسنده  
را جدا جزو این یا آن مکتب «قلمداد» کنیم و خود او در نهضتی  
«حل‌شود» ، تضادهای درونی نوگرایی نادیده گرفته شده و منجر  
به گسستن بهترین نویسندگان از محیط شان (هم از محیط وسیع  
جامعه‌ی بورژوازی و هم از محیط مستقیم هنری) میگردد .

بلوک ، مثال بارزی از نفی انحطاط بوسیله‌ی هنرمند و  
گسستن از آن و رشد بیش از حد تمثیل‌گرایی در او است .  
«عرفا و تمثیل‌گرایان راهیچ پروایی از مسائل خونین نیست»  
یکی از عناوین یادداشتهای روزانه‌ی «بلوک» در سال ۱۹۰۷ بود .  
«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 منحنی ، نتیجه‌ی  
جستجوی پیوندی با زندگی ، یافتن موضع اجتماعی و قبول  
نیروی هنری - که از زندگی و مبارزه ریشه میگیرد - است -  
یادداشتهای سال ۱۹۱۲ او لیریز از ستایش و احترام به هنر  
انقلابی ماکسیم‌گورکی و نویسندگان پرولیارایی است که در روزنامه‌ی  
بلشویکی «ستاره» فعالیت میکردند . «در اینجا همه چیز ... در  
سایه‌ی وجود گورکی و حتی روزنامه‌ی «ستاره» ، واضح ، ساده  
و قابل فهم است . اینجا ، در پس 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 . حتی پیش از این ، در سال 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. این امر در مورد بسیاری از نویسندگان اوائل قرن بیستم صادق می‌باشد ولی تمامی آنها به اندازه‌ی «بلوک» و «بریوسف» موفق نشدند، این‌چنین واضح، از نوگرایی گسسته و به صفوف نویسندگان انقلابی دوران حکومت شوروی پیوندند. لیکن، مطالعه‌ی دقیق نوگرایی نشان می‌دهد که میتوان در آن به تشخیص عناصر مثبت و منفی، نیروی حیاتی و وفاداری توأم با بیهودگی و تظاهر، جستجوی غم‌انگیز حقیقت بعنوان توسل محاسبه شده به آنچه که معمول و رایج بود، نائل آمد.

البته، هنر زنده، میتواندست قیده‌های انحطاط را بشکند و آثاری حقیقتاً انسانی خلق کند، درحالی‌که، هنری که کاملاً «استتیک» مصنوعی و فاقد زیبایی و محصول مد بورژوازی بود، نمیتوانست خود را از قید نوگرایی برهاند.

وجود جریانهای مختلف در بطن نوگرایی را نه‌تنها میتوان با تمایل و جهت‌گیری برخی از هنرمندان به نفی و گسستن از آن توضیح داد، بلکه، این حقیقت که بعضی از نوگرایان نخستین، هنوز هم، هرچند قلیل، پیوندهای خود را با واقع‌گرایی حفظ کرده‌اند مبین آن می‌باشد. علیرغم اینکه آنان از واقع‌گرایی دست‌کشیده بودند، در آثارشان باز هم عناصر واقع‌گرایانه به چشم می‌خورد که گاهی شکل عرفانی بخود میگرفت. نثر اولیه‌ی «فیودور سولوگاب»، نمونه‌ی بارز نویسندگان منحنط، تصویر کاملی از این موضوع است. نخستین داستانهای او بنام «رؤیاهای بد» و «شیطان کوچک» حاوی عناصری از انتقاد اجتماعی و طنز واقع‌گرایانه است که نویسنده، بعدها، در آثار 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 متوجه آن هستند. یعنی، این نتیجه همان است که نوگرایان، اکثراً،

به داشتن پیوند با ادبیات واقع‌گرای تظاهر میکردند ، که به آنان کمک کرد (مثلاً به «بریوسف» در «پرستش» پوشکین) تا از انحطاط و نوگرایی برهند .

بررسی میراث مکاتب و جریانهای نوگرای نشان‌میدهد که نویسندگان پیرو آنها غالباً توانسته‌اند بر انحطاط خودپیروز شوند. بهترین آنها ، با استفاده از همین توانایی ، نوگرایی را رد کرده به ادبیات انقلابی روی آورده‌اند . آندیگران که چنین نکردند ، در گلابه‌ی سیاه نوگرایی فرورفتند . نویسندگان گروه سوم ، که گاهی به نفی زیبایی‌شناسی گرای و صورت‌گرایی توفیق مییافتند، نتوانستند خود را بطور کامل از نفوذ مهلک انحطاط بورژوازی برهانند .

هرگاه که به بررسی آن‌عه از نویسندگان بزرگ‌شوروی می‌پردازیم که فعالیت خلاق خود را از درون صفوف منحنان آغاز کردند ، کاملاً روشن است که دست آورده‌ای آنان را نباید نتیجه‌ی این رابطه دانست . درسایه‌ی وجود «ایسمها» نبود که آنها 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» را با «زینایداهیبوس» ، مایاکوفسکی را با «کروچونیک» ، «آخمتووا» را با «گنورگی ایوانف» ، «سرگی گورودتسکی» را با «گنورگی - آداموویچ» ، «یسنین» را با «کوزیکف» و یا «زابولوتسکی» را با «خارمس» (که اشعار متعددی برای کودکان سرودولی اهمیت‌ی برای بزرگسالان نداشت) مقایسه کرد . ناگفته پیداست که «بلوک» و «بریوسف» مقامهای مهمی در ادبیات روسیه دارند ، در حالیکه «مرژکوفسکی» و «هیپوس» بدون اینکه اثری از خود بجای بگذارند در تمثیل‌گرایی «حل» شدند ، که پیوند مایاکوفسکی با فوتوریستها - که آثار مغلق‌شان اکنون در آرامش بسر می‌برند - پیوندی ناچیز و ناپایدار بود ، که نه «آنا آخمتووا» و نه «سرگی گورودتسکی» ، هیچکدام «اوج‌گرای صرف» باقی نماندند ، در صورتیکه «اوج - گرایان صرف» یعنی «آداموویچ» و «ایوانف» ، بسوی مقلدین

مبتدل سیر نزولی طی کردند ، که «یسنین» - حتی در دوره‌ی لاس‌زدن باخیال‌گرایی هم - خیال‌گرای حقیقی نبود ، و «نیکلای - زابولوتسکی» درست پس از اینکه روابط خود را با گروه نوگرای «سوسکها» قطع کرد ، راه تکامل را درپیش گرفت .

اکنون شعر پراج «والری بریوسف» ، بنام «کار» ، را که در سال ۱۹۱۷ ، در آستانه‌ی انقلاب اکتبر سروده شده است ، در نظر بگیرید :

«کار ، یگانه لذتی که از آن شده‌ام محظوظ .

در صحرا و مزرعه ، در پشت‌سندان و میز -

بکار باش تاخیس از عرق سوزان شوی ،

کارکن ، به فکر سود و زیان مباش :

روز و شب ، تاتوانی ، بحال کار باش !»

آگاهی عمیق اجتماعی موجود در این شعر ، که سروده‌ی شاعری است که سالها منحنی تلقی میشد ، همچون شهابی نیست که در جای ناپیدائی از آسمان بدرخشد . پیش از این ، او شعرهایی داشت بنام «بنا» ، «دشنه» و شعر عمیقاً ضد بورژوازی «قناعت» که درست در آغاز قرن حاضر نوشته بود . راه «بریوسف» بسوی انقلاب ، راه پر پیچ و خمی بود . این راه از گذرگاه مبارزه بین موضوعات اجتماعی و زیبایی شناسی‌گرای میگذشت . که در آثار پیش از انقلاب شاعر دیده میشود . همین مبارزه بود که او را بسوی گسستن از نوگرایی هدایت کرد .

هنگامیکه مایاکوفسکی هنوز نویسنده‌ی جوانی بود و تازه به همکاری با کوبیستها - فوتوریستها پرداخته بود ، بسیاری از منتقدین بی‌مایه ، نمیتوانستند اختلاف بین او و «بورلیوک» یا «کروچونیک» را ببینند ؛ تا زمانیکه ، گورکی ، مستقیماً بدان اشاره کرد . والری بریوسف ، منتقد پرتوان شعر ، در تحقیق خود بنام «یک سال شعر روسیه» (۱۹۱۴) نوشت که مایاکوفسکی در ادبیات به راه خود میرفت : او در باره‌ی مجموعه‌های شعری فوتوریستها مینویسد «گشتن بدنبال یک مصراع شعر اصیل در میان دهها کتاب که پر از اشعار بی‌مغز و بی‌شکل‌اند ، کار نسبتاً مایوس‌کننده‌ای است .... لیکن ، باید با بی‌طرفی کامل آنچه را که در گذشته گفته‌ایم ، تکرار کنیم : غالب استثناهای شادی آفرین را میتوان در اشعار ولادیمیر

مایاکوفسکی یافت. گرچه او از لحاظ شکل افراطی، وجوه مشترک زیادی با فوتوریسم دارد، در عین حال، درک اصیل و واقعیت، تخیل و استعداد ترسیم آنرا از خود نشان داده است. چنین بود راهی که مایاکوفسکی بعنوان نویسنده‌ای نومایه، کار خود را آغاز کرد و بزودی در موضع انقلابی خود قرار گرفت.

«آکساندر بلوک»، در سال ۱۹۲۱، یکی از مهمترین مقالات خود، بنام «بدون خدا، بدون الهام»، را نوشت و طی آن، حمله‌ی سختی به مقاله‌ی «گومی‌لیوف» بنام «کارگاه شاعران» کرد و حدود فعالیت استتیک «اوج‌گرایان» را تعیین کرد. این حمله، ضربه‌ی محکمی بر پیکر این مکتب ادبی و اصول صورت‌گرایانه‌ی آن وارد آورد. «بلوک» می‌نویسد: «نیکلای گومی‌لیوف و برخی دیگر از اوج‌گرایان، که همگی، بی‌شبهه، نویسندگان با استعدادی هستند، خود را در مرداب سرد تئوریهای بی‌مغز و انواع گوناگون صورت‌گرایی 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 بدانند. آنها در شعرشان (و در نتیجه، در خودشان) هر آنچه را که گرانبهاست - انسان را - نادیده میگیرند.» چنین است طرز انتقاد «بلوک» از مکتب استتیک و ضد انسانی اوج‌گرایان، مکتبی که بیش از همه، نمونه‌ی بارز نوگرایی است. او، در عین حال معتقد بود که «آناآخمتاوا» مناسب این مکتب نیست، چون در شعر او نیروهای حیاتی و گرمی‌بخش احساس میشود.

«سرگی یسنین» در دوره‌ی پیروی از خیال‌گرایان، صادقانه می‌پذیرفت که او یکی از آنها بشمار میرود. اودرکارهای «طویله‌ی پگاسوس» (۱) و «مسافرخانه‌ی سالکین راه زیبایی» با آنان 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 خیال‌گرایان به سردرگمی در

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 .

«نیکلای زابولوتسکی» ، شاعر با استعداد شوروی ، در اواخر سالهای ۲۹ - ۱۹۲۰ بعنوان یکی از اعضای آخرین گروه‌های نوگرای ، همان به اصطلاح «سوسکها» ، دست به نویسندگی زد. اما پس از نوشتن کتاب «نامه رسانها» یا «پیروزی کشاورزی» نبود که او راه خود را بسوی شعر واقع‌گرای حماسی گشود. تصویرهای عجیب و استثنایی نخستین شعرهای «زابولوتسکی» ، او را با اکسپرسیونیسم هنری و شعری پیوند داد . در پایان سالهای ۲۹ - ۱۹۲۰ ، او راه درازی داشت که از این گونه شعر تا واقع‌گرایی و شعر بلورین فکر ، زندگی و طبیعت بپیماید ، که در اثر آن ، 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 بزرگی درآیند و از دست و مغزشان آثاری بترآود که تا ابد مانند نگینی در ادبیات شوروی خواهند درخشید . «بلوک» با وجود اینکه 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 ، کاملاً مسخره خواهد بود اگر او را در زمره‌ی فوتوریستها و سنن مربوط به آنها قلمداد کنیم .

این مسئله در مورد شاعرانی که بطور کامل از نوگرایی گسستند - مانند بلوک ، مایاکوفسکی ، یسنین و «زابولوتسکی» - مسئله‌ی نسبتاً ساده‌ای است ، ولی وقتی 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 می‌دهیم که زندگی‌دشواری داشته، گرفتار تضادهای بوده، و با پیروزی و ناکامی مواجه بوده است، باید میراث او را با دقت زیادی بررسی کنیم تا خوب از بد، مترقی از نوگرایی و هر آنچه که پایدار است از ناپایدار، تشخیص داده شود.

مثلاً، نمیتوان «ریمبو» یا «آپولینر» را از نوگرایی جدا کرد، چون رابطه‌ی اینان با نوگرایی، تصادفی نبود. در عین حال نباید فراموش کرد که کار این شاعر تراژیک بزرگ که علیه جریانهای منحن مبارزه کردند، صرفاً محصول نوگرایی نبود. اینگونه نویسندگان را باید با دیدی دیالکتیکی و مبتنی بر فلسفه‌ی علمی بررسی کرد و در 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 نوگرایی بزرگ روسیه اتخاذ کرد. این، یک حقیقت است که «آندریه بلی» تئورسین برجسته‌ی تمثیل‌گرایی، «ولمیر خلبنیکف» که از فوتوریستها تغذیه میکرد، «اوسپ مندلشتام» اوج‌گرایی بزرگ، «بوریس پاسترناک» یا «ماریناتسوتايفا» تماماً در زمره‌ی نویسندگان نوگرایی بشمار میروند. ولی این هم روشن است که بهترین اشعار آنها نتیجه‌ی کوشش آنان برای رهایی از نوگرایی و روی آوردن به سنتهای کلاسیکها (مثلاً 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.

«آندریه بلی» یکی از فداکارترین تئورسینهای تمثیل‌گرایی بود، این امر از کتابهایش، بنامهای «مرغزار سبزفام» و «هنر - اسلامی و نوگرایی»، مشهود است. اما این نویسنده‌ی بزرگ که همواره در جستجوی راههای نوین هنری بود (و در آثار پیش از انقلاب، گاهی وارد کوچه‌های بن‌بست میشد) تمامی استعداد خود را در مکتب نوگرایی - که خود بدان متعلق بود - به هدر نداد. تمثیل‌گرایی، مهمترین نقش را در آثار او ایفا میکرد، ولی این، تنها عنصر نبود. او نیز لحظات نویسندگی با الهام راتجربه

کرد و به سنتهای نویسندگان کلاسیک نزدیک شد. این لحظات، فقط به آثار او در دروان حکومت شوروی محدود نمیشود، که طی آن، در اواخر عمرش، سه جلد از خاطرات خود را که حاوی تصاویر و طرحهای واقع‌گرایانه‌ی پرارزشی است به رشته‌ی تحریر درآورد. این لحظات را در آثاری که پیش از انقلاب منتشر شدند نیز میتوان یافت، مانند شعرنامه‌ی باعنوان «خاکستر» که در آن مدیون بودن شاعر به «نکراسوف» را میتوان بوضوح دید. در عین حال، تجربیات او، در باره‌ی «نثرموزون» تأثیر مهلکی بر روی بسیاری از نثر نویسندگان سالهای ۲۹-۱۹۲۰ (همچنان که گورکی هم خاطرنشان ساخته است) داشت. ولی باوجود این، در برخی از آثار او (مثلاً در «پترزبورگ»، ولی البته، نه در سمفونیها) عناصر مثبتی دیده میشود که انعکاس آن را میتوان با شکل تقریباً متفاوتی در آثار نویسندگان بزرگی نظیر «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» نیز در آثاری مانند «لادومیر»، «شب پیش از شوراها» و بسیاری از اشعار حماسی‌اش، بطور انفرادی به انقلاب کمک کرده است. راه او دشوار و گرفتار پای‌بندهای سنتهای نوگرایی بود. اما تکامل او و سهمی را که در هنر نوداشته 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 او را نادیده بگیرند، بلکه، باید هر آنچه را که دارای نیروی حیاتی است جذب کنند و هر آنچه را که مرده‌زاد و صورت‌گرایانه است رد کنند. متأسفانه، بعضی از شعرا، بدون کوچکترین توجهی به جنبه‌های تقریباً مهم آثار خلبنیکف، و کوششهای او برای رهانیدن کلمات از معانی ثابت‌شان و خلق «زبانی با معانی دگرگون شونده»، از کنار آن گذشته‌اند. اما در این شکی نیست که آثار او تا حد قابل توجهی، دارای حالت غزلی ناب و ظریف، خیال‌بندی چشم‌گیر و زبان سرشاری است که از فرهنگ 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 گاه جدا شود . تا کنون ، غالباً آثار او را به غلط تفسیر کرده‌اند و انتشار پراکنده‌ی نوشته‌های او صرفاً باعث تقویت این گمان شده‌است که او چیزی نیست‌بغیر از یک نویسنده‌ی مغلط‌گوی .

درست همانطور که «بلی» و «خلبنیکف» مدتها نفی‌میشدند ، به همان ترتیب ، شاعرانی نظیر «ماندلشتام» ، پاسترناک و «تسوتایفا» نیز، اخیراً ، موضوع ستایشهای گمراه‌کننده گردیده‌اند. این خودنمونه‌ی دیگری از عدم پذیرش بکار بستن اصول عینی تاریخی و انتقادی در بررسی شاعرانی است که بانوگرایی در رابطه هستند .

«اوسپ‌ماندلشتام» ، سالها یک شاعر اوج‌گرای بود ، و با وجود اینکه تمامی اشعار او در مجموعه‌های «سنگ» و «تریستیا» با شرایط اوج‌گرایی وفق نمیدهند ، او بطور تنگاتنگی با جریانهای صورت‌گرایانه‌ی این مکتب پیوند داشت . ماهیت ایده‌آلیستی نظرات او را میتوان با مطالعه‌ی مجموعه‌ی مقالات وی بنام «شعر» مورد قضاوت قرار داد . اما «ماندلشتام» نیز در شرایط اوج‌گرایی تکامل یافت و از آن گسست ، کاری که بامرگ 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 نشده‌است . لیکن ، انتقاد اولیه‌ی آثار او ، در مسیر صحیحی قرار داشت و شالوده‌ی محکمی برای یک ارزیابی جدی فراهم کرده‌است . «آ . سلویانفسکی» منتقد شوروی ، در سال ۱۹۲۶ ، در کتابی بنام «طرحهایی از شاعران شوروی» ، بر روی برخی از تضادهای مهم در آثار پاسترناک ، که نتیجه‌ی کوششهای وی برای گسستن از نوگرایی و ضعف وی برای دست‌شستن تمام و کمال از آن میباشد ، انگشت می‌گذارد . او می‌نویسد : «در شعر پاسترناک ، ما با دو تضاد عمده مواجهیم که وی همواره در صدد حل آنهاست ، و این همان چیزی است که اصیل‌ترین و ذاتی‌ترین جنبه‌ی آثار او ، یعنی شعار زندگی او را تشکیل میدهد . نخستین تضاد ، تضاد بین ناهماهنگی یا ناپیوسته

بودن شعور و علاقه به وضوح و وحدت شعور و هماهنگی داخلی آن است ...» سلیوانفسکی ، درپاسترناک ، بوضوح ، نوعی «بدبینی افراطی» که از فلسفه‌ی منحنط و کانت‌گرایی نو ناشی میشود و نویسنده در اوائل زندگیش آنها را بخود گرفته ، و اصرار در «وضوح و ایجاد زندگی» ، می‌بیند . او سپس می‌افزاید: « و این تضاد ، باتضاد دیگر ، تضاد بین‌فرد گرایی و جامعه‌گرایی ، 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 میدانند . او به سوی جامعه‌گرایی یورش می‌برد ، ولی فردگرایی راهش را مسدود کرده است .»

می‌بینید که این نکات تاچه اندازه صحیح‌اند و تاچه اندازه از کوششهایی 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 تا ازفراز جریانهای نوگرای بگذرد . دراین راه ، تا اندازه‌ای پیروز شد ، اما هرگز نتوانست بطور کامل براین سنتهای مهلک و گنبدیده غلبه کند . حتی درسالهای جنگ ، پس از اینکه شعر مشهور «مرگ یک خندق‌ساز» را تکمیل کرد ، نتوانست این فکر را از خود دور کند که قهرمانی ، با از خود گذشتگی درارتباط میباشد . نشانه‌هایی 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 ،

آنها 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 ، بانیرهوای حیاتی جامعه رابطه پیدا کرد ، هنوز هم میتواندست هرازگاهی «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 ، در فکر و در عمل ،  
 زنده باش ، که تا ابد چنین روی .»

لیکن ، این ، تصور اشتباه آمیزی از زندگی و بدبینی تیره و تاز نویسنده بود که در درون نویسنده نضح میگرفت ، نه نیروهای حیاتی جامعه . معهدا نادیده گرفتن بهترین عناصر نوشته های او و قلمداد کردن وی بعنوان محصول صرف نوگرایی ، اشتباه و 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 را باید نسبت به کارهای «مارینا- تسوتایفا» اتخاذ کرد . دست و پا زدن و تقلای بیهوده کردن برای یافتن پیوندی بین شعرا و شعر انقلابی ، دهقانی ، اندوهبار و خشم آگین نکراسوف درست بهمان اندازه بی مورد است که بخواهیم پاسترناک را با «لرمانتوف» مقایسه کنیم ، گرچه ، پاسترناک ، یک زمانی ، کوشید ، تا اندازهی محدودی ، از سبک غزلی لرمانتوف تقلید کند . «تسوتایفا» حتی نخواست سبکش با سبک نکراسوف تشابهی داشته باشد . نباید این حقیقت را نادیده گرفت که تسوتایفا ، مدتها ، برخورداری منفی با انقلاب داشت ، و پیوند او با نوگرایی ، خیلی تنگاتنگ و زیان بار بود . همچنین ، باید در نظر داشت که او از این شیفتگی خود لطمات فراوان دید و کوشش صادقانه و شجاعانه ای بخرج داد تا از نوگرایی گسسته و حرکت تازه ای را آغاز کند .

همانطور که قبلا گفته شد ، شعر ما در ربع اول قرن حاضر ، دارای سنتهای محکم و استوار انقلابی می باشد . همچنین ، حاوی پدیده های است که برای زمان حال و آینده ی مابینگانه هستند . سرانجام ، پدیده های را دربر میگیرد که از مبارزه برای غلبه بر نوگرایی ارتجاعی ، استتیک و صورت گرای ناشی میشود که نباید آنها را نادیده گرفت . بهمین علت است که دست آوردهای پراکنده ی «آندریه بلی» ، خلبنیکف ، اوسیپ ماندلشتام ، بوریس -

پاسترناک ، ماریناتسوتایفا و دیگر شاعران از این دست ، فراموش نشده و نادیده گرفته نخواهد شد . ولی حتی بهترین کارهای آنان را نباید سرمشقی برای نویسندگان معاصر خودتلقى کنیم ، چون ، همواره باید در نظر داشت که آنها نتوانستند بطور کامل و نهائی از نوگرایی بگسلند .



مبارزه بین واقع‌گرایی و نوگرایی ، مبارزه‌ای است که تمامی هنرها را دربرگرفته است . این موضوع ، طی بحث بین‌المللی جالب توجهی درباره‌ی داستان ، که در سال ۱۹۶۳ درلنینگراد درگرفت ، یکبار دیگر بگوش رسید . دونقطه نظر متضاد ، یعنی واقع‌گرایی و نوگرایی ، در تضاد مستقیم واقع شدند .

در نخستین بحثهای مربوط به داستان ، در جلسه‌ی جامعه‌ی 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 ، در نقطه‌ی مقابل دنیای معنوی اروپای شرقی و دنیای ادبی کشورهای سوسیالیستی اروپا قرار گرفته است . سفسطه آمیز بودن این تئوری جغرافیائی - ایدئولوژیکی ، تدریجاً آشکارتر میشد . روشن شد که برای ایدئولوژی هنری و هنر خلاق ، هیچگونه حد و مرز جغرافیائی وجود نداشته و نمیتواند داشته باشد . سپس دامنه‌ی بحث به تضاد دیگری - تضاد بین داستان واقع‌گرایی و نوگرایی - کشیده شد . با وضوح هرچه بیشتر معلوم شد که داستانهای واقع‌گرایی ، در سراسر اروپا ، در درجه‌ی اول اهمیت و نفوذ هستند . واقع‌گرایی سوسیالیستی ، نه تنها بر ادبیات شوروی و ادبیات کشورهای سوسیالیستی تسلط دارد ، بلکه در کشورهای اروپای غربی نیز بطور درخشان ارائه شده است . کافی است از داستان نویسانی چون «لئوی آراگون» ، «آندره استیل» «شون اوکیسی» ، «جک لیندسی» ، «جیمز آلد ریچ» ، «هانس شرفیگ» و «اویونید بولشتاد» نام ببریم . استادان واقع‌گرایی انتقادی در غرب ، از محبوبیت و وجهه‌ی همه‌جاگیر بمراتب بیشتری برخوردارند تا نویسندگان منحط نوگرایی . کدام نویسنده ، بیش از دیگران

مورد توجه خواننده است؟ «رمارکه»، «بکت» و «لئونارد فرانک» یا «المیزابت لانگاسر»؟ به این عده، میتوان فهرست اسامی نویسندگانی نظیر «هاینریش بول»، «هانس ورنر ریشر»، «هالدر - لاکسنس» و نو واقع‌گرایان ایتالیا و داستان‌نویسان اجتماعی فرانسه را افزود، که همگی، مستقیماً، در نقطه‌ی مقابل نوگرایان و ضدداستان آنها قرار گرفته‌اند.

بدینسان، چیزی که ما در عرصه‌ی ادبی اروپا شاهد آنیم، تضاد بین انواع گوناگون داستان است نه بین «مناطق» مختلف. داستان واقع‌گرای، که داستانهای واقع‌گرای سوسیالیستی نقش مهمی در تکامل آن ایفا کرده‌اند، فقط محدود به منطقه‌ی اروپای شرقی نیست. بلکه در سراسر قاره‌ی اروپا از موفقیت و محبوبیت برخوردار است و در ادبیات بسیاری از کشورهای اروپای غربی نیز ارائه میشود. در عین حال، باید از باریک کردن رشته‌ی پیوند نوگرایی با هنرها، ادبیات و بویژه با داستان، بر حذر بود. دونوع داستانی که ما آنها را مورد بحث قرار دادیم، اکنون درگیر مبارزه‌ی نهائی هستند، زیرا هر دو نماینده‌ی دو طرز فکر اساساً متضاد میباشند.

