رئالیسمِ سوسیالیستی و اِستِه‌تیک

(منتخبِ مقالاتِ نشریهٔ ارژنگ)

On Socialist Realism and Aesthetics

(Selected articles from Arzhang Magazine)

ویژهٔ ششمین سالِ انتشار...

(ضمیمهٔ ارژنگ شمارهٔ ٤٤ مهر-آبان ١٤٠٤)

رئالیسمِ سوسیالیستی و اِستِه‌تیک

(منتخبِ مقالاتِ نشریهٔ ارژنگ)

On Socialist Realism and Aesthetics

(Selected articles from Arzhang Magazine)

رئالیسمِ سوسیالیستی و اِستِه‌تیک

(منتخبِ مقالاتِ نشریهٔ ارژنگ)

On Socialist Realism and Aesthetics

(Selected articles from Arzhang Magazine)

تعداد صفحات: ۲۲۰ صفحه

گردآوری: شورای دبیران ارژنگ/ آبان ۱۴۰۴

تایپ و ویرایشِ متن: اُمید سحر

ویژهٔ ششمین سالِ انتشار (ضمیمهٔ ارژنگ شمارهٔ ٤٤ مهر-آبان ١٤٠٤)

فهرستِ مطالب

[برای رفتن به صفحهٔ موردنظر، بر روی عنوانِ مطلب و برای بازگشت به فهرست، گزینهٔ آبی در انتهای مطلب را کلیک/ لمس کنید]

سخنی دربارهٔ این مجموعه/ شورای دبیران ارژنگ ۴

رئالیسمِ سوسیالیستی ۵

روشِ آفرینش در هنرِ سوسیالیستی/ آونر زیس- برگردان: ک.م.پیوند ۶

روشِ آفرینش، رئالیسم/ آونر زیس- برگردان: ک.م.پیوند ۱۵

رئالیسمِ سوسیالیستی(۱)/ آونر زیس- برگردان: ک.م.پیوند ۲۴

رئالیسمِ سوسیالیستی(۲)/ آونر زیس- برگردان: ک.م.پیوند ۳۲

شکل‌گیری و رشدِ هنرِ سوسیالیستی(۱)/ م.کاگان- برگردان: ح.کلجاهی ۴۰

شکل‌گیری و رشدِ هنرِ سوسیالیستی(۲)/ م.کاگان- برگردان: ح.کلجاهی ۵۱

رئالیسمِ سوسیالیستی(۱)/ **اِریک هارتلی**- برگردان: کاوه دهگان ۶۰

رئالیسمِ سوسیالیستی(۲)/ **اِریک هارتلی**- برگردان: ا.نوآئین(امیرحسین آریان‌پور) ۶۸

اِستِه‌تیک ۷۷

موضوع استه‌تیکِ مارکسیست-لنینیستی/ آونر زیس- برگردان: ک.م.پیوند ۷۸

طبیعتِ مقولاتِ استه‌تیک/ آونر زیس- برگردان: ک.م.پیوند ۸۸

مقولاتِ استه‌تیک/ زیبایی؛ تعریف و ماهیّتِ آن/ آونر زیس- برگردان: ک.م.پیوند ۹۱

مقولاتِ اِستِه‌تیک/ زیبایی در هنر/ آونر زیس- برگردان: ک.م.پیوند ۱۰۲

دربارهٔ برخی مسائلِ اِستِه‌تیک و هنر/ احسان طبری ۱۰۸

هنر و علم - وجودِ شباهت و اختلاف- دربارهٔ یک مسئلهٔ مهمِّ استه‌تیک/ احسان طبری ۱۲۸

در بارهٔ وام‌واژهٔ اِستِه‌تیک/ اُمید ۱۳۲

دیالکتیکِ شکل و محتوا در استه‌تیکِ مارکسیستی/ مهران ماهور ۱۳۶

در بارهٔ هنر و اِستِه‌تیک/ شهاب موسوی‌زاده ۱۴۲

تخیّل و الهام در هنر/ اُمید ۱۵۱

دربارهٔ قریحهٔ هنری و منشاءِ آن/ اُمید ۱۶۹

پیرامون تقسیم‌بندی رشته‌های هنری/ اُمید ۱۷۹

در ستایش و نکوهشِ نقد/ م.راد ۱۸۵

زیبایی‌شناسیِ بلینسکی/ الهام حمید ۱۹۴

نگاهی به فلسفهٔ هنر و زیباشناسیِ کانت / شرف‌الدّین خراسانی(شَرَف) ۲۰۶

معرّفی منابع ۲۲۰

سخنی دربارهٔ این مجموعه

شورای دبیران ارژنگ

آن‌چه دراین مجموعه می‌خوانیم پیرامون شناختِ دو مفهوم «رئالیسمِ سوسیالیستی» و «اِستِه‌تیک» است که در شش‌سالهٔ اخیر در دوماه‌نامهٔ ادبی، هنری و اجتماعی ارژنگ منتشرشده‌اند. جست‌وُجوها نشان می‌دهند که در منابع مختلف پیرامون هر دو موضوع در جهان (لااقل در دو سدهٔ اخیر) و در ایران (دستِ کم در ۸۰ سالهٔ اخیر) آثار و کتاب‌ها و مقالاتِ فراوانی نگاشته‌شده و در دسترس علاقمندان است.

البته دربارهٔ «رئالیسمِ سوسیالیستی» به عنوان یکی از شیوه‌های «آفرینشِ هنری» علاوه بر توضیح و تبیین، در نقد و تخطئهٔ آن هم، با توجه به تجربهٔ فروپاشی اتحادِ شوروی و دیگر کشورهای سوسیالیستی منابع بیشتری در کشورِ ما وجود دارد، امّا در بارهٔ «استه‌تیک» به عنوان دانشی که دربارهٔ ماهیّتِ هنر و قوانین عامّ تکاملِ هنر، خلّاقیتِ هنری، نقدِ هنری و فرآیند آفرینشِ آثار هنری مطالعه می‌کند و در فارسی با معادلِ نارسای «زیبایی‌شناسی» معرّفی و کار شده، متاسفانه تا حدّ نگران‌کننده‌ای فقیر هستیم.

آخرین و جامع‌ترین کتابی که دربارهٔ دانشِ استه‌تیک در ایران انتشاریافته، کتابِ مهمّ *Foundations Of Marxist Aesthetics* (مبانی استه‌تیکِ مارکسیستی) اثرِ پروفسور آونر زیس (*Avner Ziss*)، عالمِ استه‌تیکِ سرشناس شوروی است که در ایران با عنوان «پایه‌های هنرشناسی علمی» در آبان ۱۳۶۰توسط ک.م.پیوند ترجمه و چاپ نخست آن در ۲۶۰ صفحه منتشرشده است. کتابی بالینی که ردّ قلم احسان طبری در پالایش نثرِ فارسی در برگردانِ فاخرِ اثر هویداست و گویا زنده‌یاد سیاوش کسرایی پس‌از انتشارش با شوقی فراوان، دوستان و رفقای هنرمندش را به خواندنِ آن توصیه و تشویق می‌کرده است. شایانِ ذکر است متنِ کامل این درس‌نامهٔ آموزنده به‌طورِ پیاپی در شماره‌های پیشین ارژنگ منتشرشده که اینک بخش‌هایی از آن‌را در کنارِ مقالاتی دیگر -همگی برگرفته از آرشیوِ ارژنگ- در این مجموعه گردآورده‌ایم.

لازم به یادآوری است این مجموعه به‌هیچ‌وجه مدّعی نیست که تمام آن چیزی است که باید برای آشنایی با این دو مقولهٔ مهمّ مطالعه کرد، امّا به توجه به تبعاتِ سرکوب‌های سیاسی و سانسورِ فرهنگی از دههٔ سیاه ۶۰ تا امروز، این کم‌اطلاعی به ویژهٔ درباره دانش استه‌تیک -که نه صرفاً یک واژه یا مفهومِ علمی، که دانشی گسترده است-، شوربختانه در اکثر محافل ادبی و هنری به شدّت احساس می‌شود. لذا اگر این مجموعه بتواند تلنگری یا محرّک و مشوّقی برای شناخت‌ومطالعهٔ بیشترِ نویسندگان و هنرمندان و هنرآموزانِ عزیزما دربارهٔ قانون‌مندی‌های «آفرینشِ هنری» باشد، به هدفِ خود رسیده است. البته این نیاز و آگاهی هم فقط به هنرها و هنرمندانِ میهنِ ما محدود نمی‌شود وحتّی طراحانِ صنعتی و مهندسانِ فنّی(در شاخه‌های «استه‌تیکِ تولید»، «استه‌تیکِ فنّی»)، و نیز ریاضی‌دانان، ستاره‌شناسان و جامعه‌شناسان که هریک به‌نوعی به کارِ خلّاقهٔ کشف، اختراع و آفرینشِ فکری-هنری مشغولند، به فراگیری اصول و مفاهیم و مقولاتِ عامّ آن نیاز دارند.

برای کمک به مطالعهٔ تکمیلی خوانندگان، در انتهای این مجموعه عناوین و یا لینک دانلود برخی آثار مربوط به هر دو موضوع کتاب معرّفی می‌شود.

شورای دبیران ارژنگ

بازگشت به فهرست

رئالیسمِ سوسیالیستی

Socialist Realism

روشِ آفرینش در هنرِ سوسیالیستی/ آونر زیس- برگردان: ک.م.پیوند ۶

روشِ آفرینش، رئالیسم/ آونر زیس- برگردان: ک.م.پیوند ۱۵

رئالیسمِ سوسیالیستی(۱)/ آونر زیس- برگردان: ک.م.پیوند ۲۴

رئالیسمِ سوسیالیستی(۲)/ آونر زیس- برگردان: ک.م.پیوند ۳۲

شکل‌گیری و رشدِ هنرِ سوسیالیستی(۱)/ م.کاگان- برگردان: ح.کلجاهی ۴۰

شکل‌گیری و رشدِ هنرِ سوسیالیستی(۲)/ م.کاگان- برگردان: ح.کلجاهی ۵۱

رئالیسمِ سوسیالیستی(۱)/ **اریک هارتلی**- برگردان: کاوه دهگان ۶۰

رئالیسمِ سوسیالیستی(۲)/ **اریک هارتلی**- برگردان: ا.نوآئین(امیرحسین آریان‌پور) ۶۸

روشِ آفرینش در هنرِ سوسیالیستی

(قسمت اول از بخشِ نخست از فصلِ پنجم کتاب «پایه‌های هنرشناسی علمی»)

نویسنده: آونر زیس/ برگردان: ک.م.پیوند

رئالیسمِ سوسیالیستی پُرمایه‌ترین و کامل‌ترین بیانِ استه‌تیکِ زندگی در جامعهٔ نوین است. رئالیسمِ سوسیالیستی نه تنها یک مرحلهٔ نوین و بالاتری را در تاریخ هنرِ جهان، بل‌که نوعِ نوینی از اندیشهٔ هنری را تشکیل می‌دهد. البته رئالیسمِ سوسیالیستی را نمی‌توان از هنرِ رئالیستی گذشته، هنری که خود از آن برمی‌خیزد، تفکیک کرد. عالی‌ترین سننی که در سراسرِ جهان در هنرِ رئالیستی شکل گرفته‌اند، در رئالیسمِ سوسیالیستی ادامه و تکامل می‌پذیرند. لیکن رئالیسمِ سوسیالیستی در عین این‌که به آن سنّت‌ها وفادار می‌ماند، خود نمایندهٔ نوآوری واقعی، و هنرِ زائیده از مبارزاتِ توده‌ها در جهت دگرگون‌سازی سوسیالیستی جهان است. این هنر با نیازمندی‌های استه‌تیکِ مردم تطبیق می‌کند، و بیان‌گر و موّید رسالتِ تاریخی و جهانی طبقهٔ کارگر است. رئالیسمِ سوسیالیستی گامِ عظیمی در رشدِ هنری بشریّت است دقیقا به این علّت که زندگی و اشتغالاتِ ذهنی مردمی را بازآفرینی می‌کند که درگیر بازسازیِ انقلابی زندگی هستند، به این علّت که ستایش‌گرِ عظمت، زیبایی و اصالتِ اعمالِ مردم، و انعکاس‌دهندهٔ شکل‌گیریِ منش، گرایش‌ها و اصولِ اخلاقی انسانِ نوین است .

رئالیسمِ سوسیالیستی پیش‌از همه در هنرِ شوروی پا گرفت ولی اکنون در هنرِ سایر کشورهای سوسیالیستی هم تثبیت شده است. در کشورهای سرمایه‌داری نیز، هنرمندانِ ترقّی‌خواهی که کارِ آفرینش خود را با سرنوشتِ توده‌ها پیوند می‌دهند، در سمتِ سوسیالیستی حرکت کرده و این موضعِ نوین را اتخاذ می‌کنند. کافی است از آثار استادانِ بزرگِ کلامِ مکتوب نام ببریم؛ نظیرِ: رومن رولان، هانری باربوس (*Henri Barbusse*) ، مارتین آندرسن نکسو (*Martin Anderson Nexõ*) ، برنارد شاو، هاینریش (*Heinrich*) ، توماس مان، و تئودور درایزر (*Theodore Dreiser*) .

هرکدام از این مردان از راهِ خودشان، از یک موضع مترقّی و واقعا انقلابی، به حوادث قرنِ پُر تب‌وتابِ ما رسیدند. باید به‌خاطر داشت که در جامعهٔ سرمایه‌داری، رئالیسمِ سوسیالیستی نمی‌تواند در دنیای هنر رایج شود، امّا

جوانه‌زدن و شکوفایی آن در این جامعه یک جریانِ کاملاً منطقی است. امروزه، هنرِ رئالیستی سوسیالیستی یک پدیدهٔ حقیقتا جهانی است.

در جامعهٔ سرمایه‌داری جدید، رئالیسمِ سوسیالیستی تنها نمایندهٔ هنرِ انسان‌گرا نیست. جلوه‌های گوناگون رئالیسمِ انتقادی به‌هیچ‌وجه محدود به قرنِ نوزدهم نیستند. در حالِ حاضر، رئالیسمِ انتقادی در کشورهای غیرِ سوسیالیستی یک پدیدهٔ طبیعی و مترقّی است که در افشای آن جنبه‌های حیاتِ اجتماعی که زمان از آن‌ها پیشی گرفته است، و در نشان‌دادن خلاءِ روحی و اخلاقی آن‌ها نقشِ مثبتی ایفا می‌کند .

رئالیسمِ انتقادی از سطح رئالیسمِ سوسیالیستی برخوردار نیست، بااین‌حال این دو در عرصهٔ مبارزاتِ ایدئولوژیک زمانِ حاضر معارض یا مخالفِ هم نیستند. در سمپوزیومی از جمع نویسندگانِ اروپایی که در سال ۱۹۶۳ در لنین‌گراد تشکیل شد، به‌درستی خاطرنشان شد که «نویسندگانِ انسان‌گرا می‌توانند کمونیست نباشند، ولی نمی‌توانند ضدّکمونیست باشند»

در توضیحِ این اندیشه می‌توان اضافه کرد که آنان به این علّت نمی‌توانند ضدّکمونیست باشند که امروز انسان‌گراییِ پیگیر و منسجم به غیر از کمونیسم به جایی نمی‌انجامد. به همین ترتیب می‌توانیم بگوییم که رئالیسمِ انتقادی قرنِ بیستم به لحاظِ ذاتی با رئالیسمِ سوسیالیستی تطبیق نمی‌کند، ولی نمی‌تواند هم مخالفِ آن باشد. رئالیسمِ پیگیر که از راه تصویرِ حقیقی زندگی انحراف بجوید، و منطق تکاملِ آن نمی‌تواند جز در مسیری سیر کند که هنر را به‌طورِ تدریجی به ایدئولوژی سوسیالیستی کاربسته در هنر نزدیک‌تر سازد. هنرِ رئالیستی سوسیالیستی به مثابهٔ یک مرحلهٔ عمیقا منطقی در رشدِ هنر و بر مبنای جُنبشِ رهایی پرولتاریا سر برآورد. ولی درعین‌حال، این هنر در برگیرندهٔ منافع اساسی توده‌های وسیع بوده و به لحاظ خصلتِ حقیقتاً انسانی و جهانی است. این هنر، هنرِ آینده است .

رئالیسمِ سوسیالیستی دو طرف دارد: ذهنی و عینی. این هنر، فقط روشِ آفرینشِ هنرِ سوسیالیستی نیست، بل‌که خود فرهنگِ هنریِ جامعهٔ سوسیالیستی است. رئالیسمِ سوسیالیستی مفهومی است با وجوهِ گوناگون، که ماهیّت و تمایلاتِ آفرینشی اصلی هنرمندانِ کشورهای سوسیالیستی را در بر می‌گیرد.

۱- روشِ (*Method*) آفرینش، رئالیسم (قسمت۱)

روشِ رئالیسم یکی از مقوله‌های خاصّ هنری است. هنر از سایر پدیده‌ها تنها به این علّت جدا نمی‌شود که از موضوع انعکاسِ خاصّی برخوردار است، بل‌که هم از این‌رو که خصلتِ بازآفرینی پدیده‌های زندگی واقعی در هنر متفاوت است. با این‌حال، روشِ آفرینش یا هنری هنرمند، تنها در این امر منعکس نمی‌شود که برخلاف روشِ شناختِ علمی، هنرمند را به انعکاسِ ویژگی‌های استه‌تیکِ جهان به وساطتِ ایماژهای هنری هدایت می‌کند.

ایماژسازی یک روشِ آفرینشِ هنری نیست، بل‌که شکلِ خاصّی برای انعکاسِ واقعیّت در هنر است؛ شکلی است جهانی، که در هنرِ همهٔ اعصار و همهٔ مردم، و در همهٔ روندهای گوناگونِ هنری مورد استفاده قرار می‌گیرد.

یان پاراندوسکی، پژوهش‌گرِ لهستانی دربارهٔ ادبیّات به حقّ می‌گوید که "ممکن است هر چیزی در هنرهای ادبی تغییر پذیرد مگر بیانِ اندیشه‌ها به وساطتِ ایماژها. بنا به نظرِ او، ایماژ عنصرِ اساسیِ شعر است و شاید تنها عنصری است که هیچ چیزی اعمّ از زمان، یا مدهای (*Fashion*) شعری قادر به تغییرِ آن نیستند. روندها و جریان‌ها تغییر می‌پذیرند. موضوعات و طرح‌ها، مایه‌ها (*Motifs*) و حالت‌ها، قراردادهایی که تعیین‌کنندهٔ انتخابِ

کلمات و الگوهای شعری‌اند، همه تغییر می‌کنند. با این‌حال ایماژ یا در شکلِ مستقیمِ خود و یا به صورتِ استعاره و تشبیه (*Simile*) باقی می‌ماند. ایماژ خونِ زندگیِ شعر است". (*J.Parandowski, Alchemia Slowa, Warszawa, 1969*). به‌علاوه، این سخن درمورد تمامِ اشکالِ‌هنری هم صادق است.

روشِ هنری یک مقولهٔ مشخّصِ تاریخی است. در دوره‌های گوناگون رشدِ هنر، یا حتّی در یک دورانِ واحد، روندهای گوناگونی از روش‌های آفرینش در سمت‌های متفاوت جریان یافته‌اند. البته هر روشِ آفرینش، قوانینِ عامّ تکامل را منعکس می‌سازد، ولی هر روشی از آن جهت موردِ توجّه است که پرتوِ خاصّ خویش را بر موضوعاتِ اصلی آفرینش می‌افکند که با پرتوهای ناشی از روش‌های دیگر متفاوت است.

هر روشِ آفرینش، راهِ حلّ خود را برای مسائلی از این قبیل عرضه می‌کند: ***مهمّ‌ترین موضوعاتِ موردتوجهِ هنر کدام‌اند؟ کدامین پدیده‌های زندگی واقعی باید در هنر بازآفرینی شوند؟ ماهیّتِ تعمیم‌های هنری چیست؟ افزارِ بیان کدام است؟ هنر چه هدف‌هایی را دنبال می‌کند؟ هدفِ آفرینشِ هنری که استانیسلاوسکی آن را «هدفِ اَعلی» می‌نامد، چیست؟***

روشِ هنری مجموعه‌ای از اصولِ آفرینش است که یک هنرمند در فرایندِ انتخاب، تعمیم و تصویرِ پدیده‌ها و امورِ ماخوذ از زندگی در ایماژهای هنری، از آن‌ها عزیمت می‌کند. لیکن این «مجموعهٔ اصول» به شکلِ تعاریفِ مجرّدِ منطقی یا شرح‌های مبتنی بر مفاهیم نیستند. روشِ هنری که برای هر نوع فعّالیتِ آفرینشی از اهمّیتِ متدولوژیک برخوردار است، درعین‌حال، یک موجودِ (*Entity*) ملموسِ استه‌تیک می‌باشد که در ارتباط با مصالحِ به‌کاررفته در هنر، یک ملاکِ هنجاری پدید می‌آورد و وسیله‌ای است برای تعمیمِ کُنکرِت.

معهذا ناگفته پیداست که تعریفِ عامّ تئوریک و مفهومی روشِ هنری کاری است ضروری: این تعریف به ما امکان داده است خطوطِ ممیّزهٔ بین روندهای گوناگونِ هنری، خطوط فکری هنری، و روشِ ذاتی هر کدام از آن‌ها را در سراسرِ تاریخ هنر با دیدِ تحلیلی ترسیم کنیم و نشان دهیم روش‌های مثلا کلاسیسیسم، رمانتیسیسم و رئالیسم چه تفاوت‌هایی با هم دارند. روشِ هنری - و این تعریفِ خاصّ به ما امکان می‌دهد که تمایزِ آشکاری بین روشِ هنری و سبکِ (*Style*) هنری قائل شویم-، برخوردِ خاصّ به موضوع هنر یا واقعیتِ انعکاس‌یافته در هنر است که برای آن موضوع یا واقعیّت، تمثیلِ هنری فراهم می‌سازد: ولی سبک عبارت از نظام یا اصلی است که به وسیلهٔ آن شکلِ معنی‌دار یا بیانِ هنری سازمان می‌یابد. روش جدا از سبک یا جدا از شیوهٔ (*Manner*) منحصر به فردِ آفرینش وجودِ خارجی ندارد. همان‌طوری که شیوه یا سبکِ جدا از روش متصوّر نیست. روشن است که رابطهٔ روش با سبک و سبک با شیوه، نظیر رابطهٔ عامّ با خاصّ و خاصّ با منحصر به فرد است. روش، مفهومی وسیع‌تر از سبک است و شیوهٔ فردی یک هنرمند در آفرینش، یا دستِ خلّاقِ خاصّ او مفهومی بازهم محدودتر است.

پرداختن به مقولهٔ روشِ هنری وظیفه‌ای است که برای پژوهش‌گرانِ استه‌تیکِ مارکسیستی و مورّخانِ هنر در درجهٔ اوّلِ اهمّیت قرار دارد. دلیلِ این اهمّیت، پیدایشِ مداوم آثارِ نو در این زمینه و جست‌وجوی شیوه‌های نو در پژوهشِ این یا آن جنبه از این مسئله است. به این مناسبت سودمند خواهد بود که موضع عالمِ استه‌تیکِ شوروی، بوریس ریزوف (Boris Reizov) را در مقاله‌ای در مجله ووپروزی لیتراتوری (Voprosy Literatury) (مسائلِ ادبّیات، شمارهٔ ۱، ۱۹۵۷) به تحلیل گذاریم:

مولّف با طبقه‌بندی آثارِ منفردِ هنری به مثابهٔ نمایندهٔ روندها یا روش‌های آفرینشِ خاصّ مخالف است زیرا به نظرِ او مفاهیمِ واقعی روش و روند، چیزهایی بیش‌از منتزعاتِ خالی و فاقدِ محتوای مشخّص و تاریخی نیستند. از دیدگاهِ او تنها یک چیز واقعا موجود است و آن اثرِ هنری است. وی می نویسد:

«بالزاک یک رئالیست است وقتی‌که گوبسک (Gobseck) را تصویر می‌کند. یک رمانتیک انقلابی است وقتی که یک انقلابیِ جمهوری‌خواه را تصویر می‌کند، و یک رمانتیکِ مرتجع است هنگامی‌که مثلا به ستایشِ «پزشکِ دهکده» یا «کشیشِ روستا» (در داستان‌هایی به همان نام) و یا دانیل دارته (Daiel d'Artez) سلطنت‌طلب می‌پردازد، زیرا بالاخره این گونه شخصیّت‌ها کهنه و مطرودند! بنابراین ظاهرا می‌توان چنین نتیجه گرفت که در آثارِ یک فرد، حتّی در یک داستانِ واحد، می‌توان هم به روشِ رئالیسم برخورد کرد، هم به روشِ رمانتیسیسمِ ارتجاعی، و هم به روشِ رمانتیسیسمِ انقلابی. این سخن به چه معنی است؟ به این معنی که تعاریفِ تیپولوژیکِ روندهای واقعی ادبیّات در تاریخ، به‌طور طبیعی و ناگزیر به مهملات می‌انجامد زیرا که هیچ‌کدام از آن‌ها در نفسِ خود با واقعیت تطبیق نمی‌کنند.»

طبیعی است که روش و روند در خلاء و خارج از آثارِ هنری وجود ندارد، همان‌طوری که مثلاً میوه ای وجود ندارد که سیب، گلابی یا غیرِ آن نباشد. لیکن علمی که با طبیعتِ زنده سروُکار دارد از آن‌جا شروع نمی‌شود که وجودِ یک سیب شناخته می‌شود، بل‌که از آن‌جا شروع می‌شود که مفهومِ انواعِ (Species) بیولوژیک شکل می‌پذیرد. علمِ هنر نیز به نوبهٔ خود مستلزمِ پژوهشِ تیپولوژیکالِ پدیده‌های ذاتی فرآیندِ هنری، یعنی خواستارِ یک برخوردِ حقیقتا علمی با هنر است. البتّه مابینِ افرادِ هنرمندی که نمایندهٔ یک روندِ واحدند، و حتّی در اثر یک هنرمندِ واحد، همان‌طوری که به درستی مورد توجه ایزوف قرار گرفته است، تفاوت‌های عمده‌ای وجود دارد: غالبا توجه به اصولِ گوناگونِ آفرینش در آثارِ متفاوتِ یک هنرمند می‌شود و این امر همواره مستلزمِ دقّتِ شایسته است. با این‌همه این دلیل ناظر به این نیست که ما نسبت به مطالعهٔ هنر یک برداشتِ ضدّ تیپولوژیک اتخاذ کنیم. برعکس، همیشه باید خصایصِ عامّ را در خاصّ موردِ تاکید قرار دهیم. وقتی‌که مطالعهٔ یک اثرِ هنری از حدّ قبول وجودِ آن و پژوهشِ ویژگی‌های فردی آن فراتر نمی‌رود، وقتی‌که هیچ جنبهٔ تیپولوژیکِ اثر برجسته نمی‌شود و با هیچ مکتب یا روشِ خاصّی رابطه نمی‌یابد، این مطالعه به نفیِ دیالکتیکِ عامّ و خاص و به نام‌گراییِ (نومینالیسم) استه‌تیک می‌انجامد.

تفاوتِ هنرمندانی چون استاندال و بالزاک، تولستوی و گوگول، رپین و کرامسکوی (Kramskoi)، چایکوفسکی و موسورگسکی هرقدر هم فاحش باشد، همهٔ آنان یک روشِ واحدِ رئالیستی را مبنای خلّاقیتِ خود قرار داده‌اند .

در یک معنی گستردهٔ معرفت‌شناختی، نیاز به تصویرِ حقیقی واقعیّت، و تطابق بین هنر و زندگی، از عناصرِ اساسی روشِ رئالیستی است. لیکن این تعریف بسیار عامّ است و برای تشریح مشخّص‌تر ماهیّتِ روش رئالیستی دقتِ بیش‌تری لازم است. حقیقت‌خواهی، نه تنها ازطرف هواداران روشِ رئالیست، بل‌که همان‌طور از طرف پیروان روش‌ها و روندهای دیگرِ آفرینش نظیرِ کلاسیسیسم، رمانتیسیسم، و اخیرا از سوی ناتورالیسم هم مطرح شده است. لیکن مفهومِ «حقیقتِ هنری» نه تنها به‌واسطهٔ هنرمندانی از روندهای گوناگون به طرق متعدّد و متفاوت تعبیر شده، بل‌که گاه از معانی متعارض، اگر نه متضادّ، اشباع گردیده است .

ارائهٔ رئالیستی حقیقت، نه تنها از نظریه‌های انتزاعی، ذهن‌گرایی (سوبژکتیویسم) وجلوه‌های گوناگون فورمالیسم، بل‌که از هرگونه سیاهه‌پردازیِ (Inventory) ناتورالیستی فاکت‌ها نیز فرسنگ‌ها فاصله دارد. این نکته قابلِ فهم است، زیرا بالاخره ناتورالیسم یکی از انواع پست‌ترِ رئالیسم است.

حقیقت و حقیقت‌مندی در هنرِ رئالیست نه تنها مستلزمِ دقّت در شرح نمودِ خارجی پدیده‌ها، بل‌که مستلزمِ این نیز هست که ایماژ با ماهیّتِ درونی آن‌چه تصویر می‌شود، تطبیق کند. آن‌چه مورد نیاز است، نه نمودهای صرفا خارجی است و نه ذهنیّتِ عنان‌گسیخته، بل‌که نفسِ واقعیّت است در جلوه‌های اساسی آن که به توسطِ هنرمندی که جهان‌بینی او به‌وساطت شرایطِ تاریخی مشخّصِ زندگی مردم شکل گرفته است، محتوای فکری و بارِ استه‌تیک کسب کرده‌است. این‌ها اصولِ‌اساسی تعبیرِ رئالیستی حقیقت‌اند(*رجوع شود به بخش حقیقتِ هنری در فصلِ‌دوّم*).

نقشِ حقیقت در هنرِ رئالیستی در تعریفِ انگلس روشن شده است: «*رئالیسم... علاوه بر حقیقت در جزئیات، به معنی حقیقت در بازآفرینی شخصیّت‌های تیپیک در شرایطِ تیپیک نیز هست.*» (*K. Marx and F. Engels, Selected Correspondence, Moscow, 1975. P. 379.*).

وجه مشخّصهٔ روشِ رئالیستی این‌است که می‌تواند عمیقا در جنبه‌های مهمِّ جهانِ واقعی نفوذ کند؛ این روش مستلزمِ دریافتِ وسیعی از زندگی، نمایشِ حقیقی «*شخصیّت‌های تیپیک در شرایطِ تیپیک*» و بیانِ مشخّص (کُنکرِت) است.

هنرِ رئالیستی تمثیلِ هنری خودِ زندگی است. از این روست که روشِ رئالیستی از هنرمند می‌طلبد که توجه خود را بر واقعیّت متمرکز سازد، به هنرمند کمک می‌کند زندگی را حقیقت‌مندانه تصویر کند، ولو این که با امیالِ ذهنیِ خوشایند یا ناخوشایند او مغایرت داشته باشد. تاثیر روشِ رئالیستی در تاریخِ هنر، غالباً خود را بدین ترتیب محسوس ساخته است که به هنرمندان کمک کرده است تا حدودِ زیادی به محدودیّت‌های طبقاتی خود فائق آمده و علی‌رغم تعصّباتِ طبقاتی خود، به آفرینشِ تصاویرِ عمیق و دقیقِ راستین زندگی دست یازند. دقیقا از این حیث بود که انگلس از توفیقِ بزرگ رئالیسم در آثارِ بالزاک سخن می‌گفت که خود را علی‌رغم تعصّباتِ سیاسی‌اش ناچار یافت نه تنها ناگزیری سقوطِ اشرافیّتِ محبوبِ خود را تایید کند، بل‌که آنان را به مثابهٔ مردمی تصویر کند که شایستهٔ سرنوشتِ بهتری نیستند.

در این‌جا لازم است رئالیسم به مثابهٔ یک روشِ آفرینش هنری که خاصّ یک روندِ ویژهٔ تاریخی در هنر است، و رئالیسم به مثابهٔ یکی از خصایصِ انعکاسِ حقیقی زندگی که در همهٔ هنرهای واقعی یافت می‌شود، تمایز قایل شویم. رئالیسم در این معنی اخیر، جزئی از طبیعتِ آفرینشِ هنری است.

مسئلهٔ رئالیسم یکی از مهمّ‌ترین مسائلِ استه‌تیک و تئوریِ هنر را تشکیل می‌دهد.

در حالِ حاضر این مسئله موضوع حادّترین بحث‌هاست. امروزه مسئلهٔ رئالیسم یک میدان نبردِ منظّم است. در آثارِ ارتجاعی مربوط به استه‌تیک، رئالیسم مورد حملاتِ شدیدی واقع می‌شود. انواع مرتجعان با شیوه‌های متنوّع، رئالیسم در هنر را نفی کرده و خواستارِ استقلالِ هنر از واقعیّت و مدّعیِ «آزادی بدون قیدوشرط» آفرینشِ هنری

هستند و برای آنان این آزادی «عملا به این معنی است که هنرمند حقّ دارد تصویرِ حقیقی زندگی را نفی کند و به ستایشِ ضدّ رئالیسم بپردازد.» ترویج ضدّ رئالیسم با نادیده‌گرفتن عامدانهٔ زندگی مردم و مسائلِ اساسی آن در جریان‌های ارتجاعی هنر بورژوایی، عزیمت به قلمروِ آسیب‌شناسی روانی (پسیکوپاتولوژی)، تحقیر افکارِ انسان‌گرا و خودِ انسان، و نفی رسالتِ والای هنرمند همراه است. مثلا **هانری آژل**، منتقدِسینمایی فرانسه برآن است که انسان موجودِ ناقضی است که در یک دنیای فاقدِ ثبات، چهاردست‌وپا می‌لولد.وی هم‌چنین می‌خواهد ما را متقاعد سازد به این‌که انسان باید خود را نه در لحظهٔ عظمت‌اش، بل‌که در لحظهٔ رخوت و نومیدی، یا در لحظاتی که تردیدها ارزشِ روح او را زیر علامتِ سئوال قرار می‌دهند، تصویر کند.

واقع‌ستیزیِ ذاتی هنرِ بورژوایی گاه می‌تواند به اشکالِ ملایم‌تری نیز جلوه کند: ممکن است هنرمندی تصاویرِ ماخوذ از زندگی را به ما عرضه کند، امّا به جای بازآفرینیِ حقیقی یک پدیده، فقط به تایید نظرِ ذهنی خود دربارهٔ آن‌چه تصویر می‌کند، بپردازد. این برداشت خواستارِ آن‌است که هنر نباید به «تحلیل و تبیین» بپردازد، بل‌که باید دنیا را به همان‌گونه‌ای که هنرمند می‌بیند تصویرکند بی‌آن‌که مطابق بودن یا نبودن بینشِ هنرمند با حقیقتِ عینی زندگی را درنظرآورد. با تبعیت از این دستورالعمل امکان دارد هنر حتّی رئالیستی‌تر جلوه کند، لیکن در واقع چیزی فراتر از تقلیدِ رئالیسمِ رئالیستی نخواهد بود زیرا چنین هنری، به علتِ بری‌بودی از اصول، ضدّ رئالیستی است.

در قاموسِ هنرِ جدید کنورس (*Knaurs Lexicon of Modern Art*) که در آلمانِ غربی منتشر شده است، مفهومِ رئالیسم در دو سطح موردِ تحلیل واقع شده است: اوّل به مثابهٔ تصویر دنیای بیرون از ذهن، و دوّم به مثابهٔ مفهومِ خاصّی از حیاتِ معنوی انسان. نمونهٔ تعبیرِ اوّل امپرسیونیسم و نمونهٔ تعبیرِ دوم کوبیسم است. همین فرهنگ در ادامه توضیح خود می‌گوید که دو نوع رئالیسم وجود دارد: اوّل تصویرِ مستقیمِ واقعیت، و دوّم بازآفرینیِ دنیا. به‌طور عمده براساس افزارِ بیانیِ استعاره‌ای و انتزاعی، در هنرِ مدرن بیش‌تر با نوعِ دوّم مواجه هستیم، و مولّفانِ فرهنگ ابرازِ شگفتی می‌کنند از این که این هنر گاه غیررئالیستی نامیده می‌شود. این نکته تنها نشان‌دهندهٔ آن‌است که رئالیسم در این منبع نه یک روشِ آفرینش، بل‌که نظامِ ویژه‌ای از افزارِ وصفی تلقّی شده است.

رئالیسم طبیعتا از حیثِ زبانِ هنری دست‌وبُالِ خود را نمی‌بندد: استعاره در گذشته در مقیاسِ نسبتا گسترده‌ای مورد استفادهٔ هنرمندانِ رئالیست واقع شده و در حالِ حاضر نیز مورد استفادهٔ آنان است، لیکن کاملا روشن است که ترویج بی‌توجهی به تفاوت‌های افزارِ بیان و یا به‌عکس تخفیفِ ماهیّتِ رئالیسمِ نو به چیزی که از حدّ نظامِ ویژه‌ای از افزارِ وصف و بیان فراتر نمی‌رود؛ یا سایه‌ای از رئالیسم را به‌جای رئالیسم خواهد نشاند، و یا سبب خواهد شد رئالیسم در کشاکشِ تلاش‌های هنری ناسازگار با طبیعتِ ذاتی آن قالب تُهی کند.

وظیفهٔ بس مهمّ علمای استه‌تیکِ مارکسیست-لنینیستی، عبارت‌است از برجسته‌ساختن ماهیّتِ رئالیسم، مبارزهٔ آشتی‌ناپذیر علیه پدیده‌های ضدّرئالیستی در هنر و علیه کوشش‌هایی که در جهت اثباتِ تئوریک ضدّرئالیسم به عمل می‌آید.

ضمنا مبارزه علیه ضدّرئالیسمِ نو، گاه در برخی از آثارِ علمای استه‌تیک و مورّخان هنر، به خطا جلوه‌ای از یک جریانِ عامّ‌تر تلقّی می‌شود- مبارزه بینِ رئالیسم و ضدّرئالیسم که به ادّعای آنان به صورت خطّ مداومی در سراسرِ تاریخِ هنر وجود داشته است. این نظر از این رو ناپذیرفتنی است که با اهمّیت واقعی تاثیرِ فرایند تاریخ در

هنر در تضادّ است. برداشتی که مطابق آن کلّ تاریخ هنر، تاریخِ مبارزه بین دو روند یا دو روش -رئالیسم و ضدّرئالیسم- تلقّی می‌شود، به هیچ وجه تعریفِ صحیح قوانینِ تکاملِ هنر را آسان‌تر نمی‌کند. نسبت‌دادن جنبه‌های خاصِّ یک دوره از تاریخِ هنر -یا به بیانِ دقیق‌تر هنرِ مدرن- به کلِّ تاریخ هنر کارِ نادرستی است .

بر اثرِ تعبیرِ نادرست مضامین مبارزه بین ماتریالیسم و ایدآلیسم، مفاهیمِ اشتباه‌آمیزی از این دست در تاریخِ فلسفه شکل گرفته است. گذشته از آن این سئوال مطرح است که آیا مقایسهٔ تاریخ هنر با تاریخ فلسفه، و قیاسِ مفاهیمِ «ایدآلیسم» و «ماتریالیسم» در فلسفه با همان مفاهیم در هنر کارِ صوابی است؟ واقعیت این‌است که چنین کاری با طبیعتِ خاصِّ هنر سازگار نیست.

جمع‌بندی کنیم:

رئالیسم در مفهومِ وسیع آن، واژه‌ای است که از انعکاسِ حقیقی زندگی حکایت دارد. همهٔ هنرها که هر کدام طیفِ محدودتر یا گسترده‌تری از پدیده‌های زندگی را در بر می‌گیرند و از قدرتِ نفوذ متفاوتی برخوردارند، تا حدودی به بازآفرینی حقیقی واقعیّت می‌پردازند. اگر از این زاویه بنگریم، در آن صورت رئالیسم در ذاتِ همهٔ هنرها وجود دارد.

عناصرِ ضدّرئالیستی در هنر، گاه به صورتی درآمیخته با جنبه‌های مهمّ آفرینش یافت می‌شوند. پاسخِ این سئوال که آیا روندهای ضدّرئالیستی به عرصهٔ هنر تعلّق دارند، پاسخی منفی است. لیکن لازم است که مابین روندهای ضدّرئالیستی و پراتیکِ مشخّص هنرمندانِ آفرینش‌گری که ممکن است از چنین روندهایی پیروی کنند، تمایز قایل شویم. گاه طبیعتِ آفرینش‌گرِ هنرمند به‌طور غریزی علیه جریان‌های ضدّرئالیستی طغیان می‌کند، و ما در واقع در آثارِ بسیاری از مُدرنیست‌ها با فرآیندهای بسیار بُغرنج و متضادّی روبرو می‌شویم.

در این موارد سه نوع تبیین امکان‌پذیر است:

یا ضدّرئالیسم در اثرِ هنرمند تاثیری ویران‌گر باقی می‌گذارد -قریحهٔ هنرمند وی را ترک می‌کند و او از آفرینشِ هنر باز می‌ماند؛ **یا** هنرمند به برکتِ قریحهٔ خود مفاهیمِ ضدّرئالیستی را می‌زداید و به راهِ رئالیستی گام می‌نهد؛ و **یا** بالاخره -همان‌طوری‌که غالباً اتفاق میافتد- اثرِ یک هنرمند انباشته از تضادّ بوده و از وجوهِ گوناگون برخوردار می‌شود، که نتیجهٔ آن ترکیبِ غریبی از هنرِ حقیقی و عناصرِ ضدّهنری است .

سرنوشتِ رئالیسم در قرنِ بیستم، در مبارزه علیه روندهای ضدّرئالیستی در هنر (که معمولا با نامِ کلّی «مدرنیسم» عنوان می‌شوند)، شکل‌پذیرفته و هنوز هم شکل می‌پذیرد. این واژه علی‌رغمِ ابهامِ نسبی خود، با آن دسته از پدیده‌های هنری جامعهٔ سرمایه‌داری که بحرانِ آگاهی بورژوایی و ضدّ انسان‌گرایی (آنتی اومانیسم) نهفته در آن‌را منعکس می‌سازند، تناسبِ کامل دارد.

تحلیلِ مارکسیستی هنرِ مُدرنیستی و انتقاد از نظریه‌های استه‌تیکِ موافق با آن، بسیار به‌جا و وارد است. هر تلاشی که در جهتِ کم‌اهمّیت جلوه‌دادن تضادّهای بینِ رئالیسم و مُدرنیسم، و یا به‌منظورِ «غنی‌کردن» رئالیسم با کشفیاتِ هنری مُدرنیستی و در نتیجه نزدیک‌ساختنِ این‌دو انجام پذیرد، هدفی جز ایجادِ یک شاخهٔ استه‌تیک از تئوریِ هم‌گرایی (*Convergence theory*) در عرصهٔ هنر را دنبال نمی‌کند، نظریه‌ای که در این عرصه کم‌تراز هیچ عرصهٔ دیگری از ایدئولوژیِ ارتجاعی و خطرناک نیست.

پدیدهٔ مدرنیسم با متلاشی‌شدنِ هنر در شرایطِ جامعهٔ سرمایه‌داری بستگیِ نزدیک دارد. البته مدرنیسمِ امروزی، با آن‌چه در آغازِ قرن [بیستم]، در حوالی دههٔ بیست یا کمی بعد وجود داشت، تفاوتِ اساسی دارد. این تفاوت‌ها خود جزئی از فرایندِ جاگزینی مداومِ یک نظامِ هنری به توسط نظامِ دیگر است. همان‌گونه که قبلا به مناسبتِ دیگری گفته شد، هنرِ مجرّد یا غیرِ تصویری در گذشته‌ای نه چندان دور روندی غالب در مدرنیسم بود، لیکن پس از گذشت زمانِ نسبتا کوتاهی عمرِ آن از حیثِ بیان کنار گذاشته شد.

در دههٔ شصت بارِ دیگر «موضوعات» از طریقِ به‌اصطلاح **پاپ‌آرت یا آپ‌آرت** (۱) واردِ میدان شدند، ولی حتّی به توسط **سالوادور دالی**، رهبرِ یک روندِ مدرنیستی دیگر، سوررئالیسم، با عنوانِ «پیروزیِ مُزدوران» مَردود شمرده شد. لیکن در عمل تفاوت بینِ هنرِ غیرتصویری اصحابِ هنر مجرّد و موضوعات مجدداً «جایگزین شدهٔ» طرفدارانِ هنرِ پاپ و کینتیسیست‌ها (۲) تفاوتِ اصولی نبود.

از بعضی لحاظ پاپ‌آرت و آپ‌آرت و کینتیسیسم همان هنرِ مجرّدند که پُشتِ رو شده‌اند. ماهیّتِ هنرِ مدرنیستی نه در تکنیک‌های خاصِّ آن است و نه در افزارِ بیانی آن که با زبانِ هنرِ رئالیستی متفاوت است، بل‌که در مضامینِ خاصِّ اجتماعی و استه‌تیکِ آن و در ایدئولوژی آن است. مدرنیسم همیشه با هنرِ فردگرای (*Individualist*) و عامّه‌ستیز (Anti-popular) مترادف بوده است. این حالت از جمله در نفی توجه به عامّهٔ وسیع مردم و سمت‌گیری عمدی آن به سوی «نخبگان» یا «خواصِّ معدود» تجلّی یافته است.

امروزه جنبه‌های عامّه‌ستیزِ آن افراطِ بیش‌تری یافته است تا جایی که در حالِ حاضر مدرنیسم به‌صورتی آشکارتر از گذشته محملِ خِرَدگُریزی (*Irrationalism*)، ناانسانی‌گری (*Dehumanization*)، پوچی و نفی اندیشه‌های مترقّی به شمار می‌رود. ایدئولوژی مدرنیسم اثرِ ویران‌گری بر روی هنرمند دارد، زیرا به قول منتقدِ بریتانیایی **جان برگر**، هنرمند را متقاعد می‌سازد که «*فرهنگ، علم و خِرَد - یعنی همهٔ ارزش‌هایی که میراثِ کهنِ انسان هستند، به قتل رسیده‌اند... و به‌جای آن‌ها خرافه‌ها و بُت‌های کارخانهٔ رویاسازی تجاری نشسته‌اند*»(۳). غوطه‌ور ساختنِ عامّهٔ مردم در این رویاها، کشتنِ ایمان و خِرَدِ انسان. چنین است کارکردِ اجتماعی یا ضدّ اجتماعی مدرنیسم.

لیکن، آثارِ بعضی از هنرمندانِ بزرگی که با روندهای گوناگونِ مدرنیستی محشور بوده‌اند، به هیچ وجه همیشه در محدودهٔ این روندها باقی‌نمانده و غالبا مضامینِ بسیار فراخ‌تری را در بر گرفته‌اند. تکامل و اندیشه در آثارِ پُل الوار، برتولت برشت، یوهانس بِشِر (*Johannes Becher*)، فردینان لژه و پابلو پیکاسو و سرگذشتِ آنان در هنر مانندِ بسیاری هنرمندانِ دیگر که زمانی با روندهای مدرنیستی رابطه داشته‌اند و بعدها برداشتِ مترقّی‌تری را برگزیده اند، رازگُشا و آموزنده است.

نقدِ گویا و موثّرِ هنرِ مدرنیستی مستلزمِ توضیح طبیعت و مفهومِ اجتماعی رئالیسم است. هنرِ راستین همواره رئالیستی است، امّا مفهومِ «رئالیسم» مفهومی بسیار وسیع است. همان‌طوری که قبلا اشاره رفت، رئالیسم تنها بازآفرینی حقیقی واقعیت، که بدونِ استثناء بخشِ اساسی همهٔ هنرهای واقعی است، نمی‌باشد. واژهٔ رئالیسم برای مشخّص‌کردنِ یک روندِ ویژهٔ تاریخی و روشِ آفرینشِ آن به‌کار گرفته می‌شود. رئالیسم در این معنی البته همیشه وجود نداشته، بل‌که در مرحلهٔ معیّنی از رشدِ هنر سربرآورده است. به‌کاربردنِ مفهومِ رئالیسم، در معنی معرفت‌شناختی آن (یعنی رئالیسم عبارت است از حقیقتِ زندگی در هنر)، ممکن و در واقع ضرور است. لیکن اگر ما فراتر نرویم، در آن صورت فردیّتِ استه‌تیکِ پدیده‌های مشخّصِ تاریخی در هنر فراموش خواهد شد.

ارژنگ: به دلیل طولانی بودن بخش اول این فصل، ادامهٔ آن تحت عنوان **روشِ آفرینش، رئالیسم** در شمارهٔ بعدی تقدیم خوانندگان خواهد شد.

پی‌نوشت‌ها:

۱- پاپ آرت (*pop-art*) مخفّفِ *popular art* (هنرِ مردم‌پسند) روندی است در هنرِ مدرن، به‌ویژه در نقاشی و مجسّمه‌سازی که در اوایل دههٔ ۶۰ در ایالاتِ متّحدهٔ آمریکا رایج بود. این هنر موضوعاتِ خود را عمدتا از تصاویرِ پیش‌پاافتادهٔ هنرِ تجاری یا وسایل ارتباطِ جمعی انتخاب می‌کند. **آپ آرت** (*op-art*) مخفّفِ *optical art* (هنرِ بصری) روندِ دیگری است در نقاشیِ مدرن که سعی می‌کند با استفاده از اشکالِ هندسی و تنظیمِ فضا در بیننده تاثیراتِ بصری معیّن نظیرِ توهّمِ حرکت، بوجود آورد. (**مترجم**)

۲- کینتیسیسم (*Kineticism*) یا هنرِ کینیتیک (*kinetic art*) شیوه‌ای است در هنرِ مدرن به‌ویژه مجسّمه‌سازی که از اشیاءِ متحرّک ، نور و صدا استفاده می‌کند. (**مترجم**)

۳- مراجعه شود به:

New Statesman, Vol. IV. No. 1401. January 18, 1958, P. 70

«تنها انعکاسِ حقایقِ زندگی بشری می‌تواند نامِ هنر به خود بگیرد. بدونِ انسان و خارج از منافعِ او هیچ هنری وجود ندارد.»

ویساریون گریگورویچ بلینسکی، (۱۸۱۱ - ۱۸۴۸)، منتقدِ ادبی روس

بازگشت به فهرست

روشِ آفرینش، رئالیسم

(ادامهٔ بخشِ نخست از فصلِ پنجم کتاب «پایه‌های هنرشناسی علمی»)

نویسنده: آونِر زیس/ برگردان: ک.م.پیوند

روشِ آفرینش، رئالیسم

نادرست خواهد بود که همهٔ پدیده‌های هنری را زیر عنوانِ رئالیسم، روندِ ویژه‌ای در هنر که در مرحلهٔ معیّنی از تاریخ به‌ظهور رسیده است قرار دهیم. در تاریخ هنر آثارِ شکوه‌مندی پا به عرصهٔ وجود نهاده‌اند که ضدّرئالیست نبوده‌اند، ولی نمی‌توان آن‌ها را با هیچ روندِ رئالیستی نیز مربوط دانست. به‌این دلیل است که تاریخ هنر، تاریخ رئالیسم نیست و همین‌امر روشن می‌کند که چرا نباید تکاملِ هنر را به‌مثابهٔ چیزی که از تاریخ مراحلِ گوناگونِ رئالیسم فراتر نمی‌رود، تلقّی کرد. اگر کلاسیسیسم و رمانتیسیسم را به‌مثابهٔ مراحلی از تکاملِ رئالیسم اعلام کنیم، ماهیّتِ این روندها و کیفیت‌های خاصِّ آن‌ها را که آن‌ها را از روندهای دیگرِ هنری متمایز می‌سازند، دچارِ ابهام ساخته‌ایم.

دلایلِ کافی برای توافق با آن دسته از نویسندگان وجود دارد که معتقدند، ویژگی‌های رئالیستی همیشه جنبهٔ اساسی هنر بوده است، لکن باید درنظر داشت که رئالیسم به مثابهٔ یک روشِ آفرینش که بینشِ انسان را نسبت به جهان تا حدّ فوق‌العاده زیادی گسترش داده است، به‌طرزِ معنی‌داری با روندهای هنری پیش‌از خود متفاوت است. یکی از وجوهِ مشخّصهٔ رئالیسم، رهاسازی هنر از افکارِ اسطوره‌ای و گسترش‌دادن فوق‌العادهٔ عرصهٔ پدیده‌های زندگی واقعی که در محدودهٔ هنر واقع می‌شوند به‌واسطهٔ تحلیلِ اجتماعی واقعیّت و نظامِ خاصّی از تکنیک‌های هنری، و استفاده از ایماژسازی و نظایرِ آن است.

اصولِ آفرینشِ خاصِّ رئالیسم را نمی‌توان به سبکِ خاصّی محدود کرد، به‌همان ترتیب کاملاً نادرست خواهد بود که روشِ رئالیستی را در مقابلِ سبک یا شیوهٔ بیانِ یک هنرمند قرار دهیم. وقتی رئالیسم سبکِ ویژه‌ای می‌شود که تنها وجه مشخّصهٔ آن توجه دقیق به جزئیات است، وقتی رئالیسم برای افادهٔ «بازآفرینی واقعیّت» در

شکل‌های ماخوذ از خودِ زندگی به‌کار می‌رود، نتیجه این خواهد بود که مفهومِ رئالیسم دچارِ فقر شود و امکاناتِ آن جهت استفاده از انواع افزارِ بیانی محدودتر گردد. جهتِ مشخّصهٔ رئالیسم نه تنها تصویرِ حقیقی، بل‌که هم‌چنین نفی وفاداری به اشکالِ خارجی واقعیّت و استفاده از انواع افزارِ بیانی متداول است.

ماهیّتِ رئالیسم در وسایلِ هنری بروز نمی‌کند، زیرا که هدفِ آن نیل به حقایقِ عمیقِ زندگی است. ممکن است یک اثرِ هنری به‌ظاهر انعکاسِ واقعیّتِ زندگی باشد، درحالی‌که جوهرِ درونی آن با واقعیّتِ زندگی ناسازگار بوده و آن را تحریف نماید. از طرفِ دیگر، انعکاس‌هایی از واقعیّت که به لحاظِ عینی به واقعیّت وفادارند، ممکن است غالباً چنین جلوه کند که شباهت‌های خارجی را مورد غفلت قرارداده و تصویرِ رئالیستی جزئیات را کنار نهاده‌اند. لیکن اَشکالِ کارِ آفرینش یک هنرمند، و به همان ترتیب چگونگی استفادهٔ او از ایماژهای خود تنها در متنِ روشِ رئالیستی حائزِ اهمّیت است. رئالیسم از آن‌گونه وسائل و ایماژهای هنری استفاده می‌کند که بیش‌ترین تطابق را با ماهیّتِ این روند درهنر، و الزاماتِ روشِ آفرینشِ آن داراست.

تفاوتِ اساسی بین رئالیسم و همه روش‌های دیگر، نه تنها در گزینشِ پدیده‌هایی که تصوّر می‌شود می‌توانند موضوعِ هنر واقع شوند، بل‌که هم‌چنین در خصلتِ بیانِ هنری آن‌ها، منطقِ رشد و تکاملِ ایماژِ هنری، الگوی عمل در یک اثر و در شیوهٔ حلِّ تضاد تجلّی می‌یابد. نفوذِ عمیقِ رئالیسم در زندگی و در انواع پدیده‌هایی که خود تصویرگرِ آن‌هاست، درصورتی‌که پی‌گیر و منسجم باشد، می‌تواند یک هنرمند را بهتر از هر روشِ آفرینشِ دیگری قادر سازد به‌این‌که از حقیقت تبعیّت کند و خویشتن را از چنگِ وَهم‌ها، فریب‌ها و تعصّب‌ها برهاند. **سرگذشت داستایوسکی** به‌عنوانِ یک نویسنده از این حیث بسیار روشن‌گر است. دقیقا همان واقع‌بینیِ سازش‌ناپذیرِ او، درکِ عمیقِ او از روان‌شناسیِ انسان، و تمسّکِ وفادارانهٔ او به روشِ رئالیستی بود که در آثارِ این هنرمندِ بزرگ غالب درآمد و سرانجام او را در برجسته‌ترین آثارش موفّق ساخت که خویشتن را از چنگالِ آن اندیشه‌های ارتجاعی که بخشِ اساسیِ فلسفهٔ زندگی او بودند، برهاند. لیکن حتّی هنرمندِ بزرگی هم که روزگاری گرفتارِ یک جهان‌بینیِ نادرست بوده است ممکن است به هنگامی‌که مشغولِ آفرینش است، در غالبِ موارد بتواند پا را از محدودهٔ اندیشه‌های نادرست فراتر گذارد. روشِ رئالیستی با فلسفهٔ نادرستِ زندگی به مقابله برمی‌خیزد، ولی همیشه نمی‌تواند که از این درگیری پیروز درآید.

اندکی پس‌از انقلابِ اکتبر، «جان رید» و «ه.ج.ولز» از اتّحادِ شوروی دیدن کردند. این دو نویسندهٔ بزرگ مجال یافتند که روسیهٔ انقلابی را در اوجِ عظمتِ آن ببینند. **رید** «ده روزی را که دنیا را تکان داد» را آغازی برای یک دورانِ نوینِ تاریخی و طلوعِ یک آیندهٔ شکوه‌مند می‌نگریست. **ولز** با آن‌که نویسنده‌ای بود که در خیال‌پروری بسیار توان‌مند بود و به جنگِ دنیاها و سفر به سیّاراتِ دیگر می‌اندیشید، از دریافتنِ شکوهِ تغییراتِ انقلابی آینده عاجز ماند و روسیه را تنها به صورتِ سایه‌ها دید. تاثّرِ عاطفیِ رید برای ولز نامفهوم بود. جهان‌بینیِ نادرستِ ولز دراین موردِ خاصّ به‌صورتِ مانعِ عبورناپذیری برای انعکاسِ رئالیستیِ واقعیّت درآمد.

رئالیسمِ سوسیالیستی با جهان‌بینی مارکسیست-لنینیستی پیوندِ اُرگانیک دارد. جهان‌بینیِ سوسیالیستی هنرمند را با درکی از معنایِ درونی حوادثِ تاریخی، و شناختِ دورنمای تکاملِ آینده مجهّز می‌سازد. این جهان‌بینی، موضعِ ایدئولوژیکِ او را از دقّتِ روشنی برخوردار می‌سازد.

الکسی تولستوی می‌نویسد: «*من نمی‌توانم چشمان‌ام را به دنیا بگشایم قبل‌از آن‌که کلّ آگاهیِ من با اندیشهٔ آن دنیا اشباع شده باشد، دراین‌صورت است که دنیا در برابرِ من معنی‌دار و هدف‌مند جلوه می‌کند. من، یک نویسندهٔ شوروی، با اندیشهٔ تشکیلِ ساختمانِ دنیای نوینی درگیرم. این همان چیزی است که چشمان‌ام را می‌گشاید. من ایماژهای دنیا را می‌بینم، معنیِ آن‌ها را، و آن‌چه آن‌ها را به‌هم پیوند می‌دهد، رابطهٔ آن‌ها را با خودم و رابطهٔ خودم با آن‌ها را درمی‌یابم.*» [*A. N. Tolstoy, Collected Works, in 9 Volumes, Vol. 3. P. 173 (in Russian)*].

آن‌چه برای روشِ رئالیسمِ سوسیالیستی جنبهٔ اساسی دارد، اصلِ پژوهشِ پی‌گیرِ حقیقتِ زندگی، و تصویرِ مشخّصِ واقعیّت همراه با مضامینِ تاریخیِ آن است. هنرمندی که روشِ رئالیسمِ سوسیالیستی را به‌کار می‌گیرد، نمی‌تواند خود را به انعکاسِ انفعالیِ زندگی محدود سازد، او ناگزیر است که فعّالانه با زندگی بیامیزد، و به مردمِ خود در ساختنِ جامعهٔ نوین یاری رساند. هنرِ سوسیالیستی باید پرده‌ها را از سیمای دنیایِ فردا برگیرد، و بدین منظور وی باید زندگی را در جریانِ رشدِ انقلابیِ آن تصویر نماید.

گورکی بر آن بود که هنرمند باید سه واقعیّت -گذشته، حال و آینده- را درک کند و باید بتواند که حال را از سکّوی فردا نظاره کند. گورکی، این نیازِ هنرمند به درک و تصویرِ زندگی در جریانِ رشدِ انقلابیِ آن را اصلِ انقلابی عصرِ ما ارزیابی و تعریف می‌کرد. برای پاسخ‌گفتن به این هدف‌ها، روشِ رئالیسمِ سوسیالیستی از هنرمند، دانشِ عمیقی از زندگی معاصرانِ خود، و درک از آفرینشِ تاریخیِ توده‌ها طلب می‌کند.

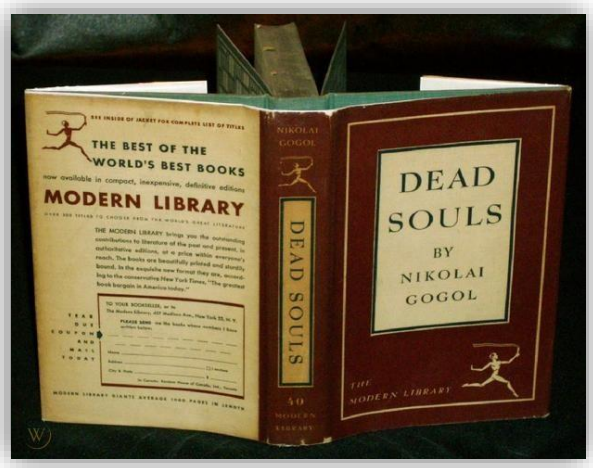
انعکاسِ حقیقی زندگی، دخالتِ فعّالِ در آن و تصویرِ زندگی در جریانِ رشدِ انقلابی آن، همهٔ وجوهی هستند که در هنرِ رئالیستی گذشته می‌یابیم. **موسورگسکی** (*Moussorgsky*) حقّ داشت بگوید *هنرمند نمی‌تواند سُرایندهٔ آینده نباشد زیرا که آینده در درونِ او زندگی می‌کند.* روشِ رئالیسمِ سوسیالیستی در سنّت‌های رئالیسمِ گذشته ریشه دارد و درعین‌حال آن سنّت‌ها را غنی‌تر ساخته و رشد می‌دهد تا پاسخ‌گوی واقعیّتِ سوسیالیستی زمانِ حاضر باشد. لیکن هنرِ رئالیسمِ سوسیالیستی نه تنها تجربهٔ هنرِ رئالیستیِ گذشته، بل‌که هم‌چنین سنتِ مترقّی سایرِ روندهای هنری را نیز در بر می‌گیرد.

یکی دیگر از وجوهِ اساسی روشِ رئالیسمِ سوسیالیستی، رمانتیسیسمِ انقلابی، به‌مثابهٔ یک اصلِ ویژهٔ هنری است؛ این اصلِ هنری خصیصه‌ای است که در مقیاسِ وسیع از هنرِ رمانتیسیسمِ انقلابی اخذ شده است. معهذا، رئالیسمِ سوسیالیستی با رئالیسمِ گذشته تفاوتِ اساسی دارد.

رئالیسمِ سوسیالیستی، خصیصه‌ها و ویژگی‌های برخاسته از برخوردِ نوینِ هنر با جهانِ واقعی را در بردارد هیچ دلیلی برای قبولِ این نظر وجود ندارد که روشِ رئالیستِ سوسیالیستی را به دو بخش تقسیم کنیم، گرچه این برداشت، هواداران متعدّدی پیدا کرده است. اینان روشِ رئالیستِ سوسیالیستی را به یک جنبهٔ رئالیستی که از گذشته و سنتِ هنرِ گذشته گرفته شده، و یک جنبهٔ سوسیالیستی که از روحیهٔ نوآورِ جامعهٔ سوسیالیستی اخذ شده است تقسیم می‌کنند. گرهِ قضیّه در این‌است که درکِ رئالیستی دنیایِ واقعی در هنرِ سوسیالیستی با درکِ رئالیستی خاصِّ گذشته تفاوتِ کیفی دارد. مفاهیمِ «سوسیالیستی» و «رئالیسم» را نمی‌توان مترادف یا جانشینِ «نوآوری» و «سنّت» تلقّی کرد. اگرچه معنیِ آن‌ها این جنبه‌ها را نیز در بر می‌گیرد. نکتهٔ اساسی در این‌جا

عبارت از این است که رئالیسم در هنرِ سوسیالیستی نمایندهٔ پدیدهٔ کاملاً نوینی است؛ نوآوری است دقیقا به‌این علّت که سوسیالیستی است.

این جنبه‌های روشِ سوسیالیستی نه تنها به‌واسطهٔ علمای استه‌تیکِ شوروی، بل‌که به‌واسطهٔ ستایش‌گرانِ هنرِ شوروی در خارج نیز موردِ تاکید قرار گرفته‌اند. مثلا **رومن رولان** بر آن بود که ادامهٔ سنّتِ رئالیستی ادبیاتِ قرنِ نوزدهٔ روسیه در عالی‌ترین آثارِ نویسندگانِ شوروی، در درجهٔ اوّل در وسعتِ بینش و برداشتِ عینی نویسندگانِ جدیدی منعکس است که زندگی را بدونِ تحریف منعکس می‌کنند و مایل‌اند که «*هنرمند را مخفی کرده و موضوعِ هنرِ او را آشکار سازند*» (۱)، و در گسترهٔ وسیعِ تابلوهای آن‌ها که همهٔ لایه‌های زندگیِ انسان را تصویر می‌کنند. **رولان** چنین ادامه می‌دهد که: «*ادبیّاتِ جوانِ شوروی به این خصوصیات بنیادی ادبیّاتِ عظیمِ سراسرِ تاریخ روسیه حیاتِ تازه‌ای می‌بخشد نه تنها بدین علّت که موضوع مطالعهٔ آن چیزِ نوینی است -دنیای نوینی که در میانِ مبارزات زاده می‌شود-، بل‌که هم از این‌رو که خود با روحِ نوینی می‌تپد. روحِ جمعی، آمالِ توفان‌زایی که میلیون‌ها انسان را به‌سوی هدف‌های شکوهمند ساختمانِ سوسیالیسم می‌رانَد.*»



روشِ آفرینش در هنرِ سوسیالیستی از هنرمند، تعهّد و خوش‌بینیِ فعّال، و علاقهٔ سوزان به ساختمانِ زندگیِ نوین را طلب می‌کند، درحالی‌که هنر مکتبِ رئالیسمِ انتقادی پیش‌از همه هنرِ اعتراض است که مخالفِ جامعهٔ معاصر است و مخالفتِ آن نه متوجهٔ ضعف‌های منفرد یا خاصِّ آن جامعه، بل‌که متوجهٔ اساس و بنیادِ آن، و متوجهٔ ماهیّتِ اساسیِ آن‌است. قدرتِ عاطفی هنرِ رئالیسمِ سوسیالیستی در برخوردِ خوش‌بینانه و مثبتِ آن با زندگی است، که برخوردِ هنرمند را با تصویرِ واقعیّتِ نوین شکل می‌بخشد و ارزیابیِ استه‌تیک و فلسفیِ او را از پدیده‌های ماخوذ از زندگی پیرامونِ خود تعیین می‌کند. قدرتِ عاطفی هنرِ رئالیسمِ انتقادی در نفیِ دنیای معاصر، و بیش‌از همه در محکوم‌ساختنِ ستمِ اجتماعی است. در نظامِ سرمایه‌داری نه تنها واقعیّتِ اجتماعی با هنر خصومت می‌ورزد، بل‌که هنرمند هم نمی‌تواند خود را با واقعیّتِ بورژوائی آشتی دهد.

در هنرِ رئالیسمِ سوسیالیستی شکاف بینِ ایده‌آل (آرمانی) و واقعی که وجهِ مشخّصهٔ هنرِ گذشته بود، از میان برمی‌خیزد. وفاداری به حقیقت در آفرینش‌های هنری غالبا هنرمندانِ گذشته را وامی‌داشت که پدیده‌های گوناگون را به‌عنوان تضادّهای مستقیمِ آن‌چه ایده‌آل است ترسیم کنند. کوشش به معرّفی شیوهٔ موجودِ زندگی به‌عنوانِ چیزی که با ایدآل تطبیق می‌کند، به انحراف از حقیقت، تحریف، و فقدانِ صمیمیّتِ هنری منتهی می‌شد.

این وضعِ ناگوار سرچشمهٔ وضعِ دردناکِ بسیاری از هنرمندانِ گذشته بود. نمونهٔ بارزِ این مورد آثارِ «گوگول» است:

بخشِ اوّل ارواحِ مُردهٔ (*Dead Souls*) او، هم از حیثِ فلسفی و هم از حیثِ هنری با بخشِ دوّمِ آن تفاوت دارد. در بخشِ اوّل، نویسنده یک تصویرِ عمیقا حقیقی از دنیای معاصرِ ملّاکان و کارمندانِ دولت ارائه می‌کند و یک شخصیّتِ مثبت درآن یافت نمی‌شود. در **بخشِ دوّم**، آن‌جا که گوگول خودرا موظّف می‌سازد ملّاکان را شخصیّت‌های مثبت ترسیم کند، ما شاهدِ انحراف از حقیقتِ‌اجتماعی وتاریخی هستیم و لحنِ مجموعهٔ کلام کاذب است.

انقلابِ سوسیالیستی، آن معمّای تراژیک را که رودرروی هنرمندانِ گذشته قرار داشت به‌پایان بُرد، زیرا که تضادّ آشتی‌ناپذیرِ حیاتِ ایده‌آل و حیاتِ واقعی را بزُدود. هنرمندِ رئالیستِ سوسیالیست از آرمان‌هائی الهام می‌گیرد که در اصل در همان دنیایی که محلّ زندگیِ انسان است قابلِ وصول است و رشدِ واقعی جامعهٔ سوسیالیستی، وصول به آن‌ها را امکان‌پذیر می‌سازد. این نکته روشن می‌کند که چرا هنرمند در این متن، زیبائیِ زندگی را به همان‌گونه تصویر می‌کند که حقیقت آن‌را تصویر می‌کند یا به‌عبارتِ دیگر، هنرمند با تاییدِ ایده‌آل، به‌طورِ طبیعی و آزادانه حقیقتِ زندگی را بیان می‌کند.

در جامعهٔ سوسیالیستی طرزِ برخوردِ هنر با زندگی تغییر می‌پذیرد. واقعیّتِ سوسیالیستی در رشدِ انقلابی خود، به‌مثابهٔ کامل‌ترین تجلّیِ زیبایی، موردِ تایید قرار می‌گیرد. یکی از اصولِ اساسی آفرینش در هنرِ رئالیسمِ سوسیالیستی، تمرکز بر روی زحمت‌کشان است که انقلاب را مستمرّاً به‌پیش می‌برند و برای ساختمانِ نظمِ نوینِ اجتماعی به مثابهٔ هدفِ برتر مبارزه می‌کنند. این سخن البتّه بدین معنی نیست که هر اثرِ هنری باید تغییرِ انقلابی را در جلوه‌های بلافصلِ آن تصویر نماید. طیفِ موضوعات و اندیشه‌هایی که قابلِ عرضه در هنرند، درست مانندِ خودِ زندگی پایان‌ناپذیر است. هنرِ سوسیالیستی آثارِ متنوّعی را در سطوحِ مختلف در بر می‌گیرد: اشعارِ کوتاهِ تغزّلی، تراژدی و کمدی، سمفونی‌های سنگین و ترانه‌های سبُک. اگر این اندرزِ وُلتر را که همهٔ سبک‌ها به‌جز سبک‌های مَلال‌آور خوبند با اندک تغییری بکار گیریم، می‌توانیم بگوئیم که همهٔ موضوعات ارزنده‌اند و تصویرِ هر پدیده‌ای موجّه است، به‌شرطِ آن‌که در تصویرِ آن‌ها خصوصیّاتِ انسانِ نوین، آن‌چنان‌که هست تجلّی یابد و زندگیِ مردم دقیقا منعکس گردد.

هنرِ رئالیسمِ سوسیالیستی در وهلهٔ نخست واقعه‌نگارِ تکاملِ فشُردهٔ تاریخی، زندگی و تلاش و مبارزهٔ توده‌های انقلابی است، و در حقیقت، زندگی‌نامهٔ هنریِ مردم است. روشِ رئالیسمِ سوسیالیستی برای نخستین‌بار در تاریخِ هنر این امکان را پدید آورد که مردم به‌عنوانِ نیرویی که نه تنها ویران‌گر است، بل‌که می‌تواند آفریننده هم باشد، یعنی به‌عنوان اهرمِ اصلی ترقّیِ اجتماعی مطرح شوند.

در پرتوِ همهٔ این‌ها، روشِ رئالیستِ سوسیالیستی یک راهِ حلّ رضایت‌بخش را برای این مسئله که بهترین راهِ تصویرِ «کار» چیست، امکان‌پذیر می‌سازد. در هنرِ رئالیسمِ انتقادی، «کار» به‌عنوانِ نیروئی مطرح می‌شود که خصمِ انسان و علائق و هدف‌های او، و دشمنِ وصلِ او به زیبایی است. هنرِ شوروی، کار را به‌مثابهٔ عرصهٔ اصلی فعّالیتِ انسان، به‌مثابهٔ نیروئی که توانِ آفرینشِ انسان را متجلّی می‌سازد، به‌مثابهٔ عاملی که تاثیرِ تعیین‌کننده‌ای بر منشِ (کاراکتر) انسان باقی می‌گذارد، معرفی می‌کند. هنرِ شوروی نقشِ کار را به‌عنوانِ عاملی خلّاق و تعالی‌بخش موردِ ستایش قرار می‌دهد. این هنر، کار را به‌عنوانِ جلوهٔ کاملِ زیبایی در زندگی می‌شُمارد. **گورکی**

دقیقا همین اندیشه را در نظر داشت وقتی می‌گفت که «ماهیّتِ روشِ رئالیسمِ سوسیالیستی را می‌توان از این کلماتِ انگلس استنتاج کرد که هستی عمل است.»

علمای استه‌تیکِ رویزیونیست از تفاوتِ کیفیِ موجود بین رئالیسمِ انتقادی و رئالیسمِ سوسیالیستی غفلت ورزیده و ابراز می‌دارند که وظیفهٔ اصلیِ رئالیست‌ها در همهٔ شرایط این‌است که شیوهٔ موجودِ زندگی را افشاء کرده و به انتقاد گذارند. در این اندیشه یکی از شایع‌ترین و عامّ‌ترین تعابیرِ گمراه‌کننده از وظایفِ هنرمند بیان شده است: ادبیّات همیشه به لحاظِ ماهیّتِ خود انتقادگر بوده و همیشه نیز چنین خواهد بود؛ هنرمند موظّف است لکّه‌هایی را که جامعهٔ نوین را «می‌آلایند» افشاء کند؛ در هنر بدبینی همواره از خوش‌بینی که البتّه همیشه «رسمی و سفارشی» است، مهمّ‌تر است... و قس علیهذا.

چنین اندیشه‌هایی شدیداً ضدّتاریخی هستند. این‌گونه مولّفان از پذیرفتنِ این نکته اکراه دارند که رئالیسمِ ناب یا رئالیسمِ برای خود، وجود ندارد، و اینان به‌طورِ اتوماتیک، جنبه‌هایی از هنرِ گذشته را به هنرِ جامعهٔ سوسیالیستی انتقال می‌دهند. هنرِ سوسیالیستی هرگز به انتقاد از نقائص پُشت نکرده است، لیکن قدرتِ عاطفی آن همواره در جهتِ حمایت و ستایش از زندگیِ نوین، آرمان‌های سوسیالیستی و اخلاقِ کمونیستی بوده و خواهد بود. روش رئالیسمِ سوسیالیستی خواهانِ آن‌است که تمامِ طیفِ عاطفی انسان، -اعمّ از شادی یا غم- تصویر گردد، امّا هنرِ سوسیالیستی همیشه خوش‌بین و پُر از شورِ زندگی بوده و خواهد بود. زیرا خودِ جامعهٔ سوسیالیستی از ایمانی فناناپذیر به زندگی و آیندهٔ آن اشباع شده است.

علمای استه‌تیکِ مارکسیستی در تبیینِ نقشِ برجستهٔ این آرمانِ مثبت در هنرِ رئالیسمِ سوسیالیستی، نه تنها به صحّت، بل‌که به ناگزیربودنِ اصلِ انتقاد اشاره می‌کنند. لیکن، این اصل در هنرِ سوسیالیستی از کیفیّتی اساسا متفاوت برخوردار است، و عاملی است در درجهٔ دوّمِ اهمّیت که به پرورشِ ارزش‌های مثبتِ انسان در زندگی یاری می‌رساند.

نوع جدیدِ رابطه بینِ هنر و واقعیّت در عصرِ سوسیالیسم، وجوهِ کیفیّتا نوینی را در روشِ رئالیستی به وجود می‌آورد. لیکن نادرست خواهد بود که از این وجوه، یک حکمِ جَزمی (*Dogma*) یا یک قاعدهٔ (*Canon*) استه‌تیکِ تزلزل‌ناپذیر بسازیم. هنرِ رئالیسمِ سوسیالیستی را نمی‌توان مطابقِ سفارش درست کرد. رئالیسمِ سوسیالیستی در وهلهٔ نخست حاوی فعّالیتِ پُربارِ آفرینش است و درکِ صحیح آن را می‌توان از بهترین آثارِ هنرمندانی کسب کرد که طیفِ گستردهٔ اشکال و انواعِ هنری موجود در هنرِ سوسیالیستی را به‌کار می‌گیرند. رئالیسمِ سوسیالیستی در برگیرندهٔ کتاب‌ها، نمایشنامه‌ها، فیلم‌ها، عکس‌ها، مجسّمه‌ها، اُپراها و سمفونی‌هایی است که انسان‌ها و فضای روحیِ حاکم بر حوادثِ عظیمِ انقلابی را که چنین گنجینهٔ بزرگی به هنر و فرهنگِ جهانی ارمغان کرده‌اند، جاودانه می‌سازند.

مخالفانِ رئالیسمِ سوسیالیستی، نقطه‌ضعفِ آن‌را در تمایلِ‌فرضیِ آن به یگانه‌ساختنِ آفرینشِ هنری، خفه‌ساختنِ فردیّتِ هنری و پدیدآوردنِ یک‌نواختی می‌دانند. بهترین رویهٔ این اتّهام را در آثارِ مشخّصِ (کُنکرِت) هنری می‌توان یافت.

برای ما کافی است که مثلا آثار نمایندگانِ برجستهٔ رئالیسمِ سوسیالیستی در ادبیّاتِ شوروی، نظیرِ الکسی تولستوی و فادیف، شولوخوف و فِدین، اِهرِنبرگ (*Ehrenburg*) و گلادکوف (*Gladkov*) تواردوفسکی (*Tvardovsky*)، سیمونوف، مارتینوف و بسیاری دیگر را مقایسه کنیم تا دریابیم که این هنرمندان از حیثِ فردیّت بی‌همتا، و در سبکِ‌آفرینشِ خاصّ خود تا چه اندازه با یک‌دیگر تفاوت دارند.

سبک، نوع (ژانر) و گاه حتّی موضوعاتِ **گذر از رنج‌ها** (*Ordeal*) (الکسی تولستوی)، **جادّه** (ا.فادیف)، **زمینِ نوآباد** (م.شولوخوف)، **توفان** (*The Storm*)(ی.اِهرِنبرگ) و **سیمان** (*Cement*)(ف.گلادکوف) چه وجهِ مشترکی با هم دارند؟ **وضعیّتِ مشابهی هم در سایرِ حوزه‌های هنرِ شوروی حاکم است:**

ما استلانیسلاوسکیِ کبیر را داریم و در کنارِ او روویچ دانچنکو، میرهولد و تایروف (*Tairov*) ، کاچالوف (*Kackalov*) و استوژف (*Ostuzhev*) را **در کارِ تئاتر** داریم؛ گراسیموف و یوهانسون(*Iohanson*) ، ساریان (*Saryan*) و کورین(*Korin*) ، یوئون (*Yuon*) و پلاستوف(*Plastov*) ، کوننکوف و موخنیا را **در دنیای هنرهای زیبا** داریم؛ پروکوفیف(*Prokofiev*) ، آسافی(Asafiev) ، شوستاکویچ، کابالوسکی (*Kabalevsky*) و خرِنیکوف (*Khrennikov*) و خاچاطوریان را **در موسیقی** داریم: این شخصیّت‌ها کهکشانِ بزرگی از هنرمندانی را تشکیل می‌دهند که همه از قریحه‌ای درخشان برخوردارند و لیکن هر کدام، با دیگران کاملا متفاوت است.

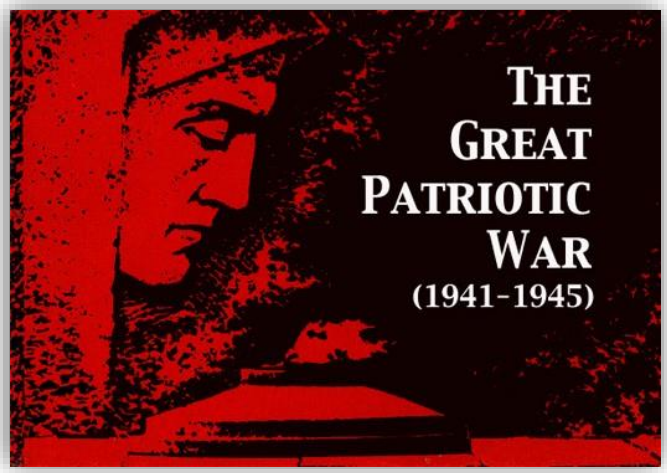
این تنوّع حتّی در آثار نسلِ جوان هنرمندانِ شوروی هم محسوس است. مثلا" غنای بی‌همتای فردیّتیِ خلّاق در آثارِ هنرمندانِ زیر موج می زند؛ آیتماتوف (*Aitmatov*) ، بایکوف (*Bykov*) ، و زالیگین (*Zalygin*) **در نثرنویسی**؛ نارووچاتوف (*Narovchatov*) ، لوکونین (*Lukonin*) ، و وزنِسنسکی (*Voznesensky*) و یوتوشنکو (*Yevtushenko*) **در شعر**؛ یفریموف (*Yefremov*) ، اِفروس (*Efros*) ، لیوبیموف (*Lyubimov*) **در تئاتر**؛ و چوخرای (*Chukhrai*) ، خوتسیف (*Khutsiev*) و کولیدژانوف (*Kulidzhanov*) **در سینما**.

هر کدام از این هنرمندان، بینشِ خاصّ خود را نسبت به جهان، علائقِ هنری خاصّ خود، زبان و سبکِ خاصّ خود، و شیوهٔ بیانِ خاصّ خود را دارند؛ با این حال در اصول، مشترک و در روشِ هنریِ مشترک سهیم‌اند. اینان درعینِ این‌که در کردارِ هنری خویش فردیّت‌های خود را حفظ می‌کنند، وقتی سخن از هدفِ هنرشان در میان است، نظرِ مشابهی دارند. استقبالی که از همهٔ این هنرمندانِ بسیار متفاوت به‌عمل می‌آید نشان می‌دهد که هنرِ رئالیسمِ سوسیالیستی، نه تنها به‌واسطهٔ انعکاسِ حقیقی و عمیقا هنریِ خود از زندگی، بل‌که هم‌چنین به‌واسطِ تنوّعِ خویش، لذّاتِ هنریِ عظیمی به بشریّت می‌بخشد.

رئالیسمِ سوسیالیستی یک روشِ آفرینش است و نه یک سبکِ هنری متّحدالشکلی که حاوی مجموعهٔ ثابتی از وسائلِ وصف و بیانِ الزامی برای همهٔ هنرمندان باشد. رئالیسمِ سوسیالیستی یک حُکمِ جَزمیِ مُرده نیست، بل‌که

روشِ زنده و بالنده‌ای برای آفرینشِ هنری است. پیش‌رفتِ این روش به‌سوی کمال، با رشدِ خودِ جامعه، با آن تغییراتِ دوران‌سازی که مردم در جامعه ایجاد می‌کنند، پیوندِ اُرگانیک دارد. درعین‌حال، روشِ رئالیسمِ سوسیالیستی نه تنها آفرینشِ هنری را الهام می‌بخشد، بل‌که خودنیز از رهگذرِ تجربهٔ هنر غنی‌تر می‌شود.

از همهٔ این لحاظ، **بحثِ تئوریکی** که هدفِ آن مشخّص‌کردن و تعریفِ جنبه‌های گوناگونِ روشِ آفرینش در هنرِ سوسیالیستی باشد، می‌تواند بسیار آموزنده باشد. در سال‌های اخیر برخی از مقالاتِ ادبیِ چاپ‌شده طالبِ تعریفِ دقیق‌تری برای مفاهیم: «هنرِ شوروی»، «هنرِ سوسیالیستی»، و «هنرِ رئالیسمِ سوسیالیستی» بوده‌اند. در این چارچوب، مفهومِ هنرِ سوسیالیستی از مفهومِ رئالیسمِ سوسیالیستی وسیع‌تر است، زیرا شاملِ بعضی پدیده‌های هنری نیز هست که ضمن دارا بودنِ مضامینِ سوسیالیستی نه در ادراکِ رئالیستیِ واقعیّت، بل‌که در ادراکِ رمانتیکِ واقعیّت ریشه دارند. این سخن بدین معنی است که هنرِ سوسیالیستی می‌تواند شاملِ روندهایی باشد که ولو در ریشه‌های فلسفی اشتراک دارند، از روش‌های متفاوتی، هم‌چون رئالیسمِ سوسیالیستی و رمانتیسیسمِ سوسیالیستی، بهره می‌گیرند.



دلایلی بر این سخن وجود دارد که همهٔ اندیشه‌ها و تکنیک‌های هنری متنوّعِ موجود در ادبیّات و هنرِ دو سالِ اوّلِ پس‌از انقلاب را نمی‌توان در مفهومِ رئالیسمِ سوسیالیستی جا داد. در جمهوری شوروی سال‌های بیست (۱۹۲۰-۱۹۲۹) هنرمندانی بودند که هدفِ سوسیالیستی را با تمامِ قلب ادراک می‌کردند، ولی پشتیبانی آنان از انقلاب بیش‌از آن‌که جنبهٔ عقلی داشته باشد، جنبهٔ عاطفی داشت. آثارِ آنان آکنده از اندیشه‌های دموکراتیک و کنجکاوی‌های انسان‌گرایانه بود و آنان پیش‌رفتِ معیّنی را در جهتِ رئالیسمِ سوسیالیستی سبب شدند. لیکن قبولِ این نظر ممکن نیست که در جامعهٔ سوسیالیستیِ پیش‌رفته، هنری می‌تواند وجود داشته باشد که از حیثِ محتوا و اندیشه‌ها سوسیالیستی باشد، ولی از حیثِ روش، رئالیستی نباشد. هنرمندی که پی‌گیرانه از جهان‌بینیِ سوسیالیستی عزیمت می‌کند، آرمان‌های استه‌تیکِ خود را از دنیای پیرامونِ خود خوشه‌چینی می‌کند و بینِ آن‌ها و واقعیّت رابطهٔ متقابل برقرار می‌سازد، ضرورتا روشِ رئالیستی خواهد داشت.

تنوّعِ سبک‌ها و ژانرهای هنری در هنرِ شوروی نه بر تنوّعِ روش‌های آفرینش، بل‌که به‌عکس بر وجودِ اصولِ غنی استه‌تیک که در طبیعتِ رئالیسمِ سوسیالیستی ریشه دارند، شهادت می‌دهد. در حقیقت، هنرِ سوسیالیستی، در دههٔ گذشته از رهگذرِ تعدادی آثارِ قابلِ توجهٔ هنری در اتّحادِ شوروی و سایرِ کشورهای سوسیالیستی، و نیز به‌واسطهٔ چندی از آثار مترقّی هنرمندانِ کشورهای سرمایه‌داری غنای بیش‌تری کسب کرده است. کافی است به نمونه‌هایی از آثار نویسندگانِ شوروی نظیرِ اثرِ سه‌جلدیِ سیمونوف دربارهٔ **جنگِ کبیرِ میهنی** (۱۹۴۱-۱۹۴۵) و داستان‌های آیتماتوف؛ **الوداع، گل‌ساری** (*Aitmatov, Farewell, Gyulsary*) و **کشتیِ سفید**

(*Aitmatov, The White Steamer*) اشاره کنیم تا کاملا روشن شود که تلاش‌های هنریِ معاصر، هم از حیثِ سبک و هم از حیثِ نوع (ژانر)، محتوای مشخّصِ نوینی را که از لحاظِ تاریخی اهمّیت دارد، وارد اصولِ آفرینشِ رئالیسمِ سوسیالیستی می‌سازند، و مهمّ‌تر از آن‌ها این‌که هنرمندانِ شوروی، با تکیه بر این اصول به درکِ عمیق‌تری از تکاملِ تاریخی عصرِ حاضر رسیده‌اند.

این‌که **آیتماتوف** در داستانِ **کشتیِ سفید**، خود از اصولِ ترکیبِ هنریِ متفاوت با اصولِ ترکیبِ هنریِ نهفته در اثرِ سه‌جلدی **سیمونوف** بهره می‌جوید، سبب نمی‌شود که آن دو نویسنده را به روندها و روش های هنریِ متفاوتی مربوط بدانیم. آثارِ هنرمندانِ گوناگون خبر از تمایلِ آنان به افزارِ بیانیِ گوناگونی می‌دهد. در ادراک و تصویرِ هنرمند از زندگی، بعضی‌ها به عناصرِ شعری و بعضی دیگر به عناصرِ نثری (یا عناصرِ رمانتیک، اگر از امکانِ دیگری هم نام ببریم) اولویت می‌بخشند. و گروهِ دیگری نیز وجود دارند که به پدیده‌های خاصّی از زندگی توجه دارند، لیکن هیچ‌کدام از این‌ها دلیل بر محدودیّتِ رئالیسمِ سوسیالیستی نیست، بل‌که حاکی از وسعتِ فوق‌العادهٔ مَجال‌های اجتماعی و استه‌تیک است که روشِ رئالیسمِ سوسیالیستی برای هنرمند فراهم آورده است.

پی‌نوشت‌ها:

۱ - درحالِ‌حاضر حتّی در بعضی از آثارِ مارکسیستی چنین ابراز نظر می‌شود که خودِ هنرمند بخشِ بزرگ‌تری از محتوای یک اثرِ هنری را تشکیل می‌دهد تا موضوعی که او تصویر می‌کند. تا جایی که به تعبیرِ تئوریکِ هنر مربوط می شود، طرحِ این سئوال که کدام‌یک به دنیای موردِ تصویرِ هنرمند، یا هنرمندی که آن دنیا را ترسیم می کند جالب‌تر و مهمّ‌تر است، بی‌معناست، در واقع در این‌جا نفسِ انتخاب بی‌مورد است. دست‌کم گرفتنِ اهمّیتِ هر کدام مترادف با پُشت‌کردن به رئالیسم است. امّا یک نکته تردیدناپذیر است: توانایی روحیِ هنرمند از لحاظِ استه‌تیک تا آن‌جا برای هنرِ رئالیستی اهمّیت دارد که او را قادر سازد ماهیّتِ دنیایی را که در آن زندگی می‌کنیم، بیان کند.

بحث بر سر روابطِ متقابل بین عناصرِ «باز» و «بسته» در هنرِ معاصر یک نکتهٔ اساسی را آشکار می سازد: هنرمند غالبا در جریانِ حوادثی که در یک اثرِ هنری اتّفاق می‌افتند، به طورِ مستقیم درگیر می‌شود و همیشه خود را «مخفی» نمی‌کند. این امر به‌هیچ‌وجه با سننِ هنرِ رئالیست ناسازگار نیست، زیرا هرچه استعدادِ خلّاقیّتِ هنرمند غنی‌تر باشد، وی به‌همان اندازه بیش‌تر کوشش خواهد کرد که تصویرِ علنی‌تری از دنیا را پیشِ روی ما بگُستراند، ولو این‌که خودِ او همان تصویر را تا حدّی ذهنی‌گرایانه تلقّی کند. (**مولّف**)

بازگشت به فهرست

هنرمند با اثرِ خود دادنامه‌ای دربارهٔ زندگی صادر می‌کند.

وینیشفسکی

رئالیسمِ سوسیالیستی(۱)

قسمتِ یکم از بخشِ دوّمِ فصلِ ۵ کتاب "پایه‌های هنرشناسی علمی")

نویسنده: آونِر زیس/ برگردان: ک.م.پیوند

موزهٔ هنرِ سوسیالیست (**Museum of Sozart**)، صوفیّه بلغارستان

هنرِ رئالیسمِ سوسیالیستی در نقطهٔ عطفِ تاریخ در لحظهٔ فروپاشی نظمِ کهنهٔ سرمایه‌داری، در عصرِ امپریالیسم و انقلابِ پرولتری آغاز به شکل‌گرفتن کرد. رئالیسمِ سوسیالیستی برای رشد و تکاملِ خود تنها در شرایط نظمِ اجتماعی شوروی امکانِ کافی یافت و بدین‌ترتیب به تجسّمِ هنری فرهنگِ سوسیالیستی بدل شد.

لوناچارسکی می‌نویسد: *«طبقهٔ کارگر هوّیتِ هنری خود را در هیئتِ گورکی که بنیان‌گذار رئالیسمِ سوسیالیستی بود پیدا کرد، همان‌طوری که هوّیتِ سیاسی وفلسفی خود را در آثارِ مارکس و انگلس و لنین یافته‌بود.»* لوناچارسکی در ارزیابی خویش از آثارِ گورکی در واقع انگشت روی سرشتِ اجتماعی رئالیسمِ سوسیالیستی می‌گذارد که به نظرِ او بیانِ هنری خودآگاهیِ اجتماعی طبقهٔ کارگر و زحمت‌کشانی است که گِردِ پرچمِ این طبقه جمع می‌شوند.