بارها اتفاق افتاد که در جریان مباحثه‌ی لنینگراد، من کتاب پرارزش «داستان و مردم»، اثر «رالف فاکس» نویسنده‌ی انگلیسی و پیرو فلسفه‌ی علمی را - که در سالهای ۳۹ - ۱۹۳۰ جان خود را در راه پیکار بطرفداری از جمهوری خواهان در جنگ داخلی اسپانیا از دست داد - بیاد آوردم. این کتاب، از جنبه‌های گوناگون، دارای رسالت بزرگی بود. فاکس نشان داد که مبارزه و انقلاب سوسیالیستی، به چه ترتیبی عمق و هوای تازه‌ای به جهان‌بینی نویسنده داده و محتوی حماسی داستان را غنی میکند. او بیماری‌های کشنده‌ی ادبیات بورژوازی را بدرستی تشخیص داد و آینده‌ی آن را پیش‌بینی کرد. در سالهایی که از نوشته‌شدن «داستان و مردم» گذشته، ما شاهد بوده‌ایم که داستان واقع‌گرای سوسیالیستی در آثار نویسندگانی نظیر میخائیل شولوخوف و لئونید لئونوف، «ماری پوجمانووا» و «ماری ماجرووا»، «آناسگرس» و «بوداوهس»، «امانوئل کازاکه ویچ» و «اولزگونچار»، «بلا ایلس» و «یاروسلاو ایواش کیه ویچ»، «میخائیلوا استیلماخ» و «چنگیز آیتما توف»،

از یک پیروزی به پیروزی دیگر گام نهاده است (همین اسمها کفایت میکند ، چون ، بهر حال ، دادن فهرست کامل آنان غیرممکن است) . مانیز خوانندگان وفادار آخرین کارهای نویسندگان اروپائی پیرو واقع‌گرایی انتقادی میباشیم . البته باید علاوه بر نویسندگان معاصر که در فوق نام بردم ، از داستان نویسان بزرگ واقع‌گرای نسل پیش از خودمان ، مانند «توماس‌مان» ، «راجر - مارتین دوگارد» و «لیون نوختوانگر» نیز نام ببرم . درحوزه ادبیات نوگرای ، با انحطاط بیشتری در داستان ، 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 نقش را بازی میکنند جای شخصیت‌های واقعی وزنده را گرفته‌اند و اعتیاد به انشای مخصوص ، سبک را از میدان بدر کرده است . تمامی آن‌عناصری که داستان را در دست کلاسیکها بصورت چنان شکل هنری بزرگی درآورده بود و ما اینچنین به حق ، در داستانهای واقع‌گرای خود از آنها احساس غرور میکنیم - نگرش شجاعانه به زندگی و تحلیل‌گیری و نافذ قوانین واقعیت - در برابر ترس از زندگی و پناه بردن به دنیائی از عقاید ذهنی و غیرمنطقی تسلیم شده است . داستان نوگرای ، دیگر یک پیکر واحد هنری نیست و بصورت انعکاس پاره‌پاره‌ی شعورپاره پاره و تصویری از اثرهای پراکنده درآمده است . داستان ، از یک شکل هنری مردمی - که تأثیر آموزشی‌نیرومند بر روی خوانندگان داشت - به چیزی مبدل شده که کاملاً از مردم جداست و محافل محدود «روشنفکران» منحن را در نظر دارد . می‌بینیم که واقع‌گرایی در مسیر خود به پیش می‌آید ، ولی نوگرایی در کوره رهی به خاک افتاده است . می‌بینیم که پیوندهای بین واقع‌گرایی و مردم ، روز بروز ، محکم‌تر و دامنه‌دارتر میشود ، درحالیکه ، نوگرایی به جویدن ریشه‌های خود مشغول است .

مسئله‌ی گونه‌های مختلف داستان و سرنوشت آنرا نمیتوان از مسئله‌ی نگرش ما به سنت‌های گذشته و جستجوی سنتها جدا کرد . در این مورد ، بعضی از حامیان نظرات و سلیقه‌های نوگرای ،

باما مخالف هستند . در جلسه‌ی مباحثه‌ی لنینگرا د ، بعضی از سخنگویان غرب ، سخت براهمیت نفوذ سو دمن د پروست ، جو یس 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 . مابعدنوان مدافعان ادبیات واقع‌گرای ، ضرورتاً باید با این‌گفته مخالفت کنیم . آفرینش ادبیات نو ، حیات‌بخش و آینده‌نگر ، که بتواند به انسانها خدمت کند ، میتواند و باید برشالوده‌ی وسیع و محکم سنتهای بزرگ ادبی ، صورت بگیرد ، میراث نوگرایان نمیتواند پایگاه پرواز سفینه‌های فضائی ادبیات باشد .

حاشا که اگرما خواسته باشیم آثار مارسل پروست ، جیمز جو یس یا فرانس کافکا را ساده فرض کنیم یا به آنها کم‌بها بدیم . اجازه‌دهید پوست کنده بگوئیم که اینان 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 . جو یس در «دوبلینی‌ها» که چندین قطعه‌ی عالی واقع‌گرای دارد ، همان جو یس نیست که در «اولیس» - که حاوی بذر ضد داستان است - می‌بینیم . آثار نوگرای پروست حاوی ویژگیهای متعددی است که از واقع‌گرایی انتقادی به ارث برده است . ولی تمامی اینها در درجه‌ی دوم اهمیت‌اند ، چون ، آثار پروست ، نه از روی پیوند با واقع‌گرایی «فلو بر» ، بلکه ، برعکس ، از روی آن مشخص میشود . نمیتوان وجود انتقاد اجتماعی را در آثار کافکا - وصیت‌نامه‌ی غم‌انگیز «انسان کوچک» - که نظام بی‌عاطفه‌ی بورژوایی نمایانگر آنست ، نادیده گرفت . اما احساس درماندگی اجتماعی نویسنده و ترس از زندگی ، تأثیر زیانباری بر آثار او داشت و استعداد او را دگرگون و از بنیاد ، سست کرد . (همچنین نباید فراموش کرد که بسیاری از آثاری که پس از مرگ کافکا توسط «ماکس برود» انتشار یافت ، خود کافکا نمیخواست آنها را منتشر کند .)

این ، کاملاً با ادبیات زنده و متکامل امروزی مناسب و درجهت منافع آنست که میراث این نویسندگان بدقت مورد تجزیه

و تحلیل قرار گیرد تا ماهیت تضادهای موجود در کارشان روشن و موضع تاریخی آنان در ادبیات معین گردد. ولی، نه استعداد بی‌چون و چرای این نویسندگان و نه دست 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، فلوبر و چخوف تا عصر ما کشیده شده، در مقایسه با فاصله‌ای که ما از پروست و کافکا داریم، بسیار کوتاه‌تر میباشد، کوتاه نه از جهت زمان، بلکه، از جهت محتوی. داستان در عصر ما، در مسیر واقع‌گرایی به پیش حرکت میکند و بویژه به سنتهای واقع‌گرایی نزدیک میشود. همچنین، هرآنچه را که در خارج از حوزه‌ی واقع‌گرایی، بهترین باشد (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 جریانهای که از ارزیابی نادرست ارزش میراث نوگرایی ناشی شده، کوششی است برای محق‌جلوه دادن تمامی «ایسمهای» آن با در نظر گرفتن آنها بعنوان رهنمودهای بزرگ ادبی. اینکار، به طرق گوناگون صورت میگیرد. بعضی‌ها، میکوشند با ستایش زیاد از حد مایاکوفسکی، برای فوتوریسم، جایی در ادبیات نو باز کنند، علیرغم این حقیقت که رابطه‌ی مایاکوفسکی، این شاعر بزرگ، با مکتب نوگرایی، بسیار سست و کوتاه مدت بود. عده‌ی دیگری هم میکوشیدند سوررئالیسم و اکسپرسیونیسم را بعنوان جنبشهای مترقی بقبولانند و شعرای بزرگی مانند «پل‌الوارد» و «یان‌به‌چر» را - که آثار اولیه‌ی آنها تحت تأثیر این مکاتب بود - هلهله‌کنان، در زمره‌ی مکاتب فوق بی‌آورند. البته، بر همه روشن است که «به‌چر» پس از چند سال، از اکسپرسیونیسم گسست و بقیه‌ی عمر خود را به نویسندگی با موازین 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 از مراحل ضروری تکامل نویسندگان بزرگ ، و نوعی پایگاه پرواز است که آزمایشگران جوان ، از آنجا اوج میگیرند . ولی چگونه میتوان از یک پایگاه منحنی بسوی واقع‌گرایی اوج گرفت ؟ مثلاً ، «الموارد» که غالباً بعنوان تأیید این نقطه نظر ، از او نام برده میشود ، آزمایش‌های خود را بعنوان یک واقع‌گرایی آغاز کرد و در نقطه‌ای که از سوررئالیسم دست کشید ، راه تکامل واقع‌گرایی سوسیالیستی را درپیش گرفت . «الموارد» ، که ما او را می‌شناسیم و دوست میداریم ، نه محصول سوررئالیسم ، بلکه محصول واقع‌گرایی بود که او را تدریجاً از سوررئالیسم بسوی خود کشید .

کسانی که 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 که با زهر جامعه‌ی بورژوائی آلوده شده‌اند ، تمامی عناصر 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 واقع‌گرایی عمده‌ی قرن بیستم ، بدون تردید ، مکتب واقع‌گرایی سوسیالیستی است . گرچه از لحاظ جغرافیایی محدود است ، نقش تعیین کننده‌ای در تکامل ادبیات جهان بازی میکند . واقع‌گرایی سوسیالیستی از هرگونه شعار و فرمولی اجتناب میکند . درتئوری و عمل ، با هرگونه جزم‌گرایی در اصول ، مخالف است .

مبارزه علیه جزم گرایی در زیبایی شناسی ، بویژه ، مبارزه‌ای است علیه کوشش برای محدود کردن واقع‌گرایی و تبدیل آن به عامل احیای صرف اشیای خارج .

یکی از مهمترین دست‌آوردهای تئوری استتیک‌ی ما در این مبارزه ، تایید میثاق 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 چارچوب واقع‌گرایی ، هرگز متوقف نشده و ثمرات ادبی شگفت‌آوری ببار آورده است . این ثمرات ، بوضوح نشان داده‌اند که میثاق ، یکی از اجزای تشکیل دهنده‌ی ضروری هنر است ، و فقط یک نوع میثاق - صورت گرایی - با هنر حقیقی تضاد دارد .

واقع‌گرایی در هنر ، همواره از لحاظ شکل ، شاخه و سبک هنری ، غنی بوده است . برتولت برشت ، تحلیل‌های پر ارزشی درباره‌ی غنی بودن انواع واقع‌گرایی بعمل آورده است ، و تفسیرهایش در دورانی که هنر از قیود جزمی خود رها میشد ، بخصوص ، بجا و متقاعد کننده بودند . نویسندگان مکتب واقع‌گرایی ، با وجود تمامی تنوعشان ، همواره از بنیادی‌ترین و اساسی‌ترین اصل ، که از ویژگی‌های هنر واقع‌گرای بشمار میرود ، دفاع میکنند . آنان ، همیشه ، نویسندگان اجتماعی بوده‌اند و همواره چنین خواهند بود .

در زندگی اجتماعی ، حوزه‌ای نیست که ادبیات شوروی به کند و کاو در آن نپرداخته باشد . هنر ما ، تا آنجا که میتوان بیاد آورد ، بارزترین تجلیات زندگی را منعکس کرده و تا ابد مرهون آنست .

در زندگی روزانه ، هیچ‌گونه گوشه‌کناری نیست که نویسنده‌ی واقع‌گرای نتواند بدون آن نفوذ کند . زندگی را نباید بعنوان احیای طبیعت‌گرایانه ، بلکه ، باید بعنوان یک واقعیت عینی اجتماعی ، تجلی روزانه‌ی حیات اجتماعی ... روانشناسی ... طبیعت ... اسرار کائنات ... و شعور نیمه آگاه تفسیر کرد . تمامی اینها ، که بارها بوسیله‌ی دست آورده‌های ادبیات شوروی اثبات شده‌اند ، در برابر هنرمند واقع‌گرای سوسیالیستی گسترده شده‌اند .

پدیده‌های نوین در قلمرو واقع‌گرایی ، نه «اختراع» هستند و نه هوس ، بلکه ، راه‌حلهای هنری معتبر و تازه‌ای هستند که

هنرمند ، بواسطه‌ی پیوندهای حیاتی‌اش با زندگی و مطالعه‌ی عمیق کیفیت هستی‌بشر ، به‌آنها دست‌می‌یابد . فعالیت‌اجتماعی نویسنده و شالوده‌ی فلسفی افکار وی ، نقش بی‌نهایت مهمی در این روند ایفا می‌کند .

بهترین آثار ادبیات شوروی ، آثاری بوده‌اند که بطور آگاهانه درحوزه‌ی جدیدی پای نهاده‌اند . این امر ، بوضوح در یادداشتهای روزانه‌ی «دیمیتری فورمانف» ، «یادداشتهای خیالی» و مقاله‌های «آلکساندر فادایف» و بحثهای آلکسی تولستوی درباره‌ی به اصطلاح «اشارات درونی» ، روشن می‌شود . نظرات استیتکی مایاکوفسکی که در مقاله‌ی وی تحت عنوان «شعر چگونه نوشته می‌شود؟» بیان‌گردیده‌اند ، تصویر روشنی‌است از نویسنده‌ای که بطور آگاهانه ، فعالیت هنری خود را تابع هدف اجتماعی و عقاید جدیدی کرده است که از بطن مبارزه برای پیشرفت ، متولد شده‌اند . «نیکلای - آسه‌یف» ، که انتقاد جالبی از مایاکوفسکی کرده ، از نظرگاه نومایی خود ، در مقاله‌ی «درباره‌ی آن» ، تحلیل بسیار هوشمندانه‌ای از روند شعرسازی توسط شاعر بعمل آورد . آسه‌یف در یکی از اشعار خود با دقت نافذی می‌گوید که مایاکوفسکی فقط پس از حل مسائل عمده‌ی اخلاقی و اجتماعی بود که توانست به بررسی 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 ،

بیش از این ، برای قلب انسان‌ها شادمانی بیار .»

آثار تئوریک خود «آسه‌یف» درباره‌ی شعر نیز رنگ همین آگاهی از طبیعت ثانویه‌ی مسائل صوری و تبعیت آنها از راه‌حل‌های اجتماعی و بررسی زندگی باتمام خواسته‌هایش را داراست . در تفسیری که «آلکساندر تواردفسکی» درباره‌ی «واسیلی تیورکین» انجام داده (و در مقالات «مارشاک» درباره‌ی اشعار تواردفسکی) و در کتاب «میخائیل ایساکوفسکی» درباره‌ی شعر ، با همین برخورد مواجه می‌شویم .

همانطور که میتوان تصور کرد ، هرکشف جدید در هنر واقع‌گرای ، ناشی از تأثیرات زندگی‌است . واقع‌گرایی سوسیالیستی ،

مکتب ادبی به معنای محدود قلمرو «سحرآمیز» نسخه‌های تنظیم شده نیست. اگر بتوان از وجود مکاتب گوناگون در داخل واقع‌گرایی سوسیالیستی صحبت کرد، تنها دروسیعترین معنای تمایل سبکها خواهد بود. نویسندگان واقع‌گرای سوسیالیستی، بی‌نهایت به سنتهای واقع‌گرایی انتقادی گذشته، که نمایندگان بزرگ آن، با تمام تنوعشان، در یک مفهوم نیرومند اجتماعی و اخلاقی با همدیگر متحد بودند، وفادار هستند. گورکی در مقاله‌ای بنام «انهدام‌فرد»، در این باره، چنین مینویسد: «نویسندگان گذشته، دارای وسعت نظر، گرایش متعادل نسبت به زندگی و آگاهی عمیقی از زندگی بودند: آنها بطور کلی به جهان، علاقمند بودند.»

درست بهمان اندازه که هنر واقع‌گرای - همچون محیطی که به آن نیرو میدهد، محیطی که با عشق به دگرگون کردن جهان لبریز گردیده - متنوع است، هنر نوگرایی را نیز میتوان بحق یکنواخت نامید. منظور ما، صحبت از هماهنگی یا همطراز کردن هنرمندان نوگرایی نیست، نادیده گرفتن طبیعت فردی آنان غیرممکن است. اما هنر نوگرایی، ماهیتاً، امکان رشد آزاد به هنرمند میدهد و او را از تحقق نیروهای خلاقش باز میدارد.

هنرنوگرایی، دارای شکل خاص «منعکس کردن زندگی» نیز هست، ولی جامعه‌ی بورژوازی، این انعکاس را تحریف میکند. هر هنرمندی که با جامعه‌ی بورژوایی سازش کند و نقش خدمتکار آنها را بعهده بگیرد یا از آن دفاع کند، محکوم به فناست. گورکی در باره‌ی هنرمند پیش از انقلاب، چنین میگوید: «یا علناً به طرفداری از طبقات حاکمه برمی‌خیزد یا موضعی بین این طبقات و مردم اتخاذ میکند و نقش آشتی دهنده‌ی تضادهای اجتماعی را بعهده میگیرد.» او معتقد بود که هنرمند نوگرایی، بواسطه‌ی قوانین معین اجتماعی، بصورت یک فردگرایی درمی‌آید و این موضع فردگرایانه، او را به سوی راه‌حلهای هنری ذهنی و اختیار در هنر، هدایت میکند.

ذهن‌گرایی هنرمند نوگرایی، دقیقاً با پاسخی که برای مسئله‌ی اساسی فلسفه داده شده رابطه دارد. ولادیمیر، مسئله‌ی اساسی فلسفه را «مسئله‌ی واقعه‌مهم معرفت‌شناسی» تعریف میکند، یعنی اینکه آیا منشاء معرفت ما نسبت به روابط علی،

«یک قانون طبیعی است یا از خواص ذهن ما ، و توانائی ذاتی آن به درک برخی حقایق پیش از تجربه است ، و غیره ؟» لازم به گفتن نیست که ذهن گرایان ، همواره با انکار وجود قوانین عینی طبیعت و جامعه به این سؤال پاسخ داده و انسان را آفرینندهی این قوانین دانسته اند .

ولادیمیر ضمن انتقاد از «کارل پی یرسون» انگارگرایی ، از شاعرانی دفاع میکند که پی یرسون آنان را بدین جهت که طبیعت را استاد انسان تلقی کرده اند متهم میکند . البته ، شاعرانی که پی یرسون آنها را در زمره ی ماده گرایان قرار میداد ، شاعران واقع گرایی و رمانتیکهای مترقی بودند . ولادیمیر ، یکی دیگر از صفات بارز شیوه ی تفکر ذهن گرایان را متذکر میشود : ذهن گرایان (فلاسفهای که ولادیمیر از آنها صحبت میکرد و شاعران و هنرمندانی که از این فلاسفه حمایت میکردند ) نه با نفس واقعیت ، بلکه با تصور و عقاید خودشان کار دارند ، که در نظر آنان ، تشکیل واقعیتی میدهد که در خارج از ما بسر میبرد . بدینسان ، ذهن گرایان ، در فلسفه و در هنر خود ، عموماً ، جهان را بشکل «مجموعه ای از تصاویر» می بینند ، نه بشکل واقعیت عینی .

این شکاف بین استعداد و واقعیت عینی ، به تنهایی ، کافی است تا کار هنری را از قسمت اعظم غنای آن محروم کند . چنانچه برخورد ذهنی هم به این مورد افزوده شود ، غالباً آثاری آفریده میشود که با تحقیر آمیزترین شکل کلمه ، دارای جهت گیری هستند . تصاویر ذهنی هنرمند از واقعیت ، افکار ملبس ، از پیش تصور شده و اختیاری از آب درمی آیند . در این زمینه ، گورکی مینویسد که هنرمند نوگرایی «خسته کننده است» چون در حین خدمت به طبقات حاکمه در دنیای بورژوازی ، «همیشه جهت گیری 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» .

فعالیت های ادبی «لئونید آندره یف» ، مثال بارزی از صحت گفته های گورکی است . آندره یف کار خود را بعنوان یک نویسنده ی دموکرات و انتقادی آغاز کرد و در همین اوان کار بود که بهترین 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 در آنها می‌کوشید تصوراتی را که از واقعیت داشت باتجسمهای انتزاعی و خیالی بیان کند نیز به‌سوی مرزهای خیال و پندار ذهنی پرگشودند . در اواخر زندگی اش ، بطور کامل ، از عقاید اجتماعی گذشته‌اش برید و سخنگوی ارتجاع بورژوازی گردیده و بدین ترتیب ، استعداد خودراکه بصورت وسیله‌ای برای مطبوعات بورژوازی درآمده بود ، از پایه ویران کرد .

فقدان تنوع در هنر نوگرایی ، حاصل ماهیت تمهیدی آنست . ما ، بجای ماده‌ی زنده‌ی واقعیت ، «لاشه‌های» تغییر شکل یافته‌ی تصاویر کاملاً ذهنی و ارادی را می‌بینیم . نوگرایی ، برخلاف واقع‌گرایی ، بطور کلی ، با انواع گوناگون مکاتب صوری و مکتبهای کوچکتری که از مجموعه‌ی خشک شرایع هنری تجویز شده‌ای برخوردارند ، مرتبط می‌باشد . کافی است به بیانیه‌ها و اعلامیه‌های گروه‌ها و گروه‌بندیهای نوگرایی که در ادبیات دوره‌ی انقلاب بسیار فراوان بود نگاهی بیفکنیم تا ببینیم که اینان ، برتکامل نویسندگانی که هوادار ایشان بودند ، چه تأثیر بازدارنده‌ای داشته‌اند . حتی نویسندگان واقعاً مستعدی نظیر «یسنین» و «خلبنیکف» ، در اثر رابطه با مکاتب نوگرایی ، از پیشرفت باز ایستادند . همانطور که قبلاً گفتیم ، فوتوریستها طی کوششی که برای پی‌ریزی «زبانی با معانی دگرگون شونده» کردند «خلبنیکف» را نیز تحت تأثیر قرار دادند ، درحالیکه «یسنین» از تئوری خیال‌گرایان درباره‌ی پی‌ریزی «تخیلی با مفهوم دگرگون شونده» لطمه دید .

واقع‌گرایی بعنوان یک شکل هنری ، بطور کلی ، از تمامی اعلامیه‌ها و بیانیه‌های خوش نما اجتناب کرده و همچنان اجتناب خواهد کرد . شارحان این مکتب تا حد زیادی ، متوجه وظیفه‌ی خظیر تجزیه و تحلیل اصول و دست‌آوردهای خود و همقطارانیشان هستند . کار اینان ، در عین حال ، غنی و متنوع است . ولی ، نوگرایان چنین نیستند . آنها همچنان به صدور اعلامیه‌ها و بیانیه‌های گوناگون ادامه می‌دهند و نهایت کوشش را بخرج می‌برند تا مردم را نسبت به قبول «اصالت» فعالیت هنری خودشان ترغیب کنند . در حقیقت امر ، کار آنان ، علیرغم تمامی این تظاهرات ، در نظر و عمل ، سراپا ، دارای قواعد متداول و مرسوم است .

و همین وحدت هنری رانمیتوان در زیر شیوه‌های گوناگون صوری، که نوگرایان در کوششهای مذبح‌خانه‌ی خود برای نیروی حیاتی و اصلت بخشیدن به کارهای خود بدان توسل می‌جویند، پنهان کرد.



سنت‌های واقع‌گرایی انتقادی، گرامی‌ترین سنت‌های واقع‌گرایی سوسیالیستی بشمار می‌روند (انتقاد با الهام اجتماعی رمانتیسیسم مترقی نیز چنین است).

اصطلاح «واقع‌گرایی انتقادی»، اصطلاحی است نسبی و محدودیت‌هایش به روشنی دیده می‌شوند. با وجود این، هیچ تعریف تازه‌ی دیگری برای ادبیاتی که دنیای غارتگر سرمایه‌داری را از موضع دموکراسی مترقی بورژوازی 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، پس از اینکه توسط گورکی ابداع گردید، بعنوان اصطلاحی که هدف از آن پدیده‌های مهم اجتماعی، یعنی انتقاد، بعنوان سلاح مبارزه‌ی اجتماعی است، مورد قبول واقع گردید.

واقع‌گرایی انتقادی، که بزرگترین آثار آن در قرن‌های نوزدهم و بیستم عرضه گردید، اکنون، در روزگار ما هم در تعدادی از کشورها که مردم در آنجا علیه یوغ سرمایه‌داری یا علیه بقایای نظام فئودالی مبارزه می‌کنند وجود دارد. در کشورهایی هم که مردم در آنجا دست‌اندرکار برانداختن بردگی مستعمراتی هستند، رشد کرده و تکامل می‌یابد (مانند بسیاری از کشورهای آسیا، آفریقا و آمریکای لاتین). نقش تاریخی واقع‌گرایی انتقادی، در این شرایط، همچنان یک نقش مترقی است. بدینسان، اگر واقع‌گرایی انتقادی را بابینشی وسیع و تاریخی بنگریم، روشن می‌شود که در دنیای سرمایه‌داری، بمثابة یار و کمک‌کننده‌ی شکل عالی‌تری از واقع‌گرایی، یعنی واقع‌گرایی سوسیالیستی

است .

با در نظر داشتن تمامی اختلافات بین واقع‌گرایی انتقادی و واقع‌گرایی سوسیالیستی، نباید ایندو راسبکهای متقابلا متضادی دانست ، زیرا اینان با پیوندهای ایدئولوژیکی هنری ، همبسته‌ی یکدیگرند . در شرایط حاضر، عوامل زیادی، کار این دو گروه نویسندگان واقع‌گرایی را بهم پیوند میدهد : اصول دموکراتیک ، بینش انسان دوستانه (دریک مورد برپایه‌ی تمایلات دموکراتیک عمومی و در مورد دیگر برپایه‌ی دموکراسی پایدار سوسیالیستی) و تنفر از استثمار ، خشونت و جنگ . گذشته از این ، هیچگونه خط فاصل دقیقی بین نویسندگان واقع‌گرایی انتقادی و نویسندگان واقع‌گرایی 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 بر آن بود که هنر واقع‌گرایی سوسیالیستی ، قبل از هر چیز ، مؤید تجربه‌ی جامعه‌ی نوین است . و در عین حال ، کاملا آگاه بود که تجربه‌ی جامعه‌ی نوین در اثر مبارزه ، هستی گرفته و چنانچه با انتقاد گذشته و بقایای نظام کهن همراه نباشد ، مبارزه‌ی بی‌ثمر و بی‌مفهومی خواهد بود .