شرایطِ تاریخی ضرور برای ظهورِ رئالیسمِ سوسیالیستی را می‌توان در فرایندهای گستردهٔ زندگی اجتماعی سیاسی نیمهٔ دوّم قرنِ نوزدهم و آغازِ قرن بیستم یافت. ظهور رئالیسمِ سوسیالیستی به هنگامی روی‌داد که تضادّهای اجتماعی حادّتر می‌شدند، بحرانِ عمیق در جامعهٔ سرمایه‌داری و فرهنگِ آن قریب‌الوقوع به‌نظر می‌رسید. ظهور رئالیسمِ سوسیالیستی با موج جدیدی از مبارزاتِ طبقاتی پرولتاریا و مبارزاتِ مردمِ ستم‌دیدهٔ کشورهای استعماری برای رهایی از ستمِ اقتصادی و اجتماعی و رسیدن به استقلالِ ملّی، و با پیش‌رفتی در

آگاهیِ سوسیالیستی زحمت‌کشان هم‌زمان بود. ظهور این روشِ نوینِ آفرینش ثمرهٔ منطقی تکاملِ خودِ هنر بود که در آن وضعیّتِ تاریخی، به اصولی مناسب برای بازآفرینی واقعیّتِ نوین و مردمِ نوین نیازِ مُبرم داشت.

منشاءِ هنرِ پرولتری را می‌توان پیش‌تر از این‌ها در قرنِ نوزدهم جست‌وجو کرد:

چارتیست‌ها[۱]، اشعارِ هِروِگ (*Herwegh*) ، ویرث (*Weerth*) ، اشعارِ اوژن پوتیه (*Eugéne Pottier*) - سُرایندهٔ انترناسیونال-، ترانه‌های انقلابی روسیه و نظایرِ آن ها، مایه‌های ماخوذ از مبارزاتِ انقلابی طبقهٔ کارگر در ادبیّات قرنِ نوزدهمِ انگلیس، فرانسه، آلمان و روسیه انعکاس می‌یافت. لیکن این‌گونه آثار هر اندازه هم که با نهضتِ پرولتری بستگی داشتند، هنوز نمایندهٔ روندِ هنریِ نوین به حساب نمی‌آمدند. این‌ها فقط مقدّمه‌ای بودند برای آن‌چه می‌بایست به‌وجود آید.

رئالیسمِ سوسیالیستی به مثابهٔ مرحلهٔ نوینی در رشدِ هنرِ رئالیستی در روسیهٔ آغازِ قرنِ بیستم شکل پذیرفت. دلیلِ این امر قبل از هر چیزِ دیگر این بود که مرکز ثقلِ جنبشِ انقلابی جهان به روسیه انتقال یافته بود و طبقهٔ کارگرِ آن کشور که در آن هنگام در صفِ مقدّم جبههٔ مبارزاتِ پرولتاریای جهانی بود، مطلوب‌ترین شرایطِ اجتماعی و ایدئولوژیک را برای رشدِ هنرِ سوسیالیستی به‌وجود آورده بود.

تجربهٔ غنی انقلابی که پرولتاری روسیه کسب کرده بود، وجود یک حزبِ مترقّی مارکسیست-لنینیست، انزوای سیاسی بورژوازی روسیه که به استبداد تکیه‌زده وپشتیبانیِ آن‌را طلب می‌کرد، همه به نُضجِ ایدئولوژی نوینِ هنری، به تشکیلِ هنرِ نوین، هنرِ رئالیسمِ سوسیالیستی یاری رساندند.

سُنَنِ مترقّی فرهنگِ روسی، اندیشه‌های انقلابی و دموکراتیکِ نهفته در هنرِ روسیه و هنرِ دنیا، نقشِ مهمی در پیدایشِ این هنرِ نوین در روسیه ایفا کردند. همهٔ خصیصه‌های اساسی رئالیسمِ قرن نوزدهم -مضمونِ اجتماعی، انسان‌گرایی، پیامِ دموکراتیک و افشای بی‌دریغ روابطِ اجتماعی جامعه‌ای که بنای آن بر استثمار بود- نیز ظهورِ رئالیسمِ سوسیالیستی را آسان نمودند.

روشِ هنری رئالیسمِ سوسیالیستی در سال‌هایی که بلافاصله به انقلابِ سال ۱۹۰۵ روسیه منتهی شد، در ادبیّاتِ روسیه آغاز به تبلور کرد:

آوای باز(*Song of the Falcon*) و آوای مُرغِ توفان(*Song of the Stormy Petrel*) اثرِ گورکی[۲]، و نمایشنامهٔ خُرده‌بورژواهای او که قهرمانِ آن رانندهٔ لوکوموتیوی است به نامِ نیل (Nil) که تازه به آگاهیِ انقلابی رسیده است، رمانِ مادر که یک چنان ستایشِ بزرگی از لنین دریافت کرد، نخستین آثارِ هنرِ رئالیسمِ سوسیالیستی بودند. این روشِ نوینِ هنری نه تنها در نوشته‌های گورکی، پدرِ رئالیسمِ سوسیالیستی، بل‌که هم‌چنین در آثارِ مایاکوفسکی، دِمیان بِدنی(*Demyan Bedny*) ، سیرافیموویچ (*Serafimovich*) و برخی دیگر از نویسندگانِ پرولتری آغاز به نُضج کرد.

در سایر اشکالِ هنری این روش تنها پس از انقلابِ اکتبر ریشه گرفت، لیکن شرایطِ ضرور برای ظهورِ بعدی آن، پیش‌از انقلاب شکل گرفته بود. پیش‌آهنگانِ هنری رئالیسمِ سوسیالیستی، مثلاً در موسیقی مجهّز بودند به ترانه‌های انقلابی، و در نقّاشی به آثارِ کاساتکین(*Kasatkin*) ، آرخی‌پُف (*Arkhipov*)و ا.ایوانُف، یعنی

هنرمندانی که به اصولِ پردویژنیکی (مکتبِ روسی نقّاشیِ رئالیستی در نیمهٔ دوّمِ قرن۱۹) پای‌بند بودند، راه‌های نوینی طرح کرده بودند که به رئالیسمِ سوسیالیستی منتهی گردید.

در سال‌های نخستینِ پس‌از انقلابِ اکتبر، رئالیسمِ سوسیالیستی به سرعت رشد یافت و در هنرهای زیبا و ادبیّاتِ شوروی ریشهٔ استواری گرفت. در بحثی که در بین نمایندگانِ مکاتب و روندهای متعدّدِ هنری درگرفت، دعوت به تداوم‌بخشیدنِ سُنَنِ هنرِ رئالیستی به‌وضوحِ چه بیش‌تر به گوش‌ها رسید. رئالیسمِ نوینِ شوروی از تعهّد به حزب و مردم الهام می‌گرفت.

در جلسه‌ای که در ژانویه ۱۹۶۵ با حضور کلّیهٔ اعضای اتّحادیهٔ نویسندگانِ اتّحاد جماهیرِ شوروی سوسیالیستی تشکیل شد، نیکولای تیخونوف (*Nikolai Tikhonov*) اعلام کرد:

«رئالیسمِ سوسیالیستی ثمرهٔ اندیشه یا تجویزِ هیچ شخصِ خاصّی نبوده، بل‌که به دستِ همهٔ نویسندگانِ شوروی و به توسطِ فرد فردِ ماها تکامل پذیرفته است. این روش، گوشتِ زندهٔ جست‌وجوها و دستاوردهای فلسفی و هنری در بیش‌از نیم‌قرنِ گذشته است.»

اصطلاح رئالیسمِ سوسیالیستی برای نخستین بار در آثار اوایلِ دههٔ ۴۰ قرنِ حاضر(قرن ۲۰) ظاهر شد. در تجربهٔ آفرینشِ هنرِ شوروی، رئالیسمِ سوسیالیستی بسیار پیش‌تر از آن‌که مفهومِ نظری "رئالیسمِ سوسیالیستی" در نقدِ هنر رواج یابد، شکل پذیرفت. آثارِ برجستهٔ گورکی، پدرِ رئالیسمِ سوسیالیستی، پیش‌از ۱۹۳۲ نوشته شده بود. تا آن تاریخ، صدای شعریِ نیرومندِ مایاکوفسکی طنین افکنده بود. ادبیّاتِ نوینِ شوروی تناوَر شده بود و رئالیسمِ سوسیالیستی در هنرهای زیبا ریشه گرفته بود. پیش‌از آن تاریخ، تئاترِ هنری مسکو، قطارِ مسلّح ۶۹-۱۴ اثرِ وزولد ایوانُف(*Vsevolod Ivsnov, Armoured train 14-69*) ، تئاترِ مالی (*Mali Theatre*)لیوبُف یاروووایا اثرِ کنستانتین ترنیُف (*Konstantin Trenyov, Lyubov Yaraovaya*)، تئاترِ واختانگُف شکست اثرِ بوریس لاورنیُف (*Boris Lavren, The Rupture*)را به صحنه آورده بودند.

پیش‌از سال ۱۹۳۲ تئاترِ *MGSPS* که امروز موس‌ساوت (*Mossovet*) یا تئاترِ شورای مسکو نامیده می‌شود، توفان اثرِ بیل-بایلوتسرکوفسکی(*Bill-Byelotserkovsky, The Storm*) ، تئاترِ میره آخرین جنگِ سرنوشت اثرِ ویشنوسکی (*Vishnevsky, Last Decisive Battle*) را نمایش داده بودند:

همهٔ این نمایشنامه‌ها، نشانهٔ نقطهٔ عطفِ روشن و به‌یادماندنی در جادّهٔ ایجادِ تئاترِ رئالیست-سوسیالیستی به‌شُمار می‌روند. شاهکارهای سینماییِ آیزنشتاین و پودوفکین هم پیش‌از سال ۱۹۳۲ ساخته شده بودند.

در این‌جا به‌جاست توجّه خوانندگان را به این نکته جلب کنیم که منتقدان و مورّخانِ هنری شوروی در دههٔ سوّمِ قرن در جست‌وُجوی واژه‌ای بودند که بتواند وجوهِ مشخّصهٔ هنرِ نوینِ سوسیالیستی را تعریف کند. این یک تلاشِ بسیار جدّی بود؛ زیرا هنرِ جوانِ شوروی که در بُحبوحهٔ شکل‌گرفتن بود، هنوز در ردهٔ هیچ‌کدام از روندهایی که قبلاً وجود داشته‌اند، طبقه‌بندی نشده بود. این مسئله نه تنها ذهن منتقدانِ هنری، بل‌که ذهن هنرمندانِ برجسته را نیز به‌خود مشغول ساخته بود.

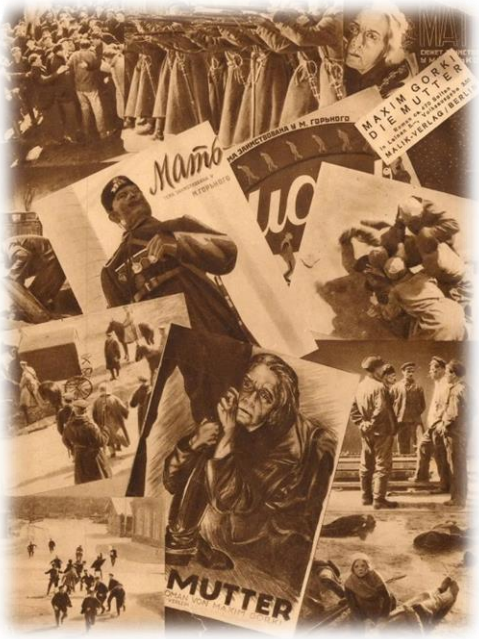
الکسی تولستوی اصطلاح «رئالیسمِ یادمانی» (*Monumental Realism*) را برای معرفی هنرِ نوین پیشنهاد می‌کرد. لیکن فرمول «رئالیسمِ یادمانی» یا «رئالیسمِ قهرمانانه» (*Heroic Realism*) به‌خاطر این‌که برای نشان‌دادن یک نوعِ (ژانر) هنری با محدودیّت‌هایی همراه بود و امکان داشت مایهٔ فقرِ هنر گردد، پشتیبانی ناچیزی را برانگیخت و طرد شد.

برخی از منتقدانِ هنری توصیه می‌کردند که هنرِ شوروی را باید با عنوان «رئالیسمِ پرولتری» تعریف کرد. اصطلاحی که بر سَبیلِ قیاس با واژگانِ رایج دههٔ سوّم نظیرِ «فرهنگِ پرولتری»، «هنرِ پرولتری» و نظایرِ آن‌ها ساخته شده بود. لیکن در اوایلِ دههٔ چهارم اصطلاحاتی نظیرِ «فرهنگِ پرولتری» یا «ایدئولوژی پرولتری» به‌تدریج در اندیشهٔ اجتماعی شوروی جای خود را به اصطلاحاتی نظیرِ «فرهنگِ سوسیالیستی» یا «ایدئولوژی سوسیالیستی» می‌دادند. اصطلاحاتی که انعکاس‌دهندهٔ ماهیّتِ تغییراتی بودند که پس‌از پیروزی روابطِ اجتماعیِ انقلابی در حیاتِ معنوی جامعهٔ شوروی اتّفاق می‌افتادند. پس کاملاً منطقی است که در استه‌تیکِ شوروی اصطلاحِ «رئالیسمِ پرولتری» که در آثارِ انتقادی دههٔ ۲۰ به‌کار بُرده می‌شد، به کار گرفته نشود، بل‌که از اصطلاح وسیع‌تر و جامع‌ترِ «رئالیسمِ سوسیالیستی» استفاده شود، زیر که این اصطلاح یک تعمیمِ تئوریک بود که بیانِ علمی جنبه‌های اساسی هنرِ شوروی را ممکن می‌ساخت. این همان راهِ حلّی بود که عُلمای استه‌تیکِ شوروی پس‌از مطالعهٔ طولانی سیرِ فرآیندِ هنری و رشدِ تئوری استه‌تیک بدان دست یافتند.

تکاملِ مفهومِ «رئالیسمِ سوسیالیستی» را بدونِ پژوهش در طیفِ تمام مسائلِ تئوریکی که در دهه‌های سوّم و چهارم در برابر علمای استه‌تیک و مورّخانِ هنرِ شوروی قرار داشت، نمی‌توان تحلیل کرد. مطالعهٔ مراحلِ اساسی تشکیلِ استه‌تیکِ شوروی، ناپیگیری شوروی‌شناسانِ بورژوا و ریویزیونیست‌ها را که می‌کوشند در میان این مراحلِ گوناگون مرزهای قاطعی رسم کنند، برملا می‌سازد.

در دههٔ سوم، استه‌تیکِ شوروی در بسترِ مبارزه با ضدّتاریخ‌گرایی (*anti-historicism*) مفاهیمِ فرهنگی بورژوازی، فُرمالیسم و تئوری جبرگراییِ خودبه‌خودی (*automatic determinism*) جامعه‌شناسانِ مبتذل در دنیای هنر شکل می‌پذیرفت. اندکی پس‌از انقلاب، روندِ جامعه‌شناختی مبتذل که از یک برداشتِ طرح‌گرا (شِماتیک) و محدود تبعیّت می‌کرد، با مقاومتِ فعّالانهٔ سیاستِ فرهنگی دولتِ شوروی و تئوریسین‌ها روبرو شد.

در اواخرِ دههٔ سوّم، جامعه‌شناسی «آکادمیک» هنر، سخت به رخوت افتاده بود. مفاهیمی که آن جامعه‌شناسی مطرح کرده بود، با فرایندهای عینی تحکیمِ ایدئولوژی و خلّاقیّت در جامعهٔ شوروی تطبیق نمی‌کرد.



لیکن در **دههٔ سوّم**، ریشه‌های فلسفی و متدولوژیک مفاهیمِ جامعه‌شناسی مبتذل در زمینهٔ هنر به دقّتِ کافی مورد بررسی قرارنگرفت. این شکاف در دههٔ چهارم پُر شد، هنگامی‌که استه‌تیکِ شوروی برپایهٔ اصولِ تئوری انعکاسِ لنین استوارتر شد و از ماهیّت و معنی مرحلهٔ لنینی رشدِ استه‌تیکِ مارکسیستی تبیینی دقیق‌تر به‌دست داد. این‌امر، نه‌تنها به‌واسطهٔ انتقادِ دقیق‌تر و مدلّل‌تری از جامعه‌شناسی‌گراییِ مبتذل (*Vulger Sociologism*) در دههٔ چهارم، بل‌که هم‌چنین از رهگذرِ توضیحِ صحیح مسائلِ عمدهٔ استه‌تیک و تئوریِ هنر امکان‌پذیر گردید.

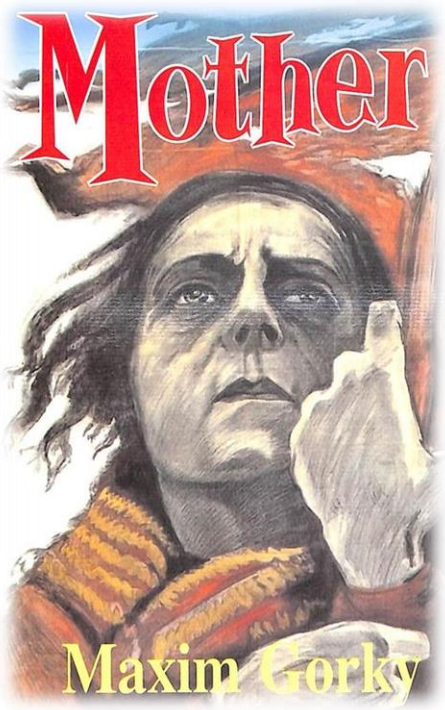
در دههٔ چهارم، کارِ وسیعی آغاز شد که هدفِ آن جمع‌آوری و تدوینِ قسمت‌های مربوط به استه‌تیک در کلاسیک‌های مارکسیستی بود:

بدین‌سان، احکام و بیاناتِ مربوط به هنر به هم ربط داده شد و سیستمِ منظّمِ پیوسته‌ای از اصولِ استه‌تیک پدید آمد. این کار که هدف‌اش تسلّط‌یافتن بر میراثِ استه‌تیکِ بنیان‌گذارانِ مارکسیسم-لنینیسم بود، به‌همراهِ تنظیم ضوابطِ اجتماعیِ استه‌تیک برای مسائلِ مهمّی نظیرِ اهمّیتِ فرهنگِ گذشتهٔ روسی برای فرهنگِ سوسیالیستی، ماهیّتِ رئالیسم، سُنَنِ قومی در هنر و نظایرِ آن‌ها پیش می‌رفت. اندیشه‌های استه‌تیکِ موجود در آثارِ بنیان‌گذارانِ مارکسیسم نقشِ بس مهمّی در تشکیلِ فرایندهای هنریِ آن روزگار و مطالعهٔ تئوریکِ آن‌ها ایفا نمود.

طبیعتاً در آن زمان نیز استنتاج‌های تئوریکی به عمل آمد که ادراکِ انسان را از نوآوری‌های نهفته در روشِ آفرینشِ هنرِ شوروی غنی‌تر ساخت. مسئلهٔ اساسی استه‌تیکِ شوروی حرکتِ نوینی بود که از آگاهیِ نوینی از «جهان‌بینی و آفرینش» در ارتباط با تغییرِ ماهیّت و نقشِ اجتماعی هنر برمی‌خاست. در این مرحلهٔ خاصّ بود که توجّه‌ها بر مسائلی نظیر ملاک‌های عینی برای پدیده‌های هنری، دلایلِ ناظر بر عظمتِ پایدارِ هنرِ کلاسیک، اهمّیتِ جهانی کلاسیک‌ها و نظایرِ آن‌ها متمرکز شد که علمای استه‌تیکِ دههٔ سوّم آن‌ها را بد فهمیده بودند. جنبه‌های نوینِ تئوری، از تعابیرِ جدید خلّاقیّت به مثابهٔ یک کلِّ یک‌پارچه و به مثابهٔ دانشی که به واسطهٔ ایماژها حاصل می‌شود، نشئت گرفت. در دههٔ چهارم، به استفادهٔ توأم از ضوابطِ استه‌تیک و ضوابطِ تاریخی در ارزیابی و تحلیلِ آثارِ هنری اهمّیتِ خاصّی داده می‌شد. استه‌تیکِ شوروی با تاسّی به اصلِ تاریخ‌گراییِ (*Histoicism*) مارکسیستی، تجربه‌گراییِ (*Empiricism*) پوزیتیویستی را نفی کرد و نشان داد که در آفرینشِ‌هنری، وفاداری به حقیقت و متعهّدبودن ناسازگار نیستند. این امر ارتقای تعبیرِ دیالکتیکی از عملِ متقابلِ شرایطِ اجتماعی و

نقشِ فعّالانهٔ فرد، و آگاهی از ویژگیِ تاریخی به مثابهٔ یکی از مهم‌ترین الزاماتِ استه‌تیکِ رئالیست-سوسیالیستی را سبب گردید.

آن‌چه با تثبیتِ برداشتِ تاریخی رابطهٔ نزدیک داشت، حلِّ مسئلهٔ مربوط به دیالکتیکِ نسبی و مطلق در هنر بود. علمای استه‌تیکِ شوروی در دههٔ چهارم، نه تنها نسبی‌گراییِ جامعه‌شناسانِ مبتذل را به دقّت موردِ انتقاد قرار دادند، بل‌که همراه با آن، تضادّهای تاریخی پیشرفتِ فرهنگ را نیز آشکار ساختند و برای نخستین بار به موضوعاتی نظیر «فرهنگِ توده» و «فرهنگِ نُخبگان» که به شدّت مطرح بودند، پاسخ‌های درخور دادند.



یکی از دستاوردهای مهمّ علمای استه‌تیکِ دههٔ چهارم، اثباتِ وحدتِ اساسی اصولِ تاریخ‌گرایی، تعهّد به مردم و رئالیسم بود. این دستاورد برای برخوردِ آنان با مسئلهٔ آرمانِ استه‌تیک، شالوده‌ای فراهم ساخت. در دههٔ چهارم، روشِ تاریخیِ مارکسیستی، شالوده‌ای بود برای پژوهش در مسائلِ انسان‌گراییِ انقلابی و جوهر و اهمّیتِ سُنَنِ مترقّی انسان‌گرا در دنیای نوین. این امر به تحلیلِ مسائلی نظیرِ جای فرد در ادراکِ هنریِ ما از هستی، رابطهٔ فرد و توده‌ها، و رابطهٔ سرنوشتِ فرد و سرنوشتِ خلق منجر می‌شد .

بدین ترتیب کاملاً روشن است که پژوهشِ طولانی و دقیقِ علمای استه‌تیکِ شوروی و منتقدانِ ادبی و هنری، راهِ تثبیتِ تئوریک ماهیتِ رئالیسمِ سوسیالیستی را هموار ساخت. نوآوری هنری رئالیسمِ سوسیالیستی، عرصهٔ آفرینشِ هنری را گسترش‌داد. برای نخستین‌بار موضوعاتِ مولود دورانِ نوینِ سوسیالیستی مورد توجّه قرار گرفت. رئالیسمِ سوسیالیستی قهرمانِ نوعِ جدیدی آفرید که خصایص قهرمانِ نوین زندگیِ واقعی را داشت. این قهرمان سازندهٔ سوسیالیسم بود. رئالیسمِ سوسیالیستی مباحثِ نوینی را در زمینهٔ فلسفه و خلّاقیّت مطرح ساخت.

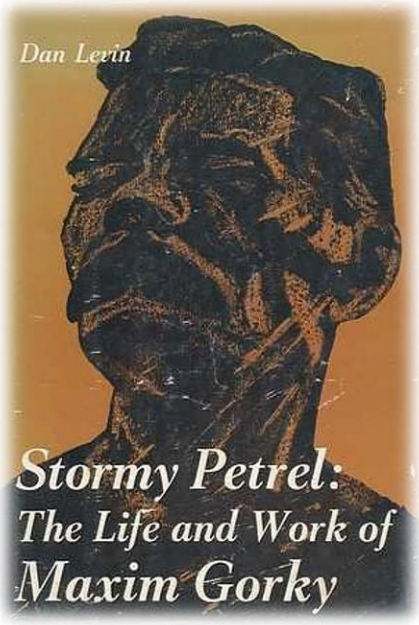
لیکن نوآوری را نمی‌توان از سنّت جدا کرد. این عبارت شاعرِ معروف شوروی، ساموئیل مارشاک (*Samuil Marshak*) را به وام بستانیم که *«نوآوری بدونِ سنّت مانندِ عقربهٔ دقیقه‌شُمار بدونِ عقربهٔ ساعت‌شُمار است.»* در هنرِ رئالیسمِ سوسیالیستی، جدایی‌ناپذیریِ سنّت و نوآوری در نامِ آن نیز منعکس است: رئالیسم که هنوز یک سنّتِ بسیار مهمّ است، روشِ هنرِ سوسیالیستی را با گران‌بهاترین دستاوردهایی که از رهگذرِ تجربهٔ هنری انسان حاصل شده‌اند، پیوند می‌دهد، درحالی‌که صفتِ سوسیالیستی به معنی غنی‌ترشدنِ روشِ سوسیالیستی به واسطهٔ ایدئولوژیِ سوسیالیستی و خصائصِ نوین مولودِ زندگی جامعهٔ نوین است.

سنّت‌ها، احکامِ جَزمیِ مُرده‌ای نیستند. لئوناردو داوینچی می‌نویسد:

«وقتی که نقّاش منبعِ الهامِ دیگری به‌جز تابلوهایی که قبلاً آفریده شده‌اند نداشته باشد، هنر راهِ انحطاط خواهد پیمود». این اندیشه از عمقِ زیادی برخوردار است زیرا که در هنرِ حقیقی، وفاداری به سنّت دست‌دردستِ

نوآوری حرکت می‌کند. اگر مابینِ سنّت و نوآوری شکافی باز شود، هنر جای خود را به تقلید، دزدیِ هنری و کارِ مزدوریِ صِرف خواهد داد. در چنین حالتی است که ما با آثاری مواجه می‌شویم که در آن‌ها انعکاسِ روح زندگیِ معاصر سخت ناچیز است، با آن‌که روش‌ها و تکنیک‌های هنرِ کلاسیک با دقّتِ تمام و با تحمّلِ مشقّاتِ زیاد رعایت شده است.

لنین می‌نویسد: *«حالتِ انسان در برابر میراثِ فرهنگی نباید شبیه حالتِ یک بایگان در برابرِ اسنادِ قدیمی باشد»*. این سخن از هر لحاظ دربارهٔ هنر نیز صادق است. سنّت نباید به قانونی مقدّس بدل شود، بل‌که باید از رهگذرِ تجربهٔ هنریِ نوین، غنا و گسترش یابد. چنین است که جداکردنِ سنّت‌ها از نوآوری مُجاز نیست، و نوآوری نیز نباید به مانند چیزی کاملاً مجزّا از سنّت و ضدّ آن انگاشته شود. نفیِ سُنَنِ رئالیستی، نوآوری را به چیزی که از آزمایشِ صوری فراتر نمی‌رود کاهش می‌دهد. نوآوریِ کاذب با پیش‌رفتِ هنر، همان‌قدر بیگانه است که پیرویِ خشک و بی‌روح از سنّت.



دقیقاً همین بدفهمیِ نوآوری و جداییِ آن از سنّت بود که سبب رواجِ کوتاه‌مدّتِ به‌اصطلاح «تئوریِ سبکِ مشترکِ معاصر» گردید. مطابق این تئوری، کلّ هنرِ قرنِ بیستم، صرف‌نظر از مضامینِ فلسفی آن، هدف‌های اجتماعی آن و جهان‌بینی و ماهیّتِ روشِ آفرینشِ مورد کاربردِ هنرمند با خصائصِ سبکی واحد، مشخّص می‌شد. آن‌چه بیش از همه در بین خصایصِ سبکِ معاصر ذکر می‌شد، عبارت بود از بیان، اختصار و استفاده از قراردادهای هنری. البته در نفسِ این خصایصِ سبک، چیزِ قابلِ نکوهشی وجود ندارد، لیکن مدافعانِ تئوری سبکِ معاصر، این ابزارِ بیانی را بدونِ توجّه به محتوای آن‌ها، آخرین و جهانی‌ترین خصائصِ همهٔ هنرها تلقّی می‌کنند.

این برداشت، سبک را به یک مقولهٔ صوریِ صِرف تبدیل می‌کند در حالی که در عالمِ واقع، سبک با محتوا ارتباطِ نزدیکی دارد:

سبک، صرفاً نمایش‌گرِ مجموعهٔ ثابت و تغییرناپذیری از ابزارِ وصف و بیان نیست، بل‌که از دلِ الزاماتِ محتوایی که بیان می‌کند، زاده می‌شود. خصایصِ نام‌بُرده در فوق که نمایش‌گرِ سبکِ معاصر تلقّی می‌شوند، نه از وظایفِ اجتماعی جدیدی برمی‌خیزند که هنرمند خود را در برابرِ آن‌ها می‌یابد، و نه از محتوای یک اثرِ هنری که از شرایطِ اجتماعی واقعیِ کشورها و نظم‌های اجتماعیِ گوناگون زاده می‌شود، بل‌که از یک اصلِ نادرست ناشی می‌شود دایر بر این‌که تسخیرِ فضا، سیبرنتیک، انرژیِ اتمی، -و در یک کلام، پیشرفتِ فنّی-، اثرِ تعیین‌کننده بر اندیشهٔ هنری باقی می‌گذارد.

این‌گونه تئوری‌ها، هنر را از جوهرِ اجتماعی خود و از محتوای سیاسی و ایدئولوژیکِ خود تُهی می‌سازند. این راست است که پیش‌رفتِ فنّی بر روی کلّ شیوهٔ زندگی انسانِ نوین تاثیرِ عظیمی می‌گذارد؛ مع‌الوصف نباید درعینِ‌حال از این امر لحظه‌ای غفلت کنیم که وقتی از زاویهٔ ایدئولوژی به تکنولوژی می‌نگریم، تکنولوژی اساساً

عاملی خُنثی است. نوآوریِ هنری حقیقی نه در پیش‌رفتِ فنّی، بل‌که در خصلتِ اجتماعی یک عصر و در ایدئولوژی اجتماعیِ آن ریشه دارد.

«تئوری سبکِ مشترکِ معاصر» ایجاب می‌کند که خطّ ممیّزِ مشخّصی مابینِ هنر قرنِ بیستم و رئالیسمِ انتقادی قرنِ نوزدهم کشیده شود و در نتیجه، سُننِ رئالیستی در هنر عملاً نفی شوند.

پانوشت‌ها:

[1] چارتیست‌ها پایه‌گذارانِ اوّلین جنبشِ وسیعِ پرولتری در دهه‌های چهارم و پنجمِ قرن ۱۹ انگلیس بودند که می‌خواستند انتخاباتِ مجلس با رایِ مخفی و همگانی صورت گیرد و اصلاحاتی در جهت منافعِ کارگران انجام پذیرد. (مترجم) [چارتیسم (*Chartism*) یا منشورگرایی نخستین جنبشِ طبقهٔ کارگر و نامِ جنبشی سیاسی و اجتماعی برای اصلاح در پادشاهی بریتانیای کبیر و ایرلند شمالی در اواسطِ سدهٔ نوزدهم بود. نامی برگرفته از «منشورِمردم» در سال۱۸۳۸ که اهدافِ جنبش را در خود داشت. چارتیست‌ها دربین سال‌های ۱۸۴۰ تا۱۸۴۸ میلادی نهضتِ اصلاحاتِ اجتماعی و صنعتی کارگرانِ اروپایی را به وجود آوردند. برای آگاهی بیش‌تر از تاریخچه و ماهیّتِ این جنبش و مطالباتِ آن به مقالهٔ «چارتیسم، نخستین جنبشِ طبقهٔ کارگر» به قلم جان.کی.والتون و ترجمه و تلخیصِ امین قضایی مراجعه شود. (ارژنگ)]

[۲] **آوای مُرغِ توفان** (*Song of the Stormy Petrel*) عنوانِ قطعهٔ ادبیِ شورانگیزی با مضمونِ انقلابی‌است که ماکسیم گورکی آن‌را در فضای بستهٔ سیاسی حاکمیّتِ تزاری در مارس۱۹۰۱در نیژنی نوگورود و در قالبِ نثرِ موزون سُروده است. از این اثر دو برگردانِ متفاوت به زبان فارسی به قلمِ احسان طبری و ژاله اصفهانی در ارژنگ شمارهٔ ۲۵، مرداد و شهریور ۱۴۰۱ تقدیمِ خوانندگان شده است. (ارژنگ)

ارژنگ: ادامهٔ بخش «رئالیسمِ سوسیالیستی»(قسمت۲) به‌دلیل طولانی‌بودن مبحث در شمارهٔ آینده تقدیم خواهد شد.

بازگشت به فهرست

❊❊❊

هنر آینه‌ای برای انعکاسِ جهان نیست، چکّشی است برای شکل‌دادن به آن.

ولادیمیر مایاکوفسکی

رئالیسمِ سوسیالیستی(۲)

قسمتِ دوّم از بخشِ دوّمِ فصلِ ۵ کتاب "پایه‌های هنرشناسی علمی")

نویسنده: آونِر زیس Avner zis/ برگردان: ک.م.پیوند

Statue outside Kaysone Pomvihane Museum, Vientiane, Laos

هنرِ رئالیسمِ سوسیالیستی هنری است که امروز به توسط تعدادِ عظیمی از خلق‌های کشورهای سوسیالیستی به‌کار گرفته‌شده و رشد می‌یابد. این هنر در تلفیقِ وحدتِ ایدئولوژیکِ کلّ فرهنگِ جامعهٔ سوسیالیستی با فردیّتِ خاصّ نهفته در هنرِ هرکدام از خلق‌ها قرینِ توفیق بوده است. این تعریفِ مشهور از فرهنگِ شوروی که از حیثِ محتوا سوسیالیستی، و از حیثِ شکل ملّی است، نمایان‌گرِ خصیصه‌های اساسی هنرِ شوروی است. محتوای سوسیالیستی فرهنگِ شوروی را این واقعیّت تعیین می‌کند که همهٔ خلق‌ها در اتّحادِ شوروی از شرایطِ اقتصادی، سیاسی و ایدئولوژیکِ یک‌سانی برخوردارند. اصولِ رئالیسمِ سوسیالیستی، جنبه‌های ایدئولوژیک و خلّاقِ کلّ فرهنگ و هنرِ شوروی را منعکس می‌کند. با این همه، هنرِ شوروی درست مانندِ کلّ فرهنگِ شوروی، ضمن این‌که از حیثِ مضامینِ ایدئولوژیک از ثبات برخوردار است، اَشکالِ ملّی مشخّصی به‌خود می‌گیرد که با زبان، شیوهٔ زندگی، خُلق و خوی و سُننِ هنریِ هر کدام از خلق‌های سوسیالیست تطبیق می‌کند. این واقعیّت‌ها که منعکس‌کنندهٔ خصلتِ فرهنگِ نوین است، در همهٔ کشورهای سوسیالیستی به یک اندازه صادق است.

دستاوردهای هنری و فرهنگی خلق‌های گوناگون، هنرِ بین‌المللی مشترکِ جامعهٔ سوسیالیستی را تشکیل می‌دهند. خصلتِ بین‌المللی هنرِ سوسیالیستی نه‌تنها با نفی سُننِ ملّی از دیدگاهِ جهان‌وطنی (*Cosmopolitan*) مخالف است، بل‌که با آرمانی‌ساختنِ (*Idealisation*) سُننِ فرسوده و پس‌ماندهٔ ملّی نیز سرِ آشتی ندارد. هنرِ یک ملّتِ خاصّ، هنگامی از معنیِ جهانی برخوردار می‌شود که از مرزهای محدودِ ملّی فراتر رفته و چیزی برای گفتن به همهٔ جهان داشته باشد. مسئلهٔ فرهنگِ ملّی یکی از موضوعاتِ اصلی مبارزاتِ

ایدئولوژیک در جهانِ امروز است. مفاهیمِ ارتجاعی هنرِ ملّی با ایدئولوژیِ ناسیونالیستی محافلِ امپریالیستی بورژوازیِ جدید و با درکِ کلّی آن از فرهنگ پیوندِ نزدیک دارد. درعین‌حال باید به‌خاطر داشت که این مفاهیمِ نوین، با مفاهیمِ بورژواییِ دوره‌های پیشین که جزئی از تلاش برای رسیدن به هویّت ملّی بودند، تفاوتِ کیفی دارد. این مفاهیمِ معاصر، یک شکلِ افراطی از ناسیونالیسم را با نفیِ جوهرِ فردی هنرِ هر کدام از خلق‌ها از دیدگاهِ جهان‌وطنی، به‌هم می‌آمیزد.

در مفاهیمِ ضدّ مارکسیستیِ هنر دو گرایش می‌توان یافت:

یکی از این دو گرایش در پذیرشِ طبیعتِ منحصربه‌فردِ فرهنگِ هنری در هر کدام از خلق‌های پیش‌رفتهٔ کشورهای سرمایه‌داری، در آرمانی‌ساختن اصولِ ملّی گوناگون که حتّی گاه به شوینیسم نزدیک می‌شود، و در برخوردِ نژادپرستانه با تحلیلِ برخی دیگر از فرهنگ‌های ملّی که با تحقیرِ سُنَنِ موجود در فرهنگ‌های ملّیِ نامأنوس همراه است، تجلّی می‌یابد؛

و دیگری در ترویجِ آن نوع فرهنگِ هنری، که به جنبهٔ ملّیِ هنر پُشت می‌کند و یا خود را در ورایِ آن می‌داند، در نفیِ سنّتِ ملّی خودِ هنرمند، و تئوریِ باورنکردنی "فرسایشِ" ریشه‌های محلّی رشدِ هنر متجلّی می‌گردد. این گرایشِ دوّم تا حدودِ معیّنی با نظر نادرستی از تکاملِ اجتماعی در عصرِ انقلاب فنّی که می‌گویند مرزهای ملّی را از بین خواهد بُرد، پیوند دارد. بینِ این گرایش‌ها تضادّ معیّنی وجود دارد، لیکن این تضادّ مطلق نیست. در تحلیلِ نهایی، ایدئولوژی ناسیونالیستیِ واحدی پُشتِ هر دوی آن‌ها خوابیده است.

یکی از خصایصِ ویژهٔ آن مفاهیمِ هنر که در غرب وسیعاً مورد قبول واقع شده، توجّهِ یک‌جانبهٔ آن‌ها به اروپا و آمریکاست. این وضع، تنها از این‌جا ناشی نمی‌شود که مفاهیمِ مزبور تجربهٔ هنری سایرِ کشورها و قارّه‌ها را شامل نمی‌شوند. علاقه‌ای که جدیداً به هنرِ آسیا، آفریقا و آمریکای لاتین نشان داده می‌شود، (به) عاملِ مهمّی در تکاملِ نقدِ هنری زمانِ ما بدل شده است. لیکن دیدگاهِ مسلّط در نقدِ بورژواییِ امروز بر این نکته تاکید می‌ورزد که تجربهٔ هنری خلق‌های ساکنِ آن قارّه‌ها (به‌استثنای ژاپن، هند و چین) حائزِ خصلتِ ملّی نیستند زیرا که به نظرِ منتقدانِ بورژوایی گویا این خلق‌ها هنوز هویّتِ ملّی کسب نکرده‌اند و تجربهٔ آنان تجربه‌ای است که در شیوهٔ زیستِ عشیرتی ریشه دارد. مورّخانِ هنر و عُلَمای استه‌تیکِ بورژوایی ضمن این‌که از سُنَنِ هنری این خلق‌ها استفاده می‌کنند، بر این ایده تاکید دارند که هنرِ کشورهای در حالِ رشد هنوز باید در جریانِ رشدِ آتی خود به سطح هنر معاصرِ غربی ارتقاء یابد.

بین گرایشِ نهیلیستی نسبت به سُنَنِ ملّی در عرصهٔ هنر، و کردارِ هنرمندانی که از روندهای گوناگون هنرِ مُدرنیستی طرفداری می‌کنند، پیوندِ بسیار نزدیکی وجود دارد. تئوریسین‌های هنرِ مُدرنیستی پس از آن‌که هنر را از هرگونه ریشهٔ ملّی آزاد می‌سازند، اندیشهٔ تمدّنِ نوینِ هنری را پیش می‌کشند که برگردانِ دیگری از نفیِ ریشه‌های مردمیِ هنر است. آنان خصیصه‌های ملّی را سنّت‌گرایی تاویل می‌کنند و درعین‌حال، هر آن‌چه را که غیر ملّی است، به عنوانِ معاصر موردِ ستایش قرار می‌دهند. از این حیث، هنرِ مُدرنیستی در نظرِ هواداران‌اش با رئالیسم مخالف است و هر چیزِ سنّتی با هر آن‌چه که واقعاً مُدرن باشد، مغایرت دارد. این‌جا، ما به مهم‌ترین جنبهٔ نبرد بینِ رئالیسم و مُدرنیسم -یعنی نظرِ کاملاً متضادّ آن‌ها دربارهٔ رابطهٔ سنّتی با معاصر، و ملّی با بین‌المللی- می‌رسیم.

ایرادِ متدولوژیکِ اساسیِ این برداشت‌ها در این است که با مسئلهٔ فرهنگِ ملّی، تاریخی برخورد نمی‌کنند. در نتیجه، عناصرِ ملّیِ موجود در هنر را خودبسنده و جدا از رابطهٔ هنر و ساختارِ طبقاتیِ جامعه در نظر می‌گیرند و آن‌را با توضیحِ تاریخی قابلِ اعتمادی از طبیعتِ جنبش‌های رهایی‌بخشِ جدید همراه نمی‌سازند. از سوی دیگر، نفیِ اساسیِ روشِ تاریخی در برداشت‌هایی دیده می‌شود که بوی تبلیغاتِ خام از آن‌ها به مشام می‌رسد و تعلّقِ طبقاتیِ موءلّف را در شکلی عریان و استتارنشده پیشِ روی ما می‌نهد.

***

پیروزیِ لنینیسم در حیاتِ ایدئولوژیکِ کشورهای سوسیالیستی عرصهٔ گسترده‌ای را برای آفرینشِ هنری فراهم می‌کند و راه را برای کسبِ دستاوردهای بالاتر در هنرِ سوسیالیستی که جزءِ اساسی فرهنگِ متحوّلِ جامعهٔ پیش‌رفتهٔ سوسیالیستی و کمونیستی است، هموار می‌سازد.

این مسئله برای ما اساسی است که ضمنِ تصحیح و زدودنِ ضعف‌هایی که در گذشته در هنرِ سوسیالیستی بروز کرده‌اند، و ضمن نفیِ برخوردِ غیرِمسئولانه و جزم‌گرایی (*Dogmatism*) در تئوریِ هنر، علیه انتقادِ رویزیونیستی از رئالیسمِ سوسیالیستی نیز مبارزهٔ مصمّمانه‌ای را پیش ببریم. رویزیونیست‌ها می‌کوشند از برخی جنبه‌های منفی که سابقاً در هنرِ سوسیالیستی پیدا شده، برای خود سرمایهٔ معنوی کسب کنند. لیکن انتقادِ آنان از جزم‌گرایی به این نیّت نیست که پیشرفت‌های مثبتِ هنر را تایید کنند، بل‌که به این منظور است که اصولِ اساسیِ استه‌تیکِ مارکسیست-لنینیستی را کم‌مقدار ساخته و رئالیسمِ سوسیالیستی را بی‌اعتبار جلوه دهند.

امروزه رویزیونیسم در استه‌تیک یک دسته نظراتِ ضدّمارکسیستی دربارهٔ هنر و ادبیّات، ماهیّتِ آفرینشِ هنری و جای هنر در زندگیِ جامعه را دربرمی‌گیرد. تحلیل و نقدِ مفاهیمِ استه‌تیکِ موردِ استفادهٔ رویزیونیست‌ها همیشه مستلزمِ این‌است که دست‌کم دو نکته را در مدّ نظر داشته باشیم:

نخست این‌که رویزیونیسم در استه‌تیک را نمی‌توان از رویزیونیسم در فلسفه و سیاست جدا کرد و به‌علاوه، خودِ استه‌تیکِ رویزیونیستی ثمرهٔ مستقیمِ فلسفه و سیاستِ رویزیونیستی است: بدین‌ترتیب باید آن‌را عنصرِ تفکیک‌ناپذیرِ کلّ ارتدادِ اجتماعی به‌شُمار آورد:

دوم این‌که رویزیونیست‌های امروزی درست مانندِ امپراطورِ داستانِ هانس کریستین اندرسون (*Hans Christian Anderson*) علی‌رغمِ لفّاظی‌های متظاهرانهٔ خود، وقتی موقعیّت را مناسب می‌بینند، «پرده از چهره برمی‌دارند» و برداشت‌های آنان جز کُرنش دربرابرِ ایدئولوژی و استه‌تیکِ بورژوایی که خود در واقع با آن هم‌چشمی می‌کنند، معنای دیگری ندارند. هم‌بستگیِ برداشت‌های رویزیونیستی در استه‌تیک با رویزیونیسمِ فلسفی و سیاسی، پیچیده و غیرِمستقیم است: این در برداشت‌ها در بعضی موارد ثمرهٔ ارتدادِ فلسفی و سیاسی هستند، و در بعضی دیگر راه‌گُشای آن به‌شُمار می‌روند. با این حال، معمولاً یکی به دنبالِ دیگری ظاهر می‌شود:

انحرافِ فلسفی و سیاسی از مارکسیسم عرصهٔ استه‌تیک را جلا می‌بخشد، همان‌طوری که رویزیونیسمِ عرصهٔ استه‌تیک، به جزءِ اساسیِ رویزیونیسمِ فلسفی و سیاسی در معنیِ گستردهٔ آن بَدَل می‌شود.

ظهورِ پدیدهٔ خاصّی نظیرِ رویزیونیسم در استه‌تیک را می‌توان با استناد به تشدیدِ مبارزهٔ ایدئولوژیک که امروزه بدونِ استثناء همهٔ عرصه‌های معنوی و فرهنگی زندگیِ جامعه را فراگرفته است، و نیز با توجّه به نقشِ فزایندهٔ ادبیّات و هنر در این فرایند تبیین کرد. ادبیّات و هنر بیش‌از سایرِ اشکالِ آگاهیِ اجتماعی مستقیماً با مسئلهٔ فرد که یکی از موضوعاتِ اساسی بحث‌های فلسفی دورانِ ماست، رابطه دارند. بدین دلیل، استه‌تیک واقعاً به معیاری تبدیل شده است که نه تنها اصولِ هنری، بل‌که اصولِ فلسفی و سیاسیِ نویسندگان و هنرمندان یا کلّ روندهای هنری، با آن سنجیده می‌شود. رویزیونیسم در استه‌تیک به شکل نفیِ اندیشه‌های اساسی مربوط به هنر که در تئوری مارکسیست-لنینیستی یافت می‌شود، و نفیِ اصولِ استه‌تیکِ رئالیسمِ سوسیالیستی ظاهر می‌شود.

رویزیونیسمِ امروزی، رئالیسم را دربست طرد می‌کند، به ستایشِ ضدّرئالیسم و هنر برمی‌خیزد، و از دروغ‌هایی که «شوروی‌شناسان» علیه استه‌تیکِ مارکسیست-لنینیستی و هنرِ رئالیسمِ سوسیالیستی می‌سازند، پشتیبانی می‌کند. رویزیونیسم در استه‌تیک یک پدیدهٔ جهانی است. البته لازم است به‌خاطر داشته باشیم که وضع بعضی از کشورهای سوسیالیستی که رویزیونیسم در اواخرِ سال‌های ۵۰ و اوایلِ سال‌های ۶۰ پدیدهٔ نسبتا گُسترده‌ای بود، در سال‌های اخیر دگرگون شده است. روشن‌فکرانِ خلّاق، امروزه بلوغِ ایدئولوژیکِ سیاسی بیش‌تری نشان می‌دهند و بسیاری از کسانی که سابقاً به دامِ رویزیونیسم افتاده بودند، خود را از چنگالِ آن رهانیده‌اند. کارِ ایدئولوژیکِ احزابِ کمونیستی و کارگری به‌ثمر نشسته است. لیکن در جوامعِ سرمایه‌داری، رویزیونیسم در استه‌تیک هنوز زدوده نشده است. دراین جوامع، رویزیونیسم ضرباتِ محکمی خورده و جوهرِ ضدّ مارکسیستی آن‌چنان‌که سزاوار است، افشا گردیده است. بااین‌حال، هنوز کاملاً زنده است و خطری جدّی به‌شُمار می‌رود.

طیّ ۱۰ سالِ اخیر، مفاهیمِ رویزیونیستیِ هنر، دقیق‌ترین و ظریف‌ترین جلوه‌های خود را در آثارِ ارنست فیشر و روژه گارودی -مارکسیست‌ها و کمونیست‌های سابق که بعداً به صورت رهبرانِ روندهای ضدّمارکسیستی و ضدّشوروی در استه‌تیک درآمدند- پیدا کرده‌اند. درست است که هر دوی این نویسندگان هنوز خود را مارکسیست می‌خوانند و حتّی پا را ازاین‌هم فراتر نهاده و مدّعی می‌شوند که دقیقاً در آثارِ آن‌هاست که مارکسیسم رشدِ خلّاق یافته است، ولی واقعِ امر این است که آنان نوازندهٔ آهنگی هستند که عُلَمای استه‌تیکِ بورژوایی طالبِ آن‌اند.

وجهِ مشخّصهٔ انتقادِ رویزیونیستی از مبانیِ فلسفی و روشِ آفرینشِ هنرِ سوسیالیستی، اسکولاستیسیسمِ ریشه‌دار و دُگماتیسمِ باورنکردنیِ آن است. این از آیین‌برگشتگان مانند عوام‌فریبانِ واقعی، در مسائلِ بیانی و لفظی در می‌غلتند و می‌گویند: «مارکس، انگلس و لنین کجا و درکدام اثرشان نوشتند که روشِ آفرینشِ ادبیّاتِ سوسیالیستی باید رئالیسمِ سوسیالیستی باشد؟» آنان مدّعیِ جست‌وجوی واژه‌های رئالیسمِ سوسیالیستی در آثارِ معلّمانِ کبیرِ ما هستند، ولی این واقعیّت را نمی‌بینند و یا می‌خواهند نبینند که روشِ رئالیسمِ سوسیالیستی از نقطه‌نظرِ تئوریک مورد تاییدِ کلّ ساختارِ فلسفی تئوری مارکسیست-لنینیستی است. آنان ترجیح می‌دهند این واقعیّتِ موردقبولِ عام را نادیده بگیرند که مهمّ‌ترین اصولِ رئالیسمِ سوسیالیستی -اندیشهٔ هنری مبتنی بر روشِ تاریخی، انسان‌گراییِ سوسیالیستی، تعهّد به حزب و مردم، تلفیقِ اصولِ عالی فلسفی و مهارتِ هنری، تصویرِ حقیقی زندگی در جریانِ رشدِ انقلابی آن و نظایرِ این‌ها-، همه به کامل‌ترین وجهی در آثارِ بنیان‌گذارانِ مارکسیسم به اثبات رسیده است.

رویزیونیست‌ها و دُگماتیست‌ها بر این نکته پافشاری می‌کنند که اصولِ رئالیسمِ سوسیالیستی، هنر را از تکامل بازداشته است. ظاهراً هیچ‌یک از آنان از این واقعیّت در شِگفت نیستند که گورکی و مایاکوفسکی، شولوخوف و فادیف، استانیسلاوسکی و نمیروویچ دانچنکو، آیزنشتاین، پودوفکین و دووژنکو (*Dovzhenko*) ، بِشِر (*Becher*) و برِشت، روشِ رئالیسمِ سوسیالیستی را شالودهٔ کارِ آفرینشِ خود قرار دادند و این امر مانع از آن نشد که آثارِ آنان به غنای فرهنگیِ جهان بیافزاید.

به‌جاست بارِ دیگر تاکید کنیم که نبرد علیه رئالیسمِ سوسیالیستی، به نفیِ رئالیسم در معنیِ گُسترده‌ترِ آن منجر شده است. رئالیسم به مثابهٔ مرحله‌ای در هنر که به گذشته تعلّق دارد نگریسته می‌شود و رودرروی همهٔ روندهای ضدّ رئالیستی قرار داده می‌شود که به راه‌های ممکن موردِ ستایش قرار می‌گیرند. اعلام می‌شود که رئالیسم کُهنه شده و با نیازهای زمانِ حاضر تناسب ندارد. در بهترین حالات به‌عنوانِ چیزی نگریسته می‌شود که امروز جای خود را به یک رئالیسمِ کامل (*Integral Realism*) یا «رئالیسمِ نامحدود» نو می‌سپارد که با تلفیقِ خارق‌العاده، و تصوّرناپذیر هنرِ رئالیستی و ضدّ رئالیستی مترادف است و در عمل جز کُرنِش به مُدرنیسم چیزِ دیگری نیست.

گارودی و فیشر از مفهومِ «رئالیسمِ نامحدود» حمایت می‌کنند و بر آنند که واقعیّتِ تغییرپذیر، طالبِ هنرِ تغییرپذیر است. نیازی به گفتن نیست که دگرگونی‌های بُنیادیِ جامعه موجب بروزِ سُنَنِ هنری نوین، موضوعاتِ هنری نوین، و افزارِ بیانی نوین در هنر می‌گردد. رئالیسم، مفهومِ فوق‌العاده گُسترده‌ای است، ولی نامحدود نیست و دامنهٔ آن نه به واسطهٔ خصوصیّاتِ زبانِ هنری، بل‌که به واسطهٔ خصلت و محتوای تعبیرِ فلسفی و استه‌تیکِ انسان از واقعیّت تعیین می‌شود.

توجه به این نکته بسیار رازگُشاست که پرچم‌دارانِ «رئالیسمِ نامحدود» که در مورد هنرِ مُدرنیستیِ معاصر قایل به هیچ محدودیّتی نیستند، درعین‌حال این حقّ را برای جامعهٔ سوسیالیستی به رسمیّت نمی‌شناسند که هنری را برای خود بیافریند که با طبیعتِ آن تطبیق کند؛ یعنی هنرِ رئالیسمِ سوسیالیستی را خلق کند. فعّالیت‌های گارودی و فیشر در عرصهٔ استه‌تیک عمدتا مرکّب از نفیِ بی‌تامّلِ رئالیسمِ سوسیالیستی، به استهزاءگرفتنِ هنر و ادبیّاتِ مخلوقِ جامعهٔ سوسیالیستی، و قالب‌کردن اصولِ آفرینشِ مُدرنیسم به هنرمندانِ کشورهای سوسیالیستی و هنرمندانِ مترقّی جوامعِ سرمایه‌داری است.

گرامشی می‌نویسد: «*حقیقت همیشه انقلابی است*». رئالیسم، هنرمند را الزاماً به سوسیالیسم نمی‌رساند، ولی مقابله با سوسیالیسم و ایدئولوژیِ آن به حکمِ ضرورت، هنرمند را به نفیِ رئالیسم می‌رساند. این در واقع همان ثمرهٔ انتقادِ ریویزیونیستی از رئالیسمِ سوسیالیستی است. ماهیّتِ ضدّ مردمی رویزیونیسم، چشم‌گیرتر از همه در مبارزه علیه اصلِ تعهّد در هنر ظاهر می‌شود. در جامعهٔ سوسیالیستی، تعهّد، والاترین حقیقتِ زندگی، و خدمت به خلق تلقّی می‌شود. درحالِ‌حاضر، پژوهشِ عمیقِ زندگی و دسترسی انسان به جوهرِ زندگی منطقاً نمی‌تواند به تعهّدِ کمونیستی نیانجامد. لویی آراگون، نویسنده و کمونیستِ مشهورِ فرانسوی این اندیشه را به موثّرترین وجهی در قالبِ کلمات ریخته است: «*برای کسانی که می‌پرسند -بالاخره شما بیش‌تر یک کمونیست هستید یا یک نویسنده؟، جوابِ من همیشه این است: من در درجهٔ اوّل یک نویسنده‌ام و چون نویسنده‌ام، کمونیستم." برای من توالیِ منطقیِ امور چنین است.*»

چنین است استدلالِ هنرمندی که از وجدانِ اجتماعی بهره دارد. هنرمند و شهروند در اثرِ خود یکی می‌شود و تفکیکِ این دو امکان‌پذیر نیست. بااین‌حال، باز رویزیونیست‌ها هرگز از این ادّعا خسته نمی‌شوند که وجودِ یک

ایدئولوژیِ روشن و وحدتِ ایدئولوژیک به‌هیچ‌وجه برای هنرمندانِ جامعهٔ سوسیالیستی ضرور نیستند، و این در حالی است که سراسرِ تاریخ هنرِ سوسیالیستی به وضوح تمام نشان داده است که وفاداری آگاهانه به آرمان‌های کمونیستی و ترقّیِ اجتماعی، شرطِ اساسی رشدِ هنر در جامعهٔ سوسیالیستی است.

آیا دست‌کم این ادّعاهای رویزیونیست‌ها بدیع‌اند؟ البته نه. همهٔ استدلال‌های آنان از زرّادخانهٔ روندهای ارتجاعی در استه‌تیکِ معاصر گرفته شده است. مثلاً، یورگن روهل (*Jürgen Ruhle*) ، شوروی‌شناسِ آلمانِ غربی، نوشتهٔ «تشکیلاتِ حزبی و ادبیّاتِ حزبی» اثرِ لنین را بیانیهٔ بردگیِ ادبیّات به واسطهٔ سیاست وصف کرده و تعهّد در هنر را زنجیری می‌خواند که به زور به دست‌وپای هنرمند بسته می‌شود. دروغ‌های مربوط به اصطلاح «دستورِ حزبی» در هنرِ سوسیالیستی، صفحاتِ کتاب‌ها و مقالاتی را سیاه می‌سازد که از قلمِ «مارکس‌شناسانِ» مرتجع تراوش می‌کند و هدفِ آن‌ها تحریفِ مفهومِ هدایتِ حزبی و نقشِ ثمربخشِ آن در ادبیّات و هنرِ کشورهای سوسیالیستی است. تطابقِ کاملِ موضعِ مارکس‌شناسان و موضعِ رویزیونیست‌ها در پیکار علیه هنرِ سوسیالیستی برای همه عیان است.

هنوز زمانِ زیادی نگذشته است از هنگامی که فیشر و گارودی کاخ‌های استه‌تیکِ خود را با استناد به متونِ کلاسیکِ مارکسیسم-لنینیسم بنا می‌کردند و در ضمن می‌خواستند بگویند که اصولِ مارکسیسم-لنینیسم در ضمنِ ساختنِ فرهنگِ کشورهای سوسیالیستی به انحراف کشانده شده است. امروز، خودِ گارودی و پیروانِ فیشر، نه‌تنها علیه سیاست‌های فرهنگی احزابِ کمونیست قیام می‌کنند، بل‌که به همان اندازه همهٔ اصولِ اساسی تدوین‌شده در آثارِ مارکس، انگلس و لنین را مورد ارزیابی مجدّد قرار می‌دهند. آنان از این هم فراتر می‌روند و با انصراف از شیوهٔ سابقِ خود می‌کوشند که اهمّیتِ بنیان‌گذارانِ مارکسیسم-لنینیسم را دست‌کم گرفته و نقشِ آنان را تحریف کنند..

فیشر و مارک در کتابِ «لنین واقعاً چه می‌گفت» (*Fischer and Mark, What Lenin Really Said*) ، خود به نفیِ میراثِ فلسفیِ لنینیسم برخاسته، لنین را در مقابلِ مارکس قرار داده و بارِ دیگر این افسانهٔ کهنه‌شده را زنده می‌کنند که گویا مارکس در درجهٔ اوّل یک تئوریسین و لنین یک مردِ عمل بوده است! فیشر از اهمّیتِ لنین به عنوانِ فیلسوف می‌کاهد؛ گارودی از لنین انتقاد می‌کند که نتوانسته است معنی حقیقی تجسّساتِ هنری قرنِ بیستم را بفهمد و از این قبیل. این‌جاست که آنان یک دورِ کامل پیموده‌اند: یعنی با "دفاع" از مارکسیسم-لنینیسم در برابرِ تحریف‌های دُگماتیک شروع کردند و با حملاتِ شرم‌آوری علیهِ مارکسیسم، علیهِ تئوری و فعّالیت‌های عملیِ مارکس، علیهِ استه‌تیک و عملِ سیاسیِ او تمام می‌کنند .

در سال ۱۹۶۷ فیلسوفِ مارکسیستِ آلمانی، روبرت اشتیگروالد (*Robert Steigerwald*) به تقلید از کتابِ معروفِ گارودی، اندیشهٔ اساسی کتاب **"هنر و همزیستی"** فیشر را کوششی در راه گسترشِ نامحدودِ دامنهٔ مارکسیسم جمع‌بندی کرد. او عنوانِ "مارکسیسمِ نامحدود" (*Limitless Marxism- Marxismus Ohne Ufer*) را برای نوشتهٔ خود دربارهٔ کتابِ فیشر برگزید. برای این کار دلایلِ کافی وجود داشت. درست به همان‌گونه که گارودی دامنهٔ رئالیسم را تا بدان‌جا گسترده بود که مُدرنیسم می‌توانست به جای آن بنشیند، فیشر نیز چنان تعبیرِ بازی از مارکسیسم به‌دست داد که مارکسیسم درآثارِ او به‌شکلِ ایدئولوژیِ بورژوایی درآمد.

انحرافِ تدریجی فیشر و گارودی از اصولِ اساسی استه‌تیکِ مارکسیست-لنینیستی و وداع کاملِ آنان با مارکسیسم-لنینیسم بسیار آموزنده است. این اعضای سابقِ جنبشِ کمونیستی، ارتدادِ ایدئولوژیکِ خود را با نفیِ

مستقیم خطّ سیاسی احزابِ خود آغاز نکردند. به‌عکس، هر دو نویسنده در سال‌های ۶۰ به انتقاد از به‌اصطلاح انحراف‌های دُگماتیکِ موجود در سیاستِ احزاب‌شان به ویژه در بابِ ادبیّات و هنر شروع کردند و موضعِ خود را غالباً در عرصهٔ سیاستِ فرهنگی در طرفِ مقابلِ خطّ حزب قرار دادند. معالوصف، منطقِ مبارزهٔ ایدئولوژیکِ معاصر، آنان را گام‌به‌گام به درجهٔ خیانتِ سیاسی رسانید.

این امر حائزِ اهمّیت است که ضمنِ انجامِ مبارزه‌ای پیگیر و خستگی‌ناپذیر علیه رویزیونیسم، از خطرِ دیگر یعنی دُگماتیسم هم غافل نباشیم.

درحالِ‌حاضر، مبارزه علیه دُگماتیسم که کامل‌ترین تجلّیِ خود را در دریافت‌های ماوراءِ چپ می‌یابد، برای جنبشِ جهانیِ کمونیستی کم‌اهمّیت‌تر از مبارزه علیه رویزیونیسم نیست. این سخن همان اندازه که دربارهٔ دیگر جنبه‌های حیاتِ ایدئولوژیک صادق است، دربارهٔ استه‌تیک و تئوری هنر نیز صدق می‌کند.

دُگماتیست‌ها حتّی از مبارزه علیه رویزیونیسم استفاده می‌کنند تا مفاهیمِ نادرست و کهنه‌شدهٔ خود را به دیگران قالب کنند. دُگماتیست‌ها مخصوصاً از رهگذرِ سوءتعبیر اصلِ لنینی تعهّد در هنر، ضربهٔ خطرناکی بر استه‌تیک و خلّاقیّت وارد می‌کنند. آنان بدونِ نفوذ در قلبِ جوهرِ استه‌تیکِ آفرینشِ هنری، به‌طور مصنوعی اثرِ هنری را به محتوای ایدئولوژیک-سیاسی، و شکلِ هنری تقسیم می‌کنند. دُگماتیست‌ها کیفیّتِ هنری اثر را زندگی نفسِ اندیشه در هنر نمی‌دانند، بل‌که آن‌را تا حدّ یک عاملِ صرفاً تصویری پایین می‌آورند. بدین‌سان، آنان ضابطهٔ استه‌تیکِ واحدی را که در ارزیابیِ هنری به کار می‌رود شقّه می‌کنند: ارزیابیِ سیاسی را در درجهٔ اوّل قرار می‌دهند، و ارزیابیِ استه‌تیک و هنری را وابستهٔ فرعیِ آن به‌حساب می‌آورند. هنر به مثابهٔ عرصهٔ خاصّ و پیچیده‌ای از دنیای معنوی انسان، در نگاهِ دُگماتیست‌ها به روُیهٔ دیگری از ایدئولوژیِ سیاسی بَدَل می‌شود که در عمل نیز در سیاست هضم می‌شود.

در اسنادِ تنظیمی حزبِ کمونیست اتّحادِ شوروی و سایر احزابِ کمونیستی دربارهٔ مسائلِ هنر، تعهّدِ هنری در پرتوِ اصلِ کمونیست در هنر مطرح گردیده است، لیکن درعین‌حال به وحدتِ ارگانیکِ محتوای فکری و تبحّرِ هنری، فردیّتِ استه‌تیکِ هنر، راه‌های خاصّ بیانِ اندیشه‌های مترقّی و تاییدِ ایده‌آل در هنر توجّهٔ درخور مبذول شده است. دُگماتیست‌ها ماهیّتِ اساسی هنر را مورد غفلت قرار می‌دهند، با درکِ ابتدایی خود از جهت‌گیریِ سیاسیِ هنر، اهمّیتِ آن‌را در مبارزهٔ ایدئولوژیک پایین می‌آورند، جلوی پیش‌رفتِ استه‌تیکِ زحمتکشان را می‌گیرند و از این راه به دامِ مخالفانِ استه‌تیکِ مارکسیست-لنینیستی می‌اُفتند.

دُگماتیسم هم درست به‌مانندِ رویزیونیسم، روشِ رئالیست-سوسیالیستی و صفتِ اساسی آن، یعنی وفاداری به حقیقتِ زندگی را مورد انتقاد قرار می‌دهد. دُگماتیست‌ها مفهومِ رئالیسمِ سوسیالیستی را "متناقض" می‌دانند، به این دلیل که این روشِ آفرینش طالبِ پژوهشِ هنریِ واقعیّتِ موجود است. به‌نظرِ آنان، وظیفهٔ هنرمند بیانِ چیزی نیست که وی در زندگی واقعی می‌یابد، بل‌که بیانِ چیزی است که در زندگی خواهد یافت و این به‌زعمِ آنان هنرمند را از قیدِ تصویرِ واقعیّتِ موجود در رنگ‌های حقیقیِ آن می‌رهاند. می‌گویند که رئالیسم به گذشته تعلّق دارد، به‌جای آن باید هنرِ معاصر را هرچه بیش‌تر از یک خصلتِ رُمانتیک بهره‌مند ساخت، زیرا که وظیفهٔ عمدهٔ هنر بیانِ رویاهای انسان دربارهٔ آیندهٔ زندگی است. به این علّت است که آنان پیشنهاد می‌کنند مفهومِ نوینی باید به جای رئالیسمِ سوسیالیستی عرضه شود و این مفهوم «تلفیقی از رئالیسمِ انقلابی و رمانتیسیسمِ انقلابی» است. به‌عبارتِ دیگر، هنر باید فعّالیتِ واحدی را به‌عهده گیرد و آن تکریمِ اندیشه‌هایِ جزمی است.

در ارتباط با این دریافتِ تصنّعی به‌جاست سه نکته را مورد تاکید قرار دهیم:

نخست این‌که روشِ رئالیسمِ سوسیالیستی خواهانِ بازآفرینی حقیقیِ زندگی در جریان رُشدِ انقلابی آن است، و این سخن بدین معنی است که روشِ مزبور هنرمند را نه تنها به تصویرِ دنیای واقعی به‌صورتی که واقعاً هست هدایت می‌کند، بل‌که هم‌چنین به او کمک می‌کند که واقعیّت را در دورنمای تاریخیِ آن ببیند. وفاداربودن به زندگیِ واقعی و بیانِ ایده‌آل در هنرِ رئالیسمِ سوسیالیستی را نمی‌توان از یک‌دیگر جدا کرد.

دوّم این‌که درخواستِ دوگماتیست‌ها دایر به «تلفیقِ رئالیسم و رُمانتیسیسم» شاید در نظرِ اوّل با این اندیشهٔ گورکی که "رئالیسم باید با پاره‌ای عناصرِ رُمانتیک آمیخته باشد" شبیه جلوه کند، لیکن هنگامی که گورکی از رُمانتیک سخن می‌گفت، مُرادِ او قابلیّت آن برای جذبِ رویاهای آینده در تصویرِ هنریِ واقعیّت بود. او همواره بر این نکته تاکید می‌ورزید که وظیفهٔ عمدهٔ هنرمند وفاداری به حقیقت است. در آثارِ گورکی، حقیقت و خیال هر دو به‌طورِ طبیعی تکمیل‌کنندهٔ یک‌دیگرند، درحالی‌که مطابقِ نظرِ دُگماتیست‌ها این‌دو مستقیما متضادّ با یک‌دیگرند.

هم‌چنین تذکرِ این نکته به‌جاست که گورکی در سال‌های واپسینِ حیاتِ خویش از استعمالِ فرمولِ «تلفیقِ رئالیسم و رُمانتیسیسم» امتناع می‌ورزید زیرا درآن‌زمان به‌این نتیجه رسیده بود که مفهومِ «رئالیسمِ سوسیالیستی» از جامعیّتِ کافی برخوردار است، عنصری از رُمانتیسیسمِ انقلابی را دربردارد و نیازی به تفصیلِ بیش‌ترِ آن نیست.

دُگماتیست‌ها همیشه اندیشه‌های خود را در حدّ اندیشه‌های گورکی نگه نمی‌دارند، بل‌که گاهی هم واپس نهاده و با اصولِ او به کلّی وداع می‌کنند. و بالاخره تعبیرِ دُگماتیکِ ایده‌آل نشانهٔ گسیختن از ماتریالیسم است. استه‌تیکِ مارکسیستی، مطابقِ تعبیرِ ماتریالیستی تاریخ، ایده‌آلِ اجتماعی و استه‌تیک را تجلّیِ وحدتِ ایده‌آل و واقعی می‌داند. یک ایده‌آلِ جداشده از واقعیّتِ انقلابی این واقعیّت را کاملاً آشکار می‌سازد که دُگماتیسم در استه‌تیک، مانندِ دُگماتیسم در سیاست، در عمل چیزی به‌جز رویزیونیسمِ معکوس نیست.

آزادیِ زنان از مبارزه برای آزادیِ زحمت‌کشان جُدا نیست...

زنِ زحمت‌کش دست در دستِ مردِ هم‌طبقه‌اش علیه نظامِ سرمایه‌داری می‌رزمد.

کلارا سِتکین، رهبرِ خردمندِ نهضتِ آزدی‌خواهی زنان و بنیان‌گذار روزِ بین‌المللی زنان

[پیشنهاددهندهٔ تعیین روز ۸ مارس به عنوان روزِ هم‌بستگی زنانِ جهان

در کنفرانس بین‌المللی زنانِ سوسیالیست،کپنهاک، سال ۱۹۱۰]

بازگشت به فهرست

شکل‌گیری و رشدِ هنرِ سوسیالیستی(۱)

م.کاگان/ برگردان: ح.کلجاهی

ارژنگ: نوشتارِ حاضر به‌قلم م.کاگان و برگردانِ ح.کلجاهی که مراحلِ شکل‌گیری و فرآیندِ رشد و تکاملِ هنرِ سوسیالیستی را درجوامع سرمایه‌داری و سپس سوسیالیستی بررسی می‌کند، در چهاربخش تنظیم‌شده‌است: ۱) منطقِ شکل‌گیری هنرِ سوسیالیستی در دورانِ سرمایه‌داری؛ ۲) تثبیتِ روش و تئوریِ هنری رئالیسمِ سوسیالیستی؛ ۳) قانون‌مندی‌های رشدِ هنرِ سوسیالیستی در دورانِ انتقال از سرمایه‌داری به سوسیالیسم؛ ٤) ساختمانِ کمونیسم و چشم‌اندازهای هنر. متنِ این نوشتار که نخستین‌بار در «فصل‌نامهٔ شورای نویسندگان و هنرمندانِ ایران، دفترِ ششم، بهار۱۳٦۱» نشریافته، به‌دلیلِ طولانی‌بودن در دو بخش و در دو شمارهٔ متوالی عرضه خواهد شد. اینک بخشِ اوّل:

***

۱- منطقِ شکل‌گیری هنرِ سوسیالیستی در دورانِ سرمایه‌داری

هنرِ سوسیالیستی ثمرهٔ فرایندِ تاریخیِ شکل‌گیریِ پرولتاریای انقلابی و آگاهی و روان‌شناسیِ طبقاتی آن و حاصل تبدیلِ این طبقه از یک «طبقهٔ در خود» به یک «طبقهٔ برای خود» است. در دههٔ ۱۸۴۰ تئوری علمیِ مارکسیستی که مبنای جهان‌بینی و آرمان‌های طبقهٔ کارگر است، در آلمان تدوین و تنظیم می‌شد و بنابراین شگِفت‌آور نیست که به موازاتِ آن «ایدئولوژی هنریِ» پرولتاریای سوسیالیست -یا به‌عبارتِ دیگر هنرِ سوسیالیستی- نیز تبلور یابد.

طبقهٔ کارگر مجالِ بسیار ناچیزی داشت که به دستِ خود و با کوششِ خود راهِ خود را به سوی هنر باز کند. امّا این طبقه از امکانِ دیگری برخوردار بود و آن این‌که می‌توانست نفوذِ معنویِ خود را بر قشرهای دموکراتیکِ

روشن‌فکرانِ هنری اعمال کند. دقیقاً در بینِ همین روشن‌فکران یعنی در بین نمایندگانِ رُمانتیسمِ انقلابی و رئالیسمِ انتقادی و بعدها، در قرنِ بیستم، حتّی در بینِ اکسپرسیونیست‌های چپ، سوررئالیست‌ها و فوتوریست‌ها بود که طبقهٔ کارگر، شاعران و هنرمندانِ خود را پیدا کرد و به آنان یاری نمود خود را از اسارتِ ایدئولوژی خُرده‌بورژوائی برهانند و به سخن‌گویانِ آگاهیِ سوسیالیستی تبدیل شوند. وقتی هاینریش هاینه، شاعرِ برجستهٔ آلمانی «**ترانهٔ کارگرانِ نسّاجیِ سیلزی**» را سُرود، انگلس نتیجه گرفت که این شاعر «به جَرگهٔ ما پیوسته است» و هاینه در بعضی از اشعار خود به «تبلیغِ سوسیالیسم» پرداخت.(۱)

مارکس اوّلین جوانه‌های هنرِ انقلابی سوسیالیستی را در اشعارِ هروگ *Freiligrath* و فریلی گرت *Herwegh* یافت و انگلس، گئورگ ویرت *(George Weerth)* را نخستین و مهم‌ترین شاعرِ پرولتاریای آلمان نامید که هم از فریلی گرت و هم از هاینه فراتر رفته است.(۲)

جالب این است که بُنیادگذارانِ مارکسیسم اوّلین جوانه‌های هنرِ پرولتاریایی را نه تنها در ادبیّات، بل‌که در نقاشیِ آلمان نیز مشاهده کردند. مثلا انگلس نوشت: یکی از نقاشی‌های هوبنر *(Hubner)* «بیش از صد جزوهٔ سیاسی به تبلیغِ سوسیالیسم کمک کرده است». به گفتهٔ انگلس، کارل لِسینگ *Charles Lessing* یکی دیگر از نقاشانِ آلمانی به جَرگهٔ طرف‌دارانِ سوسیالیسم پیوست.(۳)

مکاتباتِ مارکس و انگلس با فردیناند لاسال که حاوی تحلیلی از تراژدیِ او تحت عنوانِ **فرانتس فون زیکینگن*** است و نامه‌های انگلس به مینا کائوتسکی و مارگارت هارکنِس ***(Margaret Harkness)*** نشان می‌دهند که بُنیادگزارانِ مارکسیسم کاملا منطقی و به‌جا می‌دانستند که این نویسندگان بکوشند تا اوّلین مدل‌های هنرِ سوسیالیستی را به‌وجود آورند و شکست‌های آنان را صرفاً به خصایصِ فردی آگاهی آنان و به عدمِ تجانسِ جهان‌بینی و اصولِ استه‌تیکِ آنان نسبت می‌دادند.

بدین‌سان، هنرِ سوسیالیستی قرنِ نوزده نخستین گام‌های خودرا، که گاه با تردیدها و تناقض‌هایی همراه بود، نخست در آلمان، و سپس در سایرِ کشورهای اروپایی برداشت. دلیلِ این گفتار، به‌ویژه؛ اشعاری است از یک کارگرِ انگلیسی به‌نامِ ادوارد پ.مید *(Edward Mead)* که در مقالهٔ «شرایطِ طبقهٔ کارگر در انگلیس» اثرِ انگلس نقل شده‌اند(۴) یا داستانِ بسیار مشهوری است از ویلیام موریس تحت عنوانِ «خبرهایی از هیچ‌جا».

هنرِ سوسیالیستی بیش‌تر در فرانسه جوانه زد و اشعار و ترانه‌های کمونارها *(Communards)* را به‌وجود آورد که «**انترناسیونال**» اثرِ جاودانی اوژن پوتیه(شاعر) *(Eugene Pottier)* و پی‌یر دِگی‌تر(آهنگساز) (*Pierre Degeyter)* اوجِ آن به‌شُمار می‌رفت؛ یا طرح‌های انقلابی هونوره دومیه *(Honore Daumier)* و هنرمندانِ دیگر و بالاخره جُنبشِ هنری وسیع فرهنگِ معاصرِ فرانسه را پایه‌ریزی نمود که هنرمندانی نظیرِ الوار، استیل *(Stil)*، فوژرون ***(Fougeron)*** ، تاسلیتسکی *(Taslitzky)* و دیگران در رأسِ آن قرار دارند. این جُنبشِ نیرومند تا حدودی در بزرگ‌ترین طرف‌دارانِ فرهنگِ فرانسه نظیرِ فرانس، باربوس، رولان، لژه و پیکاسو مؤثّر افتاده است.

گسترشِ هنرِ سوسیالیستی در دیگر کشورهای سرمایه‌داریِ اروپا و آسیا و آمریکای شمالی و جنوبی شخصیّت‌هائی نظیرِ نِرودا و نزوال(*Nezval*) آمادو(*Amado*) و حکمت، آندرسون نکسو *(Anderson Nexö)*

، و پراتولینی *(Pratolini)* ، گوتوزو*(Guttuzo)* و بید استراپ *(Bidstrup)* ، فوچیک *(Fucik)* و گی‌ین *(Guillen)*را به‌وجود آورد، و نامِ برشت و بِشِر *(Becker)* ، آیسلر *(Eisler)* و بوش *(Busch)* را که نمایندگانِ هنرِ سوسیالیستیِ آلمان هستند پُرآوازه ساخت.

کاملا منطقی است که موفّقیت‌های هنرِ سوسیالیستی در هر کشوری با دامنهٔ جُنبشِ کارگری و کمونیستی متناسب باشد:

این موفّقیت‌ها در فرانسه به‌مراتب بیش‌تر از بریتانیا، در ایتالیا مهمّ‌تر و چشم‌گیرتر از ژاپن، و در آمریکای لاتین جدّی‌تر از ایالاتِ متّحدهٔ آمریکا هستند. به این دلیل اوّلین پیروزی‌های هنرِ سوسیالیستی در روسیّه در زمان انقلابِ ۱۹۰۵-۱۹۰۷ به ثمر رسید؛ زیرا که این سال‌ها در جهت‌گیریِ ایدئولوژیک و استه‌تیکِ ماکسیم گورکی نقطهٔ عطفِ مهمّی به‌شُمار می‌رفتند و به‌قولِ لنین او را قادر می‌ساختند با جُنبشِ کارگران *«پیوندِ بسیار نزدیکی برقرار کند.»*(۵)

سال‌ها پیش‌از این، یعنی در دههٔ ۱۸۹۰ هنرِ پرولتاریا با اشعار و ترانه‌های انقلابی رادین ***(Radin)*** (که آثاری نظیر **«شجاعانه گام بردارید رفقا»** را نوشت)، کرژیژانوسکی ***(Krhizhanovsky)*** (که متنِ روسی **وارشاویانکا، خشم، ای ستم‌گران** و **پرچمِ سُرخ** را خلق کرد)، و کاتس *(Kots)* (که متنِ روسیِ **انترناسیونال** را به‌وجود آورد)، و تعدادی دیگر از شعرای انقلابی راهِ خود را در روسیّه باز کرد؛ امّا این **گورکی** بود که توسط لنین به **«بزرگ‌ترین نمایندهٔ هنرِ پرولتاریا»** ملقّب شد.(۶)

گورکی به این دلیل بُنیادگزارِ رئالیسمِ سوسیالیستی در ادبیّات نام گرفت که در داستانِ **«مادر»** و نمایش‌نامهٔ **«دشمنان»** توانسته بود راهِ حلّ ایدئولوژیک و هنریِ مسائلی را پیدا کند که از عهدهٔ نویسندگانِ نه چندان با استعدادی چون لاسال، کائوتسکی یا هارکنس، و حتّی از عهدهٔ نویسندگانِ با استعدادی نظیرِ هاپتمان ***(Hauptman)*** و زولا که در آثارِ خود به زندگی و مبارزهٔ طبقهٔ کارگر علاقه نشان می‌دادند، ساخته نبود.

این سخنِ لوناچارسکی را که *«پرولتاریا اوّلین بار از طریق گورکی به خودآگاهیِ هنری رسید، همان‌طوری که از طریقِ مارکس انگلس و لنین به خودآگاهیِ فلسفی و سیاسی رسیده بود»*، نباید بدین معنی گرفت که او گورکی را نخستین هنرمندِ پرولتاریا در تاریخ هنرِ جهان می‌داند، بل‌که چنین باید معنی کرد که این هنرمندِ بزرگِ روسی اوّلین کسی بود که فهمِ سوسیالیستیِ پرولتاریا را از جهان به عنوانِ سیستمِ استه‌تیکِ مستقلّی از نظراتِ مربوط به آفرینشِ هنری عرضه کرد.

بدین‌سان در طول تکاملِ فرهنگِ هنری اروپا در قرونِ نوزده و بیست، یک برنامهٔ استه‌تیکِ خاصِّ پرولتاریا و یک روشِ جدیدِ آفرینشِ هنری برای اجرای این برنامه به‌تدریج شکل گرفته است.

حال این سؤال پیش می‌آید: چگونه روشِ هنری سوسیالیستی از بطنِ علائق و آرمان‌های ایدئولوژیک و استه‌تیکِ خاصِّ پرولتاریای انقلابی فراروئید؟ و چگونه علمِ مارکسیسم شالودهٔ تئوریکِ این فرآیند را فراهم ساخت؟

۲- تثبیتِ روش و تئوریِ هنری رئالیسمِ سوسیالیستی

از بدیهی‌ترین نکته آغاز می‌کنیم: هنرِ پرولتاریا جهانی را که منعکس می‌کرد از دیدگاهِ جدیدی می‌نگریست؛ دیدگاهی که از برکتِ مبارزهٔ انقلابی طبقهٔ کارگر بدان رسیده بود. دقیق‌تر بگوئیم: این دیدگاه یک دیدگاهِ سوسیالیستی بود (بدیهی است که منظورِ ما ایدئولوژیِ سوسیالیسمِ علمی است نه سوسیالیسمِ تخیّلی). وقتی انگلس جوهرِ ایدئولوژیکِ آثاری را که جهان را از موضعِ پرولتاریا نشان می‌دهند تعریف می‌کرد، مستقیماً از «داستانِ ناظر به سوسیالیسم» (دو نامه به مینا کانوتسکی) و «داستانِ سوسیالیستی عریان»(۷) (در نامه به مارگارت هارکنس) سخن می‌گفت. چند دهه بعد، لنین موضعِ ایدئولوژیکِ هنرِ پرولتاریا را جانب‌داریِ کمونیستی نام داد.

مسئلهٔ پیچیده‌تر این است که آیا سیستمِ استه‌تیکِ معیّنی در آگاهی طبقهٔ کارگر شکل گرفته است یانه، و اگر شکل گرفته است، این سیستمِ استه‌تیک چیست؟

رویزیونیست‌ها به این سؤال چنین پاسخ داده اند:

در علائقِ استه‌تیکِ پرولتاریا و ملّت‌های سوسیالیست چیزِ مشخّصی وجود ندارد و نمی‌تواند وجود داشته باشد. ایدئولوژیِ سوسیالیستی با تضمینِ آزادی کاملِ آفرینشِ هنری هرگونه اصلِ تفسیرِ هنریِ زندگی را می‌پذیرد؛ از اصولِ رئالیستی و رُمانتیک گرفته تا اصولِ سمبولیک، اکسپرسیونیستی، سوررئالیستی و حتّی آبستراکسیونیستی (تجریدی). به عبارتِ دیگر، هنرِ سوسیالیستی چه از لحاظِ سبک و چه از لحاظِ روش، مقیّد و محدود نیست؛ هنرِ سوسیالیستی فقط یک جُنبشِ ایدئولوژیک است نه یک جُنبشِ ایدئولوژیک-هنری. تأثیری که این برداشت روی روشن‌فکرانِ هنریِ کشورهای سرمایه‌داری و حتّی سوسیالیستی باقی می‌گذارد، ما را بر آن می‌دارد که به چگونگی تحلیلِ این مسئله توسطِ بُنیادگذارانِ مارکسیسم توجّهٔ جدّی مبذول داریم و زیرِ این عنوان، فرآیندِ واقعی شکل‌گیری و رشدِ هنرِ سوسیالیستی را موردِ بررسی قرار دهیم.

انتقاداتِ اساسیِ مارکس و انگلس به تراژدیِ «**فرانتس فون زیکینگن**» اثرِ فردیناند لاسال صرفاً به جنبه‌های سیاسی و فلسفیِ آن مربوط نمی‌شد، بل‌که به اصولِ هنریِ نهفته در آن نیز نظر داشت. مارکس و انگلس هر دو -ولیکن مستقلّ از یک‌دیگر- متوجّهٔ این اشتباه شدند که لاسال در اثرِ خود واقعیّت را آرمانی(ایده‌آلیزه) کرده است و متذکّر شدند که یکی از عناصرِ اُرگانیکِ هنرِ سوسیالیستی باید «شکسپیری کردن»، یعنی رئالیسم باشد. انگلس توضیح داد: *«به نظرِ من یک نمایشنامه‌نویس نباید جنبهٔ رئالیستی را به‌خاطرِ ایده‌آلیستی و شکسپیر را به‌خاطر شیلر به فراموشی سپارد»*، زیرا که *«آیندهٔ نمایش»*، *«ترکیبی کامل از ژرفای ایدئولوژیک و دریافتِ همه‌جانبهٔ تاریخ... با پویائی و عملِ شکسپیری»*، یعنی با رئالیسم، خواهد بود.(۸)

انگلس در نامه‌ای به مینا کانوتسکی، تمایلِ او را به آرمانی‌کردن قهرمانان نادرست می‌شُمارد و می‌نویسد: آرنولد *«شایسته‌تر از آن است که باید باشد»*، او *«برای این دنیا زیادی خوب است»*؛ *«در الِسا* ***(Elsa)*** *هنوز نوعی فردی‌کردن (اندیویدوالیزاسیون) به چشم می‌خورد، گرچه او نیز آرمانی شده است»*؛ *«هرگز شایسته نیست که نویسنده‌ای قهرمان خود را به عرشِ اَعلاء برساند»*.

در نامه‌ای به مارگارت هارکنس، داستانِ او را به خاطرِ این‌که «*به اندازهٔ کافی رئالیستی نیست*» و موقعیّت‌ها کاملا غیرِ نمونه‌وار (غیرِتیپیک) هستند به بادِ انتقاد می‌گیرد و از «**کمدیِ انسانی**» بالزاک، که به‌نظرِ انگلس غنای تجاربِ او برای داستان سوسیالیستی بسیار گران‌بهاست، به‌عنوان بزرگ‌ترین نمونهٔ رئالیسم یاد می‌کند.(**۹**)

دیدگاهِ استه‌تیکِ لنین نیز مشابهٔ دیدگاهِ استه‌تیکِ انگلس بود. لنین در مقالاتی دربارهٔ لئون تولستوی و در اظهارنظرهای بی‌شُمارِ دیگری پیرامونِ استه‌تیک تأکید می‌ورزد که هنرِ پرولتاریا باید در مسیرِ رئالیسم و انعکاسِ حقیقیِ زندگی حرکت کند، و هرگونه آرمانی‌کردنِ واقعیّت را قویا محکوم می‌کند.

کلِر شریدان***(clare Sheridan)*** ، هنرمندِ انگلیسی که مجسّمه‌ای از لنین ساخته است و با لنین دربارهٔ موضوعاتِ هنری به گفت‌وگو نشسته است، در خاطراتِ خود از او چنین نقل می کند: «این عیبِ هنرِ بورژوایی است که همیشه زیبا می‌سازد»(**۱۰**)

به گفتهٔ ماریا آندریوآ***(Maria Andreyeva)*** ، لنین حتّی در داستانِ «**مادر**» گورکی، که برخلافِ پلخانف آن‌را ارجِ زیاد می‌نهاد، یک عیبِ اساسی تشخیص می‌دهد و آن این است که گورکی در این داستان روشن‌فکرانِ انقلابی را تا حدودی آرمانی کرده است.(**۱۱**)

بر چنین زمینه‌ای است که ادّعا می‌کنیم فکرِ ارتباطِ اورگانیک نگرشِ سوسیالیستی یا جانب‌داریِ کمونیستی با علائقِ رئالیستی در آفرینشِ هنری، یعنی فکرِ رئالیسمِ سوسیالیستی، در بینِ مارکس، انگلس و لنین مشترک بود. مفهومِ «رئالیسمِ سوسیالیستی»، هر کسی که آن‌را اختراع کرده باشد، خلاصهٔ دقیقی است از اندیشه‌های کلاسیک‌های مارکسیسم-لنینیسم، که نقشِ تاریخی تدوینِ اساسی‌ترین اصولِ روش آفرینش هنرِ سوسیالیستی را به انجام رسانده است.

امّا باید پرسید کدام منطق مارکس، انگلس و لنین را متقاعد کرده است که آگاهیِ سوسیالیستی، در دریافتِ هنریِ خود از جهان، باید با جریانِ استه‌تیکِ رئالیستی درهم‌آمیزد نه با جریان دیگری؟ آیا چنین اعتقادی از سلیقه‌های شخصی و پیش‌داوری‌های استه‌تیکِ آنان برمی‌خیزد؟

بدیهی است که دلایلِ این درهم‌آمیزی بسیار عمیق‌تر از این‌هاست. مارکس و انگلس هنرِ دورانِ باستان را ارج می‌نهادند و رافائل و شیلر را ستایش می‌کردند، امّا این ستایش به هیچ وجه مانع از آن نمی‌شد که بگویند هنرِ نوزادِ پرولتاریانی باید از روش‌های شکسپیر و رامبراند استفاده کند نه از روش‌های رافائل و شیلر؛ و اصولِ انعکاسِ زندگی که بر هنرِ دوران باستان حاکم بود نمی‌تواند نقطهٔ حرکتِ هنرِ سوسیالیستی باشد. به‌علاوه از شواهدِ موثّقی که لوناچارسکی ارائه داده است می‌دانیم که «*ولادیمیر ایلیچ هرگز نکوشیده است خوش‌آمدها و بدآمدهای استه‌تیکِ خود را به‌عنوانِ رهنمود تحمیل کند*».(**۱۲**) این دلیلِ دیگری است حاکی از این‌که برای لنین مبارزه به‌خاطرِ گرایشِ رئالیستی در هنرِ سوسیالیستی خطّمشی‌ای بود که بر تئوری تکیه داشت، نه بیانِ پیش‌داوریهای استه‌تیکِ ذهنی.

ضرورتِ تبعیت از اصولِ رئالیستی در هنرِ سوسیالیستی بر جهان‌بینیِ مارکسیست-لنینیستی مبتنی است که اندیشهٔ سوسیالیسم را از یک رؤیای تخیّلی و آرمانِ تجریدی به یک علم تبدیل کرده است. مارکس و انگلس

تاکید می‌ورزند که *«کمونیسم برای ما **وضعِ موجودی** نیست که باید استقرار یابد یا **آرمانی** نیست که واقعیّت باید خود را با آن منطبق سازد، بل‌که جُنبشی است **واقعی** که وضعِ موجود را نفی می‌کند.»* **(۱۲)**

این اندیشه که با وضوح و صراحتِ حیرت‌آوری تنظیم شده است، با استه‌تیک ارتباطِ مستقیمی دارد. درست همان‌طوری که ایدئولوژیِ خُرده‌بورژوائی و حتّی بیش‌از آن، سوسیالیسمِ تخیّلیِ فئودالی هنر را بر آن داشت که راهِ **آرمانی‌کردنِ** رمانتیکِ زندگی را طیّ کند (زیرا که آرمانی در زندگیِ واقعی ریشه نداشت و بنابراین می‌بایست بر اساسِ «چنین نیست، لیکن چنین باید باشد» اختراع شود). ایدئولوژی سوسیالیسمِ علمی از هنر می‌خواست با زندگی برخوردِ کاملا رئالیستی داشته باشد زیرا که این برخورد تنها برخوردی بود که هنر را قادر می‌ساخت «**حرکتِ واقعی**» از وضعِ اجتماعی کُهنه به وضعِ اجتماعی جدید را دریابد. جهان‌بینی سوسیالیستی پرولتاریا ذاتاً با هر نوع آرمانی‌کردنِ واقعیّت مخالف است و رئالیسم را تنها وسیلهٔ مناسب برای بازآفرینیِ زندگی در ایماژهای هنری می‌داند.