این جنبه‌ی خاص تعریف گورکی ، نظر به اینکه بعضی از منتقدین خارجی ، آنرا بطور کامل در نمی‌یابند ، و معتقدند که گورکی انتقاد را از واقع‌گرایی سوسیالیستی جدا کرده و آنرا به یک مسئله‌ی دفاعی تبدیل کرده است ، مستلزم تاکید خاصی میباشد .

چنین تفسیری ، فرسنگها از حقیقت دور است . گورکی ، از واقع‌گرایی سوسیالیستی ، مفهوم کاملا متفاوتی به ارث گذاشته است که برطبق آن ، انتقاد بهیچوجه از بین نمی‌رود ، بلکه ، به استحکام نظام جدید یاری میرساند . این ، کاملا منطقی است . هدف انتقاد ، در جامعه‌ی سرمایه‌داری ، از بنیان‌کنندن جامعه است ، و حال آنکه در جامعه‌ی سوسیالیستی ، در جهت منافع آن جامعه

کارکرده و علیه بقایای گذشته مبارزه میکند. بدین سان، واقع‌گرایی سوسیالیستی، هنر انتقادی گذشته را نیز به ارث میبرد، ولی خود انتقاد، شکل کاملاً 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، در اثر تماس با مبارزه‌ی سوسیالیستی، بطور قابل ملاحظه‌ای غنی گردیده است. «الترالبریخت»، طی نطق افتتاحیه‌ی خود در کنگره‌ی دوم بیترفلد (آوریل ۱۹۶۴) به این نکته اشاره کرد که توماس‌مان، در دوران اولیه‌ی کار خود، موقعیکه «بادن بروکس» را نوشت، با آن توماس‌مان که از تأسیس جمهوری دموکراتیک آلمان استقبال کرد، تفاوت زیادی داشت، درست همانطور که «هاینریش‌مان» در داستان «پروفیسور اونرات»، از لحاظ ایدئولوژیکی، دنیاها با نویسنده‌ی بیانیه‌های ضدفاشیستی جبهه‌ی واحد تفاوت داشت. دامنه‌ی پژوهشهای ادبی ماهنوزیه بررسی جدی نفوذ ایدئولوژی سوسیالیستی در بعضی نویسندگان بزرگ (مثلاً، نویسنده‌ی بزرگی چون «لیون فوختوانگر» که مقالات ولادیمیر را بطور جدی بررسی کرد، یا «اوپتون سینکلر» که ولادیمیر، وی را «دارای احساس سوسیالیستی» مینامید) نرسیده است.

بررسی روند گذار تعدادی از نویسندگان از واقع‌گرایی انتقادی به واقع‌گرایی سوسیالیستی و نشان دادن راههای گوناگونی که این نویسندگان برای رسیدن به عالیترین شکل واقع‌گرایی نوین طی کرده‌اند، دارای اهمیت درجه اول میباشد. این کار، بهیچ وجه یک کار صرفاً آکادمیک نیست، چون، از اهمیت فرهنگی و سیاسی ویژه‌ای نیز برخوردار است.

هنرنوگرایی، هنر دوران انحطاط بورژوایی، برای حامیان واقع‌گرایی سوسیالیستی قابل پذیرش نیست. برای حامیان واقع‌گرایی انتقادی هم قابل قبول نیست. «هربرت کابلی»، منتقد ادبی، نثرنوگرایی امروزی آمریکا را در مجله‌ی «ساتردی ریویو»، چنین توصیف میکند: «نسل سالهای ۵۹-۱۹۵۰ و ۶۹-۱۹۶۰ به ... سواحل بیدوام‌ذهن نیمه‌هشیار و نیمه مست‌خود، بدنیهایی هذیان آلودماری‌جووانا، و دخمه‌های هروئین و اسیدلیسرژیک،

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 . «هربرت کابلی ، مدافع آشکار واقع‌گرایی انتقادی است . او میگوید : «داستانهای بزرگ ... به قهرمان و فردی متکی هستند که خواننده میتواند زن یا مردی را که در تضاد با سابقه‌ی گروه اجتماعی او ارائه شده است ، با خود مقایسه کند . این داستانها از آن جهت خواننده دارد که مردم به وجود نیکی در نقطه‌ی مقابل بدی ایمان دارند .» (۲) چنین برخوردی ، پذیرفتن ضدداستان را که خواننده در مرکز آن با «ضدقهرمانهای 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 صورت‌گرایانه و انتزاع‌گرایانه ، نه تنها با هنر واقع‌گرای بیگانه‌اند ، بلکه ، برای آن ، سخت زیانبار هم هستند .

در عین حال ، دنیای بورژوایی ، با تمام قدرتش میکوشد تا نظریه‌ی «ترکیب» واقع‌گرایی و نوگرایی را به زور در کله‌ی مافرو کند ، «ترکیبی» که در آن ، واقع‌گرایی به وضوح بلعیده و آنچنان «غورت» داده میشود که اثری هم از آن باقی نماند . نمونه‌ی کامل این مدعا را میتوان در کتاب «هاینریش لوت زلر» بنام «هنرانتزاعی» (معنا و حدود آن) که اخیراً در شهر «گوتراسلو» واقع در آلمان غربی بچاپ رسیده است مشاهده کرد .

نویسنده‌ی این کتاب ، مدافع هنرانتزاعی است . او هدف بررسی خود را اینطور توضیح میدهد : «تعیین حدود هنر انتزاعی

و در نتیجه ، ایجاد این توانائی درخواننده تابتواند نقاشی‌های غیر نمایشی را بطور کاملاً مستقل ، باچشمهای خود ارزیابی کند .

لوت‌زlr ، باوجود پشتیبانی پرحرارتی که از هنر انتزاعی میکند ، همانطور که خود متذکر شده ، وجود «نوعی یک جنبه - نگری» را در آن می‌پذیرد . این مطلب ، از زبان خود لوت‌زlr ، چنین است که هنر انتزاع گرایان ، «نمیتواند جامعه را با تصویر خودجامعه منعکس کند» . مدافع آثار انتزاعی هنر ، ضمن هواداری از آنها ، مجبور است به این حقیقت اعتراف کند که این هنر ، اساساً غیراجتماعی و ازهرگونه «سودمندی» اجتماعی ، تهی است . «کسی نمیتواند انکار کند که هنر انتزاعی ، موضوعات کار خود را درخارج از جامعه میجوید . شاید این موضوعات 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 برای پیشبرد آن نیز هیچگونه کمکی نمیکنند .»

آنگاه لوت‌زlr ، تئوری سازش خود را ارائه میکند . او نظریه‌ی هنر سه گونه‌ای را اقامه کرده و سپس توصیه مینماید که این سه نوع هنر ، باهم ترکیب شوند . این سه نوع هنر ، کدامها هستند و چه تفاوت‌هایی با یکدیگر دارند ؟ اختلاف ، اینطور که بنظر میرسد ، درنقشی است که شکل ایفا میکند .

یک نوع هنر داریم که در آن ، هنرمند ، شکل را فدا میسازد ، و آن هنرنمایشی است (مانند واقع‌گرایی) . نوع دیگری از هنر هست که در آن ، 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 از این شکل (نوگرایی) و رسیدن به شکل سوم - انتزاع‌گرایی ، که مقر حکومت ذهن گرایی است - دشوار نمی‌نماید . لوت‌زlr ، اینکار را باوضوح هرچه تمام‌تر ، بصورت فرمول درمی‌آورد : «شکل ، بعنوان یک انتزاع ، کاملاً مستقل است ؛ و اساساً با هرآنچه که نمایشی باشد ، بیگانه است . این شکل ، وظایف خود

را از رنگ و صورت ظاهر ، می‌آفریند .» (۳)

لوت زلر ، هنر انتزاعی را عالیترین شکل فعالیت هنری میدانند . 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 - مؤلف) است که هنر حقیقی را میتوان ارائه کرد .» (۴) لیکن ، نادیده گرفتن خط فاصل بین تمامی اشکال انحطاط استتیک بورژوایی و هنر واقع‌گرایی ، غیرممکن است .

درحال حاضر ، مطالب‌زیادی درباره‌ی حدود 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 پیکاسو و انتقاد برنده‌از تقلید طبیعت - گرایانه ، میتوان موافقت کرد . اما این اثر ، قضایا و مسائلی را هم‌در برمیگیرد که انسان بناچار باید به آنها اعتراض کند . در رابطه‌ی بین واقع‌گرایی و واقعیت ، هیچگونه عامل محدودکننده‌ای وجود نداشته و نمیتواند داشته‌باشد . واقع‌گرایی ، در اینجا ، همانند معرفت انسان ، نامحدود و همه توان است . اما واقع‌گرایی ، ضدنوگرایی است و همیشه چنین خواهد بود . هرگز بر روی خطی که آنرا از نوگرایی جدا میکند پا نخواهد گذاشت . از سوی دیگر ، صورت‌گرایی و انتزاع‌گرایی ، ضدانسانی هستند . ایندو ، تحلیل عمیق شخصیت را تحقیر کرده و درعوض ، توجه خود را به تحریف تخیل انسان معطوف میکنند . طبیعت‌گرایی نیز در اینکه بجای انسانها ماسک آنها را مجسم میکند و بدون نفوذ در اعماق طبیعت انسانی ، تصویری سطحی از آن بدست میدهد ، ضد انسانی بشمار میرود . صورت‌گرایی و طبیعت‌گرایی ، هر دو ، از هرگونه درک عمیق ، تهی هستند . درک آنها ، یا «عجیب و غریب» است و یا تیره و تار ، و همیشه سرد و غیرعاطفی .

۳- ه . لوت زلر : «هنر انتزاعی (معنا و حدود آن)» ، گوتراسلو ،

۱۹۶۳ ، صفحات ۸۳-۱۸۲ .

۴- همانجا ، ص ۱۸۳ .

«ویکتورشکلوفسکی» ، در مقاله‌ی کوتاه خود بنام «خورشید هرگز در اوج غروب نمی‌کند» ، تعریف بسیار بجا و اصیلی از اختلاف اساسی بین طبیعت‌گرایی (ادبیات بد) و واقع‌گرایی بدست می‌دهد : «در ادبیات بد ، ما فقط کسی را توصیف می‌کنیم که در برابرمان ایستاده است. ما خودمان را به آن چیزی محدود می‌کنیم که هگل آنرا در فلسفه ، «صورت‌ظاهر» مینامید . شاید ما ، در جریان زندگی ، «آکاکی آکاکیه‌ویچ آشماچکین» را بشکل کوتاه مردضعیفی ببینیم . ولی او در ادبیات بزرگ ، احساس همدردی‌ما را برمی‌انگیزد و ما با تراژدی او سهیم می‌شویم ، با وجود اینکه این تراژدی ، چیزی بیش از گم کردن یک کت نیست . آنگاه او را می‌بینیم که علیه وضع زندگی ، علیه حقارت و خاموشی خود قیام میکند . در دیدگان 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 و انسانی است که روزه‌گارودی در کتاب «واقع‌گرایی بیکران» خود علیه طبیعت‌گرایی به حمله می‌پردازد . او در مقاله‌ی مربوط به پیکاسو می‌نویسد : «فعالیت هنری ، آنطور که طبیعت‌گرایان باور دارند ، چیزی نیست که انسان از آن مستثنا شده باشد .» در بخش «بجای مؤخره» ، معتقد است که «واقع‌گرایی بودن ، به معنای نسخه‌برداری از طبیعت ، بهمان شکلی که می‌بینیم ، نیست : بلکه ، به معنای نسخه‌برداری از فعالیتی است که ذاتی این واقعیت می‌باشد . واقع‌گرایی ، بدین معنا نیست که انسان یک قالب گچی یا تصویر دقیق از اشیا ، رویدادها و مردم تهیه کند ؛ بلکه ، به معنای شرکت در فعالیت برای ساختن دنیایی است که همواره در حال ساخته شدن است ، و به معنای انگشت گذاشتن بر روی نبض و آهنگ ذاتی آن است.» (۵)

بدینسان ، خط فاصل بین طبیعت‌گرایی و واقع‌گرایی ، با دقت و جدیت کشیده میشود . ولی ، متأسفانه ، خیلی زود شروع به تیره شدن میکند . کسانی که هوادار نظریه‌ی «واقع - گرایی بیکران» هستند ، بدرستی ، از این فرض پیروی میکنند که

آثار هنری اصیل ، شکل موجودیت انسان در طبیعت را منعکس می نمایند .

لیکن ، تا آنجا پیش میروند که پدیده های واقع ستیز را نیز در زمره ی واقع گرایی قلمداد کنند ، تنها بر این اساس که اینها نیز جزئی از واقعیت را تشکیل میدهند ! البته ، میتوان بر این گمان بود که تمامی انواع تئوریهای ذهنی فلسفی (حتی خود «من گرایی» ) ، جزئی از واقعیت ، و انعکاسهای مثله شده ی آن هستند . ولی کسی نیست که اشتغال اینگونه تئوریهای انگارگرایانه را در جهان بینی ماده گرایی ، بطور جدی مورد بررسی قرار دهد .

زیبائی شناسی نوین علمی ، از تئوری انعکاس برای اثبات اختلافات دقیق بین واقع گرایی و انواع گوناگون مکاتب نوگرایی ، سود می جوید . بکار بستن همیشگی این تئوری در محصولات هنر نوین ، حفاظتی است برای واقع گرایی تا از گنجاندن بی مورد هر آنچه که شاید به دلیلی مورد توجه منتقد قرار گیرد ، در امان باشد . اختلاف اساسی بین نوگرایی و واقع گرایی ، آرزوی صریحاً بیان شده ی نوگرایان برای گریز از واقعیت و انعکاس قوانین حقیقی و تضادهای پیچیده ی آنست . نوگرایی ، جهان را منعکس و یا دری بسوی آن باز نمیکند . او این در را می بندد و واقعیت را تابع نظرگاه عموماً هرج و مرج گرایی و محدود خود میکند ، خواه یک عقده ی فرویدی ، نظریه ی «غیر منطقی بودن» زندگی ، «جریان ویرانگر شعور» باشد و خواه محکومیت بدبینانه و نهائی انسان در تمامی «محاکات» بی شماری که ادبیات نوگرایی قرن بیستم ، در عرشه ی کشتی برپا داشته و هنوز هم برپا میدارد .

در سالهای اخیر ، بعضی از تئوریسینها ، یکصدا کوشیده اند هنرمندان را ترغیب کنند که با عاریه گرفتن بعضی از عناصر هنرنوگرایی ، واقع گرایی را «غنی» و «وسیع» کنند . در این مورد ، از میراث ادبی پروست ، جويس (که در اوائل سالهای ۱۹۳۰-۱۹۳۹ ، بدون هیچگونه دلیلی ، او را نمونه ی نثر نویسی شوروی میدانستند) ، و کافکا نام ببرند .

در اینجا ضرورتاً باید با نظرات «استفان زولکی یفسکی» منتقد معروف لهستانی در مقاله‌ای که برای انتقاد از کتاب روزه‌گارودی نوشته و در سال ۱۹۶۳ در هفته‌نامه‌ی «پولیتیکا» (شماره‌های ۴۵ و ۴۶) منتشر شده است موافقت کرد. منتقد، با پیروی از این فرض که «ادبیات باید در جستجوی شکل‌های جدید بیان برای مسائل جدید و عصر جدید باشد»، به کسانی که می‌خواهند هنرمندان را وادارند تا از جای پای آنانی بگذرند که چیزی نیستند مگر «شاخه‌هایی» که از درخت واقع‌گرایی گسسته و در راه نوگرایی، پژمرده و خاموش شده‌اند، اعتراض می‌کند. او ضمن صحبت در باره‌ی نویسندگان لهستانی، می‌نویسد: «ما مدتها پیش از گارودی با این مسئله مواجه شده‌ایم. و راه‌حل دیگری هم برای آن یافته‌ایم. نه با تمجید کردن از کافکا و او را پادشاه تمایلات عمده‌ی ادبیات تلقی کردن، بلکه، با قبول این حقیقت که تمایل ادبی اصیل و بنیادی (همانطور که زولکی یفسکی مینویسد، مانند شاخه‌ی اصلی واقع‌گرایی که دائماً تکامل یافته و شکل‌های تازه‌ی بخود می‌گیرد - مؤلف) میتواند تکامل یابد و کشفیات هنری سایر کشورها را جذب کند و تغییر شکل دهد.

در بیشتر گفته‌های زولکی یفسکی، جای حرف است، ولی بناگزیب باید روح حاکم بر طرز بیانش را پذیرفت. مقاله‌ی منتقد لهستانی، تصویر روشنی از هنرمند واقع‌گرای سوسیالیستی بعنوان هنرمندی که دست‌اندر کار فعالیت آگاهانه و غایتمند است بدست می‌دهد و تکامل‌آتی واقع‌گرایی سوسیالیستی را بطور خلاصه بیان می‌کند. زولکی یفسکی، اعلام می‌کند: «ما در آستانه‌ی انقلاب فرهنگی و آفرینش نوع ویژه‌ای از فرهنگ هستیم. ما، این فرهنگ را برای انسانی خلق می‌کنیم که ایدئولوژی معینی دارد. ما، فرهنگی می‌آفرینیم که از لحاظ محتوی، غنی و برآورنده‌ی نیازهای آن انسانی است که این فرهنگ، او را در نظر دارد. بنابراین، مسئله‌ای که ما هر روز به حل آن می‌پردازیم، مسئله‌ی انتخاب محتوی معین و ارزشهای معین است. یکی از شرایط مهم این انتخاب، برگزیدن سنتها است. این امر، در لهستان، بمعنای سنتهای جنبش کارگران انقلابی - در جهان و در لهستان - سنتهای وابسته با جنبش رهایی‌بخش ملی، و سنتهای ضد مذهبی، آزادی -

خواهی ، انساندوستی و منطق‌گرایی تمامی بشریت میباشد .  
 سنتهای فرهنگی پرولتاریا ، دارای ارزش خاصی است ... فرهنگی  
 که ما می‌آفرینیم ، فرهنگ توده‌ها است ...»  
 از این جهت نقل قول او را طول دادم که بنظر من ، با بحث  
 ما ، بسیار مربوط میباشد . کوشش برای برگزیدن سنتها درجهت  
 منافع خط عمده‌ی تکامل ادبی - که بطور تنگاتنگی بامسائل سیاسی  
 که مردم دست‌اندرکار حل آنها هستند رابطه‌دارد - بدون تردید ،  
 برخوردار صحیحی است .



یکی از بارزترین ویژگیهای ادبیات واقع‌گرای سوسیالیستی،  
 کوششهای آن درجهت آینده است .

شکل پیشین واقع‌گرایی - واقع‌گرایی انتقادی - نیز آثاری  
 خلق کرده که شخصیت اصلی آنها یک مبارز اصلاح طلب و  
 مدافع آرمانهای نوین اجتماعی بود که به حال و آینده نظر داشت.  
 هنر مبارزه‌ی سوسیالیستی، انسان تراز نوین را 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 «پاول و لاسف» 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 . و روفسکی» نیز - که نقش فعالی درمبارزه‌ی انقلابی  
 داشت - براین عقیده بود که شخصیت‌های انقلابی گورکی تاآن  
 اندازه که شخصیت‌های بزرگ و افسانه‌ای بشمار میروند ، به  
 مردم واقعی همانند نیستند . وقتیکه و روفسکی درباره‌ی شخصیت  
 «پلاگه نیلونا» نوشت که «شخصیت نیلونا ، غیرعادی و آرمانی  
 شده ، و بیشتر به آن چیزی نزدیک است که میتواندست وجود  
 داشته باشد تاآنچه که واقعاً درزندگی روزانه وجود دارد» ،  
 سخت دراشتباه بود . از قضا ، زندگی‌روزانه نشان داد که پاول ،

نیلونا و دیگر شخصیت‌های داستان ، نسبت به زندگی وفادار بوده ، و بصورت آرمانی مجسم نگردیده بودند . همین بود که به آنها ارزش خاص خودشان را بخشید ، حتی درمقایسه با شخصیت‌های شعری و تمثیلی گورکی در آثار اولیه اش ، مثلا ، دانکو ، که شخصیتی افسانه‌ای و اسطوره‌ای داشت ، و بیشتر به اسطوره‌ی «پرومته» شبیه بود . این قهرمان افسانه‌ای ، نقش مهمی را بعهدہ داشت که میبایست در سپیده دم مرحله‌ی نوین نهضت انقلابی ایفا کند ، درست همانطور که شروع مبارزه‌ی انقلابی واقعی طبقه‌ی کارگر ، در ادبیات ، موجد شخصیت‌هایی شد که به زندگی وفادار ماندند .

توجه نویسندگان شوروی به آینده و تصویر شخصیت‌هایی که دائماً در جهت آینده تلاش میکنند ، همواره ، از روزهای نخست ، یکی از ویژگی‌های برجسته‌ی ادبیات شوروی بوده است . این امر ، حتی در زمانی که مردم ، ساختمان جامعه‌ی فردا را آغاز کرده‌اند ، درست میباشد . آیا نمیتوان گفت که «داویدف» ، یکی از بزرگترین آفریده‌های ادبیات شوروی ، در سه گونه واقعیت به سر میبرد ؟ و آیا در آثاری که دارای حجم کوچک ولی عمق فلسفی بزرگی هستند ، نظیر داستانهای کوتاه «سرنوشت یک انسان» اثر شولوخوف یا «گل‌های آفتابگردان» اثر «ویتالی زاکروتکین» ، نسیم آینده را استشمام نمیکیم ؟

امروزه ، برخی از تئوریسینهای خارجی ، با این نظریه گورکی که هنر باید متوجه واقعیت سوم باشد ، مبارزه میکنند ، به این دلیل که ، آینده نگری ، برای ادبیات ، هم خطرناک و هم با آن 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 ، در این راه ، عقاید گورکی را که بهیچوجه مستلزم شناخت دقیق و توصیف رویدادهای آینده نبود ، بیش از اندازه مبتدل کرده‌اند . گذشته از این ، آنها ضمن اینکه بطور پوست کنده به نویسندگان واقع‌گرای توصیه میکنند که از آینده‌نگری دست بردارند ، به مخالفت با جوهر واقع‌گرایی پرداخته و خبراز تبدیل آن به نسخه‌برداری طبیعت‌گرایانه از واقعیت

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 استتیک .» در این جمله ، مطالب زیادی نهفته است . چه‌کسی بجای یک کار هنری ، خواهان یک 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 در نظر دارد . درعین حال ، پیشنهاد این مسئله که واقع‌گرایی سوسیالیستی نباید مبین کوششهای انسان در جهت 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 و گستردگی رابطه‌ی رشدیابنده بین این هنر و افکار و 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 مسئله‌ای نیست 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 در هنر 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 در این راه قلم زده‌اند . آثاری از این دست ، که مطالعات عمیقی درباره‌ی معیارها و اصول نویسندگی نوین 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 . این پافشاری ، به نویسندگان ، امکان بی تفاوت بودن نسبت به مسائل آینده و «غیرهنری» نامیدن آنها را 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 عبارت دیگر ، تمامی کارهایی است که انجام شده یا در حال انجام هستند . از سوی دیگر ، اسطوره ، نشانه‌ای از بیان انضمامی معرفت نسبت به چیزی است که وجود ندارد و هنوز در آن حوزه‌هایی که مفتوح انسان نگردیده‌اند دست نخورده مانده‌اند . واقع‌گرایی دوران ما ، واقع‌گرایی خالق اسطوره‌ها ، حماسی و پرومته‌یی است .

باید رک و بی‌پرده بگوئیم که فقط جزم‌گرایان (نظیر آموزش‌گران متین ما درنخستین روزها بامبارزه‌ی مبهم‌شان‌علیه آئین انسان‌انگاری خدادارافسانه‌های پریان ، قصه‌ها و اسطوره‌ها) مایلند منکر این حقیقت شوند که هنرمند میتواند اسطوره‌ها را درقلمرو واقع‌گرایی اجتماعی بکار گرفته وازنوبه آنها شکل‌بدهد . اما این 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 پیشرفته‌های علمی ایفا خواهد کرد بیان

می‌نماید. « تمامی اسطوره ، نیروهای طبیعت را در تخیل و بکمک تخیل ، می‌شناسد ، مقهور می‌سازد و بدانها شکل می‌دهد . در نتیجه ، زمانی که انسان این نیروها را بشناسد و مطیع خود کند ، 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 در عهد باستان ، نه بعنوان یک اختراع ، بلکه ، بعنوان تاریخ - که هنجارهای اجتماعی و استتیک‌ی آینده را تعیین میکند - مورد قبول واقع میشد . برای نویسندگان معاصر نیز توسل به اسطوره ، کاملاً شدنی است (مثلاً در داستانها و نمایشنامه‌های «مارشاک» با اسطوره 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 ، به تنهایی) مایه بگیرد .

آثار واقع‌گرای ، حاوی نمونه‌های بسیاری از «بازاندیشی» درباره‌ی اسطوره‌ها هستند . نوشته‌های انقلابی روسیه نشان دادند که آثار جدید انقلابی را میتوان با استفاده از الگوی اسطوره ، نوشت همانطور که از اشعار و نثر منظوم اولیه‌ی گورکی مشهود است . ولی در آن زمان ، خلق اسطوره ، دارای اقتضای مستقیم اجتماعی بود ، اتفاقاً ، در مقایسه با اسطوره‌های گذشته ، نگرشی انتقادی داشت . آثار بزرگ معاصر ، از بینشی نسبت به دنیای نوو تکامل آتی بشریت ، ملهم است . و این حقیقت را ، نه با خلق اسطوره‌ها ، بلکه ، با تحلیل و تبلور واقعیت امروزی ، در جریان تکامل پیوسته‌اش ، تحلیل و تبلور شخصیت‌های واقعی و معاصر ، بیان میکند . فقط ، نوشته‌ای میتواند به انسان در حل وظایف تاریخی‌اش کمک کند ، و در ساختمان یک جامعه‌ی عادلانه به او یاری برساند ، 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 در آینده ، شریفتر ، پاکتر و بهتر از آنچه امروز هستند ، 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 . اجازه دهید یک لحظه هم درباره‌ی موضع متضاد این دو نوع هنر در دنیای معاصر بحث کنیم . بیائید از خود بپرسیم که کدامیک از ایندو ، جریان اصلی تکامل فرهنگ بشری بشمار میروند .

نوگرایی ، بطور کاملاً طبیعی ، در جریان تلاشی هنر بورژواوی پابعرصه نهاد. نوگرایی ، نتیجه‌ی طبیعی عصر امپریالیسم است . در عین حال ، بصورت جریان اصلی تکامل هنری عصر حاضر در نیامده است ، زیرا در عصر امپریالیسم و انقلابات پرولتری ، هنر دموکراتیک و سوسیالیستی نیروی کافی برای ایستادگی در برابر انحطاط در هنر بدست آورد . با ورود انسان به عصر گذار از سرمایه‌داری به سوسیالیسم ، توهّمات مربوط به استیلای هنر نوگرایی ، بطور دم‌افزونی ناپدید میگردد .

بسیاری از تئوریسینها ، مورخین و منتقدین بورژواوی ، باتمام نیروی خود تلاش میکنند تا نظریه‌ی نوگرایی «شکوفه» را رواج دهند . کافی است ، یکی از نمونه‌های بارز بحث‌های آنان را ذکر کنیم .

در برابر من ، چندین جلد کتاب قطور بنام «تاریخ ادبیات روسیه» وجود دارد که از قلم «آدولف استندر - پترسن» ، متخصص دانمارکی ، تراویده و در جمهوری فدرال آلمان انتشار یافته است. در جلد دوم این اثر (مونیخ ، ۱۹۵۷) ، نوگرایی پیش از انقلاب روسیه ، همچون هنر شکوفائی که سرشار از نیروی معنوی است در برابر خواننده مجسم میشود ، که بطور وحشیانه‌ای در زیر چرخهای انقلاب له شده است . استندر - پترسن مینویسد : «اعلام دیکتاتوری پرولتاریا بوسیله‌ی انقلاب ، بمعنای پایان یافتن یک دوره‌ی کامل ادبی است . ولی ، ادبیاتی که در دوره‌ی انقلاب

اکتبر و پس از آن باچنین سرنوشت غم‌انگیزی مواجه شد ، منحط یا ضعیف ، و یا سزاوار چیزی بهتر از این نبود . چنین ادعائی ، غیرعادلانه و از لحاظ تاریخی ، نادرست است . این ، ادبیات نبود که امکانات و نیروی خود را از دست داده و بدین ترتیب ، محکوم به فنا گردید . بررسی ما درباره‌ی تاریخ تکامل تدریجی آن و شکوفائی سرشارش ، نشان خواهد داد که ما در اینجا ، شعری را مورد بحث قرار داده‌ایم که بطور بارزی غنای هنری ، تخیل ادبی ، عمق و تنوع خود را ارائه کرده است .» (۶)

بدینسان ، تمامی ادبیات دوره‌ی پیش از انقلاب در روسیه ، را عصر نوگرایی نام گذارده‌اند ، باوجود اینکه گورکی و گروه Znaniye ، یا ماکوفسکی و گروه پراودا ، بلوک ، بریوسف و دیگر نویسندگانی را که از نوگرایی گسسته و یادرحال نخستین از آن بودند ، نیز شامل میشود . بدین ترتیب از ما می‌خواهند که ایمان بیاوریم به اینکه نوگرایی در روسیه ، در زمان «شورشهای خود بخودی علیه حکومت تزار» و تأیید «سویوتیسیم» (حکومت شوراهای) ، مصنوعاً از پیکر اصلی خود بریده شده است . (کافی است متذکر شویم که استندر - پترسن بطور ضمنی متذکر میشود که نوگرایی روسیه نتوانست حمایت مردم را جلب کند ، مردمی که در روسیه‌ی نیمه فئودالی - نیمه سرمایه‌داری ، مانند ملت‌های غرب - البته به ادعای استندر - پترسن - از وجود «مصلحان اجتماعی» ، که باعث بلوغ معنوی آنها شده و برای ارزیابی هنر نوگرایی ضروری هستند ، برخوردار نبودند .)

آیا لازم به گفتن است که خود تاریخ تا چه حد دروغ بودن این تفسیر تعصب‌آمیز را روشن میکند ؟ انقلاب اکتبر ، در واقع ، ضربه‌ی خردکننده‌ای بر پیکر شرایطی که موجد هنر منحط در روسیه شده بودند وارد آورد ، ولی مدتی پیش از این ، خود هنر منحط ، بطور کامل رخت برپسته بود . بعلاوه ، این فرض که نوگرایی ، «شکوفه» بود ، چیزی بغیر از دروغ محض نیست . کافی است مقاله‌ی «بدون خدا ، بدون الهام» ، نوشته‌ی بلوک را بخوانیم تا

۶- ۱ . استندر - پترسن : «تاریخ ادبیات روسیه» ، مونیخ ، ۱۹۵۷ ،

ببینیم که شعر نوگرایی پیش از انقلاب در چه خلاء معنوی بسر میبرده است .

این گفته که نوگرایی ، جریان عمده‌ی هنر معاصر است ، در مطبوعات بورژوایی ، بانظریه‌ی «همپایگی» معنوی واقع‌گرایی و نوگرایی توأم میگردد . استدلال آنها چنین است که هنرنوگرایی ، که در شرایط بورژوایی و امپریالیستی بظهور میرسد ، مانند نوگرایی ، این حق را دارد که خود را هنر نو بنامد : بعبارت دیگر ، اینان ، «هر دو ، سفرای قدرتهای بزرگ هستند» . این استدلال ، کاملاً بی اساس است .

حتی بعضی‌ها ، نوگرایی را نوعی «واقعی‌گرایی سوم» (در کنار واقع‌گرایی انتقادی و سوسیالیستی ) ، و یک نیروی سوم در واقع‌گرایی ، میدانند . مثلاً ، یکی از متخصصین غربی مینویسد : «اگر من ... تاخیسیم را هرج و مرج غیرمنطقی یا هیچ‌گرایی فردی بنامم ، آیا این ، بعنوان تجلی مستقیم شرایط اجتماعی بورژوازی معاصر ، واقع‌گرایی نیست ؟» سپس می‌افزاید : «این واقع‌گرایی ... واقع‌گرائی است که در لاجودایستا ، 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 ببیند یا درک نماید . این ، واقع‌گرایی «انفعال» و «در انتظار گودو» است : شک مطلق و فقدان ابدی هدف . برخلاف «واقع‌گرایی انتقادی» و «واقع‌گرایی سوسیالیستی» ، این واقع - گرایی ، از آن عنصر غیرمنطقی ، واقع‌گرایی آشفتگی و واقع - گرایی ویژه‌ی من‌گرایی است که مضمون ذهنی شعور خود انسان را تنها چیزی میدانند که در واقع ، وجود دارد.» برای اینکه ببینیم این «واقع‌گرایی سوم» ، چیزی بغیر از نوگرایی صاف و ساده نیست ، زیرکی خاصی لازم نیست . اما این ، نوع بارزی از آن مباحثاتی است که نوگرایی «ملبس» راهمطراز واقع گرایی اصیل قرار داده و آنرا ، بطور مساوی ، برای هنرنوین ، معتبر میدانند .

اشتباه است اگر انتظار داشته باشیم که هنر نوگرایی در مبارزه علیه دنیای بورژوایی و در جهت آزادی ، دموکراسی ، کار ، صلح ، برابری ، عدالت و سعادت ، با واقع‌گرایی پیوند یابد .

نقش‌نوگرایی، دفاع از دنیای محکوم به فنای امپریالیسم، میلیتاریسم، استثمار و شوونیسم است. ولی نمیتوان تردیدی داشت که هنرمندان نوگرایی خاصی که صفوف انحطاط را ترک کرده و قیود هنرنوگرایی را می‌شکنند، به دنیای مترقی روی آورده و به تعداد مدافعان واقع‌گرایی خواهند افزود. و ما باید هرآنچه را در قدرتمان است، برای تسریع این روند بمرحله‌ی عمل درآوریم. ولی باید هرگونه امکان همزیستی مسالمت‌آمیز بین واقع‌گرایی و نوگرایی را کلاً خاتمه یافته تلقی کرد.

بطور خلاصه، واقع‌گرایی، یا اگر دقیقتر گفته باشیم، واقع‌گرایی سوسیالیستی، تمایل عمده‌ی هنر معاصر است. حتی در کشورهایی که هنوز بصورت سبک مسلط هنری درنیامده، عامه‌ی کتابخوان را به سوی خود جلب کرده و بانیروی معنویش اذهان آنان را زیر تأثیر قرار داده است. اجازه دهید یک کشور کوچک با ادبیات بزرگ - دانمارک - را در نظر بگیریم. نام‌آوران بزرگ ادبیات قرن بیستم دانمارک چه کسانی هستند؟ البته، در پاسخ نام «نکسو»، «کرک»، «شرفیک»، «ولف» و دیگر نویسندگان واقع‌گرایی را خواهیم شنید که حقیقت زمان خود را فاش کرده و راه پیشرفت تاریخی را به مردم نشان داده‌اند، و نه‌گلهای بیشمار مکاتب و جریانهای نوگرایی را که بیهوده درته مانده‌ی ابراز عقاید و خصوصیات فردی خود دست و پا زده و بغیر از روح مرده‌شان 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 (با وجود کوششهایی که بخرج میدهد) نمیتواند مانع تکامل واقع‌گرایی و واقع‌گرایی سوسیالیستی در کشورهای سرمایه‌داری شود.

وظیفه‌ی حفاظت از مرزهای هنر واقع‌گرایی، به اندازه‌ی شروع حمله به سوی انحطاط، از همین مرزها، اهمیت دارد. زیباشناسی واقع‌گرایی سوسیالیستی، بانگش مبارز جویانه‌ای، هنرمندان خود را به سوی دو موضع هدایت میکند: موضع اولیه، که بامسئله‌ی انتخاب سنتهای ادبی ارتباط دارد یعنی مسئله‌ی

«تسلیح» ایدئولوژیکی و هنری ، و موضع عالیتر، موضعی است که 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 از نوگرایی به سوی واقع‌گرایی و از بی‌عاطفگی گنبدیده به سوی عشق عمیق به انسان و انسانیت بطور کلی سوق میدهد .

ما مسئله‌ی هنر واقع‌گرایی را که امکانات بیکران دارد ، ولی در مبارزه‌ی فعلی دنیاها و فرهنگها مجبور به اقداماتی است که مرزهای معنوی خود را حفظ و تقویت کند ، به این طریق و فقط به این طریق بررسی میکنیم .



نیکلای لیزرف

گسترده‌گی و حدود واقع‌گرایی

اینکه در سالهای اخیر ، مسائل مربوط به واقع‌گرایی ، بطور پیوسته در زمره‌ی مسائل روز قرار گرفته و توجه بسیاری از گروه‌های اجتماعی ، دانشمندان و مورخین هنر در بسیاری از کشورها را بخود جلب کرده ، خوددلیلی است بر اهمیت ایدئولوژیکی این مسئله ، که ظاهراً آکادمیک بنظر می‌آید . در این باره ، بحث‌ها و مشاجرات تندی در گرفته است . درورای مناظره‌ی دانشمندان و هنرمندان در ادبیات و مطبوعات و در مجامع و کنفرانسهای جهانی درباره‌ی اینکه آیا واقع‌گرایی در دنیای نو کهنه شده و دارای چه حدود و گستردگی‌ئی هست ، میتوان علت اصلی این اختلاف نظر را بوضوح تشخیص داد . بحث‌های مربوط به واقع‌گرایی ، همواره ، شامل اظهارنظرهایی درباره‌ی سرنوشت و هدف هنر در عصر بی‌نهایت پیچیده و بحرانی ما میگردد .

هنرمندان برجسته‌ی زمان ما ، بناگزیر ، بایکی از دوشق زیر مواجه‌اند :

آیا هنر ، که انعکاسی تاریخی و عینی از زندگی بدست میدهد ، به امر خود شناسی و دگرگون کردن جامعه‌ی بشری خدمت خواهد کرد ، یا اینکه در این لحظه‌ی بحرانی تاریخ ، از واقعیت گریخته و بخود رو آورده و به نیروی جدائی افکن و بیگانه‌کننده‌ای مبدل خواهد شد . این مسائل ، همراه با بسیاری مسائل دیگر که با مسئله‌ی تعیین هدف هنر در حیات اجتماعی عصر حاضر بطور مستقیم در ارتباط است ، مانند ظروف مرتبطه‌ای هستند که با

بحثهای مربوط به واقع‌گرایی پیوند دارند .

مسئله‌ی واقع‌گرایی ، مسئله‌ی پیچیده‌ای است . و وقتیکه نمایندگان جریانهای هنری معاصر، که اساساً ناواقع‌گرای هستند، تا اندازه‌ای به درک اهمیت و جاذبه‌ی واقع‌گرایی نائل آمده و خود پرچم آنرا برافراشته‌اند ، مسئله ، باز هم پیچیده‌تر میشود . «کازیمیرماله‌ویچ» (۱) در اوائل سال ۱۹۱۶ نوع خاصی از واقع‌گرایی، یعنی «شکل هنری برای شکل هنری» را اقامه کرد . حامیان سوررئالیسم - و بعدها ، اکسپرسیونیسم انتزاعی - معتقد بودند که تنها نقش ممکن هنر عبارتست از بیان دنیای ناآگاه هنرمند . هنرمندانی که آثار متوسط و طبیعت‌گرای خود را محصول سبک واقع‌گرای میدانند ، واقع‌گرایی را به مخاطره افکنده‌اند . پایه‌گذاران و تئوریسینهای ضدداستان نیز واقع‌گرایی را بغلط تفسیر میکنند . «آلن‌راب‌گریله» معتقد است که واقع‌گرایی بشکل کلاسیک خود ، فقط «شکل اشیاء را گنگ میکند : این اشیاء باید مستقل از تئوری - به هرشکلی که باشد - وجود داشته باشند .» (۲) ماریا دابروشکا ، نویسنده‌ی لهستانی ، معتقد است که واقع‌گرایی 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 در اثر وجود آراء متناقض ، این چنین پیچیده شده ، تنها راه ممکن ، تعریف ماهیت واقع‌گرایی و بدینسان ، زدودن تمامی آنچه‌هایی است که با آن بیگانه‌اند .

زیبائی‌شناسی شوروی ، درسالهای اخیر ، این مسئله را دقیقاً مورد بررسی قرار داده است . مهمترین نتیجه‌ای که بدست آورده ، عبارتست از شناختن واقع‌گرایی بعنوان یک

۱- ک . ماله‌ویچ : «ازکوبیسمو فوتوریسم تا سوپرمائیسم» ، ۱۹۱۶ ، چاپ سوم ، ص ۱۲ .

۲- نقل از و . دنیروف : «مسائل واقع‌گرایی» ، لنینگراد ، ۱۹۶۱ ، ص ۲۲۳ .

۳- Iskustvo Kino ، شماره ۱ ، ۱۹۶۳ ، ص ۹-۱۰۸ .

پدیده‌ی تاریخی در جریان تکامل ، مبتنی برواقعیت به شکل خیال‌بندی ، که شکلهای و آرمانهای هنری خود را از زندگی میگیرد . (۴)

در این زمینه ، عامل بی‌نهایت مهمی وجود دارد که باید بر آن تأکید ورزیم : وابستگی مطلق هنر به زندگی (درست مانند تمامی فعالیت‌های بشری) توجیه‌کننده‌ی این نیست که هراثر هنری که تا اندازه‌ای زندگی را منعکس کند ، به عنوان واقع‌گرای شناخته شود . ما ، ضمن پذیرفتن رابطه‌ی بین هنر و زندگی ، مدعی نیستیم که تمامی هنر ، تا اندازه‌ای به سوی واقع‌گرایی کشیده میشود . برعکس ، کاملاً روشن است که گذشته از واقع‌گرایی ، مکاتب هنری دیگری هم وجود دارند که از لحاظ تاریخی مشروطند .

حتی ارسطو ، در آن عصر باستان ، قبل از اینکه واقع‌گرایی بعنوان یک سبک هنری بظهور رسیده باشد ، بین طرق گوناگون انعکاس واقعیت در هنر ، تفاوت قائل میشد . او مینویسد که هنرمند «باید ... چیزها را ... بصورتی که بودند یا هستند ، یا بصورتی که گفته شده یابه تصور آمده‌اند ... نشان دهد.» (۵) این گفته ، دو نوع اساسی 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 .

در جریان حفاریهای «ماریت» (قرن گذشته) دهقانان عرب ، یک قطعه چوب کنده کاری شده‌ی مصر باستان را از زیر خاک بیرون آوردند که در حدود پنج هزار سال پیش در دل زمین مدفون شده بود و وقتی که دیدند بین این کنده‌کاری و «ریش سفید» ده خودشان تشابه زیادی وجود دارد ، سخت در شگفت شدند . این تصویرکننده‌کاری شده‌ی پیرمرد مهربانی که به عصای خود تکیه داده و به پیش می‌آید ، بطور قابل ملاحظه‌ای از زندگی حکایت میکند . در موزه ، در کنار این تصویر ، کنده‌کاریهای سنگی و برنزی متعددی

۴- مثلاً ، به خلاصه‌ی مباحث مربوط به واقع‌گرایی (۱۹۵۷) در کتاب ای . تیموفیف ، بنام «ادبیات شوروی ، شیوه ، سبک و اسلوب شعر» ، مسکو ، ۱۹۶۴ ، فصل اول ، «مفهوم شیوه‌ی هنری» مراجعه کنید .  
۵- ارسطو : «در باره‌ی هنر شاعری» ، آکسفورد ، ۱۹۲۰ ، ص ۸۶ .

از فراغنه‌ی مصر دیده میشود که ، خصلتاً با این کنده‌کاری ، تفاوت دارند . یک پیکره ساز ناشناخته‌ی مصری ، «خافره» ، از سلسله‌ی چهارم را نه بصورت یک‌انسان زنده ، بلکه ، بصورت موجودی تجسم کرده است که دارای هیبت و قدرت فناناپذیر میباشد . او طرز فکر مربوط به تجسم قدرت در سنگ را که نشانه‌ای از قدرت خداوند در روی زمین است ، ارائه میکند .

هنر هم مانند زندگی ، حتی به کاملترین نظامها محدود نمی‌شود . ما غالباً با ترکیب هدفهای متضاد هنری در یک اثر مواجه میشویم . مثلاً ، «ایلید» 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 کاملاً قوز کرده‌اش تاسینه‌ی او به پائین خمیده‌اند» ، درحالیکه کله‌ی فروافتاده‌اش «همچون شمشیری میدرخشید.» (۶)

این دو گرایش - «آرمانی» و «واقعی» - را که برای نخستین بار ، قرن‌ها پیش شکل گرفتند ، در سراسر تاریخ بشر ، با تغییر دائمی دورانها ، فعالیتها و دست آوردهای هنری ، که گاهی از هم دور شده و گاهی اثر و 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 . این موضوع در باره‌ی نقوش برجسته‌ی «دیدار مکاشفه آمیز» در گوشه‌ای از سردر کلیسای «سن‌پیتر» در «موساک» که تاریخ‌بنای آن به قرن دوازدهم برمیگردد ، صدق میکند . این تصاویر که بهنگام ورود به کلیسا دیده میشوند ، مسیح بسیار بزرگ ، سرافیون و انجیل نویسان نسبتاً کوچک که بشکل موجودات تمثیلی و بالدار نشان داده شده‌اند ، و سرانجام ، بزرگان کلیسا ، که در مقایسه بچشم میخورند ، به نسبتهای گوناگون ، سلسله مراتب کلیسا را

مجسم میکنند. ولی این تمامی مطلب نیست. کوچک‌نمایی اغراق‌آمیز بزرگان کلیسا، چین‌های بسیار نامنظم‌ردای آنها، بدنهای اثری سرافیون و ارشدها و تصویر آرام مسیح - تنها عنصر ساکت در این حرکات آشفته - تماماً به تجسم نظریه‌ی خداوند همه توان و اجتناب ناپذیر بودن مجازات گناهان دنیوی، کمک میکنند.

زیبائی شناسی متکلمین قرون وسطا، زیبایی حقیقی را قبل از هرچیز، در روح میدید، که برای رسیدن به هدفهای خود، از «جلوه‌ی گناه آلود» زیبایی جسمانی دست می‌شویید. حتی خصوصیات کاملاً صوری کنده‌کاریها و حکاکی پیکره‌های انسانی و آذین‌های سردر کلیسای سن‌پیترو در «موساک»، نشانه‌ای از این تئوری استتیک‌ی هستند که به آثار «سنت‌اگوستین» در قرن اول پیش از میلاد مربوط میشود.

بسیاری از آثار هنری قرون وسطا، بعلت گرایش به نمایش «اندیشه‌های آسمانی» بشکلهای دگرگون شده، تماس خود را با واقعیت 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 تحریف‌کننده‌ی واقعیت، غالباً از عناصر و روابط علی کاملاً معتبر واقعیت سود می‌جوید.

درچنین مواردی، ویژگیهای خارجی تجسم و نمایش واقع‌گرایانه - که توهم وفادار بودن نسبت به زندگی را ایجاد میکنند ولی درواقع، جانشین مطالعه‌ی عمیق هستند - بصورت راحت‌ترین وسیله‌ی تجسم و اثبات سبکی هنری درمیآیند که هیچ‌وجه مشترکی باواقع‌گرایی ندارد.

داستان «بیگانه»، اثر «آلبرکامو»، در این مورد، مثال بارزی است.

هدف این داستان کوتاه، اثبات بیهودگی و پوچی زندگی انسان است. تنها راه گریز انسان از حصارى که طبیعت و جامعه به گرد او کشیده‌اند، تن درداندن به تقدیر برگشت‌ناپذیر بیهودگی زندگی بشر است. همین بیهودگی، اخلاقاً به هریک از ما حق میدهد تا خود را درخارج از چارچوب عرف‌خیر و شر، عرضه کنیم.

تجسم بی‌نهایت زنده و ظریف طبیعت و احساسات انسانی ، صرفاً وسیله‌ای است برای بیان نظرات فلسفی و روانشناسانه‌ی نویسنده . نمونه‌ای از این مورد ، توصیف کاملاً انعطاف‌پذیر محیط هیجان‌انگیز ساحل دریادر خارج شهر ، و موقعی است که «مرسو» ، مرد عربی را که برای وی چاقو کشیده است میکشد . این توصیف انعطاف‌پذیر ، ماجرا را بمرکز داستان منتقل کرده و انگیزه‌ی جنایت بیرحمانه توسط انسانی میشود که رفتارش نتیجه‌ی علاقه به دست کشیدن از هرگونه عمل 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 در آنها دست داشته ، به تشریح اعتقادات فلسفی‌خود 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 زندگی- که تابع یک عقیده‌ی واحدباشد - خصوصیت ویژه‌ی هنرناواقع‌گرای 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 یکی از 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 گرایش واقع‌گرایانه ، درارتباط  
 مستقیم‌با هنر ، مقایسه‌ی کوچکی بعمل آوریم .

سنت‌اگوستین درنامه‌ای که برای «نبریدیوس» نوشته ،  
 «روح و جسم» را دربرابر هم‌قرار داده است . او می‌پرسد : «کدام  
 یک از ایندو ، بهتر است ؟» و خود پاسخ میدهد : «البته ،  
 روح . جسم را از چه روی می‌ستایند ؟ فکر میکنم بجز زیبایی ، علت  
 دیگری ندارد . زیبایی جسمانی چیست ؟ اجزاء متناسب یک  
 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 «زیبائی جسمانی» یعنی زیبایی  
 شکل‌های طبیعی کاذب هستند ، بطور قاطع و جزم آمیزی لذت  
 استتیک‌ی را که از اشیاء «محسوس» برای مردم حاصل میشود ،  
 رد میکند . او میگوید : «اگر اشیاء محسوس ، موجب لذت  
 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 «شبهات 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 تمامی هنر‌اولیه‌ی مسیحی ، باعلاقه به تأکید بر جوهر  
 معنوی انسان و «بارقه‌ی الهی» آمیخته است .

بررسی ماهیت و هنر لئونارد داوینچی ، یکی از استوارترین  
 واقع‌گرایان عصر رنسانس ، برخورد کاملاً متضادی را نشان  
 میدهد . او بعنوان یک دانشمند و هنرمند ، قبل از هرچیز ، هم

۷- «تاریخ زیبایی‌شناسی ، کلاسیک‌های اندیشه‌ی اسیتکی» ، مسکو ،  
 ۱۹۶۲ ، اکادمی هنرهای زیبای اتحاد شوروی ، جلد اول ، ص ۲۷۶ .

۸- م . ر . جیمز : «متن مشکوک عهدجدید» ، اکسفورد ، ۱۹۲۶ .

خود را مصروف آشکار کردن روابط علت و معلولی پدیده‌ها کرد .

اودرمقاله‌ای بنام «راجع بخودم و علم من» مینویسد : «در طبیعت ، هیچ کاری بی‌علت نیست ، اگر علت را بیابید ، دیگر احتیاجی به آزمایش نیست .» (۹)  
 هنرمند ، در ابراز نظر خود ، نه فقط دانشمند وفلسوف ، 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 بر تجربه و مدرک عینی چشم‌های خود 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 از جهان ، درهمبستگی‌های روانشناسانه‌ی بین همه‌ی سیزده تصویر موجود در نقاشی بیان گردیده‌است .

او باتجسم واکنشهای دوازده حواری دربرابر کلماتی 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 «مقاله‌ی 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

۹- لئونارد داوینچی : «منتخب آثار ، دردو جلد» ، جلد اول ، انتشارات اکادِمیا ، مسکو - لنینگراد ، ۱۹۳۵ ، ص ۵۲ .  
 ۱۰- همانجا ، جلد دوم ، ص ۸۸ .