دوّمین نتیجهٔ مهمّ استه‌تیک نیز از همین واقعیّت ناشی می‌شود: شکل‌هائی از رئالیسم که توسطِ هنرِ قبل از سوسیالیسم پدیدآمده بود، برای تجسّمِ نگرشِ سوسیالیستی مناسب نبود زیرا که هم رئالیسمِ رنسانس و هم رئالیسمِ روشن‌گرانه یا انتقادی قرنِ نوزده، به علّتِ مقیّدبودن به بازآفرینیِ راستینِ وضع زمانِ خود، نمی‌توانستند فرایندِ «حرکتِ واقعیِ» زندگی را آن‌چنان‌که هست منعکس سازند.

هنرمندانِ رئالیستِ قرن‌های هفده، هیجده و نوزده چشم‌اندازِ آتی تکاملِ اجتماعی را نمی‌دیدند و نمی‌توانستند ببینند؛ آنان نمی‌توانستند پیش‌بینی کنند وضع در آینده چگونه خواهد بود یا فردا چگونه از بطنِ امروز فرامی‌روید. بنابراین یا به توصیفِ فاکت‌های زندگی، همان‌گونه که بودند، می‌پرداختند و فرایندهای تاریخی را نادیده می‌گرفتند، یا این اعتقادِ تلخ را بیان می‌کردند که وضعِ ناخوشایندِ موجود هرگز تغییر نخواهد یافت و یا حدّاکثر، می‌کوشیدند به کمکِ برداشت‌های تخیّلی سیاسی، استه‌تیک و یا حتّی دینی، معنی گرایش‌های تکاملِ زندگی را دریابند؛ نظیر گوگول و دیکنس، تولستوی و داستایوسکی، چخوف و ایبسن. بنابراین شگِفت‌آور نبود که در حالتِ اخیر، روشِ رئالیستی کار نمی‌کرد و با مانع روبرو می‌شد، و حتّی معتقدترین رئالیست‌ها مجبور بودند به انواع وسائلِ آرمانی‌کردن توسّل جویند و از زمین‌داران یا سرمایه‌داران، از پرنس میشکین ***(Myshkin)*** یا پلاتون کاراتایف ***(Flaton Karatayev)*** ایماژِ غیرِواقعی و آرمانی خلق کنند.

تنها جهان‌بینی علمیِ پرولتاریای سوسیالیست می‌توانست راهِ رهائی از این بُن‌بست را نشان دهد. این جهان‌بینی با گُشودن چشمِ هنرمند به قوانینِ واقعی تکاملِ اجتماعی از رئالیسم می‌خواست این تکامل را با اشکالِ هنری تفسیر کند و در عینِ حال آن را وادار می‌کرد وسایلِ جدیدی که تاکنون وجود نداشت، برای شکل‌دادنِ ایماژهای پویائی هستیِ اجتماعی و آگاهی انسان‌ها پیدا کند. یا به بیانِ مارکس و انگلس این جهان‌بینی از هنر می‌خواست «وضعِ موجود» را همان‌گونه که هست تصویر نکند، بل‌که به خلقِ *«حرکت واقعی که وضعِ موجود را نفی می‌کند»* بپردازد. به همین دلیل است که کوششِ هارکنس در راهِ تلفیقِ دیدگاهِ سوسیالیستی با رئالیسم، به‌قولِ انگلس، سطحی، مکانیکی و غیرِاُرگانیک از کار درآمد.

پذیرشِ رئالیسمِ اقتصادی از جانبِ این نویسندهٔ انگلیسی او را قادر ساخت شخصیّت(کاراکتر)هایی خلق کند که «در محدودهٔ خود به‌قدرِ کافی نمونه‌وار(تیپیک) بودند»، ولی این محدوده از دیدگاهِ رئالیسمِ جدید، یعنی رئالیسمِ سوسیالیستی بسیار تنگ بود زیرا که برای این نوع رئالیسم موقعیّت‌های اجتماعی-تاریخی به این دلیل نمونه‌وار نیستند که طبقهٔ کارگر رنج می‌برد و ستم می‌بیند، بل‌که به این دلیل نمونه‌وارند که طبقهٔ کارگر می‌کوشد از طریقِ مقابلهٔ فعّال با ستم‌گران به رنجِ خود پایان بخشد، به مبارزهٔ انقلابی بر می‌خیزد و به عمده‌ترین نیروی پویای تکاملِ اجتماعی تبدیل می‌شود. انگلس می‌نویسد: *«واکنشِ عصیانی طبقهٔ کارگر در مقابلِ محیطِ ظالمانه‌ای که آن‌را احاطه کرده است و کوشش‌های تکان‌دهندهٔ آگاهانه یا نیمه‌آگاهانهٔ آن برای بازیافتنِ مقامِ انسانی خود، به تاریخ تعلّق دارد و بنابراین باید در قلمروِ رئالیسم جائی برای خود پیدا کند»*(۱۳)

این است منطقی که گرایشِ مقاومت‌ناپذیر نگرشِ سوسیالیستی را به رئالیسم، و نه به هر روندِ هنری دیگری توضیح می‌دهد؛ و این است منطقی که نشان می‌دهد چرا رئالیسم وقتی از جهان‌بینیِ سوسیالیستی مایه می‌گیرد، شکلی دگرگونه می‌یابد و به‌صورت روشِ نوینِ آفرینشِ هنری -یعنی روشِ رئالیسمِ سوسیالیستی- متجلّی می‌شود. در «**ترانهٔ کارگرانِ نسّاجی سیلزی**» و «**انترناسیونال**»، در اشعارِ گئورگ ویرت و در ترانه‌های انقلابیونِ روسی این روش در «شکلِ جَنینی» خود ظاهر شد، زیرا که نفسِ ژانرِ ترانه صرفاً ارائهٔ «طرحی» از اندیشهٔ بازسازی انقلابیِ جهان را ممکن می‌ساخت.

روشِ رئالیسمِ سوسیالیستی توانائی‌های پنهانِ خود را در زمینهٔ باز آفرینی فرآیندِ واقعی زندگی فقط در شکل‌ها و ژانرهایی می‌توانست نشان‌دهد که زندگی را در اشکالِ خودِ زندگی تصویر می‌کنند: یعنی در ژانرهای روایتی ادبیّات، در نمایش، در نقاشی و طراحی - امّا بالاتر و بیش‌تر از همه در داستان و نمایش، زیرا که طبیعتِ ایستای هنرهای تجسّمی اجازه نمی‌دهد این هنرها پویائی زندگی را تجسّم بخشند. بهمین دلیل است که آثارِ هوبنر و لِسینگ، نقاشانِ آلمانی؛ دومیه، هنرمندِ بزرگِ فرانسوی؛ و کاساتکین، نقاشِ برجستهٔ روسی در مورد مبارزاتِ انقلابی طبقهٔ کارگر نتوانست به صراحت و وضوحِ داستانِ «**مادر**» و نمایش‌نامهٔ «**دشمنان**» اثرِ گورکی، توانائی‌های رئالیسمِ سوسیالیستی را نشان دهد.

در این آثار، گورکی کاری را انجام داد که بیست سال پیش انگلس پیامبرانه پیش‌بینی کرده بود. او به «مقامِ» مبارزهٔ انقلابیِ پرولتاریا در قلمروِ رئالیسم تأییدِ هنری بخشید. برتریِ گورکی نسبت به لئون تولستوی و آنتوان چخوف، معاصرانِ بزرگِ سالمندتر از خود، نه از این جهت است که او با استعدادتر از آن‌هاست و یا عمیق‌تر از آن‌ها به انتقاد از سرمایه‌داری پرداخته است، بل‌که به‌خاطرِ فهمِ هنری اوست. از اساسی‌ترین مبارزهٔ اجتماعیِ دورانی که در آن زندگی می‌کنیم - یعنی از برخوردِ بینِ بورژوازی و پرولتاریا.

گورکی دریافت که کمال‌بخشیدن به اخلاقِ خود یا احیای اخلاقِ مسیحیّت نیست که پلیدی‌های اجتماعی را از بین می‌برد بل‌که صرفاً مبارزهٔ انقلابیِ طبقهٔ کارگر است که آن‌ها را نابود می‌سازد. به‌علاوه، گورکی توانست نشان بدهد که این مبارزه توسطِ تئوریسین‌ها، ایدئولوگ‌ها و سیاست‌مداران بر جامعه تحمیل نمی‌شود، بل‌که از تکاملِ عینی خودِ زندگی، از سرشتِ آشتی‌ناپذیرِ تضادّ طبقاتی و رشدِ آگاهیِ پرولتاریا نشأت می‌گیرد. سرنوشتِ پاول ولاسوف ***(Pavel Vlasov)*** و نیلوونا*(Nilovna)* که از جهل و انفعال به قهرمانی‌گریِ انقلابی رسیدند، از

قانون‌مندی تکاملِ جتماعی حکایت می‌کند. بیانِ این قانون‌مندی از رئالیسمِ انتقادی ساخته نبود و هنوز هم ساخته نیست. به همین دلیل است که لنین اثرِ گورکی را اثرِ والائی ارزیابی می‌کند.

در تدوینِ برنامهٔ استه‌تیکِ هنرِ پرولتاریا، لنین از همان مقدّمات آغاز کرد که مارکس و انگلس آغاز کرده بودند و طبیعتاً به همان نتایجی رسید که آنان رسیده بودند.

برای لنین پذیرشِ این ضرورت که هنرِ سوسیالیستی باید در جهتِ رئالیسم گام بردارد، با دریافتِ کلّی او از حقیقتِ حیاتِ معنوی طبقهٔ کارگر و فعّالیت‌های حزب و حکومتِ شوروی ارتباطِ نزدیک داشت. تصادفی نیست که روزنامهٔ اصلی حزب که به همّتِ لنین پایه‌ریزی شد، پراودا (**حقیقت**) نام داشت و علی‌رغمِ شدّتِ سانسور این اسم بدونِ تغییر باقی‌ماند. بعد از پیروزی انقلابِ سوسیالیستی در روسیّه، لنین در سخنرانی‌ها و مقالاتِ خود هرگز از ذکرِ این نکته خسته نمی‌شد که **حقیقت‌گوئی در کارِ ترویج و تبلیغِ حزب ضروری است** و هر شکلی از آرمانی‌کردنِ وضعِ موجود، پیرایه‌بستن به حقیقت، خیال‌پردازی، تفکّرِ آرزومندانه یا حتّی بیانِ بُزدلانه و شرم‌گینانهٔ نیمه-حقیقت، به منافعِ انقلاب و ساختمانِ سوسیالیسم آسیب می‌رساند.

لنین با اطلاعِ کامل از این‌که دشمنانِ انقلاب ممکن است از انتقاد از خود در شوروی در جهتِ منافعِ خود بهره‌برداری کنند می‌گوید: *«بگذارید بهره‌برداری کنند. ما از حقیقتِ عُریان و بی‌پرده بیش‌تر سود خواهیم برد زیرا مطمئنیم گرچه این حقیقت تلخ و نامطبوع است، ولیکن اگر به درستی شنیده شود، هر کارگرِ آگاه از منافعِ طبقاتیِ خود و هر دهقانِ زحمت‌کش تنها نتیجهٔ صحیحی را که می‌توان از آن گرفت، از آن خواهد گرفت.»*(۱۵)

الکساندر تواردوسکی *Alexander Tuardovsky* دریافتِ لنین را از حقیقت، به عنوانِ عالی‌ترین ارزشِ سیاسی، پداگوژیک و استه‌تیک، با چنین کلامِ زیبائی بیان می‌کند:

«زندگی تمامِ معنایِ خود را خواهد باخت

میدانی بدونِ چی؟

بدونِ حقیقت که زندگی را سزاوارِ زیستن می‌کند

بدونِ حقیقت که به دل‌ها راه می‌یابد

حقیقت تنها حقیقت

هر چند که تلخ بوده باشد.»

تحریفِ اصولِ رئالیسمِ سوسیالیستی که در گذشته اتّفاق افتاده است، در بسیاری موارد نتیجهٔ انحراف از اصولِ لنین در این زمینه است. پرچمِ «رئالیسمِ سوسیالیستی» را گاه نویسندگانی برداشته‌اند که آثارشان از هر نوع رئالیسم فرسنگ‌ها فاصله دارد. از بیستمین کنگرهٔ حزبِ کمونیستِ اتّحادِ شوروی به بعد، این انحرافات با قاطعیّتِ تمام تصحیح شده است و بازگشتی به فهمِ واقعاً مارکسیستی و لنینیستیِ این ضرورت صورت گرفته است که رئالیسمِ سوسیالیستی باید چه در نشان‌دادن گذشتهٔ انقلابیِ کشور، چه در تصویرِ روزهای دردناکِ جنگِ کبیرِ میهنی، و چه در نمایش مشکلاتِ ساختمانِ سوسیالیسم در سال‌های قبل و بعد از جنگ، با

کامل‌ترین، عمیق‌ترین و قطعی‌ترین حقیقت‌گویی‌ها همراه باشد. این فرایند دستاوردهای مهمّی در زمینهٔ ادبیّات، تئاتر و سینما به ارمغان آورده است.

با این‌حال، گرایش‌های نئوکلاسیستی به سوی آرمانی‌کردن هنوز هم چه در تئوری و چه در پراتیک دیده می‌شود. وقتی بعضی از تئوریسین‌ها و منتقدین، مفهومِ «قهرمانِ آرمانی» را جانشینِ «قهرمانِ مُثبت» [یا] «شخصیّت حماسی» می‌سازند و می‌کوشند ثابت کنند که آرمانی‌کردنِ زندگی ما همراه با نشان‌دادنِ جنبه‌های نمونه‌وارِ (تیپیک) آن صحیح وحتّی ضروری است، اساساً بر یک برداشتِ متافیزیک از رابطهٔ بینِ واقعی (رئال) و آرمانی (ایده‌ال) تکیه می‌کنند و در توانِ آموزشیِ رئالیسم، به‌عنوان هنرِ حقیقتِ زندگی تردید روا می‌دارند.

ناگفته پیداست تا آن‌جا که آرمانِ کمونیستی در شخصیّت و عملِ معاصرینِ ما تحقّق می‌یابد؛ یا به‌عبارتِ دیگر تا آن‌جا که آرمانِ کمونیستی به یک واقعیّتِ بالفعل تبدیل می‌شود، می‌توان و باید آن‌را در هنرِ سوسیالیستی تجسّم بخشید. امّا حتّی در این مورد نیز هنرِ سوسیالیستی، زندگیِ واقعی را باز آفرینی می‌کند و تکنیکِ هنریِ آن تیپ‌سازی است نه آرمان‌سازی.

پاول ولاسوف، قهرمانِ «**مادر**» اثرِ گورکی، پاوکاکورچاگین ***(Pavka Korchagin)*** قهرمانِ «**چگونه فولاد آبدیده شد**» اثرِ نیکولای آستروفسکی، کمیسر در «**تراژدیِ خوش‌بینانه**» اثرِ ویشنوسکی، سرگئی در «**داستانِ ایرکوتسک**» اثرِ آربوزوف، قهرمان فیلم‌های سه‌گانهٔ کوزنتسف دربارهٔ زندگیِ گورکی، و تروبرگ و آلیوشا اسکوورتسوف در «**حماسهٔ یک سرباز**» اثرِ چوخرای؛ همه قهرمانانِ تیپیکِ زمانِ ما هستند، نه چهره‌های آرمانیِ کلاسیک یا رمانتیک. وقتی آرمانی جانشینِ واقعی نبود و وقتی هنرمند می‌کوشد به‌جای منعکس‌کردنِ فرآیندِ اجتماعی-تاریخیِ تحقّقِ یک آرمان، خودِ آن آرمان را نشان دهد، از روشِ رئالیسمِ سوسیالیستی چیزی جز اسم باقی نمی‌ماند و این به دشمنان هنر سوسیالیستی بهانه می‌دهد تا از ناسازگاربودنِ رئالیسم با جهان‌بینیِ سوسیالیستی سخن گویند.

در این‌جا به‌عنوانِ نمونه نحوهٔ برخوردِ «آلبر کامو»، یکی از اوّلین نمایندگانِ اگزیستانسیالیسمِ مُدرن را با این مسئله ذکر می‌کنیم:

کامو در سخنرانی ۱۴ دسامبر ۱۹۵۷ خود در دانشگاهِ اوپسالای ***(Upsala)*** سوئد می‌گوید: پایهٔ اساسی رئالیسمِ سوسیالیستی این است که *«بدونِ گزینش، واقعیّت را نمی‌توان نشان داد.» درست است که کامو اعتراف می‌کند نوعی گزینش از میانِ موادّ زندگی همیشه برای هنر ضروری است، ولی به اعتقادِ او تئوری رئالیسمِ سوسیالیستی «اصلِ گزینشِ خود را نه براساسِ واقعیّتی که می‌شناسیم، بل‌که بر اساسِ واقعیّتِ آینده استوار می‌کند. برای بازآفرینیِ آن‌چه اکنون وجود دارد لازم است طرحی از آن‌چه خواهد آمد به‌دست بدهیم. به‌عبارتِ دیگر موضوع رئالیسمِ سوسیالیستی چیزی است که هنوز تحقّق نیافته است.»* چه تناقضِ آشکاری!... در تحلیلِ نهائی یک چنین هنری تا آن‌جا می‌تواند سوسیالیستی باشد که دیگر رئالیستی نباشد.

بدیهی است که چنین تعبیری از روشِ رئالیسمِ سوسیالیستی، با اصولِ واقعی آن هیچ‌گونه وجه مشترکی ندارد. رئالیسمِ سوسیالیستی «آن‌چه را که خواهد آمد» باز آفرینی نمی‌کند، بل‌که دقیقاً «آن‌چه را که هست» بازآفرینی می‌کند ولی آن‌چه را که هست در پرتوِ « آن‌چه خواهد آمد» می‌نگرد نه با دیدِ ایستا.

در استدلالِ متافیزیکِ کامو، بینِ واقعی و آرمانی، یا به بیانِ دیگر بینِ «آن‌چه تحقّق یافته است» و «آن‌چه تحقّق نیافته است» ارتباطی وجود ندارد. در تفکّرِ دیالکتیکی استادانِ رئالیسمِ سوسیالیستی چنین ارتباطی وجود دارد و این ارتباط برای ایماژهایی که آفریده می‌شود، نقشِ یک الگو را ایفاء می‌کند زیرا هنرمند می‌بیند که چگونه آرمانی به واقعی تبدیل می‌شود. دریافتِ این ارتباط، رئالیسمِ سوسیالیستی را قادر می‌سازد با استفاده از همان ابزارِ تیپ‌سازی که رئالیست‌های انتقادی به‌کار می‌برند، از رئالیسمِ انتقادی فراتر رود.

این است دلیلِ برخوردِ دوگانهٔ رئالیسمِ سوسیالیستی به رئالیسمِ انتقادی.

سرشتِ رئالیستی و ایدئولوژیِ دموکراتیکِ مشترکِ این دو روش سبب می‌شود رئالیسمِ انتقادی پایهٔ اساسی رئالیسمِ سوسیالیستی قرار گیرد و در مبارزه علیه جامعهٔ بورژوائی و هنرِ منحط با آن همراهی کند. امّا به‌محضِ این‌که جهانِ بورژوائی در زیرِ ضربه‌های انقلابِ سوسیالیستی فرو می‌ریزد، هم‌زیستیِ رئالیسمِ سوسیالیستی و رئالیسمِ انتقادی در هنرِ جامعهٔ سوسیالیستی امکان‌ناپذیر می‌گردد، زیرا رئالیسمِ انتقادی دقیقاً به این علّت انتقادی است که حقّانیّتِ مناسباتِ اجتماعیِ موجود را نفی می‌کند. چنین موضعی که در جامعهٔ بورژوائی صادقانه و مترقّی است، در جامعهٔ سوسیالیستی که نخستین نظامِ اجتماعیِ موزون و عادلانه است، نادرست و ارتجاعی خواهد بود. از این روست که در شرایطِ تاریخی نوین، رئالیسم نمی‌تواند به دو یا چند شکل که در جامعهٔ بورژوائی اجتناب‌ناپذیر است (رئالیسمِ انتقادی، رئالیسمِ نو و رئالیسمِ سوسیالیستی) تکامل پیدا کند. از این به بعد رئالیسمِ سوسیالیستی به تنها شکلِ رئالیسم تبدیل می‌شود و بر عهدهٔ خود می‌داند آن‌چه را که در جامعهٔ نو نابه‌هنجار و مُبتذل است، یا آن‌چه را که از جامعهٔ کهنه باقی‌مانده و مانعِ پیروزی آرمانِ کمونیستی است، با دیدِ انتقادی منعکس سازد. بنابراین، انتقاد جزءِ ضروری و اُرگانیکِ هنرِ رئالیسمِ سوسیالیستی است.

از آن‌چه گفته شد می‌توان فهمید که چرا همهٔ امکاناتِ رئالیسمِ سوسیالیستی به عنوانِ یک روشِ آفرینشِ هنری در مرحلهٔ اوّلِ رشدِ آن، یعنی در فرهنگِ جامعهٔ سرمایه‌داری بُروز نمی‌کند، بل‌که فقط در مرحلهٔ دوّمِ آن، یعنی بعد از پیروزی انقلابِ سوسیالیستی و در دورانِ ساختمانِ جامعهٔ سوسیالیستی تحقّق می‌یابد.

[بخشِ دوّمِ این نوشتار را در شمارهٔ بعد می‌خوانید- ارژنگ]

پیوست‌ها:

۱- مارکس و انگلس، کلّیات، جلدِ ۲، صفحه ۵۲۱ (چاپ روسی)

۲- همان، جلدِ ۲۱، صفحهٔ ۵.

۳- همان، جلدِ ۲، صفحات ۲۰-۵۱۹

۴- مارکس و انگلس، دربارهٔ بریتانیا، مسکو، ۱۹۶۲، صفحات ۲۲۱-۲۲۰ (به‌زبانِ انگلیسی)

۵- لنین، کلّیات، جلدِ ۱۶، صفحه ۱۰۶

۶- همان، صفحه ۲۰۷

۷- مارکس و انگلس، گزیدهٔ مکاتبات، مسکو، ۱۹۵۵، صفحهٔ ۴۶۷.

۸- مارکس و انگلس، گزیدهٔ مکاتبات، صفحه ۱۴۲

۹- همان، صفحات ۷۹-۴۷۸

۱۰- کلِر شریدان، حقیقتِ عُریان، نیویورک، ۱۹۲۸، صفحه ۱۹۰

۱۱- یادبودهای لنین، جلدِ ۱، مسکو، ۱۹۵۶، صفحهٔ ۳۲۶، چاپ روسی.

۱۲- لنین، دربارهٔ فرهنگ و هنر، صفحهٔ ۵۲۷

۱۳- مارکس و انگلس، ایدئولوژی آسمانی (احتمالا آلمانی صحیح است- ارژنگ)، مسکو ۱۹۶۸، صفحهٔ ۴۸

۱۴- مارکس و انگلس، گزیدهٔ مکاتبات، صفحهٔ ۴۷۹

۱۵- لنین، کلّیات، جلدِ ۲۹، صفحه ۲۵۶

۱۶- لنین، کلّیات، جلدِ ۲۰، صفحهٔ ۲۴ (زبانِ انگلیسی).

* نقدهای مارکس و انگلس بر تراژدی «فرانتس فون زیکینگِن» اثر «فردیناند لاسال» با برگردان «ناصر رحمانی‌نژاد» قبلا در ارژنگ شمارهٔ ۲۵، مرداد و شهریور ۱۴۰۱ منتشرشده است. (ارژنگ)

***

اندوه، انسان‌ها را به هم پیوند نمی‌دهد!

بتهوون

بازگشت به فهرست

شکل‌گیری و رشدِ هنرِ سوسیالیستی(۲)

م.کاگان/ برگردان: ح.کلجاهی

ارژنگ: متنِ حاضر بخش دوّم و پایانی نوشتاری به‌قلم م.کاگان با برگردانِ ح.کلجاهی است که مراحلِ شکل‌گیری و فرآیندِ رشد و تکاملِ هنرِ سوسیالیستی را در جوامع سرمایه‌داری و سپس سوسیالیستی در چهاربخش بررسیده است. در شمارهٔ قبل دو قسمتِ بخشِ اوّلِ آن تقدیمِ خوانندگان شد و اینک دو قسمتِ بخشِ آخرِ نوشتار(«قانون‌مندی‌های رشدِ هنرِ سوسیالیستی در دورانِ انتقال از سرمایه‌داری به سوسیالیسم»؛ و«ساختمانِ کمونیسم و چشم‌اندازهای هنر» را از نظر می‌گذرایید.

***

۳- قانون‌مندی‌های رشدِ هنرِ سوسیالیستی در دورانِ انتقال از سرمایه‌داری به سوسیالیسم

همان منطقی که هنرِ سوسیالیستی را در فرهنگِ بورژوائی به‌وجود آورد، نقشِ کم‌دامنهٔ آن‌را در این فرهنگ نیز تعیین کرد. وقتی لنین از «دو فرهنگ» در هر فرهنگِ ملّی سخن می‌گفت، بر این نکته تأکید داشت که فرهنگِ سوسیالیستی فقط «عناصری» از فرهنگِ ملّی را تشکیل می‌دهد، در حالی‌که فرهنگِ بورژوائی «نه صرفاً عناصری از فرهنگِ ملّی است، بل‌که فرهنگِ مسلّطِ آن به‌شُمار می‌رود.»(۱۶)

این سخن در موردِ هنر نیز کاملا صدق می‌کند و نشان می‌دهد که چرا در نظامِ سرمایه‌داری فقط نامِ معدودی هنرمندِ رئالیستِ سوسیالیستی ثبت شده است و چرا رئالیسمِ سوسیالیستی گذشته از هنرِ بورژوائی، تحت‌الشعاع هنرِ دموکراتیکِ رئالیسمِ انتقادی نیز قرار می‌گیرد.

روشِ رئالیسمِ سوسیالیستی از هنرمند می‌خواهد علاوه بر استعداد و مهارت، از پاره‌ای کیفیّاتِ ایدئولوژیک، روانی و اخلاقی که هنرمندِ تیپیکِ جامعهٔ بورژوائی از آن بی‌بهره است، برخوردار باشد. این کیفیّات عبارت‌اند از: انسجامِ نگرشِ سوسیالیستی، ازخودگذشتگی، چشم‌پوشی از منافعِ شخصی در مقابلِ منافعِ جمعی، و وحدتِ اصولِ استه‌تیک و سیاسی. و تا موقعی که جامعهٔ بورژوائی وجود دارد و روی هنرمند تأثیرِ تعیین‌کننده‌ای ایفاء می‌کند، هنرِ سوسیالیستی نمی‌تواند گُسترشِ وسیع پیدا کند و یا به روندِ اصلی هنرِ این جامعه تبدیل شود.

امّا وقتی انقلاب سُلطهٔ بورژوازی را در هم می‌کوبد و قدرت را به دستِ کارگران و دهقانان می‌سپارد، رئالیسمِ سوسیالیستی کم‌کم **موقعیّتِ مسلّطی** در روند تکاملِ هنری کشور به دست می‌آورد. چیزی که اتّخاذِ چنین موقعیّتی را تضمین می‌کند، عواملِ بیرونی نظیرِ حمایتِ دولت یا حزبِ مسلّط نیست، بل‌که بیش‌تر عملکرد قانونِ عینی تطابقِ آگاهی اجتماعی با خصلتِ هستیِ اجتماعی است. در یک نظامِ اجتماعی که طبقهٔ کارگر حکومت می‌کند، تسلّط این طبقه در حیاتِ معنوی آن نیز اجتناب‌ناپذیر است.

بدیهی است که پذیرشِ آگاهی سوسیالیستی به‌عنوان نظامِ مسلّطِ نظرات و اصولِ استه‌تیک به آسانی و در یک چشم به‌هم‌زدن صورت نمی‌گیرد. این کار مُستلزمِ یک فرایندِ دشوار و طولانی است که طیّ آن آرمان‌های جدید تدریجاً ذهنِ کسانی که در جامعهٔ بورژوائی پرورش یافته‌اند و ازاین‌رو با دریافت‌ها و چارچوبِ ذهنیِ کمونیستی فاصلهٔ زیادی دارند رسوخ می‌کنند. امّا علی‌رغمِ پیچیده‌بودن و طولانی‌بودنِ این فرایند، بهترین نمایندگانِ روشن‌فکرانِ هنری سابق دیر یا زود به استه‌تیکِ سوسیالیستی روی می‌آورند. چنین بود سرگذشتِ: الکساندر بلوک و والری بریوسوف، آلکسی تولستوی و ایلیا ارنبورگ، سرگئی پروکوفیف و لئونید سوبینوف، میخائیل نستروف و بوریس کوستودیف، الکساندر ماتویف و سرگئی کوننکوف، کوزماپتروف- وودکین و پیوتر کنچالوسکی، کنستانتین استانیسلاوسکی و ولادیمیر نمیروویچ-دانچنکو.

امّا آگاهی سوسیالیستی نسل‌های جدید روشن‌فکرانِ هنری که در نظامِ سوسیالیستی رشد یافته‌اند، به‌صورتِ طبیعی واُرگانیک تحت تأثیرِ نظامِ جدید هستی اجتماعی شکل می‌گیرد. در اتّحادِ شوروی تسلّطِ اندیشه‌های کمونیستی و روشِ رئالیسمِ سوسیالیستی در همان سال‌های دههٔ سی به یک واقعیّت تبدیل شد، پنجمین کنگرهٔ نویسندگانِ شوروی در سال ۱۹۳۴ دلیلِ قانع‌کننده‌ای بر این واقعیّت بود.

چنین وضعیتی در تکاملِ هنری سایرِ کشورها که بعداز جنگِ جهانی دوّم به ساختمان سوسیالیسم آغاز کردند، نیز دیده می‌شود. در این کشورها تسلّطِ استه‌تیکِ سوسیالیستی با دشواری‌های زیادی همراه بوده است، لیکن تردید نمی‌توان کرد که فرایندِ تکاملِ هنر، به‌طورِ کلّی، در این جهت سیر کرده است.

این قانون‌مندی، اساسِ رئالیسمِ سوسیالیستی در این مرحله از رشدِ هنر است. امّا در دورهٔ انتقال از سرمایه‌داری به سوسیالیسم، در تکاملِ هنرِ سوسیالیستی، قانون‌مندی‌های دیگری نیز بُروز می‌کند. **اوّلین قانون‌مندی** گسترشِ منطقی و تدریجی دامنهٔ عملِ این روشِ جدید آفرینشِ هنری در عرصهٔ هنر است. **دوّمین قانون‌مندی** گُسترشِ منطقی و تدریجی عناصرِ زندگی در محتوای هنرِ سوسیالیستی است که به تکاملِ روشِ رئالیسمِ سوسیالیستی می‌انجامد؛ و **سوّمین قانون‌مندی** انباشتِ منطقی و تدریجی شکل‌ها و سبک‌های هنری در هنرِ سوسیالیستی است. اینک هر کدام از این سه قانون‌مندی را اجمالا بررسی می‌کنیم.

اوّلین جرقّه‌های خلّاقیتِ سوسیالیستی در محدودهٔ تمدّنِ بورژوائی در همهٔ کشورها -آلمان، فرانسه، روسیه و کوبا- نخست در ترانه‌ها و اشعار بُروز پیدا کرد. در این‌جا می‌توانیم بارِ دیگر از ترانه‌های قیامِ کارگرانِ سیلزی، ترانه‌های انقلابی کارگرانِ روسیه، انترناسیونال، آثارِ هانس آیسلر، ترانه‌های روبسون(۱۷) و ترانهٔ راه‌پیماییِ ۲۶ ژوئیهٔ انقلابیونِ کوبا یاد کنیم.

این واقعیّت را چگونه می‌توان تعیین کرد؟ برای تعیینِ آن دو دلیلِ آشکار وجود دارد:

نخست این‌که با یک ترانهٔ راه‌پیمایی که توده‌های وسیعی از مردم را الهام می‌بخشد و از بارِ عاطفیِ زیادی برخوردار است، آسان‌تر می‌توان روحِ یک مبارزهٔ انقلابی را بیان کرد. ثانیاً بر خلافِ اشکال دیگرِ آفرینشِ هنری، ترانهٔ مردمی نه برای منظورهای استه‌تیک، بل‌که برای استفاده در فعّالیت‌های انقلابی -در سنگرهای خیابانی، در راه‌پیمائی‌های روزِ اوّل ماهِ مه و در کنفرانس‌ها و میتینگ‌ها- ساخته می‌شود. بنابراین در جُنبش‌های انقلابی این نوعِ (ژانر) هنری بیش‌تر موردِ نیاز است تا انواعِ هنریِ دیگر.

تصادفی نیست که هنرِ سوسیالیستی در همهٔ کشورهای جهان بعد از شعر و ترانه، بیش‌تر در ادبیّاتِ روایتی رشد می‌یابد. داستان (نوول) و داستانِ کوتاه (نوولت) که بیش‌ترین امکانات را برای رئالیسمِ انتقادی فراهم آورده بود، حتّی بیش‌از آن با وظایفِ رئالیسمِ سوسیالیستی در تصویرِ مبارزهٔ پرولتاریا علیه بورژوازی و فرایندِ تکاملِ تاریخی جامعه و آگاهی انسان مطابقه دارد.

رئالیسمِ سوسیالیستی پس‌از اوّلین انتخابِ خود در شعر و ترانه، به داستان و داستانِ کوتاه روی‌آورد (در این زمینه می‌توانیم از آثارِ گورکی، باربوس، آندرسون نکسو، آمادو و فوچیک یادکنیم)، و در این مرحله از تکاملِ تاریخ، ندرتا به تئاتر و هنرهای بَصَری سرایت کرد.

رئالیسمِ سوسیالیستی، با گام‌نهادن به مرحلهٔ جدیدی از دورانِ انتقالِ سرمایه‌داری به سوسیالیسم بستگیِ خود را به ادبیّات حفظ کرده است و به پیروزی‌های درخشانِ خود در این زمینه ادامه می‌دهد. نیازی نیست در این‌جا از ده‌ها نویسندهٔ شوروی و سایرِ کشورهای سوسیالیستی که از موفّقیتِ رئالیسمِ سوسیالیستی حکایت می‌کنند نام ببریم، امّا لازم است مخصوصاً به این نکته اشاره کنیم که در کنگرهٔ نویسندگان در سالِ ۱۹۳۴، برنامهٔ مشروح استه‌تیکِ رئالیسمِ سوسیالیستی نخست برای ادبیّات تنظیم گردید و بعدهاست که تدوینِ چنین برنامه‌ای به هنرهای دیگر نیز سرایت کرد. به هر علّت، مسائلِ تئوری هنرِ سوسیالیستی در بسیاری موارد بر اساسِ ادبیّات تدوین شده‌اند. به این دلیل است که گاه مسائلِ تئوریک در سطحی مطرح می‌شوند که فقط برای شعر مناسبت دارند و این سطح، گاه پائین‌تر از آن است که برای استه‌تیک مناسب باشد.

این روند در تئوری رئالیسمِ سوسیالیستی که بر محورِ ادبیّات و داستان دور می‌زند، مخصوصاً به این علّت توجیه‌ناپذیر است که در دهه‌های بیست و سی، با وجودِ مسلّط‌بودن ادبیاتِ رئالیسمِ سوسیالیستی به‌طورِ روزافزون به تئاتر و سینما، نقاشی و موسیقی، مجسّمه‌سازی و معماری و در محدودهٔ هر کدام از این شاخه‌های هنری به انواعِ (ژانرهای) مختلفِ هنری -غزل و قصّه چهره‌نگاری و منظره‌سازی، سنفونی و اُپرا- رخنه می‌کرد. لنین با وقوفِ کامل به اهمّیتِ سینما در آغازِ دههٔ بیست به لوناچارسکی می‌گوید: *«باید به‌خاطر داشته باشید که برای ما سینما مهم‌ترینِ هنرهاست.»*(۱۸)

به گفتهٔ واسیلی کاچالوف، بازیگرِ مشهورِ روسی، وقتی گورکی به لنین می‌گوید که تئاترِ جوانِ شوروی «*فقط به حماسه احتیاج دارد*»، لنین جواب می‌دهد: «*و به غزل، چخوف و حقیقتِ زندگی*.»

بدین سان، گُسترشِ مستمرِّ عرصه‌ها و ژانرهایی را که رئالیسمِ سوسیالیستی در چارچوبِ آن عمل می‌کند باید یکی از قانون‌مندی‌های عینیِ آن تلقّی کرد. این قانون‌مندی از این‌جا نشأت می‌گیرد که رئالیسمِ سوسیالیستی بعداز این‌که به روشِ خلّاقیتِ مسلّط در هنر و فرهنگِ جامعه تبدیل می‌شود، می‌کوشد خود را در همهٔ عرصه‌ها تثبیت کند و بر رشدِ ناهمواریِ ژانرها و سِنخ‌های (تیپ‌های) هنریِ گوناگونی در فرهنگِ سوسیالیستیِ جوان فائق آید.

یکی دیگر از فرایندهای منطقیِ خاصِّ این مرحله از تکاملِ هنرِ سوسیالیستی این است که روشِ خلّاقیتِ آن باید موادّ تازه‌ای را از زندگی جذب کند، مواردی را که تاکنون ناشناخته بوده‌اند. وقتی هنرِ پرولتاریائی نخستین گام‌های خود را در جامعهٔ سرمایه‌داری برمی‌داشت، از امکاناتِ بسیار محدودی برای انتخابِ موضوع برخوردار بود. یا دقیق‌تر بگوئیم؛ اصلا انتخابی وجود نداشت و جز یک موضوع -مبارزهٔ انقلابی طبقهٔ کارگر-، موضوعی مطرح نبود. این محتوای محدودِ هنرِ سوسیالیستی در آن شرایط طبیعی و اجتناب‌ناپذیر بود زیرا که پرولتاریا برای حفظِ روحیهٔ خود راهی نداشت جز این‌که بر ضرورتِ تغییرِ انقلابی جهان و آماده‌شدن برای رهبری انقلابِ سوسیالیستی تأکید کند. بنابراین، موضوعاتِ کار، عشق، پیروزی‌های نظامی، وحدت با طبیعت، یا زندگی و مرگ که به‌صورتِ مجرّد و جدا از رابطه‌شان با موضوعِ انقلاب مطرح می‌شوند، مجال می‌دادند جهان‌بینیِ سوسیالیستی خصایصِ متمایزِ خود را آشکار سازد و یا از دریافتِ دموکراتیکِ کلّی جهان که پایهٔ رئالیسم و رئالیسمِ نو را تشکیل می‌داد متمایز گردد. ازاین‌روست که صِرفِ تصویرِ زندگی پرولتاریا نمی‌توانست ضابطهٔ رئالیسمِ سوسیالیستی به‌حساب آید. شاهدِ این گفتار، آثارِ مونیه و کوربه است که از محدودهٔ رئالیسمِ انتقادی فراتر نرفتند؛ یا آثارِ زولا و هاپتمان که از رئالیسمِ انتقادی به ناتوریسم رسیدند؛ یا نمایش‌نامه‌های ادواردو-دو-فیلیپو **(۱۹)** و فیلمِ «**دزدِ دوچرخه**» اثرِ دسیکا، که نمونه‌های بارزِ رئالیسمِ نو هستند.

به‌محضِ این‌که طبقهٔ کارگر موقعیّتِ مسلّط به‌دست می‌آورد و مجال می‌یابد نقشِ خود را در دگرگون‌ساختنِ جامعه ایفاء کند و از یک طبقهٔ انقلابیِ ویران‌گر به یک طبقهٔ مثبت و سازنده تبدیل می‌شود، وضعِ هنر نیز تغییرِ اساسی پیدا می‌کند. به همین دلیل در اوّلین سال‌های بعداز انقلاب، موضوعی جدید و سِتُرگ یعنی موضوعِ کارِ آزادشده واردِ هنرِ شوروی می‌گردد و اهمّیتِ آن همراه با حرکتِ جامعه به‌سوی سوسیالیسم سریعاً افزایش می‌یابد. بر همین پایه بود که گورکی در سال‌های دههٔ بیست اعلام کرد که «*مهمّ‌ترین موضوعِ زمانِ ما کار است*» و ده سال بعد ضمنِ سخن‌رانی خود در اوّلین کنگرهٔ نویسندگان گفت: «*ما باید کار و انسانِ پرورش‌یافته در جریانِ کار را به قهرمانِ اساسیِ کتاب‌های خود تبدیل کنیم... ما باید یاد بگیریم کار را فرایندی خلّاق تلقّی کنیم.*»

همراه با جذب‌شدنِ این موضوعات به قلمروِ هنرِ شوروی، در روشِ آن نیز امکاناتِ آفرینشِ جدیدی که تاکنون ناشناخته بودند، پدید آمد، زیرا که اکنون مسئله صرفا ثبتِ کیفیّاتِ تکنیکی و تکنولوژیکیِ جدید تولیدِ مادّی نبود، بل‌که می‌بایست زیبائی و شکوهِ معنوی کارِ آزادِ مردم در ایماژهای هنری تجسّم یابد و کار به عنوانِ نیروئی «انسان‌ساز» و نیروئی که کلِّ ساختارِ اندیشه‌ها و احساس‌های انسانی را بازسازی می‌کند، تصویر گردد. اَشکالِ

کُهنهٔ رئالیسم -آشکالی که رپین و کاساتکین، مونیه و زولا در تصویرِ تراژدی کارِ اجباری به‌کار می بُردند- به دردِ رئالیسمِ سوسیالیستی نمی‌خورد، زیرا که رئالیسمِ سوسیالیستی به قولِ گورکی برای تجسّمِ «تعالیِ غرورانگیزِ» کارِ آزادِ انسان به «آشکالِ جدیدی» نیاز داشت.

به دنبالِ موضوعِ کار، انواع دیگرِ موضوعات که نتیجهٔ فعّالیتِ همه‌جانبهٔ مردم در جامعهٔ سوسیالیستی بودند مطرح گردید. فرآیندِ تاریخیِ بازسازی مناسباتِ اجتماعی تمامِ عرصه‌های زندگی و آگاهیِ انسان را تحتِ تأثیر قرار داد که از آن‌جمله بودند: زندگیِ شخصیِ مردم، عادات و رسوم، رابطه با طبیعت، درکِ گذشته و تجسّم آینده. رئالیسمِ سوسیالیستی نمی‌توانست از همهٔ این فرآیندها برکنار بماند، بل‌که می‌بایست در همهٔ جنبه‌ها و ژانرهای هنری قدرتِ خود را بیازماید، زیرا که فقط به کمکِ آن‌ها می‌توانست تمامِ پیوندهای تاریخی-اجتماعیِ جدید و بُغرنجِ انسان و جهان، جمع و فرد، پدر و فرزند، مرد و زن، طبیعت و جامعه، جهانِ اشیاء و جهانِ انسان‌ها، حال و گذشته، و حال و آینده را دریابد و در ایماژها منعکس سازد.

روشِ رئالیسمِ سوسیالیستی در داستان‌های تاریخی و علمی، در اشعارِ غنائی، در منظره‌سازی و نقاشیِ طبیعتِ بی‌جان، در نمایش‌های مربوط به زندگی روزمرّهٔ مردم و در نمایش‌نامه‌های فلسفی-اخلاقی، تکیه‌گاهِ محکم‌تری به‌دست می‌آورد. ایدئولوژیِ سوسیالیستیِ هنر تا حدّ انسان‌گراییِ(اومانیسم) سوسیالیستی گُسترش پیدا می‌کرد.

البته، تصویرِ رشدِ انقلابی جامعه هنوز هم به‌عنوانِ یک وظیفهٔ اساسیِ سیاسی و استه‌تیک که انجامِ آن فقط از عهدهٔ رئالیسمِ سوسیالیستی ساخته‌است، باقی‌است. امّا این روشِ هنری اکنون می‌تواند اندیشه‌های انسان‌گراییِ سوسیالیستی را نه تنها همراه با تصویرِ حوادثِ انقلابی، تضادّهای طبقاتی و قهرمانی‌های جنگِ داخلی یا جنگِ کبیرِ میهنی، بل‌که همراه با مطالعهٔ مناسباتِ مردم در ضمنِ کار، در زندگیِ روزمرّه و در خصوصی‌ترین جنبه‌های زندگی تجسّم بخشد. انسان‌گراییِ سوسیالیستی مناسباتِ اصیلِ انسانی را در جامعه، در بینِ انسان و طبیعت، در بینِ انسان و موجوداتِ غیرزنده تائید می‌کند و هر آن‌چه را که خودپسندانه و مُبتذل است، نشان می‌دهد، محکوم می‌کند و نابود می‌سازد. این تأییدِ سوسیالیستیِ زندگی که از لحاظِ نوع (ژانر) یا موضوعِ هنری حدّ و مرزی نمی‌شناسد، به ضابطهٔ رئالیسمِ سوسیالیستی تبدیل می‌شود.

رئالیسمِ سوسیالیستی، باز آفرینی راستینِ زندگی است که با معیار آرمانِ سوسیالیستی سنجیده می‌شود. این تعریفِ رئالیسمِ سوسیالیستی آن‌قدر دقیق و وسیع است که صرفاً به ادبیّات و نمایش محدود نمی‌شود، بل‌که همهٔ عرصه‌های خلّاقیتِ هنری را دربرمی‌گیرد.

سوّمین قانون‌مندی رشدِ هنرِ سوسیالیستی در دورانِ انتقال از سرمایه‌داری به سوسیالیسم -یعنی گُسترشِ مستمرّ شکل‌ها و سبک‌های آن-، با قانون‌مندیِ دوّم در ارتباط است. این فرآیند از یک سو تحت تاثیرِ گسترشِ موضوعات شناختِ هنری است زیرا که ویژگی‌های این موضوعات رئالیسم را بر آن می‌دارد که مناسبت‌ترین اشکالِ جدیدِ هنری را پیدا کند؛ و از سوی دیگر تحت تأثیرِ این واقعیّت قرار دارد که با گسترش و تعمیقِ ریشه‌های سوسیالیستیِ زندگی واقعی، فردیّتِ انسانی نیز می‌یابد و روزبه‌روز بیش‌تر خود را نشان می‌دهد. به این دلیل، هنرِ سوسیالیستی خود را تابع همان پیوندِ دیالکتیکی بین روشِ خلّاقیت واحد و سبک‌های متنوّع می‌سازد که در رئالیسمِ انتقادی مشاهده کرده‌ایم.

در واقع، تحلیلِ هنرِ شوروی در دهه‌های بیست و سی نشان می‌دهد که این هنر روزبه‌روز سبک‌های زیادتر و متنوّع‌تری پیدا می‌کند. تلاش برای رسمیّت‌بخشیدن به یک سبکِ هنری و حذفِ سبک‌های دیگر از روندِ اصلی هنرِ شوروی، فقط باعث شد قوانینِ رشدِ هنرِ سوسیالیستی برای مدّتی موردِ تحریف قرار گیرد. کنگرهٔ بیستمِ حزبِ کمونیست اتّحادِ شوروی، و برنامهٔ جدیدِ این حزب در کنگرهٔ بیست و دوّم، بازگشتِ سریع هنرِ شوروی را به تنوّع طبیعیِ سبک‌ها تضمین کرد.

بدیهی است که این فرآیند در همهٔ هنرها یک‌سان پیش نمی‌رود و با موقعیّت‌های یک‌سانی هم‌راه نیست. برای مثال در مجسّمه‌سازی و نقاشی -به‌دلایلی چند- با مشکلاتِ بیش‌تری روبرو هستیم تا در ادبیّات، تئاتر یا سینما. با این حال تردیدی نیست که تنوّعِ سبک‌ها یکی از قوانینِ اساسی رئالیسمِ سوسیالیستی است.

این‌ها هستند مشخّصاتِ عمدهٔ هنرِ سوسیالیستی در دومین مرحلهٔ رشدِ آن. سوّمین مرحلهٔ هنرِ سوسیالیستی که از حرکتِ جامعهٔ شوروی به‌سوی کمونیسم متأثّر است، اینک اوّلین گام‌های خود را برمی‌دارد. بنابراین هنوز بسیار دشوار است با مقولاتی روشن مشخّصاتِ آن‌را موردِ بحث قرار دهیم. امّا همین الان هم بعضی فرآیندهای آن آن‌قدر روشن است که بتوانیم دربارهٔ چشم‌اندازِ رشدِ هنری انسان در عصرِ کمونیسم داوری کنیم.

٤- ساختمانِ کمونیسم و چشم‌اندازهای هنر

در حرکت به‌سوی کمونیسم دستاوردهای عمدهٔ هنر در دورهٔ انتقال از سرمایه‌داری به سوسیالیسم باید تحکیم شود و افزایش یابد. با توجّه به آن‌چه گفته شد، می‌توانیم جنبه‌های اساسی رشدّ هنر را در یک جامعهٔ سوسیالیستی چنین خلاصه کنیم:

اولاً تردیدی نیست که اهمّیتِ اجتماعی هنر و نقشِ آن در زندگیِ مردم بازهم افزایش خواهد یافت. سخن‌گفتن از یک بحران در تفکّرِ هنری و ادّعای این‌که این تفکّر نمی‌تواند با تفکّرِ علمی و فعّالیت‌های فنّی هم‌گامی کند، دارای هیچ پایهٔ تئوریکِ جدّی نیست. تضادّ آشتی‌ناپذیری بینِ «فیزیک و لیریک(تغزّل)» همان‌قدر بی‌پایه و غیرِطبیعی است که ناسازگاری «فلسفه و شعر» در استه‌تیکِ هگل، «علم و هنر» در استه‌تیکِ پیسارف، و «تکنیک و هنر» در استه‌تیکِ راسکین. این‌گونه انحرافاتِ تئوریک یا بر این دریافتِ خطا استوارند که تضادّهای یک مرحلهٔ معیّن از رشدِ تمدّنِ بورژوائی مطلق و ابدی هستند، و یا بر محملِ استه‌تیکِ نادرست مُبتنی هستند که «هنر و علم اشکالِ متفاوتِ دریافتِ یک شیئ هستند» و پیش‌رفتِ علم ناگُزیر به نابودیِ هنر می‌انجامد.

دریافتِ هنریِ جهان جانشینی برای تفکّرِ تئوریکِ علمی نیست زیرا که هنر دارای موضوعِ دریافت و هدف‌های خاصّ خود است؛ به‌این دلیل است که تضادّ تاریخی بینِ هنر و علم امکان‌ناپذیر است.

این سخن بدان معنی است که پیش‌رفتِ علم تهدیدی برای رشدِ هنریِ انسان نیست. واقعیّت این است که تفکّرِ مُبتنی بر اسطوره در شکوفائی هنر در مرحلهٔ اوّلِ رشدِ آن کاملا موثّر بود، امّا بالاترین مرحلهٔ دریافتِ هنریِ جهان بر فهمِ منطقی، علمی و ماتریالیستی دیالکتیکِ حقیقت وخیال تکیه خواهد کرد و بر پذیرشِ این اصل استوار خواهد بود که آفرینشِ ایماژهای واقعیّت، وسیلهٔ مهمّ و جانشین‌ناپذیری است برای شکل‌دادنِ همه‌جانبه و هدف‌مند به حیاتِ معنویِ انسان.

به‌علاوه، می‌توان ادّعا کرد که با تغییر روابطِ فرد و جامعه از حالتِ اجباری به حالتِ تربیتی، ارزشِ اجتماعیِ هنر نیز افزایش خواهد یافت. همان‌طوری‌که پراتیکِ اجتماعی رو به کمالِ انسانی ایجاب می‌کند، از بین رفتن نهادهای سیاسی و حقوقی و تبدیل ناگزیرِ ضوابطِ اخلاقی به ضوابطِ استه‌تیک (بگذارید کلامِ پیامبرانهٔ گورکی را به‌خاطر آوریم که گفت: *«استه‌تیک اینک آینده است.»*)، هنر را به ابزارِ اصلیِ شکل‌دهی حیاتِ معنوی فرد تبدیل خواهد کرد.

این استنتاج یک استنتاجِ واهی یا خیال‌پردازانه نیست، بل‌که بر تحلیل و تعمیمِ تئوریکِ فرایندهایی استوار است که در جامعهٔ سوسیالیستی روزبه‌روز نموّ بیش‌تری پیدا می‌کند و به تئوری استه‌تیکِ مارکسیست-لنینیستی امکان می‌دهد اندیشه‌های کهنه‌ای را که از تضادِّ آشتی‌ناپذیرِ تکنولوژی و هنر حکایت می‌کند و بر ناگُزیری طرزِ آفرینشِ هنری به‌وسیلهٔ آفرینشِ فنّی تأکید می‌ورزند بی‌اعتبار سازد. امروزه، در طرّاحی، ترکیبِ فعّالیت‌های فنّی و هنری را در ابعاد وسیعی مشاهده می‌کنیم. این واقعیّت نشان می‌دهد که فعّالیتِ صرفاً فنّی به‌علّتِ این‌که از لحاظِ کارکرد (فونکسیون) یک‌بُعدی و از لحاظِ روان‌شناسی یک‌جانبه است، نمی‌تواند پاسخ‌گوی شخصیّتی باشد که هماهنگ رشد پیدا می‌کند و می‌کوشد خود را در فعّالیت‌های خلّاق و در فرآیندِ مصرفِ آن‌چه جامعه برای او آفریده است، نشان دهد.

بدین‌سان، اوّلین چشم‌اندازِ رشدِ هنری انسان در دوران حرکتِ جامعه به‌سوی کمونیسم، رشدِ پیگیرِ اهمّیتِ اجتماعی هنر است که زندگی انسان را باز هم غنای بیش‌تری خواهد بخشید و محیطی به‌وجود خواهد آورد که مردم را دائماً و در هر جا که باشند -درخانه، در سرِ کار، در فعّالیت‌های اجتماعی یا در اوقاتِ فراغت-، تحتِ تأثیر قرار خواهد داد. از این چشم‌اندازِ ناگُزیر، چشم‌اندازِ دیگری ناشی می‌شود و آن ترکیبِ متوازنِ لذّت و آفرینشِ ارزش‌های هنری در تجربهٔ استه‌تیک در فرد است.

در این مورد، فرهنگِ کمونیستی باید به هماهنگی خلّاقیتِ هنری و لذّتِ استه‌تیک در دورانِ باستان دست یابد، منتها در سطحی بسیار بالاتر. ما هر روز شاهدِ آن هستیم که هنرمندانِ آماتورِ بیش‌تری در عرصه‌های سنّتیِ خلّاقیت ظاهر می‌شوند، مردمِ بیش‌تری به باشگاه‌های عکاسی و سینمائیِ غیرِحرفه‌ای جلب می‌شوند، اصولِ هنری بیش‌تری در کارِ مهندسان، تکنیسین‌ها و طرّاحان موردِ استفاده قرار می‌گیرد و بالاخره توجّهٔ بیش‌تری به رشدِ خلّاقیتِ هنری نسل‌های جدید مبذول می‌گردد. همهٔ این‌ها مطمئنا انسان را به چنان سطحی از رشدِ هنری خواهد رساند که لذّت‌بُردن از آثارِ هنری دیگران پاسخ‌گوی نیازهای فرد نخواهد بود، بل‌که او اشتیاق پیدا خواهد کرد توانائی‌های خلّاقیتِ هنری خود را بیازماید. این است کامل‌ترین و پیگیرترین راهِ حلّ برای حلّ مسئلهٔ دست‌رسیِ مردم به هنر که همیشه مطرح بوده است.

سوّمین چشم‌اندازِ رشدِ هنری انسان به محتوای هنر و شکل‌ها سبک‌ها، و اصولِ روشِ آن مربوط است. در این مورد نباید برای آگاهی از چگونگیِ هنر در دورانِ کمونیسم بر حدس و گمان متوسّل شویم، بل‌که باید بکوشیم قوانینِ حاکم بر فرآیندهای هنریِ موجود در جامعهٔ سوسیالیستی را دریابیم. چنین برخوردی ما را قادر می‌سازد ادّعا کنیم که هنر در آینده نیز بر پایهٔ دیالکتیکِ وحدت و کثرتِ اشکالِ هنری رشد خواهد کرد. وحدتِ ارگانیکِ اندیشه‌ها، احساس‌ها، نظرها و آرمان‌هائی که در هنرِ کمونیستی بیان می‌شود، باید باز هم عمیق‌تر شود زیرا این وحدت، محصولِ هم‌بستگیِ زحمت‌کشانِ آزاد است که منافع و آرزوهای مشترک آنان را به‌هم پیوند می‌دهد.

در عینِ حال، هنرِ کمونیستی باید از لحاظِ شکل روزبه‌روز غنی‌تر و متنوّع‌تر گردد زیرا که هر اثرِ هنری رشدِ بی‌همتا، آزاد و پُرخونِ هنرمندی را متجلّی می‌سازد که پدیده‌های مشترک برای همهٔ مردم و همهٔ بشریّت را به شیوهٔ فردیِ خاصّ خود تفسیر می‌کند و منعکس می‌سازد. این سخن بدان معنی است که وحدتِ دیالکتیکیِ روش و تنوّع سبک‌ها که مشخّصهٔ کلِّ تاریخِ رئالیسم است و به بارزترین وجه در رئالیسمِ سوسیالیستی تبلور می‌یابد، به‌عنوان قانونِ رشدِ هنرِ کمونیستی نیز باقی خواهد ماند.

این‌که این روش همان اسمِ رئالیسمِ سوسیالیستی را حفظ خواهد کرد یا به رئالیسمِ کمونیستی تغییرِ نام خواهد داد، اهمّیتِ چندانی ندارد. آن‌چه مهمّ است این است که این روش باید طبیعتِ رئالیستیِ خود را حفظ کند و تعمیق بخشد، زیرا که انسانِ کمونیست کم‌تر از ما به فهمِ پیوندهای تاریخی مشخّصی بینِ طبیعت و انسان، و جامعه و فرد که دائما در حالِ تکامل هستند نیاز نخواهد داشت و کم‌تر از ما از شناختِ توهّم‌آمیزِ این پیوندها، خودفریبی‌ها و آرمانی‌کردنِ واقعیّت گُریزان نخواهد بود. و این عمل مانع از آن نیست که روشِ رئالیستی هنرِ کمونیستی برای این‌که از رشدِ اجتماعی عقب نماند، دائماً از لحاظِ وسائل، تکنیک‌ها و اشکالِ تصویرِ زندگی در ایماژها پُربارتر گردد.

بدین‌سان مشاهده می‌کنیم که دیالکتیکِ وحدت و کثرتِ اشکالِ هنری با جنبهٔ دیگری از رشدِ هنرِ کمونیستی - یعنی با وحدتِ دائمی و متغیّر یا با وحدتِ پایدار و خودنوساز- در ارتباط است. به عبارتِ دیگر، نوآوری باید به محرّکِ دائمی رشدِ هنر تبدیل شود، امّا این نوآوری نباید سبب شود که رئالیسم مواضعِ خود را تغییردهد یا جای خودرا به نظامِ استه‌تیکِ دیگری بسپارد، زیرا که اصلِ نوسازیِ‌دائمی خود در سرشتِ‌رئالیسم ریشه دارد.

همهٔ این فرآیندها و فرآیندهای مشابهِ دیگر، هر اندازه هم که تاکنون نمودِ محدودی داشته‌اند و با وجودِ همهٔ موانعی که با آن روبرو شده‌اند؛ طبیعی، مقاومت‌ناپذیر و منطقی هستند زیرا که هر کدام از عرصه‌های خلّاقیتِ هنری از امکاناتِ خاصّی برای دریافتِ واقعیّت و از محتوای شاعرانهٔ معیّنی برخوردار است، و زندگی معنویِ کامل و چندجانبهٔ فرد، وسیع‌ترین افق‌های استه‌تیک را طلب می‌کند. رشدِ همه‌جانبهٔ شخصیّت، رشدِ هنری همه‌جانبهٔ آن‌را ایجاب می‌کند، و تاریخ، تدارکِ امکاناتِ چنین رشدی را برای همهٔ مردم به عهدهٔ فرهنگِ کمونیستی واگذار کرده است.

البته، این سخن بدان معنی نیست که در جامعهٔ کمونیستی انسان از داشتنِ سلیقهٔ خاصّ هنری محروم خواهد بود یا حقّ نخواهد داشت یک نوعِ (ژانر) هنری را به انواعِ دیگر ترجیح دهد. عکسِ این حالت صادق است: علائق و سلیقهٔ استه‌تیکِ خاصّ همیشه به‌عنوانِ وسیله‌ای برای بیانِ فردیّت باقی خواهد ماند زیرا که بسته به ویژگی‌های شخصیّت، خُلق وُ خوی، تمایلِ ذهنی، سنّ، تجربه و غیره، یکی بیش‌تر به هنرِ غنائی علاقه‌مند خواهد بود و واکنش نشان خواهد داد و دیگری به هنرِ حماسی؛ یکی بیش‌تر به‌سوی نثر جلب خواهد شد و دیگری به‌سوی شعر؛ یکی بیش‌تر به کلام حسّاسیت نشان خواهد داد و دیگری به رنگ یا صدا.

امّا برخورداری از علائق و نیازهای استه‌تیکِ وسیع درعینِ ترجیح‌دادنِ یکی از اشکالِ هنری یک چیز است، و شناختن و دوست‌داشتنِ یک نوع ارزشِ هنری و ساختنِ یک در به‌سوی جهانِ هنر چیزِ دیگری است. فرهنگِ جامعهٔ کمونیستی برای این‌که همهٔ درهای جهانِ هنر را به روی بشر باز کند و به هر فردی امکان دهد علائقِ استه‌تیکِ خود را آزادانه رشد دهد، باید برای همهٔ عرصه‌های خلّاقیتِ هنری امکاناتِ برابری تأمین کند.

این‌ها هستند چشم‌اندازهای اساسیِ هنرِ سوسیالیستی. پیش‌بینی مسیرِ رشدِ هنر اهمّیتِ عملی زیادی دارد و صرفاً یک عملِ انتزاعی و تئوریک نیست، زیرا باید دانست که در حالِ حاضر از کدام فرآیندهای زندگیِ هنری جامعهٔ سوسیالیستی لازم است حمایت شود تا رشدِ فرهنگِ کمونیستی تسهیل و تسریع گردد.

استه‌تیکِ مارکسیست-لنینیستی با ارائهٔ چنین دانشی، توانائیِ خود را به‌عنوانِ رهنمایِ عمل نشان می‌دهد و بدین‌وسیله وظیفه‌ای را که مارکس در موردِ فلاسفه مطرح کرده است به انجام می‌رساند. مارکس می‌گوید:

«تاکنون فلاسفه جهان را تفسیر کرده‌اند، حال آن‌که سخن بر سرِ تغییرِ جهان است.»

پانوشت‌ها:

۱۶- لنین، کلّیات، جلدِ ۲۰، صفحهٔ ۲۴ (زبانِ انگلیسی)

۱۷ - *Robeson*

۱۸- لنین، دربارهٔ فرهنگ و هنر، صفحهٔ ۵۲۹، (به زبانِ انگلسی)

۱۹- *Eduardo do Filippo*

سرچشمه: فصل‌نامهٔ شورای نویسندگان و هنرمندانِ ایران، دفترِ ششم، بهار ۱۳۶۱

بازگشت به فهرست

هنر وسیله‌ای برای تزئینِ خانهٔ بورژوا نیست؛

سلاحی است برای نبرد با تاریکی‌ها.

پابلو پیکاسو

رئالیسمِ سوسیالیستی(۱)

اِریک هارتلی/ برگردان: کاوه دهگان

ارژنگ: دربارهٔ «رئالیسمِ سوسیالیستی» یا «واقع‌گرایی اجتماعی» که به عنوانِ روشی نو در آفرینشِ هنری شناخته می‌شود، پیش‌تر مطالبِ متعدّدی در این نشریه تقدیمِ خوانندگان شده است. مقالهٔ حاضر به قلم اریک هارتلی *Eric-Hartley* که در مجلّه *The modern Quarteriy* به چاپ رسیده، توسط دو تن از مترجمانِ ایرانی، زنده‌یادان کاوه دهگان و دکتر امیرحسین آریان‌پور (با نامِ مستعار ا.نوآئین) در دو بخش به فارسی برگردانده شده است. متنِ برگردان بخشِ نخستِ مقاله به شرح زیر است.

***

اشتباهاتِ پروفسور لوکاس *(Professor Lukas)* و بحث و جدلی که بر اثرِ این خطاها در مطبوعات کشورِ مجارستان به‌پاگشت، پاره‌ای از مسائلِ رئالیسمِ سوسیالیستی را با برجستگی و وضوحِ بسیار عیان ساخت و موضوع برتری ادبیّاتِ شوروی را بر ادبیّاتِ بورژوا -در گذشته و حال- مطرح کرد. پروفسور لوکاس نوشته است: *«مارکسیسم-لنینیسم به‌راستی «هیمالایای» ایدئولوژی‌هاست، ولی این دلیلِ آن نیست که خرگوشِ کوچکی که بر قلّهٔ آن در جست‌وُخیز است، از پیلی که در هامون‌ها روان است بزرگ‌تر باشد.»*(۱)

در میان بسیاری از نویسندگانِ پیشروِ کشور ما (انگلستان) نیز نظیرِ این تمایلِ فکری دیده می‌شود. اینان کارهای بزرگ ادبیّاتِ شوروی را نادیده می‌گیرند و بیش وُ کم به نویسندگانِ شوروی، با لطف و نوازشی ویژهٔ «زبردستان» می‌نگرند. شبیه استعارهٔ پروفسور لوکاس را نیز فراوان شنیده‌ایم:

«آه... ولی هنوز نتوانسته‌اند که یک تولستوی به‌وجود آورند»

هنوز در انگلستان، رئالیسمِ سوسیالیستی، تجربه و آزمودگی نویسندگانِ شوروی، و درس‌هائی که از توسعه و تکاملِ تئوری و عملِ ادبی شوروی به‌دست می‌آید، به‌نحوی شایسته، مطالعه و تحقیق نشده است. این تحقیق و

بررسی، ما را در آفرینشِ ادبیّاتی شایستهٔ نهضتِ کارگری انگلیس یاری خواهد کرد و در وصول به هدف‌های سوسیالیستیِ نهضت، نیرویی بزرگ به‌شُمار خواهد رفت. اگر بر آن سریم که این درس‌ها را بیاموزیم، پس ارزیابی درستِ نقش و خصوصیّات ادبیّاتِ شوروی ضرروی است.

آیا این سخن که ادبیّاتِ شوروی برتر از ادبیّاتِ بورژواست، بدین معناست که فادیف حتما برتر از تولستوی و یا شولوخف بزرگ‌تر از بالزاک است؟ نه، چنین نیست. هم‌چنان‌که «وراپانووا» گفته است(۲): *«نوشتن برای ما کاری بس دشوار است. ما در قفای خویش ادبیّاتِ عظیم‌الجثّه‌ای داریم که بی‌همتاست. پهلوانانِ کوه‌پیکر ادبیّاتِ گذشته از جایگاه بلندِ خویش نگرانِ مایند. نویسندگانِ بزرگ نمونه‌هایی آفریده‌اند که سبقت‌گرفتن بر آن‌ها مُحال است... باید از کلاس‌های بزرگِ روسی درس گیریم و بیاموزیم...»* ولی ادبیّاتِ بزرگِ گذشته، ترکیبی از چند پهلوانِ کوه‌پیکر و مجزّا از یک‌دیگر است که در دریایی از آثارِ عامیانه و معمولی و مبتذل جای دارند؛ دریایی که سرتاپای ادبیّاتِ بورژوا را بیش‌از پیش به کامِ خویش می‌کشد.

عظمتِ رئالیست‌های بزرگِ گذشته که بر پایهٔ شرایط متفاوتِ **تاریخی و اجتماعی** و بر اساس تعابیرِ دگرگونهٔ **واقعیّت** استوار بوده است، با چگونگی عظمتِ نویسندگانِ رئالیسمِ سوسیالیستی تفاوتی فاحش دارد.

ادبیّاتِ شوروی را باید به‌مناسبت مجموع تجلیّاتِ آن و خصلتِ عالی این تجلیّات، و نیز به‌خاطر کیفیّاتی که از راه تعبیرِ رئالیستی سوسیالیستیِ «واقعیّت» کسب کرده است سنجید و به‌طورِ کلّی بالفعل و بالقوّه، آن‌را بالاتر از ادبیّاتِ بورژوا شُمرد.

امروز، نویسنده و خوانندهٔ شوروی، نسبت به نویسنده و خوانندهٔ انگلیسی در جهانِ آینده به‌سر می‌برد. این حقیقت، خواه ناخواه بینِ آنان شکاف و فاصلهٔ روحی ایجاد می‌کند. از آن جهت که بر این شکاف «پُلی» تعبیه کنیم و خطوطِ برجسته‌ای را که در جهانِ ادبِ امروز، مقامِ برجستهٔ رهبری را به ادبیّاتِ شوروی می‌سپارد، بشناسیم، لازم است که از توسعه و تکاملِ رئالیسمِ سوسیالیستی، دورنمای تاریخیِ درست و دقیقی به‌دست آوریم.

با ایجاز و اختصارِ بسیار، تا آن‌جا که امکان دارد، دنباله و اثرِ این توسعه و تکامل را در دو موضوع می‌توان جُست:

۱- مناسباتِ متغیّر بینِ نویسنده و خواننده.

۲- مناسباتِ متغیّر بینِ فرد (قهرمان) و جامعه.

در ادبیّات، گرچه شخصیّتِ خواننده به‌حساب می‌آید، لیکن وی مایل است که از او در گذرند و عاملِ کلّی محسوبش دارند. ولی نویسندگان و شاعرانِ بزرگ پیوسته وی را «به‌حساب» آورده‌اند. در سراسر قرنِ نوزدهم، بدین نکته برمی‌خوریم که نویسنده از تنهایی و انزوا، از فقدانِ تماس با جماعتِ خواننده نالان است.

«گروهی غافل گِردِ شاعر را فراگرفته‌اند

چون مگسان در گوشِ او ، نغمهٔ تمجید می‌سُرایند

و او اندوهگین و بی‌خیال، این نغمه‌ها را می‌شنود

و دل‌آشفته، چنگِ خوش‌نوا را می‌نوازد.»

این احساساتِ پوشکین، بارها در اشعارِ او و شاعرانِ دیگر قرنِ نوزدهم انعکاس یافته است. بلینسکی در قطعه‌ای معروف، جماعتِ خوانندهٔ زمانِ خویش، یعنی دولت‌مندانی که دوست دارِ ادبیّاتی ویژه اند تا واقعیّاتِ نامطبوع را به‌یادشان نیاورد، به سختی انتقاد کرده است، تورگنیف بی‌پرده می‌گفت: *«من هرگز برای مردم ننوشته‌ام، من تنها به‌خاطرِ طبقه‌ای که بدان تعلّق دارم قلم به‌دست گرفته‌ام.»* یعنی به‌خاطرِ جماعتی نسبتا کوچک...

دابرولیوبف در دههٔ ششم سدهٔ نوزدهم خاطرنشان می‌ساخت که: «نقّادانِ اجتماعی برای هستهٔ بسیار محدودی قلم می‌زنند.» در دههٔ هشتم قرنِ نوزدهم، بینِ شاعران و نویسندگانِ جوان و منزوی خودکُشی‌های چندی به‌وقوع پیوست(۳): چخوف از فقدانِ ارتباط و تماس با خوانندگانِ خود شکایت می‌کرد. تولستوی که از جماعتِ خوانندهٔ آثارِ خویش روگردان بود، می‌جست که پیوندِ خویش را از ایشان بگسلد و خواننده‌ای جدید و روستایی بیابد(۴). شچدرین به هنگامِ نوشتنِ این سطور، مطلب را خلاصه کرد: *«تا بر اساسِ شعوری اجتماعی، دیدگاهِ یک خوانندهٔ «دوست» را به‌حساب نیاوریم، بینِ نویسنده و خواننده تماس وجود نخواهد داشت»*، ولی در آن زمان چنین خواننده‌ای را به غایت نادر می‌دید.

گورکی مخصوصاً به نحوهٔ تلقّی خواننده از ادبیّات توجّهٔ خاصّی مبذول می‌داشت. او در بسیاری از داستان‌ها و نمایش‌نامه‌های اوّلیهٔ خویش، عکس‌العملِ خواننده را در برابر رئالیسم و خیال‌پردازی جست‌وُجو کرده است. برای نمونه باید از وارنکا اولسووا (*Varenka Olsova*)، **چگونه ریشم تراشیده شد** و از نمایش‌نامهٔ **داچنیکی** نام برد. گورکی می‌دید خوانندگان خواستارِ قهرمانانِ رُمانتیک هستند؛ ولی او حاضر نبود نمونه‌های نادری را که «واریا» و آرایش‌گرِ او طلب می‌کردند، عرضه بدارد. حتّی در آن زمان که روشن‌فکرانِ عصرِ وی او را می‌ستودند، گورکی خود را هم‌چون پیشینیانِ خویش تنها و منزوی می‌دید. هم‌چنان‌که خود گفته است، احساس می‌کرد: *«برای روحی که چون جامه‌ای کهنه و ژنده است»* قلم می‌زند. وی بارها مدّاحانِ ناخواندهٔ خویش را سرزنش کرده است. گورکی که از میان صفوفِ مردم برخاسته بود، به‌ویژه دربارهٔ این مسأله حسّاس بود. او می‌خواست برای مردم بنویسد؛ ولی به هنگامِ نوشتنِ شرح‌حالِ «محرومین و مطرودین» اِمید نداشت که «محرومین و مطرودین» نوشته‌های او را بخوانند.

با این‌همه، در آغاز قرنِ بیستم، خواننده‌ای نو که احساساتی دوستانه داشت، پا به هستی نهاد و به‌سرعت تکثیر یافت. از میانِ مبارزاتی که به‌خاطرِ آزادی کار، درگیر شد، مجامعِ کارگری به‌پاخاستند و درعین‌حال افرادِ جدیدی از روشن‌فکران به‌ویژه جوانان را با خود به میدانِ مبارزه کشیدند.(۵) آن‌جا که سخن از کتاب‌خانه‌های عمومی در میان است، «پاول زالوموف» کارگرِ جوانی که تیپِ نمونهٔ (پاول ولاسف) کتابِ مادر است، می‌گوید: *«با آن‌که اکثرِ کتاب‌های ارجدار ممنوع شده، در بسیاری از کتاب‌خانه‌ها شمارهٔ مشترکین از تعدادِ کتاب‌ها بیش‌تر است.»*

از آن زمان به بعد، با تغییراتِ پیاپی، شمارهٔ خوانندگانی که از طبقهٔ کارگر بودند و «احساساتی دوستانه» داشتند رو به فزونی نهاد.(۶) اگر گورکی را پیوسته به‌عنوانِ نمونه به‌خاطر داشته باشیم، این موضوع را که برای علاقه‌مندان مخصوصاً برای نویسنده یک تفاوتِ «انقلابی» محسوب می‌شد، به‌طریقِ ذیل می‌توان خلاصه کرد:

«نویسندهٔ نو نه تنها می‌بایستی بداند و بفهمد، بلکه باید در زندگیِ خواننده وارد شود و او را طبق سرمشقِ قهرمانانِ خود در حصولِ آرزوهایش یاری کند.»

قیاس و سنجشِ این نظر با عقیدهٔ تولستوی که: *«هنر وسیلهٔ انتقالِ تجربّیاتِ هنرمند به توده‌های وسیع است»* جالبِ توجّه است. همهٔ آثارِ اوّلیهٔ گورکی گِردِ مسألهٔ قهرمانانِ واقعی و تخیّلی دور می‌زند تا بتواند این عقیده را به‌درستی به‌کار بندد؛ در جستجوست تا به «خوانندهٔ دوست» تصویری از قهرمانانِ رومانتیکِ انقلابی، قهرمانی که برای خواننده سرمشق است و از این‌رو، هم‌چنان‌که خود بعدها می‌گفت: «راهِ آینده را روشن می‌سازد»، عرضه دارد (البته کارِ او در این زمینه پای تا سر، با آرامش‌طلبیِ مذهبی تولستوی تفاوت دارد).

نتیجهٔ کار این است که بینِ خواننده و نویسنده از نزدیک، بحث و ارتباط برقرار شود و نیز، خواننده نیازِ خود را بدین امر احساس کند که عاملی نقّاد و کوشا باشد؛ زیرا هر دو، هم خواننده و هم نویسنده، با منظورِ مشترکِ خویش، جزئی از یک خانوادهٔ اجتماعی به‌شُمار می‌روند. گورکی می‌کوشید تا از راهِ فعّالیت‌های شخصی و مباحثاتِ خود، از راهِ مجلّات و نشریاتی که مشوّق آن‌ها می‌شد، از طریقِ تحریض و تشویقِ خوانندهٔ جدید یعنی پرولتر به نوشتن، این کار را به ثمر رساند.(۷)

***

پس از انقلابِ اجتماعی و سیاسی ۱۹۱۷ و بالاتر از همه پس‌از انقلابِ اقتصادی و فرهنگی ۱۹۳۲-۱۹۲۹، رابطهٔ نوینِ خواننده و نویسنده، محدود به دستهٔ کوچکی در اجتماع نماند و هم‌چنان‌که به‌زودی می‌بینیم، توسعه و تکامل یافت و جامعهٔ نوینِ شوروی را دربرگرفت. همین وقت در چشم‌انداز جامعه تغییری اساسی صورت پذیرفت. خواننده و نویسندهٔ نو، دیگر به‌معنای پیشین، «پرولتر» نیستند. آنان صاحبانِ واقعی ثروت و وسایلِ تولیدِ کشورشان، مردمِ کشورِ شوراها، مردمی که طبقات از میانِ ایشان رخت بر بسته، شناخته می‌شوند. این مردم هنوز در تکاپوی تغییرِ جامعهٔ کهن هستند، ولی با وسائلی که انقلابی و از نوعِ دیگر است.

نیروی محرّکهٔ پیش‌رفت و تکاملِ اجتماع «انتقاد و انتقاد از خود» نام دارد.(۸)

جهت پیش‌بردن و یاری‌کردن به کارِ «انتقاد و انتقاد از خود»، هیچ کوششی را زائد نمی‌شُمارند؛ از این‌روست که در جامعهٔ شوروی **ادبیّات** را یکی از بزرگ‌ترین وسائلِ نفوذ در زندگیِ مردم محسوب می‌دارند. نویسندهٔ شوروی تشویق می‌شود که میانِ مردم به‌سر برد، در زندگیِ ایشان سهیم باشد و دربارهٔ آن‌ها و به‌خاطرِ آنها بنویسد. در کارخانه‌ها و کشتزارها، میانِ کارگرانِ کان‌ها و کشاورزان، پیرامونِ ادبیّات بحث‌ها می‌شود و سخن‌ها می‌رود، خوانندگان انتقاد می‌کنند و انتقاداتِ ایشان در مطبوعات انعکاس می‌یابد. خوانندگان موضوعاتِ ضروری را پیش می‌کشند؛ این موضوعات انعکاسی از مسائلِ جامعه است. نویسندگان از کارخانه‌ها و مزارع دیدن می‌کنند تا با کارگران دربارهٔ کتاب‌های خود سخن گویند(۹) «اتحادیهٔ نویسندگانِ شوروی» جهت ترغیبِ نویسندگانِ جوان به‌کارِ نویسندگی، کمیسیونی مخصوص دارد.

در همه جای کشور، محافلِ نویسندگانِ «آماتور» برپاست. دراین محافل آثارِ نوآموزان خوانده می‌شود و موردِ بحث و نقد قرار می‌گیرد. این اقدامات، برای بسیاری از نویسندگانِ جوان به‌منزلهٔ منبع تهیّهٔ نیروی تازه است.

می‌گویند: گیریم این‌ها که بر شمردید درست باشد...، ولی مگر کارگران و کشاورزانِ روسی برای بحث و نقدِ آثارِ هنری استعدادی خاصّ دارند؟

در پاسخ می‌گوئیم: نخست باید بدانیم که چنین بحث و نقدی به سببِ نفوذ و تاثیرِ ادبیّاتی کم‌ارزش و بی‌مایه که در دسترسِ همگان است رخ نمی‌دهد. تمامِ نوشته‌های ادبی خواه کسبِ موفّقیت کنند یا نکنند، کوششی است که مسائلِ مهمّ جامعه را هنرمندانه بررسی می‌کند. **دوّم**، اگر کسی بخواهد دربارهٔ «معدّلِ سطحِ فرهنگِ مردمی» داوری کند، میزانِ مطالعهٔ آن مردم، خود رشته‌ای به‌دست می‌دهد. برای فهمِ مطلب، باید «دل به دریا زد» و ارقامی چند که معرّفِ توسعه و پیش‌رفتِ جماعتِ خوانندهٔ روسی باشد نقل کرد:

تا ۱۸۵۶، یعنی بیست سال پس‌از مرگِ پوشکین، آثارِ وی تنها در ده هزار نسخه به‌چاپ رسیده بود. البته در قلّتِ این رقم سانسورِ دورهٔ تزاری نیز تا اندازه‌ای مقصّر است. بعدها، با فزونی جماعتِ خواننده، وضع بهتر شد. بین ۱۸۸۷ و ۱۹۱۷ (طیّ سی سال) آثارِ وی در یازده میلیون نسخه نشر شد. در مقایسه با آثارِ تولستوی، این بزرگ‌ترین رقمِ چاپ آثارِ یک نویسندهٔ کلاسیک در روزگارِ پیش از انقلاب است. ولی هنگامی که به تعدادِ نسخه های چاپ‌شدهٔ آثارِ پوشکین در شوروی نظر می‌افکنیم، می‌بینیم که در مدّتِ سی سال، رقمِ انتشارِ این نوشته‌ها به چهل میلیون نسخه رسیده است. به سالِ ۱۹۴۹، سال جشنِ یادبود تولّدِ او دوازده میلیون نسخه از آثارش نشر شد.

آثارِ پوشکین به تمامِ زبان‌های کشورِ شوراها ترجمه و چاپ شده است. آیا این ارقام چیزی شبیه به تحقّقِ رویای وی نیست که می‌گفت: *«آوازهٔ من سراسرِ روسیهٔ کبیر را فرا خواهد گرفت»* و *«زبان‌ها با نامِ من در کام‌ها به حرکت خواهند آمد...»*

اگر به نویسندهٔ شوروی توجه کنیم، در مورد او نیز ارقامِ برجسته‌ای می‌بینیم که کمتر از اعدادِ ذکر شده نیست. کتابِ آستروفسکی به نامِ **چگونه پولاد آبدیده شد** در ۱۹۴۴ به چهل و شش زبان و زیاده از چهار میلیون و نیم نسخه چاپ شد. آثارِ شولوخف صد و نود و دو بار، به پنجاه و یک زبانِ مختلف چاپ شده و رقمِ مجموع نسخه‌ها از پانزده میلیون فزون است. در همین وقت از آثارِ آلکسی تولستوی یازده میلیون نسخه به چاپ رسیده است. این نشریات هیچ‌یک در کتاب‌فروشی‌ها انبار نشده‌اند. می‌توان گفت این آثار، پس‌از انتشار

بلافاصله به فروش می‌روند و مردم آن‌ها را از دستِ یک‌دیگر می‌ربایند. مسأله این نیست که چگونه «بازار» تهیّه کنند، بلکه موضوع بر سرِ این است که چگونه درخواست‌های سیری‌ناپذیرِ مردم را برآورند.

چهاردهم اوت ۱۹۵۰، در کشورِ شوراها جشنِ یادبودِ بیستمین سال تعلیماتِ عمومیِ اجباری ابتدائی بود. جهتِ شاخص‌کردنِ این تاریخ؛ «روزنامهٔ ادبی» به پاره‌ای از شهرها و روستاهای شوروی نماینده فرستاد:

در دهکدهٔ کوچکی که کنارِ راه‌آهن قرار داشت و وسطِ جنگل‌های روسیهٔ شمالِ غربی به دور افتاده بود، همهٔ بیست و سه نفر ساکنانِ بالغِ آن، برخی از آثارِ پوشکین را خوانده بودند. بیست نفر از ایشان آثارِ تولستوی، چهارده نفر آثارِ گوگول، یازده تن آثارِ گورکی، هفده نفر **دُنِ آرام**، دوازده نفر **چگونه پولاد آبدیده شد** و ده تن **گاردِ جوان** را مطالعه کرده بودند. نظایرِ این دهکده باز هم دیده شد. در سی چهل سال پیش، اگر موضوع باسوادشدنِ مردم را هم کنار گذاریم، چنین علاقه‌ای به ادبیّاتِ ارجدار و ارزنده غیرِقابلِ‌تصوّر بود. گمان می‌کنیم اگر در شهرها و دیه‌های انگلستان، بی‌هدف و بی‌آن‌که محلِّ معلومی را درنظر داشته باشیم گردش کنیم، در هیچ جای کشور، نمونه‌ای که علاقهٔ مردم را به ادبیّات این‌چنین نمودار سازد، آسان به چنگ نتوان آورد.

موضوع دوّمِ ما، یعنی «قهرمانِ منفرد» و پیش‌رفت و تکاملِ آن از جامعهٔ کهن به جامعهٔ نوین، آن‌چنان گُشاده و وسیع است که در این مقال تنها می‌توان به تحوّلاتِ کلّی آن اشاره کرد. نقّادانِ شوروی می‌بینند که رومانتیک‌ها و رئالیست‌های سال‌های نخستین قرنِ نوزدهم قلم را از چنگِ کلاسیسیست‌هائی که می‌کوشیدند انسان را از طریق مناسباتِ خودشان با جامعهٔ سلطنتی و خشنِ آن روز تصویر کنند، به در آورده‌اند. مکتبِ نو، روشی سرتاپا نو به‌وجود آورد؛ رومانتیک‌ها و رئالیست‌های قرنِ نوزدهم جامعه را از طریقِ انسان (به معنی «فرد») و از راهِ زندگیِ خصوصی و خانوادگی وی تصویر می‌کردند.

در روزگارِ گورکی، این روش بس نارسا شد. این روش، یعنی مرکزِ اصلی توجّه را زندگی خصوصیِ فرد دانستن و بدان پرداختن، دیگر یارای آن نداشت که توسعه و پیش‌رفتِ واقعی جامعه را منعکس سازد.

در روسیه در کارخانه‌ها و خیابان‌ها، در کان‌ها و کشت‌زارها و نیز در زندگیِ خصوصی افراد بر سرِ مسائلِ روز بحث و جدال درمی‌گرفت. **لازم بود نقطهٔ اصلی توجّه را به فردِ عضوِ جامعه و به مناسباتِ وی با جامعه معطوف داشت.** این‌کار بدان نیاز داشت که نویسنده در برابرِ خویش میدانِ عملی وسیع داشته باشد. برای تصویرِ هم‌آهنگی‌ها و ناهم‌آهنگی‌های حیاتِ یک اجتماعِ کامل توانا باشد و قهرمانان را تنها از زاویهٔ سر نوشتِ خصوصی و فردیِ ایشان ننگرد. نیازمندِ آن بود که «**قهرمانِ نو**» در توسعه و تکاملِ انقلابی جامعه به عنوانِ جزءِ لازم و مکمّل به‌شُمار آید که هم از آن اثر گیرد و هم به‌نوبهٔ خویش بدان اثر بخشد. در حقیقت روشِ نو می‌بایستی قهرمان را از طریقِ سلسله مناسباتی که توسعه و تکامل می‌یابد تصویر کند.

اگر این کار عملی می‌شد، آشکار است که معنایش بسی بیش‌تر از معرّفیِ «خشک و خالیِ» تصویرِ دورافتادهٔ قهرمانِ طبقهٔ کارگر بود (هم‌چنان‌که گورکی بارِ نخست این‌چنین قهرمانِ دورافتاده‌ای را در نمایش‌نامهٔ «**لات‌ها**» در نقشِ «نیل» *(Nil)* معرّفی کرده است). معنایی در برداشت که بیش‌از معنی ترکیبِ محض

شخصیّتِ «واهی» و «واقعی» بود. معنی آن کیفیّتی کاملا نو بود که بر پایهٔ تصویرِ مناسباتِ انسانی و درنظرگرفتنِ جنبهٔ انقلابی انسان‌ها، استوار گشته بود.

این همان کاری‌است که گورکی در کتابِ «مادر» از عهدهٔ انجامِ آن برآمده‌است. دراین داستان می‌بینیم:

خصوصیّاتِ اخلاقی **مادر** که زنی کارگر و عامّی است رشد و تکامل می‌یابد و وی به انسانی بدل می‌گردد که برای بیانِ تمام صفاتِ انسانی و زنانه و مادرانهٔ خویش میدانی وسیع می‌یابد. این پهنهٔ گُشاده در دنیایی قرار دارد که برای وی، از مرزِ کلبه‌اش تا دورترین سرحدّاتِ ارض ممتد است؛ از این‌رو آماده است که خویشتن را نه تنها به‌خاطرِ فرزندش، بلکه به‌خاطرِ خانوادهٔ بزرگِ بشری، آگاهانه فدا سازد.

هر گاه تاثیرِ متقابلِ اجتماعی و چشم‌اندازِ اجتماعی داستان را با حوادثِ مشخّصِ تاریخی آن کنار گذاریم و تصاویرِ «دینامیک» قهرمانانِ دیگر و هدف‌ها و مناسباتِ متقابلِ ایشان را با یک‌دیگر به‌شُمار نیاوریم، همان رشد و تکامل و توسعه و پیش‌رفتی که در خصوصیّاتِ اخلاقی مادر پدیدار گشت، غیرِقابلِ تصوّر خواهد بود. همین مناسباتِ متقابلِ اجتماعی که بر اساس نهضتِ طبقهٔ کارگر استوار است -نهضتی که در تکاپوی تغییرِ جهان می‌باشد-، سببِ جذّابیت و گیرائیِ **مادر** شده و «آتمسفرِ» جدیدِ کتاب را فراهم آورده است.

گرچه قهرمانانِ کتابِ مادر بسیار مثبت‌اند، ولی نباید فراموش کرد که علیه وضع موجودِ جهان می‌جنگید. از این‌رو کتابِ مادر یک اثرِ رئالیستی انتقادی است زیرا در آن زمان «فرد» هنوز با جامعهٔ موجود در نبرد بود.

***

انقلابِ ۱۹۱۸، برای **قهرمانِ نو**، وظیفهٔ برپاساختنِ جامعهٔ نوینِ آینده را به‌وجود آورد و وی را در محلّ مناسبی قرار داد که با واقعیّتِ گذشته، به جدال برخیزد. ولی از سالِ ۱۹۳۰ به بعد، وی دیگر تنها به‌خاطر تحقّقِ سوسیالیسم نمی‌جنگید . سوسیالیسم در حیاتِ همهٔ مردم رسوخ کرده بود؛ می‌توان گفت سرانجام، نبردِ **«فرد»** و «جامعه» پایان یافته بود. جامعه‌ای فاقدِ طبقات به وجود آمده بود که قهرمانِ آن، قهرمانِ **«پرولتر»** نبود، بلکه قهرمانِ **«شوروی»** بود، قهرمانی که در همهٔ مردم تعمیم یافته است. بر اثرِ فعّالیت‌های وی، سلسله‌ای از مناسباتِ اجتماعی که کاملا تازه بود پا به هستی نهاد. این مناسبات از جهتِ کیفیّت، با مناسباتی که در کتابِ مادر تصویر گشته است، تفاوتی فاحش دارد. **همین شالودهٔ جدیدِ مناسباتِ اجتماعی بود که تنظیمِ «تئوری رئالیسمِ سوسیالیستی» را امکان‌پذیر ساخت.**

این‌کار، به سال ۱۹۳۴ در نخستین کنگرهٔ نویسندگانِ شوروی از جانبِ گورکی صورت گرفت و وی آن‌را به تفصیل تشریح کرد. در شرایطی که کتابِ مادر نوشته شده بود، در عمل نمونه و سرمشقِ روش رئالیسمِ سوسیالیستی نمی‌توانست پایه‌ای به‌شَمار رود زیرا در آن شرایط انسان‌ها هنوز در تکاپوی تعویضِ جامعهٔ کهن بودند. از این‌رو نخست بدان نیاز بود که مفهومِ خصلتِ «جانب‌داریِ» ادبیّات را توسعه و تکامل بخشند. آن‌چنان‌که لنین کرده بود -یعنی به نویسنده یک شالودهٔ اجتماعی ذهنی (سوبژکتیو) را، به عنوانِ نقطهٔ اتّکاء معرفی کنند: این خصلتِ جانب داری دیگر متوجّهٔ سرنگون‌ساختنِ طبقهٔ فرمان‌روا از راهِ جُنبشِ انقلابی نیست. در جامعهٔ شوروی نیروی محرّکی که برای تغییرِ شکل دادن به جامعه جهت آفرینشِ جهانی نو که این جامعه

بدان وابسته است، از آن استعانت می‌جویند، انتقاد و انتقاد از خود -دیالکتیکِ بحث مناظره- است. با این سیستم است که رئالیسمِ سوسیالیستی هم‌آهنگی و تطابق دارد.

پانوشت‌ها:

۱- این بخش را *Jozef resau* در مقاله خود بنام «دربارهٔ چند مسألهٔ ادبیّاتِ ما » مندرج در «بولتنِ اطلاعات» قسمت خارجی کمیته مرکزی حزبِ زحمت‌کشانِ مجارستان، به تاریخ آوریل ۱۹۵۰ آورده است.

۲- «لیتراتور نایا گاز تا » (روزنامهٔ ادبی)، شماره ۶۶ - ۱۹۵۰

۳- برای نمونه می‌توان از «کارشین» و «پالمین» که هر دو از دوستانِ چخوف بودند نام برد.

۴- اقتباس از «هنر چیست؟» نوشته ل.ن.تولستوی.

۵- کتاب «و.د.سنیتسکی به‌نامِ «م.گورکی» چاپِ لنینگراد - ص ۴۹ چنین محافلی را گورکی هم بعدها در کتاب «مادرِ» خود به دقت و صف کرده است. از کتابِ «ن.کروپسکایا» نیز به نامِ «خاطراتِ لنین» آن‌جا که چند سال پیش از این تاریخ؛ از کارِ خود با لنین در سنت پطرزبورگ سخن می‌گوید، استفاده کرده‌ایم.

۶- اقتباس از اظهارنظرِ گورکی دربارهٔ وضع سالِ ۱۹۱۴ است . وی این موضوع را در «مقدّمه بر منتخباتِ نظم و نثرِ نویسندگانِ پرولتر» آورده است.

۷- برای این منظور مؤسسهٔ مطبوعاتی «زنانیک» را تأسیس کرد و در مدرسهٔ کارگرانِ روسیه شرکت جُست و در آن‌جا دورهٔ تاریخ ادبیّاتِ روسیه را تدریس کرد. در این‌جا از فعّالیت‌های بسیارِ او در این زمینه، تنها دو مورد آنرا نام برده‌ایم.

۸- آ.آ.ژدانف: «دربارهٔ ادبیّات، موسیقی و فلسفه»

۹- برای اشارتِ بالا حجّت‌آوردن ملال‌انگیز خواهد بود زیرا به هر روزنامه و مجلّهٔ شوروی که مراجعه کنید سخنانِ بالا اثبات خواهد شد.

سرچشمه: مجلّهٔ شیوه، شمارهٔ ۲، خرداد ۱۳۳۲

ارژنگ: بخشِ دوّمِ مقاله درشمارهٔ آینده با برگردان امیرحسین آریان‌پور(با نام مستعار ا.نوآئین) تقدیم خوانندگان خواهد شد.

بازگشت به فهرست

رئالیسمِ سوسیالیستی(۲)

بحثی دربارهٔ نقش و مشخّصاتِ ادبیّاتِ شوروی

اِریک هارتلی/ برگردان: ا.نوآیین (امیرحسین آریان‌پور)

اشاره: قسمتِ اوّلِ این مقاله به ترجمهٔ زنده‌یاد «کاوه دهگان» در شمارهٔ گذشته چاپ شد و اینک قسمتِ دوّم آن با برگردان «ا.نوآئین» تقدیم خوانندگان می‌شود. برپایهٔ توضیح بُرزویه دهگان (به نقل از پدرشان کاوه دهگان) مترجم بخشِ دوّم مقاله، زنده‌یاد دکتر امیرحسین آریان‌پور با استفاده از نامِ مستعارِ «ا.نوآئین» بوده است. تدقیق در این مقالهٔ آموزنده را به خوانندگانِ خود توصیه می‌کنیم.

یکی از نخستین نکاتی که گورکی ضمن سخنرانی خود در کنگرهٔ نویسندگان آشکار ساخت، این بود که بشر پیش‌از آن‌که بیندیشد، به کار و عمل اشتغال داشته و بنابراین هیچ‌گاه تفکّر بر کار مقدّم نبوده است. وی گفت: *«تصوّرش دشوار است که کانت با پای برهنه و جامه‌ای از پوستِ خرس (بتواند) در بابِ شیئی فی‌نفسه به تفکّر بپردازد.»* و *«تنها هنگامی تکاملِ اجتماعی و فرهنگی بشر طبیعی و منطقی است که دست‌ها آموزگارِ سر باشند و سپس سر که بدین‌طریق رشد و نموّ کرده است، آموزگارِ دست‌ها شود و پس‌از آن دست‌ها که بیش از سر تکامل یافته است، مجدّداً با نیروی بیش‌تری مغز را به تکاملِ بیشتر برانگیزد.»* (نقل از نطقِ گورکی در نخستین کنگرهٔ نویسندگان شوروی، ۱۹۳۴). به‌محضِ آن‌که سر از دست‌ها دور و مجزّا شود، تفکّر شالودهٔ استوارِ خود را از کف می‌دهد و راه برای هر گونه اشتباه و سوءِ تعبیر بازمی‌گردد.

رآلیسمِ سوسیالیستی بر این اصل مبتنی است که کار قدرتی خلّاقه دارد و هنر به منزلهٔ بسط و انعکاسِ خلّاقیتِ کار است. این هر دو به‌طورِ مستقیم یا غیرِمستقیم مناسباتِ متغیّرِ اجتماعی را منعکس می‌کنند و در آن مؤثّر می‌افتند.

گورکی به این واقعیّت اشاره کرد که در گذشته عمیق‌ترین و هنرمندانه‌ترین تیپ‌های قهرمان از فولکلور یعنی روایاتِ زبانی مردمِ فعّالِ عادّی پدید آمده است. قهرمانانِ فولکلور –از هرکول تا ایوان دوراک (*Durak*) مخلوقاتِ تخیّلی جامع‌الاطرافی می‌باشند که از کار و پیروزی‌های ناشی از کار نشات گرفته‌اند. با آن‌که آفرینندگانِ فولکلور معمولا در محیطی تار و پُرمَلال زیسته‌اند، باز فولکلور از تلخی و بدبینی بیگانه است. پرومته حاکی از پیش‌رفتی انقلابی است که در نتیجهٔ استفاده از آتش و علی‌رغم نیروهای ثابتِ کهنی که در شخصیّتِ زئوس مجسّم میباشد به‌دست آمده است.

اساطیرِ یونانی که در آلسستیس(*Alcestis*) ، اثرِ «اوری پید» گردآمده است، نمایندهٔ خوش‌بینیِ فولکلور است. هر کول با لحنِ اعتراض‌آمیزی که به گوشِ انسانِ معاصر آشناست، دیومد (*Diomedes*) و اسب‌های جنگیِ چهارگانهٔ او را نکوهش می‌کند و آن‌ها را ددهای آسیب‌رسانی می‌شُمارد که از گوشتِ آدم تغذیه می‌کنند. قدرتِ فوق‌بشری که هرکول برای نجاتِ آلسستیس از دستِ اُرفه (*Orphée*) ظاهر می‌سازد، با وضوحِ تامّ خبر از نیروی شگَرفِ کار می‌دهد و می‌رساند که در مقابلِ کار هر غیرِممکنی ممکن می‌شود. بی‌گمان این روایات در شُمارِ زیباترین افسانه‌هایی است که برای تجلیلِ کارِ خلّاقِ بشری فراهم آمده است.

گورکی این قهرمانانِ کارِ دنیای عتیق را با پهلوانانِ قرون‌وسطی می‌سنجد و قهرمانانِ باستان را ارج‌مندتر می‌یابد. می‌گوید که شوالیه‌های قرونِ‌وسطی چون اسیرِ گردآوری و مالکیّتِ فردی بودند، به‌جای آن‌که خود به کارِ تولید و آفرینش بپردازند، به ربودنِ مصنوعاتِ دست‌رنجِ دیگران مبادرت می‌کردند. پس‌از این گروه، اراذلِ مال‌اندوز فراآمدند و به صورتِ قهرمانانِ طبقهٔ متوسط جلوه‌گر شدند. سپس نوبت به انسانِ انگلیِ معاصر رسید که هم از جریانِ کار و هم از انباشتنِ سرمایه برکنار است.

در یونانِ قدیم، فلسفه و علم و هنر واحدی هم‌بسته و متجانس تشکیل می‌دادند. رآلیسمِ سوسیالیستی بر همین هم‌بستگی و تجانس تأکید می‌ورزد، ولی البته وحدتِ نو از لحاظِ کیفی با وحدتِ کهن فرق دارد؛ به این معنی که چون تضاد بینِ مالکیّتِ فردی و تولیدِ گروهی از میان برود و سرمایه‌داری مُضمحل گردد، جامعهٔ بی‌طبقه پدید خواهد آمد که همهٔ افرادش کار خواهند کرد و مالکِ وسایلِ تولید خواهند بود؛ و در آن صورت دیگر مغز از دست‌ها جدایی نخواهد داشت. در چنین جامعه‌ای شعورِ انسانی به مرحلهٔ جدید و بی‌سابقه‌ای خواهد رسید و ادبیّاتی متفاوت از ادبیّاتِ ادوارِ باستانی و بورژوا ظهور خواهد کرد.

امّا نویسندهٔ سوسیالیست نباید این واقعیّت را دال بر کمیِ ارزش و اهمّیتِ فولکلور یا السنهٔ [زبان‌های] زندهٔ مردم بداند. استالین در رساله‌ای که دربارهٔ زبان‌شناسی نوشت همین نکته را تأکید کرد. (رجوع شود به «دربارهٔ مارکسیسم و زبان‌شناسی» اثرِ استالین)

از میان شاعرانِ شوروی دو تن به زبانی شعر می‌سُرایند که هم از زبانِ مردم دور نیست و هم با سُننِ ادبیّاتِ ملّی تطبیق می‌کند. یکی از این دو ایزاکوفسکی (*Isakovsky*) است که بسیاری از اشعارش زبانزدِ مردم است؛ دیگری تواردوفسکی (*Tvardovsky*) می‌باشد و جا دارد شاهکارِ او "واسیلی تیورکین" که به‌راستی حماسهٔ ارتشِ سُرخ است به زبانِ ما ترجمه شود.

نویسندهٔ شوروی زبان و اساطیرِ مردم را سنگِ زیرینِ هنر و چشمهٔ روانی می‌داند که همواره سبک و نیروی تخیّلِ او را شاداب و بارآور می‌سازد. امّا در همان حال زبانِ قلم را تحت‌الشعاع لهجه‌های محلّی قرار نمی‌دهد و تقلید و متابعتِ لجهه‌های اختصاصی را جایز نمی‌داند.

گورکی در تعریفِ «افسانه» اظهار داشت که افسانه گرچه ساختهٔ خیال است، ولی باز از واقعیّت مایه می‌گیرد و حاکی از حقیقت یا حادثه‌ای است که صورتی خیالی می‌پذیرد. کورکی فهماند که روشِ رآلیسم اساساً همان شیوهٔ پیدایشِ افسانه است. اگر «جنبهٔ خیالیِ» افسانه را کنار بگذرایم و به هدف یا نتیجهٔ مطلوبی که در آن مستتر است عنایت کنیم، به یک نوع رمانتیسم، رمانتیسمِ انقلابی می‌رسیم و می‌توانیم جهان را به طریقِ مطلوبِ خود دگرگون سازیم.

در جامعهٔ قدیم، مردانِ کار و عمل برای آن‌که قدرتِ خلّاقهٔ خود را بازیابند، جویای آزادی بودند. از این‌رو ضرورت داشت که عاملِ نفسانی مشترکی آن‌ها را به‌هم بپیوندد و قدرتی به آن‌ها بخشد که بتوانند به آینده بنگرند و در پرتوِ هدف‌های فردا، مساعیِ امروزِ خود را منظّم و هدایت کنند.

لنین هنگامی که دم از «خصیصهٔ جانب‌داریِ ادبیّات» می‌زند (رجوع شود به مقالهٔ «سازمانِ حزبی و ادبیّات حزبی» اثرِ لنین.)، به همین هدف‌جویی نظر دارد که هم در جامعهٔ بی‌طبقهٔ کنونی شوروی صدق می‌کند، و هم در روسیهٔ پیش‌از انقلاب مصداق داشت. ادبیّات بدونِ این عامل چیزی جز نوعی تفنّن و تجمّل نخواهد بود و در آن‌صورت چنان‌که گورکی می‌گوید نویسنده به صورتِ موجودی همانندِ مانیلوف (در کتاب نفوسِ مُرده) درخواهد آمد. بنابراین نویسنده باید در آثارِ خود به آن دسته از مناسباتِ حیاتِ تولیدی و اجتماعی که نماینده و گویای آینده‌اند بپردازد زیرا تأکیدِ این‌گونه امور و حوادث موجدِ تغییرات و تحوّلاتی در جامعه خواهد شد.

پس کارِ نویسنده ایجادِ رومانتیسمی است که بر واقعیّت متّکی باشد. نمونه ای می‌آوریم:

در جامعه‌ای که از سوسیالیسم به سوی کمونیسم سیر می‌کند، «توزیعِ کالاها متناسب با کاری است که در این راه اجرا می‌شود»، امّا هدفِ این جامعه اجتماعِ کمونیستی است که در آن هر کس به قدرِ توانائی‌اش کار خواهد کرد و به قدرِ نیازمندی‌اش عاید خواهد داشت. (رجوع شود به «دولت و انقلاب» اثرِ لنین)

حال نویسنده باید کاردوستی و فداکاری کارگران را موردِ تأکید قرار دهد و برساند که این سجایا تنها موجب گردشِ دستگاهِ کنونی نیست، بلکه موجدِ اوضاع و احوالی است که کمونیسم را تحقّق خواهد بخشید. به عبارتِ دیگر باید نشان داد که کاردوستی و فداکاری کارگران صرف‌نظر از فوایدِ فردی آن، عاملِ خلّاقیت و تحوّلِ اجتماعی می‌باشد. (محورِ اصلی نمایش‌نامهٔ «کاندیدای حزبی» اثرِ کارون Karon که در مسکو به روی صحنه آمده است، همین نکته می‌باشد)

اکنون موقعی است که می‌توانیم راجع به سه واقعیّتِ رآلیسمِ سوسیالیستی یعنی واقعیّتِ گذشته، واقعیّتِ زمانِ حال، و واقعیّتِ آینده که نسبت به دو واقعیّتِ دیگر جدید و بی‌سابقه می‌باشد بحث کنیم.

چنان‌که گورکی گفته است نویسنده موظّف است که زمانِ حال را از اوجِ آینده بنگرد: *«مردم را نباید به‌صورتِ کنونی نشان بدهد، بلکه باید به آیندهٔ آن‌ها نگاهی افکند و یاری دهد تا راهی که در پیش دارند روشن شود.»*

برای این منظور البته نباید به جعل و اختراعِ آن‌چه در زمانِ حاضر موجود نیست بپردازد، بلکه باید جنینِ آینده را در بطنِ زمانِ حال در یابد. سابقاً نویسندهٔ رآلیستِ انتقادی خصوصیّات و امکاناتِ نهائی عصرِ خود را به صورتی «افقی» ارائه می‌نمود. رآلیستِ سوسیالیست وظیفهٔ بزرگ‌تری بر عهده دارد و باید حوادث را به‌صورتی «عمودی» نیز عرضه کند و به‌عبارت دیگر از سیرِ تاریخی و پیوستگیِ گذشته و حال و آیندهٔ اشخاص و حوادثِ داستان غفلت نورزد.

به‌طور خلاصه نویسندهٔ رآلیستِ سوسیالیستی باید واقعیّت را در جریان تکاملِ انقلابی نمایش دهد. در شرایطِ کنونی کشورِ شوروی نویسنده می‌کوشد تا خصوصیّاتِ فرهنگی و اخلاقی آینده را که در افراد و مناسباتِ اجتماعی تجلّی می‌یابد، ارائه دهد. البته این خصوصیّات را طوری طرح می‌کند که معلوم شود کیفیّتِ هر یک وابسته به رشدِ کمّی امورِ تولیدی و آموزش و پرورش و فرهنگِ کشورِ سوسیالیستی است.

در عرصهٔ نمایش‌نامه‌نگاری این نکته در نمایش‌نامه‌هایی از قبیلِ «نشانِ سبز» اثرِ سورف و «ماکار دوبراوا» (*Makar Dubrava*) اثرِ کورنیچوک و «خصیصهٔ مسکو» اثرِ سوفرونوف (*Sofronov*) به‌خوبی بیان شده است. از نمایش‌نامه‌های مذکور برمی‌آید که هم‌چنان‌که جامعه به‌سوی کمونیسم پیش می‌رود، شعورِ اجتماعی نیز تغییر می‌پذیرد و اختلاف و جدایی بینِ کارگرِ دستی و کارگرِ فکری تقلیل می‌یابد.

نمونهٔ عالی دیگری از ادراکِ آینده، «زمینِ برگشته» اثرِ معروفِ شولوخوف می‌باشد که پس‌از ۱۹۳۵ نگارش یافته است (صحنهٔ مربوط به پاداشِ آهنگر و رقابت در شخم‌زنی). در همین اثر، داویدف در مسابقهٔ شخم‌زنی شخصیّتِ خود را ظاهر می‌سازد و نشان می‌دهد که قهرمانِ امروزی به‌جای آن‌که به انتظار تحوّلاتِ آینده بنشیند، خود شرایطی برای تغییرِ مشی و رفتارِ دهقانان به‌وجود می‌آورد. بر اثرِ انقلاب در کشورِ شوروی این نوع عملِ قهرمانی موردِ اعتنای بسیار است و جدّ و جهد برای تکاملِ اجتماعی وظیفهٔ هر فردی محسوب می‌شود.

اینک باید دید که نویسنده باید به واقعیّتِ زمانِ حال چگونه بنگرد.

در اعصارِ گذشته هر گاه از نویسنده‌ای سئوال می‌شد که آیا با راه و رسمِ زندگانی معاصرِ خود موافق است، بی‌درنگ پاسخِ منفی می‌داد. امّا نویسندهٔ شوروی برخلافِ اسلافِ خود به‌این سئوال پاسخِ مثبت می‌گوید. ولی بدیهی است که موافقتِ نویسندهٔ شوروی با محیطِ خود مانع از انتقادِ وضعِ موجود و بهبودخواهی او نیست. جامعه‌ای که از روی وقوف و آگاهی تکامل می‌یابد و به جانبِ آینده سیر می‌کند، بدونِ شکّ از انتقادِ وضعِ موجود غافل نمی‌ماند. امّا نکته در این است که انتقاد باید مفید و سازنده باشد، نه مضرّ و مخرّب. از مقایسهٔ «کارخانه یا ساحلِ روشن» اثرِ ورا پانوا (Vera Panova) با آثاری مانندِ «نفوسِ مُرده» به‌خوبی برمی‌آید که اساسِ کتاب‌های پانوا انتقادِ مثبت است، ولی در جریانِ اصلی داستانِ نفوس مُرده چندان اثری از انتقادِ مثبت نیست.

حال به واقعیّتِ سوّم، یعنی زمانِ گذشته می‌پردازیم.

گذشته تأثیرِ عظیمی در حال دارد. یک جنبهٔ خاطراتِ گذشته یعنی کوته‌بینی‌ها و تباهی‌ها که به قولِ گورکی انسان را به قهقرا سوق می‌دهد و باید نابود شود. («زندگی و ادبیات» اثرِ ماکسیم گورکی)، موردِ هجوم و ریش‌خندِ نویسندگانِ شوروی قرار گرفته است.

در این زمینه نمایش‌نامهٔ «یک آدمِ عادّی» اثرِ لئونوف و «کالینوایا بوشا» اثرِ کورینچوک و «نانِ روزانهٔ ما» اثرِ ویرتا که یکی‌از قهرمانانِ او (زنی که ریاستِ مزرعهٔ اشتراکی را به عهده دارد) به سامودور (Samodur) قهرمانِ آستروفسکی می‌ماند، نمونه‌های خوبی است.

می‌توان گفت که مارکس بهتر از هر کس ارزشِ این‌گونه هجو و استهزاء را درک کرده است. وی کمدی را «جلوهٔ نهائی تاریخِ دنیا» می‌خواند و می‌نویسد: *«خدایانِ یونانی که روزگاری در پرومتهٔ آشیل به طرزی غم‌انگیز و هلاکت‌بخش زخمی شدند، بارِ دیگر در مکالماتِ لوسیان (Lucian) به مرگی مُضحک محکوم گردیدند. چرا تاریخ بدین‌سو (به سوی کمدی) می‌گراید؟ تاریخ بدین‌سو می‌گراید تا بشر بتواند با خنده، گذشتهٔ خود را بدرود گوید.»* (آثار و مارکس و انگلس، جلدِ اوّل مسکو، ۱۹۱۸، انتقاد از فلسفه حقوق هگل اثر مارکس، ص ۴۰۳).

امّا تنها استهزای گذشته کافی نیست. ارنبورگ اسرارِ معرفةالنّفسیِ بسیاری از بقایای گذشته را چه در اتّحادِ جماهیرِ شوروی و چه در مغرب‌زمین فاش می‌کند. تیپ‌های او از لابازوف (*Labazov*) و لانسیه (*Lancier*)تا قهرمانانِ کتاب توفان، همه از این قبیل‌اند.

نویسندهٔ شوروی تنها به انتقاد و ریش‌خندِ گذشته مبادرت نمی‌کند، بلکه گذشته را در پرتوِ وظایف و موفّقیت‌های کنونی مردمِ شوروی موردِ مطالعه قرار می‌دهد. رآلیسمِ سوسیالیستی مدّعی است که گذشته را درست‌تر و ژرف‌تر از رآلیسمِ انتقادیِ دیرین ادراک می‌کند. این ادّعا مبتنی بر این اصل است که رآلیسمِ سوسیالیستی گذشته را به‌صورتِ یک جریانِ تاریخیِ انقلابی می‌نگرد.

لوناچارسکی، نقّادِ بالشویک که بعداً کمیساریای فرهنگ شد، تأکید می‌کرد که *ارزشِ آثارِ کلاسیک بر حسبِ طبقه و دوره‌ای که آن‌ها را موردِ بحث قرار می‌دهد، فرق می‌کند.* («میراثِ کلاسیک» اثرِ «لو ناچارسکی).

این اصلِ رالیسمِ سوسیالیستی موجب شد که در حدود ۱۹۳۰ میراثِ ادبی روس، بلکه تمامِ گذشتهٔ تاریخی روسیه از نو موردِ تدقیق و ارزیابی قرار گیرد. داستان‌های تاریخی مانند «پترِ اوّل» اثرِ الکسی تالستوی و «پوگاچُف» اثرِ شیشکوف یا «رادیش چف» اثرِ اولگا فورش (*Olga Forsch*) علی‌رغمِ وسواسی که نقّادِ شوروی هنگام مقایسهٔ آن‌ها با آثارِ پیش‌روانِ رآلیسم از قبیلِ "جنگ و صلح" به‌خرج می‌دهد، باز عمیق‌تر از داستان‌های تاریخی پیشین، دورهٔ خود را درک و تعبیر می‌کنند. نویسندهٔ جدید برای آن‌که رویدادهای امروز را دریابد، لزوماً باید تاریخ بداند. تاریخ عبارت از ارزیابی و تقویمی است که در پرتوِ زمانِ حال و وظایفِ آینده نسبت به حوادثِ گذشته به‌عمل می‌آید.

پترِ اوّل، اثرِ الکسی تالستوی زادهٔ درکِ عمیقی است که نویسنده از عواملِ اجتماعی و اقتصادی ملّی و بین‌المللی داشته است. نویسنده اهمّیتِ این عوامل را به‌وسیلهٔ مناسباتی که بینِ قهرمانِ خود و نیروهای ارتجاعی و مترقّی زمان و تودهٔ مردم ایجاد می‌کند، نمایان می‌سازد. واقع‌بینی شخصِ پتر، دوراندیشیِ صحیح و پیروزی او که به دقّت در این داستان تشریح‌شده، در سال‌های بحرانی حدودِ ۱۹۳۰ تأثیرِ بسیار داشته است.

پیش‌آمدهای جدید، طرح فوری مسألهٔ میهن‌دوستی را ایجاب می‌کرد. لازم بود که وطن‌خواهانِ بزرگ سابقِ روسیه از نو مورد توجه [واقع] شوند. وضع موجودِ جامعه روشنایی تازه‌ای بر آن‌ها می‌تابید و ارزشِ دیگری بدان‌ها می‌داد. گذشته از پتر، نامِ ایوانِ مخوف، لومونوسوف، سووروف، کوتوزوف، پوشکین و گریبایدوف و جز

این‌ها زنده شد و خاطراتِ گذشته، خصایصِ جدید میهن‌دوستیِ شوروی را برجسته و ممتاز ساخت. دیگر مردمِ محروم و مظلوم تنها برای طردِ مهاجم نمی‌جنگیدند. در روسیهٔ گذشته، دهقانان و رنجبران و اراضی و ثروتِ کشور بازیچهٔ حکومتی خودکام بود که فقط مصالح طبقهٔ زمین‌دار و بعداً منافع طبقهٔ سرمایه‌دار را حفظ و حمایت می‌کرد. امّا اکنون نویسنده و خوانندهٔ روسی به‌راستی احساس می‌کردند که زمین و ثروتِ کشور از آن ایشان است و می‌توانند به دست‌یاریِ برادران و خواهرانِ آزاد و مستقلِ خود که سابقاً ملّیت‌های گوناگونِ آنان به وسیلهٔ استعمار تزاریسم لگدمال شده بود، از تعدّی متجاوزان دفاع کنند. در نتیجه در میانِ توده‌ها سجایایی چون شکیبایی و شهامت و دلاوری به‌بار آمد. ادبیّاتِ شوروی که این سجایا را در خود منعکس ساخته است، می‌کوشد تا به نوبتِ خود به تکاملِ آن‌ها کمک کند.

از این رهگذر است که ادبیّاتِ شوروی به‌طورِ کلّی جنبهٔ «حماسی» دارد. نمونه‌های عالی آن «سیلِ آهن» اثرِ سرافیموویچ و «خانوادهٔ تاراس» اثرِ بوریس گورباتوف می‌باشد. هر دو متضمّنِ وجهی ملّی و تغزّلی هستند و از وحدتِ بازیافتهٔ مردمی که با خطر روبرو گشته‌اند، سخن می‌گویند. در خانوادهٔ تاراس صحنهٔ دیدارِ استپان و ریش‌سفیدِ ده گویای میهن‌دوستی شوروی است که مثلا با میهن‌دوستی کسانی چون درُن (*Dron*) یا حتّی فراپونتوف *Ferapontov* (در جنگ و صلح) اختلافِ اساسی دارد.

روح تاریخی و حماسیِ «راهی به کالواری» اثرِ الکسی تالستوی و «توفان» اثرِ ایلیا ارنبورگ تأثیرِ عمیقی در خواننده به‌جا می‌گذارد. این‌دو نه تنها بر میهن‌دوستی شوروی، بلکه بر مکمّلِ آن نیز که در عرفِ شوروی‌ها «انسان‌دوستیِ سوسیالیستی» خوانده می‌شود تکیه دارند. انسان‌دوستیِ سوسیالیستی با کیفیّتِ حماسی فوق‌الذکر پیوسته و یگانه و بر خلافِ انسان دوستیِ قدیم، مثبت و فعّال است. در سراسرِ ادبیّاتِ روسی از آغاز تا داستانِ گوگول به‌نامِ شنل که «با گریه می‌خنداند» و آثارِ داستایفسکی، انسان‌دوستی به‌صورتِ منفی غم‌خواری و حسرت عرضه شده است.

انسان‌دوستیِ شوروی تنها مانند داستایفسکی فرد را مسئولِ تباه‌کاری نمی‌داند بلکه اعلام می‌دارد که فرد موظّف است به همراهی همنوعانِ خود در جبرانِ تباه‌کاری‌ها بکوشد. از نظر انسانِ شوروی، داستایفسکی که تحمّلِ رنج را وسیلهٔ جبرانِ گناه و تباهی می‌دانست به‌خطا و از واقعیّت بیگانه می‌باشد. این‌چنین اندیشه‌ای از انسانیّت به‌دور و موجب تنزّلِ انسان است زیرا با تقدیس و تحمّلِ رنج، به افزایشِ آلامِ بشری و تضعیف و انحطاطِ انسان کمک می‌کند. انسان‌دوستی که در «راهی به کالواری» و «توفان» موج می‌زند، اساساً از این‌جا ناشی می‌شود که نویسندگانِ این‌دو اثر با نظرِ تاریخی و انقلابی و مثبتی به تشریح قهرمانانِ خود می‌پردازند.

راشچین در «راهی به کالواری» و مادو (*Mado*) در «توفان» اشخاصی هستند که ابتدا در گردابِ ارتجاع غوطه می‌خورند، ولی طیّ حوادثِ تاریخی با خصوصیّاتِ انسانی خود مبدّل به آدم‌هایی فعّال و هوشیار می‌شوند و در ایجاد حوادثِ تاریخی مداخله می‌کنند. تکاملِ این اشخاص نشان می‌دهد که در بحبوحهٔ اضمحلالِ جامعهٔ بورژوازی و جنگِ داخلی و تهاجمِ خارجی، چگونه بهترین صفاتِ دیرینِ جامعهٔ بورژوا متحوّل و مبدّل به سجایای جدیدِ سوسیالیستی می‌گردد.

این هر دو داستان که باید داستان‌های تاریخی عصرِ حاضر به‌شُمار روند، با وجودِ نقائصی که دارند، از گورکی الهام گرفته و کوشیده‌اند تا شیوهٔ او را ادامه دهند و داستان را به‌صورتی حماسی درآورند. همین روحِ حماسی در تراژدیِ رآلیسمِ سوسیالیستی نیز راه یافته است.

روزگاری هِبِل (*Hebbel*) اظهار داشت که تراژدیِ بورژوا برای آن‌که اعتلاء یابد، باید از «زندانِ تنگی که فرد را دربرگرفته و عاجز و ناتوان ساخته‌است -از زندانِ محقّرِ کوته‌بینی که زندگانی را در بند کرده است» آغاز کند. در همان حال، هِبِل دریافت که «در حوادثِ تراژیک نوعی توافق پدید می‌آید که به‌سودِ مجموع و نه به‌سودِ جزء یا قهرمان می‌باشد.» کوته‌بینی انواعِ بسیار دارد و تمامِ اجتماعاتِ بورژوا بی‌گمان دارای زندان‌ها و محدودیّت‌های زیادی است. امّا در روسیهٔ عصرِ گورکی که محدودیّت‌های فراوانی داشت، نیروهایی که سرانجام محدودیّت را درهم‌شکستند، رشدِ فراوان کرده و از این‌رو در مورد آن‌ها توافقِ هِبِل مفهومی وسیع به‌خود گرفته بود.

در «آرتامانوف‌ها»ی گورکی با تراژدی تاریخی یک خانوادهٔ کامل مصادف و متوجّه می‌شویم که «توافق» از فرد تجاوز کرده و جنبهٔ اجتماعی و تاریخی یافته است. سرگذشتِ خانوادهٔ آرتامانوف ما را از مسائلِ مابه‌الابتلاءِ هبل که مقتضای عصرِ ترقّی طبقهٔ متوسط بود، به دورهٔ گورکی که عصرِ ترقّی پرولتاریاست سوق می‌دهد. دیگر موضوعِ سرنوشت و تقدیر دیرین که به تعقیبِ قربانیانِ خود می‌پرداخت در میان نیست. دیگر تراژدی تنها شاملِ خانواده واحدی نمی‌باشد.

مفاهیم و ادراکاتِ کاملا جدیدی دست داده است. خانواده آرتامانوف کفّارهٔ گناهانِ خود را در انقلاب می‌دهد. آرتامانف‌ها که در کارخانهٔ خود کارگرانِ بسیاری به‌کار گماشته‌اند، مسبّبِ پیدایش نیروهایی شده‌اند که عاقبت خودشان را نابود می‌کند، ولی همین نیروها بهترین جزء یا عنصرِ وجود آن‌ها را که در شخصِ ایلیا، نوهٔ آن‌ها تجسّم یافته است، به آینده خواهد رسانید.

«توافق» در این‌جا نقشِ جدیدی بر عهده دارد. دیگر موضوعِ کوته‌بینی مهلکِ طبقهٔ متوسطِ سابق در بین نیست که از همه سو قهرمانِ داستان را در میان گیرد و حتّی مثل اسبِ تروا از درونِ مغزِ خودِ او بر ضدّش عمل کند. نیروهای اجتماعی آشکار و بی‌پرده فعّالیت می‌کنند، ولی قهرمان مجال دارد که خود حقایق را دریابد و برای شکستنِ حدود تنگِ محیطِ خویش به نیروهای اجتماعی بپیوندد. بنابراین اگرچه خانوادهٔ آرتامانف کاملا باید به سرنوشتِ شومِ خود تن‌دردهد، باز یکی از افرادِ نسلِ سوّمِ آن راهِ نجاتی در پیش دارد و بنابراین به هیچ بهانه‌ای نمی‌تواند از رهانیدنِ خود سر باز زند.

چنان‌که چرنیشفسکی می‌نویسد: *«تراژدی عنصرِ مخوفِ زندگانی بشری است.»* بنا بر رآلیسمِ سوسیالیستی در شرایطِ انقلابِ سوسیالیستی و پیش‌از آن‌که نیروهای انقلاب قیام می‌کنند، ضرورتی ندارد که فرد جبراً مرتکبِ گناهی تراژیک شود، زیرا راهِ حلّ و نجات پیشِ پای او باز است.

اگر در اختیارِ این راه قصور ورزد، تراژدیِ اجتماعی به‌وجود خواهد آمد و مردان و زنانِ پیرامونِ او را قربانیِ قصورِ او خواهد کرد. وی قصور ورزیده است که «در روزهای آزمایش از خطّ فاصلِ آن‌هایی که تاریخ را می‌سازند و آن‌هائی‌که تاریخ را چون توفان یا سرنوشت می‌پذیرند... عبور کند.»(کتابِ سابق‌الذکرِ ارنبورگ، ص ۲۱۶)

از این‌رو برای خود و دیگران حوادثِ تراژیک ایجاد خواهد کرد. تراژدی کسانی‌که در حینِ پیکار برای تدارکِ حیاتی نو از پا درمی‌آیند و یا به رنج می‌افتند، تراژدی «مادرِ» گورکی، تراژدی قهرمانی که به دیالکتیک راه دارد و دانسته خود را قربانی می‌کند-؛ این‌چنین تراژدی چنان «توافق» را تعالی می‌بخشد که وجهۀ خوش‌بینی می‌یابد. با آن‌که مادر می‌میرد، ولی می‌داند و می‌دانیم مبارزه‌ای که جانِ او را ب باد داد، به پیروزی خواهد انجامید و حیاتِ کاملِ جدیدی به بشر ارزانی خواهد داشت.

البته تراژدی به این مفهوم هنگامی میسّر است که فرد شخصیّتِ خود را بالا برد و با وقوف و هشیاری وظیفه‌ای را که جامعه بدو محوّل نموده است، دریابد و اجرا کند. قهرمانِ رآلیسمِ سوسیالیستی نتایج و عواقبی را که از اعمالِ او پیش می‌آید می‌پذیرد و ایمان دارد که کردارِ او به‌سودِ توده‌های انبوهِ انسانی است. سعادتِ درونی او، تکاملِ فردی او شرافتِ انسانی او، همه از این رهگذر برمی‌خیزد.

هستند کسانی که می گویند ادبیّات اگر در آینده شاهکارهایی چون هاملت و اونیه ژین و چایلد هارولد و پچورین ب بار نیاورد، ملالت‌بار و بی‌حاصل خواهد بود. این گروه را باید با واقعیّت آشنا ساخت. اگر بخواهیم مفاهیمِ گذشته را در شرایطِ کنونی بکار ببریم، باید به‌جای یک قهرمانِ تراژیک یا یک آدمِ طفیلی هیولا یا کرمی را موضوعِ بحث قرار دهیم، چنان‌که سولو گوب چنین کرد.(در این زمینه آثارِ داستان‌نویسانِ بورژوای انگلیسی مانند اورول *Orwell* و گرین *Greene* قابل ذکر است).

وی در «دیوِ کوچک» (۱۹۰۵) نمونۀ فردِ نازی-فاشیست را در شخصیّتِ پردونوف (*Peredonov*) مجسّم می‌کند و در این راه از شیوۀ داستایفسکی که مثلا در بیانِ رویای سویدریگایلوف (*Svidrigailov*) به‌خوبی مشخّص است، به حدّ افراط تبعیت می‌نماید. دیوِ کوچکِ سولوگوب، فیلم‌برداری سمبولیک و ناتورالیستی بی‌رمقی است که بارِ دیگر این حقیقتِ کهن را مصداق می‌بخشد: هر گِردی گردو نیست و هر تقلیدی ارزش ندارد.

«تراژدی خوش‌بین» اثرِ ویشنیوسکی (*Vishnievski*) و «تهاجم» اثرِ لئونوف و بسیاری دیگر از تراژدی‌های شوروی از آرای گورکی سرچشمه می‌گیرند. «نقطۀ دور» اثرِ افینو گنف (*Afinogenev*) نیز چنین است. در این اثر عکس‌العملِ یک انسانِ شوروی در برابرِ مرگی اجتناب‌ناپذیر تشریح و نمونه‌ای از مفهومِ تراژدیِ سوسیالیستی ارائه می‌شود.

عکس‌العملی که مات وئی (رسالۀ سابق‌الذکر: دربارۀ زبان‌شناسی) در مقابلِ مرگ می‌نماید، حاکی از هماهنگی و وحدتی است که میان شخصِ او و زندگانی وجود دارد. به کار نیز با همین دیده می‌نگرد. قطبِ مخالفِ او ولاس است که راهِ داستایفسکی را می‌سپارد و به نیهیلیسم می‌رسد و همه چیز را بی‌ارزش و زندگانی را قفر و عقیم می‌بیند- این است فرجامِ فردپرستی در جامعۀ اشتراکی شوروی.

استالین در ضمنِ مباحثۀ آراء مار (*Mazz*) به این نکته اشاره کرد که *«قانونِ تحوّلِ جامعه از یک مرحلۀ کیفیِ کهنه به یک مرحلۀ کیفیِ نو به‌طریقِ انفجار و جهش نه تنها در تاریخ تکاملِ زبان صدق نمی‌کند، بلکه در مورد بسیاری دیگر از نمودهای اجتماعی نیز که جنبۀ شالوده یا روبنایی دارند صادق نیست.»* (*Matvei*).

این اصل دربارهٔ تراژدی رآلیستِ اجتماعی هم راست می‌آید. در اتّحادِ جماهیرِ شوروی باور دارند که می‌توان به‌طرقِ انتقادی و عمرانی و بدونِ انفجار، تکاملی دیالکتیکی کرد و به مرحلهٔ کمونیسم رسید. در این جامعه بینِ پدر و پسر و بینِ فرد و اجتماع معارضه‌ای نیست و جوانان به تمامِ طرق، به تمامِ امکانات دسترسی دارند. در آن‌جا در مواردی تراژدی روی می‌دهد که مبارزه با طبیعت یا پیکار با مهاجمِ خارجی در میان باشد. در جامعهٔ آیندهٔ شوروی تراژدی با سرعتی روزافزون کاهش خواهد یافت، زیرا این جامعه به نیروی کارِ خلّاقِ اجتماعی، به مبارزه با تراژدی -این همنشینِ دیرینِ بشر- برخاسته است.

امروز نویسندگان و نقّادانِ شوروی ادبیّاتِ خود را صمیمانه بالاتر از ادبیّاتِ بورژوا می‌دانند و این قضاوتِ آن‌ها ناشی از یک میهن‌دوستیِ تعصّب‌آمیز یا بی‌اطلاعی از پایه و مایهٔ دنیای غیرِسوسیالیستی نیست. ملاکِ قضاوتِ آن‌ها روح دموکراتیکِ ادبیّاتِ شوروی است، به این معنی که این ادبیّات از ادبیّاتِ همهٔ اقالیم و اعصار به مردم نزدیک‌تر می‌باشد. در این جامعه که مُغاکِ ژرف میانِ نویسنده و مردم پُرشده ادبیّات اعتلاء یافته است، حال آن‌که در جوامع استعماری نویسنده ناگزیر از آن می‌باشد که یا به طبقهٔ حاکم بپیوندد، یا به تنهایی و بی‌آن‌که وابسته به مردم شود، با طبقهٔ حاکم درافتد. نویسندهٔ کنونی شوروی نه از زندگانی مهجور و نه از مردم به‌دور است و نه دست‌خوشِ کشاکشِ نفسانی خویشتن می‌باشد. چون نظری روشن و بصیرتِ سیاسی عمیقی دارد، مساعیِ خویش را جزئی از مجاهدتِ عظیمِ تمامِ ملّت می‌شُمارد و خود را مانندِ دیگر مردمان، بانیِ اجتماعی نو و انسانی تکامل‌یافته و خلّاق می‌داند.

سرچشمه: مجلّهٔ شیوه، شمارهٔ ۳، تیر ۱۳۳۲

بازگشت به فهرست

***

کسی که می‌جنگد، ممکن است شکست بخورد

کسی که نمی‌جنگد، از قبل شکست خورده است.

برتولت برشت

اِستِه‌تیک

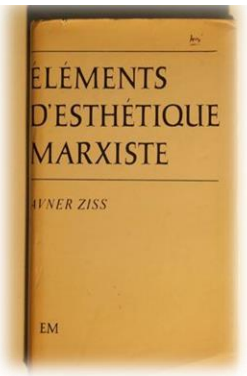
Aesthetics

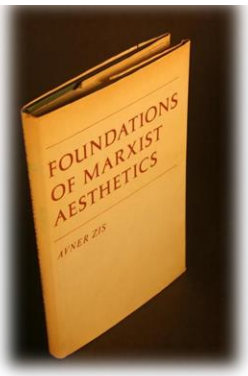
موضوع استه‌تیک مارکسیست-لنینیستی / آونر زیس- برگردان: ک.م.پیوند ۷۸
طبیعتِ مقولاتِ استه‌تیک / آونر زیس- برگردان: ک.م.پیوند ۸۸
مقولاتِ استه‌تیک / زیبایی؛ تعریف و ماهیّتِ آن / آونر زیس- برگردان: ک.م.پیوند ۹۱
مقولاتِ استه‌تیک / زیبایی در هنر / آونر زیس- برگردان: ک.م.پیوند ۱۰۲
دربارهٔ برخی مسائلِ استه‌تیک و هنر / احسان طبری ۱۰۸
هنر و علم - وجودِ شباهت و اختلاف- دربارهٔ یک مسئلهٔ مهمّ استه‌تیک / احسان طبری ۱۲۸
در بارهٔ وام‌واژهٔ استه‌تیک / اُمید ۱۳۲
دیالکتیکِ شکل و محتوا در استه‌تیک مارکسیستی / مهران ماهور ۱۳۶
در بارهٔ هنر و استه‌تیک / شهاب موسوی‌زاده ۱۴۲
تخیّل و الهام در هنر / اُمید ۱۵۱
دربارهٔ قریحهٔ هنری و منشاءِ آن / اُمید ۱۶۹
پیرامون تقسیم‌بندی رشته‌های هنری / اُمید ۱۷۹
در ستایش و نکوهشِ نقد / م.راد ۱۸۵
زیبایی‌شناسیِ بلینسکی / الهام حمید ۱۹۴
نگاهی به فلسفهٔ هنر و زیباشناسیِ کانت / شرف‌الدّین خراسانی(شَرَف) ۲۰۶

موضوع استِه‌تیکِ مارکسیست-لنینیستی

(مقدمهٔ کتاب پایه های هنرشناسی علمی)

آونر زیس Avner zis/ برگردان: ک.م.پیوند





ارژنگ: پروفسور «آونر یاکوولویچ زیس» (۵ سپتامبر۱۹۹۷-۱۹۱۰) یکی از دانشمندان اِستِه تیک سرشناس شوروی است که زمینهٔ اصلی تحقیقات او تئوری هنر و مقولاتِ خلاقیّتِ هنری بوده است. از وی کتاب Foundations Of Marxist Aesthetics در ایران با عنوان«پایه های هنرشناسی علمی» در آبان۱۳۶۰ توسط ک.م.پیوند در ۲۶۰صفحه ترجمه و انتشار یافته که برای اهالی هنر همچنان کتابی پایه و در حکم درس نامه محسوب می شود. آثار دیگر او تحت عنوان «سخنران هایی دربارهٔ استه تیکِ مارکسیست-لنینیستی» در دوجلد، و «هنر و استه تیک»، هم در شوروی و هم در بعضی کشورهای جهان به ۱۵ زبان ترجمه شده و بیش از ۵۰۰ مقاله و تک نگاری از وی در مجلات معتبر علمی به چاپ رسیده است. با این حال، نیاز به ترجمه آثار و مطالعات جدیدتری که عالمانِ استه تیک در سال های اخیر به مباحث و مقولات هنر و ادبیات مارکسیستی پرداخته و منتشر کرده اند، به شدت احساس می شود. کتاب «پایه های هنرشناسی علمی» حاوی یک پیش گفتار و یک مقدمه درپنج فصل، به گفتهٔ نگارنده «حاصلِ سال ها سخنرانی برای مجامع گوناگون هنری و دانشجویان مدارس هنری است» و به گونه ای تدوین شده که طیفِ وسیعی از هنرمندان، نویسندگان و دانشجویان رشته های هنری می توانند از آن سود ببرند. به دلیل اهمیت مباحثِ نظری مطرح شده در این اثرِ آموزشی و بالینی، به تدریج بخش هایی بازنویسی شده از کتاب در ارژنگ انتشار می یابد و به‌زودی نیز نسخهٔ اصلی کتاب در قالب فایل pdf در دسترس خوانندگان گرامی قرار خواهد گرفت.

***

موضوع استِه‌تیکِ مارکسیست- لنینیستی(۱)

هنوز دربارهٔ تعریف موضوع اِستِه‌تیک(۲) اختلاف نظرهایی وجود دارد. در دو دههٔ اخیر در این زمینه بحث‌های علمی زیادی صورت گرفته است، ولیکن این بحث‌ها هنوز هم ادامه دارد. اهمیتِ فزایندهٔ ادبیات و هنر در زندگی اجتماعی، نفوذ وسیع اصولِ هنری در حوزه‌های مختلف زندگی روزمرهٔ ما، هجومِ بی‌سابقه استه‌تیک به محیطِ بلافصلِ ما (خصوصاً از طریق طراحی صنعتی)، نیاز به آموزشِ استه‌تیک و پرداختِ تئوریکِ مسائلِ استه‌تیک، همه تعریفِ روشنِ موضوع استه‌تیک و روابطِ آن با حوزه‌های دیگر دانشِ علمی را ایجاب می‌کنند.

اختلاف نظرهایی که در بالا به آنها اشاره کردیم، قبل از همه در دو نقطه‌نظرِ مخالف منعکس هستند. بنا به یکی از این نقطه‌نظرها، استه‌تیک علمی است که صرفاً با قوانین تکاملِ هنر و طبیعتِ خلاقیّتِ هنری سر و کار دارد. از این دیدگاه، استه‌تیک همان تئوریِ عامِ هنر است. طرفداران نقطه‌نظر دیگر بر آنند که استه‌تیک و تئوری عامِ هنر، دو علمِ جداگانه هستند. به عقیده آنان، تئوریِ هنر با قوانین تکاملِ هنر و طبیعتِ خلاقیتِ هنری سر و کار دارد در صورتی که استه‌تیک صرفاً علمِ زیبایی است: چه زیبایی در دنیای واقعی و چه زیبایی در عالمِ هنر.

آشکار است که هیچ‌کدام از این دو برداشت پذیرفتنی نیستند، زیرا که هر دو یک‌جانبه‌اند. استه‌تیک، هم به مطالعه زیبایی در تمام صُوَرِ متنوعِ آن می پردازد، و هم به توضیح طبیعتِ هنر و قوانینِ تکاملِ آن توجه دارد.

استه‌تیکِ مارکسیست-لنینیستی خلاصه‌ای از قوانینِ حاکم بر دریافتِ استه‌تیکِ انسان از جهان به دست می‌دهد با این‌حال، چون این قوانین کامل‌ترین، جامع‌ترین و مستقیم‌ترین تجلّیِ خود را در هنر پیدا می‌کنند، بنابراین استه‌تیک در درجه اول، علمِ ماهیت و قوانینِ بنیادی هنر و علمِ طبیعتِ خلاقیتِ هنری است. بنابراین، اهمیتِ استه‌تیکِ م.ل که تجاربِ نهفته در متنوع‌ترین مظاهرِ دریافتِ استه‌تیک را جوهر علمی می بخشد، در وهلهٔ نخست توسطِ نقشی که در تکاملِ هنر ایفا می کند، تعیین می گردد.

به‌ویژه همین اصلِ استه‌تیکِ مارکسیستی است که پذیرشِ وسیع پیدا کرده است. طرفداران این برداشت از این واقعیتِ منطقی حرکت می‌کنند که دریافتِ استه‌تیکِ انسان از جهان واقعی، حوزهٔ فعالیتی است وسیع‌تر از خودِ هنر. این دریافت علاوه بر خلاقیتِ هنری، مظاهر دیگر رابطهٔ استه‌تیکِ انسان با واقعیت را نیز در بر می‌گیرد، و در عین‌حال می پذیرد که هنر بر حوزه‌های گوناگون زندگی مادی و فرهنگی نفوذِ فعال و گسترده‌ای اعمال می‌کند و در فرایندِ تغییرِ جهانِ واقعی شرکت می جوید. به همین دلیل است که ادبیات و هنر در طول تاریخِ استه‌تیک، همیشه عمده‌ترین موضوع مطالعه آن بوده‌اند و اتفاقی نیست که بنیادی‌ترین و مهم‌ترین مبانی استه‌تیکِ م.ل بیشتر بر پایه جمع‌بندی و تعمیمِ (*Generalization*) این تجاربِ هنری شکل گرفته‌اند. امروزه نیز چون گذشته، تفسیرِ تئوریکِ کارهای خلاق در هنرِ نوین و اعمال تأثیراتِ سنجیده بر تکاملِ آن، مهم‌ترین وظیفهٔ استه‌تیکِ مارکسیستی است. عالمِ استه‌تیکِ شوروی، و.سوکولوف (*V.Sokolov*) به حق اظهار می‌دارد: *«هنر نه صرفاً به خاطر کثرتِ آثارِ هنری، بلکه به‌دلیل این‌که بخشی از موضوع مطالعهٔ استه‌تیک است، مقامِ مهمی را اشغال می‌کند. حتی، هنر تا حدود زیادی خصلتِ تحقیقاتِ استه‌تیک را تعیین می کند. به این دلیل است که تاکنون اکثر تئوری‌های استه‌تیک به نقدِ هنری شباهت داشته‌اند.»*

بدین‌سان، تئوریِ هنر، پذیرفتنی‌ترین و جامع‌ترین الگو را فراهم ساخته است (و می‌توان گفت فراهم می‌سازد) که بر اساس آن می‌توانیم معیارِ سنجشِ پدیده‌های دیگری را که زیر عنوان استه‌تیک جا می‌گیرند، به دست آوریم. امروزه موضوعِ استه‌تیک زمینهٔ وسیع‌تری را در بر می‌گیرد، ولیکن «معیارِ سنجشِ پدیده‌های دیگری» که در قلمروِ آن قرار می‌گیرند، هنوز عملاً توسطِ هنر تعیین می‌گردند.

طرفداران نظر مخالف که معتقدند بین تئوری عامِ هنر و استه‌تیک، یا مطالعه زیبایی، مرزِ روشن و قاطعی وجود دارد، مدعی‌اند که نقطه نظرشان بر نقطه‌نظر چرنیشوسکی استوار است و بالکل با اصولِ اساسی استه‌تیکِ هگل مغایرت دارد. آنان در عین‌حال بر این نکته پافشاری می‌کنند که هگل در کتاب استه‌تیک (*Asthetik*) از این نظر حرکت می‌کند که علمِ استه‌تیک، تئوریِ هنر یا دقیق‌تر بگوییم، تئوریِ هنرهای زیباست، در حالی که

چرنیشوسکی از دو مفهوم سخن می‌گوید: «استه‌تیک» و «تئوریِ هنر». ولی به نظر می‌رسد چرنیشوسکی هیچ‌گاه این دو مفهوم را به معنی دو علمِ جداگانه در نظر نمی‌گیرد. او می‌پرسد: *«اگر استه‌تیک، نظامی از اصولِ عامِ هنر و خاصه شعر نیست، پس چه برداشتی از آن در ذهن داریم؟»* روشن است که چرنیشوسکی نیز چون هگل، در تلاش برای تعریف موضوعِ استه‌تیک، به این اعتقاد می‌رسد که استه‌تیک را باید در درجهٔ اول تئوریِ عامِ هنر تعریف کرد. این‌که چرنیشوسکی، به نظر می‌رسد بینِ استه‌تیک و نقدِ هنری تمایز قائل می‌شود، به معنی تفاوتی اساسی در برداشتِ این دو نویسنده نیست. وجهِ تمایز عقاید چرنیشوسکی از عقایدِ هگل دراین است که چرنیشوسکی از طبیعتِ استه‌تیک، خلاقیّتِ هنری و نقشِ اجتماعی هنر، تفسیری ماتریالیستی به دست می‌دهد. بنابراین، از آن‌چه گفته شد چنین بر می‌آید که چرنیشوسکی را نمی‌توان از زمرهٔ نویسندگانی دانست که استه‌تیک و تئوریِ هنر را دو مقولهٔ جدا به حساب می‌آورند.

تعریفِ دقیق موضوعِ استه‌تیک و تدقیقِ مفاهیم آن برای تکاملِ مداومِ استه‌تیک امری ضروری است. در سال‌های اخیر مباحثات بر گِردِ جدایی استه‌تیک به عنوان شاخهٔ مجزایی از دانشِ علمی دور زده است. این مباحثات به ویژه بر مسائلی چون رابطهٔ استه‌تیک با تاریخِ هنر، یا رابطهٔ استه‌تیک با فلسفه که در طولِ تاریخ در شکمِ آن پرورش یافته است، توجه داشته‌اند. با این‌حال، این گسترشِ مفاهیمِ نوینِ استه‌تیک به هیچ وجه به معنای این نیست که همه پدیده‌های جهانِ واقعی بایستی در قلمروِ مطالعهٔ آن گنجانده شوند یا دامنهٔ آن تا آن‌جا که توانایی علمای استه‌تیک اجازه می‌دهد گسترش داده شود و از هر پدیده‌ای ارزیابیِ استه‌تیک به‌عمل آید. در عین‌حال، دامنهٔ آن نبایستی آن‌قدر محدود گردد که مطالعهٔ هنر را، در مفهومِ وسیعِ کلمه در بر نگیرد .

نمونهٔ این محدود کردن موضوع استه‌تیک و بنابراین تضعیفِ آن را در کتاب پدیده‌های استه‌تیک و پدیده‌های هنری(۱۹۶۵) اثر گنادی پاسپلوف (*Gennadi Pospelov*) مشاهده می‌کنیم که می‌کوشد بین پدیده‌های استه‌تیک و پدیده های هنری مرزِ قاطع رسم کند و تئوری عامِ هنر را از عرصهٔ مطالعهٔ استه‌تیک بیرون بگذارد. نویسنده معتقد است تحقیق در زمینهٔ خصایصِ هنر و مطالعه درباره طبیعتِ خلاقیّت (بر خلاف تئوری‌های خاصِ هنر)، بایستی قلمروِ علمی جداگانه، یعنی «**تئوری عامِ هنر**» به حساب آید. در این سخن جای تردیدی وجود ندارد، اما پاسپلوف ادامه می‌دهد: «*مطالعهٔ تئوریکِ تاریخِ هنر که از هگل به بعد علمِ جداگانه‌ای را تشکیل داده است، به ناحق نامِ «استه‌تیک» به خود گرفته است.* او می‌نویسد: *«در طول ۱۵۰ سالِ اخیر، و دقیقا تا امروز، مطالعهٔ تئوریک و عامِ تاریخِ هنر غالباً تحت عنوان «استه‌تیک» آورده شده است که باعث می‌شود شاخه‌های کاملاً متمایزِ دانش، به ناحق با هم قاطی شوند.»* ولی اگر استه‌تیک را از تئوری عامِ هنر جدا کنیم، برای استه‌تیک چه باقی خواهد ماند و موضوع آن چه خواهد بود؟

در جواب این سوال، پاسپلوف پیشنهاد می‌کند که تعریفِ بوم‌گارتن از موضوع استه‌تیک مورد استفاده قرار گیرد: به نظر بوم‌گارتن، استه‌تیک «مطالعهٔ شناختِ ناشی از احساس است» که کمک می‌کند انسان، زیباییِ جهان اطرافِ خود را بفهمد. بنا به تعریف پاسپلوف، استه‌تیک علمِ خاصیّت‌های عینیِ «زیبا»، همبستگی بین زیبایی و سایر خاصیّت‌های مشابهِ پدیده‌های جهانِ واقعی، و دریافتِ انسان از این خاصیت‌هاست.

معهذا، ضعفِ این نظر در نتیجه‌گیری نهایی نویسنده کاملاً روشن می گردد. او می‌نویسد: گرچه استه‌تیک دارای موضوع خاصِ خود است، ولیکن این موضوع از هیچ نوع قانونِ درونی خاصِ خود برخوردار نیست. ولی، آیا

استه‌تیک بدون داشتنِ قوانین خاصِ خود می تواند موضوعی خاصِ خود داشته باشد، و می‌توان ماهیتِ این موضوع را مشخص و تعریف کرد؟ این سوال در واقع از این‌جا مطرح می‌شود که وجودِ مستقلِ هر علمی در درجهٔ اول بر این اصل استوار است که آیا موضوع مطالعهٔ آن دارای قوانینِ درونی خاصِ خود هست یا نه؟

در برداشت‌هایی نظیر برداشت پاسپلوف که در بالا به آن اشاره کردیم، می‌توان عناصری عُقلایی پیدا کرد و آن این‌که این برداشت‌ها، اهمیتِ عظیم اصولِ استه‌تیک را در اشکالِ گوناگون دریافتِ جهانِ واقعی در جامعهٔ پیشرفتهٔ نوین، به ویژه در جامعهٔ سوسیالیستی و بیش‌تر از آن در جامعهٔ کمونیستی، منعکس می‌سازند. در جامعهٔ انسان‌های رها از فقر و نگرانی از آینده، اصولِ استه‌تیک اهمیّتی به مراتب بیش‌تر از جوامع گذشته کسب می کند.

امروزه، موضوعات اساسی استه‌تیکِ مارکسیستی، صُوَری از فعالیتِ استه‌تیک را در بر می‌گیرد که اخیراً گسترشِ وسیعی پیدا کرده‌اند و از محدودهٔ خلاقیتِ هنری فراتر می‌روند. از آن جمله‌اند: طراحیِ صنعتی، تربیتِ استه‌تیک، کیفیتِ استه‌تیکِ محیطِ انسان و مظاهر دیگر اصولِ استه‌تیک نظیر ورزش و غیره. این‌گونه فعالیت‌های استه‌تیک در مقولاتِ هنری جا نمی‌گیرند و مستلزم تبیینی متفاوت هستند (۳). بدون تردید همه این انواع فعالیت، همراه با هنر، فرهنگِ استه‌تیکِ واحدی را تشکیل می‌دهند و نبایستی آن‌ها را چیزی جدا از هنر دانست. آن‌ها کیفیتا با هم متفاوت هستند، ولیکن در عین حال از خصایصِ مشترکِ زیادی نیز برخوردارند. بدون تردید، هنر را می‌توان مکتبی برای همه صُوَرِ فعالیتِ استه‌تیک تلقی کرد.

تحرّک و انعطافِ تاریخی موضوعات مطالعهٔ علمی، خصلتِ تکاملِ دانش و فلسفهٔ علمی را تعیین می‌کند. این گفتار نه تنها در مورد ساختارِ (*Structure*) موضوعاتِ مورد مطالعه، بلکه در مورد جوهرِ (*Substance*) آن‌ها نیز صدق می کند. تغییراتِ حاصله در ساختِ علمِ استه‌تیک به‌وسیلهٔ تکاملِ عینی و تاریخی پدیده‌هایی که مورد مطالعهٔ علمای استه‌تیک قرار می‌گیرند، به ویژه خصایص و روندهای خاصِ تکاملِ هنرِ معاصر شکل می‌گیرند. دگرگونی‌های حاصله در جوهرِ موضوع مطالعهٔ استیک، هم به‌وسیلهٔ فرآیندِ عینی پیدایش انواع جدید فعالیتِ استه‌تیک (نظیر طراحی)، و اشکال جدیدِ هنری (مانند عکاسی، سینما و تلویزیون)، و هم به‌وسیله تغییر هدف‌ها و مسائلی که علمای استه‌تیک با آن‌ها روبرو هستند، تعیین می‌شوند. بنابراین بی‌معنی است در پیِ تعریفِ دقیق و بلاتغییرِ موضوع استه‌تیک باشیم. هر تعریفی که از این موضوع به دست دهیم، تا حدودی تقریبی و آمادهٔ تصحیح و تعدیل خواهد بود. از سوی دیگر، تحوّلِ موضوع استه‌تیک و در نتیجه تحولِ تعاریفِ استه‌تیک، تلاشِ کسانی را که می‌کوشند ثابت کنند تعریف صحیحِ استه‌تیک غیر ممکن است - مانند بعضی از طرفداران استه‌تیکِ تحلیلی- توجیه نمی کند. (۴)

چند پاراگرافِ قبلی را به این دلیل وقفِ کتاب کاسپلوف کردیم که مثال خوبی است برای نشان دادن این‌که چگونه تقلیلِ استه‌تیک به علمِ لذاتِ حسّی حاصله از فهمِ زیبایی، و مستثناء کردن تئوری خلاقیتِ هنری از حوزهٔ مطالعات استه‌تیک، می‌تواند به کاهشِ اهمیتِ آن به عنوان یک علم منجر شود. این کتاب هم‌چنین هشدارِ سودمندی است حاکی از این‌که چگونه برداشتِ نویسنده به نفیِ استه‌تیک، به‌عنوان علمی مستقل می‌انجامد و آن را به شاخه‌ای از فلسفه تغییر می‌دهد. پاسپلوف به این نتیجه می‌رسد که: *«استه‌تیک یک علمِ مجزا و مستقل*

نیست و نمی‌تواند باشد، زیرا نه حوزهٔ مطالعهٔ خاصِ خود را دارد، و نه قوانینِ خاصی از جهانِ واقعی را در بر می‌گیرد... استه‌تیک یکی از رشته‌های عامّ و فلسفی است.»

اما فلسفه مدت‌هاست که دیگر عِلم‌العُلوم نیست و همهٔ حوزه‌های دانش - و منجمله استه‌تیک- را در بر نمی‌گیرد. تغییرِ اساسی که مارکسیسم در فلسفه به وجود آورد، سبب شد حوزهٔ مطالعهٔ این علم به تئوریِ شناخت، دیالکتیک، منطق و اسلوبِ شناختِ علمی محدود گردد. استه‌تیک نیز، مانند علومِ دیگر که قبلاً بخشی از نظامِ کلی دانشِ فلسفی بود، خود را از فلسفه جدا کرده است و دیگر یک رشتهٔ عامِ فلسفی نیست. البته، استه‌تیک به عنوان یک علم که با تعدادی از علومِ اجتماعی دیگر دارای مرزهای مشترک است، با فلسفه ارتباط نزدیک دارد. با این حال، پیوندِ استه‌تیک و فلسفه را نباید با مفهومِ استه‌تیک به عنوان جزءِ لاینفکِ فلسفه اشتباه گرفت. استه‌تیکِ مارکسیست- لنینیستی در ماتریالیسم دیالکتیک و ماتریالیسمِ تاریخی ریشه دارد که مبنای تئوریکِ آن را تشکیل می‌دهند. استه‌تیکِ مارکسیستی با پیوندِ نزدیکی که با فلسفهٔ ماتریالیسم دیالکتیک و تاریخی دارد، مبانیِ متدولوژیکِ خود را از آن می گیرد، ولیکن موجودیتِ جداگانه خود را نیز حفظ می کند.

یکی از مسائل اساسی استه‌تیکِ مارکسیستی همبستگی بین شکل (*Form*) و محتوا (*Content*) در هنر است.

طبیعتاً، علمای استه‌تیکِ مارکسیست وقتی به این مسئله برخورد می کنند، از اصولِ فلسفی عامِ ماتریایسم دیالکتیک، یعنی وحدتِ شکل و محتوا، نقشِ اساسی محتوا، و نقشِ فعالِ شکل، و نظایر آن شروع می‌کنند. اما، وقتی این مسئله را در هنر تجزیه و تحلیل می کنیم، کافی نیست صرفاً به اصولِ فلسفیِ مذکور درفوق اشاره کنیم وبگوییم شکل و محتوا در آثارِ هنری کلِ تقسیم ناپذیری را تشکیل می‌دهند ومحتوا دراین کل، نقشِ اساسی را بازی می‌کند.

این اصول در مورد هر پدیده‌ای صدق می‌کند و در آن‌ها چیزی نیست که به استه‌تیک اختصاص داشته باشد. بدیهی است وقتی مسئلهٔ محتوا و شکل در هنر را مطالعه می‌کنیم، از دیدگاهِ متدولوژیک باید از این اصول حرکت کنیم. معهذا، آن‌چه ضرورت دارد این است که دریابیم چگونه خصایصِ معیّنِ شکل و محتوا دقیقاً در هنر - نه در حوزه‌های دیگر زندگی- تجلّی پیدا می کند.از یک دیدگاه می‌توان گفت استه‌تیکِ مارکسیستی همان‌گونه با ماتریالیسم دیالکتیک و تاریخی ارتباط دارد که خاص (*Particular*) با عام (*General*). بدون تردید، استه‌تیک به عنوان یک علم دارای خصلتِ فلسفی است ولیکن با فلسفه یکی نیست. استه‌تیک جزئی از فلسفه نیست -همان‌گونه که مثلا تئوری شناخت است-، بلکه علمی است با مختصات و هدف‌های خاصِ خود، و با موضوع خاصِ خود که در آن قوانینِ معین -یعنی قوانینِ استه‌تیک- حاکم است و بالاتر از این، در آن از دریافتِ هنری واقعیت بحث می‌شود.

استه‌تیک در تعمیم‌ها و در نتیجه‌گیری‌های خود از تئوری‌های خاصِ هنر، تحلیل‌های ادبی یا نمایشی (دراماتیک)، موسیقی‌شناسی، تئوری هنرهای زیبا، و نظایر آن شروع می‌کند. هر کدام از این تئوری‌های هنر بر مطالعهٔ خصایصِ شکل‌های هنریِ معیّن تمرکز می یابند. ولی این خصایص عمومیّت ندارند و بنابراین، نتیجه‌هایی را که در نقدِ ادبی گرفته می شود، نمی‌توان به موسیقی تعمیم داد، یا نتیجه‌هایی که در موسیقی‌شناسی گرفته می‌شود در مورد تئاتر صادق نیستند، و الی آخر. در غالبِ مواقع، اصولی که در مورد هنرِ

تئاتر صادق‌اند، در نقاشی مفهومی ندارند، یا عواملی که الگوهای (*Pattern*) اصلی تکاملِ نقاشی را تشکیل می‌دهند، در تکاملِ رقص (کرئوگرافی (*Choreography*) (نقش فرعی یا غیرمستقیم دارند. به‌علاوه، نه‌تنها هر شکلِ هنری خصایصِ معیّنِ خود را دارد، بلکه انواعِ (*Genre*) مختلف درونِ یک شکلِ هنری نیز از خصایصِ ویژه خود برخوردار است. به‌همین دلیل است که یک منظره‌سازِ (*Landscape Painter*) خوب ممکن است در نقاشیِ پُرتره ناتوان باشد. باز به همین دلیل است که بسیاری از بازیگرانِ برجستهٔ سینما در مهارت‌های خلاقِ لازم برای کارِ تئاتر، به اندازه کافی ورزیده نیستند. همین‌طور بازیگرانِ برجستهٔ تئاتر غالباً در کارِ سینما توانایی کمتری دارند. با ذکر این مثال‌ها منظورِ ما به‌هیچ وجه این نیست که یک بازیگر نمی تواند هم در سینما و هم در تئاتر نقش ایفا کند، بلکه این است که از یک بازیگر در تئاتر وسینما انتظاراتِ متفاوتی هست واین انتظارات از طبیعتِ ذاتی هرکدام از این شکل‌های هنری نشأت می‌گیرد.

با این حال، در کنار این خصایصِ ویژه‌ی هر کدام از اشکال و انواع هنری، خصایص و قوانینی نیز وجود دارند که در همهٔ اشکال و انواع هنری، مشترک‌اند. این خصایص به طور یکسان بر ادبیات، تئاتر، نقاشی، موسیقی و در یک کلمه بر هنر به‌طورِ کلی، قابلِ اطلاق‌اند. استه‌تیک به عنوان تئوری عامِ هنر، دقیقاً با این قوانینِ عام سر و کار دارد.

همان‌طوری که قبلا اشاره کردیم، استه‌تیک اندیشه‌های عامّ را بر اساس تئوری‌هایی تنظیم می کند که با اشکالِ هنری معیّن سر و کار دارند، زیرا که قوانینِ کلی و الگوهای هنری را فقط از تحلیلِ طبیعتِ اشکال هنریِ خاص می‌توان استنتاج کرد.

این قوانینِ کلی مستقلاً وجود ندارند، بلکه در خصایصِ معین هر شکلِ هنری تجلّی می‌یابند. استه‌تیک، مسائلِ عامِ خلاقیت را طرح و تنظیم می کند و در این کار مصالحِ (*Material*) خود را از منتقدی می‌گیرد که با هنرهای معیّن سر و کار دارد. بنابراین، استه‌تیک بدونِ مراجعه دائم به کارِ منتقدین نمی‌تواند تکامل پیدا کند. از سوی دیگر، دقیقاً به علت این‌که استه‌تیک با مطالعه قوانینِ عامّ تکاملِ هنر سروکار دارد، اصولِ متدولوژیک حوزه‌های خاص خلاقیتِ هنری را فراهم می‌سازد. تئوریسین‌های ادبی، هنری، نمایشی، و موسیقی شناسان، به‌عنوان منبعِ مراجعه تئوریک، بر استه‌تیکِ مارکسیستی تکیه دارند. یکی از خصایصِ مشخص تکاملِ علومِ جدید، تدوین «فراتئوری‌هایی» (*Metatheories*) است که مبانی عامِ مفاهیم و روندهای خاص به‌شمار می‌روند. به راحتی می‌توان پذیرفت استه‌تیک، یک فراتئوری است برای تئوری‌هایی که با اشکالِ خاصِ هنری سر و کار دارند. (مانند تحلیلِ ادبی، تحلیلِ نمایش، موسیقی‌شناسی، و غیره)، هم‌چنان‌که یک فراتئوری است برای طراحیِ صنعتی، تئوری تربیتِ استه‌تیک، و نظایر آن‌ها. استه‌تیک به عنوان یک فراتئوری، پیوندها و روابطِ رشته‌های خاص را بررسی می‌کند، روش‌های تحقیق و حدودِ کاربردِ آن‌ها را تجزیه و تحلیل می‌کند، و به مطالعه طُرُقِ تنظیم مفاهیمِ جدید می‌پردازد. نقش فعالِ استه‌تیک در تکاملِ هنر و دخالت آن در خلاقیتِ هنری تا حدود زیادی بر تاثیر آن بر نقدِ هنری بستگی دارد.

بلینسکی، منتقدِ بزرگ روسیه، نقد را «استه‌تیک در عمل» می‌نامد. این سخنِ او، در مورد نقدِ هنری مارکسیستی از هر نوع دیگر نقدِ هنری صادق‌تر است زیرا که نقدِ مارکسیستی از سلیقه یا خوشایندِ شخصی، و علاقه یا تمایلِ ذهنی حرکت نمی‌کند، بلکه مبنای کارِ خود را بر اصولِ عینی محکم و علمی استه‌تیکِ

مارکسیست- لنینیستی قرار می‌دهد. انتقادی که به استه‌تیک پُشت کند، به سراشیبی ذهن‌گراییِ (*Subjectivism*) فاقدِ اصول سقوط می کند، زیرا که استه‌تیک، اصول خود را در زمینه نقدِ هنرِ نوین در ارتباطِ مستقیم با هنرِ زنده و فعال تنظیم می‌کند. جدا کردن استه‌تیک از نقدِ هنری، به تجریدِ اسکولاستیک منتهی می‌گردد.

البته، رابطه و تاثیرِ متقابلِ استه‌تیک و انتقاد به این معنی نیست که استه‌تیک صرفاً یکی از از اجزای تشکیل‌دهنده انتقاد است. متاسفانه، گاهی به چنین گرایش‌هایی برخورد می‌کنیم:

بعضی نویسندگان بر این عقیده‌اند که استه‌تیک به عنوان یک علم باید به شکلی از انتقاد که در زمینه هنر، عقایدِ عام ارائه می‌دهد تبدیل شود. ولی، اگر چنین گرایشی غلبه پیدا کند، استه‌تیک دیگر نمی‌تواند به عنوان علمِ سیستماتیکِ مستقلی که دارای خصلتِ فلسفی است، وجود داشته باشد. اندیشه‌ی فلسفی نحیف می‌شود و انتقاد، از گوشت و خونش خالی می‌شود.

چون استه‌تیک یک نوع جهان‌بینی و اسلوبِ علمی است، بنابراین می‌تواند جهت و اصولِ تحلیلِ انتقادی را تعیین کند. اهمیتِ استه‌تیکِ مارکسیست- لنینیستی در این است که مطلقاً با کاخ‌های خیالیِ احکامِ دستوری (*Perscriptive*)و جزمی (*Dogmatic*)سروکار ندارد و با فعالیت‌های هنری، انفعالی و ذهنی برخورد نمی‌کند.

در آثار مربوط به استه‌تیک، دریافت‌هایی (*Conception*) وجود داشته است و هنوز هم دارد که در آن‌ها تضاد بین برخوردهای (*Approach*) علمی و دستوری که از لحاظِ متدولوژی پذیرفتنی نیست، نقشِ مهمی بازی می‌کند. بعضی از این دریافت‌ها حاکی از این‌اند که استه‌تیک نباید به مطالعه و توضیح پدیده‌های هنری بپردازد، بلکه باید راهنمای آن‌ها باشد و نظامی از موازین فراهم سازد. برخی دیگر کلا هنجارها (*Norms*) و موازینِ استه‌تیک را نفی می‌کنند و استه‌تیک را به تبیینِ فاکت‌های هنری محدود می کنند. نمونهٔ برخورد نوع دوّم را در کتاب «تحلیلِ کلّیِ ادبیات» اثر ماکس ورلی (*Max Wehrli*) ، استاد دانشگاه زوریخ مشاهده می‌کنیم که معتقداست تئوریِ هنر «مدّت‌هاست خصلتِ هنجاریِ (*Normative*) به اصطلاح «شعرِ با قاعده» را از دست داده است و به صورت یک علمِ توصیفی در آمده است». خود ورلی نیز استه‌تیک را علمی صرفاً توصیفی تلقی می‌کند. تئوریسین‌های فرمالیست نیز استه‌تیک را علمی فاقدِ هرگونه نقشِ فعال می‌دانند. به نظر آنان، قبولِ قوانینِ عینی در هنر به معنای پذیرشِ هنجارها و اصولی است که با طبیعتِ خلاقیّت ناسازگار است.

بدیهی است که هر نوع تجویزِ انتزاعی هنجارهای خلاقیّت برای هنرمند، عملی بیهوده، و در واقع امکان‌ناپذیر است. هانس کوش (*Hans Koch*) ، عالمِ استه‌تیکِ معاصر آلمانِ دموکراتیک می نویسد: «تئوری استه‌تیک از خلقِ «الهاماتِ شاعرانه» همان‌قدر ناتوان است که مثلاً، تئوری اقتصادی از تولیدِ ماشین آلات یا اثاثیه خانه.» همین اندیشه را کنستانتین فدین (*Konstantin Fedin*) ، نویسندهٔ شوروی چنین بیان می‌کند: انتقاد (و نیز علمِ هنر- نویسنده) می‌تواند به ما بگوید که دُن کیشوت چگونه آفریده شده است ولیکن نمی‌تواند بگوید چگونه یک دُن کیشوت بیافرینیم. استه‌تیکِ مارکسیست- لنینیستی، قوانین و هنجارهای تجریدی را که هیچ‌گونه ارتباطی با فعالیت‌های هنری ندارند، تجویز نمی کند، بلکه این قوانین و هنجارها را از فعالیت‌های هنری استنتاج می‌کند. اصولِ استه‌تیک تعمیم‌هایی ارائه می‌دهد که بر دستاوردهای هنرِ جهان و توضیح روندهای عمدهٔ آن

مبتنی هستند. این اصول، قوانینِ عینی را منعکس می سازند که نقضِ آن‌ها به دوریِ هنرمند از طبیعت و وظایفِ اساسی هنر می انجامد. بنابراین، استه‌تیکِ مارکسیستی نه تنها موضوع مطالعهٔ خود را مشخص می سازد، بلکه فعالانه و از روی هدف بر موضوعِ خودتاثیر می گذارد.

استه‌تیکِ مارکسیستی برای فعالیتِ هنری، ضوابطِ ایدئولوژیک و استه‌تیک تدارک می‌بیند. پیدایش استه‌تیکِ مارکسیست- لنینیستی، در تاریخِ استه‌تیک و نقدِ هنری تغییرِ انقلابی به‌وجود آورد. امروزه نه تنها فعالیت‌های استه‌تیک در زندگی انسان‌ها نقشِ بزرگی ایفا می کنند، بلکه در عین حال، استه‌تیکِ م.ل در حلّ ستیزه‌های (*Conflict*) ایدئولوژیکِ زمان ما، در روشن ساختن جهتِ رشدِ هنر و هدایت کردن آن به عاملی بس مهم و اساسی تبدیل شده است. اکنون، استه‌تیک برای لنینیسم عرصهٔ مبارزهٔ پُر اهمیتی است.

آناتولی یگوروف، عالمِ استه‌تیکِ برجستهٔ شوروی، در کتاب مسائل استه‌تیک(۳۲)، اهمیتِ استه‌تیکِ م.ل را در پیکار برای رسیدن به هنرِ مترقی چنین خلاصه می‌کند:

«جاذبهٔ استه‌تیکِ م.ل، تاثیرِ عظیم آن بر تکاملِ هنرِ مترقی، و نفوذ آن در ذهن‌ها و قلب‌ها در جهانِ نوین کاملاً منطقی است و توسطِ علت‌ها و مقتضیاتِ عینی تعیین شده است...

«اولاً، فقط بعد از پیدایشِ مارکسیسم، استه‌تیک واقعاً در مقامی قرار گرفت که بتواند نظامِ کامل و انسجام یافته‌ای از اندیشه‌های علمی، که عاری از هرگونه خصیصهٔ ایده‌آلیستی و عرفانی باشد، تشکیل دهد...

«ثانیاً، دقیقا مارکسیسم- لنینیسم است که با تعمیمِ دیالکتیکِ ماتریالیستی در شناختِ پدیده‌های استه‌تیک، تاثیر عظیمِ هنر را بر اذهان و عواطف انسان‌ها آشکار می سازد و آن را شکلی از فعالیتِ انقلابی و دانشِ پرتوان و مقاومت‌ناپذیر انسان تلقی می‌کند...

«ثالثاً، فقط استه‌تیکِ م.ل است که تبیینِ علمی و منسجم از قوانین خلاقیتِ هنری، ویژگی‌های این خلاقیت و رابطه آن با پدیده‌های اجتماعی دیگر به دست می دهد، خصوصاً در عصر حاضر که آکنده از تضادهای حادّ و فراز و نشیب‌های انقلابی است...

«رابعا، استه‌تیکِ م.ل با دخالتِ فعال در همهٔ حوزه‌های زندگی اجتماعی، نه تنها ما را قادر می‌سازد بر خصایص خلاقیتِ هنری، نیازهای استه‌تیک، سلیقه‌ها و گرایش‌های هنری خاصِ هر دوره تاریخی انگشت بگذاریم، و دیالکتیکِ انتقال از فرهنگِ هنریِ یک فرماسیونِ اقتصادی- اجتماعی به فرهنگِ هنریِ فرماسیونِ دیگر را دریابیم، بلکه کمک می کند در مورد دنیای آینده کنکاش کنیم و آرمانِ اجتماعی- استه‌تیکِ کمونیسم را با تمامِ عظمت و زیبایی آن دریابیم و نشان دهیم.»

نویسندگانِ ضدّمارکسیست با استه‌تیکِ م.ل همان‌گونه برخورد کرده‌اند که با تئوری مارکسیستی. در عصرِحاضر، در اردوگاهِ ضدّ مارکسیسم، حتی یک عالمِ استه‌تیک یا منتقدِ ادبی نمی‌توان یافت که به دلیلی به نوشته‌های مارکس، انگلس یا لنین، و به تفسیر آن‌ها از هنر و طبیعتِ خلاقیتِ هنری رو نکرده باشد. با این‌حال، کم نیست گفته‌ها و نوشته‌هایی که اهمیتِ بنیادی اندیشه‌های استه‌تیکِ م.ل را در علمِ جدیدی که هنر و دریافتِ هنری انسان از جهانِ واقعی را در مفهومِ وسیع‌تری مطالعه قرار می‌دهد، نفی می‌کنند.

برخی نیز کوشیده‌اند مقامِ استه‌تیکِ م.ل را در مطالعاتِ هنری و ادبی امروز نادیده بگیرند. در واقع این نویسندگان علتِ وجودی استه‌تیکِ م.ل را مورد سوال قرار داده‌اند یا حتی آن را در کل مردود شمرده‌اند.

یک نمونه از این‌گونه نوشته‌ها، کتاب دیالکتیکِ وجودیِ خدایی و انسانی اثر نیکلای بردیایف (*Nikolai Berdyaiv*)، نویسندهٔ مهاجرِ روسی است که در آن مارکسیسم «اتوپیایی روحانی» نامیده شده است. البته، بردیایف قبول می‌کند که مارکسیسم شایستگیِ خود را در حلّ مسائلِ اجتماعی نشان داده است و نیز این حقیقتِ بدیهی را می‌پذیرد که بزرگ‌ترین تغییراتِ سیاسی و اقتصادی قرنِ بیستم، تغییراتی بوده‌اند که تحتِ تاثیرِ مارکسیسم- لنینیسم به وجود آمده‌اند. به‌همین دلیل است که او می‌نویسد نمی‌توانیم بگوییم «مارکسیسم یک اتوپیایِ اجتماعی است.»

با این‌حال، به عقیدهٔ بردیایف، م.ل نمی‌تواند همه مسائلِ بشری را حل کند. به همین دلیل او ادعا میکند م.ل خود را در حلّ مسائلِ فکری و عاطفی انسان، و از آن جمله مسائل مربوط به تکاملِ فرهنگِ هنری، ناتوان نشان داده است. بردیایف این تناقضِ (*Antinomy*) درونی را که به نظر او از ذاتِ م.ل برمی‌خیزد، چنین تبیین می‌کند که مطابقِ تئوری مارکسیستی، ماهیتِ انسان را باید در کلیّتِ روابطِ اجتماعی او جستجو کرد. بنابراین، زندگی او مقیّد به شرایطِ اجتماعی است در حالی که شادی و رنجِ انسان، و همهٔ وجوهِ متنوع زندگی درونیِ فرد، زادهٔ نظامِ اجتماعی نیستند، بلکه نتیجهٔ طبیعتِ تراژیکِ زندگی انسان هستند. این برداشتِ کهنهٔ نومیدانه و ضدّ تاریخی، این منتقدِ پیر و متعصبِ مارکسیسم را به این نتیجه می‌رساند که: مارکسیسم یک اتوپیایِ روحانی است که بر شکست در فهمِ شرایطِ روحانی وجودِ انسان استوار است. همهٔ استدلالاتِ گسترده‌ای که بر نابودی استه‌تیکِ م.ل کمر بسته‌اند، علیرغم اشکالِ متنوع‌شان، کم و بیش دارای چنین لحنی هستند.

این‌گونه تعابیر را که نه تنها به جنبه‌های معیّنِ استه‌تیکِ م.ل، بلکه به ماهیت و خصلتِ آن توجه دارند، می‌توان در آثار نویسندگانی نیز پیدا کرد که خود را مارکسیست می‌دانند. بعضی از این نویسندگان می‌پذیرند که دقیقاً مارکسیسم می‌تواند به مسائلی که در سیرِ تکاملِ هنری در دنیای نوین مطرح شده اند پاسخ گوید، ولیکن باز به این عقیدهٔ کهنه و مردود پا می‌فشارند که هنوز تئوری استه‌تیکِ دقیقاً تعریف‌شده‌ای وجود ندارد. آنان بر این اعتقادند که بنیانگذارانِ مارکسیسم- لنینیسم در زمینهٔ ارزیابی آثارِ خاصِ هنری یا پدیده‌های مشخصِ هنری (*Concrate*)، عقایدِ مهمی ابراز داشته اند ولیکن به خلق یا تدوینِ تئوری استه‌تیک نپرداخته‌اند. به نظر این نویسندگان، یک چنین تئوری باید توسط مارکسیست‌های امروز ساخته و پرداخته شود. با این‌حال، تلاش خودِ آنان در آفرینشِ یک «تئوری استه‌تیکِ نوین» در عمل از تقلیدِ ساده، یا ایجاد زمینهٔ تئوریک برای توجیهِ مُدرنیسم فراتر نمی‌رود.

در آثار بنیانگذارانِ م.ل، تئوری استه‌تیک کمتر از تئوری فلسفه یا اقتصاد، بیانِ سیستماتیک یافته است. معهذا، این سخن بدان معنی نیست که در آثار کلاسیکِ مارکسیستی، در زمینهٔ استه‌تیک، تعالیمِ بنیادی یا دقیقاً تعریف‌شده وجود ندارد. مناسب‌ترین پاسخ به گمراهی‌های تئوریک از نوع گمراهی‌های مذکور در فوق، سخن لنین است به ن.ک. میخائیلوسکی (*N.K.Mikhailovsky*) ، جامعه شناس و منتقدِ هنری روس، که می‌گوید او در جستجوی علمِ منطق در آثار مارکس، از دریافتِ منطقِ کاپیتال عاجز می ماند. آیا این طرفدارانِ تازه به دوران رسیدهٔ دگماتیسم نیز چون میخائیلوسکی، در جستجوی علمِ استه‌تیک در آثار مارکس، انگلس و لنین

نیستند؟ دقیقاً در آثار آنان می‌توانیم علاوه بر اثباتِ مستدلّ تئوری انعکاس و تفسیرِ ماتریالیستی تاریخ، که اهمیتِ آن‌ها در تئوری استه‌تیکِ واقعاً علمی بر کسی پوشیده نیست، تدوین تئوریکِ اساسی‌ترین مسائل علمِ استه‌تیک را نیز پیدا کنیم.

استه‌تیکِ مارکسیست- لنینیستی، اوجِ تاریخِ اندیشه‌های استه‌تیک است که یک تئوری کاملا علمی در زمینهٔ خلاقیّتِ هنری به دست می‌دهد و برای دریافتِ استه‌تیکِ انسان از جهانِ واقعی، با تمامِ تجلّیات‌اش، روش‌های عملی فراهم می‌سازد.

پانوشت‌ها:

۱- اِستِه‌تیک (*Aesthetics*) را در فارسی «زیبایی‌شناسی» یا «جمال‌شناسی» ترجمه کرده‌اند ولی چون موضوع مطالعهٔ این علم بسیار وسیع‌تر از زشتی و زیبایی است، ما به دلیلِ نبودن معادلی دقیق‌تر، واژهٔ استه‌تیک را ترجیح دادیم. (مترجم)

۲- واژهٔ *Aesthetics* از واژهٔ یونانی *aisthetikos* گرفته شده که به معنای حسّاسیت (*Sensibility*) و توانایی درک به توسط اعضای حسّی است. این واژه نخست توسط الکساندر بوم‌گارتن(*Alexander Baumgarten*) ، تئوریسینِ هنری آلمانی و شاگرد فیلسوف آلمانی، فردریک ولف (*Friedrich Wolf*) به معنی یک علمِ خاصّ به‌کار برده شد. او کتابی نوشت تحتِ عنوانِ *Aesthetica* که جلدّ اوّلِ آن در ۱۹۷۰ به‌چاپ رسید. از این تاریخ واژهٔ *aesthetics* در معنی حوزهٔ خاصّی از دانشِ علمی به‌کاررفته است. لیکن این بدان معنی نیست که علمِ اِستِه‌تیک از زمان بوم‌گارتن آغاز شده است، بلکه ریشهٔ آنرا باید در عهدِ باستان جست‌وُجو کرد. (**مؤلّف**)

۳- این تمایل به گسترشِ موضوع استه‌تیک را در استه‌تیکِ غیرِمارکسیستی نیز مشاهده می‌کنیم مثلاً ژوزف گانتنر (*Joseph Gantner*)رئیس کمیتهٔ بین المللی مطالعاتِ استه‌تیک و عالمِ استه‌تیک و مورخ هنری معروف سوئیس، برخلافِ اتین سوریو (*Etienne Souriau*) و توماس مونرو (*Thomas Munro*) ، استه‌تیک را علمِ هنر نمی‌داند، امّا معتقد است که در قرن بیستم، استه‌تیک از چهار مرحله گذشته است: مرحلهٔ نخست از اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم است که پایانِ استه‌تیکِ کلاسیک را اعلام می‌دارد. مرحلهٔ دوم ثلثِ اولِ قرن بیستم را در برمی‌گیرد که می‌توان آنرا استه‌تیکِ سَبک‌ها تعریف کرد. مرحلهٔ سوم، مرحلهٔ پیدایشِ جریان‌های مختلف آوانگاردیسم است که گانتنر آن را استه‌تیکِ تخیّلِ خلّاق نام می‌دهد. و بالاخره مرحلهٔ چهارم، مرحله‌ای است که گانتنر آن را استه‌تیکِ محیط می‌نامد. آن‌چه در این‌جا برای ما جالبِ توجّه است، درستی یا نادرستیِ این طبقه‌بندی نیست، بلکه انعکاسِ گرایش عصرِ حاضر است به‌اینکه استه‌تیک را باید فراتر از مطالعهٔ صِرفِ هنر درنظر گرفت تا گسترهٔ وسیع‌تری از پدیده‌ها را که نه تنها با فعالیتِ هنری انسان، بلکه با فعالیتِ مادی او نیز در ارتباط‌اند، دربرگیرد (**مؤلّف**)

۴- موریس وایتز (*Morris Weitz*) در پرداخت و تکمیل عقاید ویتگنشتاین به این اعتقاد می‌رسد که تعریفِ استه‌تیک (در اثر وایتز تئوری هنر)، اساسا غیرممکن است زیرا که موضوعی ندارد و نمی‌تواند نظامی از خصوصیاتِ ضروری و مناسب تشکیل دهد. (رجوع شود به: *Morris Weitz, philosophy of Arts, Cambrige, Massachusetts, 1950*) (**مؤلّف**)

بازگشت به فهرست

طبیعتِ مقولاتِ استه‌تیک

متن بخشِ اوّل از فصلِّ چهارم کتاب «پایه‌های هنرشناسی علمی»

کانون‌های شناختی استه‌تیکِ انسان و توانایی او در ارزیابی استه‌تیک عبارتند از:

زیبا، والا(Sublime)، تراژیک (فاجعه‌آمیز)، و کُمیک (مُضحک).

برخوردِ استه‌تیکِ انسان با جهانِ واقعی در مقولاتِ استه‌تیک متجلّی می‌شود و عامّ‌ترین انعکاسِ خود را بر این مقولات می‌یابد. این برخوردها به اندازهٔ تجاربِ اجتماعی-تاریخی انسان که در ضمنِ آن حسّاسیتِ استه‌تیک، معیارها و توانایی‌های استه‌تیک، و ارزیابی استه‌تیکِ او از پدیده‌های جهانِ عینی شکل می‌گیرند، متنوع‌اند. با این‌حال، در این تنوّع برخوردهای استه‌تیک، یعنی در پیچیدگی و آشفتگی ظاهری تصادفات و در انبوهِ تجلّیاتِ فردی و منحصر به فردِ فعالیتِ استه‌تیک، به الگوهای معیّنی برمی‌خوریم که شعورِ انسان‌ها را به صورت مقولاتِ استه‌تیک در می‌یابد. **تعریف مشهور لنین** از ماهیّتِ (*Essence*) مقولاتِ علمی در ارتباط با تعریف مقولاتِ استه‌تیک، و نیز مقولاتِ حوزه‌های دیگر، حائز اهمّیتِ فراوان است. او می‌گوید: «انسان با شبکه پیچیده‌ای از پدیده‌های طبیعی روبرو می‌شود. انسانِ غریزی، یا انسانِ وحشی، خود را از طبیعت جدا نمی‌داند، ولی انسانِ آگاه خود را از طبیعت تشخیص می‌دهد و مقولات، مراحلِ این تشخیص یعنی مراحلِ شناخت جهان‌اند، و کانون‌هایی هستند در این شبکه پیچیده که بر شناختِ آن و تسلّط بر آن یاری می‌رسانند».(۱)

کانون‌های شناختی استه‌تیکِ انسان و توانایی او در ارزیابی استه‌تیک عبارتند از: زیبا، والا(*Sublime*)، تراژیک (فاجعه‌آمیز)، و کُمیک (مُضحک).

البته این‌ها یگانه مقولاتِ استه‌تیک نیستند. در گذشته علمِ استه‌تیک از مفاهیمِ زیادی استفاده می‌کرد (و هنوز هم استفاده می‌کند) که می‌توانیم آن‌ها را نیز مقولات بدانیم. ولی معقول‌تر به نظر می‌رسد مقولاتِ فوق را اساسی‌ترین مقولاتِ استه‌تیک بدانیم، زیرا که اگر هم شکل و هم محتوا را در نظر بگیریم، چه برخوردهای استه‌تیکِ انسان با جهان و چه موضوعاتی که این برخوردها در بر می‌گیرند، کاملاً در این مقولات گنجانده شده‌اند.