او میخواید بحث کند داشته باشید و تمام حالات و حرکات را منطبق با آن رسم کنید ...

«پیر مردی را نشان بدهید 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 روبه‌بالا 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 تمثیلی نیز توسل جوید، بشرطی که همواره در آشکار کردن ماهیت عینی پدیده‌هایی که مجسم میکند برایش مفید باشند.

از آنجا که ممکن است برخورد با واقعیت و حتی انگیزش تکامل شخصیت بوسیله‌ی نویسندگان مختلف یکسان باشد، ولی بیان آنها شکل دیگری بخود بگیرد، ما در باره‌ی سبکهای متعدد واقع‌گرای عینی تاریخ صحبت میکنیم. واقع‌گرایی در قرن نوزدهم به اوج تکامل خود رسید.

اساتید بزرگ واقع‌گرایی در اروپا و روسیه، که از جریان آتی تکامل جامعه بی‌خبر بودند، وظیفه‌ی اصلی خود را تجزیه و تحلیل صحیح و همه‌جانبه‌ی جامعه میدانستند. بقول خود بالزاک، هدف او از نوشتن «کمدی انسانی»، تنظیم فهرستی از مفاسد و فضایل و انتخاب مهمترین رویدادهای زندگی اجتماعی بود. تحلیل آگاهانه‌ی واقعیت متضاد اواسط قرن نوزدهم، که از لحاظ تضادهای تراژیک اجتماعی، و مبارزه‌ی شدید مردم و استثمارگران سرشار بود، بطور اجتناب‌ناپذیری، به انتقاد انجامید. واقع‌گرایی، با تکیه بر قلم با استعدادترین و متفکرترین نویسندگان، طبیعتاً، خصلت انتقادی بخود گرفت و بشکل واقع‌گرایی انتقادی درآمد. «و. بلینسکی»، تنورسین واقع‌گرایی

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 مثلاً رمانتیکها ، درک عمیقی از واقعیت داشت . واقع گرایان ، شخصیت‌های خود را در رابطه با زندگی و وابستگی با محیطشان ، ارائه میکردند . خصوصیات ویژه‌ی واقع‌گرای عبارتند از عدم اختیار ذهنی ، انگیزش شخصیت انسان به وفاداری به زندگی و کوشش آگاهانه برای رسیدن به حقیقت . این ویژگیها را در ادبیات ، نقاشیهای کوربه ، دومی‌یه و در هنر بازیگرانی که بقول «میخائیل شپکین» - یکی از پیش آهنگان تأثیر واقع‌گرای در روسیه - 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 را بخود 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 و استتیک، جای آن مثلث ابدی را میگرفتند . (۱۳)

این کوشش برای انگیزش دقیق عمل و شخصیت پروری ، همراه با دیدی اجتماعی - اقتصادی نسبت به زندگی ، نوعی برخورد روانشناسانه و حتی فیزیولوژیکی را مطرح کرد . در زیر پرتو

۱۲- ویساریون بلینسکی : «مجموعه‌ی آثار ، درسه جلد» ، گوسپولیتیزدات ، جلد دوم ، مسکو ، ۱۹۴۸ ، ص ۳۴۸ .

۱۳- کنایه از داستان‌هایی که محور آنها را سه شخص ، یعنی یک مرد و دو زن و یا بالعکس ، تشکیل میدهند .

روشنایی نویسنده ، که پیشامدهای جداگانه‌ی زندگی واقعی را برمیزد ، و در افکار تنهایی قهرمان نمایش ، رسیدن به جایی که جزء حیاتی یک ماجرای عشقی و انگیزه‌ی اصلی عمل بود ، کاملاً طبیعی بنظر میرسد .

تجسم عمیق و همه جانبه‌ی زندگی معاصر ، بزرگترین دست‌آورد واقع‌گرایی انتقادی بود . نویسنده ، از تصویر 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 و مأموران 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 خردگرایی را از شکل بندی و بررسی موضوعی که از سنت‌های کلاسیک ریشه میگرفت ، و از گرداب دم افزون شورهای رمانتیک که در حالت‌های تهییج آمیز نویسندگان ، پیچ و خمهای ناگهانی در طرح کلی داستان ، عشاق جگر سوخته‌ی قراردادی ، از شروران شیطان - صفت و پدران اشرافی ، پاک و رها ساخت . هنر ، آئینه‌ی واقعی زندگی شد ، ولی این آئینه هر قدر به فرد نزدیکتر میشد ، بهمان اندازه ، نزدیک شدن آن به واقعیت ، به موضوعات کوچک محدود میگشت . اگر هنر میخواست به شناخت جامع جهان نایل آید ، میبایست مفهوم کلی و دقیقاً تعریف شده‌ای از زندگی - که با تکامل تاریخی آن مطابقت میکرد - 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 و توهمات عامیانه‌ی مردم که حاصل تحلیل کوتاه بینانه یا نادرست واقعیت بود ، در تضاد قرار گرفت .

کلمات یکی از بزرگترین نویسندگان واقع‌گرای عصر ما ، یعنی توماس‌مان ، در اینجا کاملاً مصداق پیدا میکند . مان ، ضمن اشاره به کار خود برای نوشتن داستان «بادن بروکس» که شرح زوال قشرهای فوقانی جامعه‌ی بورژوازی است ، میگوید : «مسئله‌ای که مرا شیفته و وادار به نوشتن کرد ، یک مسئله‌ی بیولوژیکی و روانشناسی بود ، نه یک مسئله‌ی سیاسی . توجه 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 .» (۱۴)

کافی است «بادن بروکس» را با داستان مشابه دیگری از گورکی بنام «آرتامانوفها» مقایسه و پی برد که مقدمه‌ی توماس‌مان ، چگونه ، موضوعی را که با آن مواجه بوده ، محدود کرده است .

فقط درک حقیقتاً علمی تاریخ و سبک هنری واقع‌گرایی سوسیالیستی که بطور تفکیک ناپذیری با آن در ارتباط و محصول دوران گذار از سرمایه‌داری به سوسیالیسم است ، میتواند هنر واقع‌گرایی را به شناخت جامع و آینده‌نگر انسان و جهان مجهز کند . واقع‌گرایی سوسیالیستی با برخورد آگاهانه و ماده‌گرایانه با زندگی - که در حال بازسازی شدن است - 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 هنری

مؤثر و وسعت یابنده ، که همواره با شکل قابل فهم هنری در ارتباط است ، یکی از خصوصیات ویژه‌ی هر هنرمندی گردیده که خود را از مردم جدا نمی‌کند. زندگی و فعالیت‌های هنری ولادیمیر - 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 و محتوی به بیان واضح مفهوم خود واقعیت است ، نه تنها از ارزش آثار واقع‌گرای 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 که آثار پر ارزش هنری میافرینند ، بلکه ، مردمی را هم که تمجید کننده و ستایشگر آنانند ، در برمیگیرد . مرزهای متحرک واقع‌گرایی ، با درجه‌ی شناخت کامل واقعیت توسط هنر ، و نه با روشهای صوری که از واقعیت بدورند ، تعیین میگردد . درست همین تجسم عمیق زندگی و چشم‌انداز وسیع است که شیوه‌ی واقع‌گرای سوسیالیستی را از دیگر شیوه‌های مشروط تاریخی متمایز میگرداند .

با مطالعه‌ی آثار تئوریک اساتید بزرگ واقع‌گرایی سوسیالیستی در باره‌ی شیوه‌ی هنری شان ، میتوان دید که آنان در بیان تزه‌های 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 ویژه‌ای 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 جوهر آن چیزی است که جریان دارد - زندگی - در حالیکه ، مثلا ، طبیعت گرایی ، صرفاً تصویر بی تفاوتی ارائه میدهد . واقع‌گرایی

بمعنای موضوع اجتماعی و مثالهای تعمیم‌یافته‌ی اجتماعی است. واقع‌گرایی، در زمان، پرسه نمی‌زند و قهرمانان افسانه‌های باستانی را با لاپوشهای چرمین امروز ملبس نمی‌کند. واقع‌گرایی، زندگی جدید را بطور جبهه‌ای مورد حمله قرار می‌دهد. و آنگاه، بسته به مهارت هنرمندان، بعهده‌ی یکایک آنها است که هرچه رامیتوانند، بردارند و دگرگون کنند، و چیزی را بردارند که زنده باشد نه سایه‌ی تهی. این شق اخیر، مناسب حال صورت‌گرایان است. « (۱۵)

«ناظم حکمت»، شاعر بزرگ معاصر، این مسئله را بطریق دیگری تحلیل میکند. او استفاده از وسیع‌ترین چشم‌اندازها و شکل‌های هنری، حتی آن شکل‌هایی را که بقول خود او بطور کامل از اصول «تجسم صرفاً ظاهری رویدادهای طبیعی و روح انسان» (۱۶) گسسته‌اند، در واقع‌گرایی سوسیالیستی، مسلم فرض میکند. حکمت نیز مانند الکسی تولستوی، با پذیرفتن اهمیت فراوان محتوی در هنر، سخت با این عقیده مخالف بود که هر شکل معین هنری رامیتوان منحصراً جزء ذاتی واقع‌گرایی سوسیالیستی قلمداد کرد. «تصور خدمت به حزب و مردم، با انتخاب هر شکل ویژه‌ای، بمعنای تبدیل این خدمت به یک مسئله‌ی مربوط به شکل میباشد و این، صاف و پوست‌کنده، صورت‌گرایی است.» (۱۷)

تا اینجا، در تعریف واقع‌گرایی سوسیالیستی، فقط به بررسی چند تمایل پرداختیم، که برخی از آنها از نمایش حقیقی زندگی دست برداشته و برخی دیگر، واقع‌گرایی سوسیالیستی را بدون رعایت دقیق «شکل‌های خود زندگی» نمیتوانند تصور کنند. بنظر ما، برشت، درت‌های خود بنام «واقع‌گرایی سوسیالیستی درت‌آتر»، بوضوح، مرزهای واقع‌گرایی سوسیالیستی را تعیین کرده است. اینجا، بایک برنامه‌ی کامل استتیک‌ی مواجهیم که در آن، اصول شیوه‌ی جدید، بطریق بسیار فردگرایانه‌ی «برشت» تفسیر شده است.

۱۵- ا. ن. تولستوی: «مجموعه‌ی آثار»، چاپ روسی، جلد ۱۲، مسکو، ۱۹۴۹، ص ۳۷۹.

۱۶- «پروپلمی وستوکودنیای»، شماره ۲، ۱۹۵۹، ص ۸۰.

۱۷- 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» ، انتخاب و تعمیم جنبه‌ی اصلی روندها و پدیده‌های زندگی را امکان‌پذیر می‌گرداند . در اینجا مسئله‌ی شکل‌های هنری که در معنای دقیق‌کلمه ، به زندگی وفادار باشند ، مطرح نیست .

این مسئله ، با بررسی هریک از رویدادهای نمایشنامه‌ی تمثیلی «زن‌نیک‌سجوان» که از لحاظ موضوع اصلی‌اش تخیلی ولی از لحاظ ماهیت ، کاملاً واقع‌گرایانه است ، آشکار میشود . آرایشگر دولت‌مند ، با انبرک ، ضربه‌ای به «وانگ» سقا وارد کرده و بازوی او را شکسته است . «شن‌ته» زن - قهرمان داستان - نیز از این موضوع باخبر شده است.

شن‌ته : بازویت را چه میشود ؟

شیم : آرایشگر ، در جلو چشم همه‌ی ما ، بازوی او را شکست .

شن‌ته (که از بی‌توجهی خود دچار وحشت شده) : و تو هم‌توجهی نکردی . یگراست برو پیش دکتر ، وگرنه همین‌طور میماند و تو دیگر هرگز درست و حسابی قادر به کارکردن نخواهی بود . چه اتفاق وحشتناکی افتاد ! یا الله 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 ؟

۱۸- نقل از اولین چاپ ترمهای برشت ، بوسیله‌ی «ای . فرادکین» ، در مقاله‌ی «ابتکار هنری و نمایشنامه‌های برتولت برشت» ، مسائل ادبی ، شماره ۱۲ ، ۱۹۵۸ ، صفحات ۷۱-۷۰ .

شیم : تنها در صورتیکه خوب و شکسته باشد .  
وانگ : فکر میکنم همینطوره . ببین ، کاملاً ورم کرده .  
بنظر تو برای مستمری گرفتن کافی است ؟  
شیم : تو به یک شاهد احتیاج داری ، که درست بموقع  
در آنجا 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 خوردند . کسی به بالا نگاه نمیکند .  
شخته (به شیم) : ولی ، تو که دیدی !  
شیم : من دوست ندارم با پلیس سرو کار داشته باشم .  
شخته (به خواهرزن مرد بیکار) : پس تو چی !  
خواهرزن : من ؟ من نگاه نمی‌کردم .  
شیم : منظورت چیه ؟ من دیدم که تو نگاه میکردی . تو  
فقط میترسی ، چون آرایشگر قدرتمند است .  
شخته (به پدر بزرگ) : مطمئنم که تو قبول شهادت را  
رد نخواهی کرد .  
خواهرزن : آنها به گفته‌های او توجهی نخواهند کرد .  
سنش بالا رفته .  
شخته (به مرد بیکار) : ولی مستمری تمام عمر راپاداش  
میدهیم .  
مرد بیکار : آنها را دوبار در حال‌گدائی دیده‌اند . شهادت  
من برای او فایده‌ای ندارد .  
شخته (از روی عدم اطمینان) : پس هیچ یک از شما  
جرات گفتن آنچه را که اتفاق افتاده است ندارد . میبینید که بازوی  
یک آدم در روشنائی روز شکسته میشود ولی 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 ، نه تنها برای پیش بردن نمایش ، برای تاکید بر منظور کلی نویسنده و رسالت خاص این حادثه‌ی ویژه ، برای نمایشنامه ضروری میباشد . بهمین علت است که گفته‌های شنه ، ناگهان ، از صورت نثر به نظم مبدل میشود و در آن ، صدای خود نویسنده ، بوضوح بگوش میرسد .

ای بینوایان !

برادرتان را می‌آزارند و شما چشم‌ها را فرو می‌بندید .  
او رامی‌زنند و فریادش بلند میشود و شما خاموشید ؟  
جانور وحشی به همه جاسر میکشد و قربانی‌اش را  
برمی‌گزیند .

و شما می‌گوئید :

ما را بخشیده است ، چون کاری بکارش نداریم .

این ، چه‌گونه شهری است ؟ شما ، چگونه مردمی هستید ؟  
وقتیکه بیعدالتی میبینید ، باید در شهر طغیان کنید . و اگر طغیان  
نکنید ، بهتر است این شهر ، پیش از رسیدن شب ، در آتش  
بسوزد ! (۱۹)

کاملا روشن است که نویسنده ، به دنبال این مطلب ، از  
نثر استفاده خواهد کرد . حالا به ادامه‌ی نطق شنه می‌رسیم ،  
آنجا که میگوید «ولی شما دهانتان را می‌بندید» .

۱۹- در مقاله‌ی «ن . س . پاولوا» ، بنام «اکسپرسیونیسم و برخی  
مسائل مربوط به تکامل واقع‌گرایی سوسیالیستی در ادبیات جمهوری دموکراتیک  
آلمان» (در مجموعه‌ی «واقع‌گرایی و رابطه‌ی آن با سایر سبک‌های هنری» ،  
مسکو ، ۱۹۶۲ ، آکادمی علوم شوروی ، ص ۲۹۸) ، این صحنه به طریق دیگری  
تفسیر شده است . بنظر مؤلف ، تا آنجا که به تک‌گویی شنه مربوط می‌شود ،  
صحنه به زندگی وفادار است ولی خود تک‌گویی را متعلق به درام اکسپرسیونیستی  
نمی‌داند . بنظر ما ، تمامی نمایشنامه ، تماما ، منعکس کننده‌ی اصل زندگی  
نیستند ولی این صحنه و تمامی نمایشنامه ، با وجود تک‌گویی شنه ، بطور  
کلی ، به معنای صحیح کلمه ، واقع‌گرایانه هستند . از آنجهت واقع‌گرایانه  
هستند که قوانین تکامل زندگی و شعور انسان در عصر زوال سرمایه‌داری را  
به شکل تعمیم یافته ، بصری و بکاملترین وجه ممکن بیان می‌کنند .

«... وانگ ، اگر مردمی که واقعا شاهد قضیه بودند حاضر به شهادت نشوند ، من خودم میگویم که شاهد ماجرا بوده ام .»  
این تکیه‌گاه روانی ، بازهم رشد می‌یابد . یکی از زنان شاهد ، نه تنها از ادای شهادت خودداری میکند ، بلکه ، تصمیم میگیرد شنته را هم لو بدهد .  
مرد بیکار: او (شنته - م .) به سوی آرایشگر حمله کرده تا کتکش بزند .

خواهرزن : ما نمیتوانیم دنیا را عوض کنیم .  
شنته (بانامیدی) : 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 لوجه‌ی آویخته ، دور می‌شوند .

شنته (به تماشاگران) :

هرجاکه بگذاریشان ، می‌ایستند .

و اگر از خود برانی‌شان ، زود دور می‌شوند .

چیزی قلبهای آنان را به تپش در نمی‌آورد . تنها ، عطرنان

میتواند سر آنها را به سوی آسمان بلند کند . (۲۰)

کاملا روشن است که کلمات «خواهرزن» ، در جای معین خود ، مفهومی کلی و تمثیلی بخود میگیرد . این کلمات ، نتیجه‌گیری مردمی هستند که نمیتوانند پیکار کنند . شرح مختصر نویسنده ، که نه فقط مسئله‌ی «عدم مداخله» ، بلکه ، ساخت اجتماعی - روانی لمپن‌پرولتاریای معاصر را بررسی میکند ، مجدداً بازبان شنته و به صورت شعر بیان میشود .

محل وقوع حوادث نمایشنامه در چین ، کاملاً قراردادی است . شخصیتها هم قراردادی‌اند ولی با وجود این ، بهیچوجه این تصور را بوجود نمی‌آورند که تمثیلهای تهی یا عقاید شخصیت یافته هستند . این امر که برشت ، موضوع اصلی نمایشنامه ، یعنی مسائل اجتماعی - فلسفی را بطور ماهرانه‌ای دارای انگیزش

روانی کرده ، مبین همین مسئله میباشد .

تمام شیوه‌های قراردادی و نمایشی که در این نمایشنامه بکاررفته ، مانند شخصیت دوگانه‌ی شن‌ته ، دیدار خداها از زمین ، میان پرده‌های شعری و صحنه‌هایی که برای رشد همشکل نمایش مهم بشمار نمیروند ، تماماً نقاط عزیمتی هستند برای شناخت روندهای اجتماعی که در زندگی انسان بوقوع می‌پیوندند . بافت نمایشی «زن‌نیک‌سچوان» ، ناگزیر به این نتیجه میرسد که برای جهانی که انسان را در راه دگرگون شدنش از شکل می‌اندازد ضروری است ، گرچه نویسنده ، رسیدن به این نتیجه را به عهده‌ی تماشاگران میگذارد و میکوشد آنان را به شرکت فعال در این راه برانگیزاند .

هدف مؤخره‌ی نمایشنامه ، که توسط یکی از بازیگران ، در مقابل پرده ، خطاب به مردم ، خوانده میشود ، همین است .  
ای تماشاگران ، ای دوستان گرامی !  
میدانم که این ، پایان خوشی نیست !

.....

پرده می‌افتد و ما ، سرگشته ، در اینجا ایستاده‌ایم ، هیچ مسئله‌ای حل نشد ، خود اینرا دانسته‌ایم .

.....

ولی باید راه‌حل صحیحی وجود داشته باشد .

برویدو بکوشید ، بخاطر پول یا عشق ، راه حلی پیدا کنید !  
قهرمان را عوض کنیم ؟ یا تکامل او را نشان دهیم ؟  
آیا عوض کردن زورمندان بالا در نظر نیست ؟  
یا بدون آنها هم میتوان راه‌حلی یافت ؟

من خموش و آشفته‌ام ،

پس ای دوستان ، یاورم باشید ! بگذارید تمام فکرها گرد هم 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 که تنها شق ممکن نیست ، شکل کاملاً قابل قبول تجسم واقع‌گرایانه‌ی واقعیت دردوره‌ی تکامل انقلابی آن بشمار میرفت .

بااینکه گورکی درداستان «مادر» ، عقایدخودرا صریحاً بکمک توصیفهای بی‌نهایت‌عینی حالاتروانی «نیلوونا» که بامسائل جزئی زندگی روزانه ارتباط دارد بیان میکند ، درنمایشنامه‌ای که 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 او از میان تمامی صفات نیلوونا ، «صفاتی را برگزید که تفسیرهای سیاسی پر دامنه‌ی «ولاسف‌ها» را توجیه میکرد (و درنتیجه ، کاملاً فردی ، بیمانند و غیرقابل تکرار بودند) ؛ بعبارت دیگر ، او چنان بازی میکرد که گوئی سیاستمداران به تماشایش نشست‌اند ، 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 برتجربیهی خصوصی زندگی خود انجام میداد .

همانطور که می‌بینیم برشت سعی نمیکرد تماشاگران را تا آن اندازه که فراموش کنند که در تأثر هستند و ادار به یکی دانستن خود با نمایشی که بروی صحنه بود کند (برعکس او ،

استاینسلاوسکی میکوشید چنین کند). در این راه ، نویسنده و کارگردان ، در سالهای ۲۹-۱۹۲۰ ، با کوشش زیادی از سنت ونوآوری در هنرشوروی پیروی میکرد ، توأم با جستجوی «می-یرهولد» برای شکلهای تازه در تأثر ، مایاکوفسکی در شعر و «آیزن اشتاین» در سینما . از این نقطه نظر ، برشت را باید برجسته‌ترین نمونه‌ی پیوند جاودانی بین بعضی از جریانهای واقع‌گرایی سوسیالیستی سالهای ۲۹-۱۹۲۰ با برخی از جریانهای واقع‌گرایی سوسیالیستی در سالهای ۳۹-۱۹۳۰ و سپس سالهای ۴۹-۱۹۶۰ و ۵۹-۱۹۵۰ دانست .

اهمیت بارز نیلونا که گورکی بکمک صفات فردی شخصیت این زن - قهرمان بیان کرد و وجود پیوند ناگسستنی بین او و حیات اجتماعی روسیه و دوره‌ی خاص انقلاب ۱۹۰۵ را برای خواننده مسلم گردانید ، در دست برشت و در جهت منافع هدفهای هنری نمایش قوانین کلی جنبش کارگران انقلابی در مقیاس جهانی ، وسعت بیشتری یافت .

با وجود اینکه برشت ، «مادر» را به شکل دیگری به نمایش در آورده بود ، گورکی در سال ۱۹۳۲ آنرا تأیید کرد . او از اصول غیرمعمول تمثیل و شیوه‌های قراردادی مورد استفاده برای تبیین مفهوم اشیا و پدیده‌های واقعی برنیاشفت ، مهمترین جنبه‌ی نمایش برشت با هدفها و نظرات گورکی تطابق کامل داشت . در چنین زمینه‌ای ، هر شیوه‌ای که بکار گرفته شود ، هدف مقتضی را عملی میکند .

«مادر» ، چه در دست گورکی و چه در دست برشت ، این مسئله را ثابت میکند که مهمترین جنبه‌ی یک اثر واقع‌گرایی سوسیالیستی ، عبارتست از شناخت کلی از زندگی ، که برای رسیدن به آن ، ازمتموع‌ترین و درمورد هنرمندان اصیل ، از نومایه‌ترین شیوه‌ها و وسائل سود می‌جوید .

بازگردیم به تزه‌ای برشت .

«لذتی که هر شکل هنری به انسان میدهد ، در واقع‌گرایی سوسیالیستی ، شکل لذت بردن از این شناخت را بخود میگیرد که جامعه میتواند سرنوشت انسان را تعیین کند .

«کار هنری ، که موافق اصل واقع‌گرایی سوسیالیستی

آفریده شده ، قوانین دیالکتیکی تکامل اجتماعی را که شناخت آن به جامعه کمک میکند تا سرنوشت انسان را تعیین نماید ، آشکار میسازد . مردم و رویدادها را در حالت مشروط تاریخی و تغییرپذیر بودن و داشتن ماهیت متضاد نشان میدهد .» (۲۲)

نظریه‌ی درک زیبایی ، درزیبائی شناسی ماده‌گرایی ، همواره با درک جهان پیوند داشته است . در عبارتی که نقل کردیم ، برشت میکوشد بر نقش ویژه‌ی واقع‌گرایی برای شناخت استتیکی زندگی تاکید ورزد . انسان ، با دست یافتن بر شناخت قوانین تکامل اجتماعی ، میتواند برای تعیین سرنوشت خود تصمیم بگیرد . درست‌همین عامل ، خلوص خوش‌بینانه‌ی هنر سوسیالیستی را تشکیل میدهد ، که ممکن است در سبک‌های گوناگون ، منجمله سبک‌هایی که بمراتب از تعمیم‌های برشت فاصله گرفته‌اند ، متجلی شود .

هنر برشت ، مبتنی بر این اعتقاد است که میتوان جهان را شناخت و آنرا موافق آرمانهای مترقی بشر دگرگون کرد . اصل موضع‌گیری در هنرها ، به او کمک کرد تا در جستجوی شکلهای نمایشی تازه‌ای برآید . برشت با پیروی از راه واقع‌گرایی سوسیالیستی ، دشمن سوگند خورده‌ی آن‌گونه‌ای از درام بورژوازی بود که در آن ، بقول «رونالد پیکوک» منتقد تاتری معروف انگلیس ، «فرد ، زیر نفوذ تضاد نیروهای غیر شخصی قرار میگیرد ، که در آن بیشتر از هر چیز قربانی و کمتر از هر چیز تاثیر گذار است .» (۲۳)

البته ، هنر ، به یک شکل واحد واقع‌گرایی ، محدود نیست و شکلهای واقع‌گرایی ، همراه با زمان و تمایل به آینده ، دگرگون میشود . لیکن ، باید توجه داشت که درورای طبیعت دگرگون شونده‌ی هنرها بطور اعم و واقع‌گرایی بطور اخص ، مرزهای کاملاً مشخصی وجود دارد . بدینسان ، هنر ، هیچوقت نباید از سازنده‌ی خود - انسان - بگسلد ، و موضوع هنر ، همواره ، واقعیتی بوده و خواهد بود که از شعور هنرمند گذشته و در کار هنری او نقش بسته است . حتی وقتی که واقعیت ، تقریباً بدون

۲۲- «ادبیات آلمان معاصر» ، چاپ روسی ، صفحات ۴۰-۲۳۹ .