مقولاتِ دیگرِ استه‌تیک را می‌توان به سه نوع تقسیم کرد:

نوعِ اوّل شاملِ مقولاتی هستند که در عینِ برخورداری از استقلالِ نسبی، شاخه‌ها یا جلوه‌های خاصّ و فرعی مقولاتِ اساسی به‌شمار می‌روند. از این نوع‌اند مقولاتِ قهرمانانه(*Heroic*)، شکوهمند(*Majestic*)،

سلیقه(*Taste*)، مُطایبه و غیره، که قهرمانانه، تجلّی خاصّ والا و تراژیک است، و مطایبه، تجلّی خاصّ کُمیک. (*Humour*)

نوعِ دوّم شاملِ مقولاتی هستند که دارای خصلتِ ساختاری می‌باشند از قبیلِ تناسب(*Proportion*)، هماهنگی (*Hurmony*) و غیره. ما این‌گونه مقولات را غالباً به عنوان ضوابطِ ارزیابی استه‌تیک به کار می بریم. برای مثال استدلال می کنیم: برخی پدیده‌ها به‌خاطر این‌که از لحاظِ تناسب از پدیده‌های مشابهِ دیگر ممتازند، زیبا به شمار می‌روند، ولی باید به خاطر داشت و پدیده‌هایی که از نظر استه‌تیک سزاوارِ ارزیابی منفی هستند نیز می‌توانند کاملاً متناسب باشند. در مفاهیمِ «متناسب» و «هماهنگی»، خصایصِ مهمّ ساختِ استه‌تیکِ پدیده‌ها را بیان می‌کنیم، لیکن بیانِ این خصایص برای نشان‌دادن طبیعتِ استه‌تیک، با ماهیّتِ استه‌تیک و یا ارزیابی استه‌تیکِ کاملِ این‌گونه پدیده‌ها کافی نیست.

نوعِ سوّم مقولاتی را دربرمی‌گیرد که ما را قادر می‌سازند ماهیّتِ استه‌تیکِ پدیده‌ها را به صورتِ منفی مشخّص کنیم. در این مورد با مقولاتی نظیر **زشت و فرومایه** (*Base*) سروُکار داریم که، همان‌طوری که قبلا خاطرنشان ساختیم، می‌توانیم آن‌ها را بر حسبِ تناسب یا مقتضیاتِ خاصّ نیز از مقولاتِ دیگر متمایز سازیم. علمای استه‌تیک به این مقولات، به عنوان مقولاتِ متضادِ **زیبا و والا** علاقه‌مندند و آن‌ها را شایسته بررسی می‌دانند.

نظامِ مقولاتِ استه‌تیک در طولِ تاریخ در معرضِ دگرگونی قرار می‌گیرد و تصحیح می‌شود. در تاریخِ تئوریِ استه‌تیک، مقولات به صُوَرِ گوناگون طبقه‌بندی شده‌اند. گاهی در یک عصر نیز این طبقه‌بندی متفاوت است. هرچه نفوذِ اصولِ استه‌تیک در تجاربِ تاریخی-اجتماعی انسان وسیع‌تر باشد، میدان برای تعریفِ برخوردهای استه‌تیکِ او با واقعیت به‌توسط مقولاتِ جدید، یا از طریقِ طبقه‌بندی‌های گوناگون مقولات بازتر می گردد.

امروزه در استه‌تیکِ ایده‌آلیستی، این برداشت که گویا برای مشخص کردن مقولاتِ استه‌تیک، به‌عنوان عواملِ اساسی شناختِ استه‌تیک توجیهی وجود ندارد زمینه قابلِ توجهی یافته است. حتی **کروچه** (*Croce*) در عصرِ خود مقولاتِ استه‌تیک را مفاهیمی کاذب و عاری از محتوا می‌دانست. در عصرِ حاضر نیز بسیاری از علمای استه‌تیکِ برجسته غربی خصوصا **توماس مونرو** (*Thomas Munro*) موضعِ مشابهی گرفته‌اند. ولی انکارِ مقولاتِ استه‌تیک درحکمِ پذیرشِ این‌نظر است که لازم نیست مفاهیم استه‌تیک را تحت یک نظامِ تئوریک درآوریم. درحالی‌که برای تکاملِ ثمربخشِ استه‌تیک مانند هرعلمِ دیگر، به‌نظام‌درآوردنِ (*Systematization*) مقولات، شرطی اجتناب‌ناپذیر است.

در فرآیندِ دریافتِ هنری انسان از واقعیت، مقولاتِ سنّتی نظیر زیبا، والا، تراژیک و کُمیک به عنوان «ستون‌های» بنیادی و ضروری تحلیلی علمی استه‌تیک باقی می‌مانند. نکتهٔ دیگر، تحوّلِ تاریخی مقولات است، یعنی پیدایشِ مقولاتِ جدید در نتیجهٔ گسترشِ دامنهٔ دریافتِ استه‌تیکِ انسان از جهان، یا پیدایشِ برداشت‌های جدید در نتیجهٔ تفسیرِ مقولاتِ سنّتی.

از اواسطِ دههٔ پنجاه [میلادی] پرداختِ تئوریکِ مقولاتِ استه‌تیک جای شایسته خود را در ادبیّاتِ مارکسیستی باز کرده است. این تحوّل، تحوّلی منطقی بود زیرا که در این سال‌ها روابطِ اجتماعی سوسیالیستی محکم‌تر شده بود. ضرورتِ رشدِ هماهنگِ شخصیت، حیاتِ فکری و فرهنگی جامعهٔ سوسیالیستی را عمیق‌تر ساخته و نقشِ هنر را در زندگی انسانِ نوین افزایش داده بود، و بدین‌سان آشکار شده بود که کافی نیست با هنر صرفاً به‌عنوان شکلِ دیگری از شعورِ اجتماعی برخورد کنیم؛ در این سال‌ها احساس می‌شد که برای اثباتِ تئوریکِ خصایصِ

ویژهٔ هنر، نیازِ مُبرَمی وجود دارد و این کار بدون روشن‌کردن طبیعتِ استه‌تیک امکان‌پذیر نبود. این نیازِ مُبرَم به پرداختِ تئوریک ماهیتِ استه‌تیک نه‌تنها تحتِ فشار تکاملِ خودِ هنر، بل‌که هم‌چنین، تحت‌تاثیر نفوذِ وسیع اصولِ هنری در متنوّع‌ترین حوزه‌های زندگی به‌وجود آمده بود.

واقعیتِ سوسیالیستی به وضوح نشان داده است که هیچ پدیدهٔ مهمِّ اجتماعی وجود ندارد که نتوان آن‌را با دیدِ استه‌تیک ارزیابی کرد. طبیعی است که آثار نویسندگانِ مارکسیست بیش‌از همه با پرداختِ برداشتی ماتریالیستی از استه‌تیک سروکار داشته اند. این آثار صرفاً به انتقادِ مفاهیمِ ایده‌آلیستی یا اثباتِ تئوریکِ طبیعتِ عینی مقولاتِ زیبا، والا و سایر تجلّیاتِ متنوّع استه‌تیک اکتفا نکرده‌اند. فهمِ همین واقعیتِ پیچیده که استه‌تیک دارای خصلتِ عینی است، در آثارِ مارکسیستی مباحثاتِ جدّی و ثمربخش به وجود آورده است که جنبه‌های گوناگونِ آن به پیدایشِ عقایدِ کاملاً متفاوت منجر شده است.

معهذا، علی‌رغم تنوّع ظاهری این عقاید، در سال‌های اخیر در تلاش‌هایی که برای تبیینِ طبیعتِ استه‌تیک به کار می‌رود، **دو روندِ اساسی** به‌وجود آمده است. در این مباحثات سوالِ موردِ بحث این است که آیا استه‌تیک با صفاتِ طبیعی و فیزیکی پدیده‌های جهان واقعی سر و کار دارد یا با مفهومِ اجتماعی این پدیده‌ها که از تجاربِ تاریخی-اجتماعی انسان برمی‌خیزد و بر اساسِ این تجارب شکل می گیرد. از این دو نظر، نظرِ اوّل برداشتِ طبیعی خوانده می شود و نظرِ دوّم برداشتِ «اجتماعی» یا «جامعه‌شناختی»(۲).

محتوای عقلایی برداشتِ طبیعی بر اهمّیتِ آن صفاتِ طبیعی تاکید می‌ورزد که در جریان تجارتِ اجتماعی خصلتی استه‌تیک کسب می‌کنند. ارزشِ علمی برداشتِ «جامعه‌شناختی» در این است که این برداشت، نقشِ قاطع تجاربِ تاریخی-اجتماعی را در برخوردِ استه‌تیکِ انسان با جهانِ واقعی به اثبات می‌رساند. مباحثاتی که پیرامونِ هم‌بستگی عواملِ طبیعی و اجتماعی در استه‌تیک انجام می‌گیرد، پیچیده‌ترین و بغرنج‌ترین مسائلِ استه‌تیک را روشن می‌سازد. با این‌حال، نمی‌توان با **ماکس دسوار** (*Max Dessoir*) هم‌عقیده بود که می‌گوید این مسائل چوبهٔ دارِ علمای استه‌تیک هستند(۳).

در مباحثاتِ طرفدارانِ برداشت‌های مختلف است که تعبیرِ نوینِ ماهیّتِ استه‌تیک و تجلّیاتِ متنوّع آن تبلور می‌یابد.

پانوشت‌ها:

۱- رجوع شود به: *V.I.Lenin, Collected Works, Vol. ۳۸, P. ۹۳*

۲- نگارنده از طرفداران برداشتِ «اجتماعی» است، لیکن معتقد نیست که برداشتِ «طبیعی» صرفاً یک برداشتِ ماتریالیستیِ مبتذل است؛ و نیز با کسانی که برداشتِ دوّم را تجلّیِ ذهن‌گرایی می‌دانند، موافقت ندارد. (مولف)

۳- *Max Dessoir, Asthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft in den Grundzügen Dargestellt, Stuttgart, ۱۹۵۶, s. ۱۰۸*

بازگشت به فهرست

مقولاتِ استِه‌تیک/ زیبایی؛ تعریف و ماهیّتِ آن

(بخشِ دوّمِ فصلِ چهارم از کتاب «پایه‌های هنرشناسی علمی»)

نویسنده: آونر زیس/ برگردان: ک.م.پیوند

مجسّمهٔ کارگر و زنِ دهقان (کالخوز) اثر وِرا موخینا

زیبایی

تعریفِ «زیبایی» یکی از مسائلِ اساسی علمِ اِستِه‌تیک است. در گذشته علمِ اِستِه‌تیک غالباً «علمِ زیبایی» نامیده شده است و هنوز هم گاهی در این مفهوم به‌کار می‌رود. ولی، همان‌طوری که در فصلِ اوّل اشاره شده است، علمِ اِستِه‌تیک تئوریِ زیبایی نیست، بل‌که علمی است که با دریافتِ اِستِه‌تیکِ انسان از جهانِ واقعی و مخصوصاً با قوانینِ تکاملِ هنر و تئوری آفرینشِ هنری سروکار دارد. با این حال، اتفاقی نیست که در طول تاریخِ تئوری اِستِه‌تیک این اندیشه ریشه گرفته‌است که علمِ اِستِه‌تیک با چیزی جز «زیبایی» سروکار ندارد. «زیبایی» یکی‌از مقولات مهمّ اِستِه‌تیک است و اگر این مقوله را نادیده بگیریم، از عهدهٔ تبیینِ هیچ‌کدام از پدیده‌های اِستِه‌تیک بر نخواهیم آمد. اگر ماهیتِ اِستِه‌تیک را تعریف نکنیم، نه قوانینِ عامّ هنر را کاملا خواهیم فهمید، و نه طبیعتِ آفرینشِ هنری را.

ماهیّتِ زیبایی

تعریف ماهیّتِ زیبایی کارِ آسانی نیست. در زندگی و در هنر با تنوعِ وسیعی از تجلّیاتِ زیبایی برخورد می‌کنیم که هیچ شباهتی به یک‌دیگر ندارند. برای مثال، دشوار است بینِ زیبایی معنوی انسان و زیبایی اندامی خوش‌تراش، بینِ اشکالِ زیبای بلور یا برگ درخت و یک شاهکارِ هنری شباهت‌های موجود را مشخّص کنیم. این پدیده‌ها به حوزه‌های کاملاً متفاوتِ واقعیت تعلّق دارند و عملاً بسیار مشکل، و در واقع غیرممکن است یکی از خصیصه‌های صوری را که در همه آن‌ها مشترک است و می‌تواند ضابطه‌ای برای تعریفِ آن به عنوان پدیده‌هایی زیبا به حساب آید، از بقیه خصیصه‌ها متمایز کرد.

چندان دشوار نیست تجلّیاتِ زیبایی را در جهانِ واقعی اطرافِ خود دریابیم و نمونه‌ها یا رخدادهایی را نام ببریم که منبع لذّاتِ استه‌تیک هستند، ولی بسیار مشکل است به این سوال پاسخ دهیم که چرا آن‌ها زیبا هستند؟ دقیقاً چه خصیصه‌ای آن‌ها را زیبا می‌سازد، و طبیعتِ آن زیبایی چیست؟

به همین دلیل، افلاطون که اوّلین دکترین فلسفی زیبایی را در تاریخ اندیشهٔ اِستِه‌تیک تنظیم کرد، کاملا حق داشت در تمایزِ این دو سوال پافشاری کند که: زیبایی چیست؟ زیبایی در کجا نهفته است و ماهیّتِ آن کدام است؟

استه‌تیکِ ماتریالیستی و ایده‌آلیستی در مورد تعریف ماهیّتِ زیبایی موضع کاملاً متضادی اتخاذ می‌کنند. در استه‌تیکِ ایده‌آلیستی زیبایی چیزی است که فقط به زندگیِ معنوی انسان مربوط است. در اعماقِ شعورِ انسان ریشه دارد و فاقدِ هرگونه مبنای علمی است. از سوی دیگر، استه‌تیکِ ماتریالیستی گرچه در ارزیابی زیبایی به عنصرِ ذهنی اهمیتِ زیادی می‌دهد، نظراتِ مختلف مربوط به زیبایی را به حساب می آورد، بررسی می‌کند و ریشه‌های تاریخی آن را نشان می‌دهد، لیکن حرکتِ خود را از این اصل آغاز می‌کند که زیبایی چیزی است عینی و مستقل از شعورِ انسانی.

علی‌رغم تنوّع فراوانِ تفسیرهایی که در مراحل مختلف تاریخ اندیشه استه‌تیک از مفهومِ زیبایی به عمل آمده، این تفسیرها را در تحلیلِ نهایی می‌توان به دو گروهِ عمده تقسیم کرد: تفسیرهای ماتریالیستی و تفسیرهای ایده‌آلیستی.

یکی از مهمّ‌ترین آموزش‌های کهن درباره زیبایی توسط ارسطو، متفکرِ بزرگ عصرِ کلاسیک تنظیم شده است. آموزشِ ارسطو بعدها در طولِ تاریخ تئوری‌های استه‌تیک، چه تئوری‌هایی که بنیادِ ماتریالیستی داشتند و چه تئوری‌هایی که دارای اساسِ ایده‌آلیستی بودند، پذیرفته شد و تکمیل گردید. این آموزش امروز نیز اعتبارِ خود را از دست نداده است. جاذبهٔ نیرومند برداشتِ ارسطو عمدتاً در تلاشِ او برای تعیین خصایصِ عینی زیبایی نهفته است.

ارسطو ماهیّتِ زیبایی را در برخی صفاتِ اصلی و مشخصِ (*Concrete*) خودِ پدیده‌های زندگی می‌بینند. به عقیدهٔ او و پیروانِ او، هماهنگی، تناسب و پذیرشِ قوانینِ معیّن اساسِ زیبایی را تشکیل می‌دهند:

«... زیبایی با اندازه و نظم (*Order*) بستگی دارد. بنابراین آن‌را نه در موجوداتِ خیلی ریز می‌توان دید، چه، ادراکِ ما در برخوردِ آنی با آن نامشخّص می‌گردد، و نه در موجوداتِ خیلی درشت (مثلاً موجودی به طول ۱۰۰۰میل) چه، در این‌صورت بیننده مجموع آن‌را در یک لحظه نمی‌بیند و وحدت و کلّیتِ آن‌را از دست می‌دهد.» (۱)

در برداشتِ ارسطو، مفهومِ تناسب به عنوان ضابطه کیفیتِ استه‌تیکِ یک پدیده، اهمیتِ خاصّی پیدا می‌کند و منظور از تناسب این است که چیزی نباید خیلی ریز باشد و نه خیلی درشت. این اعتقاد، ارسطو را بر آن داشت که بنویسد تجلّیاتِ اصلیِ زیبایی را باید در نظم، تناسب و ظرافت جستجو کرد.

با این حال صحیح نیست با مشاهدهٔ این که ارسطو در تحلیلِ خود ماهیّتِ زیبایی را صرفاً از زاویهٔ ساختی تعریف کرده است، او را به بادِ سرزنش بگیریم که خود را به ضوابطِ صوری محدود ساخته است. این سرزنش سزاوارِ برخی از پیروانِ ارسطو هست، ولی سزاوارِ خودِ او نیست.

گرهٔ قضیه در این‌جاست که به نظرِ ارسطو، انسان، ضابطه و معیارِ زیبایی است؛ انسان با ارزیابی‌اش از اشیاء، با امکاناتش و چگونگی ادراکش از جهانِ واقعی. از این نظر، بینِ استه‌تیکِ ارسطو و تحوّلِ هنر در جامعه پیوندی ارگانیک وجود دارد. کاملاً طبیعی است هنرِ دموکراتیک و انسانی یونانِ باستان که ابعاد و نسبت‌هایش با انسان سنجیده می‌شد، این اندیشه را به وجود آورد که انسان معیارِ زیبایی است. این تئوریِ زیبایی که طبقِ آن زیبایی در طبیعتِ جهانِ مادّی نهفته است و در صفاتِ عینی اشیاءِ مشخص نظیرِ تناسب، هماهنگی، و تقارن (Symmetry)تجلّی می‌یابد، در اساس یک تئوریِ ماتریالیستی بود.

برداشتِ ارسطو نه تنها برای علمای استه‌تیک، بل‌که برای هنرمندان نیز گیرایی داشت. به نظرِ آنان این برداشت، تثبیتِ ضوابطِ عینی برای زیبایی و تنظیمِ قوانین آن‌را ممکن می‌ساخت و قواعدی برای زیبایی به‌وجود می‌آورد که شناختِ آن‌ها می‌توانست رهنمودی برای آفرینشِ هنری فراهم سازد.

بنابراین اتفاقی نیست که برداشت‌هایی از زیبایی که از استه‌تیکِ ارسطو نشأت می گرفت، در عصر رنسانس در نظراتِ استه‌تیکِ کلاسیسیست‌ها و حتی در قرن ۱۸ در نظرات استه‌تیکِ روشنگران (*Enlighteners*) پذیرش وسیعی یافت. این برداشت‌ها که هماهنگی و تناسب را ماهیّتِ زیبایی معرفی می‌کردند با هم متفاوت بودند، زیرا آفرینندگانِ آن ها می‌کوشیدند نسبت‌ها و معیارهای دقیقی را که با به‌کاربردن آن‌ها زیبایی می‌توانست تحقق پیدا کند، تعیین کنند.

ویلیام هوگارس، عالمِ استه‌تیک و هنرمند معروفِ انگلیسی در قرن ۱۸ در رساله خود تحت عنوان **تحلیلِ زیبایی** (*William Hogarth, The Analysis of Beauty*) حتی به یک «**خطّ زیباییِ**» خاصّ اشاره می‌کند که به اعتقاد او به بیان ماهیّتِ زیبایی کمک می‌کند. این خطّ یک خطّ ممتدِ سینوسی است که هر یک از منحنی‌های آن زیباست و مجموعِ آن نیز چشم‌نواز است. او معتقد است یک چنین خطّی، بدنِ انسان، برگ‌های یک درخت، شکلِ اشیایی که توسطِ انسان ساخته می‌شود، و نظائرِ آن‌را توضیح می‌دهد.

در تئوری‌های استه‌تیکِ متعدّدی که در عصرِ رنسانس و در عصرِ حاضر تنظیم شده، قوانینِ ریتم و تقارن، رابطهٔ هماهنگ بین کل و اجزاء، و وحدت در تنوع، آن‌گونه قوانینِ زیبایی تلقّی شده‌اند که خودِ طبیعت مقرّر ساخته است. قوانینِ هنری و قاعدهٔ آفرینشِ هنری از این تئوری‌ها استنتاج شده و بعدا تکمیل گردیده‌اند.

تئوری‌هایی که زیبایی را هماهنگی، اندازه و تناسب تلقّی کرده‌اند، صفاتِ عینی پدیده‌های جهانِ واقعی را در نظر گرفته‌اند. این طرزِ تلقّی در واقع رازِ استحکامِ این تئوری‌هاست و دقیقاً همین طرزِ تلقّی است که نفوذِ آن‌ها را در فعالیتِ عملی، و خصوصاً در آفرینشِ هنری انسان تعیین می‌کند. از سوی دیگر، ضعفِ آن‌ها در این است که مختصاتِ شکلِ خارجی را تشکیل‌دهندهٔ ماهیّتِ زیبایی می‌دانند.

علمای استه‌تیکِ ایده‌آلیست این استدلال را که زیبایی را می‌توان به نسبت‌های ریاضی تغییر داد، یا با یک فرمولِ مطابق با آن بیان داشت، مردود می‌شمردند. آنان به‌نوبهٔ خود، از این اصل شروع می‌کردند که زیبایی را

نمی‌توان با منطق سنجید و بیان کرد، زیرا که ماهیّتِ زیبایی در توانایی آن در ابقاءِ معنی نهفته است: آنان تاکید می‌کردند هرچه مجسّمه‌سازانِ رنسانس، مجسّمه‌های عصرِ کلاسیک را اندازه گرفتند تا بتوانند قوانینِ کلّی برای صورتِ زیباییِ انسان پیدا کنند، هرگز موفق نشدند زیرا که زیبایی صورتِ انسان نه در نسبت‌های معیّن یا خصایصِ بیرونی ساختِ آن، بل‌که در توانایی آن در القاءِ معنی، در تعالیِ (*Exaltation*) آن، و در انعکاسِ دنیای درونیِ انسان در شکلِ بیرونی او نهفته است.

این اصل که به پیوند بینِ زیبایی و جوهرِ روحانی (*Spiritual Essence*) توجّه دارد، شالودهٔ همهٔ نوشته‌های استه‌تیکِ ایده‌آلیستی را که با ماهیّتِ زیبایی سروکار دارند تشکیل می دهد. ایده‌آلیست‌ها تاکید می کنند که تعالی فقط در انسان دیده نمی‌شود، بل‌که هر پدیده‌ای فقط وقتی زیباست که یک عنصرِ روحانی را بیان کرده یا در خود داشته باشد. یا وقتی که تجلّیاتِ عواطف و احساسات و اندیشه‌ها و عقاید در شکلِ مادّی بیرونی آن‌ها، یا در نمودِ (*Appearance*) آن‌ها دیده شود، به صورتی که انسان مستقیماً آن‌ها را درک کند.

به‌علاوه، اگر شکل یا نمودِ کلّی یک شیء نتواند هیچ گونه محتوای روحانی را بیان کند یا اندیشه‌ای را تجسّم بخشد، دراین‌صورت نمی‌توان از مسئله زیبایی سخن به میان آورد. این اصل هم‌چنین شالوده برداشت‌های ارزش‌شناختی (آکسیولوژیک) و دلالت‌شناختی (سِمانتیک) را که اخیراً در استه‌تیکِ ایده‌آلیستیِ نوین پدید آمده‌اند، نشان می‌دهد. در برداشتِ ارزش‌شناختی، زیبایی به مثابهٔ نوعی «**ارزش**» معرفی می‌شود و هنر، بیانِ این ارزش به شمار می‌آید. در این‌جا خودِ مفهومِ ارزش از تجربه‌های روحانی انسان گرفته شده است و با طبیعتِ تجاربِ تاریخی-اجتماعی و نیازهای نهفته در آن ارتباط ندارد. برداشتِ دلالت‌شناختی، زیبایی را خاصیّت، کارکرد یا تاثیرِ یک اثرِ هنری قلمداد می‌کند که به زبانِ علائم یا نمادها (*Symbol*) تفسیر شده است، و خودِ علائم یا نمادها را چیزهایی معرفی می‌کند که در تحلیلِ نهایی از زندگیِ روحانی انسان نشأت گرفته‌اند.

نظام‌های استه‌تیکِ مختلف به سوالات زیر پاسخِ یک‌سان نمی دهند: جوهرِ روحانیِ سازندهٔ زیبایی در کجا نهفته است؟ و چگونه این جوهر خود را در شکل‌های مادّهٔ بیرونی و در پوستهٔ ملموس نشان می‌دهد؟

علمای استه‌تیک وابسته به مکاتبِ **ایده‌آلیسمِ عینی** و **ایده‌آلیسمِ ذهنی** به این سوال پاسخ‌های متفاوتی می‌دهند، گرچه این تفاوت، تفاوت در اصول نیست.

ایده‌آلیست‌های عینی (افلاطون، شِلینگ و هِگِل)، تئوری‌های استه‌تیکِ خود را به طورِ اعمّ و نظراتِ خود را درباره زیبایی به طورِ اخصّ بر این نظرِ فلسفی استوار کرده‌اند که جهان، پایگاهِ (*Hypostasis*) مادّیِ جوهرِ روحانی است که جدا از انسان و به صورتِ عینی در شکلِ ایدهٔ مطلق، عقل یا خدا وجود دارد. آنان زیبایی را چیزی ایده‌آل می‌دانند که در صُوَرِ مادّیِ بیرونی تجسّم می‌یابد و فقط اشیایی را زیبا می‌پندارند که در آن‌ها خصایص، جوهر و معنای ذاتی به کامل‌ترین وجه نمود پیدا کرده است. یا به عبارت دیگر، اشیایی را که در آن‌ها مفهوم یا «ایدهٔ» نهفته به کامل‌ترین شکل تجلّی یافته است.

استه‌تیکِ ایده‌آلیسمِ عینی دکترینی را مطرح کرد که مطابقِ آن زیبایی، کمال در هر جنس (*Genus*) تلقّی می‌شد. یک گلِ سرخِ زیبا، گلِ سرخی است که بر همهٔ گل‌های سرخِ دیگر برتری دارد، یا گلِ سرخی است که به

کامل‌ترین صورت، خصایص و صفاتِ اساسی نمونهٔ کاملِ گلِ سرخ را مجسّم می‌سازد. یک انسان به شرطی زیباست که کیفیّاتِ نوعِ انسان و صفات و خصایصِ نمونهٔ کاملِ انسان به‌قدرِ کافی مجسّم ساخته باشد.

این اصولِ ایده‌آلیسمِ عینی از یک عنصرِ مثبتِ خاصّ نیز برخوردار بود؛ نظرِ ایده‌آلیست‌های عینی دربارهٔ کمال به مثابهٔ خصیصهٔ اساسِ زیبایی، به برداشتِ آنان یک هستهٔ عقلایی می‌بخشد. بااین‌حال، چون آنان خودِ کمال را چیزی فراتر از تجلّی آرمانی جوهرِ عامّ ِپدیده‌ها که صرفاً از اصولِ روحانی نهفته در جهان نشات گرفته است نمی دانند، نظرشان دربارهٔ کمال، مضمونی عارفانه به‌خود می‌گیرد که از جوهرِ واقعی زیبایی به‌دور است.

ایده‌آلیست‌های ذهنی نیز از پذیرشِ طبیعتِ روحانی زیبایی حرکت می‌کنند، لیکن برعکسِ ایده‌آلیست‌های عینی معتقدند که اصولِ روحانی نه از روحِ جهان (*Welt Geist*) یا خدا، بل‌که از شعورِ خودِ انسان وارد پدیده‌های جهانِ واقعی می‌شود.

این مکتبِ استه‌تیک درست در تبعیت از فلسفهٔ ایده‌آلیسمِ ذهنی اظهار می‌دارد که یک پدیده به این علّت زیبا می شود که انسان در ذهنِ خود، احساسات، عواطف، و صفاتی را از دنیای درونی خود به پدیده‌های واقعی انتقال می‌دهد. او با تخیّلِ خود پدیده های طبیعت و جهانِ واقعی اطرافِ خود را جان می‌بخشد. به عقیدهٔ این علمای استه‌تیک، این فرافکنیِ (*Projection*) شعورِ انسانی بر جهانِ بیرونی در زبان منعکس می‌گردد و یا در شباهت‌های بین پدیده‌های طبیعت و خصالِ انسانی که در زبانِ آدمی تجسّم یافته است. وقتی می‌گوییم «خورشید بالا می‌آید» یا «پایین می‌رود»، هوا «خفه است»، جویبارها «زمزمه می‌کنند»، و نظائر آن‌ها، خصلتِ انسانی را به پدیده‌های طبیعت نسبت می‌دهیم.

از نقطه‌نظرِ علمای استه‌تیکِ وابسته به مکتبِ ایده‌آلیسمِ ذهنی، این فرافکنی، الگو یا قانونِ عامّی است که مبنای زیبایی را تشکیل می‌دهد و آن را به وجود می‌آورد. وقتی به پدیده‌های جهانِ واقعی عواطفی نشاطانگیز و صفابخش می‌بخشیم، جهان، زیبایی به خود می‌گیرد. در نتیجه، ایده‌آلیست‌های ذهنی زیبایی را یک مقولهٔ کاملاً ذهنی تلقّی می‌کنند. در نظرِ آنان، زیبایی صرفاً حالتِ خاصّ ِذهنِ انسانی است. عریان‌ترین بیانِ این نظرات را در تئوری استه‌تیک **تئودور لیپس** (*Teodor Lipps*) مشاهده می‌کنیم که مطابقِ آن، زیبایی نتیجهٔ بارورکردنِ پدیده‌های جهانِ خارجی به توسطِ احساساتِ هنرمند است.

ضمنِ یادآوری این‌که برداشت‌های طرفداران استه‌تیکِ ایده‌آلیستی دربارهٔ زیبایی در اساس پذیرفتنی نیست، درعین‌حال بهتر است به خاطر داشته باشیم که علی‌رغم این‌که شالودهٔ متدولوژیکِ این برداشت‌ها در کلّ اشتباه و گمراه کننده است، مطالعه محتوای عینی آثارِ هنری به کمک این برداشت به حلّ ِصحیح پاره‌ای مسائل منجر شده است. و خصوصاً آن‌را قادر ساخته است برخی احکامِ مثبت دربارهٔ طبیعتِ زیبایی تنظیم کند .

علاوه بر این‌ها، بایستی این شناخت طرفدارانِ استه‌تیکِ ایده‌آلیسمِ عینی را نیز ارج نهاد که معتقدند زیبایی دارای معنی و محتواست. این علمای استه‌تیک، زیبایی را نه در شکلِ یک پدیده، بل‌که بیشتر در معنی یا جوهرِ درونی آن می‌بینند، و نیز زیبایی را نه یک مقولهٔ کاملا صوری، بل‌که مقوله‌ای دارای محتوا می‌دانند. هم‌چنین کوششِ این مکتبِ استه‌تیک در پیونددادنِ زیبایی‌هایی که انسان در زندگی اطرافِ خود مشاهده می‌کند با طرزِ

تلقّی او از پدیده‌های این زندگی، شایسته تذکر است. بااین‌حال در برداشت‌های ایده‌آلیست‌ها از زیبایی، این عناصرِ عُقَلایی، بی‌دلیل شکلِ عارفانه به‌خود می‌گیرد و بر پایهٔ فلسفیِ نادرستی سوار می‌گردد .

ذهن‌گراییِ استه‌تیکِ ایده‌آلیستی با مفهومِ ماتریالیستی زیبایی کاملاً بیگانه است. در میان تئوری‌های مربوط به زیبایی که از همان آغاز پیدایشِ استه‌تیک شکل گرفته‌اند، برداشتی که توسط دموکرات‌های انقلابی روسیه به ویژه **چرنیشوسکی** ساخته و پرداخته شده است، نزدیک‌ترین برداشت به برداشتِ ما از زیبایی است. تقریباً نصفِ رسالهٔ معروف **چرنیشوسکی** تحت عنوان **رابطهٔ استه‌تیک با واقعیت** (*Aesthetic Relation of Art to Reality*) به تئوریِ زیبایی و انتقاد از تئوری‌های ایده‌آلیستی وقف شده است.او تعریفی از زیبایی به دست داده است که هنوز هم اعتبارِ خود را در اساس حفظ کرده است.

چرنیشوسکی می‌آموزد زیبایی زندگی است، آن‌چنان‌که فکر می‌کنیم باید باشد: «موجودی زیباست که در آن زندگی را آن‌چنان‌که فکر می‌کنیم باید باشد مشاهده می‌کنیم. شیئی زیباست که زندگی را بیان می‌کند یا ما را به یادِ زندگی می‌اندازد.» **(۲)**

این حکم بیش از هر چیزِ دیگر به وجودِ عینی زیبایی اشاره می‌کند. زیبایی در خودِ زندگی وجود دارد. زیبایی زندگی است. زیبایی پدیده‌هایی است که در آن‌ها تجلّیاتِ زندگی را در تمامیتِ آن مشاهده می‌کنیم و در آن‌ها زندگی به روالِ طبیعی و عادّی رشد کرده است. زیبایی در شکل‌های کاملی نهفته است که جزءِ ذاتِ زندگی می‌باشند.

«زیبایی زندگی است» - این تعریف، بیانِ هستهٔ استه‌تیکِ ماتریالیستی است، لیکن روشنگرِ کاملِ ماهیّتِ زیبایی نیست. **چرنیشوسکی** بعد از تاکید بر مفهومِ ماتریالیستی طبیعتِ عینیِ زیبایی، در تعریف معروفِ خود از زیبایی آن را با اشاره به یک عاملِ ذهنی که اهمیت‌اش کمتر از عاملِ عینی نیست، تکمیل می‌کند.

مطابق تئوری او، همهٔ زندگی یا زندگی آن‌چنان‌که هست زیبا نیست، بل‌که آن‌چنان‌که فکر می‌کنیم باید باشد زیباست. چرنیشوسکی آن مفهومِ زیبایی را زندگی می‌داند که با آرمانِ انسانی تطبیق می‌کند. بعد از غلبه بر عناصرِ انسان‌شناختی، او به این نتیجهٔ صحیح می‌رسد که آرمانِ استه‌تیک به توسط عواملِ تاریخی و طبقاتی شکل می‌گیرد. او به حق از این نقطه آغاز می‌کند که آرمانِ استه‌تیک همیشه دارای خصلتِ اجتماعی-تاریخی است و آرمانی‌است طبقاتی که نیازهای واقعی تکاملِ اجتماعی را در خود منعکس می‌سازد.

در تئوری زیباییِ چرنیشوسکی، عواملِ عینی و ذهنی وحدت می‌یابند. این وحدت بر وجود عینیِ زیبایی و بر آن عواملِ تاریخی-اجتماعی که ادراکِ انسان از این زیبایی را تعیین می‌کند، اشاره می‌کند. در این تئوری، زیبایی مقوله‌ای است که تلویحا از نوعی ارزیابی حکایت دارد.

در حوزهٔ اجتماعی پدیده‌هایی را زیبا می‌دانیم که در آن‌ها بازتابِ اندیشه‌ها و برداشت‌های خود را مشاهده می‌کنیم. در جامعهٔ شوروی، زیبایی همیشه تجسّمِ واقعی پیشرفته‌ترین اندیشه‌های عصر یا تجسّمِ واقعی رویاهای دیرینِ بشر دربارهٔ هماهنگی و نظمِ کاملِ زندگی جامعه تلقّی می‌شود.

به زبانِ **چرنیشوسکی**، در هنر، زیباییِ یک اثر را همیشه مهارتِ هنرمند در به‌کاربردنِ تکنیک‌های هنری تعیین نمی‌کند، بل‌که این زیبایی قبل‌از هر چیز به صداقتِ هنرمند در بازآفرینی، تفسیر و ارزیابی جهانِ واقعی بستگی دارد. در این‌جا بارِ دیگر می‌بینیم که در ارزیابیِ زیبایی و کمالِ هنریِ یک اثر، زندگی آن‌چنان‌که فکر می‌کنیم باید باشد، اساسی‌ترین جنبه را تشکیل می‌دهد.

حوزهٔ زیبایی متنوّع ترین جنبه‌های جهانِ عینی و فعالیتِ انسانی را در برمی‌گیرد. انسان بنا به سرشتِ خود هنرمندی است که می‌خواهد بر کلّ ِزندگی خود زیبایی ببخشد. تلاشِ انسان برای کسبِ زیبایی، جزءِ لاینفکّ ِاوست و هرگز زوال نمی‌پذیرد، ولی همهٔ چیزهایی که انسان می‌آفریند زیبا نیستند، بل‌که زشت هم هستند. این‌گونه آفریده‌ها از راهِ منفی به بیانِ نقایص کمک می‌کنند و اشتیاقی به‌سوی زیبایی بر می‌انگیزند.

مارکس در توضیح این پدیده توجّهِ ما را به این واقعیت جلب می‌کند که کارِ انسان از آن‌چه یادآورِ کارِ حیوانات است، اساساً متفاوت است. حیوان همیشه فقط چیزهایی را می آفریند که به نیازها و خواست‌های نوعِ (*Species*) او پاسخ می‌دهد. یک پرنده حتی اگر به جای تخمِ آن سنگی گذاشته شود، روی آن کُرچ خواهد نشست. این پرنده بی‌توجه به این‌که این عملِ او حاصلی دارد یا نه، آن‌را انجام خواهد داد، زیرا که عملِ او با هدفِ عملِ او تطابق ندارد، بل‌که وسیله‌ای است برای ارضای غریزهٔ او و اجرای "برنامه‌ای" که طبیعت و تجاربِ نسل‌های گذشته بر عهدهٔ او گذاشته است. فعالیتِ انسان برخلاف فعالیتِ حیوانات، نه تنها همیشه با نیازهای او تطبیق می‌کند، بل‌که با طبیعتِ حرکتی که تعقیب می‌کند نیز تطابق دارد. او قادر است در شیئی با مقیاسِ ارزش‌هایی که گویی در فطرتِ او به ودیعه گذاشته شده است برخورد کند و با امکانات و خواصّ ِعینی آن‌ها کنار بیاید. به همین علت است که به قول **مارکس**، انسان طبق قوانینِ زیبایی به آفرینش می‌پردازد.

مارکس در این زمینه می‌نویسد حیوان، مادّه را صرفاً مطابق با ابعاد و نیازِ نوعی که به آن تعلّق دارد شکل می‌دهد، درحالی‌که انسان می‌تواند مطابق با ابعادِ هر نوعِ دیگری تولید کند و همه جا قادر است به یک شیء، ابعادِ مناسبِ آن‌را ببخشد. به همین سبب است که انسان مادّه را با قوانینِ زیبایی شکل می‌دهد.

هر قدر پدیده‌ای از زندگی پیچیده‌تر و با معنی‌تر باشد، رخنهٔ زیبایی در آن عمیق‌تر است. هر قدر انسان کوشش‌های خلّاقِ الهام‌شدهٔ خود را بارورتر سازد، نقشِ قوانینِ زیبایی در فعالیتِ او بیشتر می‌گردد هرچه حاصلِ کارِ انسان کامل‌تر باشد، زیباییِ آن فزون‌تر خواهد بود. عقایدِ انسان‌ها دربارهٔ زیبایی به توسطِ کلّ ِجریانِ حیاتِ اجتماعی، شیوهٔ زندگی، شرایطِ تاریخی، ساختِ طبقاتیِ جامعه، سنّت‌های ملّی و غیره شکل می‌گیرد.

شاید بتوان گفت طبیعتِ تاریخی مقولهٔ زیبایی، خود را روشن‌تر از هر چیز دیگر در هنر متجلّی می‌سازد. متخصّصینِ هنرهای اقوامِ ابتدایی بینِ نقاشی‌های غارِ قوامِ ابتدایی گوناگون، شباهت‌های روشن کشف کرده‌اند و به این نتیجهٔ مطمئن رسیدند که در بین اقوامی که از لحاظِ زمان و مکان با هم فاصله داشته‌اند ولیکن دارای شرایطِ زندگی مشابه بوده اند، اصولِ زیباییِ مشابهی به وجود آمده است.

د.الدروگ (*D.Olderogge*) ، **دانشمندِ شوروی در مقدمه‌ای بر کتاب پایانِ فاجعه‌آمیزِ بوشمن‌ها** (*Victor Ellenberger, The Tragic End of the Bushmen*) اثر **ویکتور آلن برگر** می‌نویسد:

"نقاشی‌های بوشمن‌ها از نظر خصلتِ کلّی، سبک، شیوهٔ ترسیم و محتوا، غالباً و به دلایل زیادی نقاشی‌های دیواری اسپانیای شرقی را به خاطر می‌آورند. این نقاشی‌ها به دورهٔ میانه‌سنگی تعلّق دارند و بنابراین از لحاظِ زمانی از نقاشی‌های بوشمن ها هزاران سال فاصله دارند. شباهت بینِ این دو گروه نقاشیِ غار بسیار چشم‌گیر است و این شباهت را فقط با این واقعیت می‌توان تبیین کرد که آن‌ها توسطِ اقوامی ترسیم شده‌اند که در شرایطِ یک‌سان یا حداقل مشابه زندگی می‌کردند و به سطحِ فرهنگیِ کم‌وبیش یک‌سانی رسیده بوده‌اند."

نمونهٔ هنر نقاشی سنگی بوشمن‌ها در آفریقای جنوبی

به نظر یونانیانِ باستان، جهان، جهانی هماهنگ و بنابراین زیبا بود. به اعتقادِ علمای استه‌تیکِ یونان، هماهنگی و زیبایی جدایی‌ناپذیر بودند. بااین‌حال، حتی در هنرِ یونانِ باستان نیز می‌توان پیدایشِ اصولِ نوینِ زیبایی را مشاهده کرد: در هماهنگیِ کلّی معماری یونانِ باستان، عناصری از ناهماهنگی رخنه می‌کند و در توازنِ کلّی آن گوشه‌هایی از عدمِ توازن ظاهر می‌شود.

در قرونِ وُسطی، مقولهٔ والا در درجهٔ اوّلِ اهمیت قرار گرفت، درحالی‌که زیبایی اهمیتِ ثانوی یافت و از همهٔ محتوای حسّی و مشخّصِ (کُنکرت) خود خالی گشت. برای مثال، تفسیرِ قرون وسطایی جوهرِ زیبایی در لباسِ راهبه‌ها که مانع از مشخص شدن طرحِ اندامِ آن‌ها میشد منعکس شده است. این انکارِ زیبایی بدنِ انسان و لذّت‌بردن از شکوفاییِ زندگی و فقط زیبا انگاشتنِ پدیده‌های لاهوتی و بیرون از تجربهٔ انسان، نمونه‌هایی از نظرِ مسلّطِ آن دوره در بارهٔ زیبایی هستند و در روندِ مُرتاضانهٔ هنرِ آن دوره منعکس‌اند. انسان‌گرایانِ بزرگ عصرِ رنسانس بر علیه مفهومِ تئولوژیکِ زیبایی، که به معنای تحقیرِ انسان بود، شوریدند: «**من یک انسان هستم و هر آن‌چه را که نسبت به سرنوشتِ من بی‌اعتنا باشد غیرِ انسانی می‌دانم.**»

این جملاتِ زیبا که شدیداً مورد علاقهٔ **مارکس** بود، آرمانِ استه‌تیک عصرِ رنسانس را بیان می‌کند. تاییدِ زیباییِ واقعی و ناسوتی، خاصّ استه‌تیکِ رنسانس است. و در هنرِ همین عصر است که انسان با تمامِ کیفیّتِ روحانی و کمالِ جسمانی به ضابطهٔ عالی و آرمانیِ زیبایی بدل می‌شود.

استه‌تیکِ عصرِ کلاسیسیسم با مفهومِ عُقَلایی و هنجاری زیبایی مشخص می‌شود. در این استه‌تیک فقط چیزی زیبا تلقّی می‌شود که با هنجارهای عُقَلاییِ تثبیت‌شده تطبیق کند. زندگی در شکلِ طبیعی خود حوزهٔ زشتی قلمداد می‌گردد و فقط طبیعتِ مصنوع و آراسته که نمونهٔ آن باغ‌های خانه‌های مجلّل است، زیبا به حساب می‌آید.

عقیدهٔ **رمانتیک‌ها** دربارهٔ زیبایی نیز از مفهومِ آن در عصرِ رنسانس متفاوت بود، منتها به گونه‌ای دیگر. برای آنان جنبهٔ روحانی و آرمانیِ زیبایی در درجهٔ اولِ اهمیت قرار داشت، با این‌حال برای رمانتیک‌های انقلابی جوهرِ زیبایی آسمانی نبود، بل‌که انسانی بود و به این دنیا تعلّق داشت.

در **هنرِ رئالیستی** حوزهٔ زیبایی به‌طور قابلِ ملاحظه‌ای گسترش یافت. این هنر دیگر به هیچ چارچوبِ خشکی مقیّد نبود و یا در آن بینِ والا و فرومایه تضادّی وجود نداشت. خصیصه به فهمِ وسیع‌تری از غنای استه‌تیکِ جهان منجر شد. هنرِ رئالیستی در انتخابِ موضوع، برای همیشه هوس‌ها و نازک‌طبعی‌های اشرافی را که مشخّصهٔ هنرِ دورهٔ گذشته بود کنار گذاشت و همهٔ روابط و پیوندهای متنوع زندگی را مورد بررسی قرار دادگ هنرمندانِ رئالیست با تمرکزِ آگاهانهٔ توجهِ خود بر جهانِ واقعی، از آن نوع آرمانِ زیبایی پشتیبانی کردند که بیانِ راستینِ زندگی در حرکات و نواساناتِ دائمی آن بود.

رئالیسمِ سوسیالیستی برای تقویت پیشرفتِ اجتماعی، اصولِ ارزشمندی را وارد آفرینشِ هنری می‌سازد و آن اصول تعهّد به کمونیسم است. اندیشه‌های علمی مربوط به کمونیسم قواعدِ ما را دربارهٔ زیبایی غنا می‌بخشد و آینده را به ضابطهٔ زیبایی در حال بدل می‌کند.

استه‌تیکِ مارکسیست-لنینیستی از زیبایی به عنوان یک ارزشِ استه‌تیک، تحلیلی علمی به دست می‌دهد. برعکسِ استه‌تیکِ ایده‌آلیستیِ ذهنی که خصلتِ عینی ارزش‌های استه‌تیک را انکار می‌کند، و تئوری‌های ایده‌آلیستی عینی که خصلتِ عینی ارزش‌های استه‌تیک را به واقعیتِ روحانی تقلیل می‌دهد، استه‌تیکِ مارکسیست-لنینیستی خصلتِ عینی زیبایی را به عنوان یک ارزش مورد تایید قرار می‌دهد و از این واقعیت شروع می‌کند که این خصلت به توسط تجاربِ اجتماعی-تاریخی تعیین می گردد. شرایط محیطِ طبیعی و جغرافیایی انسان نیز بر برداشتِ او از زیبایی اثراتِ معیّنی باقی می‌گذارد. برای مثال، در سبک‌های معماری که بایستی با شرایطِ طبیعی و خصوصیاتِ منطقه‌ای تطبیق کند و در استعاره‌ها که غالباً اندیشهٔ انسان را با پدیده‌های طبیعی مقایسه می‌کند و بر آن‌ها خصلتِ استه‌تیک می بخشد.

برای این‌که انسان‌ها بتوانند زیبایی را تشخیص دهند و از آن لذّت ببرند و به آفرینشِ آن بپردازند، لازم است حسّ و استعدادِ استه‌تیکِ آن‌ها پرورش یابد. مارکس می‌نویسد تنها به شُکرانهٔ تجاربِ اجتماعی-تاریخی بود که گوشِ موسیقایی، چشمِ قادر به درکِ زیباییِ شکل و یا خلاصه حواسّی که می‌توانند از لحظاتِ انسانی بهره‌مند شوند، به وجود آمد. در نتیجه چشمِ انسان قادر است نه تنها رنگ یا شکلِ یک شیء، بل‌که هم‌چنین زیبایی شکل‌های هندسی، تناسب، تقارن، ترکیب و درجه‌بندی رنگ‌ها، بافت و صفاتِ پلاستیکِ مواد را دریابد و گوشِ انسان می‌تواند هماهنگی و ریتمِ صدا را درک کند.

خودپسندی، چون حسابگری و ملاحظاتِ سوداگرانه با حسّ ِاسته‌تیک بیگانه است، ولی این بدان معنی نیست که لحظاتِ استه‌تیک و تحسینِ زیبایی نوعی تامّلِ انتزاعی است که هیچ‌گونه مضمون یا حاصلِ عملی ندارد. از این نظر، برخوردِ مارکسیست-لنینیستی با استه‌تیک با برخوردِ ایده‌آلیستی، به ویژه با برخوردی که در آثارِ **کانت** ارائه شده، اساسا آن متفاوت است.

کانت در کتاب **نقدِ داوری** (*Critique of Judgment*) بر آن است که داوریِ استه‌تیک فارغ از هرگونه ملاحظاتِ سوداگرایانه است و حسّ ِاسته‌تیکِ انسان با هرگونه هدفِ عملیِ سودمند ناسازگار است. **کانت** حسّ ِاسته‌تیکِ انسان را «صَلاح‌اندیشِ فارغ از خود» (*Disinterested Exoediency*) می‌داند و معتقد است به محضِ این که هرگونه مفهومِ سودمندی به حسّ ِاسته‌تیک نسبت داده شود، این حسّ به تجزیه و متلاشی شدن آغاز می‌کند. **(۳)**

البته حسّ ِاسته‌تیکِ انسان مستقیماً متوجه دستیابی به پاره‌ای هدف‌های خامِ سوداگرایانه نیست، و وقتی **هگل** در انتقاد از اعتقادِ ماتریالیست‌ها به ارتباط بین زیبایی و سودمندی می‌نویسد ما که نمی‌توانیم میوه‌هایی را که در یک تابلوی نقاشیِ بی‌جان نشان داده شده‌اند بخوریم (که در این تردیدی نیست) دچارِ اشتباه می‌گردد، زیرا که ارتباط بین زیبایی و سودمندی را نمی‌توان در سطحی تا این حدّ پیش‌پا افتاده مشاهده کرد.

استه‌تیکِ مارکسیست-لنینیستی از این واقعیت حرکت می‌کند که زیبایی و سودمندی ناسازگار نیستند. زیباییِ یک پدیده غالباً از اهمیتِ عملی آن نشأت می‌گیرد. از **ویتروویس (۴)** به بعد، تئوری و عملِ معماری از این اصل پیروی کرده است که زیبایی، سودمندی و ساختمانِ یک بنا جدایی‌ناپذیرند. با این‌حال، حتی وقتی نمی‌توانیم بینِ زیبایی و سودمندی پیوندِ مستقیم برقرار کنیم -پیوندی که در معماری، هنرهای کاربردی، طراحی و فعالیتِ شغلی مردم وجود دارد-، زیباییِ هنر در زندگی انسان‌ها اهمیتِ عملیِ خود را حفظ می‌کند. این موضوع بیش‌تر در این واقعیت تجلّی می‌یابد که زیبایی با وحدت بخشیدن به احساس‌ها، اراده، و اندیشه‌های مردم، بر تشکّلِ عواطفِ اجتماعی، تاثیرِ نیرومند و بی‌مانند باقی می‌گذارد و مردم را تشویق می‌کند در جستجوی یک آرمانِ اجتماعی باشند. زیبایی نیروی حیاتیِ انسان را تحریک می‌کند. ارادهٔ او را برای زیستن بالا می‌برد. انرژیِ جسمانی و روانی و پافشاری او را در ایفای نقشی فعّال در زندگی اطرافِ خود افزایش می‌دهد و عواطفِ او را غنا می‌بخشد.

استه‌تیکِ مارکسیستی مفهومِ به اصطلاح «زیباییِ ناب» را مردود می‌شمارد و بر آن نوع حسّ ِاسته‌تیک که گویا از هرگونه پیوند با هدف‌های سیاسی و اصولِ اخلاقی آزاد است، باور ندارد.

علمِ استه‌تیک را نمی‌توان از مسائلِ سیاسی جدا کرد، همان‌گونه که احساسِ استه‌تیک را نمی‌توان از اندیشه‌های سیاسی، فلسفی و اخلاقی تفکیک نمود. زیبایی را نمی‌توان از اخلاق سوا دانست، همان‌طوری‌که زیبایی از نیکی سوا شدنی نیست. البته، حوزهٔ نیکی وسیع‌تر است، زیرا که مقولهٔ زیبایی با همهٔ پدیده‌های دنیای طبیعی ارتباط دارد درحالی‌که این سخن در مورد ضوابطِ اخلاقی صادق نیست. با این‌حال در زندگی اجتماعی و در هنر، ملاحظاتِ استه‌تیک و اِتیک (اخلاقی) پیوندِ ناگسستنی دارند.

استه‌تیکِ مدرنیستی ملاحظاتِ استه‌تیک و اِتیک را متضادّ هم می‌داند. از این نقطه‌نظر، پدیده های غیرِاخلاقی، چه انسان‌هایی که مقیّد به اخلاق نیستند و چه کردارهای غیرِاخلاقی، می‌توانند زیبا به شمار روند و ارزشِ استه‌تیک داشته باشند. با طرح این عقیده که وظیفهٔ هنر کاشتنِ تخمِ زیبایی است، نه کاشتن تخم نیکی، استه‌تیکِ مدرنیستی در عمل نشان می‌دهد که چیزی بالاتر از وسیله توضیح غیرِاخلاقی بودنِ هنر نیست. انکار ضوابطِ اخلاقی به‌نوبهٔ‌خود استه‌تیک را باطل و بی‌معنی می‌سازد، چنان‌که این عمل در هنرِ منحطِ مدرنیستی که به ویرانی نسجِ هنری آثارِ هنری منجر شده است، به نحوی بارز اتفاق افتاده است. این نوع هنر تاثیری ضدّ استه‌تیک در ما به وجود می‌آورد.

انقلابِ سوسیالیستی در پیشرفتِ استه‌تیکِ بشر نقشِ تاریخی بزرگی بازی کرد. این انقلاب بعد از رهاییِ توده‌ها از چنگالِ نیازهای صرفاً سوداگرایانه (*Utilitarian*) ، بر بیداری و رشدِ همه جانبهٔ حسّاسیتِ استه‌تیکِ نهفته در انسان و بر رشدِ استعدادِ او در بهره‌مندی از زیبایی و نیازِ او به این بهره‌مندی تاثیرِ قاطعی گذاشت. چنان‌که گورکی به حق تاکید می ورزد اشتیاقِ مردم به آزادی و زیبایی در انقلابِ پرولتری نقشی تعیین‌کننده بازی می‌کند. در زیرِ لوای سوسیالیسم، زیبایی بر همهٔ حوزه‌های حیاتِ اجتماعی و بر فعالیتِ روزانهٔ مردم رخنه می‌کند و دامنهٔ عملِ قوانینِ زیبایی به‌راستی نامحدود می‌گردد.

پانوشت‌ها:

۱- *Aristotle, On the Art of Poetry, Oxford, ۱۹۲۰, P.٤٠*

۲- *N.G.Chernyshevsky, Selected Philosophical Essays, MOSCOW, ۱۹٥۳, P. ۲۸۷ (in Russian)*

۳- محتوای تئوری استه‌تیکِ **کانت** وسیع‌تر و غنی‌تر از اصلِ فارغ از سودبردنِ داوریِ استه‌تیک است که در بالا به آن اشاره شد. دستاوردِ تردیدناپذیرِ این فیلسوفِ آلمانی در این واقعیت نهفته است که می‌کوشید حوزهٔ خاصّ زیبایی و هنر را تعریف کند و بینِ هنر و سایر حوزه‌های مربوطه خطّ فاصلی ترسیم کند. **کانت** از تئوری هنرِ خود پیوند بینِ استه تیک و اخلاق (*Moral*) را انکار نمی‌کند و تا حدودی می‌کوشد از محدودیت‌های برداشت‌های فرمالیستی فراتر رود. معهذا، هیچ‌کدام از این‌ها در خصلتِ ایده‌آلیستی و فرمالیستی برداشتِ **کانت** از داوریِ استه‌تیک، یا در این واقعیتِ روشن که دقیقاً این برداشت بعدها مبنای تئوریکِ فرمالیسم را فراهم می‌کند، تغییری ایجاد نمی‌کند. **(مولّف)**

۴- مارکوس ویتروویس (*Marcus Vitruvius*)، مهندس و آرشیتکتِ رومی که در قرنِ اول پیش‌از میلاد می‌زیسته است. **(مترجم)**

بازگشت به فهرست

مقولاتِ اِستِه‌تیک/ زیبایی در هنر

(ادامهٔ بخشِ دوّمِ فصلِ چهارم از کتاب «پایه‌های هنرشناسی علمی»)

نویسنده: آونر زیس/ برگردان: ک.م.پیوند

مجسمهٔ مرمرین و نیمه‌برهنهٔ آفرودیتهٔ میلو یا ونوسِ میلو (*Venus de Milo*) تندیسی‌است مربوط به دورهٔ یونان باستان و ونوس یا نئوس در اسطوره‌های رومی، ایزدبانوی عشق و زیبایی و بارآوری است. باتوجه به نوشتهٔ پایهٔ تندیس، آن‌را اثر اسکندر آنتیوخی می‌دانند . مجسمهٔ ونوس با بازوان شکسته، در جزیرهٔ میلوس یونان پیداشده و هم‌اکنون در موزهٔ لوورِ پاریس نگهداری می‌شود.

هنر حوزهٔ خاصّ زیبایی است. در زندگی به پدیده‌های زشت و زیبایی برمی‌خوریم. در هنر همه چیز زیباست. هنر و زشتی ناسازگارند. این سخن البته به آن معنی نیست که هنر فقط به بازآفرینی پدیده‌های زیبای جهانِ واقعی می‌پردازد. در هنر پدیده‌های زشت و زیبا، کُمیک و تراژیک، والا و فرومایه، و خلاصه کلیهٔ تنوّعاتِ بی‌پایانِ زندگی را منعکس می‌بینیم. ایماژها همیشه زیبا هستند، درحالی‌که پیش‌نمونه‌های این ایماژها ممکن است بیزاری به‌وجود بیاورند.

شخصیّت‌های زیبا که در نمایشنامه‌های **شکسپیر** جمع‌اند، نه تنها ژولیت و اُفیلیا، بل‌که شایلاک (*Shylock*) و خانم مَکبِث را نیز در بر می‌گیرد. نه تنها **سیستین مادونای رافائل** (*Sistine Madonna*) اثرِ هنریِ زیبایی است، بل‌که پُرتره‌های **رامبراند** از زنان و مردانِ پیری که تحت فشارِ زندگی از شکل افتاده‌اند و گاهی زشت و بد نمود هستند نیز آثارِ هنریِ زیبا به‌شُمار می‌روند.

نه‌تنها **ونوسِ میلو** (*Milo*) نمایش‌گرِ آن نوع زیبایی‌است که توسطِ هنر آفریده می‌شود، بل‌که همین‌طوراست ناودان‌های نوتردام و اِسمرالدا (*Esmeralda*) و کازیمدوی (*Quasimdo*) نرم و غنایی **هوگو**، «دیکتاتورِ» نفرت‌انگیزِ **چاپلین** و «مردِ بی‌نوا»ی او که در فیلم‌ها تکان‌مان می‌دهد و پنجه بر قلب‌مان می‌افکند، پُرترهٔ دخترِ

گُم‌نام (۱) **کرامسکوی** و پُرترهٔ او از **سوورین** (*Suvorin*) روزنامه‌نگار و ناشرِ ارتجاعی روسی که استاسو (*Staso*) منتقدِ برجستهٔ هنری آن‌را یک شاهکار می‌داند و اضافه می‌کند که این اثر دقیقاً به این جهت زیباست که مردم را قادر می‌سازد همهٔ فرومایگی‌ها و حیله‌های رذیلانهٔ سوورین را انگار در کفِ دستان شان مشاهده کنند.

زیبایی در هنر خود را از دو راهِ متفاوت نشان می‌دهد. بدیهی است که زیبایی در هنر را باید در بازآفرینی زیبایی‌های زندگی در هنر جستجو کرد. در این مفهوم، منبعِ زیبایی هنر در زیباییِ جهانِ واقعی نهفته است. با این‌حال این زیبایی در هنر، رونوشتِ رنگ‌پریدهٔ زیبایی در زندگی نیست.

هنر، دریافتِ زیبایی‌های جهانِ واقعی است. هنر، زیبایی‌های پدیده‌های نشان‌داده‌شده را جدا کرده و موردِ تاکید قرار می‌دهد، تاثیرِ آن‌ها را بر روی انسان تشدید می‌کند و در او این توانایی را به‌وجود می‌آورد که زیباییِ نهفته در خودِ زندگی و نیازِ لذّت‌بردن از زیبایی را تشخیص‌دهد و به فهمِ عمیق‌ترِ آن نائل آید.

هگل در کتابِ **اِستِه‌تیک** تاکید می‌کند: همچنان که روح و آثارِ آن بالاتر از طبیعت و پدیده‌های آن قرار دارد، زیبایی در هنر نیز بالاتر از زیباییِ طبیعی است. (۲)

بدیهی است که این نظر، نظری پذیرفتنی نیست، لیکن این استنتاج هم که زیباییِ خود واقعیت بالاتر از زیباییِ هنر است به‌همان اندازه اشتباه است. اصولا طرحِ این سوال نادرست است که آیا زیباییِ مادونای رافائل پایین‌تر از زیباییِ یک زنِ واقعی است یا بالاتر از آن؟ و یا این‌که آیا لذّتِ استه‌تیکی که منظرهٔ دریا به ما می‌بخشد کمتر از لذّتی است که از تماشای خودِ دریا می بریم یا بیش‌تر از آن؟

زیباییِ جهانِ واقعی و زیبایی در هنر دو مقولهٔ کاملا متفاوت‌اند و هر کدام خصلتِ خاصّ خود دارند. زیباییِ جهانِ واقعی نمی‌تواند جانشینِ زیباییِ هنر باشد. همان‌طوری که زیباییِ هنر نمی تواند جانشینِ زیباییِ زندگیِ واقعی باشد. با این‌حال از طریقِ زیباییِ هنر، زیباییِ زندگیِ واقعی را تایید می‌کنیم و انعکاسِ زیباییِ زندگی به توسطِ هنر از این نظر قابلِ‌توجّه است که به زیبایی اهمّیتِ استه‌تیک می‌بخشد و آن‌را واجدِ اندیشه می‌سازد.

آناتول فرانس در کتاب **عِصیانِ فرشتگان** (*Revolt of the Angels*) نشان می‌دهد که چگونه در اعماقِ تیره‌وتار قرونِ وُسطی که به نظر می‌رسید شادی و زیبایی برای همیشه رخت بربسته است، زیرِ دیوارهای رُم، کارگران به تابوتِ مرمرینِ مَنقوشی برخوردند که در دو طرفِ آن صحنه‌هایی از خوش‌گذرانی **کوپید**(۳) و پیروزی **بکس**(۴) حکّ شده‌بود. وقتی درِ این تابوت باز شد، دخترِ جوان و زیبا و شادابی نمایان گردید که به نظر می‌رسید در خواب لبخند می‌زند. مردم مات و مبهوت بر آن خیره شده بودند و بی‌صبرانه انتظار می‌کشیدند روحی خدایی در این بدنِ زیبا بیدار شود. بعد از سال‌ها توحّش، چشمِ عده‌ای به این زیباییِ مانده از روزگارانِ گذشته باز شد، امّا فقط برای یک لحظه. با این‌حال، همین یک لحظه کافی بود که این زیبایی بر دلِ کسانی که آن‌را تماشا می‌کردند، تاثیری پایدار باقی گذارد و آن‌ها را با علاقه‌ای پُرشور به عشق و دانش سیراب سازد.

مارکس با وجدِ تمام از «لوکریتیوس»(۵) به‌عنوان حُکم‌رانِ شورمَند، جَسور و شاعرانهٔ جهان سخن می‌راند. به جرات می‌توان گفت آثارِ هنری زیبا نیز حکم‌رانانِ شاعرانهٔ جهان هستند. ❋

تا اینجا از زیبایی در هنر عمدتا به‌عنوان بازتابِ هنریِ زیبایی‌های زندگی سخن گفته‌ایم. با این‌حال، زیبایی در هنر تجلّی نوعِ دیگری از زیبایی نیز هست و آن زیباییِ نهفته در خودِ هنر است. در هنر، دریافتِ استه‌تیکِ انسان از واقعیت را در کامل‌ترین صورت‌اش مشاهده می‌کنیم. هنر به علّتِ برخورداری از درجه بالای مهارتِ هنری که آزادانه زندگی نهفته در پدیده‌های نشان داده شده را به معرض نمایش می‌گذارد و طبق قوانینِ هماهنگی محتوا و شکل، مصالحِ خود را به کار می‌گیرد، همیشه لذّتِ استه‌تیک می‌بخشد و در انسان احساسِ زیبایی می‌آفریند.

تفسیرِ ایدئولوژیک و استه‌تیک، کمالِ هنری، هماهنگی و جریانِ آزادانهٔ زندگی در هنر، بیننده یا شنونده را تکان می‌دهد و در او عواطفی شبیهِ عواطفی که در اثرِ هنری بیان شده است بیدار می‌کند. با همین خصیصه‌هاست که هنر، انسان را از استعدادِ هنریِ خود آگاه می‌سازد، و در همین خصیصه‌هاست که قدرتِ عظیمِ هنر نهفته است.

هنر زیباست. این هنر، زیبایی‌های زندگی را نمایان می‌سازد. به‌علاوه هنر با بیانِ هنرمندانهٔ پدیده‌های جهانِ واقعی و از آن جمله پدیده هایی که زیبا نیستند، به آن‌ها نمودی زیبا می‌بخشد. هنر، زیبایی را، هم منعکس می‌سازد، و هم خلق می‌کند.

با این‌حال، در تاریخ تفکّرِ استه‌تیک، به اندیشه‌های برمی‌خوریم که پیروانِ آن‌ها معتقدند هنر، فقط وقتی زیباست که پدیده‌های زیبای جهانِ واقعی را نشان‌دهد. اندیشه‌هایی که خود آثارِ هنری آشکارا ناقض آن‌ها هستند، آنان می‌کوشند ما را به قبولِ این اعتقاد وادار کنند که چون هنر زیبایی‌های زندگی را نشان می دهد، پس خود نیز زیبا می‌گردد. این اندیشه‌ها به خصوص در استه‌تیکِ آکنده از هنجارِ کلاسیسیسم به چشم می‌خورد.

لازم به یادآوری است که تئوری استه‌تیکِ مکتبِ کلاسیک که بر تئوری تقلید مبتنی بود، در این تئوری تغییری اساسی به‌وجود آورد و فرمولِ ممکنِ «هنر تقلیدِ طبیعت است» را به هنجارِ تغییرناپذیرِ «هر تقلیدِ طبیعت زیباست» مبدّل ساخت.

این **اصل** که به مقامِ یک **قانون** ترفیع یافت، هنرمندان مکتبِ کلاسیک را بر آن داشت که علایقِ خود را به زندگی دربار و اشراف محدود کنند و از وارد کردن مردمِ عادّی، جنبه‌های روزمرهٔ زندگی و نظایر آن در هنر خود بپرهیزند.

مطابق هنجارهای استه‌تیکِ کلاسیسیسم، هنر به مجرّد این‌که از نشان دادن زیباییِ ناب بازایستد، دیگر هنر نیست. بدین‌سان در این مکتب، زیباییِ زندگی در هنر و زیباییِ خودِ هنر به یک چیز تبدیل شدند.

این فهمِ محدود از وابستگی زیباییِ هنر به زیبایی خودِ زندگی در عصرِ روشن‌گری توسط **لسینگ**، و در روسیه با جزئیاتِ بیش‌تری توسطِ **بلینسکی**، **چرنیشوسکی**، و **پلخانوف** موردِ انتقاد قرار گرفت. آنان نشان دادند که زیباییِ هنر مستقیما با موضوع نشان‌داده‌شدن در هنر بستگی دارد. «زیبا» نشان‌دادنِ چیزی با «زیبا نشان‌دادنِ» آن چیز به‌هیچ وجه مترادف نیست.

پلخانوف می‌گوید: زیبا تصویرکردنِ پیرمردی ریش‌دار به معنای تصویرکردنِ یک پیرمردِ زیبای ریش‌دار نیست. تصویرکردن یک صورتِ زیبا متضمّنِ بازآفرینی پدیدهٔ زیبایی از جهانِ واقعی است، درحالی‌که «زیبا تصویرکردنِ» یک صورت به معنیِ آفرینشِ یک اثرِ هنریِ زیباست.

هر موضوعی را، چه زیبا و چه زشت، می‌توان زیبا نشان داد. خلافِ این نیز صادق است. هر موضوعی را می‌توان در یک اثرِ هنری تحریف کرد یا از شکل انداخت (*Disfigure*) ، کاری که به صریح‌ترین وجه در آثارِ بی‌قوارهٔ **هنرِ منحط** صورت گرفته است. در این‌گونه موارد نشان‌دادنِ زیبایی، شکلی غیرِ هنری به‌خود می‌گیرد و از هنر رو بَرمی‌گرداند.

در این‌جا این سوال مطرح می شود: اگر هنر می‌تواند علاوه بر پدیده‌های زیبای جهانِ واقعی، پدیده‌های زشتِ آن‌را نیز زیبا نشان دهد؛ از سوی دیگر اگر می‌توان از چیزی به اسم اثرِ هنریِ ضدّ ِهنری نام برد که حتّی زیباترین پدیده‌های زندگی را نیز زشت نشان می‌دهد، دراین‌صورت چگونه می‌توان زیبایی خودِ هنر را تعریف کرد و این زیبایی به چه عاملی بستگی دارد؟

زیبایی یک اثرِ هنری با مجموعه عواملِ زیادی که درست و به‌جا انتخاب شده‌اند ارتباط دارد، امّا عاملی که در میانِ آن‌ها قاطع‌ترین نقش را بازی می‌کند آرمانِ استه‌تیکِ هنرمند است که در اثرِ او تجلّی یافته است. ضمنِ این‌که هنر به‌هیچ‌وجه مجبور نیست جز زیبایی چیزِ دیگری را نشان ندهد.؛ با این‌حال، لازم است عقاید و برداشت‌های هنرمند درباره زیبایی و تجسّم و تحقّقِ آرمان‌های استه‌تیکِ او را متجلّی سازد.

آرمان‌های استه‌تیک در هنر به صُوَرِ گوناگون بیان می‌شوند. این آرمان‌ها می‌توانند در شکل قهرمانانِ مثبت تجلّی یابد و بدین‌سان زیبایی را در جلوه‌های بی‌واسطهٔ آن نشان دهند، یا زیبایی را بدان‌سان که در خودِ زندگیِ واقعی وجود دارد نمایان سازند.

هنرمندان کشورهای سوسیالیستی آرمان‌های هنری خود را بیش‌تر در قالب قهرمانانِ مثبت مطرح می‌کنند. آنان هنری به وجود می‌آورند که معاصرانِ خود را به لذّت‌بردن از زیبایی زندگی اطراف‌شان عادت می‌دهد. با این‌حال، آرمانِ استه‌تیکِ آنان فقط به صورت مستقیم یا به صورت نمایشِ بی‌واسطهٔ پدیده‌هایی که با این آرمان سازگارند بیان می‌شود. حتّی وقتی‌که جنبه‌های منفی جهانِ واقعی و زندگی شخصیّت‌های زشت در تصاویرِ ذهنی هنری بیان می‌شوند، آرمانِ استه‌تیکِ هنرمند در ارزیابی او را از این پدیده‌ها به چشم می‌خورد.

بعضی از آثارِ هنری و ادبی هنرمندان کشورهای سوسیالیستی با عکس‌العملِ منفی مردمِ این کشورها روبه‌رو می‌شوند. در این‌گونه موارد منتقدانِ بورژوایی می‌کوشند این پدیده را چنین «تبیین کنند» که جامعهٔ سوسیالیستی با تصویرِ جنبه‌های زشت زندگی برخوردی ناشکیبانه دارد و این برخورد، برخوردی است همگانی. امّا، بدیهی است که این تبیین با واقعیّت تطبیق نمی‌کند.

معمولا بهترین نمونه‌های **هنرِ سوسیالیستی** با دشواری‌های جامعه سروکاردارند. در واقع آن‌چه با عکس‌العملِ منفی مردم روبه‌رو می‌شود، تفسیرِ نادرستِ نقائص، ارزیابی نادرستِ نقشی که این نقائص بازی می‌کنند، انحراف از حقیقتِ زندگی و تعمیم‌های ناصوابِ آن است. در عین‌حال، همان‌طوری که قبلاً به مناسبت دیگری خاطرنشان ساخته‌ایم، موضوعاتِ نشان‌داده‌شده در آثارِ هنری عواملی هستند که در ارزیابی استه‌تیکِ هنرمند

عاری از اهمیّت نمی‌باشند. برخوردِ هنرمند با زندگی در انتخابِ موضوع منعکس می‌گردد و در بسا موارد آرمانِ استه‌تیکِ او به کامل‌ترین و آزادترین وجه در تصویرِ زیبایی‌های جامعهٔ سوسیالیستی تجلّی می‌یابد. با این‌حال، هدفِ عمدهٔ هنرمند صرفاً نشان دادن یک پدیدهٔ زیبا یا زشت نیست، بل‌که این است که هر پدیده‌ای را از نقطه‌نظرِ آرمانِ استه‌تیکِ خود ارزیابی کند تا این آرمان را تثبیت کند. بدیهی است که این ارزیابی بر نقطه‌نظرِ ایدئولوژیک و استه‌تیکِ هنرمند بستگی دارد.

وقتی هنر آرمان‌های مترقّی را انکار کند، مهم‌ترین کیفیّتِ خود، یعنی زیبایی را از دست خواهد داد و در عین‌حال حقیقتِ زندگی را تحریف خواهد کرد. در غالبِ موارد دقیقا همین انکارِ حقیقتِ زندگی، زیبایی را از میان برمی‌دارد. با این‌حال، عکسِ این نیز صادق است: حذفِ زیبایی به دورشدن از حقیقت منجر می‌شود و این همان چیزی است که در آثارِ مُدرنیست‌های امروز به‌چشم می‌خورد.

مجسّمه‌سازِ آلمانی **فریتز کرِمر** (*Fritz cremer*) در مقایسهٔ هنرِ سوسیالیستی با هنرِ فُرمالیستی که حقیقت را تحریف و زیبایی را حذف می‌کند، به‌حق می‌نویسد: «زیبایی در هنر، یا دست‌کم زیبایی در هنرِ سوسیالیستی، چیزی‌است که نمی‌توان آن‌را از حقیقت جدا کرد. هنرهای زیبا همیشه حقیقی نیستند، ولی هنرِ حقیقی همیشه زیباست.»

کلامِ فناناپذیرِ شکسپیر نیز در ارتباط با این موضوع عمیقاً معنی‌دار است:

وه که زیبایی چه زیباتر می‌نماید
آن‌گاه که به زیورِ حقیقت آراسته گردد.(۶)

همان‌طور که قبلا اشاره کردیم، حضور آرمانِ استه‌تیکِ هنرمند در یک اثرِ هنری مهم‌ترین عاملی است (امّا نه تنها عامل) که زیبایی آن اثر را تعیین می‌کند. زیباییِ یک اثرِ هنری، و در واقع هر پدیدهٔ جهانِ واقعی که توسطِ انسان آفریده می‌شود، زادهٔ کمال و قریحهٔ استادانِ راستین است. این قریحهٔ استادانِ راستین که نمودِ استعداد و تجلّی آشکارِ نیروهای خلّاقِ انسانی است، در هنر عمدتاً به‌صورت وحدتِ شکل و محتوا انعکاس می‌یابد یا به‌صورت توانایی هنرمند در آفرینشِ شکل‌ها و پیداکردنِ آن نوع وسایلِ بیانی که به‌نظر او تنها وسایلِ ممکن برای نشان‌دادن موضوعاتِ معیّن هستند و بر بینندگان یا شنوندگانِ اثرِ او تاثیری عمیق و آشکار باقی می‌گذارند.

در نوشته‌های مربوط به استه‌تیک، زیباییِ هنر گاهی به وحدتِ اندیشه و ایماژ یا به وحدتِ شکل و محتوا تعبیر می‌شود. این تعبیر البته تعبیری نادرست نیست، ولیکن دقیق یا کامل نیست.

تطابق بینِ شکل و محتوا برای تضمینِ کاملِ زیبایی یک اثر کفایت نمی‌کند. وحدتِ شکل و محتوا را می‌توان در یک اثرِ هنری نیز مشاهده کرد که از محتوای ضعیفی برخوردار است و این محتوا شکلِ ضعیفی به‌وجود می‌آورد.

بدین‌سان به نظر می‌رسد **زیباییِ هنر** با وحدتِ محتوا و شکل ارتباط ندارد، بل‌که به **محتوای هنر** مربوط می‌شود که از نقطه‌نظرِ زیبایی، انعکاسی حقیقی و عمیق از واقعیّت به‌دست می‌دهد و آن‌را در شکلِ هنری کاملی که با محتوا تطبیق می‌کند، تجسّم می‌بخشد.

پانوشت‌ها:

۱- *Kramskoi, Portrait of an Unknown Girl.*

۲ -*Hegel, Asthetik, Bd. ۱, ۱۹۶۵, S. B.*

۳ -کوپید (*Cupid*) پسرِ ونوس در اساطیرِ رومی ربّ‌النّوعِ عشق است. (مترجم)

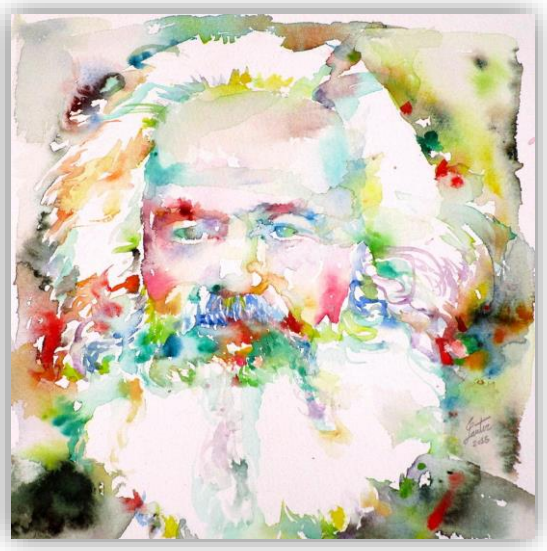
۴ -بکس (*Bacchus*) در اساطیر رومی خدای شراب و خوش‌گذرانی است. (مترجم)

۵ -لوکریتیوس (*Lucretius*) شاعر و فیلسوفِ رومی است در قرن اول پیش از میلاد. (مترجم)

۶-*The Sonnets of William Shakespeare, London, ۱۸۸۱, p. ۱۳۹(Sonnet ۶۵)*

* **تیتوس لوکرتیوس کاروس** یا **لوکرسیوس** یا **لوکرس** (*Titus Lucretius Carus*) که کارل مارکس از او با عنوان«حُکم‌رانِ شورمَند، جَسور و شاعرانهٔ جهان» یادمی‌کند، شاعر و فیلسوفِ اپیکورگرای اهلِ روم باستان بود که احتمالا در ۹۹ پیش‌ازمیلاد به دنیا آمده و در ۵۵ پیش‌ازمیلاد درگذشته باشد. از جملهٔ آثار به‌جامانده از لوکرتیوس، می‌توان به منظومهٔ بلند *در طبیعتِ اشیاء* اشاره کرد که درآن به نظریهٔ اتمی قدیم پرداخته‌است. او حامی فلسفهٔ اپیکور و از دوستان سیسرون (سخن‌ورِ نامورِ روم) بود و یکی از دهانه‌های ماه به یادِ او نام‌گذاری شده‌است.
دربارهٔ چگونگی مرگِ او چندان اطلاعی در دست نیست، امّا در یکی از روایت‌ها چنین آمده که: او جهانی آرمانی و بهتر برای مردمان آرزو می‌برده، و در این راه از دُژخویی‌ها و نامردمی‌های تیره‌اندیشان خسته شده و در چهل و سه سالگی با خودکشی، به زندگی خود پایان داده‌است. لوکرتیوس، پیش از مرگش کتابی به شعر نوشت، اما نتوانست آن‌را منتشر کند و پس از مرگ او، سیسرون کتاب منتشر نشدهٔ لوکرتیوس را با نام دربارهٔ طبیعت (*De rerum natura*) گردآوری و منتشرکرد. لوکرتیوس درکتاب خود، درازدستی‌های حاکمان را نکوهش کرده و سرچشمهٔ تیره‌بختی آدمی را افتادن در دامِ پندارهای خام و خرافات می‌داند. او در پیِ این بوده که با پیداکردن سرچشمهٔ علمی پدیده‌های طبیعت، ذهنِ مردم را از خرافات رهایی دهد تا بتوانند به رستگاری برسند. (ارژنگ، *برگرفته از ویکی‌پدیا*)

بازگشت به فهرست



KARL MARX - watercolor portrait
*by **Fabrizio Cassetta***

دربارهٔ برخی مسائلِ اِستِه‌تیک و هنر

احسان طبری

در آغاز، آهنگِ نگارندهٔ این بررسی این بود که در زیر عنوان «برخی مسائلِ تکاملِ هنری در جامعهٔ معاصرِ ایران»، داوری‌های خویش را در این گستره عرضه دارد. ولی نخستین پی‌جوئی‌ها، نگارنده را به‌یاد این قاعدهٔ ابتدائی منطقی انداخت که پیش از ورود در بحث‌های مشخّص، اگر مایلیم بینِ ما و خواننده یا شنونده «بحثِ الفاظ» (لوگوماشی) در نگیرد، ابتدا محتوی و مضمونِ مقولات و اصطلاحاتِ عمدهٔ موردِاستفاده در بحث را روشن کنیم و سپس به اصل بحث بپردازیم. از هنرمندانِ فیلسوف، ولتر به‌ویژه مراعاتِ این قاعده را توصیه می‌کند. لذا سودمند می‌شمریم که تحتِ عنوانِ «دربارهٔ برخی مسائلِ استه‌تیک و هنر» شرحی اجمالی تدارک ببینیم و آن‌را مدخلی بر گفتارِ محتملِ بعدی قرار دهیم که اگر زمانه و فرصت امکان پدید آورد، در آن گفتار به مسائلِ معاصرِ تکاملِ هنری در کشورمان بپردازیم.

بحثِ کلّی دربارهٔ عمده‌ترین مقولات و اصطلاحاتِ استه‌تیک و هنر از دیدگاهِ مارکسیستی از آن‌جا سودمند است که در دورانِ رژیمِ پهلوی، هنرمندان و اندیشه‌ورانِ ما ناچار بیش‌تر با تئوری‌های استه‌تیکِ متداول در غرب سر و کار داشته‌اند و ظاهراً دید و برخوردِ مارکسیستی نسبت به این مسائل از قلمروِ بررسی‌های آن‌ها دور مانده است. به‌علاوه با بیانِ این مباحث، نگارنده، پایهٔ فلسفی و علمی خود را به هنگامِ نقدِ مشخّصِ آثارِ ادبی معاصر روشن می‌سازد.

پس از ادای این توضیح، به سخن خود آغاز و این بررسی را به سه بخشِ اساسی تقسیم می‌کنیم:

الف- طبیعتِ روندهای اِستِه‌تیک؛

ب- هنر و روانشناسیِ هنری؛

ج- اَسالیبِ هنری و نقشِ اجتماعیِ هنر.

اینک به بخش اول، یعنی «طبیعتِ روندهای اِستِه‌تیک» می‌پردازیم:

بخشِ اوّل- طبیعتِ روندهای اِستِه‌تیک

ترجمهٔ **واژهٔ اِستِه‌تیک** به فارسی متضمّنِ برخی دشواری‌هایی است: ترجمهٔ آن به «زیباشناسی» از آن جهت نادرست است که مباحثِ این دانش تنها بررسی مسألهٔ زیبا و زشت نیست و دامنه‌اش از آن به مراتب فراخ‌تر است. ترجمه به واژهٔ عربیِ «ذوقیّات» (نظیر «اخلاقیات» برای اتیک) بی‌تناسب به نظر نمی‌رسد. بهرحال ما ترجیح دادیم از واژهٔ متداول بین‌المللی استه‌تیک استفاده کنیم که از ریشهٔ یونانی «آئیس‌ته‌سیس» آمده و معنایش «ادراکِ حس» است و بدین مناسبت می‌توان استه‌تیک را با تسامح «علمِ حیاتِ لطیف» نیز ترجمه کرد.

استه‌تیک دانشی است دربارهٔ قوانینی که بر وفقِ آن؛ انسان، جهان را از دیدگاهِ ذوقیّات ادراک می‌کند. علاوه بر آن در این دانش دربارهٔ **ماهیتِ آفرینشِ هنری و اشکالِ آن** سخن می‌رود و از این جهت استه‌تیک را تاحدّی «هنرشناسی» نیز می‌توان نامید. ولی همهٔ این معادل‌ها، چنان‌که خواننده پس از قرائت این بررسی درخواهد یافت، نارساست.

از جهت تاریخی، زایش و پیدایشِ این دانش را می‌توان به ۲۵۰۰ سال پیش، در جهان برده‌داری باستان، در مصر و بابل و هند و چین مربوط ساخت ولی گسترشِ نظرگیرش به‌ویژه در یونان بود و از آن‌جمله در آثار افلاطون و ارسطو و دیگر فیلسوفان یونان باستان، توجه بیش‌تر و ژرف‌تری به ماهیّت و مقولاتِ این دانش به‌عمل آمده است. در رُمِ باستان، فیلسوفِ مادّی‌گرای آن عصر بنام «لوکرسیوس کار»، مؤلفِ اثر «در طبیعتِ اشیاء» و نیز شاعر معروف هوراس (یا هوراسیوس) و دیگران به این دانش پرداختند.

در سده‌های میانه، فلاسفهٔ الهی مسیحی مانند قدیس اگوستین و قدیس تُماس (اهل آکوئن) برای ذوقیات و خلاقیت هنری مبداءِ اسرارآمیزی مانند عطیه و موهبتِ آسمانی قائل بودند. در نزد مؤلفین قرون وسطائی ما نیز، نیرویی اسرارآمیز و جن مانند به نام «نابغه» در روح وجود داشته که گویا موجدِ قریحهٔ هنری می‌شده است.

ولی به هنگام نوزائی (رُنسانس)، کسانی پیدا شدند که مسائل را به مبداءِ انسانی و طبیعی و واقعی آن بازگرداندند؛ مانند: فرانچسکو پترارک، شاعر ایتالیائی، لئوناردو داوینچی، نقاش و پیکره‌ساز ایتالیائی، دورر، نقاش آلمانی، جیوردانو برونو، عالم و فیلسوف ایتالیائی، مون‌تینی، نویسندهٔ فرانسوی و امثال آنان.

این جریان فکری، یعنی جستجوی انگیزه‌های آفرینش هنری و ریشه‌هایش درجامعه و انسان، که به‌وسیلهٔ نامبردگان در فوق پایه‌گزاری شد، به ویژه در دوران انقلاباتِ بورژوائی قرن‌های هفدهم و هجدهم و نوزدهم در اروپا گسترشی فراوان یافت و کسانی مانند برک، هوگارت، دیده‌رو، ژان ژاک روسو، و نیکل‌مان، لسینگ، هردر، شیللر، و گُته، به‌ترتیب در انگلستان و فرانسه و آلمان، در این زمینه به بررسی‌های ژرف‌اندیشانه و بسیار با ارزش پرداختند.

فلسفهٔ کلاسیکِ آلمان (که به‌ویژه ایمانوئل کانت و فیشته، و شلینگ و هگل نمایندگان برجستهٔ آن هستند)، در بسطِ دانشِ استه‌تیک نقشی کلان ایفاء نمودند. مثلاً در **آموزشِ هگل**، به‌ویژه برخوردِ تاریخ‌گرایانه به مقولات، بینش‌ها، آثاروشخصیت‌های هنری، ونیز تحلیلِ دیالکتیکی اشکال و مقولات آن و ادراک پیوندهای ماهوی هنر و زندگی جای برجسته‌ای یافت و گام بزرگی در راه توضیح مقولات پیچیدهٔ استه‌تیک برداشته شد.

اگر بخواهیم نخِ راهنما را در تاریخ پُر های‌وهوی استه‌تیک بیابیم، باید بگوئیم که از سوئی نبردِ اجتماعی (نبرد طبقات) در فلسفه و از سوی دیگر نبردِ فلسفی، در مباحثِ استه‌تیک انعکاس می‌یافت. نبردِ اجتماعی در فلسفه بدین شکل بازتاب می‌گرفت که نیروهای محافظه‌کار اجتماعی همیشه به دفاع از اشکال ایده‌آلیستی (تصورگرایانه) در فلسفه ذی‌علاقه بوده‌اند و نیروهای پیشتاز و انقلابی به دفاع از ماتریالیسم و اصالتِ جهانِ مادی و این‌که شعور و تصوراتِ آدمی و اندیشهٔ وی چیزی جز ثمرهٔ دیررسِ تکاملِ مادهٔ همیشه جُنبان و بالنده نیست و نمی‌توان مادهٔ بی‌جان را مخلوقِ شعورِ متکاملی دانست که خود باید از تکاملِ میلیاردها سالهٔ مادهٔ بی‌جان، آنهم در شرایط مساعد و احیاناً استثنائی، پدید آید.

مثلاً **افلاطون** بر آن بود که «زیبا» یا «جَمیل» چیزی نیست جز یک «تصوّرِ مافوقِ حس، که مطلق، جاویدان و بلاتغییر» است، یعنی در آن نسبیّت و تحوّلِ تاریخی را راه نیست. یا فلاسفهٔ مسیحی در قرونِ وسطا از ربطِ موهبتِ هنری به امورِ مادی و ناسوئی پرهیز داشتند و چنان‌که گفتیم آن‌را فیضِ آسمانی می‌شمردند. کانت نیز معتقد بود که احکامِ هنری مطلقاً از «تعلّقاتِ مادی» بَری هستند. نقش **کانت** در این زمینه به‌ویژه در پیدایشِ بینش‌های امروزیِ استه‌تیک نقش شایانی است. وی «زیبا» را در مقابلِ «مفید» می‌گذاشت (یعنی بین زیبائی و فایده تقابل قائل می‌شد) و ذوقیات را فارغ از اغراض می‌دانست و مضامینِ اجتماعی و مسلکی را از کمال در شکلِ هنری به‌کلی مجزا می‌ساخت و بر آن بود که یک اثرِ کاملِ ذوقی می‌تواند اعم از آن‌که دارای چه مضمونی باشد، یک اثرِ کامل باشد. طبیعی است که این نوع داوری‌های فلسفی برای پیدایش شکل‌گرائیِ صِرف در هنر و «**هنر برای هنر**» که در دورانِ ما در تمدن‌های بورژوائی متداول است، اساسِ فلسفی ایجاد کرده است.

برخلاف فلاسفهٔ تصوّرگرا، فلاسفه‌ای که به تقدّمِ وجودی مادهٔ بی‌جان برشعور معتقد بودند و به‌همین سبب «ماده گرا» نام گرفته‌اند، هنر و قریحهٔ خلاقهٔ هنری را ثمرهٔ یک فیض و موهبتِ اسرارآمیز نمی‌شمردند، بلکه قوانینِ عینیِ استه‌تیک و هنر را در واقعیتِ زندگیِ فردی و اجتماعی هنرمند، جستجو می‌کردند و ضرورتِ بازتابِ واقع‌گرایانه و حقیقی واقعیتِ زندگی را درآثار هنری و ضرورت شرکتِ فعّالِ هنر را در نبردِ عقاید و بازپروری انسان و جامعه مورد تصریح و تأکید قرار می‌دادند.

ولی در نزد این فلاسفهٔ ماده گرا- که پیش از پیدایشِ مارکسیسم دربارهٔ مسائلِ استه‌تیک سخن گفته‌اند-، یک نقصِ جدّی وجود داشت و آن این‌که مسائل را گاه با افقِ محدود و به شکلِ یک‌طرفه مطرح می‌کردند، یعنی یک بینشِ از جهت پایه‌ای درست را عامیانه و مبتذل عرضه می‌داشتند.

به عنوان مثال، فیلسوف ماده‌گرای آلمانی، **فویرباخ** را ذکر کنیم. فویرباخ سعی داشت ریشه‌های «زیبا» را به طور بلاواسطه در مختصاتِ طبیعی و فیزیکیِ اشیاء و پدیده‌ها جستجو کند و احساسِ استه‌تیک و ذوقیّات را مستقیماً به قوانین زیستی (بیولوژیک)، «طبیعت» انسانی بازگرداند و عاملِ اجتماعی را در این مقولات نبیند.

بین این فلاسفهٔ ماده‌گرا وکلاسیک‌های فلسفهٔ مارکسیستی، دموکرات‌های انقلابیِ روس از قبیل بلینسکی، چرنی‌شوسکی، دابرالی یوبوف، و امثال آنان قرار دارند که نفخهٔ نویی در مباحثِ استه‌تیک و هنر دمیدند و قوانینِ یک هنرِ واقع‌گرا و اصولِ مسلکیّت (یا صاحبِ پیام بودن) و خلقیّت را در هنر روشن ساختند. ما دربارهٔ این مقولات دیرتر سخن خواهیم گفت ولی کاربردِ اُسلوبُ مارکسیستی (دیالک‌تیک، ماتریالیسمِ فلسفی، ماتریالیسمِ

تاریخی)، تحوّلِ ژرفی در مقولات و احکامِ استه‌تیک ایجاد کرد و نه فقط آن‌ها را به درستی روشن ساخت، بلکه افزاری برای داوری و تمیزِ صحیح از سقیم در این مسائل بدست داد.

موافق این مکتب، دریافتِ استه‌تیکِ جهان به وسیلهٔ انسان از سه جهتِ مختلفِ مرکّب است که این جهاتِ سه‌گانه انفکاک‌ناپذیرند:

۱- استه‌تیک در واقعیتِ عینی، در جهانِ خارج از ذهنِ ما؛

۲- استه‌تیک درجهانِ ذهنی و آن‌چه که ما آن‌را «شعور یاآگاهیِ استه‌تیک» یا «ذوق وسلیقهٔ هنری» می‌نامیم؛

۳- هنر به مثابهٔ نوعی وحدتِ عینی و ذهنی در زمینهٔ استه‌تیک.

دانشِ استه‌تیک (که در آغاز این مقال از پهناوری مباحث آن سخن گفتیم)، ماهیت، قوانین و جلوه‌های مشخص این سه جهت را در وحدتِ دیالک‌تیکی آن‌ها (وحدتِ آن‌ها در عینِ استقلالِ آن‌ها، در عینِ تأثیرِ متقابلِ آن‌ها بر یکدیگر) بررسی می‌کند. لذا این استه‌تیک، هم از استه‌تیکِ ایده‌آلیستی و هم از استه‌تیکِ ماتریالیستیِ عامیانه (یا مبتذل) فاصله می‌گیرد و پایهٔ عینی دریافتِ استه‌تیکِ جهان به وسیلهٔ انسان را روشن می‌سازد. این پایهٔ عینی عبارتست از فعالیتِ خلاق و هدفمند انسان که طی آن، ماهیّتِ اجتماعی وقوای ایجادگرش به خاطر دگرسازی(یا بهسازی) جامعه و طبیعت تجلّی می‌یابد. لذا مطلب را نه باید در آن‌سوی طبیعت حل کرد و نه در آن‌سوی جامعه، بلکه در درونِ طبیعت و جامعه.

در بحثِ استه‌تیک به معنای اخصّ این کلمه، مقولاتی مانند «زیبا و زشت»، «والا و فرومایه»، «دراماتیک»، «تراژیک (فاجعه آمیز)»، «کُمیک (مضحک)» و «اپیک (حماسی)» مطرح می‌گردد. همهٔ این مقولات، تجلّیاتِ خاصِ دریافتِ استه‌تیکِ واقعیت به وسیله انسان درگستره‌های گونه‌گون زندگی اجتماعی هستند، مانند گسترهٔ کارِ مولّد، گسترهٔ فعالیت و مبارزهٔ سیاسی و اجتماعی، گسترهٔ آفرینشِ فرهنگی، گسترهٔ زندگی روزانهٔ انسانی و غیره و غیره.

هدفِ ما در این‌جا نگارشِ رساله‌ای دربارهٔ دانشِ گستردهٔ استه‌تیک نیست، ولی بی‌فایده نمی‌دانیم برای مشخّص‌ترشدنِ موضوع، چند مقولهٔ استه‌تیکِ عمومی را مورد بررسی اجمالی قرار دهیم یعنی: زیبا، والا، خنده‌آور و غم‌انگیز (فاجعه‌آمیز).

افلاطون، کانت و هگل «**زیبا**» را به نوعی خاصیتِ روح و امری درون‌ذاتی و ذهنی تعبیر می‌کنند، ولی برخی از ماده‌گرایانِ قرن نوزدهم (و نیز ماده‌گرایان پیش از آن‌ها) خواستند برای زیبائی و زشتی عوامل و اسبابِ عینیِ بُرون ذاتی جستجو کنند مانند تناسب و هماهنگی. ازآن‌جمله چرنیشوسکی زیبائی را ناشی از تجلّیِ کاملِ نیروهای حیاتی می‌دانست، یعنی زیبائی و زندگی را به هم پیوند می‌داد. این تعریفِ عینی مسلماً متضمّنِ واقعیاتی است، ولی فلسفهٔ علمی برآن است که صرف‌نظر از عاملِ عینی، عاملِ ذهنی و دیدِ انسانِ اجتماعی؛ به تناسبِ درجهٔ معرفت وی به قوانینِ عینی نیز، در ادراکِ زیبائی، عنصرِ متشکله مهمی است: اگر انسان بر جهانِ مشخصِ محسوسِ خود چیره و حاکم باشد، و از کار خود به مثابه بازی نیروهای عقلی و طبیعی لذت برد، استعدادها و قرایح خلاقهٔ خود را در شرایط تاریخی معیّن به نحوی غنی‌تر، سرشارتر و وارسته‌تر به کار می‌اندازد،

به احساسِ «زیبا بینی» و «زیبائی» دست می‌یابد. این نگرشِ خوش بینانهٔ عاطفی و همراه با اعتلاء و جهشِ روح در اشیاء و پدیده‌های طبیعت و اجتماع، دارای ریشه‌های بغرنج در رابطهٔ انسان و پیرامون است.

ادراکِ زیبائی در آثارِ هنری تجلیِ کامل می‌یابد و مایهٔ نشاط و لذت می‌شود و دارای قدرتِ بسیجنده و پرورنده است. لذا «زیبا» پیوندِ معینی است از عین و ذهن، طبیعت و تاریخ، انسان و پیرامون، که در صورت فقدانِ یک جهت، احساسِ زیبائی پدید نمی‌شود و به همین جهت، این مقوله دارای نسبیّتِ تاریخی و اجتماعی است.

امّا «**والا**» که در نقطهٔ مقابلِ فرومایه، پست و مبتذل قرار دارد، پدیده‌ایست که در انسان احساسِ اوج گرفتنِ روح و برتری‌یابی او بر امورِ ناچیز و محقّر و عادی ایجاد می‌کند و قدرتِ نبردآزمائی را در وی تقویت می‌نماید. والا با زیبا پیوند دارد و هر دوی آن‌ها محصولاتِ مثبتِ «آرمانِ استه‌تیک» انسان در دورانِ معیّنِ تاریخ است. والا و زیبا در عین‌حال با فاجعه‌آمیز (یا تراژیک) می‌توانند در پیوند باشند، ولی هرگز مُضحک و خنده‌آور نیستند. چنان‌که زشت و فرومایه با یکدیگر خویشاوندی دارند، هر قدر هم که خود را در جامه‌های مزیّن مَستور سازند. در پیدایشِ احساسِ والا نیز پیوندِ عین و ذهن وجود دارد، یعنی هم عظمتِ طبیعی یا تاریخی و انسانی، و هم برخوردِ انفرادیِ شخص و هیجاناتِ مثبتِ روحِ او در قبال این عظمت.

اما **فاجعه‌آمیز (تراژیک)** حاکی از تقابلِ جبر و اختیار، شعبده‌ها و تناقضاتِ رشدِ تاریخی با سرنوشتِ انسان و نبردِ زیبا و زشت و والا و پست است. هنگامی‌که شرایط پیروزی زیبا و والا علیه زشت و پست در لحظه معین فراهم نیست، یعنی هنگامی‌که **بین آنچه که ازجهت سیرِ تکاملی باید انجام گیرد و آنچه ازجهت شرایطِ مشخصِ تاریخی انجام‌پذیر است، تضادّی آشکار پدید می‌شود**، مسأله‌ای که باید حلّ شود، حلّ نمی‌شود.

خروجِ پیش از وقت و اجباری انسان‌ها و نیروهائی از صحنهٔ اجتماع که هنوز دارای قدرت و استعدادِ زیست و عمل هستند نیز احساسِ تراژیک و فاجعه‌آمیز ایجاد می‌کند، اگرچه زوال‌پذیری آن‌ها امری مسلّم است. هم‌چنین سرنوشت آن‌هائی که پیوند خود را با امری رو به‌زوال می‌دانند ولی قادر نیستند این پیوندها را بگسلند و در جهت **امرِ بالنده و رشد یابنده** قرار گیرند نیز سرنوشتی فاجعه‌آمیز است. مشاهده این وضع نه تنها رنج و ماتم، بلکه نوعی عاطفه و روان‌گذشتِ استه‌تیک که آن‌را در یونانی «کاتارسیس» می‌نامند، ایجاد می‌کند. کاتارسیس (Catharsis) یعنی تزکیهٔ نفس و این‌که تراژدی موجب چنین تزکیه‌ای است، نکته‌ایست که ارسطو بدان توجه می‌دهد. این تزکیه از این جهت است که فاجعه، احساسِ نفرت از زشت و پست، مهر به زیبا و والا را در روح بر می‌انگیزد و هیجانِ نبردِ با نیروهای تاریک را بیدار و به پیدایش عواطف و داوری و جسارت کمک می‌کند و اراده را تقویت می‌نماید.

منشاءِ مقولهٔ «**مُضحک**» از جای دیگری است. عدمِ تناسبِ شخص یا گروهی از اشخاص و عمل و رفتار آنان با شرایط (از آن‌جمله با شرایطِ تاریخی) و آداب و عادات و سخنان ناشی از این بی‌تناسبی، عدمِ تناسب با مقتضیاتِ ترقّی و آرمانِ استه‌تیکِ عصر (ذوق و سلیقهٔ عصر) احساسِ **خنده‌آور (کُمیک)** را ایجاد می‌کند. دامنهٔ این بی‌تناسبی وسیع است. بی‌تناسبی بین نو و کهنه، بین شکل و مضمون، بین هدف و وسیله، بین عمل و شرایطِ پیرامون، بین ماهیت واقعی شخص و ادعای او دربارهٔ خودش و غیره و غیره، همه و همه مضحک و خنده‌آور است. وقتی زشت و پست و زوال‌یابنده به زور می‌کوشد خود را زیبا و والا و بالنده نشان دهد و از میدانِ جلوه

فروشی نیز برخوردار است، احساسِ استهزائی را به وجود می‌آورد که گاه همراهِ خشم است و عاطفهٔ طنز (ساتیر) را در روح برمی‌انگیزد. خنده، افزارِ مقتدرِ انتقادِ انقلابی در نبرد علیه هر چیزِ میرنده و زوال‌یابنده است.

پس از این مبحثِ کوتاه دربارهٔ برخی مقولاتِ مهمّ و پایه‌ای اِستِه‌تیک، که چنان‌که دیدیم، هر یک دارای منشاء و محملِ ویژه‌ایست، به سرِ بحثِ خود باز می‌گردیم.

صحبت از جهاتِ عین و ذهنِ دریافتِ استه‌تیکِ انسان در میان بود. گفتیم که پایهٔ عینی این دریافت، فعالیتِ خلّاق و هدفمند انسان است. اما جهتِ ذهنی دریافتِ استه‌تیک واقعیت به وسیلهٔ انسان، موجدِ آن‌چیزی است که «احساسِ استه‌تیک» نام دارد مانند ذوق، نقد و ارزیابی، سلیقه یا هنرسنجی و زیباشناسی، شورها و عواطفی که در شخص بر اثر برخورد با یک پدیدهٔ استه‌تیک پدید می‌شود(۱) عقاید و تصوّراتِ ذوقی انسان، آرمان‌ها و ایده‌آل‌های شخص در مسائلِ هنری و ذوقی و غیره.

این حِسّیّات، شکلِ ویژهٔ انعکاس و تجسّمِ روندها و مناسباتِ عینیِ حیاتی است. یا به بیان دیگر، احساس هنری (یا حِسّیاتِ هنری)، نوعی حالت عاطفی است برای دریافتِ واقعیت (اعم از طبیعت یا جامعه) یا آثارِ هنری.

نکتهٔ مهم در آن‌جاست که روابطِ استه‌تیک انسان تنها به حِسّیاتِ استه‌تیک محدود نیست، ولی بدون این حِسّیات نیز نمی‌تواند وجود داشته باشد. طبیعی است که حِسّیاتِ استه‌تیک انسان امرِ جامد و لایتغیّر هم نیست و با تحولِ تاریخ و جامعه، تحول می‌پذیرد و خود، ثمرهٔ این تحوّل و تکامل است؛ یعنی سطحِ سلیقهٔ هنری؛ سطحِ ذوقیات [و] سطحِ استه‌تیک جامعه را منعکس می‌کند. **مارکس** می‌گوید: «حِسّیاتِ استه‌تیک آن‌چنان حِسّیاتی است که برای انسان منشاءِ دریافتِ لذت می‌شود.» یعنی، آثارِ هنری به صورت چهره‌های هنری تجسم می‌یابند و به افزار نیرومندی برای پرورشِ عاطفی و عقلی انسان بدل می‌گردند و منبع شادی و هیجان و الهامِ مردم قرار می‌گیرند.

هم‌چنان‌که در پیش نیز یاد کردیم، هنر و آفرینشِ هنری وارد مباحث دانش استه‌تیک می‌شوند. استه‌تیک با بررسی ماهیتِ هنر و قوانین آن با همهٔ علوم خاص نظری و تاریخی و همهٔ علومی که به استه‌تیک مربوطند، پیوند نزدیک می‌یابد، ولی خودِ «استه‌تیک»، یکی از چند علمِ صرفاً فلسفی است که قوانین عامّ رابطهٔ استه‌تیکِ انسان به واقعیت و از آن‌جمله هنر را مورد مُداقه قرار می‌دهد و به همین جهت محدودکردن این دانش تنها به دانش شناختِ هنرها سزا نیست، زیرا علومِ مختلف هنرشناسی به هنرهای خاصی (مانند موسیقی، نقاشی، پیکرتراشی، معماری، ادبیات، سینما، تأتر و غیره) می‌پردازند. پس استه‌تیک دانشی است فلسفی، بینشی است کلی، و مسائلِ خاصّ خود را در مرحلهٔ اول قرار می‌دهد، مانند: حل مسائلِ مربوط به رابطهٔ استه‌تیک و هنر شعور انسانی از سویی، و هستی اجتماعی و حیاتِ انسانی از سوی دیگر؛ منشاءِ پیدایش هنر؛ ماهیتِ هنر و رابطه‌اش با اشکالِ مختلفِ شعورِ اجتماعی (مانند علم، اخلاق، مذهب، فلسفه و غیره)؛ جانبدار و خلقی بودن هنر؛ قانونمندی‌های تاریخی تکاملِ هنر؛ ویژگی‌های تصاویر هنری بطور اعم؛ روابطِ متقابلِ شکل و مضمون در هنر؛ اسالیبِ هنری؛ سبکِ هنری؛ اصول عمدهٔ رئآلیسم در هنر؛ بررسی روندهای استه‌تیک در تاریخ و در جهان معاصر و غیره. چنانکه می‌بینیم، هنرشناسی در خطوط عام و کلی خود وارد استه‌تیک می‌شود و نه در اشکال و تجلیاتِ خاص و ویژهٔ خویش که آن، وظیفهٔ هر رشتهٔ جداگانهٔ هنری است، یا به بیان دیگر، استه‌تیک، هنرشناسی بمعنای عامِ کلمه نیز هست.

رابطهٔ استه‌تیک با اِتیک (یا ذوقیات با اخلاقیات) از اهمّ مباحث است که ما نمی‌توانیم آن‌را در این‌جا نادیده گذاریم، از بیمِ آن‌که بحثِ ما دچارِ نقصِ عضو مهمی نشود. این رابطه، رابطهٔ خاص و متقابل انسان و واقعیت است. اخلاقیات در مفاهیم خیر و شر، داد و بیداد، وظیفه و تعهد، فضیلت و شایستگی و امثال این مقولات بازتاب می‌یابند. رابطهٔ اخلاقی مبتنی است بر ارزیابی رفتار و عمل یک فرد و یا جمعی از افراد اما رابطهٔ استه‌تیک، چنان‌که در پیش نیز یاد کردیم، دریافتِ ذوقی و مشخصِ آن جهاتی از مناسباتِ عینی و واقعیت است که به تکاملِ هماهنگ شخصیّتِ انسان و فعالیتِ خلاقِ آزادانه‌اش در جهت ایجاد زیبایی و نیل به والایی و قهرمانی یاری می‌رساند یا نمی‌رساند.

و نیز، چنان‌که گفتیم، استه‌تیک دارای جهتِ ذهنی است مانند لذت بردن آدمی از تجلی آزادانهٔ نیروها و قرایح خلاق و زیبائی محصول فعالیتِ آفرینگرش در عرصه‌های گوناگون زندگی اجتماعی و انفرادی (مانند کارِ مولّد، زندگی روزمرّه، کوششِ فرهنگی و غیره) چنان‌که یاد شد. هنر، کامل‌ترین و تعمیم یافته‌ترین مظاهرِ استه‌تیک است که در روند تقسیمِ کارِ اجتماعی از گسترهٔ فعالیتِ عملی و سودآور انسان جدا می‌شود و یک عرصهٔ نسبتاً مستقل و خاص بنام «**آفرینشِ هنری یا بدیعی**» مبدل می‌گردد.

وحدتِ اخلاقیات و ذوقیات یک قانونِ عینی است که هم در زندگی و هم در هنر تجلی می‌یابد. **بلینسکی** می‌گوید: «زیبائی» خواهرِ دلبند و تنیِ اخلاق است. اگر یک اثر واقعاً هنری است، اثری است واقعاً اخلاقی. در برخی از جریانات هنری معاصر بوژوائی، روند استه‌تیک کردنِ (Esthetisation) مقولاتِ ناهنجار و زشت انجام می‌گیرد. اخلاق‌ستیزی موعظه می‌شود و مسألهٔ وحدتِ اخلاقیات و ذوقیات انکار می‌گردد.

چهره‌ها و تصاویر مثبت هنری، که فضیلت و جمال روحی انسان‌ها را منعکس می‌کنند، در افراد احساسِ حُرمت، محبت و تحسین صمیمانه را برمی‌انگیزد و مایهٔ لذت و شادی هنری می‌شود. چهره‌ها و تصاویر منفی که ماهیت ضداخلاقی اعمال و رفتارها را توصیف می‌کنند، احساسِ تقبیح و کراهت از زشتی را به وجود می‌آورد و بدین ترتیب، وحدتِ ذوقیات و اخلاقیات به اهرمِ پرورش و ایجادِ تحولِ عقلی و فکری انسان بدل می‌شود و نقشِ اجتماعیِ هنر را بالا می‌برد.

پیش از پایان مقال و برای نوعی تعمیمِ فایده، سخنی چند از رابطهٔ استه‌تیک با فن یا تکنیک به میان آوریم، زیرا در جهان ما و جهان آینده این مسأله بیش از پیش کسب اهمیت می‌کند. رابطهٔ این دو (استه‌تیک و تکنیک) را می‌توان از چهار جهت مورد بررسی قرار داد:

۱- به اصطلاح اِستِه‌تیکِ تولیدی؛

۲- خلاقیتِ هنری و ثمرهٔ آن که در انگلیسی «دی‌زاین (Design) «نام دارد؛

۳- استه‌تیکِ فنی؛

۴- رابطهٔ متقابلِ مابین فن (تکنیک) و استه‌تیک.

هدف از «**استه‌تیکِ تولید**»، سازماندهی تولید و کار بر پایهٔ اصولِ زیبائی و هدفمندی است (یعنی ایجاد کامل‌ترین شرایط که به حفظِ تندرستی و نشاطِ کار و رُشدِ بازده کمک کند). طراحی معماری بنگاه‌های صنعتی و افزارِ کار به نحوی که از جهت استه‌تیک جذاب و از جهت عمل تولیدی هدفرس باشد و ایجاد جامه راحت و

زیبای کارگری و آرایش داخل بنگاه‌ها و ایجاد مراکز استراحتی و غیره، مباحثی است که در «استه‌تیکِ تولید» از آن سخن به میان می‌آید. مراعات این امور، **فرهنگِ ذوقیِ زحمتکشان** را ارتقاء می‌بخشد و **رشد و پرورشِ هماهنگِ شخصیّتِ تولیدی** آنان را موجب می‌شود و برعلاقمندی بکار می‌افزید. در روندِ تولیدِ افزارهای تولیدی یا مصرفی، کوشش می‌شود که نه تنها کمالِ آن‌ها از جهت شکل زیبا تأمین شود، بل‌که دارای چهره و **بیانگریِ هنری** باشند.

بدین ترتیب، **استه‌تیکِ فنی** عبارتست از تئوری ساخت و پرداخت هنری افزارها (دی‌زاین). در این رشته از دانش، خواست‌ها و مطالباتِ تکنولوژیک وهنری نسبت به محصولِ صنعتی تعیین می‌شود. یعنی سعی می‌شود که هدفمندیِ محصول با زیبائی آن همراه گردد. استه‌تیکِ فنی از علومِ مختلفه‌ای بهره می‌جوید که یکی از آن‌ها «**اِرگونومی**» نام دارد. این علمی است که فعالیتِ مولّده را از لحاظ فنی و تکنولوژی و فیزیولوژی و روان‌شناسی و بهداشت و غیره مورد بررسی قرار می‌دهد و به افزارسازِ هنرمند کمک می‌کند که از عهدهٔ هماهنگ‌سازی مختصاتِ فنی و ارزش‌های استه‌تیک برآید.

یکی دیگر از جهاتِ مهمِ ربطِ فن و هنر در این است که رشد فنی، موجب بروز رشته‌های نوین هنری است (مانند سینما و تلویزیون) و حتا در باستانی‌ترین اشکال هنر اثرات خود را باقی می‌گذارد، چنان‌که در معماری تئاترها و ساختن سازهای موسیقی و دیگر وسائلِ هنری، اثراتِ انقلابی دارد. به علاوه، تکنیک (مثلاً رادیو، تلویزیون، وسائل مختلف الکترونیک ضبط‌صوت، وسائل طبع و نشر)، نقشِ عظیمی در بسط و گسترشِ هنر ایفاء می‌کند.

در بررسی کوتاهِ ما از پیوندِ فن و هنر، ضمناً این مطلب نیز ثابت می‌شود که این ارتباط، امروزی و دیروزی نیست. منتها رشدِ توفانیِ فنّ در دوران ما این ارتباط را برجسته نشان می‌دهد.

در مباحث بعدی، اگر نقص یا جاهای مبهمی در این گفتار بود، روشن‌تر می‌شود؛ یعنی در واقع این سه مبحث در مجموع مکمل یکدیگرند و خوانندهٔ دقیق با بررسی و فراگیری آن‌ها به زیر بنیادِ فکری منطقی نیرومندی برای بالا بردن سطحِ دریافتِ هنری خود و نقد آثار هنری مجهز می‌گردد.

بخشِ دوّم- هنر و روان‌شناسیِ هنری

دربارهٔ تعریف هنر، سخنانِ فیلسوفانه یا شاعرانه بسیار گفته‌اند که برخی از آن‌ها ژرف و یا زیباست یاهردو، ولی مقصد از دادنِ تعریفِ مقوله‌ای، بیانِ مشخّصاتِ اصلی و اساسی آن مقوله به مثابهٔ کیفیّت است و نه ذکرِ این‌یاآن جنبهٔ آن، یعنی تعریف، به اصطلاحِ قُدماءِ ما، باید جامع‌ومانع باشد.

در جستجوی چنین تعریفی می‌گوئیم: هنر از اشکالِ خاصِ آگاهی و شعورِ اجتماعی (مانند علم، فلسفه، دین، حقوق و غیره) و از انواع فعالیت انسانی است که منجر به بازتابِ واقعیتِ جهان خارج (اعمّ‌از طبیعت یاجامعه) در چهره‌های هنری(تصاویر هنری) می‌شود و بدین‌سان، یکی از مهم‌ترین شیوه‌های دریافتِ استه‌تیکِ جهان وجامعه است.

از آن‌جا که پدیده‌های هنر پدیده‌ای است بغرنج و خاص، یعنی در آن صرف نظر از عناصر معرفتی، نقش نوعی استعدادِ روحی نیز دیده می‌شود، لذا در سده‌های میانه در اروپا برای آن تعریف اسرارآمیزی قائل می‌شدند و آن‌را از تجلّیاتِ روحِ مطلق و مثبتِ کامله و نوعی کشف و شهود و الهامِ مرموز و فیض وموهبت می‌شمردند. **دانشمندانِ بورژوائی** نیز ازاین نوع تعاریف گامی فراتر نرفتند و هنر را تجلّی فعّالِ روندهای ناخودآگاهِ روانی انسان دانستند و آنرا «**تعالی**» و «**والایشِ**» (*Sublimation*) غرایزِ مختلف به‌ویژه غریزهٔ جنسی شُمردند و به‌هرجهت برای آن خصلتی رازمانند قائل شدند.

ولی در واقع سرچشمهٔ بروز فعالیت هنری انسان، وقتی به صفحاتِ زردشدهٔ تاریخ کهن انسانی بنگریم، و نیز سرچشمهٔ روندهای شکل گرفتن حِسّیاتِ استه‌تیک (که از آن در بخش نخست این بررسی سخن گفتیم) که بر هنر تقدّمِ وجودی دارد، کارِ انسانی است.

نخستین ردّ پای هنرِ ابتدائی انسان به دورانِ اخیر سنگ باستان یعنی از ۴۰ تا ۲۰ هزار سال پیش از میلاد مربوط می‌شود. در نزد اقوام و تیره‌های بدوی، رابطهٔ هنر با کار رابطه‌ایست بلاواسطه ولی البته بعدها این بی‌واسطگی به «هنر» و «کار» کمتر می‌شود و روابطِ«معالواسطه» زیاد پدید می‌آید که درکِ جریان را بغرنج‌تر و دشوارتر می‌سازد. در بنیادِ تکامل و تحوّلِ هنری تغییراتی قرار دارد که در ساختِ اجتماعی- اقتصادی جامعه رخ می‌دهد ولی هنر که شکلی از بازتابِ هستی اجتماعی در ذهنِ انسانی است، به انحاءِ مختلف با دیگر پدیده‌های حیاتِ روحی جامعه نیز مانند علم و فن و سیاست و مسالکِ اجتماعی و اخلاق و دین و غیره مربوط می‌شود و دارای مشخصات و تعیّناتِ ویژه‌ای است که آن‌را از دیگر اشکالِ شعورِ اجتماعی متمایز می‌گرداند.

این خصیصهٔ ممیزه عبارتست از برخورد و رابطهٔ استه‌تیک و ذوقی انسان به واقعیت و وظیفه‌اش آنست که جهان را از طریق هنری درک کند و بشناسد و لذا در مرکز آثار هنری انسان و نگرش‌ها و حسّیاتِ او، روابطِ اجتماعی و پیوندهای افراد و زندگی و کار و کوشش‌شان در شرایط معین و مشخّصِ تاریخی قرار دارد. یعنی به سخن دیگر، موضوع هنر، زندگی است در تنوعِ کامل آن و هنرمند این زندگی را به شیوه‌ای خاص یعنی به هیأت چهره‌ها و تصاویر هنری درک می‌کند، ساخته و پرداخته می‌سازد و آن‌ها را منعکس می‌گرداند.

موضوع و شکل بازتابِ واقعیت و هنر باعث می‌شود که هنر عمل‌کرد ویژه ای بیابد و این عمل‌کرد ویژه عبارتست از ارضاء نیازمندی‌های استه‌تیک و ذوقی افراد از طریق ایجاد آثار هنری که می‌توانند مایهٔ شادی و لذت انسان شوند و از جهت روحی او را غنی و سرشار سازند و حتا در وی نیروی آفرینش هنری برانگیزند، یعنی او را توانا سازند که در گسترهٔ معیّنی، موافق قوانینِ زیبائی هنری، تصاویری نو خلق کند.

خاصیتِ معرفت‌آموزی هنر نیز از این عمل‌کردِ ویژه ناشی می‌شود و تأثیر تربیتی و فکری هنر از راه همین خاصیّتِ معرفتی آن حاصل می‌گردد.

هنر [در] طیّ تاریخ، تکاملِ طولانی و بغرنجی را می‌گذراند و در نتیجه انواع هنر (مانند ادبیّات، نقاشی، پیکرتراشی، موسیقی، تئاتر، سینما و غیره) پدید می‌آید. تکاملِ هنر و انواع آن با تکاملِ جامعه و تحوّلاتی که در ساختِ طبقاتی جامعه روی می‌دهد، پیوندِ ناگسستنی دارد. گرچه مسیر عامّ ژرف‌ترشدن بازتابِ هنری واقعیت، مسیری است ناهموار و چنان نیست که هر مرحلهٔ بعدی زمانی، یا هر دورانِ بعدی تکاملِ اجتماعی، ما

حتماً با سطح عالی‌تر تکاملِ هنری، مواجه باشیم.* مثلاً هنر در تمدّنِ باستانی یونان و رم به چنان اوجی می‌رسد که اهمّیتِ معیار و میزان کسب می‌کند. و با آن‌که شیوهٔ تولید سرمایه‌داری به شکلِ قیاس‌ناپذیری از سطحِ تکاملِ اجتماعی- تولیدی جامعهٔ برده‌داری باستانی بالاتر است، به‌سخن **مارکس**، با هنر میانهٔ چندانی ندارد و به‌ویژه شعر را با مزاجِ سودورزانهٔ خویش سازگار نمی‌یابد، زیرا سرمایه‌داری که به نفعِ روزمره می‌اندیشد، از آرمان خوشش نمی‌آید و فضایل و آرزوهای روشنِ اجتماعی در نزدش، خیال‌پروریِ عَبَث و کراهت‌انگیز است.

در سرمایه‌داری، دوران رونقِ هنر یا مربوط است به دوران پیدایش و نضج اولیهٔ سرمایه‌داری، یعنی زمانی که هنوز بورژوازی طبقهٔ مترقی بود، یا با فعالیت آن هنرمندانی که نسبت به این نظام، روحیاتِ انتقاد یا اعتراض دارند. البته در این دو گستره آثار هنری بزرگی پدید شده است که در آن تکامل طولانی تاریخی هنر بازتابی شایسته یافته است. والا سرمایه‌داری بیشتر مایل است هنر را از محتوی و مضمونِ سیاسی‌اش تهی سازد، آن‌را بجانب شکل‌گرائی محض و تجریدی بکشاند، یا عناصر منحط و رکیک را در آن تقویت کند و طبیعت‌گرائی (ناتورالیسم) را در شیوه‌های هنری تشویق نماید.

در مورد رابطهٔ شکل و مضمون در هنر که یکی از مسائل مهم این مبحث است، توضیح کوتاهی را خالی از فایده نمی‌شمریم. شکل و مضمون در اثر هنری، دو طرفی هستند که در تعیینِ یکدیگر تأثیرِ عمیق دارند و در این میانه تقدّم با مضمون است.

مضمونِ هنری، یعنی بازتابِ واقعیتِ متنوع طبیعت و زندگی و به‌ویژه انسان ومناسبات میان آن‌ها به‌شکل استه‌تیک در یک اثر هنری.

شکلِ هنری، سازمانِ درونی و ساختِ مشخصِ اثر هنری است که آن‌را به کمک وسایل خاص تصویری و بیانی به منظور تجلی و مجسم ساختنِ مضمون ایجاد می‌کند.

عناصر اساسی مضمون هنری عبارتست از مطلب یا موضوع(تِم) و اندیشه(یا ایده). **موضوع**، یک سلسله مسائل حیاتی را که در اثر هنری معینی منعکس می‌شود و بیان و تحلیل می‌گردد، مطرح می‌سازد. و **اندیشه(یا ایده)**، ماهیّتِ پدیده‌های مطرح شده و تضادّهائی را که در واقعیّت وجود دارد و ارزیابی این پدیده‌ها به شکلِ تصویرپردازانه و عاطفه‌انگیز از نظرگاهِ یک آرمانِ (یا ایده‌آل) استه‌تیک به‌میان می‌کشد و شخص را به نتیجه‌گیری‌های معیّنِ هنری، اجتماعی و اخلاقی می‌رساند.

شکلِ هنریِ اثرِ هنری بسیار گونه‌گون است و دارای عناصر مرکبهٔ مختلفی است. مهمّ‌ترین عناصرِمرکّبهٔ شکل عبارتست از: سوژه یا واقعه (بافتِ داستانی)(**۲**) شیوهٔ تألیف (کومپوزیسیون)، زبانِ هنری، وسایلِ مادّیِ تصویر و بیان مانند سخن، وزن، قافیه، هماهنگیِ صوتی، رنگ، فضا (کلوریت)، خطّ، رسم، سایه روشن، بُعد، ساخت (تکتونیک)، جنبشِ رقص(Pas) ، صحنه‌آرائی، مونتاژ و غیره و غیره.

شکل‌گرائی (یا فورمالیسم) این وسایلِ شکلی را از امورِ مضمونی جدا و مجرّد می‌کند و بدان بهای مطلق و یا حقّ تقدّم می‌دهد. به‌نظر ما روشِ سالم، قبولِ تقدّمِ مضمون (یعنی تماتیک) و ایدهٔ هنری بر شکل است، البتّه

همراه با مراعاتِ تناسبِ ضرور و پیوندِ ناگسستنی مضمون با شکل؛ یعنی هرمضمونِ معیّن حقّ دارد شکلِ رسای خود را پدید آورد و در این‌جا دامنهٔ اختراع و خلاقیتِ هنرمند وسیع است و آن‌را ساحل و کرانه‌ای نیست.

این بحثِ کوتاه واجمالی را با یک بررسی از روان‌شناسیِ هنری همراه کنیم؛ زیرا با آن‌همه سخن که گفته‌ایم مسألهٔ **استعداد** و **موهبتِ هنری** در پرده ماند و ما با آن‌که رازوارانه بودن الهامِ هنری را رد کردیم، ولی آن‌را به شکل اثباتی حلّ ننمودیم و خواننده در این زمینه حق دارد طلب‌کار بماند. هنوز باید مقولاتی مانند آفرینشِ هنری، تخیّلِ هنری، الهامِ هنری، قریحهٔ هنری، نبوغِ هنری روشن شود تا کُنهِ کار مکشوف گردد.

ایجاد یک اثرِ هنری، یک آفرینش، یک خلّاقیّت است. **آفرینش،** روندِ فعالیتِ انسانی است که در نتیجهٔ آن می‌تواند ارزش‌های مادّی و معنوی از جهتِ کیفیِ نو و تازه بوجود آورد. این استعدادِ انسانی‌است که در روندِ کار برایش حاصل شده و طبق این استعداد قادر است از مصالحی که واقعیت در دسترس‌اش قرار می‌دهد، برپایهٔ معرفت به قوانینِ جهانِ عینی، واقعیّتِ نوینی بیافریند و به وسیلهٔ آن واقعیّتِ نوین، برخی نیازمندی‌های انسان و فرهنگ‌اش را بر طرف سازد.

خلّاقیّت دارای انواع مختلف و به خصلت فعالیت انسانی مربوط است. مانند خلاقیتِ فنی مخترع، خلاقیت در سازمان‌دهی، خلاقیتِ علمی، خلاقیتِ هنری و غیره.

افلاطون چنان‌که گفتیم، آفرینش هنری را امری آسمانی می‌دانست و شلینگ بر آن بود که ما در این‌جا با نوعی ترکیبِ بخشِ خودآگاه و بخشِ ناخودآگاه در نفسانیاتِ انسانی سر و کار داریم و هارتمان از آن‌هم پیش‌تر رفته و آن‌را «نَفَسِ جان‌بخشِ ناخودآگاه» می‌دانست و برگسون از «الهامِ رازوارانه و میستیک» و فروید از اعتلاء غریزهٔ جنسی (و غریزهٔ مرگ) دم می‌زد.

حلّ صحیحِ این مسأله بغرنج چیست؟ فلسفهٔ علمی برآن‌است که در جریانِ آفرینشِ هنری، همهٔ قوای انسانی و از آن‌جمله قدرتِ تخیّل شرکت دارند و مهارتی که شخص در اثرِ مهارت در کار و تحصیل کسب‌کرده، شرطِ ضرورِ تحقّقِ آفرینش است و امکانِ دست‌یافتن به‌این آفرینش‌گری نیز به شرایطِ تاریخی و اجتماعی وابستگی دارد.

وقتی به «تخیّل» از میان مجموع نیروهای نفسانی، جای ویژه‌ای دادیم، سزاست که در این بررسی کوتاهِ روان‌شناسیِ هنری، به‌معنای این لفظ پی‌ببریم.

تخیّل، استعدادِ ایجادِ تصاویرِ نوینِ حسّی یا فکری است در ضمیر، بر بنیادِ تأثّراتی که انسان از واقعیت کسب کرده و سپس در آن تغییر و تبدیل‌هائی پدید می‌آورد و به اصطلاح آن‌را دستکاری می‌کند. تخیل در روندِ فعالیت و کار انسان پدید می‌شود، زیرا کار انسانی بدون داشتن قدرتِ تخیل نمی‌تواند هدفمند و ثمربخش باشد. به دیگر سخن، اگر درست است که انسان باید از طریق کار مفید به هدف‌هائی که در برابر دارد برسد، ناگزیر است به قدرتِ تخیل و بازسازی اشیاء و پدیده‌ها در ذهن دست یابد. قدماءِ ما می‌گفتند: «اوّلُ‌الفکر، آخرِ‌العَمَل». انسان پایان کار خود را نخست دراندیشه مجسّم می‌کند وسپس به‌کار می‌پردازد. لذا پنداشتن، ثمرهٔ ضرورِ کوشیدن است.

روان‌شناسیِ معاصر **تخیّل** را تقسیم‌بندی کرده است. از جهت قصدی که ما در تخیّل به خرج می‌دهیم، می‌توان آن‌را به تخیلِ عمدی و خودبه‌خودی تقسیم کرد. از جهت درجهٔ فعالیتِ تخیل، آن‌را به تخیلِ بازساز و تخیلِ آفرینگر؛ و از درجهٔ عامیّتِ تصاویر، آن‌را به تخیلِ مشخص و مجرد؛ و از جهت نوع فعالیت، آن‌را به تخیلِ علمی، هنری، مذهبی و غیره تقسیم می‌کنند. این تقسیم‌بندی نشان می‌دهد که ما با چه تنوع شگرفی از **انواع تخیّل** که هر یک دارای قوانین خاص خود است، روبرو هستیم و به چه جهت کسانی که می‌خواهند مکانیسمِ آفرینشِ هنری را مورد تحلیل قرار دهند، در اثر عدم بررسی دقیق و همه‌جانبه و شتاب در حل مسأله به وسیلهٔ مقدماتِ نارسا، به نتایج یک‌طرفه می‌رسند. **لنین** سخنِ نغزی در **تخیّل** دارد که روشنگر است. وی می‌گوید: «در ساده‌ترین تعمیمات، در ابتدائی‌ترین مفهومِ کلّی (مانندِ «صندلی» به معنای کلّیِ این کلمه) بخشِ معیّنی فانتزی وجود دارد.» (کلیات آثار، جلد۲۹، صفحه ۳۳۰)

دانشمند با ایجاد «فرضیه‌ها»، «مدل‌ها»، «اندیشه‌هائی برای تجربه»، کارِ معرفتی خود را تسهیل می‌کند. همه این‌ها ثمرهٔ تخیّلِ علمی است. در روندِ هنری به ویژه نقشِ تخیّل زیاد است. در روندِ هنری، تخیّل تنها وسیله‌ای برای تعمیم و تیپ‌سازی نیست، بل‌که قدرتی است که تصویرِ هنری را به‌وجود می‌آورد. نوعی تخیّل نیز وجود دارد که «خیال‌پردازی» یا به سخن **بلینسکی** **«فانتزیِ عَبَث»** نام دارد و بشر را از واقعیتِ مشخّصِ جهان و زندگی دور و در «عالمِ هَپَروت» سرگردان می‌کند. این تخیّل، تخیّلِ آفرینگر نیست. **تخیّلِ آفرینگر را لنین** «قدرتی عظیم» می‌نامد که نه تنها به شناختِ زندگی، بل‌که به دگرگون‌سازی و بهسازی آن یاری می‌رساند.

اینک پس‌از آشنائی با یک مفهوم بغرنج و «بازیگر» یعنی تخیّل (یا به‌فارسی پندار) که از اهمّ نیروهای نفسانی در آفرینش هنری است، آمادگی فکری بیشتری یافتیم که با دو مقولهٔ مهمِّ دیگر روان‌شناسیِ هنری یعنی «الهام» و «قریحه» آشنا شویم و پردهٔ رازی را که اندیشه‌پردازان بورژوا بر روی آن‌ها انداخته‌اند، به‌سودِ ادراکِ علمی این مقولات برداریم.

واژهٔ **الهام** که در عربی با واژهٔ «وَحی» تقریباً هم‌معنی است، در زبان‌های اروپائی معادل (*intuition*) است که خودِ آن از ریشهٔ «این‌توئه‌ری» (*intueri*) می‌آید، یعنی خیره‌خیره نظردوختن و درنگریستن. ولی روشن است که معنای لغوی این واژه چیزی به‌دستِ ما نمی‌دهد. از جهتِ علمی، الهام یعنی استعدادِ درکِ بلاواسطهٔ حقیقت بدونِ احتجاجات قبلیِ منطقی.

پیش‌از تنظیمِ فلسفهٔ علمی، «الهام» را یکی از اشکالِ خاصِّ فعّالیّتِ معرفتی انسانی می‌شُمردند. مثلاً **رنه دکارت** برآن بود که شکلِ قیاسی بُرهان مبتنی بر اصولِ موضوعه (اکسیوم‌ها) است و اصولِ موضوعه خود، ثمرهٔ «الهام» است، زیرا نمی‌تواند مسبوق به احتجاجات منطقی باشد والّا اصلِ موضوعه نیست. دکارت برآن بود که قیاس وقتی با استقراء (تجربه) درپیوندد، ملاکِ کلّ را برای حصول به‌وثوق و اطمینانِ منطقی دربارهٔ موضوعِ معیّن به‌دست می‌دهد. **باروخ سپنوزا** «الهام» را پس‌از قیاس و استقراء «نوعِ سوّمِ» معرفت می‌شمرد و برآن بود که این نوع معرفت قادر است به سرشت و ماهیّتِ اشیاء دست یابد. پیروانِ فلسفهٔ «الهام‌گرائی» **برگسون** نیز «الهام» را نوعی استعدادِ رازآمیز (میستیک) برای حصولِ معرفت می‌شُمرند که با منطق و عملِ حیاتی سازگار نیست.

دانشمندانِ بورژوائیِ معاصر در زمینِ اخلاقیّات (اتیک) برآنند که «الهام» به شخص امکان می‌دهد بدونِ نیاز توسّل به تفکّرِ منطقی، همین‌طور به‌شکلِ «لَدُنی» از محتوی رفتارهای انسانی سردرآورد و آن‌را ارزیابی کند.

از نظرگاهِ فلسفهٔ علمی، «الهام»، معرفتِ بلاواسطه و مشاهدهٔ زنده است در ربطِ دیالکتیکی آن با معرفت به‌واسطه (یا منطقی) و یک استعدادِ معرفتیِ ماوراءِعقلی و رازآمیز نیست و آن‌را نمی‌توان یک انحرافِ اصولی از طرقِ عادّیِ نیل به حقیقت شُمرد، بل‌که از اشکالِ قانونی تجلّی این طرق و تفکّر معالواسطهٔ منطقی و پراتیکِ حیاتی است.

توضیح بیش‌تری بدهیم:

در پسِ استعدادِ حدسِ «ناگهانیِ» حقیقت، فی‌الواقع تجاربِ گردآمده‌ای قرار دارد که قبل‌از این حدس متراکم شده بود. انسان در جریانِ فعل‌وانفعالِ اطّلاعاتی وعلامتی با پیرامونِ خویش می‌تواند علاوه بر محصولاتِ مستقیم آگاهانهٔ معرفتی، برخی محصولاتِ غیرمستقیم و ناآگاهانه ایجاد کند که این آخری را ما «الهام» می‌نامیم و در شرایطِ معیّنی (بر حسبِ یک انگیزهٔ معیّن) این امکان پدید می‌شود که شخص به این بخش از نتیجهٔ فعالیتِ معرفتی خویش دست یابد و بعدها همین «**معرفتِ الهامی**» در طولِ مدّت به شکلِ منطقی اثبات می‌شود و یا از طریقِ عمل، صحّت‌وسُقمِ آن موردِ وارسی قرار می‌گیرد. روان‌شناسیِ معاصر به‌ویژه برپایهٔ سیبرنتیک و انفورماتیک، در کارِ غوررسی بیش‌تر دربارهٔ مکانیسمِ الهام است و آن‌چه گفته شد، نخستین نتایجی است که از این بررسی‌ها حاصل‌شده و می‌تواند هنوز ناقص یا کلّی باشد و نیاز بدان دارد که این مکانیسم درجزئیاتش روشن شود و چگونگی انتقالِ معرفت‌های ناخودآگاه به گسترهٔ خودآگاهی، برملاتر گردد.

پس از این مقدّماتِ لازم، به «قریحهٔ هنری» می‌رسیم:

قریحه، حالتِ روحیِ شخصی است که برای انواع مختلفِ آفرینش اعم از فنی، علمی، هنری و غیره آمادگی دارد. به قول **الکساندر پوشکین** شاعرِ شهیرِ غنائی، قریحه، هم برای هندسه لازم است، هم برای شعر. قریحه، تمرکزِ کاملِ نیروهای نفسانی به ویژه تخیّلِ انسانی است بر روی موضعِ خلّاقیّت. قریحه نوعی عُلُوّ و اوجِ عاطفی است که به‌صورتِ نشاط یا هیجانِ خلّاقیّت درمی‌آید و کارِ یدی یا فکری را به‌شکلِ حیرت‌انگیزی ثمربخش می‌سازد.

در سابق از افلاطون، شلینگ، هارتمان، فروید و دیگران نمونه آوردیم که آن‌ها قریحه را مانند الهام (که گاه درون‌مایهٔ قریحه است) امری ماوراءِطبیعی و اسرارآمیز می‌شُمرند، نه یک خاصیّتِ نفسانیِ بشری که انگیزه‌های مختلفِ اجتماعی یا انفرادی برای آفرینش و خودِ روندِ کار، آن‌را به وجود می‌آورد.

ماکسیم گورکی که علاوه بر قریحهٔ بزرگ نویسندگی، از اندیشه‌ورانِ ارزشمند در امور مربوط به استه‌تیک و هنرشناسی است، می‌گوید قریحه، در روندِ کارِ موفّقیّت‌آمیز، نتیجهٔ حاصله از این کار و آن احساسِ لذّت و رضایتی است که به انسان دست می‌دهد و او را به ادامهٔ آفرینش‌گری با تلاش و دقّتِ بیش‌تر و بیش‌تری وامی‌دارد.

بالاترین درجهٔ موهبت و قریحهٔ خلّاقهٔ انسان را **نُبوغ** (*Genius*) می‌نامند و درجاتِ عادی‌تر آن‌را استعداد و استعدادِ خاصّ(تالانت) نام‌گذاری می‌کنند. جداکردنِ این مقولات از هم، برحسبِ شدّتِ درجه است. **نابغه** کسی است که قادر باشد در روندِ آفرینشِ آثاری اعمّ از مادّی و معنوی که دارای نوآوری به کلّی خاصّی است، به‌کلّی

ویژه و خودجوش و خودبوده است و به اهمّیتِ تاریخی خاصّی در تکاملِ جامعهٔ انسانی دست‌رسی می‌یابد و برای همیشه در گنجینهٔ مدنی وی پایه‌دار می‌ماند، به‌وجود آورد. نابغه، اَبَرمَرد نیست، بل‌که کسی‌است که استعدادهای نفسانی خاصّ دارد و به تلاشِ بزرگ دست می‌یازد تا برخی نیازهای جامعه را برآورده سازد و شرایط نیز به این کار کمک می‌کنند. اگر مساعدتِ شرایط و سازگاری بخت نباشد، ای چه بسا فردوسی‌ها که بی‌سواد می‌مانند و ای چه بسا حافظ‌ها که گُنگ می‌میرند.

بررسی موجز ما از عمده‌ترین مقولاتِ روان‌شناسی هنری، پایهٔ ناسوتی پیچیده‌ترین و ظریف‌ترین نیروهای آفرینش‌گری هنری انسان را نشان داد و ما تصوّر می‌کنیم عقلِ سلیم از پی‌بردن به صحّتِ آن‌ها عاجز نیست و اگر مسائل پس‌از حلّ‌شدن، چنین آسان و زودرس به نظر رسد، تعجّب نکنید. آن‌همه جستجوها و در بیراهه افتادن‌ها لازم بود. تا سرانجام مقولات پدید شود، از هم جدا شود، تعریف شود، تعریف دقیق‌تر و دقیق‌تر شود و معمّا حلّ گردد. «معمّا چو حلّ گشت، آسان شود.»

بخشِ سوّم- اَسالیبِ هنری و نقشِ اجتماعیِ هنر

وقتی از اَسالیبِ هنری مانند اسلوبِ واقع‌گرایانه (رئآلیسم)، اسلوبِ رمانتیک، اسلوبِ طبیعت‌گرایانه (ناتورالیسم)، اسلوبِ شکل‌گرایانه (فورمالیسم) سخن می‌گوئیم، منظور ما شیوه‌های خاص بازتاب هستی و واقعیّت و بیانِ رابطهٔ ذوقی و استه‌تیکِ انسان به جهان و شیوهٔ ادراک و ارائهٔ واقعیت به‌صورت تصاویرِ هنری است که طیّ تاریخ پدید شده و تبلور یافته است.

اسالیبِ هنری وسیلهٔ تجسّم و تجلّی ایده‌آل معیّنِ ذوقی و استه‌تیک است. خصلت و سمت این یا آن اسلوب هنری، درجهٔ امکان و استعداد آن برای آن‌که بتواند زندگی انسان و مناسبات اجتماعی را بصورت تصاویر هنری درآورد به‌شرایط اجتماعی وتاریخی و روحی تکامل انسان درهر لحظه معین تاریخی ونقش عینی طبقات جامعه بستگی دارد.

همه اسالیبِ هنری با جهان‌بینی هنرمند که می‌تواند در آفرینش هنری او اثر مثبت یا منفی باقی گذارد، دارای پیوند نزدیکی است. ولی این مناسبات بغرنج و از لحاظ دیالک‌تیکی متناقض است و هنرمند گاه به برکت برخورد واقع‌گرانهٔ خود می‌تواند تاحدّی بر محدودیّت‌ها و تنگ‌نظری‌های خود غالب آید و علی‌رغم جهان‌بینی و تعلّقِ طبقاتی خویش، بازتابِ درستی از واقعیّات بدهد. این مطلب را **انگلس** به‌ویژه **دربارهٔ هونوره دوبالزاک و آثارش** یادآور شده است.

اَسالیبِ هنری متنوّع‌اند و برای ما امکان بررسی همهٔ آن‌ها نیست، ولی چهار اسلوب مهمّ را که کماکان و امروز عمده‌ترین اسالیبِ مورد کاربردِ هنرمندان است را به‌اختصار بررسی می‌کنیم یعنی: رُمانتیسم، ناتورالیسم، فورمالیسم و رئآلیسم:

واژهٔ رمانتیسم از ریشهٔ *Romanus* می‌آید یعنی «رومی» یا «رومیات» که چیزی از مضمون واژه روشن نمی‌کند. رمانتیسم یک اسلوب هنری است که در آن رابطهٔ هنرمند به پدیده‌های توصیف شده بشکل چشم‌گیر و عیانی (سیاه و سفید) بیان می‌گردد و این امر به اثر هنری نوعی هیجان و اعتلاء و سمت‌گیری عاطفی شدید عطا

می‌کند. در تاریخ هنر اروپا رمانتیسم بدنبال کلاسی‌سیسم (کلاسیک‌گرائی) آمده و آغاز پیدایش آن از سال‌های بیستم و سی‌ام قرن نوزدهم میلادی است. اسلوبِ هنریِ کلاسی‌سیسم (از ریشه لاتینی *Classicus* یعنی نمونه، سرمشق) برای هنر اروپا در دوران سلطنت‌های مطلقه، یعنی قرن‌های ۱۷ و ۱۸ مرسوم و متداول بود و شاعر معروف درباری فرانسوی بوآلو در «هنر شعر» (۱۶۷۴) تئوری این اسلوب را بیان داشته است و آثار هنری باستانی یونانیان و رومیان سرمشق هنری است ولی البته به‌مقتضای زمانه مسائل روز و روحیات روز در آن بازتاب یافته است.

رومانتیسم دارای دو منبعِ پیدایش است:

اوّل: جنبشِ رهائی‌طلبانهٔ مردم علیه استبداد و اشرافیّت و فئودالیسم و ستمِ ملّی؛

دوّم: یَأس توده‌های وسیع مردم از نتایج انقلاب قرنِ هجدهم فرانسه که نتوانست به خواست‌های مردم پاسخ گوید. این امر باعث پیدایش دو جریان در رمانتیسم شد. یکی از این دو جریان متضمّنِ یأس از نظام سرمایه‌داری و در عین‌حال ترس از جنبش‌ها و انقلابات نوین خلقی است و لذا انتقاد از سرمایه‌داری در این جریان یک‌سویه است و معایب تشریح می‌گردد ولی نقشِ مترقّی آن بیان نمی‌شود. ناچار این تحلیلِ هنری غلط به پیدایش «آرمان‌های پنداری» و بی‌پروپا منجر گردید که گاه حاکی از ستایش گذشتهٔ دور و حیاتِ قرون‌وسطائی است. این جریان در رمانتیسمِ اروپائی فرعی است و نمایندگان آن مانند نووالیس یا شله‌گل یا ژوکوسکی شاهراه ادب اروپا را ایجاد نمی‌کنند. ولی جریانِ دیگری در رمانتیسم وجود دارد که دارای سمت مترقی و انقلابی است و بیانگر پرخاش مردم علیه اشرافیت فئودال و سرمایه‌داری نوکیسه و ارتجاع سیاسی است و هنرمندان کبیری مانند بایرون، پرسی بیس‌شلی، ویکتور هوگو، ژرژ ساند، آدام میتسکه‌ویچ (در لهستان)، شاندور په‌تفی (در مجارستان)، ریله‌یف (شاعر روس از دکاربریست‌ها)، اوژن دولا کروآ (نقاش فرانسوی)، بروسوف (شاعر روس)، شوپن (آهنگساز فرانسوی-لهستانی)، برلیوز (آهنگساز فرانسوی)، لیست (آهنگساز مجاری- آلمانی) و غیره و غیره برخی از نمایندگان این جریان دوم مترقی در رمانتیسم هستند.

گرچه آرمان‌های استه‌تیک این جریان نیز ای بسا خصلتِ پندارآمیز داشت و چهره‌هائی که این هنرمندان می‌پرداختند متضمّنِ دوگانگی و فاجعهٔ درونی بود، ولی بهر حال آن‌ها، ولو تاحدی، به تناقضات درونی نظام سرمایه‌داری پی برده بودند و به‌جنبش مردم علاقه داشتند و سمت نگاه‌شان متوجه عقب نبود، متوجه جلو، متوجه آینده بود. برخی‌عناصرِ اسلوبِ هنری رمانتیسم(مانند تلاش در بازسازی واقعیت در پرتو نوعی آرمان هنرمند) در اسالیب دیگر هنری، از جمله در اسلوبِ واقع‌گرائی (رئآلیسم) نیز دیده می‌شود. این‌که هنرمند تحقّقِ رویاها و آرزوهای خود را ببیند، «روشِ رُمانتیکِ انقلابی» نام دارد و روشِ رمانتیکِ انقلابی، عنصرِ ضرور در واقع‌گرائی انقلابی است (که آن‌را واقع‌گرائی سوسیالیستی نیز می‌نامند).

امّا **ناتورالیسم** نه‌تنها یک اسلوب، بل‌که سیستمی از نظریاتِ استه‌تیک است که درنیمهٔ دوّمِ قرن نوزدهم پدید شد و پایهٔ فلسفی آن مکتب پوزی‌تیویسم اوگوست کنت و هربرت سپنسر و هیپو لیت‌تن و دیگران بود. **(۳)**

ناتورالیسم یا طبیعت‌گرائی رخنه در روندهای ماهوی و عمقی واقعیّت را وظیفهٔ خود نمی‌شناسد، بل‌که کافی می‌داند که خلّاقیتِ هنری به کپی‌کردن اشیاء و پدیده‌های تصادفی و انفرادی واقعیّت بپردازد.

امیل زولا را معمولاً از برجسته‌ترین نمایندگان این اسلوب و مکتب یاد می‌کنند. این مطلب درست است ولی خلاقیت هنری زولا غالباً با نظریاتِ تئوریک او در تضاد بود و این نمودارِ متناقض بودنِ بینشِ استه‌تیک طبیعت‌گرایان است. زولا نظریات تئوریک خود را در آثاری مانند «رمان تجربی» (۱۸۸۰) و «طبیعت‌گرائی در نمایش» (۱۸۸۱) بیان داشته است. خلاصه این تئوری آنست که پدیده‌های زیستی (بیولوژیک) و اجتماعی دارای یکسانی و این‌همانی است و هنر از سیاست و اخلاق مستقل است. ولی زولا چنان‌که متذکر شدیم خود نتوانست در آثارِ برجسته‌ای که آفریده این تئوری را بکاربندد ونوعی واقع‌گرائی درفعالیتِ هنری او خودرا با قوّت نشان می‌دهد.

در عصرِ ما، طبیعت‌گرائی در هنر بار دیگر قد علم ساخته و این بار حتا از سنن تئوریک طبیعت‌گرایان قرن نوزدهم فراتر رفته است. طبیعت‌گرایان امروزی معمولاً از ستایندگان نظام موجود بورژوائی هستند. خصلت نمونه‌وار مکتب و اسلوب آن‌ها فیزیولوژیسم است یعنی گرایش به بیان صریح کلیه فعل و انفعالات جسمانی. جستجوی اشکال مبتذل تفریح‌آور، توجه افراطی به نمایش‌ها و شائوهای آمیخته با موسیقی (ملودرامیسم)، توجه به زیبائی ظاهری چشمگیر در ژانرهای مختلفهٔ آن‌چه که آن‌را **«هنرِ توده‌ها»** (*Popart*) نامیده‌اند. این اسلوب، خواه بشکل مستقیم و خواه بشکل غیرمستقیم روح انفعالی در جامعه، احتراز از نبردِ اجتماعی، بی‌تفاوتی نسبت به غم و شادی دیگران و تمایل خاص به غرایز جانورانه را موعظه می‌کند و به اسلوبِ هنری شکل‌گرائی سخت نزدیک است. لذا به‌جاست دربارهٔ شکل‌گرائی (فورمالیسم) سخن گوئیم که یکی از دیگر اسالیب هنری چهارگانه‌ایست که وعده دادیم بدان بپردازیم.

شکل‌گرائی (یا فورمالیسم) یک اسلوبِ هنری‌است که مطلق‌کردن شکلِ‌هنر و مطلق‌کردن جهتِ استه‌تیک در هنر به‌مثابهٔ هدفِ بالذّاته مطرح است. مقولهٔ شکل‌گرائی نقطهٔ مقابلِ مقوله واقع‌گرائی است که از آن سخن خواهیم گفت. شکل‌گرائی بینشِ هنری مسلّط در مدرنیسمِ معاصرِ بورژوائی است.

شکل‌گرائی در پایان قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم پدید شد و مکاتب و جریانات هنری گوناگونی را در جوامع سرمایه‌داری غرب دربرگرفت مانند فوتوریسم، کوبیسم، سورئالیسم، فوویسم، تاشیسم، ابستراکسیونیسم، اکسپرسیونیسم و غیره. وجه مشترک همه این جریانات گونه گون که نام بردیم، علی‌رغم وجود تفاوت‌هائی از جهت بینش و اسلوب هنری، آنست که هنر را در مقابل واقعیت جهان خارج قرار می‌دهند و شکل هنری را از مضمون فکری و ایده‌ئی آن جدا می‌کنند و به استقلال و حق تقدم مسأله شکل در اثر هنری اعتقاد دارند. در این مکاتب این نقطه‌نظر همانند دیده می‌شود که آفرینش و فعالیتِ هنری عاری از اغراضِ عملی است و جریانِ آن تابع نظارتِ عقلِ بشری نیست و این‌که لذّتِ هنری ربطی به موضوعیت اجتماعی و منافع حیاتی و آرمان‌های هنری و اجتماعی ندارد و لذا تنها بازی اشکال مجرد است و کار هنرمند جستجوگری و نوآوری به‌معنای نوسازی دایمی موازین هنریست و ذهن هنرمند مجبور نیست از عین واقعیت تبعیت کند و اصولاً واقعیت جهان خارج قیدوبندی برای هنر ایجاد نمیکند و ذهن هنرمند می‌تواند خود را از این ملاکِ معرفتی و سنجشی آزاد سازد.

در این **بینشِ ایده‌آلیستی (انگارگرایانه)** غلوّهای فراوانی می‌شود، زیرا درست است که ذهن هنرمند و حسیات هنری او نقش مؤثری در پرداخت هنری دارد ولی این نقش تا خودسری نمی‌تواند اوج گیرد و درست است که عین واقعیت بوسیلهٔ هنرمند کپی و عکاسی نمی‌شود بلکه تابع ساخت و پرداخت شخصیت هنری او

قرار می‌گیرد ولی بهر جهت مناط و ملاک نهائی واقعیت است و درست است که نوآوری در شکل ممکن است ولی نوآوری در مضمون بر آن تقدم دارد و تلازم این دو نوآوری در مجموع و بطور کلی باید مراعات شود، حتا اگر در لحظاتی از تاریخ در این یا آن غُلُوّی دیده شود و درست است که جستجوگری در شکل سودمند است ولی در صورتی است که تناسب خود را با تکامل اجزاء دیگر هنر بویژه مضمون حفظ کند و درست است که تجرید هنری نیز مانند تجرید علمی مجاز است ولی این امر نباید نقش تأثیر اجتماعی هنر را از میان ببرد. بدین ترتیب آن‌چه که در زیر علامت سؤال قرار می‌گیرد مسأله شکل نیست، مسأله شکل‌گرائی است.

با آن‌که در برخی از آثار شکل‌گرایانه معاصر بورژوائی پرخاش نسبت به زشتی‌های این نظام دیده می‌شود، با این‌حال ارتباط عمده این اسلوب هنری با بینش اجتماعی بورژوائی و خرده‌بورژوائی یعنی فردگرائی (اندیویده‌آلیسم) و انکارِ تعهّدِ اجتماعی است. جداساختن شکل از مضمون و هنر از تعهد اجتماعی که مسلماً از جلوه‌های بحران نظام سرمایه‌داری در گسترهٔ هنر است، نمی‌تواند موجب انحطاط هنری نشود. این‌کار در گذشته نیز، بویژه در عرصهٔ ادبیات بدیع، سابقه داشته، هنگامی‌که نویسنده به‌جای اصالت‌بخشیدن موضوع در صنایع لفظی ومعنوی یک نثرِ مصنوع و مترسلانه غوطه می‌خورده است و شیوهٔ تاریخ وصّاف فی‌المثل جای شیوهٔ تاریخ بیهقی را می‌گرفته است.

با این‌حال مکاتبِ مُدرنیستی هم اکنون جائی در تاریخ هنر گشوده و خواسته یا ناخواسته منشاء خدماتی به هنر و جامعه هستند. لذا نگارنده بر آن نیست که «تکفیری» علیه آن صادر کند. یا آن‌ها را «قدغن» نماید. لیکن تأکید می‌کند که «امرِ هنری» به هموارسازی مکانیکی شیوه‌ها و سلیقه‌ها تن در نمی‌دهد و در این گستره نمی‌توان مسائل را طبق «رای اکثریت» حل کرد، و ناچار باید میدان وسیع‌تری به استعدادها و برخوردهای فردی داد. باید گذاشت دعاوی مکاتبِ مُدرنیستیِ شکل‌گرا بیش‌ازپیش دردادگاهِ تاریخ عیارسنجی شود. درعین‌حال، پیروان اسلوبِ واقع‌گرایانه در هنر وظیفه دارند که با تکمیلِ دایمی اسلوبِ خویش، از مبارزهٔ هنری و علمی سنجیده علیه انحرافات، بدون کمترین توسّل به شیوه‌های نامناسب، غفلت نورزند.

***

اینک در پایان بحث‌ها راجع به اسالیبِ هنری، سخنی چند درباره واقع‌گرائی در هنر بگوییم:

رئآلیسم (واقع‌گرایی) از ریشهٔ لاتینی *Realis* آمده است، از ماده *Rerrum* یعنی شیئی که آن‌را می‌توان واقعی و صاحب شیئیت (چیزمندی) ترجمه کرد. یعنی هرچه که به شیئی وپدیده‌های واقعی مستقل ازذهن ما تکیه کند و آن‌را ملاک قرار دهد. این اسلوبِ هنری طبیعت عینی و معرفت‌آموز و از جهت استه‌تیک دگرساز و اصلاح‌گرِ هنر را بیش از همه اسالیب پیش گفته متجلی می‌سازد. بازتاب حقیقی شخصیت بغرنج انسانی و مناسبات و روابط گوناگونش نسبت به اقعیت، ارائه اشخاص و حوادث نمونه‌وار (تی‌پیک) از طریق چهره‌پردازی فردی مسائل زندگی از مختصات رئآلیسم است. **فردریش انگلس** می‌گوید: «رئآلیسم... علاوه بر توجه بر واقعی وحقیقی بودن جزئیات و تفصیلات، باید به واقعی و حقیقی‌بودن ارائه خصائل نمونه‌وار انسان‌ها در شرایط و حالات نمونه‌وار زندگی توجه کند».

وقتی به‌تاریخ پیدایش و تکاملِ رئآلیسم بمثابهٔ اسلوب هنری می‌نگریم، مشاهده می‌کنیم که عناصر مرکبه و گرایش‌های فکری آن در ادوار ابتدائی تکامل هنر پدید شده بود. ولی اسلوب رئآلیسم بمثابهٔ یک اسلوب خاص هنری در دوران نوزائی (رنسانس) مثلاً در آثار سروانتس و شکسپیر دیده می‌شود. این مکتب در اواسط سدهٔ نوزدهم تکاملی شگرف می‌یابد و به رئآلیسمِ انتقادی ستندال، بالزاک، دیکنس، هوگارت، دومیه، کوریه، منیه، گوگول، تورگنف، تولستوی، و بسیاری دیگر می‌رسد. در آثار آن‌ها معایب نظامات اشرافی فئودالی و سرمایه‌داری افشاء می‌شود و در رهائی فکری و بیداری اجتماعی بشر و برای پیدایش و استقرار آرمان‌های دمکراتیک در اندیشه افراد نقش مهمی ایفاء می‌کند.

اکنون نیز در آثار بسیاری از هنرمندان مترقّی جهانِ سرمایه‌داری، اسلوبِ واقع‌گرائیِ نقّادانه ادامه دارد و ارائهٔ خلقِ آن به‌صورت رئآلیسمِ انقلابی یا سوسیالیستی درآمده است. این اسلوب، واقعیّتِ پویا، مشخّص و تاریخی را در سمتِ حرکتِ انقلابی آن در آثارِ هنری مجسّم می‌کند و از آن‌جا که هنرمند در این‌جا مجهّز به آگاهی اجتماعی است، برخوردش به پدیده‌های اجتماعی و تاریخی برخوردی است در اوج احساسِ مسؤولیت و تعهّد و آگاهی و قهرمانانِ مثبت تراز نوی را از میان خلقِ خلّاقِ تاریخ به میان می‌کشد. معمولاً **ماکسیم گورکی** را اندیشه‌پرداز این مکتب، و اثرش «**مادر**» را نخستین اثر هنری ناشی از این اسلوب می‌شمرند.

پس از این بحثِ موجز دربارهٔ اَسالیبِ هنری، اینک قادریم با داشتن تجهیزاتِ مقولاتیِ رسائی، به مسألهٔ نقشِ اجتماعی هنر بپردازیم. در این بحث سه نکته را قابلِ طرح می‌دانیم:

۱ - خلقیّتِ هنر یا رابطهٔ هنر با خلق؛ ۲ - جانبداریِ طبقاتیِ هنر؛ ۳ - مسأله «هنر برای هنر»

مقصود از «**خلقیّتِ هنر**» یعنی مجموع پیوندهای متقابل بین هنر و مردم. منشاء این پیوندهای متقابل در آن است که هنر واقعی بشکل مستقیم یا غیرمستقیم آرمان‌های استه‌تیک مردم را منعکس می‌کند. آرمان استه‌تیک یا هنری در ادوار مختلف تاریخی چه از نظر شکل، چه از نظر مضمون مختلف بوده است. بطور کلی قهرمانی که در او نیروی جسمی و فضایل روحی در تناسب با هم تجلی کند، هیجان مبارزه خلق در راه رهائی از نیروهای اهریمنی ظلم و زور و در راه دست‌یابی به بهروزی، چنین آرمان‌هایی در نزد مردم آرمان‌هایی است که یک اثر هنری را برایشان جذاب و مفهوم می‌سازد.

«**خلقیّتِ هنر**» یک مفهوم تاریخی است و مضمون مشخص آن شرایط و ادوار مشخص تکامل جامعه، و مقام و نقش هنر در درون این جامعه است. آفرینش هنری خود از گستره‌های مهم فعالیت مردم است. آفرینش جمعی پایه‌ایست در زرادخانه دایمی هنر حرفه‌ای. لذا بهترین هنرمندان موضوع، اندیشه، چهره‌های آثار خود را از منبع فیاض آفرینش هنری مردم می‌گیرند و بهمین جهت اسلوب ره‌آلیستی در هنر خلقیت را به یکی از شاخص‌های خود مبدل می‌کند (برخلاف اسالیب شکل‌گرائی و طبیعت‌گرائی)، یعنی هنر می‌کوشد تا خرد خلقی و کار و پیکارش را در بافت هنری وارد سازد. هنرمندان بزرگ، هم از مردم بسیار گرفتند و هم خواه آگاهانه خواه ناآگاه، بمردم بسیار چیز دادند. هنر واقعی باید بتواند در مردم رخنه کند، از طرف آن‌ها مفهوم قرار گیرد (مفهوم بودن نه بمعنای سطحی این کلمه)، هنر باید به مردم تعلق داشته باشد و مورد محبت و احترام آن‌ها قرار گیرد و به‌آن‌ها یاری رساند و آن‌ها را پرورش دهد. وقتی خلقیت هنر، در دریافت و خودآگاهی هنرمند رخنه کند،

طبیعی است که این امر در موضع‌گیری هنرمند در جامعه مؤثر واقع می‌شود و از اینجا مسأله **جانبداری طبقاتی هنر و هنرمند** مطرح می‌گردد.

لذا **جانبداری یا حزبیّت در هنر**، کامل‌ترین تجلّیِ سمت‌گیری فکری و مسلکی هنر و دفاع طبقهٔ معیّنِ اجتماعی در هنر است. برخی برآنند که قبولِ «حزبیّت هنر» با «آزادیِ آفرینش» سازگار نیست. ولی همان‌طور که **لنین** تأکید می‌کند شعارِ «غیرحزبی بودن هنرها» چیزی نیست جز استتارِ «حزبیّتِ بورژوائیِ هنر». شعار «آزادیِ آفرینشِ هنری» در جوامع پول‌سالاری سرمایه‌داری به اشکال مختلف به تبعیت آشکار یا پوشیدهٔ اکثریت هنرمندان به منافع طبقه و نظامِ سرمایه‌داری منجر می‌شود. آزادی واقعی آفرینش در این جوامع به آن گروه کوچکی از هنرمندان متعلّق است که از این نظام می‌گُسَلند و هنرِ خود را در خدمتِ رهائی توده‌ها از یوغِ سرمایه قرار می‌دهند. «آزادیِ آفرینش» با قبولِ «تعهّد و مسؤولیتِ اجتماعی» کوچک‌ترین تضادّی ندارد، اگر این قبولِ تعهّد به بخشی از خودآگاهیِ هنرمند، به اعتقادِ راسخ منطقی و ایمان و آرمانِ او بدل شود.

نقطهٔ مقابلِ اندیشهٔ مسلکیّت، خلقیّت و جانبدار بودن هنر، مکتبِ «هنر برای هنر» است. پایهٔ تئوریک این نظریه به **کانت** باز می‌گردد که می‌گفت «حُکمِ استه‌تیک، حُکمی است مبرّی از آلایشِ اغراض». این مکتب به «خودآرزی» و «مُطلقیّتِ» هنر و غایتِ فی‌الذّاته بودنش معتقد است و برآنست که هدفِ هنر خدمت به لذّاتِ نابِ هنری است نه بیش. لذا نقشِ معرفتی و نقشِ تربیتیِ هنر انکار می‌شود. انکارِ مطلقِ مسؤولیتِ هنر و هنرمند در مقابلِ جامعه، حدّ اعلای فردگرائیِ طبقهٔ ممتاز است، حدّ اعلای ذهن‌گرائیِ هنرمندی‌است که به این اصل معتقد است.

تئوری «هنر برای هنر» در اواسط سدهٔ ۱۹ در فرانسه پدید شد و سپس در روسیه بنام «هنرِ ناب» به‌میان آمد و گروه‌های هنری مختلفی برای دفاع از آن تشکیل شد. در کشورِ ما این مکتب مرعوبانه چهرهٔ خود را نشان داد، ولی میدانی نیافت و اصلِ تعهّد و مسؤولیت و خدمت‌گزارِ خلق بودن هنرِ اصلی است که با آن مقابلهٔ آشکاری عجالهٔ به‌عمل نمی‌آید.

خواننده‌ای که این نوشته را با دقت و با به خاطر سپردنِ مقولات، تعاریف و استدلالات بررسی کرده باشد، آماده است که با توجه به ریشه‌های منسجم و هماهنگی فلسفی و اِستِه‌تیک در این زمینه، به بحثی که مطلوب است دربارهٔ تکاملِ هنرِ معاصرِ ایران انجام دهیم، توجه کند. اگر در این مقدمات اختلافات نباشد، آن‌گاه می‌توان به بحثِ مشخّص پرداخت. اگر در این مقدمات اختلاف هست، در همین جا باید ایستاد و اول این مسائل را حل کرد، زیرا مسائلِ بنیادی است.

پی‌نوشت‌ها:

۱ - در آلمانی Erlebniss و متأسفانه معادلِ فارسی مناسب ندارد. و می‌توان آن‌را «رَوان‌گُذَشت» یا «بَرسَرآمد» یعنی آن‌چه که در روانِ شخص می‌گذرد یا آن‌چه که بر سَرَش می‌آید ترجمه کرد. اُمید است معادل‌یابانِ وارد و با ذوق کمک کنند، چون واژه، واژهٔ مهمی است.

۲ - مابین مطلب یا موضوع که دارای جنبهٔ محتوائی است، و سوژه یا بافتِ داستانی یا واقعه (رویداد) که شکلِ هنری بیانِ موضوع (تِماتیک) است باید فرق گذاشت.

۳ - معمولاً ناتورالیسم را بمعنای مراعات دقیقِ طبیعت، طبیعی‌نوشتن، طبیعی بازی‌کردن یعنی آن‌طور می‌فهمند که مطلب دربارهٔ اسلوبِ واقع‌گرایانه (رئآلیسم) صادق است. ما در این‌جا مطلب را در مقطعِ علمی-تاریخی آن مطرح می‌سازیم و انحراف از درکِ مطلبِ درستِ تاریخی برای ما مَناطِ امتیاز نیست.

سرچشمه: *نوشته‌های فلسفی و اجتماعی، جلد دوم، ص ۳۰۹* (منبع : *مجلهٔ دنیا/ شمارهٔ ۲/ سال ۱۳۵۸، ص ۱۲۲)*

* در باره قوانینِ ویژهٔ رشدِ هنر، کارل مارکس در پاسخ به کسانی که به قول طبری «رشدِ هنر را با رشدِ نیروهای مولّده موازی می‌گیرند»، به اتّکای انبوهی از فکت‌ها بر این باور بود که «*در تاریخ، دوران های شکوفایی هنری وجود دارد که به هیچ وجه متناسب با سطحِ تکاملِ عمومی جامعه و یا به‌ویژه رشدِ نیروهای مولّده نیست.*» طبری بدون اشارهٔ مستقیم به این کشفِ علمی داهیانهٔ مارکس و با ذکر مثال‌هایی، ساده‌کردن این قوانین را «به ابتذال‌کشاندنِ نگرهٔ انقلابی دربارهٔ هنر» ارزیابی کرده و می‌گوید: «...گاه بهترین شاعران، نقاشان، رمان‌نویسان، آهنگ‌سازان و معماران در کشورهایی پدید می‌شوند که ابداً در بالاترین سطحِ رشدِ نیروهای مولّده نیستند. روسیه‌ی تزاری نویسندگان قدرتِ اولِ جهان را عرضه داشت و خود اقتصادی سخت عقب مانده داشت. در یونانِ دوران بردگی، هنرمندان کبیری پدید شدند. در ایرانِ فئودالیِ ما نیز...» (ویراستار)

بازگشت به فهرست

❊❊❊

اگر می‌خواهید از هنر لذت ببرید، باید تربیتِ هنری داشته باشید

کارل مارکس

هنر و علم – وجودِ شباهت و اختلاف

بحثِ کوتاهی دربارهٔ یک مسئلهٔ مهمّ ِ استه‌تیک

احسان طبری

ارژنگ: خوانندگانی که تاکنون بخش‌های منتشرشده از کتاب «پایه‌های هنرشناسی علمی» اثر ارزشمند پروفسور آونر زیس در ارژنگ را پی‌گرفته‌اند، به یاد دارند که پیش‌تر رسالهٔ «دربارهٔ برخی مسائلِ استه‌تیک و هنر» از احسان طبری را به منظور کمک به درک بهتر محتوای کتاب در ارژنگ شمارهٔ۱۱ مهر۱۳۹۹منتشر نموده‌ایم.

در پیوند با این نوشتار طبری، مولفِ کتاب مزبور نیز در بخش «هنر و شناخت» (از فصل دوم کتاب با عنوان «هنر به مثابهٔ شکلی از آگاهی اجتماعی» منتشرشده در ارژنگ شمارهٔ ۹)، دربارهٔ دو مفهومِ «شناختِ هنری» و «شناختِ علمی» و موارد شباهت و اختلاف میان «هنر» و «علم» توضیحاتِ بسیار سودمندی را داده که بخشی از آن‌را به‌منظور تکمیلِ این بحث به‌انتهای این نوشتارِ طبری افزوده‌ایم.(*)

❊❊❊

تا مدّت‌ها بینِ هنرشناسانِ مارکسیست حکمی مقبولیّتِ عامّه داشت و آن این‌که **هنر** مانندِ **علم** وسیلهٔ معرفتِ انسان به واقعیت است. منتها **علم** با «مفاهیم» سر و کار دارد، **هنر** با «تصاویر» (*Figure Bild*) یا به اصطلاحِ امروزی با چهره‌ها. **شیوهٔ علم** تعمیم است(*generalization*) ، **شیوهٔ هنر** تیپ‌سازی (*typisation*) .

آورندهٔ این حکم بدین شکل، منتقدِ معروفِ روس «**بلینسکی**» بود. در واقع در این حکم چنان‌که خواهیم دید، نکاتِ کاملاً جدّی و درست وجود دارد و در دورانی نیز برای بالابردن اهمّیت و مسئولیّتِ اجتماعیِ هنر و هنرمند نقشِ مثبتی بازی کرده است. ولی به این حکم که تکیهٔ اساسی‌اش بر روی هم‌سِنخ بودنِ «**علم**» و «**هنر**» به مثابهٔ وسیلهٔ معرفتِ واقعیّت است، به دو ایراد یا بهتر بگوییم دو نکته وارد ساخته‌اند که دقیق و جامع‌تر کردنِ آن ضرور می‌کند:

اوّل آن‌که: «**علم**» به گفتهٔ **اینشتین** «فراتر از امورِ ذهنی و شخصی» (*Super-Personal*) است، و حال آن‌که در «**هنر**»، هم «انعکاسِ واقعیّت» وجود دارد، چیزی‌که آن‌را به علم شبیه می‌کند؛ و هم انعکاسِ درک و دید و تجربه و احساسِ خودِ هنرمند. یعنی در هنر، بر خلافِ علم، امورِ ذهنی و شخصی نیز مدخلیّت می‌یابد. آیا این ایرادِ درستی است؟

آری، ایرادِ درستی است. تردیدی نیست کسانی که هنر را تنها به «خودبیانگری» (*Self-expression*) بدل می‌کنند ذی‌حقّ نیستند، زیرا این طرزِ تعریف از هنر، مطلق کردن جهتِ ذهنی در هنر است.

بینِ جهتِ ذهنی و جهتِ عینی، بین بیانِ واقعیّتِ خارج (اعمّ از طبیعی یا اجتماعی) و بیانِ عواطف، دید، توقّع و تجربه و نیازهای روحی و سبکِ ویژه و شخصیّتِ خاصّ هنرمند، پیوندِ عمیقی است. لذا هنر تنها بیانِ خارج و عین نیست، تنها بیانِ خود و ذهن هم نیست، بل‌که پیوندی است از این دو با تقدّمِ عین بر ذهن. زیرا اگر ذهنیّت را نیز مطلق کنیم و به نظریهٔ «خودبیانگری» بازگردیم، مُتَکا و پایگاهِ واقعیّت را از زیرِ پای هنر برداشته‌ایم و آن را عملاً عقیم ساخته‌ایم.

دوّم آن‌که: «**علم**» تنها با «تعقّل»، تفکّر و منطق سر و کار دارد، ولی یکی از منشاءهای روحی **هنر** «تخیّل» است. البته تخیّل در تعمیمات و فرضیّاتِ علمی نیز وجود دارد. در هر مفهومِ کلّی که ما از مفاهیمِ جداگانه می‌سازیم، چنان‌که **لنین** در «دفترِ فلسفی» تصریح می‌کند، سهمی از تخیّل، از پروازِ پندار موجود است. ولی مبنای عمدهٔ علم بر مفاهیم و احکامِ منطقی است و حال آن‌که نقشِ تخیّل در هنر، نقشِ فانتزی، نقشِ تجسّماتِ پنداریِ هنری در نظرِ هنرمند نقشِ مهمّی است. **البته کار به همین‌جا ختم نمی‌شود:**

در **هنر**، نقشِ تفکّر و تعمیم هم وجود دارد. هر هنرمند باید یک اندیشنده باشد و اِلّا خیالاتِ نیرومند و دورپَرواز که مایه‌ای از خِرَدِ ژَرف نداشته باشد نمی‌تواند هنرِ واقعی بیافریند. به هر اثرِ بزرگِ هنری که بنگرید، این پیوندِ خیال و فکر را به‌وضوح می‌بینید.

در تعریفِ **بلینسکی** این نکات به شکلِ مَستور موجود است. وقتی وی «تصاویر» را مقابلِ «مفاهیم»، و «تیپ‌سازی» را در مقابلِ «تعمیمِ علمی» می‌گذارد، در واقع به نقشِ ذهن و تخیّل اشاره می‌کند و نمی‌خواهد علم و هنر را از هر جهت یک‌سان بگیرد، و مسلما نیز که وی، به مثابهٔ متفکّری بسیار باریک‌اندیش متوجهٔ مطلب بوده است و هدفِ دیگری، هدفِ درستی از برجسته کردنِ جهتِ معرفتیِ هنر داشته است.

ولی اگر کسانی مطلب را خشک بفهمند، آن‌وقت جهتِ ذهنی هنرمند و «تخیّلِ هنری» را خوار می‌گیرند، لذا آن‌وقت جهتِ «ویژه و خاصّ» و خصلتِ «هنری بودن» یک اثر را در عرصهٔ دوّم می‌گذارند، و جهتِ «کلّ و عامّ» و مسئلهٔ «واقعی‌بودن» و یا «از فکرِ درست دفاع کردن» اثرِ هنری را مطلق می‌کنند.

یک اثرِ هنری باید قبل از همه یک اثرِ هنری باشد، یعنی زاییدهٔ پندارِ نیرومندِ هنری. سپس می‌توان قضاوت کرد که آیا این اثرِ هنری به مسئولیت و رسالتِ اجتماعیِ هنرِ دورانِ ما پاسخِ مثبت می دهد یا نه؟

شکّی نیست که اثرِ هنری می‌تواند به این مسئولیت و رسالت پاسخِ مثبت ندهد و جامعه حقّ دارد با شیوه‌هایی که خلّاق و آموزنده باشد نه مخرّب و سوزنده، آن اثر را مَردود شُمرَد، ولی همیشه صحبت از یک اثرِ هنری باید در میان باشد لاغیر.

هر واقعه‌نگاری، هر بیانِ عادّیِ حقایق، هر رپورتاژی، هر کلّی‌بافی، هر ذکرِ حالاتِ عامّ، اثرِ هنری نیست. به این مسئله باید در عینِ حال این نکته را نیز افزود که هنر علاوه بر جهتِ هنری و منطقی خود، دارای یک جهتِ فنّی است که اگر آن‌هم ضعیف باشد، ارزشِ اثرِ هنری را تنزّل می دهد.

نتیجه می‌گیریم:

۱ - هنر از وسایل و حربه‌های مهمّ معرفت به واقعیّت است ولی هنر در عینِ‌حال بیانِ واقعیّت از دیدگاهِ هنرمند است و در آن رابطه‌ای بین واقعیّت و روحِ هنرمند وجود دارد. هنر در عینِ‌حال «خودبیانگری» محض و خودسریِ ذهنیِ هنرمند نیست. از آن‌جا که دید و تجربهٔ هنرمند به اثرِ هنری شکل می‌دهد و تعیین‌کنندهٔ ویژگی‌های آن است، لذا چگونگی این دید و تجربه و نقّادی آن و تلاش برای رشدِ دید و تجربهٔ درست و سالم، در نظرِ هنرمندِ آن اهمیّت دارد.

۲ - بدونِ وجود تخیّلِ نیرومندِ هنری، اثرِ هنری ممکن نیست. وجود تخیّلِ نیرومندِ هنری یعنی وجودِ «قریحهٔ» (تالانت) هنری. شکّی نیست که قریحه به مثابهٔ فطرت و موهبتی باید در شخصیّتِ روانی هنرمند وجود داشته باشد و آن‌را نمی‌توان اکتساب کرد، ولی قریحهٔ فکریِ «پرورش و رشد نیافته» به‌جای دوری نمی‌رود و لذا باید آن را با تمامِ قوا پرورش داد.

این نکاتی است که نگارنده سودمند شمُرد به نوشته‌های گذشتهٔ خود دربارهٔ مسائلِ مختلفِ هنری برای دقیق کردنِ برخی مفاهیم بیافزاید.

سرچشمه: مجلهٔ دنیا، سالِ نهم، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۳۴۷

☘ ☘ ☘

❋ بخشی از درس‌گفتار «هنر و شناخت» در بابِ شباهت و اختلاف میان هنر و علم

(برگرفته از کتاب «پایه‌های هنرشناسی علمی» اثر آونر زیس):

"...این‌که هنر، شناختِ ما را از جهان بالا می‌برد، دال بر این است که **هنر** با **علم** وجوهِ مشترکی دارد. علی‌رغمِ همه تفاوت‌هایی که بین این دو شکل آگاهی اجتماعی وجود دارد، هر دو تجاربِ جریانِ پرشتابِ زندگی را در در چشم‌رسِ انسان قرار می‌دهند، افقِ دیدِ انسان را بازتر می کنند، او را با زندگی انسان‌های دوره‌ها و کشورهای مختلف آشنا می سازند، ماهیتِ پدیده‌هایی را که از زندگی واقعی گرفته می‌شوند روشن می سازند، و در میان این پدیده‌ها، به جنبه هایی که در تجاربِ عادی زندگی از حیطه دریافتِ انسان به دور می‌ماند پا می‌فشارند.

هنر همیشه کشف و شهود است: حتی در موردِ جنبه‌های آشنای زندگیِ روزمره ما، هنر می‌تواند بر وجوهی تکیه کند که ما را قادر می‌سازند آشنا را در ناآشنا و ناآشنا را در آشنا ببینیم.

موضوع و شکلِ شناختِ زندگی به وسیلهٔ **هنر** با موضوع و شکلِ شناختِ آن به وسیلهٔ **علم** متفاوت است. اما این سخن بدان معنی نیست که دانشِ علمی و دانش به دست آمده از طریقِ هنر کاملاً با یک‌دیگر متضادند. مشکل می‌توان این حکمِ گمراه کننده بعضی از علمای اِستِه‌تیک را پذیرفت که: «عینیتِ (*Objectivity*) علمی و عینیتِ هنری در دو جهتِ مخالف حرکت می کنند» (*Robert Hainard*).

روبرت هینارد، عالمِ استه‌تیکِ سوئیسی که این سخن را در مقاله‌ای تحت عنوان «**علم و هنر**» بیان کرده، به عنوان «سند» گفتارِ خود به شکسپیر اشاره می‌کند و می‌گوید: شناختی که خواننده از هر کدام از آثار شکسپیر درباره عصرِ مطرح شده در آن اثر به دست می‌آورد، کم‌تر و سطحی‌تر از شناختی است که از یک تحقیقِ علمیِ

مربوط به آن اثر کسب می کند. طبیعی است که تراژدی‌های شکسپیر نمی‌توانند دانشی را که از یک کتابِ درسی تاریخ پیدا می کنیم به دست دهند و در واقع هم به دست نمی دهند. امّا، عکسِ این نیز صادق است. دانشی که از هاملت یا شاه‌لیر کسب می‌کنیم، از یک کتابِ درسی تاریخ قابل وصول نیست.

هنر، بر خلاف **علمِ تاریخ**، واقعیاتِ تاریخی را به ترتیبِ زمانی (کرونولوژیک) مطرح نمی‌کند و به اسنادِ تاریخی کاملاً وفادار نمی ماند. هنر، قوانینِ حاکم بر رویدادهای تاریخی را تدوین نمی‌کند. در مقابل، علمِ تاریخ نیز نمی‌تواند چون هنر، سرنوشتِ یک ملت را با تصویرِ سرنوشت افراد روشن سازد. همان‌طوری‌که زندگی هاملت یا لیر سرنوشتِ جامعه انگلیس را روشن می سازد، یا نمی‌تواند ما را با چنان قدرتی با مسائل کلی روبرو سازد که نمایشنامه های شکسپیر روبرو می سازند.

هوارد توبمن (*Howard Taubman*)، منتقدِ تئاترِ آمریکایی در بررسی **اجرای باغ آلبالو** در نیویورک که در سال ۱۹۶۲ توسط تئاتر هنری مسکو به روی صحنه آمد، می گوید: «این نمایشنامه که از دنیایی که **چخوف** می زیسته به روی صحنه تغییر مکان یافته، بهتر از یک تحلیلِ تاریخی نشان می‌دهد که چرا در دنیای آن روز می بایست سریعا تغییراتِ اساسی رخ دهد.» گفتنِ این‌که یک نمایشنامه بهتر از هر تحلیلِ تاریخی این شناخت را به دست می دهد، مبالغه در جهتِ دیگرِ قضیه است. باید به خاطر داشت نه تنها پدیده‌هایی که هنر از کشف آنها عاجز است توسطِ دانشمندان مورد تحقیق قرار می‌گیرد، بل‌که هنرمندان نیز غالباً ما را با تحلیلِ عمیقِ چنان پدیده‌هایی به شگفتی وا می دارند که دانشمندان را امکانِ دریافتِ آن‌ها نیست.

در این مورد نیز سخنان توبمن کاملاً به‌جاست: چخوف جهان را به گونه‌ای توضیح می‌دهد که از هیچ دانشمندی ساخته نیست. در عصرِ حاضر که همه در مقابلِ قدرتِ علم سر فرود می آورند، دانشمندانِ برجسته می‌پذیرند که نمی توان به وسیله علمِ تنها، یا هنرِ تنها، تصویری کامل از جهان به دست داد. این دو یک‌دیگر را تکمیل می‌کنند و لازم و ملزومِ یک‌دیگرند.

ای.فاین‌برگ (*E.Feinberg*) فیزیکدان معروف شوروی در مقاله‌ای در مجله نوی‌میر (*Novy Mir*) (شماره۸، ۱۹۶۵) می‌نویسد: «ادبیات، و به‌طورِ کلّی هنر، ابزارِ فوق‌العاده دقیقی در دستِ انسان‌ها است که می‌تواند چیزهایی را نشان دهد که از چشمِ فلاسفه پنهان می‌مانند، یا چیزهایی را دریابد و تبیین کند که علم از فهم و تبیینِ منطقیِ آن‌ها عاجز است.»

از آن‌چه گفته شد چنین برمی‌آید که علم و هنر، دو شکلِ متفاوتِ فعالیتِ شناختی هستند. و نیز لازم است به‌خاطر داشته باشیم که انتقالِ دانش، یکی از اساسی‌ترین و قدیمی‌ترین وظایفِ هنر است. **ماکس بورن** (*Max Born*) فیزیکدان برجسته آلمانی می‌نویسد: «در ۱۹۲۱، مانند اکثریت فیزیک‌دانانِ معاصر متقاعد شده بودم که روشِ علمی بر همه وسایلِ ذهنیِ بشر برتری دارد و بر طرح شناختِ جهان نظیر فلسفه و شعر برتری دارد، اما بعدها دریافتم که این اعتقاد چیزی جز خودفریبی نیست. نادیده گرفتن اهمیتِ شناختی هنر به نفیِ کارکردِ دیگرِ آن - یعنی کارکرد ایدئولوژیک و تربیتیِ آن- می انجامد...»

بازگشت به فهرست

در بارهٔ وام‌واژهٔ اِستِه‌تیک

اُمید

Aesthetics انگلیسی	Esthetique فرانسه	Aisthetikos یونانی	ästhetik آلمانی	Эстетика روسی	esˈθetɪk تلفظ فونتیک

اشاره: دشواری‌های برابرگزینی در زبان فارسی چیست؟ با وام‌واژه‌ها یا همان واژگان بیگانه چه باید کرد؟ چرا هنوز برای برخی از این وام‌واژه‌ها نظیر رادیو و تلویزیون معادل فارسی نداریم؟ آیا زبان‌شناسان ما کوتاهی کرده اند؟ آیا زبان فارسی دیگر قابلیت بالش و تکامل ندارد یا شتاب ورود وام‌واژه‌ها بیش از شتاب برابرگزینی کارشناسان است؟ دشواری‌های کار ترجمه در ایران کدام است؟... این‌ها و ده‌ها پرسش دیگر، سال‌هاست دغدغهٔ ذهنی کارشناسان و صاحبنظران حوزهٔ زبان و ادبیات فارسی بوده که هریک از آن‌ها، نیازمند بررسی و تحقیق جداگانه است. نوشتار زیر می کوشد تا برای این پرسش که "چرا واژهٔ زیبایی‌شناسی، برابر رسا و دقیقی برای ترجمان وام‌واژهٔ استه‌تیک نیست"، پاسخی را برای خوانندگان علاقمند و پیگیر فراهم آورد.