۲۳- رونالد پیکوک : «شاعر در تاتر» ، ۱۹۴۹ ، ص ۵ .

اینکه شناخته شود ، دگرگون گردیده و تمامی معنای خود را از دست داده و کاملاً غیر انسانی شود ، همچنان در تصاویر نقاش غیرعینی یا انتزاعی و در عبارات بی‌معنای اشعار «دارای معنای 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 موضوعی که ما از هرفعالیت انسانی میپذیریم ، موضوعی است که از زندگی دریافت میکنیم . اما تا آنجا که به واقع‌گرایی - بزرگترین شاهراه هنر - مربوط میشود ، چنانچه حدود آنرا تیره‌وتار کرده و مرزهای تاریخی مکاتب و جریانهای آنرا نابود کنیم ، بحث در این باره بی‌مورد خواهد بود .

واقع‌گرایی ، مانند هر شیوهی هنری دیگری ، بواسطه‌ی داشتن برخی صفات ویژه مشخص میشود که در رابطه باشیء منعکس شونده و هنرمندی که آنرا دریافت میکند ، تغییر جزئی در آنها میدهد . ولی ، این مهم نیست که دنیا و بینش انسان 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 هنر واقع‌گرای درین آنها تکامل مییابد ، ذهنی و اختیاری نبوده ، بلکه ، متوجه شناخت زندگی هستند . این شکلهای ، نه تابع فرامین عنان‌گسیخته‌ی احساس‌اند و نه تابع هرج‌ومرج هنری ، بلکه از هدف بیان محتوی معینی از خود زندگی و پرتوافکندن بر قوانین آن پیروی میکنند .

شیوه‌ی جدید هنری واقع‌گرایی سوسیالیستی با چشم‌انداز وسیع امکانات هنری ، که در اختیار دارد ، مشخص میشود . این شیوه ، عالیترین آرمانهای رمانتیکها ، عناصر عجیب و غریب و تجسم واقعیت بشکل تعمیم تمثیلی و مجازی را دربر گرفته است .

ارزش حقیقی واقع‌گرایی سوسیالیستی ، که در تکامل و پویای هنری دائم است ، در کوشش آن برای شناخت حقیقت زندگی و نه جزمهای کور ، و در انسان‌دوستی فعال و تحولی آن که بهیچوجه انفعالی نیست ، نهفته است .

بوریس ساچکف

واقع‌گرایی و تکامل تاریخی آن

در هنر ، تأثیر استتیک را میتوان بکمک وسایل و شیوه های متعدد بوجود آورد . این حقیقت نه تنها مبین توانائی هنر به تکامل یافتن ، بلکه ، در عین حال ، نشان دهنده ی وجود جریانها و تمایلات متنوعی است که از لحاظ شناخت ایدئولوژیکی و استتیک و واقعیت و تجسم آن در تخیل بایکدیگر متفاوتند .

آثار هنری ، بامنعکس کردن عناصری از واقعیت که دارای اهمیت کلی هستند ، توانائی برقرار کردن رابطه را بدست میاورد ، و نیروی تأثیر استتیک آنها به ماهیت همین تعمیم واقعیت بکمک تخیل ، که اصل اساسی تخیل هنری بشمار میرود ، بستگی دارد .

عنصر اساسی کار هنری ، یعنی تخیل هنری ، نمیتواند وجود داشته باشد مگر اینکه با چیزی تطابق کند که دارای واقعیت عینی است . هنر ، با پیروی از اصل واقعیت ، میتواند خصوصیات ویژه ی واقعیت را در مراحل مختلف تکامل جامعه ی انسانی منعکس کند . این خصوصیات ویژه رامیتوان در هنر باستان ، و همچنین در هنر گوتیک ، باروک ، روکوکو ، و هنر کلاسیک و رمانتیک مشاهده کرد . لیکن ، واقع گرایی ، برای نخستین بار ، حیات جامعه و شخصیت انسانی را با روابط پیچیده ی درونی آنها ، با دید هنری ، مورد مطالعه قرار داد .

واقع گرایی ، بعنوان یک شیوه ی خلاق ، ویژگی ذاتی هنر نمیباشد . واقع گرایی پدیده ای است تاریخی و در مرحله ی معینی از تکامل شناخت هنری به ظهور رسید که مردم با ضرورت اجتناب ناپذیر

تلاش برای پی بردن به ماهیت وجریان تکامل جامعه مواجه بودند ، دردورانی که نخست بطور غریزی و سپس آگاهانه به این حقیقت میرسیدندکه اعمال بشری ، نتیجه هیجانها یا ارادهی الهی نبوده ، بلکه ، بواسطه ی علل واقعی ، یا اگر دقیق تر گفته باشیم ، بواسطه ی علل عینی ، برانگیخته میشوند . شیوه ی واقع گرایانه درهنر ، توأم با آگاهی از نیزوهای پنهان ، که مکانیسم روابط اجتماعی را تعیین میکنند ، بظهور رسید .

هنر و فلسفه ی عصر رنسانس ، برای نخستین بار ، به رابطه ی کامل بین وجود و شعور و نیاز به مطالعه ی تحلیلی واقعیت بعنوان ضرورت اساسی عصر جدید پی بردند . فرانسیس بیکن ، که اصل عمده ی فلسفه ی او ، بقول «هرزن» ، رسیدن از جزء به کل در مطالعه ی دنیای بیرونی و درونی انسان بود ، این مفهوم را فرمول بندی کرد .

تحلیل ، تدریجاً بصورت ویژگی عمده ی هنر واقع گرای درمیآید . تحلیل در آثار «رابله» ، «سروانتس» و شکسپیر ، نویسندگان بزرگ عصر رنسانس ، دیده میشود . رابله ، بانفوذ در قسه ی اسطوره ای «گارگانتوا و پانتاگروئل» (Gargantua and Pantagruel) توانست شرح مختصری از اصول اجتماعی و دین کاتولیک ، ایدئولوژی متکلمین (Scholastics) و دولت فئودالی ، و برخی از خصوصیات انسان جدید را که در قالب «پانورگ» به جذب خصوصیات بورژوایی پرداخته و شیوه ی زندگی اش با انسان گرایی رؤیائی «تلمه» ناسازگار است ، بیان نماید . این تحلیل ، در داستان سروانتس حتی آشکارتر است و به او امکان میدهد که تصویر ژرف تری از عصر خود و توصیف نافذتری از تضاد عمده ی آن: ناسازگاری غم انگیز عقاید عصر رنسانس درباره ی انسان گرایی ، باتکامل عینی جامعه ، بدست بدهد . سروانتس ، در عین ستایش از نیکی ، توهم پیروزی احتمالی آنرا در شرایط تکامل تدریجی نظم دنیای بورژوایی ، از بین میبرد . در مورد شکسپیر ، که صفات پایدار روانشناسی اجتماعی جامعه مالکین را تعمیم میداد ، تضاد عمده ی داستانهای رابله و سروانتس ، ماهیت خیالی و قراردادی خود را از دست داد و شکلی عینی و تاریخی بخود گرفت که نشاندهنده ی شناخت واقع گرایانه ی او از رابطه ی درونی

انسان و جامعه میباشد . از نظر شکسپیر ، محیط اجتماعی اجرای 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 در هنر قرون اولیه نیز یافت . واقع‌گرایی ، در دست شکسپیر ، موضوع پژوهش ، تحلیل و درک حقیقی گردید .

پس از شکسپیر ، تمایل به مطالعه‌ی تحلیلی حیات اجتماعی ، در هنر واقع‌گرای - که در آستانه‌ی انقلاب کبیر فرانسه در آثار «ریچاردسن» و «دوفوئه» ، «فیلدینگ» و «سویفت» ، گوته و لسینگ ، دیدرو ، «مرسیه» و «ماریوو» از تجسم زندگی روزانه به تجسم زندگی اجتماعی پای نهاده و خصوصیت بارز آن گردید - شکوفان شد .

جوهر شیوه‌ی واقع‌گرای ، تحلیل اجتماعی ، مطالعه و تجسم انسان در جامعه است .

خصوصیات ویژه‌ی هنر - تجسم دنیای احساسات و افکار انسانی - بوسیله‌ی واقع‌گرایی ، مبدل به اصلی میشود که از تقلید صرف و نگرش ذهنی نسبت به طبیعت انسان فراتر میرود . واقع‌گرایی ، انسان را از محیط اجتماعی ، که در آن می‌زید و تلاش میکند ، جدا نمی‌سازد . واقع‌گرایی ، متوجه شناخت و تجسم دیالکتیک روابط اجتماعی بشکل تضادهای عینی آنها میباشد . هنرمند واقع‌گرای ، در ورای حقایق جداگانه و پدیده‌های پراکنده‌ی زندگی روزانه ، تصویر کلی جنبش و مبارزه‌ی نیروهای مختلف اجتماعی را می‌بیند . عامل ذهنی که در آثار 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 در آن تلاش میکنند ، نویسنده باید واقعیت را به شکل تجلیات بارز آن که بطور عینی در عرصه‌ی روابط اجتماعی انسان وجود دارد و در تک‌تک شخصیت‌های اثر مورد نظر منعکس میشود ، ببیند و تجسم کند . انگلس ، اینکار را بعنوان مهمترین

خصوصیت شیوهی واقع‌گرایی ، مورد تاکید قرار میداد .

اصل تمثیل در هنر واقع‌گرایی ، طبیعتاً و منطقاً ، بیان‌کننده‌ی رابطه‌ی علت و معلولی پدیده‌های اجتماعی است . نویسنده‌ی واقع‌گرایی ، مجموعه‌ی ویژگی‌های فردی شخصیت داستان را بعنوان محصول شرایط متنوع و در عین حال اختصاصی ، مورد بررسی قرار داده و ترسیم میکند . شخصیت‌ویژه در هنر واقع‌گرایی بدین معنا است که کلی‌ترین ، اساسی‌ترین و تعیین‌کننده‌ترین خصوصیات محیطی را که موجب پرورش قهرمان گردیده و از طریق او ، خصوصیات همین محیط اجتماعی متجلی می‌گردند ، گرد هم آورده و متحد سازد .

هنر ناواقع‌گرایی نیز شخصیت می‌آفریند ، ولی این شخصیتها ارتباطی بامدلول تمثیلی خویش ندارند . هیچ یک از جریانهای هنر جهان ، چه کلاسیسیسم و چه رمانتیسیسم - که آثار هنری باارزشی آفریده و هنر را غنا بخشیده‌اند - هیچگاه نتوانسته‌اند مجموعه‌ای از شخصیت‌های نماینده‌ی طبقات و اقشار مختلف را که در آثار نویسندگان واقع‌گرایی ، یعنی آفرینندگان حماسه‌ی عصر نوین ، دیده میشود ، بوجود بیاورند .

هنر واقع‌گرایی ، در آستانه‌ی انقلاب فرانسه ، در بررسی واقعیت ، هنوز هم جامعه‌ی بورژوایی را که در بن 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 و رعیتی وظیفه و اخلاقیات فئودالی دفاع میکرد . واقع‌گرایان نخستین ، قهرمان جدید و انسان جدیدی آفریدند که با قهرمان مذهب ادبیات کلاسیک فرق داشت . آنها ، که محدودیت‌های بورژوایی مانع کارشان نمیشد ، تمامی هم خود را متوجه نشان دادن تضادهای حاد اجتماعی آن زمان در آثار خویش کردند ، ولی تجسم بی‌نهایت دقیق و حتی تجربی محیط بوسیله‌ی آنان ، با آرمانی کردن شخصیت اصلی داستان همراه بود . این کار را میتوان چنین تبیین کرد که واقع‌گرایی اولیه ، در موقعیتی نبود که تضادهای موجود بین اصل آزادی اجتماعی و تجسم عملی آنرا در جامعه‌ی بورژوایی فاش سازد . انسان «طبیعی» ، بزودی ، بامبدل شدن به یک عضو

زیرک و حسابگر بورژوازی که برنظریه‌ی خرد، درباره‌ی آزادی بمثابه تجلی نفع شخصی خود پرستانه تاکید می‌کرد، تعاقبت حقیقی خود را نشان داد. این امر، محدودیتهای اخلاقیات عصر روشنگری را که موجب تمایل روانشناسانه درنثرواقع‌گرای آثار «پره‌وو»، استرن، گوته و سپس در آثار «شودرلووالکلو» گردیده بود، آشکار کرد.

زندگی درنظر شخصیت‌هایی که این نویسندگان خلق میکردند از وضوح و سادگی‌ئی که شخصیت‌های داستان درعصر روشنگری داشتند و بدون هیچگونه تردیدی درشرایط پیچیده‌ی آن زمان فعالیت و عمل میکردند، تهی بود؛ آنها شخصیت‌انسانی را بمثابه ترکیب شگفت‌آور و پیچیده‌ای از تضادهای درونی میدانستند که زیر تسلط مالیخولیا یا هیجان بود. نویسندگان مکتبروانشناسی، از رابطه‌ی پیچیده‌ی بین انسان و محیط اجتماعی او، و همچنین، از این حقیقت مسلم آگاه بودند که واقعیت، مطمئناً موافق قوانین فلسفه و اخلاقیات عصر روشنگری شکل نگرفته‌است. آنان، بدینسان، شکاف دهان‌گشوده و تضاد منافع بین فرد و جامعه را کشف کردند. واقع‌گرایی قرن هجدهم، ضمن آشکار کردن تضاد بین کوشش انسان درراه رسیدن به آزادی و عدم امکان دست یافتن به آن، نتوانست راه‌حلی برای این مسئله‌ی اساسی قرن بجوید، چون انقلاب بورژوایی - که نویسندگان واقع‌گرای به رشد آن پی‌برده بودند - درعین اعلام آزادی، برنوع دیگری از استثمار صحنه گذاشت. اندیشه‌ی اجتماعی و هنر واقع‌گرای آن زمان درباره مسئله‌ی مالکیت خصوصی (باوجود اینکه از مسائل حاد شعور اجتماعی آن‌زمان بود) داوری صحیحی نکرد و نمیتوانست بکند، و بدینجهت با تضادهای ایدئولوژیکی که از حل‌شان عاجز بود، مواجه گردید. این شرایط، به پیدایش کلاسیسیسم نو و جنبش‌های پیش‌از رمانتیسم در هنر منجر شد.

کلاسیسیسم درعصرانقلاب بورژوایی، تجلی آن گونه‌ای از شعور اجتماعی بود که مفهوم وظیفه‌ی اجتماعی را مفهومی مطلق می‌انگاشت. ایدئولوژی بورژوایی، با احتیاط و اعتدال در عمل مشخص میشد، کلاسیسیسم با روشنی و واقعیت تلقی

میکر، در نظر گوته و شیلر که آثارشان فوق تمام فعالیت‌های استتیک و اجتماعی قرن هجدهم بود، کلاسیسیسم، یعنی هنر زیبا و اخلاقی، که برپایه‌ی الگوهای کلاسیک کامل مبتنی بود و یک روح هماهنگی ایجاد میکرد، و سیله‌ای بود برای آموزش و پرورش انسان، و غلبه بر خودپرستی و عدم هماهنگی، که محصول واقعیت اجتماعی سرمایه‌داری بشمار میرفتند.

گوته و شیلر بطور کامل از بیهودگی و بی‌حاصلی پرستش فرد بورژوازی که در «طوفان و حمله» موعظه میشد آگاه بودند و ارائه‌ی واقعیت بوسیله‌ی هنر رمانتیک و پیش از رمانتیکها را، که زندگی در نظر آن همچون کلاف سردرگمی از توهمات بود 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 در جستجوی دیوانه‌وار خود برای یافتن کلید معمای پیشرفت، به نمایندگان بعدی اندیشه‌ی اجتماعی می‌پیوندند، تدریجاً احیای هنر و فلسفه را در مفهوم تکامل یافتند که در اواخر قرن هجدهم و اوائل قرن نوزدهم بطور جدی در شعور اجتماعی نفوذ کرده و بوسیله‌ی هگل در کتاب «پدیدار شناسی ذهن» تنظیم شده بود. در عین حال، مفهوم «سوسیالیسم رؤیائی» بصورت منظم درآمده راه حل تازه‌ای برای تضاد بین آزادی و نظام اجتماعی، که در دنیای پیش از انقلاب پایه‌ریزی شده بود یافت، و بدین ترتیب، 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 نگرستن به آن بمثابه یک روند، وادار کرد.

شیلر، که بخش بزرگی از عمر خود را به مطالعه‌ی تاریخ پرداخت، در اوپسین تراژدیهای خود که بمثابه یک واقع‌گرای به رویدادها نزدیک میشد، منافع مادی را عامل عمده و پنهانی فعالیت‌های بشر میدانست. او با فائق آمدن بر اصول تئوریک کلاسیسیسم، در «یلهم تل»، از نظریه‌ی حکومت مردم دفاع کرده و درمی‌یابد نظام، به جای روابط فئودالی که توسط انقلاب متلاشی گردید استقر...

گوته نظر را بر خصلت ذاتی طبیعت و آنرا شامل تمام حوزه‌های... به تاریخ، میدانست. او در اواخر زندگی...

خود به حقایقی دست یافت که برای قرن هجدهم ناشناخته بود ، و در «ویلهم مایسترز» نشان داد که به نظرات مهمی برای تجدید سازمان جامعه که «سن سیمون» و «فوریر» مطرح کرده بودند ، رسیده است . نظریه‌ی تکامل در سراسر داستان «فاوست» هم دیده میشود . در آخرین صحنه ، فاوست که بوسیله‌ی «کاره» نابینا شده است ، در ذهن خود ، درباره‌ی بازآفرینی دنیای کاملی می‌اندیشد که در آن ، راه رسیدن به آرزوهای شخصی را در خدمت بمردم مییابد . حتی صدای بیل «لمور» که برای نابینا قبر می‌کند ، نمیتواند رؤیاهای فاوست درباره‌ی امکان رسیدن مردم به سعادت و خوشبختی در روی زمین را پنهان کند . تراژدی‌گونه با اظهار اینکه «عصر طلایی» ، نه در گذشته ، بلکه در آینده است ، تأیید کرد که راه حل مسائلی که از انقلاب بورژوایی ناشی شده‌اند ، تنها در خود تاریخ ، که در هنر قرن نوزدهم موضوع مطالعه و تحقیق گردید ، نهفته است .

کلاسیسیسم در اوائل قرن نوزدهم ، آشکارا رو به زوال نهاده بود ، چون نظریه‌ی ذاتاً ایستای آن نسبت به زندگی ، با تحرک و پویائی جریان تاریخ در تضاد بود . نظریه‌ی جدید نسبت به زندگی اجتماعی که در روشنائی دوران پس از انقلاب بظهور رسید ، توأم با جنبه‌های نوین واقعیت ، برای نخستین بار 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 در روند تاریخ جستجو میکرد : چون تجربه‌ی عملی ، توهمات مربوط به امکان هماهنگی اجتماعی در جامعه‌ی مالکین را که ناشی از انقلاب بود از بین برد ؛ و سرمایه‌داری فرد ناهماهنگ را بجای انسان هماهنگ ، جامعه‌ی پاره پاره را بجای جامعه‌ی یگانه ، اختلاف را 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 - که بارپیشرفت را به دوش خویش میکشند - تنهانیروئی هستند که تاریخ را به پیش میبرند . اینگونه دست‌آوردهای فکری، توأم با اعتراض سیاسی علیه انقیاد ملی مردم ، مبارزه در راه 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 کرده است . در مورد بایرون ، این جریان تکامل فکری به‌آثار واقع‌گرای از قبیل «پپو» و «دون ژوان» منجر گردید . مرگ زودرس شلی او را از ادامه‌ی کارش بعنوان یک واقع‌گرای بازداشت ، گرچه ، او در واقع ، از لحاظ تکامل اجتماعی ، بمراتب از بایرون جلوتر بود . او نه‌تنها به ماهیت آشتی‌ناپذیر بودن روابط اجتماعی و ناشی شدن آن از توزیع غیرعادلانه‌ی ثروت پی‌برد ، بلکه در آثارش به مخالفت با استبداد برخاست و طنزهای سیاسی او حکایت از اجتناب‌ناپذیری تغییر نظام موجود اجتماعی میکرد ، که در «پرومتئوس آزاد» بصورت شعر بیان‌شده ودر آن ، درمقایسه با آنچه در جامعه‌ی سرمایه‌داری حاکم است ، بدنبال شرایط اجتماعی ، اخلاقی و سیاسی بهتری میگردد .

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 متقابلاً مشروط یکدیگرند ، بارمانتی‌سیسم 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 از جامعه‌ی مالکین را باتحلیل اجتماعی خود تکمیل کرد . «والتراسکات» با بررسی‌تاریخ بعنوان یک موضوع استتیک ، به تجسم شخصیتها بعنوان موجوداتی تاریخی - که از هرگونه ویژگیهای برتر از زندگی تهی بودند - یعنی بعنوان نقطه‌ی تقاطع و تأثیر متقابل بین نیروهای متضاد جامعه و بعنوان نمایندگان یکی از اینها

اسکات مانند دیگر واقع‌گرایان بزرگ قرن نوزدهم ، با تشخیص تمایز بین عناصر اجتماعی محیط مورد نظر و بررسی آن بمثابة 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 ، در آثار «اگوستین-تی‌یری» و «فرانسواگیزو» - مورخین فرانسوی - 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 را وفادارانه منعکس کند ، بلکه ، رابطه‌ی علت و معلولی پدیده‌های حیات اجتماعی را نیز روشن کرد .

تاریخ‌گرایی ، عالیترین شکل بیان رابطه‌ی علت و معلولی در هنر واقع‌گرای است . همین ویژگی ، اسکات را قادر ساخت که امور عادی و استثنائی را ترسیم و مشروط بودن و ماهیت آنها را فاش کرده و شخصیت‌های خود رازنده - گونه بنمایاند . همچنین به او امکان داد که سرچشمه‌ی امور استثنائی در بطن واقعیت را روشن کند ، درست همانطور که پوشکین در داستان «دختر طوفان» بانشان دادن رابطه‌ی بین شخصیت پوگاچف رهبر «شورش دهقانی» و دنیای شورش و قیام که حاصل علل عینی بود ، چنین کرد . تاریخ-گرایی ، اسکات و دیگر نویسندگان واقع‌گرای را به درک ماهیت محدود پیروزی بورژوازی برفئودالیسم توانا کرد ، و جستجوی نظم اجتماعی دیگری را آغاز نهاد . از آنجا که اسکات به شناخت نیروهای محرک تکامل اجتماعی در سراسر تاریخ دست یافت ، پوشکین مکانیسم تأثیر این نیروها بر جامعه‌ی معاصر را نشان داده و در آن ، مسیر همان نیروهائی را که تعیین‌کننده‌ی تکامل تاریخی بشمار می‌روند ، دنبال کرد .

مسئله‌ی عمده ، در نظر 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 - که اصل بورژوازی عموماً پذیرفته شده‌ای

بود - پرداخت و خود رأیی فرد در شخصیت «آکو» را که مخالف مردم بود ، محکوم کرد . او در شخصیت «بوریس گودونوف» ، پایان غم‌انگیز خود پرستی فردی را که مصالح مردم را نادیده گرفته و باتوسل به وسائل غیرانسانی به هدفهای خود میرسد ، نشان داد . واقع‌گرایی ، در دست پوشکین ، بر نوع خاصی از انسان - گرایی تاکید کرد که سخت با جستجوی راهها و وسائل رهائی فرد و انسان بطور کلی از تمامی شکل‌های بی‌عدالتی اجتماعی پیوند دارد ، چون پوشکین ، قیام‌های توده‌ها را برحق میدانست .

پوشکین ، پیش‌بینی کرد که واقع‌گرایان اروپای غربی ، نوع جدیدی از داستان بوجود خواهند آورد ، داستانی که شخصیت‌های آن ضمن داشتن وحدت حیاتی با محیط شان و مشروط بودن به آن ، خصوصیات ویژه‌ی نظام اجتماعی را بیان میکنند . انتقاد از واقعیت ، در دیگر داستان‌های مشابه ، مثلاً در «اوگن‌اونه‌گین» که زوال معنوی قهرمانی را نشان میدهد که فقط به منافع خصوصی فرد خود توجه داشت ، شکل انتقاد از قهرمان را بخود می‌گیرد . پوشکین ضمن تحقیق درباره‌ی ماهیت فاصله‌ای که مردم را از یکدیگر جدا میکند ، به مطالعه‌ی شکل جدیدی از واقعیت اجتماعی پرداخت ، چون او نیز مانند بالزاک ، استاندال و دیکنز ، هدفش تعیین نگرش خویش نسبت به سرمایه‌داری بود . او در داستان «ملکه‌ی الماسها» شخصیت «هرمان» - قهرمان جدید - را آفرید که طعمه‌ی منافع خودخواهانه‌اش گردید ، و در هیچیک از شخصیت‌های آثار دیگر نویسندگان واقع‌گرای بزرگ در نیمه اول قرن نوزدهم ، قرینه‌ای ندارد .