***

می دانیم که «زبانِ علم» در جهان، کماکان زبان رایج انگلیسی است و درحال حاضر نیز ۹۸ درصد مقالات علمی به زبان انگلیسی منتشر می شوند. این را هم می دانیم که هر علم، دایرهٔ واژگانی نوینی را با خود به زبان مقصد می آورد که به آن وام‌واژه یا واژگانِ بیگانه می‌گویند، اما هنوز کارشناسان و اهل فنّ ما، به رغم شیوایی و رسایی و با همهٔ غناء و قابلیت‌های تکاملی این «زیبای هزار ساله»، نتوانسته‌اند برای بسیاری از آن‌ها برابرهای درخوری را بیافرینند که معنای دقیق وام‌واژه در زبان مبداء (اعم از انگلیسی، عربی، فرانسوی، آلمانی، روسی و غیره...) را به خوانندهٔ فارسی‌زبان برساند.

در یک صد ساله اخیر برخی از این وام‌واژه‌ها مانند رادیو، تلویزیون، کولیس، رادیاتور، شوفاژ، فیوز و غیره... بدون هیچ تغییری عملا به قسمتی از زبان فارسی مبدّل و پذیرفته‌شده و جاافتاده‌اند و پیشنهادِ برابرهایی چون «رادیان» یا «تلویزان» بعداز یک قرن هم جز مضحکه و توهین به شعور مردم ایران تلقی نخواهد شد. به‌هر روی، شتابِ ورود وام‌واژه‌ها یا واژگانِ بیگانه به زبان فارسی نیز بیش از شتابِ برابرسازی و واژه‌آفرینی بوده که امری

است بس دشوار و تخصّصی، و این فقرِ واژگانی، از جمله در مورد واموواژهٔ علمی«اِستِه‌تیک» (*Aesthetics*) نیز وجود داشته که موضوع این نوشتار است. البته این واموواژه را نباید با واژهٔ استاتیک (*Static* = به معنای سُکون یا ایستایی) - شاخه‌ای از علوم مکانیک و مهندسی- اشتباه گرفت.

در حوزهٔ هنر و ادبیاتِ مارکسیستی در زبان‌های گوناگون، و یا آن‌جا که عالمانِ استه‌تیک اعم از ایده‌آلیست و ماتریالیست نظیر: پاسپلوف، بلینسکی، سوکولوف، بوم‌گارتن، گانتنر، ساچکوف، دوفرن، آستاخف، سوریو، خراپچنکو، فدین، رومانکو، آونر زیس و دیگران... دربارهٔ پایه‌های علمی هنر، آفرینش هنری، و تاریخ و فلسفهٔ آن بحث می کنند، شاهد به کارگیری پرتکرار واژهٔ اِستِه‌تیک هستیم. واموواژه‌ای لاتین با ریشهٔ یونانی که وارد زبان فارسی شده است.

استه‌تیک، امروزه علاوه بر این‌که شاخه‌ای علمی است که به مطالعهٔ قوانین عامّ تکاملِ هنر، خلّاقیتِ هنری، نقدِ هنری و فرآیندِ آفرینشِ آثارِ هنری می‌پردازد، برای تئوری‌هایی که به نحوی با اشکال خاص هنری سر و کار دارند نیز یک «فراتئوری» محسوب می‌شود که روش‌های نقد، تحقیق، کاربرد و پیوند میان آن‌ها را مورد مطالعه قرار می‌دهد. علمی که خصلتِ فلسفی دارد، امّا جزیی از فلسفه محسوب نمی‌شود. دانشی که مبانی متدولوژیکِ خود را از ماتریالیسمِ دیالکتیک و تاریخی می‌گیرد، ولی موجودیتِ مستقل خود را حفظ می‌کند...

به این اعتبار، استه‌تیک، خود یک اسلوبِ علمی نیز هست که به سهم خود نقش مهمی در رشد و تکاملِ هنری جامعه ایفا می کند و تا حدود زیادی با نقدِ هنری و تئوریِ هنر هم‌بسته است تا جایی که بلینسکی، نقد را «استه‌تیک در عمل» می نامد...

حال با این اشاره گذرا به گستردگی حوزهٔ کار این دانشِ نه چندان نوین که مبانی و مفاهیم اولیهٔ آن از زمان ارسطو (پنج قرن پیش از میلاد) تا به امروز مطرح بوده، به راستی، خواننده فارسی‌زبان وقتی معادل دقیقی برای واژهٔ استه‌تیک وجود ندارد، از عبارات ترکیبی پرکاربردی نظیر: احساسِ استه‌تیک، دریافتِ استه‌تیک، آرمانِ استه‌تیک، روابطِ استه‌تیک، تربیتِ استه‌تیک، روندهای استه‌تیک، آفرینشِ استه‌تیک، جاذبهٔ استه‌تیک، لذّتِ استه‌تیک، بینشِ استه‌تیک، مضمونِ استه‌تیک، حکمِ استه‌تیک،... و یا استه‌تیکِ تحلیلی، استه‌تیکِ فنی، استه‌تیکِ تولیدی، استه‌تیکِ طراحی صنعتی و غیره... به چه درکی می تواند برسد؟

در زبان فارسی، در نیم قرن اخیر از سوی نویسندگان و پژوهندگان و هنرشناسان و مترجمان آثار ادبی و هنری خارجی، برای واژهٔ استه‌تیک واژگانی چون زیبایی، زیبایی‌شناسی، زیباشناسانه، زیبا شناختی، علمِ هنر (هنرشناسی)، علمِ التذاذ، علمِ جمال، ذوقی، عاطفی، حسّی و غیره... به‌کار گرفته شده اما عموما آن‌را با «زیبایی‌شناسی» برابر می گیرند. (یکی از این دست منابع ارزشمند، کتاب «مسائل زیبایی‌شناسی و هنر» با برگردان محمدتقی فرامرزی است که دربرگیرندهٔ مجموعه مقالاتی از عالمان استه‌تیک شوروی است). اکنون تنها کافی است برای آزمون، یکی از برابرهای فارسی مورد اشاره را در عبارات ترکیبی ذکر شده قرار دهیم تا به میزان تناسب یا نزدیکی هر جایگزین با معنای واموواژهٔ استه‌تیک پی ببریم.

امّا بسیاری از صاحب‌نظران نیز زیبایی را زیوری نمی‌دانند که بر گردنِ هنر و آثار هنری آویزان باشد و به دلیل نسبی بودن مفاهیم زیبایی و زشتی، واژهٔ «زیبایی‌شناسی» و دیگر برابرهای مشابه را برای

استه‌تیک فاقد جامعیّت ارزیابی نموده‌اند. آن‌ها بین هنر و زیبایی علامت مساوی نمی‌گذارند و ترجیح داده یا می دهند که در آثار قلمی خود از همان واموَاژه استه‌تیک استفاده کنند. از جمله، دانشمند فقید احسان طبری که در مطلبی با عنوان «دربارهٔ برخی مسائل استه‌تیک و هنر» می‌گوید:

«ترجمهٔ واژهٔ استه‌تیک به فارسی متضمّنِ برخی دشواری‌هاست: ترجمهٔ آن به «زیباشناسی» از آن جهت نادرست است که مباحث این دانش تنها بررسی مسأله زیبا و زشت نیست و دامنه اش از آن به مراتب فراخ‌تر است. ترجمه به واژهٔ عربی «ذوقیات» (نظیر «اخلاقیات» برای اِتیک) بی‌تناسب به نظر نمی‌رسد. به‌هر حال ما ترجیح دادیم از واژه متداول بین‌المللی استه‌تیک استفاده کنیم که از ریشهٔ یونانی «آئیس‌ته‌سیس» آمده و معنایش «ادراکِ حس» است و بدین مناسبت می‌توان استه‌تیک را با تسامح «علمِ حیاتِ لطیف» نیز ترجمه کرد. استه‌تیک دانشی است در بارهٔ قوانینی که بر وفق آن، انسان جهان را از دیدگاهِ ذوقیات ادراک می کند. علاوه بر آن، در این دانش در بارهٔ ماهیت آفرینشِ هنری و اشکال آن سخن می رود و از این جهت، استه‌تیک را تا حدّی «هنر شناسی» نیز می توان نامید. ولی همهٔ این معادل‌ها، چنان‌که خواننده پس از قرائتِ این بررسی درخواهد یافت، نارساست.» (نوشته‌های فلسفی و اجتماعی، چاپ دوم ۱۳۸۶ جلد دوم، ص ۳۱۰ و نیز: مجله تئوریک دنیا، سال اول، دورهٔ چهارم، شمارهٔ دوم، ۱۳۵۸، صص ۱۲۲تا ۱۴۲)

مرجع معتبر علمی دیگری که بر این نظر صحّه می گذارد، برگردان فارسی از کتاب مهم «پایه‌های هنرشناسی علمی»(*Foundations Of Marxist Aesthetics*) اثر پروفسور آونر زیس، عالمِ استه‌تیکِ سرشناس شوروی است که توسط ک.م.پیوند ترجمه و چاپ نخست آن در ۲۶۰ صفحه در آبان سال ۱۳۶۰ در ایران منتشر شده است. مترجمِ این کتاب نیز به جای استفاده از معادل‌های رایج فارسی، بارها و بارها (حدود ۸۵۰ بار) در طول کتاب از همان واژهٔ بین‌المللی استه‌تیک استفاده نموده و دلیل آن‌را چنین عنوان نموده است:

«استه‌تیک را در فارسی «زیبایی‌شناسی» یا «جمال‌شناسی» ترجمه کرده‌اند ولی چون موضوع مطالعهٔ این علم بسیار وسیع‌تر از زشتی و زیبایی است، ما به دلیل نبودن معادلی دقیق‌تر، واژهٔ استه‌تیک را ترجیح دادیم/ مترجم.» (پانویس ص ۹ کتاب)

به باور ما پرهیز اندیشمند چندوجهی و فرهیخته‌ای چون احسان طبری (شاعر، نویسنده، مترجم، ادیب، خطیب، زبان‌شناس، جامعه شناس، مورخ، منتقد، روزنامه‌نگار، سیاست‌مدار، فیلسوف، دیالکتیسین نابغه، مبارز سیاسی و تئوریسین برجسته...) از به‌کار بردن برابرهای فارسی ذکرشده و ترجیح اصل واژهٔ لاتین استه‌تیک در آثارشان، نکتهٔ قابلِ تأمّلی است. سخن از شخصیّتِ ممتازی است که خود آفرینندهٔ بسیاری واژگان رایج در زبان فارسی نظیر: تاریک‌اندیش، دگراندیش، واپس‌گرا، چَکامه، ژرفش، ژرفاندن و ژرفیدن (مصدر)، دستاورد، بسیج، بسیجیدن (مصدر)، روشنفکر، شب‌زده، نماد، چونان، سنگلاخ، خرسنگ، مردُمش(انسانی‌کردن)،... بوده و صدها واژهٔ نوینِ فارسی را برساخته و سالهاست که وارد فرهنگِ لغاتِ فارسی معتبر و زبان رایج جامعه شده که پرداختن به آن در حوصله این نوشتار نیست.

طبری که خود یک زبان‌شناس است، در مقالهٔ مورد استنادِ ما (در بارهٔ برخی مسائلِ استه‌تیک و هنر) ترجیح داده بیش از صد بار از واژهٔ «استه‌تیک» به جای برابرهای نارسای موجود در زبانِ فارسی استفاده کند و این رنج را بر خواننده صبور آثارش تحمیل کند، امّا معادل‌های موجود را جایگزین آن نکند. با این حال، یک بررسی

اجمالی نشان می‌دهد که واژهٔ «زیبایی‌شناسی» متاسفانه یکی از برابرهایی است که در دهه‌های اخیر از سوی صاحب‌نظران ادبی و هنری و محافل آکادمیک، و در پایان‌نامه‌ها و آثار تئوریکِ ترجمه‌شده به فارسی نظیر کتاب فرامرزی که پیش‌تر اشاره شد، پذیرفته و رایج شده است.

چندسال پیش دوستی مشفق و علاقمند به شعر و ادبیات، واژهٔ «حِسّیک» را به جای استه‌تیک پیشنهاد کرده بود امّا به نظر می‌رسد که باید گفت آن‌هم نارساست. فعلا شاید بتوان برابرواژهٔ ادراکِ حسّی یا «هنرشناسیِ علمی» (به‌معنایی که مارکس به‌کار می‌گرفت یعنی «دریافتِ هنریِ جهان») را با تسامح معادلِ وام‌واژهٔ «استه‌تیک» پذیرفت، امّا باید در سطح کلّی در فکر برابرسازی مناسب و دقیق برای وام‌واژه‌ها در زبانِ پویا و زیبا و زندهٔ فارسی نیز بود.

بازگشت به فهرست

❋❋❋

«حقیقت» همان اندازه رایج خواهد شد که ما رواج‌اش دهیم.

این‌که «آفتابِ حقیقت در پرده نخواهد ماند»، حرفِ مُفتی است!

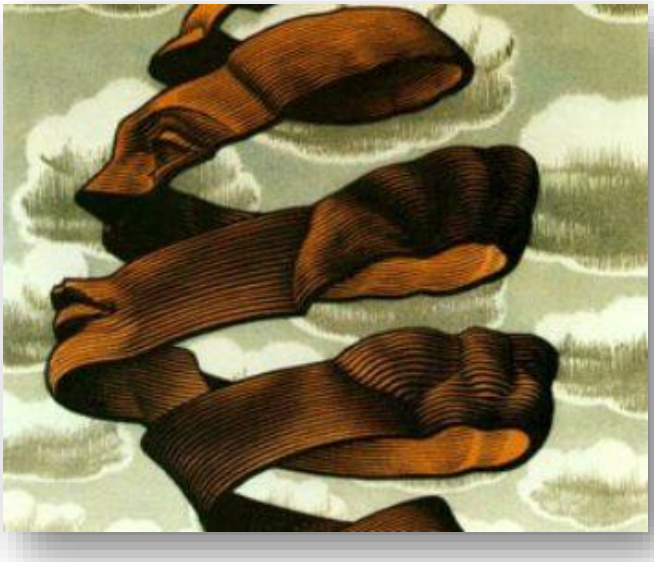
فقط دست‌های ما می‌تواند از پرده بیرون‌اش کشد!

برتولت برشت؛ زندگیِ گالیله

دیالکتیکِ شکل و محتوا در استه‌تیکِ مارکسیستی

بحثی در باب اسلوب نقدِ هنری مارکسیستی

مهران ماهور



درآمد

در تمامی ادوارِ نبردهای طبقاتی، همواره شاهد بازتابِ این کشمکش‌های اجتماعی در فلسفه و هنرِ هر دوران بوده‌ایم. لذا تشخیص انعکاسِ منافع طرفینِ درگیر در نبردِ سهمگین طبقاتی، در هنرِ هر دوره، برای یک منتقدِ مترقّی از اهمّیتی اساسی برخوردار است. جانب‌داری از یکی از این دوسویه‌ی نبرد را - می‌توان در استه‌تیکِ دوران‌های گوناگون تاریخی پی‌گرفت و مشاهده کرد که چگونه تغییر و تحوّلاتِ تاریخی مُهرِ خود را بر آثارِ هنری و ذائقهٔ دوران نهاده‌اند (و البته این به مفهوم به‌ابتذال‌کشیدنِ درکِ تاریخی-منطقی از راه جست‌وُجوی زمینه‌های مادّی هر اثرِ هنری ویژه نیست): اگر افلاطون بر خلافِ سقراط، زیبایی را امری ورای فعالیت و کنشِ انسانی می‌دانست و هنر را به تقلیدِ صرف تقلیل‌داده و آن‌را تحقیر می‌کرد، می‌توان جانبداری از یکی‌از دو سویه‌ی کشمکش بر سرِ درکی انسان‌مدارانه را در این دیدگاه، در جامعه‌ی یونانِ باستان ملاحظه کرد. در قرونِ میانه نیز، کلیسا هنر را برای تثبیتِ اقتدارِ خود و ترویج باورهایش به خدمت گرفت و در استه‌تیکِ کلیسایی، زیباییِ کامل و برتر از آنِ خداوند بود که کلیسا به عنوان نماینده‌ی زمینی آن، به نوبه‌ی خود تحکیم‌کننده‌ی مناسباتِ اقتصادی حاکم بود.

در عصرِ نوزایی، ایتالیا به همراه دولت-شهرهایش، پیش‌گامِ فرهنگِ بورژوازی با گرایشاتِ دموکراتیکش بود و در مقابلِ کلاسیسیسمِ فرانسوی در دوران سلطنتِ مطلقه‌ی لویی چهاردهم، برداشتی کاملاً محافظه‌کار و موافق ذوقِ اشراف را نمایندگی می‌کرد(عبادیان،۱۳۸۱: ۲۱-۱۶). در عصرِ روشنگری نیز گرایشاتِ گوناگون هنری را که نهایتا به سودِ این یا آن جریانِ اجتماعی عمل می‌کردند، شاهدیم، که به عنوان نمونه می‌توان به حمایتِ **دیدرو**، فیلسوفِ ماتریالیستِ فرانسوی، از رئالیسمِ هنری اشاره کرد. در عصر گسترشِ سرمایه‌داری، مارکسیسم نیز به عنوان علمِ مبارزه‌ی زحمت‌کشان، استه‌تیک و جهت‌گیریِ ویژه‌ی خود را داراست که برخواسته از درکِ ویژه‌اش

از جهانِ پیرامون و چشم‌اندازش برای تغییر مناسباتِ مبتنی بر استثمارِ فرد از فرد است. یکی از نکاتِ کلیدی در استه‌تیکِ مارکسیستی، درکِ ویژه و دیالکتیکی از رابطه‌ی شکل-محتوا است. بررسی این رابطه در هر اثرِ هنری یکی از پُراهمّیت‌ترین مسائل در تحلیل و نقدِ آن اثر است. عمده کردن یکی از این دو سویه و بی‌اهمیت‌کردنِ جنبه‌ی دیگر، موجب درکِ کژدیسه و انحراف در نقد و تحلیل آثارِ هنری خواهد بود و فرد را به دامنِ شکل-گرایی(فُرمالیسم)، یا در مقابل، مضمون‌گراییِ مبتذل خواهد کشاند. پیش از آغازُ بحث، نگاهی اجمالی به مفاهیمِ شکل و محتوا بی‌فایده نخواهد بود.

مفهوم محتوا و شکل

مضمون یا محتوای هر پدیده به طور عام و آثار هنری به طور خاص، عبارت است از عناصر به وجودآورنده، نحوه‌ی تاثیر و تاثُر متقابل آن‌ها، عملکرد و خواص آن پدیده. این عناصر و روابط درونی آن‌ها، مضمون یا محتوای سازنده‌ی هر شیئی، پدیده یا رَوَند است.

در یک اثرِ هنری، مضمون یا محتوا، بازتابِ واقعیاتِ عینی و ذهنی (طبیعت، زندگی اجتماعی و مناسباتِ میانِ انسان‌ها و غیره) به شکلی استه‌تیک است. **احسان طبری** عناصر اصلی محتوای هنر را چنین برمی‌شمارد: *«عناصر اساسی مضمون هنری عبارتند از مطلب یا موضوع (تِم) و اندیشه (یا ایده). **موضوع** یک سلسله مسائلِ حیاتی را که در اثرِ معیّنِ هنری منعکس می‌شوند و بیان و تحلیل می‌گردند، مطرح می‌سازند. اندیشه یا ایده، ماهیّتِ پدیده‌های مطرح شده و تضادهایی را که در واقعیّت وجود دارند و ارزیابی این پدیده‌ها به شکلِ تصویرپردازانه و عاطفه‌انگیز از نظرگاهِ یک آرمانِ استه‌تیک به میان می‌کشد و شخص را به نتیجه‌گیری‌های معیّنِ هنری، اجتماعی و اخلاقی می‌رساند.»*(طبری، ۲۰۰۱: ۳۲۰).

به بیان دیگر، محتوای هر اثرِ هنری تنها به بازتابِ واقعیّتِ منعکس‌شده در آن محدود نیست؛ ما در هر اثرِ هنری، هم با موضوع و هم با اندیشه‌ی هنری مواجهیم: موضوعِ هنر همان رابطه‌ی واقعیّت با هنر و بازتابِ آن در هر اثرِ هنری به میانجیِ ایماژهاست. از دیگر سو، ما در هر اثرِ هنری خاصّ با چگونگی انعکاسِ واقعیّتِ عینی در ذهنِ هنرمند برخورد می‌کنیم که این چگونگی نه فقط ناشی از به کارگیری ایماژها، بلکه منبعث از دیدگاهِ ایدئولوژیک و جهان‌بینی فردِ خالقِ اثر است. در حقیقت، محتوای هر اثرِ هنری را می‌توان شامل یک عنصرِ عینی -زندگیِ منعکس‌شده- و یک عنصرِ ذهنی -مجموعه‌ی باورهای فردِ هنرمند و جهان‌بینیِ وی- دانست. در حقیقت، محتوای هر اثرِ هنری آمیزه‌ای‌است از «موضوع» اثر که به میانجیِ ایماژها از زندگی واقعی بازتاب‌یافته و شخصِ «هنرمند» که موضوع را مطابق درکِ استه‌تیک و نیز ایدئولوژیکِ خویش تصویر می‌کند و دقیقا در همین‌جاست که گره از رازِ تفاوتِ آفرینشِ آثارِ هنری هنرمندانِ مختلف از یک موضوعِ واحد، گشوده می‌شود.

مضمون یا محتوای هر پدیده به شکلِ ویژه‌ای قوام‌یافته که این قوام‌یافتگی موجب پایداری نسبی محتوای شیئی یا پدیده در زمان و مکان است. شکل یا فرم که موجب قوام‌یافتنِ محتوای هر پدیده است، عبارت است از چگونگی ترکیب و نیز ساختارِ پایدارِ عناصر و ارتباطاتِ درونی هر محتوای خاصّ؛ به بیانِ دیگر، شکل، هیأتِ ظاهری و نسبتا پایدارِ هر پدیده است که مضمون بدان واسطه تَعَیُّن می‌یابد.

آثارِ هنری می‌توانند به اشکالِ گوناگونی پدید آیند که این گونه‌گونی ناشی از ترکیباتِ مختلف عناصرِ سازنده‌ی شکل هستند که مطابقِ ذوق و توانمندی مؤلّف و در تناسب با محتوا، انتخاب می‌شوند. درباره‌ی رابطه-ی شکل و محتوا اندکی بعد سخن خواهیم گفت، امّا یادآوری این نکته لازم است که شکلِ هنری از مؤلّفه‌های مختلفی تشکیل می‌شود که بعضی از آن‌ها عبارتند از: سوژه یا واقعه؛ کمپوزیسیون؛ زبانِ هنری؛ اسلوب؛ وسایلِ مادّیِ بیان و تصویر و...

رابطه‌ی شکل و محتوا

محتوا(مضمون)-شکل، به عنوان یک زوجِ دیالکتیکی، بدونِ یک‌دیگر امکانِ وجود ندارند و کاملا به هم وابسته-اند؛ محتوای بدون شکل و شکل بدون محتوا وجود ندارند؛ محتوا برای بروز باید در شکلی متجلی شود و شکل نیز باید بیان‌گر محتوای یک پدیده‌ی خاص باشد. به همین سیاق، هر اثر هنری نیز باید شامل یک مضمون باشد و حتی در برخی دبستان‌های پوچ‌گرایانه‌ی هنری، نظیر دادائیسم، که گویا آثار هنری هیچ مفهومی ندارند، هنرمند در حال بازنمایی درکِ ناامیدانه و آشفته‌ی خود از انسان و جهان است. در نزد برخی از افراد که به فرم یا شکل اهمیت درجه‌ی اول می‌دهند و به دنبال شکلِ منزّه و فارغ از محتوا هستند نیز، عملا درکی ویژه از جهان و انسان وجود دارد که البته درکی ارتجاعی و منحط است اما به هرروی نمایان‌گر نوعی از مضمون است. فقدان هر یک از این دو عنصرِ پیش‌گفته -شکل و محتوا- پدیده یا شیئی را از زمره‌ی آثار هنری خارج می‌کند.

ارتباطِ عناصرِ شکل و محتوا، ارتباطی ناگسستنی است، امّا در این وحدت اولویت با محتوا است زیرا محتوا آن شالوده‌ی مادّی‌است که عاملِ اوّلیه است. از این اولویت، به‌هیچ‌روی نباید بی‌اهمّیت‌بودنِ شکل را، خصوصا در آثارِ هنری نتیجه گرفت زیرا چه بسا، مضامینِ عالی و مترقی که به علتِ بی‌تناسبی یا کیفیتِ نازلِ فرمِ ارائه، قادر به تاثیرِ مطلوب بر مخاطب و کمک به تغییرِ جهان نیستند. از طرفِ دیگر، باید بر این نکته نیز تاکید کرد که رابطه-ی شکل و محتوا رابطه‌ای خطّی و یک‌سویه نیست: زیرا شکل نیز نقشی فعّال و مؤثّر دارد و تناسبِ آن با محتوا منجر به رشد و شکوفایی محتوا خواهد شد و بالعکس، عدمِ تطابقِ شکل با محتوا به مانعی در برابر رشد و تکامل بدل خواهد شد. این تطابقِ فرم و مضمون را هم‌بستگی آنها نیز نامیده‌اند. در حقیقت، علاوه بر موضوع وحدتِ ارگانیکِ شکل و محتوا، مسئله‌ی دیگری که درباره‌ی رابطه‌ی این‌دو حائز اهمیت است، هم‌بستگیِ فرم و مضمون است. وحدتِ شکل و محتوا به معنای عدم وجودِ هریک بدونِ دیگری، همواره و در پدیده‌ی هنری یا غیرِ هنری صادق است، امّا این حقیقت به‌معنای آن نیست که همواره تمامِ آثارِ هنری در تأمینِ هم‌بستگی فرم و مضمون موفّق هستند؛ بسیاری از مضامینِ عالی، شکلِ رسایی برای بیان نمی‌یابند و چه بسا نوآوری‌های خلّاقانه-ای در شکل که در فقدانِ محتوای مناسب، کم‌اثر خواهند شد؛ **آونر زیس** در اثرِ خواندنی خود، **پایه‌های هنرشناسی علمی**، عبارت جالبی را از **پوشکین** در این‌باره نقل می‌کند: *«دو اثر سخت ناقابل است؛ یکی آن‌که به علّتِ فقدانِ احساس و اندیشه، کلمه‌ی بی‌رمق بر صفحه می‌نشیند و دیگری آن‌که انبوهِ فشُرده‌ی احساس و اندیشه، در کلماتِ نارسا خفه می‌شود.»*(زیس، ۱۳۶۰: ۱۳۲).

به‌هرروی در پدیده‌ها، تکامل ابتدا در مضمون و محتوا رخ می‌دهد و سپس شکل از آن متاثر می‌شود: *«اگر شکل مطابق با مضمون تغییر نکند، سببِ کُندی یا توقّفِ تکاملِ محتوا خواهد شد و اگر تناقضِ جدّی میانِ فرم*

و مضمون به‌وجود آید، ممکن است به‌تدریج شکلِ نوینی متناسب با مضمونِ نوین پدید آید.»(طبری، ۲۰۰۱: ۶۶). البته شایانِ ذکر است که اشکال با توجه به استقلالِ نسبی خود، قوانینِ ویژه‌ی تغییر و تکاملِ خود را نیز دارا هستند؛ این استقلالِ نسبی و تغییر و تکامل، که به نوبه‌ی خود بر محتوا نیز تاثیر می‌گذارد، از جنس استقلالِ نسبی روبنا نسبت به زیربنا است. **نیک‌آیین** با ذکرِ مثالی از جامعه، رابطه‌ی شکل و محتوا را چنین شرح می‌دهد:

«شکل اگرچه وابسته به مضمون و تابعی از آن است، ولی بین این‌دو تضادی نیز وجود دارد، این تضاد بین شکل و مضمون، ناشی از تحوّل و تکاملِ همه‌ی پدیده‌هاست. مضمون هرگز در یک سطح باقی نمی‌ماند. شکل نیز تغییر می‌کند. ولی مضمون از شکل سریع‌تر تحوّل می‌پذیرد. شکل ثابت‌تر است، مضمون پویاتر است. شکل در تکاملِ خود معمولا از مضمون عقب می‌ماند زیرا که وابستگی و تبعیت، مکانیکی و سطحی نیست. زیرا که قوانینِ رشدِ «شکل» دارای استقلالِ نسبی است. ریشه‌ی تضادّ این دو جنبه در وحدتِ دیالکتیکی آن‌ها در همین-جاست. وقتی عقب‌ماندن شکل از مضمون و سپس عدمِ تطابق، کار را به تضاد بکشاند، آن‌وقت تطابق دوباره از طریق نفی و طردِ شکلِ کهنه که مانع تکاملِ مضمون شده باشد، صورت می‌گیرد. حلّ تضاد بنا به شرایطِ زمان و مکان و خصوصیّت هر شیئی و پدیده‌ی طبیعی و اجتماعی به صورت‌های مختلف انجام می‌گیرد. نمونه‌ی روشن همان رشدِ نیروهای مولّده(مضمون) در یک «شیوه‌ی تولید» است که با پویایی خود از مناسباتِ تولیدی جلوتر می‌رود تا آنجا که این شکل، سدّ ادامه‌ی رشدِ نیروهای مولّده می‌شود. عوض‌کردن شکل(مناسباتِ تولیدی) که دیگر با مضمونِ جدید(سطح و خصلتِ جدیدِ نیروهای‌مولّده) نمی‌خواند، به یک نیازِ عینی بدل می‌شود. این تضاد را انقلاب حلّ می‌کند.»(نیک‌آیین، ۱۳۹۱: ۲۶۳).

نمونه‌ای از این «انقلاب» برای تطابقِ مجددّ شکل با محتوا را می‌توان در پدیده‌ی شعرِ نوی فارسی مشاهده کرد که تا پیش از آن مدّت‌ها بود که اشکالِ کلاسیک قادر نبودند تا ابزارِ رسایی برای بازتابِ مضمونِ جدید هنر - زندگی و مسائلِ معاصر- باشند و لذا علی‌رغم کوشش‌هایی که برای تطابقِ شکلِ کهن با مضمونِ نوین انجام‌شد - مثلاً در نزدِ عارف یا ایرج‌میرزا و دیگران- عملا محتوای جدید خودرا در شکلی نوین، متجلی نمود.

نمونه‌ای از درکِ رابطه‌ی محتوا و شکل در یک نقدِ مارکسیستی

برای آن که نمونه‌ای دست اول از چگونگی درکِ مارکسیستی از مفاهیم شکل و محتوا در بررسی یک اثر هنری به دست دهیم، نگاهی به نقدِ **مارکس** از یکی از آثارِ **فردیناند لاسال** بسیار مفید خواهد بود. وی در بخش‌هایی از نامه‌ای که در نوزدهم آوریل ۱۸۵۹ به **لاسال** نوشت به نقدِ رمانِ وی به نامِ **فرانتز فن‌سیشین‌گن** پرداخت. وی درباره‌ی رمان نوشت: *«... قبل از هر چیز من می‌بایستی ترکیب و تحرّکِ آن را تحسین نمایم ... قبل از این‌که نظر صرفا انتقادی‌ام را مطرح نمایم، لازم به تذکر است که پس از یک‌بار خواندنِ آن سخت به هیجان آمدم و بنابراین خوانندگانی را که بیش‌تر تابعِ احساسات هستند، حتّی بیش‌تر به هیجان خواهد آورد و این دوّمین جنبه و جنبه‌ی بسیار مهمّی است.»* در این‌جا مارکس به تاثیرِ داستان بر مخاطب به عنوان نتیجه‌ی تناسبِ محتوا و شکل می‌پردازد و ترکیب و تحرّکِ سیر رمان را نیز که مربوط به شکلِ اثر است می‌ستاید. در ادامه مارکس اظهارنظر می‌کند که چون اثر در قالبِ شعر است، بهتر بود که لاسال «هجاها را

هنرمندانه‌تر جلا» می‌داد. اما بلافاصله پس‌از این اظهارنظر چنین می‌نویسد: «*... هرچه قدر هم که **شاعرانِ حرفه‌ای** [تاکید از مارکس] از این بی‌توجهی[غیرِحرفه‌ای‌بودن هجاها] هیجان‌زده گردند، معهذا من آن را در مجموع مثبت می‌دانم زیرا که جوجه‌شاعرانِ مقلّد، دیگر چیزی به جز زرق وُ برقِ ظاهری ندارند.*»(مارکس، ۱۳۸۰: ۸۷). دراین‌جا مارکس درعینِ تاکیدی که بر اهمّیت شکل می‌کند (درخواست جلادادنِ هنرمندانه‌ترِ هجاها)، اما در برابر «زرق‌وبُرقِ ظاهری» شاعرانِ حرفه‌ای، اولویت را به محتوا می‌دهد.

کشمکشِ تراژیک درونِ داستان، به عنوان مضمون آن، همان چیزی‌است که از منظرِ مارکس حزبِ انقلابی سال‌های ۱۸۴۸-۴۹ را به زوال کشیده و لذا می‌نویسد که « *من بسیار صمیمانه از هر ایده‌ای که آن‌را مسئله‌ی محوری یک تراژدی مدرن نماید استقبال می‌کنم. ولی باز از خودم سئوال می‌کنم که آیا موضوعی که انتخاب کرده‌ای موضوعِ مناسب برای نشان‌دادنِ آن کشمکش هست؟*» وی در عینِ تاییدِ بخشی از محتوا نسبت به کارآیی ایده‌ی نویسنده برای بازنمایی موضوع اظهارِ تردید می‌کند؛ در حقیقت مارکس کاملا به کالبدشکافیِ اثر پرداخته است و تنها به تاییدِ مضمونِ اثر اکتفا نمی‌نماید.

وی حتّی درباره‌ی نحوه‌ی عملکردِ پرسوناژها و قضاوت درباره‌ی موقعیت‌های تاریخی در درونِ رمان نیز حساس است وی می‌نویسد: «***سیشین‌گن**[قهرمانِ داستان] به دلیلِ حیله‌گری‌اش نبود که پنهان شد. او به این دلیل مخفی شد که یک شوالیه بود و طبقه‌ی در حالِ مرگی را نمایندگی می‌کرد که علیه نظام موجود یا لااقل شکلِ جدیدِ آن به‌پاخاسته بود... او تنها یک دون‌کیشوت است، اگرچه دون‌کیشوتی که از لحاظِ تاریخی توجیه شده است*» (مارکس، ۱۳۸۰: ۸۸).

مارکس در بخش دیگرِ نامه به مطالبی اشاره می‌کند که در حقیقت نمایان‌گر عدمِ هم‌بستگیِ کاملِ شکل و محتوا در رمانِ موردنظر است؛ شخصیت‌پردازی **لاسال** قادر به بیانِ دقیقِ مضمون و ایده نیست و پرسوناژهای «نماینده‌ی اشرافیِ انقلاب» از نظر **مارکس** «نباید توانسته باشند تمام منافع را نمایندگی کنند»، بلکه از منظرِ مارکس «درست» این بود که نمایندگان انقلابیِ شهرنشینان نقشِ فعال‌تری داشته باشند. از منظر **مارکس** این خطای **لاسال** در شخصیّت‌پردازی موجب شده تا کاراکترهای وی قادر نباشند تا به شکل بهتری، مدرن‌ترین اندیشه‌ها را به زبانی ساده بیان نمایند. البته **مارکس** خطای شخصیت‌های رمان را کاملا مرتبط با خود **لاسال** می‌داند و بدین‌گونه بر اهمیتِ شخصِ نویسنده و دیدگاه‌هایش در اثر هنری تاکید می‌کند: «*... به نظر من بزرگ-ترین عیبِ کارِ تو در این است که از طریقِ **شیلر** افراد را به سخن‌گویان روح زمانه تبدیل می‌نمایی. آیا تو خود- همانند فرانتز فن سیشین‌گن با قراردادن مخالفتِ شوالیه‌وارِ لوتری در مقامی بالاتر از مخالفتِ **مونتزرِ** عامّی- تا اندازه‌ای یک اشتباهِ دیپلماتیک مرتکب نشده‌ای؟*»(مارکس، ۱۳۸۰: ۸۹).

جمع بندی

در استه‌تیک و نقدِ هنریِ مارکسیستی، درک صحیح از رابطه‌ی دیالکتیکِ محتوا و شکل، یک مسئله‌ی اساسی است. در این وحدتِ ارگانیک، اولویت با محتوای اثر است، اما شکل نیز از استقلال نسبی برخوردار بوده و

بر محتوای اثر تاثیرگذار است. عدمِ تطابق و همبستگی فرم و مضمون در هر اثر هنری می‌تواند به نارسایی اثر و یا مُهمل‌بودن آن بیانجامد.

گرایشاتِ هنری که به فُرم اهمیت درجه‌ی اول می‌دهند(*Form- Oriented*) و در سوی دیگر آنانی که منحصرا به محتوا می‌پردازند(*Content-Oriented*) هر دو انحرافاتی هستند که از عدم درکِ صحیح وحدتِ ارگانیک میان فرم و مضمون نشات می‌گیرند. یگانه برداشت درست از مسئله بر پذیرش وحدت دیالکتیک شکل و محتوا و نیز همبستگی آن‌ها بنا شده است.

برخی از منابع:

- ایگلتون، تری(۱۳۸۳)؛ *مارکسیسم و نقد ادبی*؛ ترجمه‌ی اکبر معصوم‌بیگی؛ نشر دیگر
- زیس، آونر(۱۳۶۰)؛ *پایه‌های هنرشناسی علمی*؛ ترجمه‌ی ک.م. پیوند؛ انتشارات حزب توده‌ی ایران
- طبری، احسان(۱۳۸۶)؛ *نوشته‌های فلسفی و اجتماعی مجلد دوم*؛ انتشارات حزب توده‌ی ایران
- طبری، احسان(۲۰۰۱)؛ *آموزش فلسفه‌ی علمی یا بنیاد آموزش انقلابی*؛ انتشارات انجمن دوستداران احسان طبری
- عبادیان، محمود(۱۳۸۱)؛ *زیبایی‌شناسی به زبان ساده*؛ مرکز مطالعات و تحقیقات هنری
- مارکس، کارل و انگلس، فردریش(۱۳۸۰)؛ *درباره‌ی تکامل مادی تاریخ*؛ ترجمه‌ی خسرو پارسا؛ نشر دیگر
- نیک‌آئین، امیر(۱۳۹۱)؛ *ماتریالیسم دیالکتیک و ماتریالیسم تاریخی مجلد اول*؛ انتشارات حزب توده‌ی ایران

بازگشت به فهرست

❋❋❋

انسان برای شکست آفریده نشده است، می‌توان نابودش کرد اما نمی‌توان شکستش داد...شکستِ واقعی نه در باختن، که در تسلیم شدن است.

ارنست همینگوی

در بارهٔ هنر و اِستِه‌تیک

زنده‌یاد شهاب موسوی‌زاده، نقاشِ پیش‌کسوت و منتقدِ هنری

در چند سال پیش نمایشگاهی از کارهای اینجانب در خانهٔ هنرمندان برگزار گردید که دارای یک ویژگی بود بر اساس گوناگونی کارها که آویزان بود. در این نمایشگاه به همان ویژگی گفت‌وگوهای گوناگونی نیز با شرکت هردو جانبِ مردم و نقّاش(اینجانب) شکل گرفت که در مجموع نشان ازاین داشت که مردم و بیش از همه جوانان تمایلِ شایانی نشان می‌دهند که حتّی کوچک‌ترین و ساده‌ترین عناصرِ بکاررفته در کارها را موردِ توجّه و مداقه و مباحثه قرار دهند. از این‌رو من نیز که همیشه از گفت‌وگوی دقیق دربارهٔ هنر و فرهنگ و جامعه استقبال می کنم و آنرا دلیلِ مهمّی در رشدِ هنر و رشدِ هنرمند و رشدِ مردم می‌دانم، شادمان و ناخسته بدان می‌پرداختم. این گفت‌وگوها در هر دو جانب سببِ اندیش‌مندی دقیق‌تر می‌شود...، در جانبِ مردم و در جانبِ هنرمند...

اجزای تشکیل‌دهندهٔ آثارِ هنری نمایندهٔ اصیلِ درکِ هنرمندان است از جامعه و حرکتِ جامعه و تکاملِ منظّم رشدِ فرهنگی در ذهنِ جامعه که دراین آثار منعکس است. نقدِ دقیق آثارِ هنری از سوی مردم و از سوی منتقدین متبحّر و اصیل سببِ اعتلای ذهنی و فنّی کارِ هنرمند و از آنرو اعتلای مبانی اندیشه‌ورزی مردم و هنرمند بطورِ دو جانبه می‌شود که این درست همان چیزی است که کمبودِ آن در فرهنگِ ما به‌درستی احساس می شود...

در همان بحث های شورانگیزی که در همان نمایشگاه انجام گرفت کاملا مشهود بود که مبانی بحث دارای ضعفِ محسوسِ ذهنی(تئوریک) بسیاری است. مثلا هنرمندان خود هنوز نتوانسته اند هنر و هنرورزی را با واژه‌های لازم تعریف و بطورِ قابلِ درک تبیین کنند به‌ویژه این‌که هنوز واژه‌های لازم، یگانگیِ استفاده را ندارد... و باز بطور مثال هنوز ما تعریفِ مشخّصی از واژهٔ «اِستِتیک» (که در زبانِ ما متأسفانه به سهو به «زیبائی‌شناسی» ترجمه شده است) که مهم‌ترین عنصرِ آفرینشِ هنری است نداریم و به سهوی آشکار نزدیک به همهٔ هنرمندان بویژه هنرمندانِ رشته‌های هنرهای بَصَری (من هنوز واژهٔ مشخّصی در فارسی برای هنرهای بَصَری نیافته‌ام و البته پیگیری هم نکرده‌ام) چون نقاشی و مجسّمه‌سازی، دانشِ استتیک را به‌سان و به‌معنای زیبائی‌شناسی بکار می برند که بسیار ابتدائی و پیشِ پا افتاده است.... زیبائی تنها یک عنصر در بینِ بسیاری عناصرِ حیطهٔ وسیعِ شناختِ استتیک است که با مقولاتِ وسیع احساس و شناختِ ذهنی مرزبندی می شود.

اندوه... بزرگداشت... پنهان‌کاری... شگفتی... و تحسین... تأثر... تعجب... تحمّل... انزجار... و دوستی و شادی و دهها احساسِ دیگر که در این حیطه قرار می‌گیرد.

خنده‌دار است وقتی در برابر اثرِ تاریخی «اعدامِ انقلابی‌ها» آفریدهٔ «فرانتسیس گویا» نقاشِ رئالیستِ کبیر اسپانیا بایستیم و بگوئیم چه زیباست... این نقاش(گُویا) چه قشنگ کشیده سربازانِ جوخهٔ اعدام را.... چه قشنگ کشیده تیرباران مردم را...

خُب باید از خود شرم کنیم.... حتّی اگر در برابرِ ده ها پردهٔ نقاشی از موضوعِ گُل بایستیم، باید در ابتدا به ژرفای کار توجّه کنیم تا گرفتاِ فُرمالیزم نشویم که تنها زیبائی را منظور می‌کند و می‌توان پرسید آیا گُل غیر از احساسِ زیبائی، احساسِ دیگری در قلبِ ما بر نمی انگیزد؟... احساسِ دیگری وجود ندارد؟... مثلا یک نقاش نمی‌تواند از کشیدنِ گُلی احساسِ نفرت از یارِ بی‌وفا را منظور داشته باشد یا تحسینِ کسی که مثلا کارِ مهمّی انجام داده، مثلا شگفتی در برابر عظمتِ پردهٔ مونالیزای لئونارد داوینچی که چندین احساسِ گوناگون در آن به عالی‌ترین وجه بررسی شده است از جمله شادی آبستنیِ یک زن.... غرورِ مادربودنِ او و حضورِ آگاهانه‌اش در جهانِ هستی با تکیه به منظرهٔ کوهساران(ایتالیا) پشتیبانِ آزادیِ زن یا سِحرِ شادی بسیار آگاهانهٔ یک انسانِ زحمت‌کش (مونالیزا خمیرگیر در نانوائی همسرش بود) باشد. در برابر عظمتِ هستی و هم عظمتِ منظرهٔ کوه و رودی آشنا در ایتالیا که میهنِ اوست برای زندگیِ خود و آفرینشِ کودکی که عالی‌ترین شکلِ آفرینش است.... عظمتی است مونالیزا.... وبه دلیل عظمتِ استتیکی خود ارزشمند است... تنها تکنیکِ فوق العادهٔ نقاشی داوینچی در قرنِ پانزدهمِ مسیحی نیست...

باید هشیار بود... مونالیزا در واقع لبخند نیست که به لب دارد، بلکه شگفتی و تحسینِ جهان و بودن در جهان است... تقدّسِ جهانِ قدسی جاودان است که در گوشهٔ لبِ مونالیزا آشکار شده است. همهٔ این احساساتِ عالی بشری درکارِ هنرمندِ دانشمندِ فیلسوف لئونارد داوینچی ثبت است...

بیشترِ نقاشانِ ما دانشِ استتیک را به سهو به‌سانِ فلسفهٔ زیبائی‌شناسی بکار می‌برند و در تجزیهٔ اثرِ هنری آنرا فقط به نظم قرارگرفتنِ اجزای شکل در اثرِ هنری نسبت می‌دهند. قلم‌گذاری و رنگ و آهنگ و نمایش و ساختمان و شعر و داستان و ادبیّات... در همهٔ هنرها... درحالی‌که استتیک نتیجه و عصارهٔ احساسات و مُدرکاتِ هنرمند در تکوینِ مشخّصی از احساس و اندیشه می باشد که آن‌را از اصولِ مادّی و تکنیکی آفرینش جدا می‌کند...

به این ناشناختِ فاحشِ زیبائی‌شناسی بجای دانشِ استتیک باید اذعان داشت که هنرمندان موظّف‌اند به این دانش توجّهٔ ویژه نشان دهند تا بتوانند در آفرینشِ خود دارای توانِ بررسیِ نقطه به نقطه... جابه‌جا... خانه‌به‌خانه... شهر به شهر... کوه به کوه....رود به رود و ستاره به ستاره و خورشید و ماه به خورشید و ماه... و مردم به مردم.... کشورمان را بشناسند و بتوانند از هنرآفرینی در جهان بهره گیرند و آثاری خلق کنند که فرهنگِ جامعهٔ تاریخی خود را تا قلّه‌های باشُکوهِ شناختِ میهن و مردمِ خود بالا برند...

«شناخت» دو عنصرِ بسیار بُغرنج پایه‌ای دارد که به نامهای نظر(تئوری) و عمل(پراتیک) انجام وظیفه می کند و هریک بدونِ دیگری پای در گل می‌ماند و به انجامِ درست نمی‌رسد و در نهایت یک بلبشوی ناهنجارِ درک و

خلاقیت ایجاد میکند که درست سرنوشتِ هنرآفرینی در صدسالِ اخیر مردمِ ما را نمایش می دهد... ما بدونِ کوچک‌ترین رابطهٔ فرهنگی با تاریخ اروپا و نهایتا با تاریخ آمریکا دست به کارِ آفرینش به شیوهٔ مدرنیزمِ اروپا و آمریکا شده ایم، بدونِ این‌که آن مدرنیزم را بشناسیم... مشغولِ هنرآفرینی به‌شیوهٔ آنها شده ایم، بدونِ هیچ‌گونه اطلاعی حتّی از مدرنیزم که پیش از هرچیز وابستهٔ مطلق به اقتصادِ آن سرزمین‌هاست... وابستهٔ مطلق به امپریالیزم است و بدون درکِ کوچک‌ترین حرکت های اقتصادی و یا حتّی فورمول‌های بغرنجِ اروپائی و آمریکائی برای تشکیلِ زندگی نوین که پایه ای پانصد ششصد ساله در اروپا دارد، به مدرنیسم اعلانِ وفاداری می‌کنیم و حتّی با شجاعت و غرورِ باسمه‌ایِ تمام، خودرا نمایندهٔ مدرنیزم در سرزمینِ فلک‌زدهٔ خود می‌دانیم که هنوز در آن مفاهیمِ ابتدائی اقتصادِ مدرن را نمی فهمیم...

این‌جاست که نظر(تئوری) بدونِ عمل(پراتیک) و عمل بدونِ نظربه به انجامِ درست نمی‌رسد و به یک بلبِ شوی ناهنجارِ درک و خلاقیتِ نا اَنجام می‌یابد. بله، ناانجام..... و این در ست سرنو شتِ هنرآفریـ نی در صد سالِ اخ یر میهنِ ماست...

هنوز در ذهن و اندیشهٔ هنرمندانِ ما تعریفِ درست و فراگیری از هنر یافت نمی‌شود و در توجه به گفت‌وگو و سخنرانی‌ها و نگارشاتِ ایشان ملقمهٔ درهم پیچیده ای غیرِ قابلِ درک حتّی برای خودِ هنرمندان بهم بافته می‌شود که هیچ‌گونه مبنائی ندارد که حتّی به بافته‌های هنرمندِ دیگری لااقل در شکل شباهتی داشته باشد دستِ‌کم... هر هنرمندی در ذهنِ خود دنیائی از تئوری سرهم می‌کند که در نظر قابلِ استناد و استفادهٔ جامع نیست و حتّی قابلِ درک نیست...

باید استتیک و هنر و رابطهٔ آنها با یک‌دیگر تعریف مشخّصی داشته باشد. باید چهار عنصرِ هنرآفرینی یعنی: شکل، موضوع، ترکیب، و محتوا بطورِ عامّ و خاصّ تعریف شود...

قریب به اتفاقِ هنرمندانِ ما... شکلِ اثرِ هنری را با ترکیب در آن یک‌سان می‌گیرند و یا موضوع را با محتوا.... قریب به اتفاقِ هنرمندان این چهار عنصر را نمی‌شناسند و یا بطورِ مخدوشی آنها را نادرست در ذهن دارند... کوششی هم برای شناختِ آن و یا رفع نادرستی‌های آن نمی‌کنند.... هنر یک مقولهٔ واحد است دارای ویژگی‌های روشن که هنرمند در ضمنِ رشدِ عملیِ(پراتیک) خود و فنّیِ(تکنیک) خود باید و باید نظریهٔ(تئوری) خود را رشد دهد و از هیچ‌گونه کوششی در این مورد دریغ نورزد... عمل با نظر راهِ درست را می‌یابد، و نظر با عمل خود را

می‌سنجد و وفق میدهد. این دو عنصرِ اصلیِ آفرینش در همهٔ زمینه‌های زندگی انسانی عمل می‌کند و هم می‌سنجد... نباید کوتاه آمد....

استتیک براساس درکِ نادرست از آن به زیبائی‌شناسی یا زیباشناسی و یا حتّی جمال‌شناسی ترجمه شده است و متاسفانه موسیقی‌دان و آهنگ‌سازِ کبیرِ ایران، علینقی وزیری نیز از آن استفاده کرده است و به همین دلیل در اشاعهٔ برداشتِ نادرست از آن توسطِ هنرمندانِ دیگر مؤثّر بوده است... آنها با استناد به او درکِ نادرستِ خویش را اشاعه داده اند که زهی اَسَف....

در صدسالِ اخیر هنرمندان که با عنصری جدید در هنر روبرو بوده اند، آن‌را به شکلِ فراگیری بکار برده‌اند و گناه‌کار یا بی‌گناه، لطمهٔ دردناکی بر پیکرِ نظریه(تئوری) در هنر وارد آورده اندکه بر ماست چون از آن به‌درستی آگاه شده‌ایم، بکوشیم حال، آن‌را به‌درستی اشاعه دهیم... استتیک با آن درکِ نادرست، بسان یک اصلِ شکلی شناخته شده است درحالی‌که منظور از آن انعکاسِ شناختِ احساساتِ بسیار گوناگونِ انسان در برخورد با جهانِ عینی و هرگونه عامل و یا سببی که احساساتِ انسان را بر می انگیزد بوده است...

این دانشِ بسیار حساس که راهگشای خلاقیت بدیع انسان بطورِ عامّ و انسانِ هنرمند بطورِ خاصّ است، در ذهنِ ما فقط بسانِ توجه به زیبائی و عکس‌العملِ انسان در برابرِ زیبائی تبدیل شده است که آن‌هم بصورتِ یکی از مباحثِ فلسفه بررسی می‌گردد، درحالی‌که نزدیک به دو سده است که استتیک بسان یک دانشِ معتبرِ شناختِ عکس‌العمل‌های ذهنی انسان در برابرِ جهانِ واقع تعریف و مسلما پذیرفته شده است و اعتبارِ علمی یافته است و مانند هر دانشِ دیگری مسلّم است که بخشی از دینامیسمِ هستی را... جُنبشِ جهانِ بی‌کران را... ذهنِ انسان را درحیطهٔ فعالیت و شناختِ خود دارد....

به همین ترتیب، ترکیب که منظور از آن درکنارِهم چیدنِ اجزاء شکل نیست -که آن به‌خودِ شکل مربوط است-، بلکه ایجاد فضای لازم برای برخوردِ شکل، موضوع و محتوا است. یعنی فضای لازم برای فعالیتِ سه عنصرِ دیگر و هم خود در رابطه با سه دیگر.... کمی بغرنج است، ولی باید به آموختن‌اش تن بدهیم.... آفرینشِ هنری که ترکیبی است واقعا شگفت‌آور از بینشِ انسان در برخورد با آینده و ثبتِ آن(که در صورت دقیق‌بودن، خود پایهٔ جاودانگی می باشد) و در هر اثرِ هنری تابع ویژگی‌های تأثیرِ متقابلِ سه عاملِ دیگر عمل می‌کند. در این‌جاست که ارزش‌های جان‌فزای یک اثرِ هنری و نیز ارزش‌های تکاملِ هنر در یک جامعهٔ مشخّص تعیین می شود و صاحبِ هویّت و حیثیّت می شود...

من کوشیدم با این مختصر انگیزهٔ دقیق برگزاری نمایشگاهی از کارهای خویش را در خانهٔ هنرمندانِ ایران باز کنم و علاوه بر جلبِ توجّهٔ مردم و شائقان به دگرگونی در انتخابِ کارهای به‌نمایش گذاشته‌شده، برخورد با آفرینشِ هنریِ هنرمندان را با گوناگونی و فراوانی درستِ موضوع دریابم وچون انتظاردارم که کسانی که به نمایشگاه‌ها توجه دارند حتما کسانی هستند که اندیش‌گرند، به اندیشه‌ای ژرف‌تر دربارهٔ هنرمندان و وضع هنری وفرهنگی کشورمان وادارم و از ایشان بخواهم که با نظرِ خود نسبت به برگزاری چنین نمایشگاهی به من و به هنرمندانِ دیگر یاری دهند...

بنابراین با دستبردِ کوچکی به برخی نقطه‌های پیش‌گُفتارِ نشرشدهٔ آن نمایشگاه، آن‌را بازنشر می‌دهم تا یک سنجشی برای برگزاری آن باشد:

در این نمایشگاه بیننده با موضوع‌های متفاوت در برابر قرار می گیرد:

اسطوره ـ افسانه ـ مردمِ برجستهٔ ایران ـ انقلاب ـ طبیعتِ بی‌جان ـ چهره ـ کار به شکلِ روزمرّه....

گوناگونی موضوع روشن است که در خوردِ خود، گوناگونیِ شکل و فنّ می‌طلبد، امّا نه گوناگونیِ تحلیل و محتوا. در مدرنیسمِ اروپا و آمریکا در هنر(که در بین مردم ما به مدرنیسمِ غرب شُهره است) موضوع و محتوا تابع‌هائی از شکل هستندکه خود تابعی از بازار است. کارِ هنری بر این اساس با شکلِ خود دارای هویّت می‌شود که هم شکل می‌باشد و هم می‌باید که تعیین‌کنندهٔ ارزشِ هنری و هم ارزشِ مادّیِ اثر شود. با تکیه به وارونهٔ محکِ ارزیابی هنری(به‌جای تکیه به محتوا، تکیه به شکل) شکل با اهمّیتِ اصلی که می‌یابد، بیننده را گرفتارِ آزمایش‌های بصری هنرمند و درکِ استتیکی بصری و فیزیکی او می‌کند (شکل به‌جای محتوا می‌نشیند). صد البته در برخی نیز زیبائی چشم‌نواز به اندازهٔ عالی حتی نهفته است، ولیکن در همین قدر و اندازه... زیبائیِ چشم‌نواز... نه بیش...

هنر برای درکِ جهانِ درون، برای درکِ جهانِ بیرون و تأثیرش بر ذهن و بر درکِ انسان و درکِ چگونگی حضور انسانی‌اش بر پهنهٔ گیتی سامان گرفته است... هنر از ابتدای ظهورِ خویش یارِ ذهنی و عینی انسان برای زندگی بهتر بوده است... هنر عالی‌ترین فرآوردهٔ شعورِ انسان است برای درکِ هستی و زندگی و حضورِ خویش که در روندِ تبدیل به کالا ارزش‌های حقیقی خود را از کف داده است و به یک فرآوردهٔ زینتی و یا که اِی دمی چشم‌وگوش را بنوازد بدل شده‌است. روندِ آفرینشِ هنری (مهم‌ترین فعّالیتِ ذهن و شعورِ انسان) به روندِ تولیدِ محصولِ قابلِ‌عرضه در بازارِ کالاهای مصرفی(پیش‌پا افتاده‌ترین فعالیت حسّی ـ فنّی انسان) بدل شده است.

در حالِ حاضر تولیدِ زنجیری (سری‌سازی) از ویژگی‌های مُدرنیسم در هنر است... درست همان روندی که برای تولیدِ هر کالائی طیّ می‌شود. آیا همین اصطلاحِ تولیدِ هنری که به‌جای آفرینشِ هنری به‌کار می‌رود، شرم‌آور نیست؟ آیا واقعا دیوار و اندازه های دیوار در گالری می‌تواند تعیین‌کنندهٔ مقامِ آفرینشِ هنری و مقامِ هنرمندی و مقامِ حتی خودِ دیوار باشد؟.... من می‌گویم زهی حماقت اگر چنین باشد، که خُب چنین هست...

آفرینشِ هنری هم ارج آفرینشِ زندگی است، ولیکن در مناسباتِ اقتصادی کنونی، زندگی و هستی چنین بی‌ارزش شده است که حتّی نمی‌توان ارجی برایشان قائل شد.... زهی شرم... و.... روند چنین است البته....

در تضادّ قانون‌مند و دینامیکِ تکاملِ اجتماعیِ هنر می‌توان شاهد بود که در بخش قابل‌ملاحظه‌ای از آن روندِ ناروا، روندِ روای دیگری در حالِ نشو و سامان‌یابی است که می‌تواند بطورِ کلّی رئالیزم نام گیرد... در این‌جا اشاره‌ای ضروری باید کرد که رئالیزم می تواند با تکیه به تجربهٔ تاریخی بسیار کلان‌ارجِ خود شکل‌های نوین به‌کار آورد که در آن‌صورت شکل را (شکلِ خود را) محصور در قراردادهای متعارف و همیشگی نکند و برای شرایطِ گوناگون از مکاتبِ دیگرِ هنر یاری گیرد و با تکیه به این تجربه، حتّی بطورِ آزاد شکل‌های نو به‌میان بیاورد و درواقع این مقصود در حالِ حاضر بخوبی انجام پذیر شده است و مدّت هاست که هنرمندانِ بسیاری ازاین ویژگیِ نو بهره می‌برند...

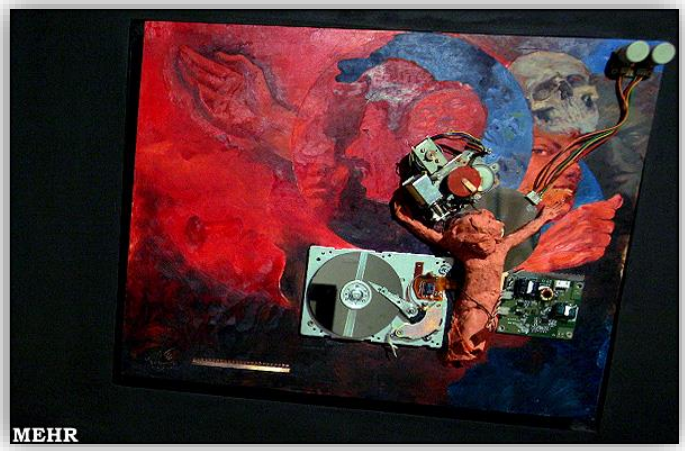
در سرزمینِ خودِ ما می‌توان از نقاشِ برجستهٔ کشورمان «احمد امین نظر» نام آورد و می توان از نقاش برجستهٔ دیگر «کامبیز کاتوزیان» نام برد که در پسِ مکتبِ ناتورالیزم با توانِ کارائی رئالیستِ قادری است... اینجانب نیز ازاین قابلیّتِ مکتبِ رئالیزم بهره گرفته ام و بطور مثال از سوررئالیزمِ دالی درحدّ زنده ای برای تبیینِ حقیقت استفاده کرده ام و این تنها مکتبی نیست که از آن بهره گرفته ام. سیمبولیزم و اکسپرسیونیزم و حتی کوبیزم نیز مورد تهاجمِ تصویری من در شکل قرار گرفته است و این تنها در شکل است که چنین امکانی را می‌توان به رئالیزم در تبیینِ کار و ضرورتِ تصویری داد... اشارهٔ نو می‌کنم به کوبیسم که من آنرا یک مکتبِ هنری نمی دانم، برای این‌که آن‌چه پابلو پیکاسو تحت نامِ کوبیسم درک می‌کرد و بکار می برد، چیزی نبود مگر رئالیزم و آنهم رئالیزمی بسیار توان‌مند که با شکلِ بسیار مؤثّری بنامِ کوبیسم بیان و تبیین می‌شد.... برای خودِ او آنچه از زندگی و برخی گفته‌هایش برمی‌آید، اصلِ کارِ او تحلیلِ انعکاسِ زندگی در ذهنِ اوست و یافتنِ راهی برای بیان. در واقع کوبیسم یک مکتبِ هنری نیست، بلکه یک شیوهٔ بیانِ هنری است که انعکاسِ واقعیّت در ذهن را بسانِ موضوع درک می کند و با تحلیلِ آن ناچار برای بیان به شکلی دسترسی می یابد که از عناصرِ مشخّصِ بصری بدست می آید و لذا شیوه ای است از بیان....

مکتب در واقع بیان‌کنندهٔ مجموعهٔ ویژگی‌هائی است که یک طبقهٔ معیّنِ اجتماعی داراست و بر اساسِ آن منافع اجتماعی تاریخی آن طبقه مشخص می‌شود... چنین مکتبی البته با ویژگی طبقاتی مشخّصی که دارد، وارد عملکردِ تاریخی معیّن می شود که منافع آن طبقهٔ مشخّص ایجاب می کند.... هر هنرمندی در آفرینشِ خود آنچه را شکل می‌دهد که در تحلیل منافعِ طبقاتیِ او را بیان و یا تبیین می کند.

درآن‌سوی دینامیکِ اجتماعی نوع تولیدِ بازاری، با دگرگونی یکی از عنصرها، ناموضوع را بدونِ هیچ‌گونه تحلیلی یا تجزیه‌ای و یا بیانی که دارای نیروی برانگیختنِ اندیشه باشد تکرار می‌کندکه تعدادِ آن وابسته است مثلا به اندازهٔ یوارهای تالارِ نمایش... در نقاشانِ شهیر که خود تعیین‌کنندهٔ تعدادِ تکرار هستند و نه اندازهٔ لزوما دیوارِ تالار، تکرار تا آنجا ادامه پیدا می‌کندکه نقاشِ شهیر مایل باشد و البته باید توجّه کرد که منظورِ من تکرارِ شکل یا هر یک از عناصرِ دیگر به معنی رجزدن نیست، بلکه تکرار اکثرا موضوع است که مدّ نظرِ هنرمند است و به تبعِ آن است که شکل نیز تکرار می شود و ادّعا در این‌جاست که چنین نقاشانی که تکرار، هنرشان است، هر از چندی یک موضوع که بهتر است سوژه و یا سابجکت را بیاورم و این است که در زندگی یک چنین نقاشانی دوره یا فاز نامیده می‌شود که فاز خِب مدرن‌تر است... مدرنیزم‌تر است...

و این است که من در نمایشِ کارهای خویش نه تابعِ شکل و نه به تبع اندازه‌های دیوارهای نمایشگاه، آنچه احساس کرده و دریافت کرده و آفریده ام به دیوار می‌آویزم... من نمی‌خواهم با چشمِ تماشاگران سروکار داشته باشم. نمی‌خواهم تنها یک تأثیرِ بینائی بر بینندهٔ کار داشته باشم. من می‌خواهم درک و احساسِ خود را که در شعور پالوده و تصویر شده باشد که عصاره‌ای است از زندگی که با آن آمیخته هستم، عصاره‌ای است از تاریخ یک سرزمینِ کهن که در هزاره‌های رنج و آشوب و مقاومت و ساختنِ آینده موجودیّت یافته است. عصاره‌ای است از یک معجونِ مقابله با همهٔ عصرهای تاریک و دردناکِ جهان و میهنم بر پرده‌ای از نظرِ فنّی در حدّ توان خود زیبا بر دیوارهای نمایشگاه بیآویزم و این یک رسالت است که درکِ آن به کوششی خستگی‌ناپذیر نیاز دارد...

من در شاگردیِ خود در محضرِ استاد حسین شیخ احیاء (که یکی از سه هنرجوی برجستهٔ مکتبِ کمال‌الملک بود و دو تن دیگر اسماعیل آشتیانی و محمدحیدریان بودند)، دارای این امتیاز بودم که در کنار چند تن معدودِ دیگر از شاگردانش از آموزشِ ویژه برخوردار شوم که تکیّه بر طراحی (به گفتهٔ استاد تکیه بر طراحیِ شبانه‌روزی) اساسِ آن بود و لذا در پایهٔ کار با باور به شناختِ بی‌چون‌وچرا دقیقِ زندگی برای درک و عملِ نقاشی و آفریدنِ یک پردهٔ سنجیده مجهّز شدم... من در شانزده سالگی به این امتیاز دست یافتم و لذا هنوز سال‌های جوانی را برای کار و آموختن در پی داشتم...



باید توجّه داشت که هنر و به‌ویژه هنرِ نقاشیِ ما سیرِ متعالی و منظمی چون سیرِ آن در اروپا نداشته است... به این دلیل و به هزار دلیلِ دیگر، هنر (نقاشی و ادبیّات و تئاتر و معماری و غیره) که تاریخ سیرِ تکاملی آن در ایرانِ ما بیش از صدوپنجاه سال نیست، از وحدتِ شکل و موضوع و ترکیب و محتوی باز داشته شده است...

تا انقلاب مشروطه که می‌خواسته و می‌توانسته سببی باشد برای رشدی منظم که ضرورتِ اصلی شکل‌گرفتنِ هنرِ ملّی و متعلّق به ما عملی شود...، لیکن... این برپاخاستن با حملهٔ سازمان‌یافته و خشنِ استعمار و نواستعمار روبرو شده است... با جهانی‌کردن هستیِ جهان... از جویدنِ سقّز(آدامس) گرفته تا فعالیتِ سازمان‌های هستی اجتماعی ما... تا استقرارِ سازمان‌های بانکی و سازمان های ارتشی و دولتی و پایگاه‌های اتمی و غیره و غیره، هنرِ ما نه که از فعّالیت باز ماند، بلکه حتّی با فعالیتِ بسیار بیشترِ دقیق راهِ ابتذال وکپیّه‌برداری از اروپا و آمریکا را پیشه کردا

اخلاقیّاتِ جهانی‌شده را می‌توان بتدریج هرچه دائما سریعتر احساس‌کرد که در حتی کشورهای برجستهٔ اسلامی چون ایرانِ خودِ ما زندگی را فراگرفته است... از سوئی به اهمّیتِ مسجد تأکید می شود و از سوی دیگر هنرِ مدرنِ آمریکائی و بلبشوی آبستره و هنرِ بی‌معنیِ مفهومی شیوع پیدامی‌کند... دیگر کلامی از درکِ تاریخی هنر و رابطهٔ تنگاتنگِ آن با ذرّه‌های زندگی شنیده نمی شود که انعکاسِ آن در انتشارِ دینامیکِ آفریدن لااقل ادبیّاتِ نوین و آفرینشِ نوین ضرورتِ حتمی دارد... کشورِ ما در فرایندِ انقلاب شورزای جامعهٔ خود استقلالِ ملّی یافته است. ما می‌توانیم از بهره‌های آن در سیرِ اعتلاء والای هنرِ ملّی نقش‌آفرین باشیم.... چشمه‌های آبِ نوشین دانش و هنر و فرهنگِ ملّی جوشان است. باید راهِ رسیدن به آنرا بیابیم... هنرمندانِ واقعی ما باید ضرورت بی‌چون‌وچرای رشد و همتائیِ جهانی‌مان را هدفِ اصلی آفرینشِ خود قرار دهند و با تمام وجود نیروی آفرینشِ خود را بکار گیرند تا بتوانند همهٔ موانع راهِ صعبِ آینده را بیابند و بکوبند و پیش روند.

چه کنیم که آگاه و نا آگاه، هنرمندانِ زحمت‌کشِ ما بهانهٔ جهانی‌شدن راکه از طریق بورژوازی دورانِ حکومتِ سلسلهٔ پهلوی با وسعتِ سرگیجه‌آوری تبلیغ و پایه‌ریزی شده است، با اروپائی‌شدن و بخصوص آمریکائی‌شدن

یکی دانسته‌اند و متأسفانه با اصولِ مدرنیسمِ آنها یعنی اصولِ مدرنیزمِ غربی‌ها بکار پرداخته‌اند و آن‌را از مسیرِ اصیل و ضروری ملّی‌شدن و خلقی‌شدن منحرف کرده‌اند و به ناکجای واویلاآباد برده‌اند و جوانان که نیروی اصلی آفرینش برای آینده و در آینده هستند، در غفلتِ خامِ جوانی به تبعِ ایشان به کپیّه‌برداری بخصوص از ایشان و بطورِ کلی از غرب مشغول‌اند و هنر می آفرینند... انگشت‌شُمارند کسانی‌که بازی دودوزهٔ شاهنشاهی (سیاست ملّی ـ جهانی) را دریافته‌اند و هویّتِ ملّی و هنرِ خویش را مصون داشته اند.... و انگشت‌شُماری بیش نیست از ایشان که باقی مانده اند.... اگرچه باید بدبینی را کنار گذاشت و بکار پرداخت. کار و تکیه به دانش و فلسفه و اندیشه راهِ صعب را راهِ سهل می‌نماید و آینده را هرچه زودتر در دسترسِ جامعه پیش می‌برد... باید دانش و تئوری و اندیش‌مندی را مبنای آفرینش قرار داد....

نظامِ جاافتادهٔ هنرآموزی دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاهِ تهران از سال هزاروسیصدوچهلُ هشت با ارادهٔ فرح دیبا پهلوی و نوکری جناب مهرداد مین‌باشیان پهلبد، وزیرِ فرهنگ و هنر دگرگون شد. در آن سال استادان برجسته‌ای چون محمدعلی حیدریان و اسماعیل آشتیانی و بسیاری دیگر از کار برکنار شدند و کسانی‌که از آمریکا و انگلیس و فرانسه و آلمان و سوئیس و ایتالیا برای سامانِ نظامِ آموزشی جدید گرد آورده بودند در یک گودِ رقابت دانشکدهٔ هنر ایران ریخته شدند و در کنار یکدیگر می‌شد ایشان را دید که حتّی نمی توانستند نظرِ خویش را با نظرِ دیگری وحدت بخشند و سرِهم کنند دربارهٔ مدرنیسم که در آن هنگام مفهوم جهانی‌کردن جهان را داشت... همهٔ کسانی که با سمتِ استاد و استادیار استخدام شدند زیر نظرِ مستقیمِ فرح پهلوی و تأییدِ ساواک بکار مشغول شدند و البته دراین میان یکی از ایشان که ناگهان با دگرگونی انقلابی که در ایران رخ داد خود را چنان معرفی کرد که منتخبِ پرفسور رضا بوده است، نه فرح و پهلبد که بتواند اگر جائی در کار بدست بیاورد، دستِ کم نامِ ساواک بدنبال نداشته باشد. او البته نمی‌توانست بدون تأییدِ فرح و ساواک استادِ دانشگاه شود... درحالی‌که پرفسور رضا خود روزی که ناگهان رئیسِ دانشگاهِ تهران شد، تأییدیهٔ ساواک را داشت و نمی‌شد که نداشته باشد و پس از چندی هم با خرابکاری‌هایی که در نظامِ آموزشی دانشگاه ازجمله هنرهای زیبا به‌بار آورد، بی‌سروُصدا ایران را ترک و به موطنِ اصلی‌اش آمریکا (اتازونی) بازگشت و دیگر صدائی هم از او شنیده نشد...

بهر صورت استادان عالی‌رتبهٔ جهان... عالی‌رتبهٔ جهان... که استخدام شدند حتّی دستِ‌کم ادّعای یک‌سانی هم با یک‌دیگر در نظر و اندیشه نداشتند و هریک خود را خدای آفرینندهٔ هنرِ مدرن می‌شناخت. از یک سو در چهره‌سازی (فیگوراتیو و ضدّآبستره) مثلا پرداختن به نقاشی از چهرهٔ جلال آل‌احمد بر پردهٔ بزرگی او را که نویسنده ای منحط و عقب‌افتاده‌ای بود و با تبلیغِ ساواک دارای سوکسه‌ای انقلابی شده بود، بسانِ اربابِ ادبیّاتِ نوین و مدرنِ ایران معرفی می‌کرد، و از سوئی دیگر تجسّم و شکل‌دادن بی‌پایه‌ای به یک مجموعه‌ای از باصطلاح عناصری که موومان‌های دینامیکی را شکل می‌داد که پایهٔ حرکت و ایجادِ فضا با شکل‌های آبستراکت بود که در گردش بُریده‌های چوب که به‌هم پیچ شده‌اند و درضمن می‌توانند حرکتِ متقابلِ یک‌دیگر انجام دهند به شکل‌های غیرِقراردادی که به هم پیچ ومهره شده بسانِ دینامیک در فضا که در عینِ حال یک‌دیگر را محکمتر و استوارتر و یا لغزنده‌تر و بی‌ثبات‌تر می کند... و البته نباید کار هیچ استادِ مجسّمه‌سازی ایران را فراموش کرد که چه نقشِ بزرگی در انحطاطِ هنر به بار آورد...

....بله کسانی‌که از گرداگردِ جهان گرد آوردند (کسانی‌که شرایطِ گوش به فرمانی را لبیک گفته بودند، هنرِ مدرنیسمِ ایران را در یک هرج و مرجِ احمقانه و آلوده به خزعبلاتِ مریض برپا کردند و با وجودِ این‌که برخی از آنان با زندگی وداع کرده‌اند، بستگانشان و ناچار بکار می‌برم نوچه‌هایشان به تبلیغ باصطلاح آثارِ ایشان مشغولند... یکی از این استادان که دارای نامی است، تا این حدّ پیش رفت که چندی پیش از مرگِ خود برای محکم‌کاریِ پیچ و مهرهٔ آینده، ویدیو ئی ضبط و پس از مرگ پخش کرد مبنی براین‌که او از بزرگانِ رشدِ فرهنگِ نوینِ ماست... چنین کسانی بودند که هنر را در ایران تعریف می‌کردند... یک دورهٔ پنجاه ساله بازی این مدرنیست‌ها طول داشت تا با هیچ در مجسّمه‌سازی به پایان برسد و اکنون در همان هیچ گام برمی‌داریم....

به کجای این شبِ تیره بیاویزیم، قبای ژندهٔ خود را...

طرحِ فرح پهلوی و یونایتد استیت آو آمریکا در هم‌گرائی هنرِ ایران به مدرنیزمِ آمریکائی ـ اروپائی با موفّقیت انجام پذیرفت که هنوز در جریان است و اگرچه در کنارِ آن هم رئالیزم در همهٔ اشکالِ خود جوانه می‌زند و رشد می کند و نیز جوانانِ اندیشمندِ کشورمان می‌کوشند که در همهٔ عرصه‌های هنری آثاری بیافرینند که ارزش‌های بسیار معتبری دارد و از این‌رو در کنارِ جهش‌های بسیار استواری که در شکلِ آفرینش دارند، تمایلِ بسیار سودمند و نیرومند ایشان دیده می‌شود که در جهتِ میهن‌پرستی وایران است (و نه ناسیونالیزم و گرایشات وابسته بدان) و اگرچه هنوز در ابتدای کارند، امّا نشانه‌های بسیار درست و ارزشمندی در کارشان دیده می شود که اُمید برای استقرار با اعتبارِ عالی در آن احساس می‌گردد...

باید به نکتهٔ دردآوری هم اشاره کنم که چیزی نیست غیر از رشدِ باصطلاح مافیای هنری در تهران و ایران که از موقعیّتِ کنونی که به سمتِ شناخت‌های عالی از هنر و آفرینشِ هنری پیش می رود، بهره‌جوئی می کند و می کوشد که در ترازِ سنجش، پول و پول و پول را معیارِ اصلی قرار دهد (که متاسفانه تاکنون موفّق بوده است) ودرحالِ حاضر بطورِ کلّی توانسته است در سراسرِ جهان میخِ خودرا محکم بکوبد و حالا نوبت به ایران و کشورهای نظیرِ ایران رسیده است که میخِ خودرا در آن‌جا بکوبد که درحال کوبیدن است...

باید هشیار بود...

بازگشت به فهرست

***

مطالعه، اندیشیدن با ذهنِ دیگری است.

آرتور شوپنهاور

تخیّل و الهام در هنر

اُمید

بنابر اساطیر یونان باستان، «موز»ها یا «Muse»ها نُه الههٔ یونانی بودند که پدرشان زئوس (Zeus) و مادرشان منه‌موزینه (Mnemosyne) بود. خودِ منه‌موزینه دخترِ آسمان و زمین و الههٔ خاطره و تذکّر و یاد است. کلمهٔ memory و مشتقّاتِ آن در زبانِ انگلیسی نیز از همین واژهٔ یونانی اخذ شده است.

درآمد

«هنرمند با اثرِ خود دادنامه‌ای دربارهٔ زندگی صادر می‌کند.» (وینیشفسکی)

هدف و انگیزه از نگارشِ مطلبِ حاضر ارائهٔ تعریفی موجز از «هنر» و «آفرینشِ هنری» و سپس پرداختن به ماهیّت و جایگاه دو عنصرِ مهمِّ «تخیّل» و «الهام» در آفرینشِ خلقِ آثارِ هنری است که از موضوعات مورد مطالعهٔ دانشِ استه‌تیک محسوب می‌شوند. به‌جای هرگونه درازگویی، سخنِ خود را با طرح چهار پُرسشِ کلیدی همراه با ذکرِ مثال‌هایی ملموس آغاز می‌کنیم:

۱- هر یک از ما از دوستان و اطرافیانِ خود فراوان شنیده‌ایم که بعداز وقوع حادثه‌ای اعمّ از نیک یا بد می‌گویند «باور کن این اتفاق به من **الهام** شده بود» و یا «خوابش را دیده بودم» درحالی‌که ظاهراً هیچ اثر و ارتباطِ ملموس و یا نشان و اطلاعی از این‌که آن اتفاق در راه بوده به او نرسیده بود. وقتی حادثه‌ای قبل از وقوع به کسی **الهام** می‌شود یا آن‌را در خواب می‌بیند و به حسِّ ششمِ خود ربط می‌دهد، به لحاظِ علمی چگونه قابلِ توضیح است؟

۲- زنده‌یاد امیرهوشنگ ابتهاج-«سایه» در مورد فرآیندِ سُرودن مثنوی مشهور «سَماعِ سوختن» با مطلعِ *«عشق شادی‌ست، عشق آزادی‌ست/ عشق آغازِ آدمی‌زادی‌ست...»* می‌گوید: «در سال ۱۳۳۴ [به روایتی دیگر در ۱۳۳۸] دو بیتِ اوّلِ آن‌را ساختم و در سال ۱۳۵۸ یک روز هنگامِ آب‌دادنِ باغچه شیرِ آب را بستم، آمدم توی اتاق نشستم و یک‌سره آن‌را تمام کردم که حدود ۸۰ بیت است... شعر به سراغِ من می‌آید و تا امروز نازِ شعر را

نکشیده‌ام. شعری که به نوعی نازِ مرا می‌کشد و می‌گوید مرا بگو، آن‌را می‌سازم» برای سایه بعداز ۲۴ سال [یا ۲۰ سال] از سُرودن آن دو بیتِ مثنوی، در هنگامِ آبیاری گیاهان چه اتفاقی افتاد که شیرِ آب را بست و مثنوی‌اش را تمام کرد و چرا این اتفاق زودتر نیفتاد؟

۳- زنده‌یاد محمّدحسین بهجت تبریزی-«شهریار» در خاطرات خود از شرکت در مجلسِ مهمانی و دیدارش با قمرالملوک وزیری می‌گوید که دوستش (شهیار) او را در پستویی تاریک زندانی و سپس به شکلی دستوری مجبور کرده غزلِ مشهورش با مطلع *«از کوری چشمِ فلک امشب قمر این‌جاست»* را بسُراید و او هم آن‌را سُروده و برای قمر و جمعِ حاضر خوانده است. ماجرای آفرینشِ هنری اجباری شهریار در سُرودن غزل برای قمرالملوک وزیری چگونه قابلِ توضیح است؟

۴- سیدعلی خامنه‌ای هم که به قولِ حامیانش «دو خطّ موازی یک‌دیگر را قطع نمی‌کنند مگر به فرمان مقامِ معظمِ رهبری»، چندی پیش در ویدئویی مدّعی‌شد: *«شاید ۲۰سال پیش این‌جا دراین حیاط، با بچه‌های سپاه، فرماندهان سپاه -شاید حدود ۲۰ نفر بودند- نماز خواندیم. بعد من نشستم روی پلّه، یک صحبتِ «گرم و گیرایی» کردم؛ قبلاً هم فکرش را نکرده بودم. خدای متعال همین‌طور حرف می‌زد! در واقع زبانِ من بود، حرفِ خدا بود!...»* ماجرای دعویِ خداییِ «این یکی» (به‌قولِ پزشکیان) چه بود که بعداز ۳۵ سال ادعای نایبِ امام‌زمانی اینک با معصوم‌نمایی مدّعی می‌شود هر طاماتی که می‌بافد، عینِ کلامِ خداست که بر زبانش جاری می‌شود؟ بیانِ این‌گونه دعاوی خُرافه‌آلود آن‌هم در قرن ۲۱ با این‌همه پیش‌رفت‌های شگفت‌انگیزِ علمی را باید از جنسِ **وَحی**ْ و وارداتِ عالمِ غیب به پیامبران دانست یا هذیان‌های یک ذهنِ سرگشته و توهّماتِ خطرناکِ یک بیمارِ مالیخولیایی؟...

همهٔ این گفته‌ها و روایات پیرامونِ واردات و صادراتِ ذهنِ انسانی، پُرسش‌هایی را مطرح می‌سازند تا به قولِ عارفان بفهمیم که «این چه حال است؟» خوش‌بختانه امروزه به مددِ پیشرفت‌های شگَرف در علومی چون اِستِه‌تیک (هنرشناسیِ علمی)، روان‌شناسیِ هنری، بیوشیمی، سیبرنتیک، نوروفیزیولوژی و عصب‌شناسیِ نوین برای همهٔ این پُرسش‌ها پاسخ‌های علمیِ روشنی وجود دارد که در این نوشتار به آن خواهیم پرداخت. در همین ارتباط، احسان طبری در مقالهٔ «دربارهٔ حدّ و مرزِ فلسفه» می‌گوید:

«علومی مانند سیبرنتیک و داده‌شناسی یا شمارگریِ الکترونیکی (*Computing*) و تئوری انفورماسیون (انفورماتیک) و تله‌ماتیک، نه تنها مکانیسمِ واردات به ذهن (*Input*) و صادرات از ذهن (*Output*) و اشکالِ مختلفِ وساطتِ (*Mediation*) آن‌را روز به روز بیش‌تر روشن می‌کنند، بل‌که خود به تقلیدِ فنّی از شیوهٔ فراگیری معرفتی انسان پرداخته‌اند و در این زمینه هم اکنون نتایج شگرف برای کارِ آدمک‌های مصنوعی (*Robot*) در روندِ خودکارسازیِ صنایع به دست آمده است. انگلس می‌گفت وقتی یک جسمِ اُرگانیک (آلی) را که طبیعت می‌سازد، شما به شیوهٔ خود از طریقِ فرمول‌های شیمیائی می‌سازید، معلوم می‌شود دیگر در آن جسمِ اُرگانیک یک ماهیّتِ ناشناخته (یا به‌قولِ کانت «نومن»)[*Noumenon*] وجود ندارد که شما آن‌را نتوانید بشناسید. حال، وقتی ما روندِ معرفتی را به آدمک‌های مصنوعیِ خود می‌آموزیم و آن‌ها شعر می‌گویند، ترجمه می‌کنند، شطرنج بازی می‌کنند، موسیقی می‌نوازند و حتّی آهنگ می‌سازند، روندهای بُغرنجِ ادارهٔ ماشین‌ها را فرامی‌گیرند و غیره؛ پیداست که دراین‌جا نیز یک روحِ اسرارآمیز کار نمی‌کند، بل‌که با همهٔ پیچیدگیِ کارِ مغز،

این کار دریافتنی، فراگرفتنی و تقلیدکردنی است. مارکس روندِ معرفت را نوعی تبدیل و ترجمهٔ مادّی به معنوی می‌شُمرد و تفاوتِ معرفتِ نظری و معرفتِ هنری در درجهٔ انطباقِ عینی بیش‌ترِ اوّلی و بازسازیِ ذهنیِ بیش‌تر دوّمی است و اِلّا هم انطباق برای معرفتِ هنری و هم بازسازی برای معرفتِ نظری وجود دارد.»

و امّا در مطالعهٔ «منشاءِ خلّاقیت یا آفرینشِ آثارِ هنری» توسطِ شاعران و دیگر هنرمندان که موضوعِ اصلی بحثِ ماست، نمی‌توان از «**الهامِ هنری**» بدونِ پرداختن به «**تخیّلِ هنری**» که عنصرِ تعیین‌کننده در آفرینشِ آثارِ هنری است و بدونِ داشتنِ تعریفی روشن از «**هنر**» چیزی گفت زیرا چنان‌که خواهیم دید، برخلافِ برداشت‌های افلاتونی و تعابیرِ متافیزیکی و غیرزمینی، الهام و تخیّل و قریحهٔ هنری در فرآیندِ خلقِ یک اثرِ هنری، محصولِ فعل و انفعالاتِ شیمیایی و الکتریکی در ساختمانِ پیچیدهٔ مادهٔ شگفت‌انگیزِ مغز، و از کارکردهای ذهنِ مستعد و روحِ پرورش‌یافته به‌علاوهٔ تاثیرِ عواملِ محیطی-اجتماعی و تجربیّاتِ زیستهٔ خودِ هنرمند است و لذا برای یافتنِ منشاءِ ظهور و بُروز آن‌ها نباید به عالمِ غیب و منابع فیضِ رازآلود و خُرافی متوسّل شد که هیچ‌گونه مبنای علمی ندارند و مانند مذهب همواره موردِ سوءِاستفادهٔ محافل ارتجاعی بورژوایی قرارگرفته و می‌گیرند.

چگونگی آفرینشِ هنری

اگرچه به گفتهٔ گوته «*قریحه در خاموشی می‌زاید و خصالِ بزرگ در غوغا*»، و اگرچه خلقِ اثرِ هنری عموماً در یک فضای شخصی و به‌اصطلاح «خلوتِ شاعرانه» شکل می‌گیرد که نیما یوشیج در «حرف‌های همسایه» آن‌را از «خلوتِ تاجرانه برای شُمردنِ پول» متمایز می‌داند؛ امّا نگرشِ فردگرایانه به هنر یا صِرف «خودبیان‌گریِ» هنرمند در خلقِ آثار هنری کماکان از سوی نظریه‌پردازانِ بورژوازی و فلاسفهٔ ایده‌آلیست تحت عنوانِ دفاع از «فردیّتِ هنرمند» و با شعارِ ارتجاعی «هنر برای هنر» به شدّت تبلیغ و حمایت می‌شود که به‌رغمِ اهمّیتِ موضوع، پرداختن به آن‌را از حوصلهٔ این مقال خارج می‌دانیم.

در مورد منشاء و چگونگی فرآیندِ خلقِ اثرِ هنری در بینِ صاحب‌نظران و فلاسفه و هنرمندان، ما با دو دیدگاهِ کاملا متفاوت (اگر نگوییم متضاد) روبرو هستیم. گروهی که یک اثرِ هنری از جمله یک قطعهٔ شعر یا کلامِ مخیّل و موزون را مصنوع و ساختهٔ آگاهانهٔ شاعر می‌دانند (نگاهِ ارسطویی)، و گروهی دیگر که آفرینشِ هنری را نتیجهٔ **الهام** از منبعی ناشناخته و مرموز می‌دانند که گویی بر بالِ الهه‌های شعر و هنر (موزها) می‌نشینند و بر ناخودآگاهِ روحِ هنرمند نازل می‌شوند (نگاهِ افلاتونی).

البته گروهِ سوّمی هم هستند که به پیروی از حکمِ «خَیرالُامور اوسَطِها»، آفرینشِ هنری را محصولِ تأثیرِ ترکیبی از بخشِ خودآگاه و بخشِ ناخودآگاهِ ذهنِ هنرمند می‌دانند. (نگاهِ شلینگ- فیلسوفِ ایده‌آلیستِ عینی‌گرای آلمانی در قرن ۱۹ که در کنارِ فیشته و هگل یکی‌از سه چهرهٔ بلندآوازهٔ اوجِ فلسفهٔ کلاسیکِ آلمان پس‌از مرگِ کانت شُمرده می‌شد).

اگر ما به پنج قرن قبل‌از میلاد در یونانِ باستان برگردیم، ابتدا با **ارسطو** روبه‌رو می‌شویم که برای تولیدِ هر چیزی چهار علّتِ فاعلی، مادّی، صوری و غایی را ضروری می‌دانست و براین اساس می‌توان گفت که روندِ پیدایی یک اثرِ هنری نیز به همین عللِ چهارگانه نیازمند است زیرا هنرمند که «فاعل» است، «مواد و مصالح» را برای ساختِ یک «شکل یا صورت» به نحوی به کار می‌بَرَد که به یک نتیجهٔ «غایی» که همان اثرِ هنری باشد منتهی

شود. بنابراین از دیدِ ارسطو، هنرمند به گونه‌ای آگاهانه مواد و مصالح را برای خلقِ صورت و شکلی که در ذهنِ خویش دارد به‌کار می‌بَرَد. در نقطهٔ مقابلِ ارسطو، **افلاتون** قراردارد که معتقد است چنان‌که هنرمند به جای تقلید از طبیعت در معرضِ **الهامِ الهه‌ها** قرار گیرد، در حالتِ جَذبه و بی‌خودی و کاملاً ناآگاه به خلقِ اثری که ممکن است یک نقاشی، مجسّمه یا شعر و موسیقی باشد اقدام می‌کند.

بنابراین می‌توان پُرسید که آیا هنرمند به‌طورِ فی‌البداهه، بدونِ برنامه‌ریزی و آمادگیِ قبلی اثری را می‌آفریند و در این میان «الهام» نقشِ اساسی را دارد و هنرمند واسطه‌ای بیش نیست؟ یا آن‌که هُشیاری و بهره‌گیریِ آگاهانهٔ هنرمند از مواد، ابزار و روش‌ها او را به تولیدِ هنری هدایت می‌کند؟ از نظرِ افلاتون، هنرمندان و شاعران که از «الهه‌های شعر و هنر و موسیقی و رقص و نمایش و تراژدی وغیره...» مُلهم می‌شوند، در یک حالتِ بی‌خودی و در یک وضعیّتِ ناهُشیاری اثری را به‌وجود می‌آورند که این فارغ از تولیدِ آگاهانه و روش‌مندانهٔ دیگری است که ما می‌شناسیم و به دیدگاهِ ارسطو مربوط می‌شود. افلاتون کارِ شاعر و هنرمندی را که از طبیعت تقلید می‌کرد، بی‌ارزش می‌خواند، امّا برای کسانی که در حالتِ جَذبه و بی‌خودی مُلهم می‌شدند، شأنی معادلِ افرادِ پیش‌گو و معصوم قائل بود.

بنابراین «**آفرینشِ هنری**» خُمِ رنگ‌رزی نیست و به تعبیر احسان طبری (در دیباچهٔ دفترِ از میانِ ریگ‌ها و الماس‌ها) *«این روندی است متمرکز و دردناک که در موفّق‌ترین نمونه‌های خود به قولِ فرخّی هر تارِ آن به رنج از روانِ [هنرمند] جدا شده است.»* از طرفی ما با دو سرچشمه و دو دیدگاهِ متضاد دربارهٔ خلّاقیتِ هنری روبرو هستیم که یکی با خودآگاهی و هُشیاری و دیگری با ناخودآگاهی هنرمند مرتبط است. امّا فلسفهٔ علمی و اِستِه‌تیکِ مارکسیستی-لنینیستی دراین باره به ما چه می‌گوید؟ در ادامه پس‌از تعریفی موجز از «**هنر**» ابتدا به جایگاه «**تخیّل**» در هنر می‌پردازیم و آن‌گاه به سراغ کالبدشکافی فرشتهٔ «**الهام**» می‌رویم.