اینان بالهام از عشق به تحقیق علمی و جستجوی معرفت ، همانند نویسندگان واقع‌گرای قلم می‌زدند ، چون واقعیت اطرافشان را برای انسان مطلوب نمیدانستند . در داستان‌های بالزاک ، که واقعیت عینی اجتماعی در آنها با دقتی افراطی بررسی و توصیف گردیده ، بینش و انتقادی هست که به او امکان میدهد تا خصلت عینی تکامل جامعه‌ی بورژوایی ، رشد و گسترش اتمیسم اجتماعی و تقسیم مردم به افراد جدا از هم را مجسم نماید . بالزاک ، شخصیت‌های «وحدت‌داری» آفرید که از لحاظ وحدت دنیای درونی‌شان با عشق سوزانی که دارند مشخص میشوند . شخصیت‌های او از

اینجهت که فردیت‌شان بطور برجسته‌ای بیان شده ، مشخص هستند و بالزاک ضمن نشان دادن مبارزه‌ی آنان برای یافتن مکانی در آفتاب ، همچون یک مورخ ، نفوذ منفعت‌طلبی خصوصی بورژوازی را در تمام حوزه‌های زندگی انفرادی و اجتماعی دنبال میکند . اودر عین حال ، مانند استاندال ، نشان میدهد که 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 در جامعه‌ی دوران او یک جنگ دائمی و اعلام نشده بین طبقات ملاک حاکم و مردمی که اواز آنها حمایت میکند در جریان بوده است . بهمین علت است که قهرمانان او یا با «جامعه» مبارزه میکردند ، مانند «ژولیان سورل» ، یا از آن می‌گسستند ، مانند «لوسیان لوون» . قهرمانان استاندال از عوامل متعدد گوناگونی ترکیب 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 بورژوازی پی‌برد و در آثار بعدیش به مطالعه‌ی تضادهای نوین اجتماعی نه‌تنها بین مردم و طبقات حاکم ، بلکه ، بین طبقات حاکم و پرولتاریا نیز پرداخت . دیکنز هم‌برپایه تجربه‌ی جامعه‌ی کاملاً صنعتی انگلستان و مبارزات «چارتیستها» همین‌جهت رادریش‌گرفت . در شخصیت‌های دیکنز ، صفت بارز ، صفتی که از انبوه جزئیات زندگی روزانه‌ی قهرمان که در سراسر داستان دیده میشود گرفته و بصورت الگو درآمده ، بکمک طنز و کنایه تعمیم یافته و زیاده از حد ستوده میشود . انسان‌گرایی آتشین دیکنز ، او را به نفی زندگی بورژوازی 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 تضاد بین کار و سرمایه نائل آمدند . لیکن ، آنها هیچگونه تصور روشنی از راه‌های حل این تضاد نداشتند . معهذا ، واقع‌گرایی انتقادی در جریان تکامل کلاسیک خود ، تضادهای اساسی جامعه‌ی بورژوازی

راکشف و ضبط کرد ، و این درسایه‌ی تاریخ‌گرایی نحوه‌ی تحلیل واقع‌گرایان انتقادی ممکن شد . آنان که فرزند زمان‌خویش و مستعد خطای ناشی از شرایط تاریخی شکل دهنده‌ی تفکرشان 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 توده‌ها برای مقاومت در برابر حمله‌ی سرمایه‌داری به‌حقوق بشری مطابقت داشت .

پس از انقلاب ۱۸۴۸ ، ایدئولوژی بورژوایی ، این مسئله را مسلم فرض میکرد که پیروزی نهائی سرمایه‌داری ، 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 ولایتیغیر و واقعیت اجتماعی را بمثابه چیزی محکم و عوض نشدنی میدانست . همچنانکه تفکر بورژوایی بطور روزافزونی منحن میگردد بیشتر و بیشتر از شناخت منطقی جهان فاصله گرفته به عنصری غیرمنطقی و شهودی مبدل میشد . این ، نیروی مسلط برآثار نویسندگان «منحن» و کسانی است که چنین‌کیفیتی را تا قرن بیستم آوردند ، مانند «وایلد» ، «هوفمن اشتال» ، «هامسان» ، «سولوگاب» ، «ماترلینگ» و جورج . این نگرش منحطان به جهان پوششی استتیک‌ی برای ظلم و شرارت بود و از عقاید انسان-گرایانه هم دست برداشت .

شرایط نوین تاریخی ، واقع‌گرایی را در ادبیات اروپای غربی دستخوش تحول کرد و خود شاهد تکامل و غنای وسیع آن در روسیه گردید ، زیرا دوران انقلابات در اروپای باختری به پایان خود نزدیک شده و مرکز جنبش انقلابی جهان به روسیه انتقال مییافت .

تضعیف عنصر حماسی در واقع‌گرایی اروپای باختری ، به تمرکز توجه بر مسائل روانی منجر گردید .

تراژدیهای «هبل» دارای مرکز دوگانه‌ای هستند ، زیرا مرکز روانی ، در مقایسه با واقعیت که برای به حرکت درآوردن عمل بکار میرود ، در تکامل نمایش ، نقش مهمتری ایفا میکند .

دنیای آشفته‌ی او تا اندازه‌ای از زندگی 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 با محیط اجتماعی‌اش، درنثرهم احساس می‌شود. «مادام‌بواری» اثر «فلویر» تقریباً بعنوان یک مطالعه‌ی گسترده‌ی روانی، بررسی و نوشته شده بود، نه‌بمتابه پژوهش تحلیلی درباره‌ی تأثیر متقابل محیط و شخصیت.

درام معنوی زن قهرمان، زوال توهمات رؤیائی او و اندوه عشق‌اش درداستان فلویر، بجای محیط اجتماعی - که بصورت چیزی راكد و غیرمتحرک ترسیم شده - 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 میدانند. گرایش شکاکانه نسبت به عقاید و جنبشهای مترقی‌زمان، پرستش شکل و تردید درنیروی عقل، آثارفلویر وبسیاری از هم‌عصران وی مانند «ایبسن» را آماده‌ی پذیرش نفوذ ایدئولوژیکی انحطاط گردانید. ولی از خود گذشتگی بعضی از نویسندگان، مثلاً «موپاسان»، درراه هنرواقع‌گرایی، به آنها امکان دادتامجموعه‌ی سرشاری از شخصیت‌هایی بیآفرند که بصورت‌تعمیم یافته‌ای نمایانگر خصوصیات ویژه‌ی روانشناسی اجتماعی آن زمان بوده و تضاد عمده‌ی بین پیشرفت مادی و اخلاقی را منعکس میکردند.

نثرنویسندگان واقع‌گرایی 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 با این توهم برخاسته و درآثار آنها، مثلاً درمورد «هاردی» و «باتلر»، بدبینی مسلطی بوجود آورد.

این دگرگونیها موجب پیدایش طبیعت‌گرایی شد، که ادعا

میکرد زندگی را همان سان که در واقعیت است نشان داده و تئوری استتیکی خود را بر پایه‌ی تجسم وفادارانه و حقیقی زندگی مبتنی کرده است .

طبیعت‌گرایی ، پدیده‌ها را به‌همان شیوه‌ی اثبات‌گرایی - که بنیان فلسفی آن بودولی نمیتوانست تضادهای زندگی اجتماعی را آشکار کرده و جریان حقیقی تکامل آنها را نشان دهد - توصیف و طبقه‌بندی میکرد . طبیعت‌گرایی از واقع‌گرایی تقلید میکند ولی نه‌تنها از لحاظ نداشتن تحلیل اجتماعی ، بلکه ، از لحاظ عاجز آمدن از شخصیت‌پردازی نیز با واقع‌گرایی فرق دارد . با وجود این ، سبک طبیعت‌گرایی ، در واقع‌گرایی نفوذ و آنرا تضعیف کرده است ، همانطور که میتوان در آثار زولا مشاهده کرد که حاوی نوعی مبارزه‌ی دائمی بین تمایلات طبیعت‌گرایانه و واقع‌گرایانه هستند .

زولا دانسته‌های زیادی درباره‌ی جامعه‌ی بورژوایی بدست آورده بود : نفوذ روزافزون بورژوازی در «امپراطوری دوم» و تغییر در نحوه‌ی حکومتش . زولا شاهد آغاز تجمع سرمایه و رشد قدرت بانکها بود . او همچنین از هم‌پاشیدگی بورژوازی ، فساد در اخلاقیات و زوال اخلاق اجتماعی را دید («پات‌بوی» و «نانا»). او دریافت که تصادم بزرگ عصر ، برخورد بین کار و سرمایه خواهد بود («ژرمینال») . او میخواست به‌انسان بمثابه‌یک موجود اجتماعی بنگرد ، و قبل از هر چیز ، او را بعنوان یک کل واحد بیولوژیکی که تابع قوانین وراثت است می‌شناخت . زولا ، تدریجاً ، انسان را به حیوان مبدل میکرد . این ، انحراف از واقع‌گرایی است . زولا در نظرات مربوط به آینده‌ی تمدن سرمایه‌داری ، در تجسم هماهنگی طبقاتی خویش تحت‌تأثیر رؤیاگرایی به‌شب رسیده‌ای قرار گرفت .

واقع‌گرایی روسیه در این زمان ، از جامعه‌ی مالکان ، انتقاد بمراتب غنی‌تر و پایدارتری بعمل می‌آورد .

شجاعت این واقع‌گرایی در بررسی مسائلی که تأثیر مستقیمی بر موضع انسان در جامعه‌ی 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 اشغال‌کننده‌ی موضع اصلی درزندگی اجتماعی بود. داستایوسکی ، جنبه‌ی اجتماعی قهرمانان خود را به کمک دنیای فکری آنان ، درمبارزه و برخورد خواستها و منافع آنان باخواستها و منافع دیگر شخصیتها آشکار میسازد . برخورداری داستانهای داستایوسکی از سطح عالی مضمون فکری ، ساختمانی تقریباً نمایشی به آنها داده است ، چون جریان داستانها با برخورد گرایش‌های انسانی به‌پیش‌میرود .

داستایوسکی ، اشکال گوناگون شعور بورژوازی 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 «رؤیای روچیلد» اثر «آرکاردی - دالگورکف» پایان رسید ، بطور خلاصه درخود جمع‌آورده‌اند .

حمله‌ی داستایوسکی به‌خودپرستی درکوششهای خصوصی‌افراد ، برپایه‌ی مفهوم سخت تحریف‌شده‌ی فداکاری درراه مردم مبتنی بود .

تولستوی ضمن منعکس کردن شعوردهقانان پدرسالاری دردوره‌ی دگرگونی روابط اجتماعی که‌آبستن انقلاب سوسیالیستی بود ، جامعه‌ی مبتنی برمالکیت - اخلاقیات ، مؤسسات دولتی ، ایدئولوژی ، کلیسا و ارتش - 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 هر فرد ، 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 در ترسیم کردن مردم ، به پیشرفت مهمی نائل آمد ، پیشرفتی که بدون آن ، مواجه شدن با واقع‌گرایی سوسیالیستی امکان پذیر نیست . بدون این شیوه‌ی اساساً نوین تجسم مردم که او - برای نخستین بار بعنوان کسی که میتواند جامعه ، تاریخ و فرهنگ را هم باچشمان نویسنده‌ای که در خط مقدم فرهنگ اروپا ایستاده و هم باچشمان خود مردم ببیند - در ادبیات جهان رایج کرد نمیتوان تصور کرد که گورکی شخصیت‌های توده‌ای را چگونه در جریان شعور تکامل‌یابنده‌ی انقلابی تجسم کرده است .

کار تولستوی ، تحلیل‌روانی را ، که‌وی‌به یکی از مهمترین شیوه‌های افشای تضادهای اجتماعی و یکی از مهمترین شیوه‌های کمکی تحلیل اجتماعی مبدل کرده بود ، جلای بیشتری داد . تولستوی ضمن نشان دادن 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 خواسته‌های طبیعی مردم ، منعکس‌کننده‌ی تشدید فعالیت‌های انقلابی بود که مقدمه‌ی زوال دولت طبقاتی بشمار میرفت . البته این درست است که محیط دموکراسی اولیه‌ی دهقانی‌نوعی انفعال و محافظه‌کاری به فلسفه و نوشته‌های او داد ، ولی بطور کلی ، تولستوی مرحله‌ی نوینی را در تکامل واقع‌گرایی انتقادی آغاز کرد . از آنجا که پیش از او ، واقع‌گرایی به مطالعه و تجسم روابط فرد و جامعه ، ساختمان جامعه و سرنوشت فردی میپرداخت که با جامعه دچار تضاد میگردید ، واقع‌گرایی قرن بیستم ، توجه خود را به خود جامعه معطوف کرد .

ماهیت منحوس تکامل اجتماعی و تشدید تضادهای اجتماعی در قرن نوزدهم که موجب قطب‌بندی عقاید اجتماعی گردید ، و تحول 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 بورژوازی 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» درس‌زمینهای مستعمره و وابسته پرداخته بود و درحالی‌که نویسندگان دارای تمایلات دموکراتیک واقع‌گرایی انتقادی به دفاع از فرهنگ‌دربرابر کهنه‌گرایی بورژوازی و مبارزه برای مقام انسانی دست زده بودند ، تمامی تکامل هنر برای پیدایش و پذیرفته شدن شیوه‌ی خلاق جدیدی آماده میشد که به واقع‌گرایی امکان میداد تا عناصر مؤثر در جامعه را نشان داده و تمامی نظام روابط اجتماعی را بریک شالوده‌ی سوسیالیستی ، از نو شکل دهد .

تکامل واقع‌گرایی انتقادی ، تحولی کیفی در شیوه‌ی واقع‌گرایی پدیده آورده و به پیدایش واقع‌گرایی سوسیالیستی منجر گردید . واقع‌گرایی ذاتی، که پیش از واقع‌گرایی سوسیالیستی آمده ، بخودی خود به این‌گونه واقع‌گرایی نوین مبدل نميگردد . واقع‌گرایی انتقادی ، بخشی از میراث واقع‌گرایی سوسیالیستی را 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 که هنرمند بطور کامل از رسالت تاریخی پرولتاریا آگاه 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 در شیوه‌ی جدید ایفا میکند . البته ، شیوه‌ی خلاق را نمیتوان به جهان‌بینی صرف محدود کرد . این شیوه ، موافق تحول تاریخی ، دگرگون میشود و این کاملاً طبیعی است زیرا سبک ، مجموعه‌ی اصول اساسی شناخت ایدئولوژیکی و هنری است که بوسیله‌ی تاریخ شکل گرفته و در عمل ، توأم با تجسم زندگی در تخیل هنری ، غنی گردیده‌است . لیکن ، چنانچه هنرمند در جهان‌بینی طبقه‌ی کارگر در کشورهای سرمایه‌داری ، و همچنین در جهان‌بینی طبقه‌ی کارگری که در جامعه‌ی سوسیالیستی مسلط گردیده است سهم نباشد ، مسئله‌ای تحت‌عنوان واقع‌گرایی سوسیالیستی مطرح نخواهد بود .

گورکی ، شالوده‌ی شیوه‌ی خلاق نوین را در هنر جهان پی‌ریزی کرد . در آثار گورکی ، انتقاد عام و همه‌جانبه از سرمایه‌داری ، بطور عضوانی با پشتیبانی صمیمانه از آنچه که نو و

سوسیالیستی بود و آنچه که جای نظام کهنه را میگرفت پیوند دارد. انتقاد از جامعه‌ی مالکان در آثار گورکی، شکل مطالعه‌ی جامع تحلیلی و تجسم زندگی و روابط بین طبقات رهبری کننده‌ی این جامعه را بخود میگرفت. او تمامی روسیه را با گرمی سوزانی که در توفان انقلاب پالوده شده بود، از پائین تا بالا، در بزرگترین 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 در جامعه و تأثیرش بر اعضای آن جامعه محدود نکرد. برای نخستین بار در تاریخ هنر، بینش درونی نویسنده از تکامل اجتماعی، با جریان عینی تاریخ و تکامل اجتماعی وفق میداد.

گورکی لزومی نمی‌دید که راهی برای مردم بیابد، چون خود جزئی از آنها بود. او تاریخ را بمثابة یک روند دائمی بررسی کرد. آثار او با خوش‌بینی تاریخی که ناشی از شناختوی نسبت به جریان تکامل عینی جامعه است مشخص میگردند. گورکی، جنبش توده‌ها را توأم با علل اقتصادی که روسیه را بسوی انقلاب کبیر هدایت میکردند، بمثابة عاملی میدانست که جریان تاریخ را تعیین کرد. شخصیت‌های او آرام ولی با اطمینان، به درک اجتناب‌ناپذیری و ضرورت تحول در نظام موجود پی‌می‌برند و از اعتراض غریزی علیه جامعه‌ی بورژوایی به اعتراضی کاملاً آگاهانه دست‌می‌یابند. مضمون عمده‌ی آثار گورکی، رهائی انسان از هرگونه بردگی معنوی و مادی است. انسان برای اینکه حاکم حقیقی سرنوشت خود گردد، باید در راه آزادی خویش پیکار نماید.

از آنجا که آرمانهای مثبت واقع‌گرایی انتقادی اکثراً در موضع اخلاقی آنان به ظهور میرسید، گورکی شخصیت‌های 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 را نسبت به هم نه تنها بیگانه میکند بلکه فرد را از احساس اشتراک منافع نیز محروم میسازد ، درحالیکه احساس فعالیت دستجمعی توده‌ها در جریان مبارزه علیه بی‌عدالتی ، نیرومندتر میشود .

گورکی ضمن تاکید بر نیروی خلاق انسان ، کار را به شعر در آورده و هرگونه فعالیت را که هدفش انهدام بی‌عدالتی اجتماعی باشد ستوده است . فعالیتی که انسان را از قیدبرهاند ، مایه نمای انسان‌گرایی نوینی است که گورکی در راه آن پیکار میکرد .

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 در قرن بیستم ، ضرورت سنتز را که آفریده‌ی روندهای انقلابی دگرگون‌کننده‌ی چهره‌ی جهان بود ، تصدیق میکردند .

برجسته‌ترین جریانهای فلسفی قرن بیستم - اثبات‌گرایی‌نو، نواقع‌گرایی انگلیسی و آمریکائی ، نئوتومیسیم و فرویدیسم - 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 «دنیای واقعی» را ساخته و همچنان می‌سازد ، هنر منحط بر پایه‌ی بیگانگی فردمبنتی بود و سنتز آن از واقعیت معاصر ، در واقع ، سنتزی دروغین بود . این تمایل نمیتوانست مسلط گردد زیرا تحلیل انسان‌مدارانه و انسان‌شناسانه در مطالعه‌ی روندهای زندگی ، از اصول اخلاق‌حسی گرفته تا پدیدارشناسی، تیپ‌شناسی و اگزستانسیالیسم ، مانع آن بودند . در هنرها ، موجب نمایش انتزاعی طبیعت انسان که از واقعیت تهی بوده و فقط می‌تواند یک انگیزه‌ی اضافی برای پیشرفت روح بشر بشمار رود، گردید . نویسندگانی نظیر مارسل پروست، ویرجینیایولف

و «اورژن اونیل» نیز زندگی را بهمین طریق مجسم میکردند . آنها که جنبه‌ی روانی و بیولوژیکی انسان را یکی میدانستند ، اکثراً انگیزه‌ی اجتماعی رفتار انسان را بجای انگیزه‌ی بیولوژیکی یا عزیز می‌گرفتند ، مثلاً ، همچنانکه همیشه در آثار «شروود آندرسن» چنین بود در آثار «ویلیام فالکنر» هم غالباً دیده میشود . این نویسندگان به مطالعه و تجسم تجربیات انسان ابتدائی پرداختند ، و به مطالعه و تجسم زندگانی‌ئی که مولد این تجربیات بوده و بطور جدائی‌ناپذیری با آنها پیوند دارد توجهی نکردند ، که به ارائه‌ی تصویری تهی از دنیای عینی منجر گردید .

این کاملاً طبیعی است که شرایط نوین تاریخی پس از جنگ اول جهانی و انقلاب کبیر اکتبر ، انسان نوین را در کنار مسئله‌ی تازه‌ای بنمایانند که در گذشته چنین فوریتی نداشته ، یعنی مسئله‌ی تعهد فردی در مبارزه‌ی اجتماعی .

گرچه ایدئولوژی بورژوایی در جستجوی راهها و وسائل نگهداری جامعه‌ی سرمایه‌داری ، به کار بردن قدرت ، حتی دیکتاتوری فاشیستی ، و تهدید به استفاده از سلاحهای هسته‌ای و غیره را نفی نمیکند ، در عین حال ، به اصلاحات اجتماعی منجمله نقشه‌هایی برای تجدید سازمان نظام حکومتی نیز توسل می‌جوید ، مانند «قانون جدید» روزولت ، سیاست «مرزهای جدید» که کندی مطرح کرد ، کوششهای «گلیستها» برای تنظیم اقتصاد سرمایه‌داری ، یا اجرای عقاید مربوط به «سرمایه‌داری کارگران» و «نظام روابط انسانی» . ولی در عصر گذار از سرمایه‌داری به سوسیالیسم ، روزگار یگانگی ، وضوح و وحدت هنر و شعور بورژوایی به سرآمده است . هنر و شعور بورژوایی ، امروزه از روی ناهماهنگی ، تضادهای درونی ، تصویر سفسطه آمیز از جهان ، پیچیدگی بیرونی و سادگی درونی زندگی و تبدیل واقعیت به نظام اسطوره‌ها مشخص میشود . تفکر نوین بورژوایی نمیتواند با 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 ، در تجسم ابتکاری و بدوی زندگی ، با تأکید برغرایز حیوانی طبیعت انسان ، مانند آثار «آلدوس هاکسلی» ، به نفی نظریه‌ی پیشرفت اجتماعی پرداخته‌اند .

آنها آمادگی هیچ‌گرایانه به پذیرفتن بدی را ، مانند «سلین» که کاملاً مایل به همکاری بافاشیستها بود ، موعظه میکنند .

لیکن ، جریان تکامل تاریخ ، این تئوری لنین را تأیید میکند که سرمایه‌داری انحصاری دولتی ، تدارک مادی برای 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 خصلتاً مردمی میباشد ، در عین حال ، تمام نظراتی که محصول جامعه‌ی سرمایه‌داری بودند ، بطوربی‌امان انتقاد و مجدداً ارزیابی میگردند . در هنرها ، این روند در تکامل و استحکام واقع‌گرایی سوسیالیستی - که بزرگترین قلمرو ممکن برای شناخت متوازن ، جامع و ترکیبی زندگی و عصر حاضر را در اختیار هنرمند گذارده است - متجلی میگردد . واقع‌گرایی سوسیالیستی ، در عین حال که ویژگیهای مشترک با واقع‌گرایی انتقادی - تحلیل اجتماعی و برجسته‌سازی شخصیتها و اوضاع اجتماعی - را حفظ میکند ، از این لحاظ که در شناخت 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 در اختیار هنر قرار میدهد ، مبتنی میباشد . هنرمندی که به کندوکاو و بررسی زندگی در جریان حرکت دائمی آن ، و تعمیم کشفیات خود و تجسم آنها در خیال‌بندی خویش پرداخته است ، در هر موردی ، این اصول را بطور جداگانه و ویژه مورد استفاده قرار میدهد . اینگونه تعمیم ، فعالیت واحدی بوجود می‌آورد که در آن ، شناخت و تجسم از هم جدائی ناپذیر ، و تحمیل مکانیکی مفاهیم اجتماعی بر فرد و تجلی بی‌بدیل زندگی که سرشار از تازگی است ، بشمار نمی‌رود .

تعهد حزبی ، که از ویژگیهای اساسی واقع‌گرایی سوسیالیستی است ، شرط لازم برای گرایش حقیقتاً خلاق نسبت به زندگی ، توانائی جستجوی روابط عمیق بین‌نقشه‌ها ، 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 و آفرینش آگاهانه‌ی تاریخی ، مبارزه‌میکند . از آنجهت مردمی است که خصلتاً انقلابی و 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 موجود اجتماعی است و هم یک فرد اختصاصی که منافع و نیازهایش با منافع جامعه نه در هماهنگی ، بلکه در تضاد است . این تضاد بین فرد و جامعه ، موضوع بررسی‌های کاملی در آثار نویسندگان واقع‌گرای انتقادی بود .

در شرایط 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 و فردی ، همواره مورد توجه هنر واقع‌گرای سوسیالیستی خواهد بود .

مردم برای نخستین‌بار ، در تاریخ هنر ، نقش مستقلی ایفا میکنند . پیشرفتهای انقلابی و جنبش توده‌ها مضمون عمده‌ی داستانهای «سیل آهنین» اثر سرافیموویچ ، «شاپایف» اثر «فورمانف» ، «جاده» اثر «فادایف» و «دن آرام» اثر شولوخف را تشکیل میدهد . در این داستانها و دیگر داستانهای واقع‌گرای سوسیالیستی ، شخصیت‌های عمده نه تنها 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 در جریان عمل انقلابی ، به سطح آگاهی بالاتری دست

میابند . سرافیموویچ در «سیل آهنین» نشان داد که مردم به چه طریقی امکان‌پذیری یک جامعه‌ی نو را که برآورده‌های نیازها و خواسته‌های کارگرانی خواهد بود که به خلاقیت آگاهانه‌ی تاریخی دست یافته و شخصیت مرکزی داستان گردیده بودند ، به واقعیت تبدیل کردند . قهرمان اصلی داستان «جاده» ، اثر فادایف نین یک دسته ، یعنی گروهی از مردم است که هدف مشترکی آنها را متحد کرده است . ولی این گروه ، از مردمان جداگانه‌ای که هر یک از سطح آگاهی اجتماعی فردی و بسیار متفاوتی برخوردارند تشکیل شده است .

فردی که به گروه می‌پیوندد ممکن است به اندازه‌ی خود گروه بطور کلی دارای کمال و خلوص شعور اجتماعی نباشد ، زیرا او هنوز برخی از خصوصیات گذشته و بعضی از ویژگیهای محیطی را که شخصیت و عقایدش در آن 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 با شعور 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 که به‌ترکیبی 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 را بکار میگیرند ، انسان ، نقطه‌ی تقاطع تمام نیروهای اجتماعی است که درجامعه تأثیر میگذارند . محیط اجتماعی درآثار واقع‌گرای سوسیالیستی بمثابة 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 مجموعه‌ی کیفیات و ویژگیهائی نیست که دارای ارزش و اهمیت مساوی باشند . همچنین ، انبوهی از هیجاناناسالم ، مخلوطی از «عقدده‌ها» 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 درجه‌ی نخست ،  
 یک مظهر فردی میدانند که تحت تأثیر عوامل گوناگونی شکل‌گرفته  
 است . همیشه بر روی جنبه‌ی اجتماعی شخصیت ، یعنی بر روی  
 آنچه که فرد را باروند دگرگون کردن زندگی ، باجنبش و تحول  
 تاریخی آن که شرط ضروری تضادهای درونی و هیجانات ،  
 منافع و تمایلات روانی یک فرد و نگرش آن به مبارزه‌ی اجتماعی  
 و تضادهای زمان خویش بشمار 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  
 که به مردم در شناخت فعالیت انقلابی‌شان کمک کرده‌اند- شخصیت‌های  
 «کوژوخ» ، «گلب‌چومالوف» ، «لوین‌سن» ، کمیسردر «تراژدی‌خرش-  
 بیانه» و «پاول‌کورچاگین» . این شخصیت‌ها نه فقط به سلاح نیرومند  
 خوش‌بینی تاریخی مسلح بودند ، بلکه ، بعنوان نمونه‌های اخلاقی‌ئی  
 که میتوانند توده‌ها را تا سطح اخلاقی و اجتماعی خودشان بالا  
 برده و آنان را در مسیری 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 این  
 رهبران مردم پی‌برده‌بودند که اشتراک در امور ، یکی از پایگاه‌های  
 اصلی جامعه‌ی فردا بشمار میرود .

روند ترویج این حس اشتراک بین مردم در حصار مشکلاتی  
 است به شکل بقایای جامعه‌ی مبتنی بر مالکیت ، فقدان فرهنگ  
 و عاداتی که از گذشته به ارث رسیده و ولادیمیر نیز به قدرت  
 مخوف و راکد آنها اشاره کرده است .

پیشرفت بسوی آینده ، مستلزم غلبه بر میراث ستمگرانه‌ی  
 گذشته است ، و عظمت مثلا «دن‌آرام» در این حقیقت نهفته است  
 که شولوخف ضمن اینکه شخصیت اصلی داستان خود را در برابر  
 تندبادسوزان تاریخ قرار داده و دشواری و بی‌امانی مبارزه‌ی  
 طبقاتی را تجسم میکند ، نشان میدهد که انسان با بدورانداختن

عادات ، نظرات و عقایدی که بوسیله‌ی جامعه‌ی مبتنی بر مالکیت خصوصی در ذهن او جای‌گیر شده ، و غلبه کردن بر آنها 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 بر مالکیت ، محکومیت تاریخی آن و مشکلاتی است که فرد برای گسستن از دنیای کهن با آنها مواجه می‌شود . نویسنده ، نسبت به شخصیت گریگوری که از لحاظ مضمون انسانی و روانی ، سخت غنی است ، نگرش انتقادی اتخاذ کرد . انتقاد ، در واقع‌گرایی سوسیالیستی که به بررسی و تجسم تضادهای واقعی جامعه و دنیا درونی انسانی از نظرگاه تاریخ‌گرایی آگاهانه می‌پردازد ، سخت وابسته‌ی تأیید آرمان مثبت اجتماعی است که از انقلاب سوسیالیستی هستی گرفته است . واقع‌گرایی سوسیالیستی ، روابط مالکیت و طرز فکری را که این روابط بوجود می‌آورند ، بطور آشتی‌ناپذیر ، منطقی و استوار ، به انتقاد می‌گیرد . برداشت انتقادی شلوفخف از قهرمان خود ، او را از نشان دادن علل عینی که موجب برخورد گریگوری بانیره‌های سازنده‌ی تاریخ‌گردید بازداشت ، و همچنین در شناخت ماهیت تراژیک این تضاد که ناشی از تأثیر گذشته بر روی انسانی است که در حال حاضر میکوشد از آن بگسلد ، مانع او نشد .

واقع‌گرایی سوسیالیستی ، دست آوردهای بزرگ انقلاب فرهنگی را که چهره‌ی معنوی توده‌ها را دگرگون کرده است ، در خود دارد . این واقع‌گرایی ، نتایج بزرگ اجتماعی - روانی انقلاب کشاورزی را تحلیل کرده و استحکام روابط نوین اجتماعی در روستاها را که با پیروزی نظام مزارع اشتراکی مشخص می‌شود ، نشان داده است . «زمین نوآباد» اثر شلوفخف و «بروسکی» اثر «پانفی‌یروف» و «سرزمین مراویا» اثر «تواردفسکی» نشان دادند که دهقانان چگونه بر طرز فکر بورژوازی پیروز شدند و چگونه گرایش تازه‌ای نسبت به مالکیت پدیدار گردید و روح اشتراک در میان میلیون‌ها کارگر کشاورزی استحکام یافت .

واقع‌گرایی سوسیالیستی در دوران «جنگ کبیر میهنی» به تحلیل و توصیف نتایج تکامل ایدئولوژیکی و معنوی انسان

شوروی در عصر ساختمان سوسیالیسم پرداخت ، زیرا سالهای متمادی جنگ ، نه تنها نتایج معنوی ، بلکه ، نتایج مادی پیروزیهای سوسیالیسم را به عرصه‌ی آزمایش کشید . این آزمایش ، با سر بلندی پایان رسید و واقع‌گرایی سوسیالیستی ، قهرمان را دوشادوش رویدادهای سخت آشفته و پیچیده مجسم کرد ، قهرمانی که تجربه‌ی خصوصی‌اش برابر تجربه‌ی تاریخ بود ، و بدینسان اوراقا در به درک آن‌چیزی کرد که در حال وقوع بود - خصلت اجتماعی فاشیسم ، اهمیت تاریخی و ماهیت تحولاتی که پیروزی ملت شوروی در جهان پدید آورده بود .

تصویر جامع قهرمان دردوران «جنگ کبیرمیهنی» را میتوان در آثار «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 همین جامعه - گرایی بود که خلقها و ملت‌های ستمدیده‌ی سابق جهان را به اقدام 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 . در واقع‌گرایی 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 .

واقع‌گرایی سوسیالیستی ، انسان را بمتابسه سازنده‌ی تاریخ و موجودی اجتماعی میدانند که سخت با جامعه‌ای که دست‌اندرکار نوسازی آن و درعین حال دگرگون کردن خویش است ، پیوند دارد . تضادهای عمده‌ی عصر ما بوسیله‌ی واقع‌گرایان انتقادی نیز که روند عینی تحول در صورت‌بندی اجتماعی را باروشنی و نافذ بودن واقع‌گرایی سوسیالیستی مطالعه و متجلی‌نمی‌نمایند ، مورد جستجو قرار گرفته است . این کاملاً طبیعی است ، زیرا واقع‌گرایی انتقادی ضمن منعکس کردن حالت ذهنی توده‌های دموکراتیک ، جنبه‌های ضعف و قدرت شعور دموکراتیک و تفسیر

نادرست جریانهای تاریخ را جذب میکند .

واقع‌گرایی انتقادی ، ضمن پژوهش در علل اجتماعی ، ترسیم تحولات در خود جامعه و بررسی وضعیت انسان در دنیای نوین بورژوایی ، در آثار بهترین نویسندگان و شارحان خود به این نتیجه‌ی عینی میرسد که عمر نظام سرمایه‌داری به سرآمده و سرمایه‌داری نمیتواند تضادهای دهان گشوده‌ی خود را حل کند . لیکن ، این نتیجه‌گیری ، کمتر با تحلیل روندهای اجتماعی که تأثیر مستقیمی بر زندگی اجتماعی دارند ، همراه بوده است . این استنتاج ، عموماً نتیجه‌ی پژوهش و تحلیل علل زوال ارزشهای ایدئولوژیکی و اخلاقی جامعه‌ی بورژوایی ، یعنی نتیجه‌ی تحلیل نتایجی است که بطور غیرمستقیم بر زوال این جامعه شهادت میدهند .

نویسندگان واقع‌گرای انتقادی میدانند که جامعه‌ی بورژوایی ، تأثیر پیوسته مهارکننده‌ای بر انسان اعمال میکند . خیالی بودن ترقی دائمی در جامعه‌ی بورژوایی و فرصت موفقیت‌ها و پیشرفت شخصی در چارچوب این جامعه ، بطور قطع و کامل افشاشده است . داستان «تراژدی آمریکائی» اثر «تئودور درایزر» ، باگیری وسیع ادبی‌اش ، ضربه‌ی خردکننده‌ای بر پیکر این توهم وارد آورد . او ضمن اینکه جنبه‌های اولیه‌ی زندگی در جامعه‌ی بورژوایی را بدقت مورد تجزیه و تحلیل قرارداد ، توانست فقر اصول اخلاقی و زوال ارزشهای اخلاقی را نشان دهد . این مسئله ، در داستان «بابیت» اثر «سینکلر لویس» که دنیای درونی شخصیت اصلی داستان را تهی از فردیت ، و وجود چیزی شبیه به خلاء را در روح او نشان داد که او با انبوهی از بت‌ها و اوها - پرستش‌اشیاء ، عقاید مبتذل و پیش‌پا افتاده‌ی او دربارهی دموکراسی و مزایای بنگاههای خصوصی و غیره - آنرا پرمیکرد ، با دقت بیشتری مورد مطالعه قرار گرفته است . بی‌تفاوتی اخلاقی «بابیت» بهیچوجه پدیده‌ی بی‌ضرری نبود . همین بی‌تفاوتی ، او و امثال او را هدف سهل‌الوصول عقاید سازشکارانه ، منجمله عقایدی که فاشیسم را میستودند ، قرارداد .

جوهر حقیقی ایدئولوژی فاشیستی که توسط نویسندگانی چون «توماس مان» ، «لیون فوختوانگر» و «رومن رولان» افشاگردید ، به آنها امکان داد تا خصلت غیر اخلاقی جامعه‌ی بورژوایی ، ماهیت

نسبی ارزشهای اخلاقی آن و فقدان اخلاق را در نزد اکثریتی که فاشیسم فردیت‌شان را از آنها گرفته ، بعنوان یکی از علل اصلی گسترش این ایدئولوژی ، بطور برجسته و نمایان نشان دهند .

واقع‌گرایان انتقادی ، رشد تمایلات ارتجاعی در جامعه‌ی نوین بورژوازی را نشانه‌ای از تضعیف آشکار آن میدانستند . نویسندگانی نظیر «گالسورثی» و توماس‌مان ، رولان و همینگوی ، «شون‌اوکیسی» و «روژه‌مارتین‌دوگار» ، ضمن مطالعه‌ی تحولاتی که در جامعه‌ی بورژوازی بوقوع میپیوست ، داستانهای حماسی بزرگی آفریدند که در آنها ، تصویر روابط دگرگون شونده بین انسان و جامعه ، همگام با مطالعه‌ی نقش‌تاریخی بورژوازی که برای واقع‌گرایی انتقادی معاصر دارای اهمیت درجه اول است ، به چشم میخورد .

واقع‌گرایی انتقادی ، توانست با استفاده از شیوه‌ها و وسائل مختلف ادبی ، تصویری از جنبه‌های گوناگون بحران عمومی سرمایه‌داری ارائه کند . از آنجا که «دوگار» زوال خانواده ، زوال کانون جامعه‌ی بورژوازی و تدارک برای جنگ اول جهانی را که نشانه‌ای از بحران جهانی جامعه‌ی سرمایه‌داری بود ، با پیروی از سبک واقع‌گرایی در داستان نویسی نشان داد ، «یاروسلاو هاسک» ، مثلاً با استفاده از اغراقهای طنزآمیز و خیال‌بندی ظریف ، تصویر بزرگی از انحطاط دنیای کهن ، نظم و قانون ، اخلاق و مذهب ، اصول زندگی اجتماعی و فردی آن ترسیم کرد . ذوق انسان‌گرایانه‌ی حماسه‌ی «هاسک» ، درهمگامی باشکل انتقاد سرمایه‌داری خاص واقع‌گرایی انتقادی قرن بیستم بود . همینگوی در داستان «وداع با اسلحه» ، نیروی عظیم عشق و صمیمیت انسانی را در برابر قساوت رویدادهای تاریخی‌گذارده و بیهودگی «کروزوئه»ی جدید و پوچی غم‌انگیز کوششهای انسان برای رهایی 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 به شیوه‌های تروریستی برای حفظ قلمرو طبقات متمول ، آثار مهمی نظیر «قله‌ی سحرآمیز» یا «پیروزی» از خود بجای

گذاشتند . این داستانها ، درعین حال ، منعکس کننده‌ی تضادهای درونی خود واقع‌گرایی انتقادی هم بودند . نویسندگان واقع‌گرایی انتقادی ضمن درک ضرورت مبارزه علیه ارتجاع ، بانثرویی کلمه به مبارزه با آن برخاستند و همچنان به انسان‌گرایی 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 در مهلک‌ترین شرایط ارزش قائل شده به نیروی حیاتی و اراده‌ی انسانی که در مواجهه با مشکلات زندگی باصبری درخور رواقیون ، به انسان یاری میرساند ، امید بسته بود . رواق‌گرایی ، باعث شد که همینگوی رفتار انسانی را در شرایط سختی مورد مطالعه قرار دهد ، که بدون تردید ، دامنه‌ی کار او را که در آن تضادها فقط جنبه‌ی شخصی پیدامیکنند ، محدود کرد . تضادهائی که واقع‌گرایی انتقادی در دوره‌ی بحران اقتصادی مجسم میکرد ، اهمیت بیشتری دارند . در این مورد ، نویسندگان ، ضمن مطالعه‌ی وضعیت طبقات ، تصویر بی‌هایت دقیقی از شرایط استثمار سرمایه‌داری و مشکلاتی را که در رساندن یک مفهوم حقیقی اجتماعی برای توده‌های کارگران استثمار شده وجود داشت ، ترسیم کردند . داستانهای «فالادا» ، «اپتون سینکلر» و نوشته‌های «ارسکین کالدول» درباره‌ی سرنوشت غم‌انگیز زارعین اجاره‌دار و مستأجر ، که از خانه و کاشانه‌ی خود در بدر شده‌اند ، نشان میدهد که این نویسندگان با چه رنجی درباره‌ی راه‌حلهای تضادهای شخصیت‌های خودشان اندیشیده و در راه رسیدن به حقیقت ، چه موانعی مانع آنها میشود . «اشتاین‌بک» در داستان حماسی خود بنام «خوشه‌های خشم» ، نه تنها از هم‌پاشیدگی 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 یا شرکت 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 نیز دراین 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 به جای این مسئله گرفتند که ماهیت عمل اجتماعی ، از مبارزه‌علیه بیعدالتی اجتماعی جدائی‌ناپذیر است . مطالعه‌ی این روند ، واقع‌گرایان انتقادی را به بررسی مجدد مسئله‌ی تعهد اجتماعی فرد و اداسیت و از رواق‌گرایی (۱) دست برداشتند .

«هالدورلاکسنس» ، نشان داد که چگونه شرایط ناگوار زندگی، شخصیت واراده‌ی «سالکاوالکا» ، دختری از طبقه‌ی کارگر را سرشته و آبدیده کرد . گرچه هنوز مطالب زیادی هست که 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 از نویسندگان واقع‌گرای ، از رویدادهای حقیقی تاریخ - جنگ داخلی اسپانیا و افزایش تهدید فاشیستها - الهام میگرفتند . رومن‌رولان ، انسان‌دوست بزرگ ، مبارزه‌ای سخت و طولانی به دفاع از ارزشهای معنوی فرهنگ دموکراتیک و علیه نفوذ ویرانگر سرمایه‌داری کرده اعلام نمود که زندگی معنوی و سیاسی جامعه‌ی بورژوایی ، بازاری است برای فروش مردم ، عقاید ، شرافت و وجدان . او هرگز از جستجوی حقیقت تاریخی خسته نشد و عقاید نادرست خود را شجاعانه بدور افکند ، و راهی که به سوی حقیقت پیمود از کوره راهها و سنگلاخهای صعب‌العبور میگذشت . ولی اعتقاد او به عنصر قهرمانی در طبیعت انسان ، به وا امکان داد تا شخصیت بزرگ «آنتری‌ویر» - «روح آوازخوان» - پیش‌آهنگ برادری‌آینده‌ی انسانها را بیافریند . رولان که همراه زن قهرمان داستان‌ش به درون جنگلهای اروپای پس‌از

۱- Stoicism پیروی از فلسفه‌ی رواقیون که به خدایان اعتقاد داشته و می‌گفتند این جهان مظهر اراده‌ی الهی است و انسان باید احساسات خود را کشته و لذات دنیوی را فراموش کند - م .

قرارداد «ورسای» می‌رود ، از لحاظ روحی با او رشد می‌یابد و بالغ می‌شود ، با آغوشی باز به ندهای 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، تباهی‌جویان درویرانه‌های سنگی تمدن بورژوایی آگاه شده و آنرا مجسم می‌کند ، دوز و کلک‌های سیاستمداران پشت‌پرده راکه جنگ 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 که درچنین شرایط استثنائی و پیچیده‌ای 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 کوشش‌ش صرف برای تحمل ناگواریها و مشکلات زندگی‌دست برداشته و به مبارزه علیه فاشیسم پرداختند ، تغییرات اساسی بوجود آورد . نمونه‌هایی از این مورد ، عبارتند از «فیلیپ راولینگ» قهرمان «ستون پنجم» و «رابرت جردن» درداستان «برای که زنگها بصدادر می‌آیند» . ولی ، قهرمانان همینگوی ، ضمن قبول مبارزه علیه فاشیسم ، سعی نمی‌کردند درباره‌ی هدفهای نهائی این مبارزه یعنی این مسئله که پس از شکست فاشیسم چه‌باید کرد و روابط اجتماعی را چگونه و برچه بنیانی بایند نهاد ، اندیشه‌ئی نکنند . آنها بغیر از مسائلی که با آن مواجه بودند و شجاعانه حل‌شان می‌کردند چیز دیگری را نمی‌دیدند ، ولی این بی‌میلی به پیش‌نگری ، به آنان صدمه زد و دفاع از عقاید ناب و آرمانی شده‌ی نوع لینکلن درباره‌ی دموکراسی ، آنانرا از شناخت و درک مترقی‌ترین ایدئولوژی عصر حاضر - سوسیالیسم - بازداشت .

یکی از بزرگترین محصولات واقع‌گرایی انتقادی معاصر ،

نمایشنامه‌ی «مادر» اثر «کارل چاپک»، حاوی دفاع علنی از اقدام اجتماعی است و در آن، نویسنده، فلسفه‌ی بیطرفی اجتماعی را به انتقاد گرفته و ضرورت مبارزه را نشان می‌دهد. شخصیت مادر که به آخرین فرزند باقیمانده‌اش تفنگ داده‌او را باخاطر مبارزه‌ی مقدس علیه مهاجمین و ستمگران دعا میکند، نشان می‌دهد که نویسندگان مترقی و دموکرات اندیش واقع‌گرایی انتقادی چگونه در کنار مردمی موضع‌می‌گرفتند که در سالهای آزمایش‌سخت تاریخی، علیه فاشیسم به پیکار برخاسته بودند.

درس‌الهای پس از جنگ دوم جهانی، که سرمایه‌داری بطور قابل توجهی ضعیف و اردوگاه سوسیالیسم نیرومندتر گردیده بود، آگاهی از مسئولیت اجتماعی هنرمند و اثر هنریش در مکتب واقع‌گرایی انتقادی، حدت بیشتری یافت. توماس‌مان که به این عقیده‌ی محکم رسیده بود که فقط سوسیالیسم میتواند بشریت را بسوی پیشرفتهای حقیقتاً انسانی هدایت کند، در داستان «دکتر فاوستوس» ارزشهای معنوی هنر و فلسفه‌ی بورژوایی را مورد بررسی و انتقاد قرار داده و فقدان انسان‌گرایی در آنها و نقش ویرانگرشان را در تاریخ نشان می‌دهد. لیون فوختوانگر، با اندیشیدن درباره‌ی تجربه‌ی فکری خود به این نتیجه رسید که تاریخ، نه بمعنی تعادل عناصر منطقی و غیر منطقی، بلکه بمعنی روندی است که نیروی محرک آن توده‌هائی هستند که کوششهای آنها بشریت را با گامهای استوار بسوی آینده پیش‌میبرد.

واقع‌گرایان انتقادی، در جریان مطالعه‌ی زندگی‌انسانها و فرد در رابطه با رویدادهای واقعی تاریخ، نشان می‌دهند که مردم، چگونه در اثر برخورد با آزمایش‌سخت‌تاریخی، بالغ شده و نقش خیانت‌آمیز طبقات حاکمه را که با فاشیسم همکاری کرده (به داستانهای «ا. لانو» و «ک. ب. اسنو» نگاه کنید) یا آتش‌جنگ سرد را دامن زده و بذرفاشیسم و بردباری بین مردم می‌پراکنند (به داستانهای «گراهام‌گرین» و نمایشنامه‌های «لیون فوختوانگر» و «آرتور میلر» نگاه کنید). وضعیت تاریخی نوینی که درس‌الهای پس از جنگ بظهور رسیده، نتوانسته است مانع تکامل بعدی واقع‌گرایی انتقادی گردد، و دلیل‌انهم پیدایش نو واقع‌گرایی در ادبیات ایتالیا، کوششهای فعال واقع‌گرایان آلمان غربی در مبارزه

علیه میراث نیرومند فاشیستها و نهضت جوانان «خشمگین» است که باوجود ماهیت محدود و متزلزل انتقاد اجتماعی‌شان، هنوز هم نواقص عمده‌ی دموکراسیهای کهن بورژوازی را که دگرگون شده و باشرایط نوین تطبیق یافته‌اند، به روی کاغذ می‌آورند.

واقع‌گرایی انتقادی، به انعکاس و تعمیم روندهای اجتماعی پرداخته و برحقیقت عمده‌ی تاریخ معاصر - نشست‌نیک صورت‌بندی اجتماعی بجای صورت‌بندی اجتماعی دیگر مبتنی بر اصول سوسیالیستی - تأکید مینماید، که در این مورد، یار متحد واقع‌گرایی سوسیالیستی بشمار میرود.

شیوه‌ی واقع‌گرایی، همانند خود زندگی، که به مطالعه و انعکاس آن می‌پردازد، پایان ناپذیر است. واقع‌گرایی در هنر، زمانی آغاز میگردد که نویسنده، در ورای جنبش و تکامل شخصیتها، به مطالعه‌ی واقعیت، روابط بین انسان و جامعه و زندگی اجتماعی انسان با تضادهای واقعی‌اش بپردازد. موضوع عمده و حقیقی هنر واقع‌گرایی عبارتست از انسان با تمام عظمت تأثیرات و تحولاتش، کمال و پیچیدگی زندگی معنوی و نیروی خلاقیتش. انسانی که از اسارت بگسلد و به آزادی حقیقی بپیوندد - چنین است قهرمانی که آینده به او تعلق دارد.

## پایان

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	لذت استتیک
Aesthetician	زیبائی‌شناس
Aestheticianism	زیبائی‌شناسی‌گرایی
Aesthetics	زیبائی‌شناسی
Aesthetics of Labour	زیبائی‌شناسی‌کار
Amoral	غیراخلاقی ، ضداخلاقی
Analogy	قیاس ، تمثیل
Analysis	تحلیل ، تجزیه
Analytical Mind	ذهن تحلیلی
Anarchism	آشوب‌گرایی ، هرج‌ومرج‌گرایی
Antagonism	تعارض
Antagonistic	تعارض‌آمیز ، آشتی‌ناپذیر

Anthropology	مردم‌شناسی
Anthropomorphism	انسان انگاری خدا
Anti-rationalism	خردستیزی
Appearance	نمود ، پدیدار ، عرض
Approach	برخورد ، تحلیل
Artistic Charlatianism	شارلاتان بازی هنری
Artistic Image	تخیل هنری
Artistry	هنرمندی
Asceticism	ریاضت
Asocial	غیراجتماعی
Association of Ideas	تداعی معانی
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	علت و معلول
Character	شخصیت ، خصلت
Class	طبقه
Class Consciousness	شعور طبقاتی

Class Struggle	مبارزه‌ی طبقاتی
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	واقع‌گرایی انتقادی
Criticism	انتقاد، نقدگرایی
Cultural Revolution	انقلاب فرهنگی
Culture	فرهنگ

## D

Decadence	انحطاط
Decadent	منحط
	قیاس، استدلال قیاسی،
Deduction	استنتاج
Definition	تعریف
Definiteness	قطعیت
Degeneration	ازهم‌پاشیدگی، تلاشی، تجزیه
De-heroisation	قهرمان‌زدائی
Design	طرح

Development	تکامل ، پیشرفت ، رشد
Dialectical Materialism	ماده‌گرایی دیالکتیکی
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	قوانین کلی
Genius	نایغه
Genre	شاخه (درهنر و ادبیات)
Great Patriotic War	جنگ‌کبیر میهنی

## H

Harmony	هماهنگی ، همنائی
Hero	قهرمان
Historical Materialism	ماده‌گرایی تاریخی

Historicism  
Humanism

تاریخ‌گرایی  
انسان‌گرایی

## I

Idea	انگار، معنی، عقیده
Ideal	آرمانی، کمال‌مطلوب
Idalism	انگارگرایی، ایدالیسم
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

Landscapeist	منظره‌نگار
Law	قانون
Linguistics	زبان‌شناسی
Lyrists and Physicists	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  
Norm

هنر غیر تجسمی  
هنجار

## O

Object	عین ، شیء
Objective Idealism	انکارگرائی عینی
Objective Reality	واقعیت عینی
Organic	آلی، حیاتی، عضوانی، سازمانی
Originality	اصالت ، ابتکار ، نومایگی

## P

Painting	نقاشی
Personality	شخصیت
Pessimism	بدبینی
Phenomenon	پدیده
Philologist	زبان شناس
Philosophical Materialism	ماده گرایی فلسفی
	زیبائی جسمانی، زیبائی طبیعی،
Physical Beauty	زیبائی مادی
Plot	طرح کلی
Poetry	نظم ، شعر ، شاعری
Portrayal	ترسیم
Positivism	اثبات گرایی
Possibility	امکان
Process	روند ، جریان
Pragmatism	عمل گرایی ، 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 - تحقق ، 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

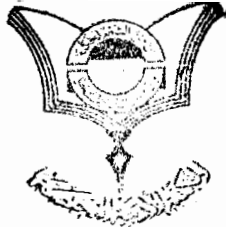
Solipsism	من‌گرایی
Static	ایستا
Subject	ذهن ، فاعل ، موضوع
Subjective	ذهنی
Subjectivism	ذهن‌گرایی
Subjectivity	ذهنیت
Substantiation	اثبات
Superstructure	رو بنا ، روساخت
Surrealism	سوررئالیسم
Symbolism	تمثیل‌گرایی
Synthesis	سنتز ، ترکیب
System	نظام

## T

Terminology	اصطلاحات ، اصطلاح‌شناسی
Thing in itself	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

جامعه‌شناسی‌گرایی مبتذل

## W

World Outlook

جهان‌بینی

Whole and Part

کل و جزء

بحث و بررسی

۷



بیست و یک

تهران . خیابان شاه آباد . پاساژ صفوی

۱۲۵ ریال