تعریفی از هنر

از نگاهِ هگل «*هنر گفت‌وگویی است مابینِ هنرمند و آن‌که در برابر ایستاده است*» **و به تعریف مایاکوفسکی** «*هنر آینه‌ای برای انعکاسِ جهان نیست؛ چکّشی است برای شکل‌دادن به آن.*» **در تعریفِ «هنر» فلاسفه و اندیشمندان و هنرشناسانِ دیگری نیز سخن گفته‌اند که فهرست‌کردن همهٔ آن‌ها را دراین نوشتار ضروری نمی‌بینیم زیرا اولاً هیچ‌یک از آن‌ها جامع و مانع نیست و ثانیاً «هنر» در میان اشکالِ متنوع آگاهی و شعورِ اجتماعی به دشواری تن به تعریف می‌دهد.**

به تعبیرِ سیدحسن حسینی در کتابِ بُراده‌ها؛ «*اگر بتوانی با دو انگشتِ شست و سبّابه جیوه را از کفِ یک سینی برداری، هنر را هم می‌توانی تعریف‌کنی.*» **بااین‌حال زنده‌یاد احسان طبری در رسالهٔ مهمِّ خود با عنوان** «*دربارهٔ برخی مسائلِ اِستِه‌تیک و هنر*» **تعریفی عامّ از هنر به دست می‌دهد و می‌گوید:**

«دربارهٔ تعریفِ هنر سخنانِ فیلسوفانه یا شاعرانهٔ بسیار گفته‌اند که برخی از آنها ژرف یا زیباست یا هر دو، ولی مقصد از دادنِ تعریفِ مقوله‌ای، بیانِ مشخّصاتِ اصلی و اساسی آن مقوله به مثابهٔ کیفیّت است و نه ذکرِ این یا آن جنبهٔ آن، یعنی تعریف، به‌اصطلاحِ قدمای ما، باید جامع و مانع باشد. در جست‌وُجوی چنین تعریفی می‌گوئیم هنر از اشکالِ خاصِّ آگاهی و شعورِ اجتماعی (مانندِ علم، فلسفه، دین، حقوق و غیره) و از انواع فعّالیتِ

انسانی است که منجر به بازتابِ واقعیّتِ جهانِ خارج (اعمّ از طبیعت یا جامعه) در چهره‌های هنری (تصاویرِ هنری) می‌شود و بدین سان یکی از مهمّ‌ترین شیوه‌های دریافتِ استه‌تیکِ جهان و جامعه است.

از آن‌جا که پدیدهٔ هنری پدیده‌ای است بُغرنج و خاصّ، یعنی درآن صرف‌نظر از عناصرِ معرفتی، نقشِ نوعی استعدادِ روحی نیز دیده میشود، لذا در سده‌های میانه در اروپا برای آن تعاریفِ اسرارآمیزی قایل می‌شدند و آن‌را از تجلّیاتِ روحِ مطلق و مشیّتِ کامله و نوعی کشف و شهود و الهامِ مرموز و فیض و موهبت می‌شمردند. دانشمندانِ بورژوائی نیز از نوعِ تعاریف گامی فراتر نرفتند و هنر را تجلّیِ فعّالِ روندهای ناخودآگاهِ روانی انسان دانستند و آن‌را «تعالی» و «والایش» (*Sublimation*) غرایزِ مختلف به ویژه غریزهٔ جنسی شمردند و به هر جهت برای آن خصلتی رازمانند قایل شدند. ولی در واقع سرچشمهٔ بروزِ فعّالیتِ هنری انسان، وقتی به صفحاتِ زردشدهٔ تاریخِ کُهنِ انسانی بنگریم، و نیز سرچشمهٔ روندهای شکل‌گرفتنِ حِسّیاتِ استه‌تیک که بر هنر تقدّمِ وجودی دارد، «کارِ انسانی» است...

خلّاقیت دارای انواع مختلف و به خصلتِ فعّالیتِ انسانی مربوط است. مانند خلّاقیتِ فنّی مخترع، خلّاقیت در سازمان‌دهی، خلّاقیتِ علمی، خلّاقیتِ هنری و غیره. افلاتون آفرینشِ هنری را امری آسمانی می‌دانست و شلینگ بر آن بود که ما در این‌جا با نوعی ترکیبِ بخشِ خودآگاه و بخشِ ناخودآگاه در نفسانیّاتِ انسانی سر و کار داریم و هارتمان از آن هم پیش‌تر رفته و آن‌را «نفسِ جان‌بخشِ ناخودآگاه» می‌دانست و برگسون از «**الهامِ رازورانه و میستیک**» و فروید از اعتلای غریزهٔ جنسی (و غریزهٔ مرگ) دم می‌زند.

حلّ صحیحِ این مسئلهٔ بُغرنج چیست؟ فلسفهٔ علمی برآن است که در جریانِ آفرینشِ هنری همهٔ قوای نفسانی و از آن جمله قدرتِ تخیّل شرکت دارند و مهارتی که شخص در اثرِ مهارت در کار و تحصیل کسب کرده، شرطِ ضرورِ تحقّقِ آفرینش است و امکانِ دست‌یافتن به این آفرینش‌گری نیز به شرایطِ تاریخی و اجتماعی وابستگی دارد. وقتی به «تخیّل» از میانِ مجموعِ نیروهای نفسانی، جای ویژه‌ای دادیم، سزاست که در این بررسی کوتاه روان‌شناسی هنری، به معنای این لفظ پی ببریم.

تخیّل، استعدادِ ایجادِ تصاویرِ نوینِ حسّی یا فکری است در ضمیر، بر بنیادِ تأثّراتی که انسان از واقعیّت کسب کرده و سپس در آن تغییر و تبدیل‌هائی پدید می‌آورد و به اصطلاح آن‌را دست‌کاری می‌کند. تخیّل در روندِ فعّالیت و کارِ انسان پدید می‌شود، زیرا کارِ انسانی بدونِ داشتن قدرتِ تخیّل نمی‌تواند هدف‌مند و ثمربخش باشد. به دیگر سخن اگر درست است که انسان باید از طریق کارِ مفید به هدف‌هائی که در برابر دارد برسد، ناگزیر است به قدرتِ تخیّل و بازسازیِ اشیاء و پدیده‌ها در ذهن دست یابد. قدمای ما می‌گفتند: «اولالفکر آخرالعمل». انسان پایانِ کارِ خود را نخست در اندیشه مجسّم می‌کند و سپس به کار می‌پردازد. لذا پنداشتن، ثمرهٔ ضرورِ کوشیدن است.»

تخیّلِ هنری

اگر سر و کارِ علم و دانش‌مندان با منطق و استدلال و مقولات و مفاهیم (*Concept*) است، هنر و هنرمندان با احساس و عاطفه و تصاویر یا ایماژها (*Image*) سر وُ کار دارند که زائیدهٔ نیروی تخیّلِ هنری است و به همین دلیل بلینسکی می‌گوید «*هنرمند با تصاویر می اندیشد.*» به عبارتی دیگر، هنرمند در پیوند با واقعیّت و محیطِ

طبیعی و اجتماعیِ خود از یک‌سو، و اندیشه و جهان‌بینی و عاطفه و فردیّتِ هنری خود ازسویی دیگر، و با اتّکا به نیروی تجسّمِ اشیاء و پدیده‌ها در ذهن و خلقِ ایماژها در تخیّلِ خود دست به بازآفرینی واقعیّت و آفرینشِ اثرِ هنری می‌زند. البته دانش‌مندان علومِ طبیعی و اجتماعی هم با «تخیّل» سر و کار دارند، امّا از نوعِ علمی آن که با خلقِ فرضیّه‌ها و مدل‌ها و قالب‌ها و طراحیِ صنعتی قادر به ساختِ ماشین‌های پیچیده و عظیم می‌شوند؛ کاری که زنبورها با تمامِ ظرافت و نظمی که در ساختِ کندوها و تولیدِ عسل به‌خرج می‌دهند قادر به انجام آن نیستند.

مارکس در جلدِ اوّلِ اثرِ ستُرگِ خود «سرمایه» (*Capital*) دربارهٔ «کار» به‌عنوان عنصرِ متمایزکنندهٔ انسان و دیگر حیوانات می‌نویسد: *«هر چند ظرافتِ کارِ زنبور بر پیشانیِ معماران عرقِ شَرم می‌نشاند، امّا آن‌چه بدترین معمار را از بهترین زنبور متمایز می‌کند، این است که معمار ابتدا حاصلِ کارش را در ذهنِ خود مجسّم می‌کند.»* با این حال، قدرتِ تفکّر و تصوّر و قوّهٔ تجسّم و تخیّل و رؤیابینی در گونهٔ انسانی که موجوداتِ زندهٔ دیگر از آن بی‌بهره‌اند، مطابق دانشِ هنرشناسیِ علمی (اِستِه‌تیکِ مارکسیستی-لنینیستی) از قوانینِ عامّی پیروی می‌کنند و تعریف و حدود و ثغوری نیز دارند.

عنصرِ «*خیال*» در کار هنرمند به تعبیر سیدحسن حسینی به مثابهٔ «*فتیلهٔ چراغِ هنر است. اگر آن‌را خیلی پایین بکشیم چراغ خاموش می‌شود و اگر زیاد بالا بکشیم دود می‌زند.*» بنابراین وقتی یکی از متشاعرانِ معاصر (به تعبیر شفیعی کدکنی در کتاب «این کیمیای هستی») «فرمایشاتی نبوغ‌آمیز» از قبیلِ «*من آرزوهایم را اُتو می‌کنم/ عشقم را لای شناسنامه‌ام می‌گذارم...*» صادر می‌کند و نامِ آن‌را «شعر» می‌گذارد، یعنی چراغ هنر خاموش شده و نمی‌توان چنین بُنجُلی را که از هرگونه پندار و قریحه و بدعتِ هنرمندانه عاری است، اثرِ هنری دانست.

در مقابل این «اشعارِ پفک‌نمکی»، ما شُعله‌وری چراغ هنر را در شعری مثلاً از «سایه» شاهدیم وقتی می‌گوید: *«گلوی مرغِ سحر را بُریده‌اند/ و هنوز/ دراین شطّ عشق،/ آوازِ سُرخِ او/ جاری‌ست...»* که در آن علاوه بر تعهّدِ اجتماعی، اندیشه و تخیّلِ نیرومندِ هنری موج می‌زند؛ و یا نیما یوشیج که حجمِ عظیمی از اندوه و درد و رنج و بی‌داد را در ۱۰کلمه به فریاد تبدیل‌کرده و می‌گوید: *«به‌کجای این شبِ تیره بیاویزم، قبای ژندهٔ خود را؟»*

و امّا در مورد تعبیر «دودزدنِ چراغِ خیال» در اثر زیاد بالاکشیدنِ فتیلهٔ آن تا جایی که مصداقِ «مکیدنِ سرانگشتانِ وَهم» نباشد، نمی‌توان زیاد موافق یا سخت‌گیر بود زیرا «اِغراق»، «مُبالغه» و «غُلُوّ» از آرایه‌های مهمِّ ادبی و به‌ویژه در شعر هستند که شاعر با زیاده‌روی عامدانه در توصیفِ پدیده‌ها (مانند توصیفِ طبیعتی بکر به بهشت یا توصیف اشکِ دیده به سیل در اشعار سعدی و حافظ و دیگران)، خیال‌انگیزی و تأثیرگذاری اثرِ هنری بر مخاطب را افزایش می‌دهد مشروط بر آن‌که اغراق‌ها و بزرگ‌نمایی‌ها به سیاقِ شاعران بزرگ در جای درستِ خود و هنرمندانه به‌کار گرفته شوند. با این‌حال برای آن‌که اثرِ ادبی یا هنری راهِ تخیّلِ عبث از قبیلِ وَهم و خُرافه و هذیان را نپیماید و چراغِ هنر دود نزند نیز باید متر وُ معیاری داشت. احسان طبری در کتابِ «برخی بررسی‌ها پیرامون جهان‌بینی‌ها و جُنبش‌های اجتماعی در ایران» بر این باور است که *«دو نوع رؤیا و خیال وجود دارد: «خیالِ آفریننده» که از آن قدرتِ تعمیم و انتزاعِ علمی و قدرتِ تصویرسازیِ هنری زائیده شده است، و رؤیا یا خیالِ ابتدائی به تعبیری «خیالِ بیمار و سرگشته» که ما آن‌را معمولاً «وَهم» نیز می نامیم، و از آن مذهب، عرفان و جادو زائیده شده است...»*

طبری در سخن‌رانی خود در کنگرهٔ نویسندگان ایران(۱۳۲۷) دربارهٔ «تخیّلِ هنری» می‌گوید:

«علمای اِستِه‌تیک «تخیّل» را بر دو قسمت کرده‌اند: تخیّلِ نسبی که آن‌را *Imagination egoistique* و یا *Relative* می‌خوانند، و تخیّلِ مطلق که آن‌را *Imagination dramatique* و یا *Absolue* می‌نامند. مقصود از تخیّلِ نسبی یا فردی تخیّلِ هنرمندی است که در کلّیهٔ آثار، نقاشِ روحِ خود و وصّافِ احساساتِ شخصی است و اگر هزاران شخص را در صحنه‌های هنرِ خود جلوه‌گر سازد، همه تمایلات و عواطف و احساساتِ او هستند. این نوع تخیّل برای غالبِ هنرمندان ممکن‌است. هنرِ غنائی *lyrique* اثرِ این قبیل هنرمندان‌است. ولی تخیّلِ دراماتیک یا مطلق تخیّلِ هنرمندی‌است که می‌تواند روحِ دیگران را چنان‌که آن‌ها هستند، درک کند.

شکسپیر یکی از آن نوابغی است که صدها مخلوق دارد. این مخلوق‌ها هیچ‌کدام شکسپیر نیستند و هیچ‌کدام به هم شباهت ندارند. احساساتِ آن‌ها احساساتِ عمومی و مبتذل و عکس‌العمل‌های آن‌ها عکس‌العمل‌های معمولی نیست که به ذهنِ هر کسی برسد. آن‌ها خودشان هستند، هومر و اشیل را هم در این ردیف می‌آورند. تُمب لیکوس *Tomblichus* دربارهٔ این هنرمندان می‌گوید: *«خداوند دست‌شان را می‌گیرد و در جهانِ هنر راهنمایی می‌کند. این‌ها مانند بلبلِ عجیب و معجزهٔ گُنگرا gongra که با چندین زبان و چندین لحن می‌خواند، می‌توانند الحانِ گوناگونِ روح‌های مختلف را بخوانند. چنین قدرتِ خلق و اختراعی برای هر هنرمند دست نمی‌دهد.»*

طبری در همان‌جا می‌افزاید: «قدرتِ تخیّل به کلّی عواملِ مادّیِ زندگی بستگی دارد. هنرمند باید گنجینهٔ عظیمی از حوادث، تجارب و دانش‌ها داشته باشد تا وقتی پرتوِ یکی از احساساتش از این انبارِ پهناور می‌گذرد، بسیاری چیزها را در سیرِ خود روشن سازد. یک اثرِ هنری که فاقدِ تخیّلِ عالی و استثنائی است، ارزشی ندارد...»

بخش نخستِ بحثِ خود دربارهٔ اهمّیت و جایگاهِ «**تخیّل**» در آفرینش آثارِ هنری را با نقلِ این حکایت خاتمه می‌دهیم که یک روستایی به شهر آمد و همه‌جا ذکرِ شاعر و تندیسِ شاعر و نامِ شاعر را دید و سرانجام شاعر را شامْگاهان در بیرونِ شهر یافت و از او پرسید: «چه کرده‌ای که چنین نام‌آور شده‌ای؟» شاعر هِلالِ (ماه) را نشان داد و پرسید: «آن‌را می‌بینی؟» روستایی گفت: «آری». شاعر گفت: «حالا چشم‌هایت را فروبند و بگو آیا آن‌را می‌بینی؟» روستایی گفت: «نه». شاعر گفت: «ولی من وقتی چشم‌هایم را می‌بندم، هِلال را زیباتر از آن‌چه که هست، می‌بینم.»

الهامِ هنری

از واژهٔ «**الهام**» اعمّ از الهام‌گیری و یا الهام‌بخشی که از زُمرهٔ واردات و صادراتِ ذهنِ فردی یا جمعی انسان‌هاست، دو مفهومِ رایج به شکلِ تبادلی در میان هنرها و خلق‌های جهان وجود دارد که هدفِ این نوشته پرداختن به آن‌ها نیست. یکی به مفهومِ «**اقتباس**» یا الهام‌گیری و برداشتِ هنرمندانه از یک اثرِ ادبی یا هنری دیگران است که به عنوان نمونه در تاریخِ سینما می‌توان از فیلم‌هایی چون «خوشه‌های خشم»، «دُنِ آرام»، «مادر»، «خرمگس»، «بینوایان» و غیره یاد کرد که بر اساس برداشتِ آزاد از یک رمانِ مشهور ساخته شده‌اند و یا انبوهِ نقاشی‌هایی که برپایهٔ مفاهیمِ سه‌گانهٔ دوزخ و برزخ و بهشت در کتاب «کمدیِ الهی» دانته(۱۲۸۵-

۱۳۲۱) -بزرگ‌ترین شاهکارِ ادبیّاتِ ایتالیا و جهان در قرونِ‌وسطی- بر روی بوم‌ها یا سقف و دیوارِ کلیساهای ایتالیا و اروپای مسیحی نقش بسته‌اند و این تبادلِ برداشت یا اقتباس از یک‌دیگر در بینِ انواع هنرها مرسوم بوده و هست.

دیگری به مفهومِ «**تاثیرپذیری**» یا الهام‌پذیری و الگوگرفتنِ یک فرد، جمع یا جامعه از تحوّلی انقلابی در جامعه‌ای دیگر مانند الگوپذیری جُنبشِ انقلابی خلق یک کشور از یک انقلابِ پیروزمند در جهان، که می‌توان از تاثیرِ نبردِ حماسی خلقِ قهرمانِ ویتنام با امپریالیسمِ متجاوزِ آمریکا بر جُنبش‌های رهایی‌بخشِ ملّی یا تاثیرِ انقلاب ۱۹۰۵روسیّه بر انقلابِ مشروطیّتِ ایران یاد کرد، ولی پرداختن به آن‌ها سرفصل و موضوعی جداگانه را می‌طلبد. در این نوشتار می‌کوشیم تا در حدّ بضاعت از «**الهام**» در حوزهٔ خلقِ آثار هنری که عموماً مفهومی رازآلود و موهوم با منشائی قُدسی و غیبی از آن استنباط می‌شود سخن بگوییم و برای پُرسش‌هایی که در مقدّمهٔ این نوشتار مطرح کردیم، تا حدّ امکان پاسخ‌هایی را در چارچوب فلسفهٔ علمی و اِستِه‌تیکِ مارکسیستی-لنینیستی بیابیم.

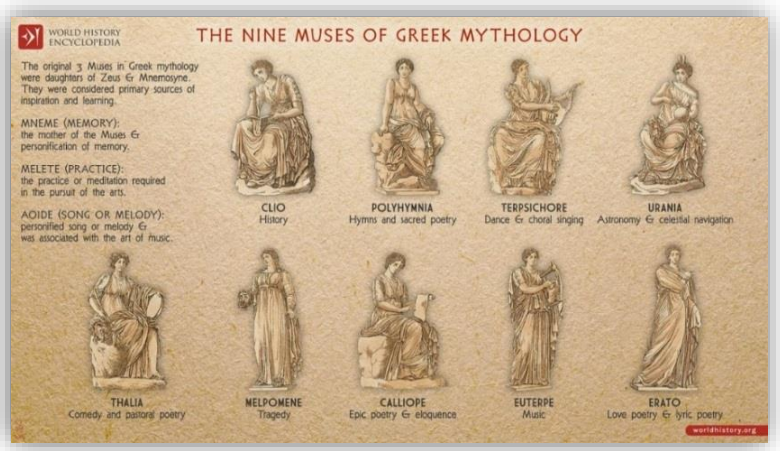
نگاهِ ایده‌آلیستی یا افلاتونی به مقولهٔ «**الهام**» در آفرینشِ آثارِ هنری که معتقد است مانند مقولهٔ متافیزیکی «**وَحی**ْ» (به‌معنای نازل‌شدن فرمان یا مشیّتِ الهی از جانبِ خداوند به پیامبران) از جهانِ بیرون به ناخودآگاهِ ذهنِ هنرمند وارد می‌شود و هیچ پیوندی با واقعیّاتِ عینی زندگی ندارد، از دورانِ باستان تا امروز وجود داشته که آشنایی با آن برای تبیین بحثِ ما ضروری است.

<u>محمّدرضا ریخته‌گران</u> در گفت‌وگویی با مجلهٔ «بیناب» دربارهٔ تفاوتِ کارِ صنعت‌گر و هنرمند و دیدگاهِ افلاتونی راجع به آفرینشِ هنری می‌گوید:

«از نظرِ یونانیانِ باستان میانِ هنرمند و صنعت‌گر تفاوت وجود دارد، هرچند که هر دو از تِخنِه *(tekhne)* یا به تعبیرِ امروز تکنیک و تکنولوژی برای کارِ خویش بهره می‌گیرند. تفاوت دراین است که اگر در فرایندِ تولیدِ هنری نوعی احساس که با بی‌خویشی همراه است پدید نیاید، شخص صنعت‌گر محسوب می‌شود. بنابراین صرفاً صنعت‌گری جهتِ پدیدآوردنِ چیزی برای ورود به حوزهٔ هنر کافی نیست. صنعت‌گران یا به بیانِ یونانی‌ها «تِخنیست»های زیادی هستند که کارشان در حوزهٔ هنر به معنای امروزیِ آن قرار نمی‌گیرد و از این رو اگر کسی تنها توانایی تکنولوژیک داشته باشد، نمی‌توانیم او را هنرمند بدانیم. به عبارتِ دیگر از نظرِ یونانیانِ باستان برخورداری از تکنیک یا «تِخنیست»بودن شرطِ لازم است و شرطِ کافی برای هنرمندبودن داشتنِ حالی است که چنان‌که برای اهلِ تِخنه پیش بیاید، فرآوریِ آن‌ها را به یک اثرِ هنری مبدّل می‌کند... اگر بیانِ افلاتون را در نظر بگیریم آن حال حاصلِ نوعی **الهام** از جانبِ «موز»*(muse)*ها است که الهه‌های هنر و زیبایی‌اند. در نظرِ یونانیانِ باستان، موزها یا به تعبیرِ ما «سُروشیان» دخترانِ منه‌موزینه یا خدای یاد و خاطره هستند.

بنابراین **الهامِ سُروشیان** چیزی جز یادآوریِ صورت‌های مثالی در عالمِ مُثُل نیست که انسان پیش‌از پاگذاشتن به عالمِ طبیعت از آن‌ها با خبر بوده و آن‌ها را دیده امّا اکنون فراموش‌شان کرده است. پس به تعبیرِ افلاتون هنرمند کسی است که در حالتِ بی‌خودی و ناآگاهی از جهانِ محسوسات موردِ **الهام** خدایانِ شعر و موسیقی، یعنی «موز»ها قرار می‌گیرد. اکنون باید پرسید این چه حالی است که اگر بر یک هنرمند واقع شود، حاصلِ کارِ

او را از کارِ صنعت‌گر متمایز می‌سازد؟ در پاسخ ابتدا به این اشاره می‌کنم که کلمهٔ «موزیک» یا «موسیقی» که امروز به کار می‌بریم از همین کلمهٔ موز» گرفته شده است.



بنابراین باید بگویم که در واقع «موزها» نوعی موسیقی را القاء می‌کنند. البته مُراد از این موسیقی هرگز یک تصنیفِ موسیقایی نیست، بل‌که یک حالِ موسیقایی است. این حالِ موسیقایی از طرفی حالِ شاعرانه هم هست زیرا شاعران‌اند که به **الهامِ** موسیقی مُلهم می‌شوند. واژهٔ کُر (*choir*) را که ما به صورتِ گروهِ کُر (گروهِ همسُرایان) در تراژدیِ یونانی می‌بینیم، با شعر در زبانِ عربی که در فارسی هم به کار می‌بریم هم‌ریشه است. بنابراین کُر موسیقی است، همسُرایی است، طرب یا به تعبیرِ یونانی دیترامب، وَجد، بی‌خویشی و سرمستی و آهنگ و غزل‌خوانی است. ازاین‌رو، منظور از شعر نه آن ادبیّات و سخنِ شاعرانه، بل‌که حالِ شاعرانه است. این حالِ شاعرانه در عینِ حال موسیقایی است و هنوز به مرتبهٔ تفکیک و تمایز در این عالم نرسیده است تا یکی به شعرِ بالفعل و دیگری به موسیقیِ بالفعل درآید. این آن مقامی است که شعر عینِ موسیقی و موسیقی عینِ شعر است. در این معنا، به زبانی که اجدادِ ما به کار می‌بُردند، آهنگ و قصد است. آهنگ در زبانِ نیاکانِ ما معنای قصد هم می‌داده است. پس اهلِ هنر کسانی هستند که با یک قصدِ موسیقایی یا یک قصدِ آهنگین کار می‌کنند؛ یعنی قصدِ آن‌ها آهنگ است...»

احسان طبری در مقالهٔ «سخنی دربارهٔ شعر» با بیانِ این‌که «شعر بخشی است از ادبیّات، و ادبیّات، اگر نه مهم‌ترین، بی‌شکّ یکی از مهم‌ترین رشته‌های هنر است» می‌نویسد:

«در اساطیرِ یونانی، الهه‌های نُه‌گانه یا هفت‌گانهٔ هنر، دخترانِ زئوس(یا ژوپیتر) خدای خدایانند. به روایتِ دیگر، آن‌ها ثمرهٔ پیوند و زناشوئی زمین و آسمان‌اند. این رمزی است، حاکی از آن‌که یونانیان هنر را موهبتی الهی و آسمانی بر زمین می‌دانستند و برای آن مقامی والا قایل بودند. در میانِ این ایزدان یا «**موزها**» (از همین‌جا واژهٔ موزیک)، «اِراتو» (*Erato*) الههٔ شعرِ غنائی، و «کالیوپ» (*Calliope*) الههٔ شعرِ حماسی بود، و الههٔ شعرِ حماسی جای نخست را در میانِ خواهرانِ خود احراز می‌کرد. به‌ویژه بدین سبب که داستان‌های حماسی هرکول (هراکلس) و تزه و آشیل و ئولیس جای خاصّی در دل‌ها داشت و حماسه‌های منظومِ هومر و هزیود، اوجِ هنرِ یونان شمرده می‌شد. بحثِ فلسفی دربارهٔ شعر دیرتر آغاز شد. در زمان **افلاطون و ارسطو**، مطلب به‌شکلِ مقولهٔ منطقی و فلسفی مورد بررسی قرار گرفت».

و امّا برای پاسخ به این پرسش که راز و منشاءِ «الهام» چیست و روندِ دشوارِ آفرینشِ هنری چگونه شکل می‌گیرد، ناچاریم به برخی منابع مراجعه کنیم. مجید نفیسی دربارهٔ چگونگی آفرینشِ هنری در کتابِ «شعر به عنوانِ یک ساخت» می‌نویسد:

«با شاخِ گوزنی آکنده از مادّهٔ رنگین، دست از منبعی الهام‌شده، اندامِ گاومیش را در حرکتی تُند رسم کرد. مادّهٔ رنگین با فشارِ هوایِ دهان، گاو را نجات داد. سرشار از حیاتِ ناگهانی؛ چه شد؟ چه بود که دست را این چنین قدرت داد؟ سازندهٔ یک لحظه، بندیِ یک دَم. آفرینشِ هنری چنین پا گرفت. امّا، انسانِ بَدوی از تجربهٔ شخصیِ خود مایه می‌گرفت، و حال آن‌که انسانِ شهرنشین، تجربهٔ «ناخودآگاهِ قومی» را در پسِ سَر دارد. جهان برای آن‌یک، از خود آغاز می‌شد، و این‌یک را از آتشِ جهانْ تنها اخگری‌ست.» (صص ۹۲و۹۳)

آونر زیس *Avner Zis* (۱۹۹۷-۱۹۱۰) **در درس‌گفتارهای ارزش‌مندِ خود با عنوانِ** (*Foundations Of Marrxist aesthetics*) **که در ایران با نامِ «پایه‌های هنرشناسیِ علمی» ترجمه و منتشرشده است، پردهٔ رازی را که اندیشه‌پردازانِ بورژوا بر روی مفهومِ علمیِ «الهام» و «تخیّل» انداخته‌اند، به سودِ ادراکِ علمی این مقوله با توضیحاتِ زیر برمی‌دارد:**

«واژهٔ **«الهام»** که در عربی با واژه **«وَحیْ»** تقریباً هم معنی است، در زبان‌های اروپائی معادل (*intuition*) است که خود آن از ریشهٔ «این‌توئه‌ری» (*intueri*) می‌آید، یعنی خیره خیره نظردوختن و درنگریستن. ولی روشن است که معنای لغوی این واژه چیزی به دستِ ما نمی‌دهد. از جهتِ علمی، **الهام** یعنی استعدادِ درکِ بلاواسطهٔ حقیقت بدونِ احتجاجات قبلی منطقی. پیش از تنظیم فلسفهٔ علمی، **الهام** را یکی از اشکال خاصّ فعالیتِ معرفتی انسانی می‌شُمردند. مثلاً **رنه دکارت** برآن بود که شکلِ قیاسیِ بُرهان مبتنی بر اصولِ موضوعه (اکسیوم‌ها) است و اصولِ موضوعه خود ثمرهٔ **الهام** است، زیرا نمی‌تواند مسبوق به احتجاجاتِ منطقی باشد و اِلّا اصلِ موضوعه نیست. دکارت برآن بود که قیاس وقتی با استقراء (تجربه) درپیوندد، ملاکِ کلّ را برای حصول به وثوق و اطمینانِ منطقی دربارهٔ موضوعِ معیّن به‌دست می‌دهد.

باروخ سپنوزا **« الهام»** را پس از قیاس و استقراءِ «نوعِ سوّم» معرفت می‌شُمرد و برآن بود که این نوع معرفت قادر است به سرشت و ماهیّتِ اشیاء دست یابد. پیروانِ **فلسفهٔ «الهام‌گرائی»** برگسون نیز **الهام** را نوعی استعدادِ رازآمیز(میستیک) برای حصولِ معرفت می‌شُمرند که با منطق و عملِ حیاتی سازگار نیست. دانشمندانِ بورژوائیِ معاصر در زمینهٔ اخلاقیّات (اتیک) برآنند که **الهام** به شخص امکان می‌دهد بدونِ نیاز توسّل به تفکّرِ منطقی، همین‌طور به شکلِ «لَدُنی» از محتوای رفتارهای انسانی سردرآوَرَد و آن‌را ارزیابی کند. از نظرگاهِ فلسفهٔ علمی، **الهام**، معرفتِ بلاواسطه و مشاهدهٔ زنده است در ربطِ دیالکتیکیِ آن با معرفتِ به‌واسطه (یا منطقی) و یک استعدادِ معرفتی ماوراءِ عقلی و رازآمیز نیست و آن‌را نمی‌توان یک انحرافِ اصولی از طرقِ عادّیِ نیل به حقیقت شُمرد، بل‌که از اشکالِ قانونی تجلّیِ این طرق و تفکّرِ مع‌الواسطهٔ منطقی و پراتیکِ حیاتی است.»

آونر زیس می‌افزاید: «در پسِ استعدادِ حدسِ «ناگهانیِ» حقیقت، فی‌الواقع تجاربِ گردآمده‌ای قراردارد که قبل از این حدس متراکم شده بود. انسان در جریانِ فعل و انفعالِ اطلاعاتی و علامتی با پیرامونِ خویش می‌تواند علاوه بر محصولاتِ مستقیم آگاهانهٔ معرفتی، برخی محصولاتِ غیرمستقیم و ناآگاهانه ایجاد کند که این آخری را ما **«الهام»** می‌نامیم و در شرایطِ معیّنی (بر حسبِ یک انگیزهٔ معیّن) این امکان پدید می‌شود که شخص به این بخش از نتیجهٔ فعّالیتِ معرفتیِ خویش دست یابد و بعدها همین **«معرفتِ الهامی»** در طولِ مدّت به شکلِ منطقی اثبات می‌شود و یا از طریقِ عمل، صحّت‌وسُقمِ آن موردِ وارسی قرار می‌گیرد. روان‌شناسی معاصر به ویژه

بر پایهٔ سیبرنتیک و انفورماتیک، در کارِ غوررسی بیش‌تر دربارهٔ **مکانیسمِ الهام** است و آن‌چه که گفته شد، نخستین نتایجی است که از این بررسی‌ها حاصل شده و می‌تواند هنوز ناقص یا کلّی باشد و نیاز بدان دارد که این مکانیسم در جزئیاتش روشن شود و چگونگیِ انتقالِ معرفت‌های ناخودآگاه به گسترهٔ خودآگاهی، برملاتر گردد.»

مریم حسنلو در مقاله‌ای با عنوان «الهامِ هنری برای خلقِ اثر» در سایتِ خود با به‌کارگیری عینِ عبارتِ آونر زیس می‌نویسد:

«استعداد درک بی‌واسطهٔ حقیقت بدون برهان‌های منطقی قبلی، یا تأثیری که نیروی خلّاقیت را در ذهن پدید می‌آورد و به‌عبارت روشن‌تر «**الهام**»، عاملی است که تخیّل را برمی‌انگیزد و موجب خلقِ اثرِ هنری می‌شود. قُدَما می‌پنداشتند که منبعِ «**الهام**» خدایان‌اند و هنرمند باید در پیش‌گاهِ آنان استغاثه کند و ایزدبانوانِ هنر یا موزها را به یاری بخواهد تا آثارِ خود را بتواند بیافریند. **هومر** (قرن هفتم قبل از میلاد) در «ایلیاد» و «اُدیسه» به تکرار، ایزدبانوی شعر را به یاری می‌طلبد که داستان را برای او روایت کند. البته هنوز مشخص نشده که استغاثه به درگاهِ خدایان و نیمه‌خدایان، سنّتی ادبی بوده است یا هنرمند واقعاً براین باور بوده که خدایان نیروی آفرینندگی را به او ارزانی می‌دارند و خود هیچ نقشی در آفریدنِ آثارش ندارد، امّا در هر حال **الهام** را نشأت گرفته از خارج وجود می‌دانستند و خصلتی ماورای عقلی و مرموز برای آن قائل بودند.

افلاتون، فیلسوفِ یونانی، **الهام** را نوعی دیوانگی می‌داند که خدایان به ارواحِ پاک هدیه می‌کردند و در«ایون» می‌گوید که شاعرِ حماسه‌سرا یا غزل‌پرداز موفّقیتِ هنری‌اش را مرهونِ خدایان است و ایزدبانوانِ هنر، شاعران را الهام می‌دهند تا شعرِ خوب و شایسته بسُرایند، برعکس، اگر شاعری توانا از این الهام بی‌بهره بماند، قادر نخواهد بود که شعری نغز و استوار بگوید. در اساطیر (اسطوره) ایران باستان «نریوسنگ» (نرسی‌نرسه) **ایزدِ الهام‌دهنده** و پیام‌آورِ اهورامزدا و ایزدان بود و پیامِ آنان را به آدمیان می‌رساند. اعراب در اعصارِ قدیم معتقد بودند که هر هنرمند و شاعری همزادی از جنّ و پری دارد که به او هنر و شعر را **الهام** می‌کند و از آن با عنوان «**تابعه**» (همزادِ مردِ هنرمند) و «**تابع**» (همزادِ زنِ هنرمند) نام می‌بردند. روحِ هر مرد و زنِ شاعری تابعه یا تابعی داشت که به او شعر را تلقین می‌کرد.

شاعرانِ بعد از اسلام مثلِ رودکی و ناصرخسرو نیز بر چنین عقیده‌ای بودند. ناصر خسرو، شاعر قرنِ پنجم می‌گوید: «بازیگری‌ست این فلکِ گردان/ امروز کرد تابعه تلقینم.» چنین نظریه‌ای که **الهام** را نشأت گرفته از خارجِ وجودِ هنرمند می‌داند، تا دیرباز شایع بود. پیروانِ مکتبِ کلاسیسیسم نیز برهمین باور بودند و این عقیده در مکتبِ آن‌ها در حکمِ قراردادی ادبی به حساب می‌آمد و در عینِ حال اعتقاد داشتند که هنرمند برای دسترسی به **الهام** باید جامعِ فضائل باشد و **الهام** را از جلوه‌های خاصِّ فعّالیتِ هنری انسان می‌دانستند.

مریم حسنلو در ادامه می‌گوید: نظریهٔ دیگری از اواخر قرنِ هجدهم به بعد، به‌تدریج شایع شد که براساسِ آن، **الهام** از درونِ هنرمند سرچشمه می‌گرفت و به‌خصلت‌ها و خصوصیّت‌های فردی و درونیِ هنرمند وابسته بود. در قرنِ نوزدهم روان‌کاوان منبعِ **الهام** را ضمیرِ ناخودآگاهِ هنرمند دانستند. برطبقِ همین اعتقاد،

سوررئالیست‌ها فرض می‌کردند که هنر تصویرِ واقعی روحِ هنرمند است و باید عمل و فعّالیت‌اش بی‌دخالت و نظارتِ عقل صورت بگیرد و بی‌نیاز به تفکّرِ منطقی، می‌توان جبلّی و فطری به **الهام** دست یافت.

در جهانِ امروز شُمارِ کسانی که **الهام** را به‌قدرت‌های مافوق طبیعی نسبت می‌دهند، اندک است و کم‌تر کسی یافت می‌شود که شاعر و نویسنده را با جهانِ پنهانی و عالمِ غیب مربوط بداند و دلِ آنان را سرچشمهٔ **الهامِ الهی** تصوّرکند یا صرفاً به نظریهٔ درونی‌بودنِ آفرینشِ هنری معتقد باشد و **الهام** را فقط برانگیخته از درونِ‌هنرمند بداند. امروز اغلب برآیندِ جهانِ بیرونی و درونی را موجبِ الهام و آفرینشِ هنری می‌دانند. نویسنده هنگامی که دست به‌قلم می‌بَرَد، موضوعِ داستانش قبلاً در ضمیرِ ناخودآگاهِ او وجود داشته است یا دست‌کم خود با آن آشنایی داشته است و احتمالاً واقعه‌ای، وضعیّت و موقعیّتی و حال و هوایی رشتهٔ افکار و تصوّراتی را در خاطرِ او برانگیخته و موضوعِ داستان را به ذهنِ او القاء کرده است. این القاء ناگهانی است و تظاهراتِ آن در ذهن با فورانی آنی صورت می‌گیرد. به‌ظاهر دلیلی برای توجیهِ این فورانِ ناگهانی نمی‌توان یافت، موضوعِ القاءشده به ذهن به‌نظر فی‌البداهه می‌آید، امّا درواقع نویسنده قبلاً تجربه‌ای ازآن داشته و به‌آن اندیشیده است.»

بدین ترتیب هم آونر زیس و هم مریم حسنلو این ادّعا را که «الهام» در هنر امری متافیزیکی است ردّ می‌کنند و براین باورند که «الهام» از جهانِ موضوعیّت‌یافته و محیطِ طبیعی و اجتماعیِ هنرمند شکل می‌گیرد. در تأییدِ این استنباطاتِ علمی و دیالکتیکی، احسان طبری نیز در نوشتارهای متعدّدی به تبیینِ این دیدگاه پرداخته است. طبری در بخشی از سخن‌رانی خود در «کنگرهٔ نویسندگان ایران» دربارهٔ منشاءِ الهام در هنر می‌گوید:

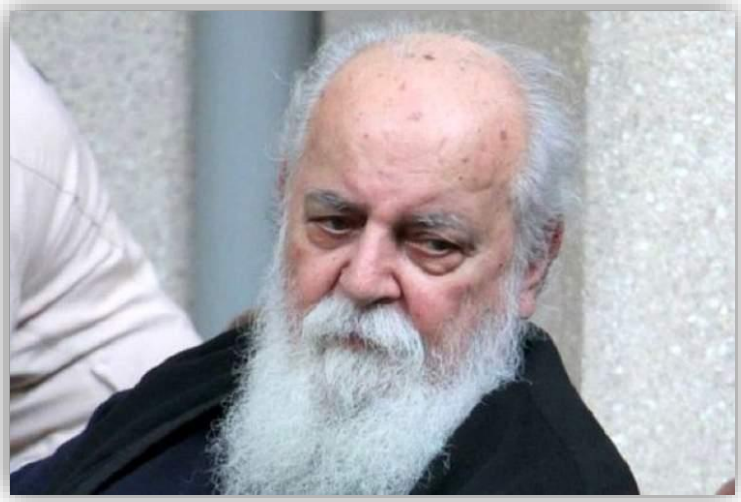
«لفظِ **الهام** شاید چیزی مرموز جلوه کند، ولی منظورِ ما از آن چیزی مرموز و ماوراءِطبیعی نیست. **الهام** یا *Inspiration* به‌طورِ کلّی آمادگیِ روحِ هنرمند برای ایجادِ یک قطعهٔ هنری است.» هنرمند یک انسانِ فنّی نیست تا هرگاه لازم باشد چیزی را که می‌داند ایجاد کند. اگر در کشورِ ما شعراء مقرّری می‌گیرند برای آن است که شعر نمی‌گویند، بل‌که نظم می‌سازند. بنّای قوّافی و معمارِ بحور و اوزان‌اند. حتّی مضامینِ قالبی هم در دسترسِ آن‌هاست. یک کمندِ زلف، یک لعلِ لب، یک لیموی پستان، یک سروِ قد، یک نرگسِ چشم را در کنارِ هم می‌گذارند، قافیه‌ها را ردیف می‌کنند و قالب‌ها را با زبردستی در کنارِ هم می‌چینند و یک غزلِ عاشقانه تحویل می‌دهند. عشق هم مصنوعی است. **به‌قولِ آقای نیما**، *«شاعری که پدرش در قیدِ حیات بود می‌گفت: برای این‌که دیوانم کامل باشد خوب است شعری در مرتبهٔ پدرم بگویم.»* و حال آن‌که ایجادِ [آفرینش] یک هنرمندِ واقعی بسته به حسّاسیت و تخیّل اوست. حسّاسیت و تخیّل نیز چیزی نیست که به طورِ مصنوعی به‌وجود آید. باید شرایطِ وجودیِ آن ظهور کند.

این‌را نیز باید دانست که **الهامِ** هر کس تابعِ زندگیِ اوست. نقاشِ طبیعت از منظرهٔ پُرشکوهِ غروب مُلهم می‌شود، ولی یک نویسندهٔ روان‌شناس فقط از دقّت در حوادثِ زندگی و روحیّاتِ افرادِ جامعه الهام می‌گیرد. **الهام** به ساختمانِ روحی و طرزِ تفکّرِ اجتماعی هنرمند بستگی دارد. **الهاماتِ هنری** را می‌توان با افزودنِ دانش و تجارب غنی کرد. در قرونِ وسطی ایجادِ [آفرینش] یک اثرِ هنری را حاصل قریحهٔ هنری می‌دانستند. به‌عقیدهٔ آن‌ها قریحه یا *Ingegno* چیزی است که بدونِ مفاهیم و تصوّرات و مقولاتِ منطقی قضاوت می‌کند و سلیقه

محصولِ آن است و از آن‌جا چنین نتیجه می‌گرفتند که «چیزی» *Nesico quid* «نمی‌دانم چه» در هنر وجود دارد که مولّدِ زیبایی آن است.»

طبری در ادامه می‌افزاید: «در قرونِ وسطی جامعه از هنرمند تملّق و یا دلقکی می‌خواست، ولی امروز هدایت و مبارزه می‌طلبد. بعضی از علماءِ زیباشناسی ایجادِ هنری را وسیله‌ای می‌دانند که بدان وسیله هنرمند می‌خواهد به کشمکش‌های درونیِ خود *Conflit mental* پاسخ دهد. محرومیّت‌ها، رنج‌ها، ناکامی‌ها و عبرت‌هایی که هنرمند در زندگی می‌گیرد، همیشه در روحِ او کشمکشی ایجاد می‌کند، تضادّهای زندگیِ اجتماعی در روحش منعکس می‌شود و او می‌کوشد که به این تضادّ پاسخ دهد.

«وینیشفسکی» می‌گوید «*هنرمند با اثرِ خود دادنامه‌ای دربارهٔ زندگی صادر می‌کند.*» این کشمکشِ روحی در هنرمند دردی ایجاد می‌کند که آن‌را دردِ جهان یا *Weltschmerz* می‌نامند. این همان سوز وُ شوری‌است که باید در سخنِ هنرمند وجود داشته باشد.»



بدین ترتیب، پاسخ به این پُرسش که «برای سایه بعداز ۲۴ سال از سُرودن آن دو بیتِ آغازینِ مثنوی «سَماعِ سوختن»، در هنگامِ آبیاری گیاهان چه اتفاقی افتاد و چرا زودتر نیفتاد که منجربه تکمیلِ‌اثر شد؟»، می‌تواند این باشد که تا سال ۱۳۵۸ آمادگی روحی شاعر برای تکمیلِ اثرِ هنری خود فراهم نبوده است.

به عبارتی بنابر فلسفهٔ‌علمی و دانشِ استه‌تیک، سایه برای تکمیل آفرینشِ هنریِ نیمه‌تمامِ خود -آن هم در بابِ مقولهٔ رازآمیزِ «عشق» که حتّی مولانا از شرح و بیانش خجل و ناتوان است-، به مجموع قوای نفسانی و از آن جمله قدرتِ تخیّلِ و تجربهٔ زیسته و به تعبیرِ طبری به «آمادگیِ روحیِ لازم» نیاز داشت که تا آن موقع به هر دلیلی فراهم نبوده است.

در مقابلِ این پدیده و با توجه به مضمون نقلِ قولی از نیما توسط طبری که شاعر یا متشاعری برای تکمیلِ دیوانش گفته بود «بد نیست شعری هم برای مرتبهٔ پدرم بگویم»، ما با پدیدهٔ «آفرینشِ هنریِ اجباری» نیز مواجهیم. آن‌جا که زنده‌یاد شهریار در شرحِ خاطراتش از دیدار با دیگران، غزلی با مطلعِ «از کوری چشمِ فلک امشب قمر این‌جاست» را در شرایطی که دوستش (شهیار) او را در یک پستوی تاریک محبوس کرده می‌سُراید و در واقع مجبور به «آفرینشِ هنری» می‌شود که فلسفهٔ علمی باید بتواند برای این نوع آفرینشِ دستوری یا تحتِ فشار و بنابر اراده و میلِ دیگران نیز توضیحی داشته باشد.

ماجرای این نظم‌بافی و قافیه‌پردازی یا «آفرینشِ هنریِ اجباری» برحسبِ ارادهٔ دیگران، از زبانِ خودِ شهریار به نقل از کتاب «خاطراتِ شهریار با دیگران» چنین است:

«آن شب اکثرِ رجال تهران در آن ضیافت شرکت داشتند. من آن شب رفتم ولی باورم نبود که به آن مهمانی که قمرالملوک (اوّلین خوانندهٔ زنِ ایران) نیز شرکت داشت، مرا راه دهند. با خود می‌گفتم من کجا و ضیافتی که قمرالملوک در آن شرکت دارد کجا... بالاخره آن روز «شهیار» (دوست استاد شهریار) دست مرا گرفت و با خود به آن مهمانی برد. من هم به خیال اینکه مرا به مهمانی یک مجلس می‌برد، رفتم. مرا بُرد داخلِ یک اتاقِ کوچک و تاریک و در را از بیرون قفل کرد. گفتم: شهیار چرا اینکار را می‌کنی، این چه رفتاری است؟ در حالی‌که می‌خندید گفت: اگر این‌جا شعری مناسبِ حالِ مجلسِ مهمانی نسازی، بیرون آمدنت ممکن نیست، گفتم: شهیار تورا خدا رحم کن، این اتاق تاریک است، من نمی‌توانم، چشمم هیچ جا را نمی‌بیند، مرا بیرون بیار تا شعری بگویم. گفت: ممکن نیست، گفتم: اقلاً چراغی به من بده. رفت و چراغی کوچک آورد که با نورِ آن به زحمت می‌توانستم چیزی بنویسم.

بعد از حدودِ بیست دقیقه گفتم شهیار جان مرا بیار بیرون، شعری که می‌خواستی را ساختم. گفت اگر راست می‌گویی چند بیتش را بخوان. گفتم کمی در را باز بگذار تا برایت بخوانم. کمی در را باز کرد، چند بیتی از آن‌چه ساخته بودم خواندم. گفت «شهریار» تو را خدا الان ساختی؟ گفتم پس کِی ساختم؟ در را باز کرد و دستم را گرفت و داخلِ سالن برد و اجازه خواست تا مرا معرفی کند. شهیار مرا چنین معرفی نمود: امشب جوانی را که تازه درس طب می‌خواند و شاعر خوبی هم هست و در آینده افتخار کشورمان خواهد شد حضورتان معرفی می‌کنم. شعری را که در عرض چند دقیقه برای خیرِ مقدم خانم قمرالملوک ساخته برایتان می‌خواند. من که رنگ صورتم سرخ شده بود، در دل با خدای خود راز و نیاز می‌کردم، زیرا چنین مجلسی برایم تازگی داشت. به هر حال شروع به خواندنِ غزل نمودم:

از کوریِ چشمِ فلک امشب قمر این‌جاست/ آری قمر امشب به خدا تا سَحَر این‌جاست

آهسته به گوشِ فلک از بنده بگوئید/ چَشمَت ندود این همه، یک شب قمر این‌جاست

آری قمر، آن قُمریِ خوش‌خوانِ طبیعت/ آن نغمه‌سُرا، بلبلِ باغِ هنر این‌جاست

شمعی که به سویش، من جانسوخته از شوق/ پروانه صفت، باز کنم بال و پر، این‌جاست

تنها نه من از شوق، سر از پا نشناسم/ یک دسته چو من، عاشقِ بی پا وُ سر این‌جاست

هر ناله که داری بکن ای عاشقُ شیدا/ جائی که کُند نالهٔ عاشق اثر، این‌جاست

مهمانِ عزیزی که پیِ دیدنِ رویَش/ همسایه، همه سرکِشَد از بام وُ در، این‌جاست

سازِ خوش وُ آوازِ خوش وُ بادهٔ دلکش/ آی بی‌خبر آخِر، چه نشستی؟ خبر این‌جاست

ای عاشقِ رویِ قمر، ای ایرجِ ناکام/ برخیز، که باز آن بُتِ بی‌دادگر این‌جاست

ای کاش سَحَر نایَد وُ خورشید نَزایَد/ کامشب قمر این‌جا، قمر این‌جا، قمر این‌جاست.

هر بیت را که می‌خواندم کف می‌زدند و آفرین می‌گفتند. دراین میان شهیار از شوق وُ شادی در پوست نمی‌گنجید. وقتی غزل را به آخر رساندم، قمر از میان دو شخصیّتِ سیاسیِ آن روز بلند شد و در حالی‌که حُضّار به‌طورِ ممتد کف می‌زدند، پیشِ من آمد، دست‌هایش را به گردنم حلقه زد و صورتم را بوسید. من که حسرتِ دیدارِ قمر را داشتم، ببین چه حالی برایم دست داد، بعد گفت که از این به بعد باید تو را زود زود ببینم و مرا بُرد پهلوی خود نشاند.»

توضیحِ علمی اوّلیهٔ دربارهٔ این پُرسش را که «شهریار چگونه تحتِ اراده و نقشهٔ شیطنت‌آمیزِ یک دوست و فشار فضای تنگ و تاریکِ محبس توانست دست به این آفرینشِ هنری بزند»، می‌توان از دلِ متن خاطرهٔ شهریار یافت. آن‌جا که می‌گوید: *«باورم نبود که به آن مهمانی که قمرالملوک(اوّلین خوانندهٔ زنِ ایران) نیز شرکت داشت، مرا راه دهند. با خود می‌گفتم من کجا و ضیافتی که قمرالملوک درآن شرکت دارد کجا...»* و یا این عبارت شهریار بعداز معرّفی و شعرخوانی‌اش در مجلس و آغوش و بوسهٔ مهرآمیزِ قمر که می‌گوید *«من که حسرتِ دیدارِ قمر را داشتم، ببین چه حالی برایم دست داد...»*

پس این شور، این حال، این سوزش و گُدازشِ روحی و جوششِ هنرمندانهٔ شهریار در آن لحظات مخلوقِ جاذبه و شهرت قمرالملوک وزیری به عنوان اوّلین خوانندهٔ زن ایرانی از یک سو، و کشش و اشتیاقِ زائدالوصفِ شاعر برای این دیدارِ رؤیایی و تقریباً مُحال بوده که او را قادر می‌سازد حتّی در شرایط فشارِ روحیِ محبسی ناخواسته، تمامِ قوای نفسانی و عاطفه و اندیشه و مکاشفه و تخیّلِ نیرومندِ هنری خود را به‌کارگیرد و این‌چنین به «آفرینشِ هنری» دست بزند. سُرودن غزلِ شهریار برای قمر و روندِ دشوار و غیرمعمولِ آفرینشِ آن‌را شاید بتوان از جنسِ «حَبسیّه‌ها» منتها با مضمونی غیر از توصیفِ «زندان و رنج‌هایش» به‌شُمار آورد.

لازم به یادآوری نیست که حَبسیّه‌ها (زندان‌سُروده‌ها یا زندان‌نامه‌ها) به عنوان یکی از ژانرهای مهمّ ادبی در شعر و نثرِ فارسی شناخته می‌شود که نمونه‌های فراوانی از آن در ادبیّاتِ کلاسیک و معاصرِ ما در دست است. از جمله آثارِ حَبسیه‌سُرایانی چون مسعود سعد سلمان (مشهور به «پدرِ حبسیّه‌سُراییِ فارسی»)، ابوالمعالی نصرالله منشی، خاقانیِ شروانی، فرّخی‌یزدی، محمّدتقی بهار(ملک‌الشعراء)،... و یا حبسیّه‌های زنده‌یاد امیرهوشنگ ابتهاج (سایه)، از جمله غزلِ «به پایداری آن عشقِ سربلند» یا این رباعی که در سال ۱۳۶۲سُرود: «در کُنجِ قفس پُشتِ خَمی دارد شیر/ گردن به کَمندِ ستمی دارد شیر/ در چشمِ تَرَش سایه‌ای از جنگلِ دور/ ای وای خدایا، چه غمی دارد شیر...»

تکملهٔ بحث

از مجموعهٔ این بررسی موجز می‌توان این نتیجه را گرفت که «الهامِ هنری» در جایی و زمانی و مکانی چه بسا در گذشته‌ای دور و یا نزدیک در ذهنِ فردِ هنرمند نُطفه می‌بندد و در جایی و زمانی و مکانی دیگر بُروز می‌کند. آن‌گاه که به تعبیرِ احسان طبری «آمادگیِ روحیِ هنرمند» و زمینه‌های لازم برای آفرینشِ یک اثرِ هنری فراهم آمده باشد.

خوش‌بختانه هرچه جامعهٔ انسانی به سطح بالاتری از آگاهی و علوم و فنون دست‌یافته و هرچه تسلّطِ وی بر طبیعتِ قاهر و نیروهای کورِ آن فزونی‌یافته، بساطِ «خیالِ بیمار و سرگشته و وَهم‌آلود» در جامعهٔ بشری که به تعبیرِ طبری «از آن مذهب و عرفان و جادو زائیده شده» (و به شدّت نیز مورد حمایتِ نظریه‌پردازانِ بورژوایی قرار دارد)، کم‌رنگ‌تر شده و جای خود را به «خیالِ آفریننده» داده است که «از آن قدرتِ تعمیم و انتزاعِ علمی و قدرتِ تصویرسازیِ هنری» می‌زاید.

دلیلِ این‌که بعداز رنسانس در غرب و شتاب‌گرفتن روندِ کشفیّاتِ علمی پس‌از ارشمیدس، مندلیف، داروین، پاولف، نیوتن، اینشتین، مارکس، انگلس و لنین در سده‌های اخیر تا امروز هیچ مذهب و پیامبرِ جدیدی در جهان با کتاب و معجزاتِ خود ظهور نکرده را می‌توان در سخنِ آرتور شوپنهاور، فیلسوفِ شهیرِ آلمانی (۱۷۸۸–۱۸۶۰) یافت که نوشت: «مذاهب به کِرمِ شب‌تاب می‌مانند. آن‌ها برای آن‌که بتابند، به تاریکی نیازمندند.» و یا در این کلامِ هاینریش هاینه، شاعرِ بزرگِ آلمانی (۱۷۹۷-۱۸۵۶) که گفت: «در دورانِ جهالت، «مذهب» بهترین راهنمای ملّت‌ها بود، همان‌طور که در شب‌های تاریک و ظلمانی یک‌نفر نابینا، بهترین راهنماست و راه را بهتر از بینایان از چاه تمیز می‌دهد. امّا، احمقانه خواهد بود که پس‌از طلوعِ خورشید، از آن فردِ کور پیروی کنیم. در همه‌جا تعقیب دگراندیشان، در انحصارِ روحانیّت است...»

این نوشتار را با بشارتِ علمی احسان طبری پیرامون کشفِ توانایی‌های شگِفتی‌آور مغزِ انسان به پایان می‌بریم که در مقالهٔ «دین، عرفان و جادو، عناصرِ مهمّ جهان‌بینی‌های ایرانی» می‌گوید:

«*علم* به معنای واقعیِ کلمه هرگز برآن نیست که هم‌اکنون از همه چیز باخبر است، ولی کشف‌های علم چیزی است و «مکشوفاتِ» موهوم چیز دیگر. مثلاً امروزه دانشی به نام «مکشوفات» و پاراپسیکولوژی (روان‌شناسیِ ماوراء) در اطرافِ پدیده‌هائی مانند: خواب‌کردن[هیپنوتیسم]، انتقالِ فکر از دور (تله‌پاتی)، پدیدهٔ بَر آتش رفتن با پایِ برهنه، نقشِ تلقین، سرشتِ «**الهام**» (*Intuition*) و امثالِ آن‌ها دست به تحقیقاتِ آزمایش‌گاهیِ دقیق زده است، زیرا یک سلسله تجاربِ واقعی حاکی از وجودِ چنین پدیده‌هائی است که توضیحِ آن‌ها روشن نیست.

ولی تاریخِ علوم نشان می‌دهد که پدیده‌هائی که توضیحِ آن‌ها حتّی تا این اواخر روشن نبود (مثلاً خواب‌دیدن)، پس از مدّتی، در چارچوبِ همان قوانینِ کلّی که جهانِ عینیِ ما را اداره می‌کند و علم از آن خبر می‌دهد، موردِ توضیح قرار می‌گیرد. ولی جادو و مذهب و عرفان، با سوءاستفاده از برخی پدیده‌های طبیعی یا روانی شِگفت‌نما، و با بسط و گسترشِ بی حدّ وُ حصرِ آن‌ها و ایجادِ ساخت‌های پنداریِ مَحض، کوشیدند تا به پُرسش‌های جان‌گدازِ انسان پاسخ‌های دل‌بخواه بدهند...»

در پیوند با این توضیحاتِ طبری، کتابِ سودمندِ «دانش و شیوهٔ دانش»(مجموعهٔ مقالات)، با گردآوری و برگردان زنده‌یاد «پرویزشهریاری» حاوی آزمایشات، پژوهش‌ها و نظریاتِ علمی پیرامونِ پدیده‌هایی چون «خواب و خواب‌دیدن»، «هیپنوتیزم»، «تلقین»، «دورآگاهی یا تله‌پاتی»، «معرفتِ شهودی» و غیره آمده که هر کدام از آن‌ها معرّفِ ویژگی خاصّی از فعّالیتِ پیچیده و توانای‌های شگفتی‌آورِ مغزِ انسانِ کنونی است. به عنوانِ نمونه، در مقالهٔ «معرفتِ شهودی و بررسیِ تجربیِ آن» (به قلم و.پوشکین، و.فی‌تی‌سوف) در این کتاب آمده است:

«لایب نیتس، فیلسوف و ریاضی‌دانِ آلمانی آرزوی زمانی را داشت که دو فیلسوف به جای مشاجره‌های بی‌پایانِ خود هم‌چون دو ریاضی‌دان، پُشتِ میز بنشینند، قلم به دست بگیرند و مجادله‌های خود را تبدیل به محاسبه کنند. از زمانِ لایب نیتس چند سده گذشته است. منطقِ ریاضی که لایب نیتس اُمیدِ خود را به آن بسته بود، پیش‌رفتِ زیادی کرده است و درواقع به یاریِ آن می‌توان «گزاره‌ها را محاسبه کرد.» با وجودِ این، به یاری این ابزارِ جدید یعنی منطقِ ریاضی نمی‌توان اختراع‌ها و کشف‌های اساسی را که در علم و صنعت به دست می‌آید «به محاسبه درآورد.» هر کسی که دستِ کم یک بار در زندگیِ خود شاهدِ یک خلّاقیتِ معنوی بوده است، به خوبی می‌داند که به یاریِ منطق و استدلال نه تنها نمی‌شود ماهیّتِ این روند را درک کرد، بل‌که حتّی توضیحِ قانع کننده‌ای هم دربارهٔ آن نمی‌توان داد. موضوع این است که در جریانِ تکوینِ این آفرینش، به جز داوری و استدلال و به جز طرحِ منطقی که کم‌تر یا بیش‌تر استوار و کامل است، بخشِ پیچیده و ناشناخته‌ای وجود دارد که حتّی خودِ کسی هم که به حلِّ مساله مشغول است، آن‌را درک نمی‌کند ولی در جریانِ کار پدیدار می‌شود و به تنظیم و به‌ثمررساندنِ استدلال‌ها یاری می‌رساند. همین عنصرِ ناشناختهٔ خلّاقیتِ ذهنی است که اغلب معرفتِ شهودی نامیده می‌شود.

این مفهوم با نامِ رمزگونه‌ای که دارد، اغلب به صورتِ اسرارآمیز و حتّی عرفانی موردِ تعبیر قرار می‌گیرد. فیلسوفانی بوده‌اند که **معرفتِ شهودی و الهام** را به علّت‌العللِ ناشناختنیِ کاینات مربوط می‌کردند ولی امروز به یاری کوشش‌های بسیاری از اندیشمندانِ بزرگ می‌توان تأیید کرد که فعّالیتِ شهودی را باید به عنوانِ عنصرِ واقعی و لازمِ فعّالیتِ ادراکِ آدمی به حساب آورد. نوشته‌های دکارت، اسپینوزا، گوته، آینشتین، پوانکاره و آدامار دراین باره برای ما گفت‌وگو می‌کنند. و.آسموس، فیلسوفِ معاصر هم خیلی خوب در کتابی که دربارهٔ تاریخِ فیلسوفان و ریاضی‌دانان نوشته، مفهومِ «معرفتِ شهودی» را برای ما روشن می‌کند. ویژگیِ درکِ شهودی چیست، و چه اختلافی با استدلال‌های پیوسته و منطقی دارد؟

ریشهٔ خودِ واژهٔ «شهود» یا «اشراق» تا حدّی پاسخ‌ها را می‌دهد. شهود ترجمه‌ای از واژهٔ *intuition* است که آن نیز از *intuitius* لاتینی گرفته شده است که به معنای «تخیّل»، «در خود فرورفتن» و «تفکّر» است. به جز معرفتی که از راهِ نتیجه‌گیری منطقیِ متوالی و به یاریِ استدلال پیدا می‌شود، آگاهی‌هایی هم ممکن است وجود داشته باشد که از راهِ «تفکّر» روی فرض‌های مسأله به دست آید... منطق و معرفتِ شهودی متناقض نیستند. این‌ها، صورت‌های متفاوتِ روندِ واحدِ شناخت و مرحله‌های متفاوتی از آن هستند...»

اُمید است تا حدودی پاسخِ پُرسش‌هایی را که در مقدّمه و در خلالِ این نوشتار دربارهٔ منشاء بروز و ظهور تخیّل و الهام در فرآیندِ پیچیدهٔ «آفرینشِ هنری» مطرح شد، گرفته باشیم. و امّا در موردِ اظهاراتِ وَهم‌آلود و

هذیان‌گونهٔ «آن‌یکی» (به تعبیرِ پزشکیان) که در پیرانه‌سَری به سَندرُمِ «خودخداپنداری» دچارشده و زبان و اندیشه و روحِ خود را مَهبِط و فرودگاهِ اراده و کلامِ الهی پنداشته، قضاوت را به اتّکای سَنجه‌های علمیِ موجود به خوانندهٔ فهیم و فاضل وامی‌نهیم.

منابع مورد استفاده:

۱- گفت‌وگوی بیژن اسدی‌پور با امیرهوشنگ ابتهاج (سایه)، اردیبهشت ۱۳۷۴ در نیوجرسی آمریکا، مندرج در فصل‌نامهٔ سمرقند، شمارهٔ ۳، زمستان ۱۴۰۱

۲- «دربارهٔ انتقاد و ماهیّتِ هنر و زیبائیِ هنری»- متن سخن‌رانی سه‌شنبه ۱۱تیرماه ۱۳۲۷ احسان طبری در نخستین کنگرهٔ نویسندگانِ ایران.

۳- کتاب «برخی بررسی‌ها پیرامونِ جهان‌بینی‌ها و جُنبش‌های اجتماعی در ایران»، احسان طبری، جلدِ اوّل، چاپِ سوّم، سال ۱۳۸۶

۴- کتاب «پایه‌های هنرشناسیِ علمی»، آونر زیس، برگردان: ک.م.پیوند، چاپ اوّل، آبان ۱۳۶۰

۵- مقالهٔ «الهامِ هنری برای خلقِ اثر»، مریم حسنلو، آذر ۱۳۹۹

۶- کتاب «شعر به‌عنوانِ یک ساخت»، مجید نفیسی، چاپ نشاط اصفهان، بهار ۱۳۵۰

۷- «الهام در هنر»، گفت‌وُگوی مجلهٔ بیناب(سورهٔ مهر) با محمّدرضا ریخته‌گران، دی۱۳۸۲، شماره‌های ۳و۴

۸- کتاب «خاطراتِ شهریار با دیگران»، بیوک نیک‌اندیش، نشرِ سهیل، چاپِ اوّل، سال ۱۳۷۰

۹- کتابِ «بُراده‌ها»، گزیدهٔ آثار سیدحسن حسینی، انتشاراتِ سورهٔ مهر، چاپِ نهم، سال ۱۳۸۹

۱۰- کتاب «دانش و شبهِ دانش»، گردآوری و برگردان پرویز شهریاری، نشرِ نی، چاپِ اول، سال ۱۳۷۶

بازگشت به فهرست

***

امرِ ادبی کمتر از همه به هموار ساختنِ مکانیکی، هم‌تراز کردنِ تسلّطِ اکثریت بر اقلیت تن در می‌دهد. جای بحث نیست که در این امر؛ مسلّماً تامینِ عرصه‌ی وسیعِ ابتکارِ شخصی، گرایش‌های فردی، میدان برای فکر و تخیّل، شکل و مضمون ضروری است.

(لنین، کلیات به زبان روسی، جلد دهم، صفحه ۲۸)

دربارهٔ قریحهٔ هنری و منشاءِ آن

اُمید

چنگ وُ قانونِ جهان را تارهاست ناله هر تار در فرمانِ تو...

(مولانا/ دیوانِ شمس)

درآمد

در پیوند با نوشتار «تخیّل و الهام در هنر» که در ارژنگ شمارهٔ ۳۸ عرضه شد، دریافتیم که هنرمند با تصاویر می‌اندیشد و نه مفاهیم، و دیگر این‌که تخیّلِ نیرومندِ هنری، عنصرِ اصلی و تعیین‌کننده در آفرینشِ آثارِ هنری است. امّا پُرسش‌هایی در مبحث فرآیندِ آفرینشِ هنری که موضوع مطالعهٔ دانشِ اِستِه‌تیک است مطرح می‌باشد از جمله این‌که:

شَمّ، قریحه، ذوق یا استعدادِ هنری (تالانت=*Talent*) چیست؟ منشاءِ پیدایش و بروزِ قریحهٔ‌هنری در افراد کدام است؟ قریحهٔ‌هنری مقوله‌ای وراثتی-فطری‌است یا اکتسابی-فراگرفتنی؟ آیا همهٔ افراد از بدوِ تولّد دارای قریحهٔ هنری پنهان یا به قولِ ایده‌آلیست‌ها موهبتی «خدادادی» هستند که با آموزشِ کارگاهی و فراگیری اسالیب و قواعد و فوت‌وُفنِّ کارِ هنری می‌توانند به یک «هنرمند» تبدیل شوند؟ اگر برای هنرمندشدن پیش‌از فراگیری فنون و قواعد و روشِ کار، «قریحهٔ هنری» لازم است، منشاءِ بروز و ظهورِ آن در افراد چیست؟... و پُرسش‌هایی از این دست که می‌کوشیم در این نوشتار درحدِّ بضاعتِ قلم برای آن‌ها در چارچوبِ فلسفهٔ علمی پاسخی بیابیم.

مدخلِ بحث

نخستین قدم به‌دست‌دادنِ تعریفی موجز و علمی از عنصرِ «قریحهٔ هنری» و جایگاهِ آن در آفرینش و بدعتِ خلّاقانه است که در صورتِ وجود آن بتوان محصولِ کار را یک «اثرِ هنری» دانست. تعریفی که احسان طبری از قریحهٔ هنری به‌دست می‌دهد، برای شناخت این پدیدهٔ روان‌شناسی راهگشاست:

«**قریحه**، حالتِ روحیِ شخصی است که برای انواع مختلفِ آفرینش اعمّ از فنّی، علمی، هنری و غیره آمادگی دارد. به قول **الکساندر پوشکین** شاعرِ شهیرِ غنائی، قریحه هم برای هندسه لازم است، هم برای شعر. قریحه،

تمرکزِ کاملِ نیروهای نفسانی به ویژه تخیّلِ انسانی است بر روی موضعِ خلاقیت. قریحه نوعی عُلُوّ و اوجِ عاطفی است که به صورت نشاط یا هیجانِ خلّاقیت درمی‌آید و کارِ یدی یا فکری را به شکلِ حیرت‌انگیزی ثمربخش می‌سازد. در سابق از افلاطون، شلینگ، هارتمان، فروید و دیگران نمونه آوردیم که آن‌ها قریحه را مانند الهام (که گاه درونمایهٔ قریحه است) امری ماوراءِ طبیعی و اسرارآمیز می‌شُمرند، نه یک خاصیّتِ نفسانی بشری که انگیزه‌های مختلف اجتماعی یا انفرادی برای آفرینش و خودِ روندِ کار آن‌را به وجود می‌آورد. ماکسیم گورکی که علاوه بر قریحهٔ بزرگ نویسندگی، از اندیشه‌ورانِ ارزشمند در امور مربوط به استه‌تیک و هنرشناسی است، می‌گوید قریحه، در روندکار موفقیت‌آمیز، نتیجهٔ حاصله از این کار و آن احساسِ لذت و رضایتی است که به انسان دست می‌دهد و او را به ادامهٔ آفرینش‌گری با تلاش و دقّتِ بیشتر و بیشتری وامی‌دارد.

بالاترین درجهٔ موهبت و قریحهٔ خلّاقهٔ انسان را **نُبوغ** (*Genius*) می‌نامند و درجات عادی‌تر آن‌را استعداد و استعدادِ خاص (تالانت) نام‌گذاری می‌کنند. جداکردن این مقولات از هم، بر حسب شدتِ درجه است. **نابغه** کسی است که قادر باشد در روندِ آفرینش آثاری اعم از مادی و معنوی که دارای نوآوری به کلی خاصی است، به کلی ویژه و خودجوش و خودبوده است و به اهمیت تاریخی خاصی در تکاملِ جامعهٔ انسانی دسترسی می‌یابد و برای همیشه در گنجینهٔ مدنی وی پایه‌دار می‌ماند، بوجود آورد. نابغه، اَبَر مَرد نیست، بل‌که کسی است که استعدادهای نفسانی خاص دارد و به تلاش بزرگ دست می‌یازد تا برخی نیازهای جامعه را برآورده سازد و شرایط نیز به این کارکمک می‌کنند. اگر مساعدت شرایط و سازگاری بخت نباشد، ای چه بسا فردوسی‌ها که بی‌سواد می‌مانند و ای چه بسا حافظ‌ها که گُنگ می‌میرند.»(۱)

پروفسور آونر زیس در کتابِ بالینی خود با عنوان *Foundations Of Marxist Aesthetics* «پایه‌های استه‌تیکِ مارکسیستی» که در ایران با عناوینی چون «پایه‌های هنرشناسی علمی» (ک.م.پیوند) یا «زیبایی‌شناسی علمی و مقولات هنری» (فریدون شایان) ترجمه شده می‌نویسد: «هر کسی می‌تواند یاد بگیرد که چگونه گِل را قالب بگیرد، یا بومِ نقاشی را به رنگ بیامیزد، امّا برای آن‌که اثر از تجسّمِ هنری لازم برخوردار شود، نه تنها اطلاعِ کامل از صنعت‌گری، بل‌که دارا بودن قریحهٔ هنری نیز ضرور است. تذکرِ گوته که قبلا نقل شد، به راهِ دشواری اشاره می‌کند که مابینِ تصوّرِ یک اثر و تحقّقِ آن موجود است. هر کسی می‌تواند یاد بگیرد که مرمر را شکل دهد، امّا تنها یک میکل آنژ یا رودن (*Rodin*) می‌تواند بگوید که: «من این تکّه مرمر را برداشته و هر آن‌چه را که زیادی است از آن بر خواهم گرفت». البته عبارتِ «تنها میکل آنژ» یا «تنها رودن» را نباید به معنای تحت‌اللّفظی آن گرفت. چنین قریحه‌ای کمابیش در همهٔ هنرمندان یافت می‌شود.»(۲)

احسان طبری در مقالهٔ «برخی مسائلِ مربوط به هنر و نقشِ اجتماعیِ آن»(۳) خصوصیّاتِ مختلفِ یک اثرِ هنری را از یک‌دیگر جدا می‌سازد و دراین باره می‌گوید: «اجزای سه‌گانه و لاینفکّ یک اثرِ هنری عبارت است از: محتوای فکری یا اندیشهٔ اثرِ هنری، مختصّاتِ بدیعی یا صرفاً هنریِ آن اثر، و مختصّات فنّی.(۴)

مقصد از **محتوای فکری** یک اثرِ هنری یعنی آن‌که آن اثر چه می‌خواهد بگوید، چه دردی دارد، از چه دفاع و چه چیز را محکوم می‌کند، به چه چیز شما را فرامی‌خواند و هدفش چیست؟ مقصد از **مختصّاتِ بدیعی** یا هنریِ یک اثر یعنی آن اوصاف و تصاویر، چهره‌ها و سَجیّه‌ها، نکات و تشبیهات و تعبیراتِ هنری که هنرمند به

کمکِ آن می‌تواند واقعیّت و زندگی را هرچه کامل‌تر، هرچه رساتر و هرچه گیراتر منعکس‌سازد. یابندگی و آفرینندگیِ هنرمند به مثابهٔ هنرمند همانا در همین جاست.

امّا **مختصّاتِ فنّی** در هر هنر، یعنی مجموعهٔ قواعدی که برای به‌کاربُردنِ مصالح اوّلیهٔ هنرِ معیّن لازم است و بدونِ دانستنِ آن، هنرمند از عهدهٔ استفادهٔ به‌جا از آن مصالح و ترکیبِ آن‌ها برنمی‌آید. مختصّاتِ فنّی را می‌توان در اثرِ تحصیل و مُمارست کسب کرد، ولی مختصّاتِ بدیعی ناشی از قریحهٔ هنرمند است و قریحه یا موهبتِ هنری خود محصولِ استعدادِ خاصِّ عصبی و هم‌چنین پرورش و محیطِ مساعد است و به همین جهت اگر قریحهٔ هنری موجود نباشد، آن را نمی‌توان کسب کرد.»(۵)

طبری سپس با طرح این پرسش که در یک اثرِ هنری از این اجزای سه‌گانه (مختصّاتِ فکری، بدیعی، فنّی) کدام مهم‌تر است، می‌نویسد: «بلافاصله باید گفت اگر یک اثرِ هنری فاقدِ مختصّاتِ بدیعی باشد، همه چیز هست به جز اثرِ هنری، زیرا آن ویژگی که اثرِ هنری را به مثابهٔ مظهرِ خاصّی از خلّاقیتِ شعورِ انسانی از انواعِ دیگرِ خلّاقیت‌ها جدا می‌کند، همانا بدیع یا هنری بودنِ آن است، نه این‌که مشتمل بر فکر و اندیشه‌ای است یا حاکی از دانستنِ قواعدِ فنّی معیّن. به همین جهت حقّ است اگر کسی را که موافق قواعدِ فنّی و مراعاتِ علومِ عروض و قافیه و صنایعِ لفظیّه و معنویّه ابیاتی سروده است ولی شعرش از قریحهٔ خلّاقِ شاعرانه، از سوزها و شورها، از یافت‌ها و نکته‌دانی‌ها، از احساسات و تخیّلات، از تعابیر و تصاویرِ بدیع و غیره تُهی است، شاعر ندانیم.(۶) و تنها ناظم بشُمریم. آری، یک اثرِ هنری تنها زمانی درخوردِ چنین نامی است که واجدِ مختصّاتِ ضروری بدیعی، لااقلّ به حدّ مطلوب و کافی باشد.»

و در پاسخ به این پُرسش که اگر «مختصّات بدیعی» جامهٔ زیبایی بر پیکرِ زشتِ اندیشه‌های پوچ، کژ و زیان‌مند باشد چطور؟ آیا باز هم اثرِ هنری است، می‌گوید: «آری، زهری شیرین و افیونی معطّر است، ولی اثرِ هنری است. جامعه حقّ دارد آن‌را تشویق نکند، ولی نمی‌تواند هنری‌بودنش را انکار کند. حال اگر افکاری سالم، درست و سودمند با شورِ هنری همراه، ولی از حلیّهٔ مختصّاتِ فنّی عاری باشد چطور؟ این اثر نیز مثلاً مانند بسیاری از اشعارِ شاعرِ ملّی ما «عشقی» جزءِ آثارِ هنری است، ولی در اثرِ نقایصِ فنّی و عامّی‌گری‌ها و ناشی‌گری‌ها نمی‌تواند به ذُروهٔ [قُلّهٔ] آثارِ درجهٔ اوّل برسد. ضعفِ فنّی آن اثر را از رونق می‌افکند.

لذا سه جزءِ مشروح در فوق هر سه ضروری است و در میانِ این سه جزء، جهتِ بدیعی که موجدِ خصوصیّتِ اثرِ هنری است، جای ویژه‌ای دارد. این شرایط از هم انفکاک‌ناپذیر است و در عمل نمی‌توان یکی را بر دیگری رُجحان داد.

ضرورت‌های اجتماعی گاه پیش می‌آورد که یک اثرِ هنریِ دارای محتوای فکریِ خوب و از جهتِ فنّی قابلِ پذیرش و از جهتِ بدیعی ضعیف را، جامعه موردِ تشویقِ خاصّی قرار داده و یک اثرِ هنریِ دارای محتوای فکریِ بد و از جهتِ فنّی و بدیعی قوی را در سایه گذاشته است. باید در این نوع موارد فوق‌العاده دقیق و محتاط بود و نرمش داشت تا مبادا چنین عملی موجبِ تنزّلِ هنر و تبدیلِ هنر به عرصهٔ موعظه‌ها و میتینگ‌های ارزان‌قیمت و پیش‌پاأفتاده شود. باید دامنهٔ چنین ضرورت‌هایی را فوق‌العاده محدود کرد و جهتِ بدیعی اثرِ هنری را در مقامِ بسی والا، بسی ارجمند قرار داد تا قریحه‌های نیرومند ببالند و بِشکُفند.»(۷)

منشاءِ پیدایشِ قریحهٔ هنری

با این مقدّمه دربارهٔ جایگاه و اهمّیتِ قریحهٔ هنری در آفرینشِ آثارِ هنری، اگر بتوانیم توضیح علمیِ مناسبی برای منشاءِ پیدایش قریحهٔ هنری در افراد بیابیم، بیش‌از نیمی از راه را رفته‌ایم و در این‌صورت، پاسخ به پُرسش‌های دیگر چندان دشوار نخواهد بود.

دکتر محمود فلکی؛ رُمان‌نویس، پژوهش‌گر، شاعر و مدرّسِ زبان و ادبیّات ساکنِ آلمان در پاسخ به این پرسش که آیا پدیدهٔ بغرنج ذوق یا قریحهٔ هنری، تابع جبرِ قوانینِ ژنتیک و حاصل تکاملِ بیولوژیکی انسان است و یا نتیجهٔ تکاملِ اجتماعی آن، در مقاله‌ای با عنوان «استعدادِ هنری»(۸) با اشاره به مقولهٔ وراثت و علمِ ژنتیک می‌نویسد:

«در بین بینش‌های پیروان جهان‌بینیِ علمی در این مورد دو نگرش موجود است:

الف) کسانی که معتقدند «زمینه‌های استعدادِ تفکّرِ آدمیان تابعِ جبرِ قوانینِ ژنتیک است»(۹)

ب) افرادی که در این عقیده استوارند که «مضمونِ فکری یا اجتماعی نفسانیاتِ آدمی که در مسیرِ تکوینِ شخصیّتِ وی پدید می‌آید، در برنامه‌گزاریِ ژنتیکِ او ثبت و ضبط نشده است»(۱۰)

از هنگامی که بشر با ابزارسازی و تکاملِ سیستمِ عالی عصبی از اسارتِ مستقیمِ طبیعت رهایی یافت؛ برای بقاء، دیگر نیاز به تغییر بیولوژیکی نوئی که از حرکتِ مادّه مطابقِ نیازمندی‌ها به‌وجود بیاید، نداشت... بدین ترتیب، عامل تغییرِ بیولوژیک یعنی محیطِ طبیعی، تقریباً نقشی ندارد و حوزهٔ تکاملِ بیولوژیک، جای خود را به تکاملِ اجتماعی داده است. ولی آیا زندگی اجتماعی می‌تواند همان تغییراتی را که در نتیجهٔ تغییر شرایطِ طبیعی در ژن به‌وجود می‌آمده ایجاد نماید؛ یعنی بسیاری از پدیده‌های نوینِ اجتماعی-فکری به عنوان صفاتِ ارثی از طریقِ ژن به نسل‌های بعدی منتقل شوند؟»

فلکی با نقلِ قولی از **بلیایف**؛ آکادمیسین اتّحادِ شوروی در سال ۱۹۷۸ که «زمینه‌های استعدادِ تفکّرِ آدمیان» را «تابع جبر قوانینِ ژنتیک» می‌داند، می‌نویسد: «اگر بپذیریم که *«استعدادِ تفکّرِ آدمیان تابع جبرِ قوانینِ ژنتیک است»*، در این صورت نقش عاملِ اجتماعی بسیار ضعیف و حتّی نادیده گرفته می‌شود. طبقِ این نظر، گرایش‌های روحی، بالقوّه و از آغازِ ولادت تعیین شده‌اند و بنابراین، اگر کودکی را از ابتدای تولد از زندگی

اجتماعی دور کنند و مثلاً به دامانِ طبیعت رها سازند، اگر استعدادی در زمینهٔ خاصّی (مثلا هنر) داشته باشد، این استعداد باید خودبه‌خود (بدونِ ارتباط با جامعه) بروز کند.»

فلکی سپس در نقد و ردِّ نظرِ بلیایف می‌افزاید: «تصوّرِ چنین پدیده‌ای مُحال می‌نماید؛ زیرا سیستمِ علامت‌دهیِ دومین که با واژگان سروُکار دارد -و با کمک همین علائمِ زبانی‌است که گرایش‌ها و تجربه‌ها از نسلی به نسلِ دیگر منتقل می‌شود، خودبه‌خود به‌وجود نمی‌آید و از زندگیِ اجتماعی نشأت می‌گیرد. بنابراین کودکی که از جامعه جدا می‌افتد، از رشدِ انسانی محروم خواهد شد و هیچ‌گونه تشخیصی از مسائل و پدیده‌های اجتماعی نخواهد داشت و به درجه‌ی انسانیت نخواهد رسید؛ زیرا همان‌گونه که بیان شد، از فراگیری واژگان که عاملِ اصلی انتقالِ تجربه‌ها، گرایش‌ها و آموزش است، محروم می‌شود مانند: «**کاسپار هائوزر** که در سال ۱۸۲۸ کشف شد و ۱۶ سال در دخمه‌ای می زیست و یا **اماله و کماله** که در هند در ۱۹۲۰ کشف شدند و در کنامِ گرگان بار آمده بودند و یا دختری به نام **آنا** از ولایت پنسیلوانیای ایالاتِ متّحده که در ۱۹۳۸ کشف شد. همه‌ی این کودکان، به کلّی فاقد رشدِ انسانی بودند.»**(۱۱)**

بنابراین می‌بینیم که وراثتِ اجتماعی جای وراثتِ زیستی را می‌گیرد. ولی این وراثتِ اجتماعی چگونه منتقل می‌شود و نقشِ نورون‌های دِماغی چیست؟ آیا هنر به عنوان «یکی از اشکالِ آگاهیِ اجتماعی» می‌تواند به صورتِ ارثی منتقل شود؟

فلکی در ادامه ضمن مراجعه به نظریات پاولف می‌نویسد: «درنتیجهٔ غلبهٔ انعکاس‌های شرطی بر اعمالِ غیرِشرطی و مادرزادی، رشدِ مغز و فعالیتِ عالیِ عصبی انسان و پیدایش سیستمِ علامت‌دهی دوّمین که با واژه‌ها سروُکار دارد، تکامل از ژن به نورون منتقل گشت، ولی جایگزینی نورون‌های دِماغی به جای ژن‌ها در تکامل به معنای این نیست که ژن کاملاً وظیفهٔ انتقال صفاتِ ارثی را از دست داده است؛ بلکه منظور این است که با اجتماعی‌شدنِ انسان، نقشِ تکاملی و پدیدشدنِ جهش‌ها از حوزهٔ عملیاتیِ ژن‌ها خارج شده‌است. وگرنه، بسیاری از صفاتِ ارثی مانند صفاتِ ظاهری و مختصّاتِ اُرگانیک، امراض و آسیب‌دیدگی عقلی از طریق انتقال‌گرهای موجود در کروموزوم‌ها به صورتِ وراثت منتقل می‌شوند.

پاولف سلسلهٔ اعصاب را مرکّب از دو سیستم دانست: سیستمِ علامت‌دهنده‌ی نخستین و دوّمین. مطابق آموزشِ پاولف، اشیا و پدیده‌های خارجی به طورِ مستقیم و بی‌واسطه بر اندام‌های حسّی تاثیر می‌گذارند که به شکلِ محسوسات منعکس می‌شوند. این عمل توسط «سیستمِ علامت‌دهی نخستین» انجام می‌گیرد که در واقع با تصویرهای عینی جهانِ پیرامون سروُکار دارد. در نزدِ حیوان، واقعیّتِ خارجی به کمکِ گیرنده‌های اُرگانیسم مانندِ سلّول‌های بینایی، شنوایی و غیره، به‌وسیلهٔ تحریک‌ها و آثاری که تحریک‌ها بر نیمکره‌های مخ می‌گذارند، علامت داده می‌شود (سیستمِ علامت‌دهی نخستین). این همان چیزی است که انسان نیز به صورتِ تأثّرات، احساس‌ها و تصوّرات از جهانِ پیرامون دارد. ولی در انسان، علاوه بر این سیستم، سیستمِ علامت‌دهی دیگری (دوّمین) وجود دارد که بر روی سیستمِ علامت‌دهی نخستین افزوده می‌شود که به طور غیرِمستقیم و با واسطه (با واسطهٔ واژه)، تأثیر به وجود می‌آورد. در واقع این سیستم، با علائم (علائم سیستمِ نخستین یعنی واژه‌ها) سروُکار دارد. اندیشهٔ انسان با واژه همراه است و «*کلمات لباسِ مادّیِ اندیشه هستند*». **(۱۲)**

البته آن‌چه که بیشتر در این تقسیم‌بندی اهمّیت دارد، وجود دو گروه از انسان‌ها یعنی هنرمندان و متفکّران است؛ و این امر به چگونگی فعّالیتِ نیمکره‌های مخ مربوط می‌شود: به باورِ پاولف: «*نزدِ هنرمند، فعّالیتِ*

نیمکره‌های مخ، ضمن این‌که بر همهٔ تودهٔ آن‌ها گسترده می‌شود، کمتر از همه از لوب‌های پیشانی را در بر می‌گیرد و عمدتاً در بخش‌های دیگر متمرکز می شود. نزدِ متفکّر، این فعالیت برعکس، در لوب‌های پیشانی شدیدتر است.» **(۱۳)**

محمود فلکی چنین نتیجه می‌گیرد که: «هر فردِ به‌هنجار، قابلیّتِ تفکّرِ عینی-تصویری (Concret-Image) و تجریدی-لفظی (Abstract-Verbal) را دارد و مسئله صرفاً بر سر غلبهٔ این یا آن سیستمِ علامت‌دهی و یا قوFت و ضعف تیپ‌ها بر اثر چگونگی فعالیت نیمکره‌های مخ است. از این رو به خاطر غلبه‌ی سیستمِ علامت‌دهی نخستین بر دومین یا غلبه‌ی قوای عاطفی بر سایر قوای اساسی در روان، هنرمند حساس‌تر است؛ یعنی بیشتر با محسوسات، تأثّرات (پاولف واکنش مخِ هنرمند را در مقابل تحریک‌ها به واکنشِ فیلم عکاسی نسبت به ارتعاشاتِ نور تشبیه می‌کند)، و تصوّرات سر وُ کار دارد و به اصطلاح شاخکِ حسّی هنرمند قوی‌تر است. به‌قول بلینسکی «*هنرمند با تصاویر فکر می‌کند*»**(۱۴)**

احسان طبری می‌گوید: «*مختصّاتِ فنّی هنر را می‌توان بر اثرِ تحصیل و ممارست کسب کرد، ولی مختصّاتِ بدیعی ناشی از قریحهٔ هنرمند است و قریحه یا موهبتِ هنری، خود محصول استعدادِ خاصّ و هم‌چنین پرورش و محیطِ مساعد است و به همین جهت اگر قریحهٔ هنری موجود نباشد، آن‌را نمی‌توان کسب کرد.*» **(۱۵)**

محمود فلکی در ادامه می‌نویسد: «به این ترتیب اگر قریحه یا استعدادِ هنری اکتسابی نیست و استعدادِ خاصی، خصلتِ هنری را به هنرمند می‌دهد، ظاهراً باید به این نتیجه برسیم که استعدادِ هنری فطری است، یعنی از طریق ارث منتقل می‌شود. ولی این نتیجه‌گیری، ساده کردنِ مسئله و نادیده‌گرفتن بسیاری از واقعیّت‌هاست:

پنج ششمِ حجم مغزِ انسانی پس از زایش، به ویژه تا دو سالگی رشد می‌کند. نیمکره‌های مخ دارای قدرت و امکانات وسیعِ ارتباطی، ضبط و ثبتِ برنامه‌ها و اطلاعات اجتماعی است، و شخصیت روانی انسان در طی رشد و تکامل آن شکل می گیرد. به عبارت دیگر، چگونگی عملکردِ سیستم عالیِ عصبی نیز در رابطه‌ی تنگاتنگ و تحت تأثیر محیطِ اجتماعی تعیین می‌شود و شکل‌گیری شخصیتِ انسان در برنامه‌گزاری ژنتیک ثبت و ضبط نشده است؛ وگرنه هر کودکی را اگر پس از زایش از جامعه جدا می‌کردند، مغز در طیّ رشدِ خود همان راهِ طی‌شده‌ی پیشینیانِ خود را می‌پیمود؛ درحالی‌که این‌گونه کودکان به کلی فاقد شخصیتِ انسانی هستند و مغز آنها در طیّ تکاملِ خود، برنامه‌ها و اطلاعات محیطِ غیراجتماعی و غیرانسانی را ثبت و ضبط می‌کند. یا اگر کودکی در محیطی دیگر که فرهنگ و زبانِ دیگری غیر از محیطِ اجتماعیِ سنّتی خود دارد پرورش یابد، بایستی از جذبِ فرهنگ بیگانه و خصوصیّاتِ روانی آن عاجز باشد، درحالی‌که می‌بینیم عکسِ این صادق است

در یک کلام، هیچ‌گونه ژنی برای برنامه‌گزاری محتوای روح انسانی وجود ندارد و نفسانیاتِ آدمی مانند مختصاتِ بیولوژیک ازپیش برنامه‌ریزی نشده‌است. بنابراین هرانسان به‌هنجار قبل‌از شکل‌گیری شخصیّتِ فردی یا فرهنگِ شخصی، به‌ویژه در دورانِ کودکی، توانایی تکاملِ روانی را در زمینه‌های مختلف دارد و شکلِ غالبِ شخصیّتِ انسان، بستگی به محیطِ اجتماعی یا عواملِ تعیین‌کننده در نحوهٔ غلبهٔ قوای عقل، اراده و یا عاطفه دارد.

بنابراین وقتی آقای طبری می‌گوید: «*اگر قریحهٔ هنری موجود نباشد، آن‌را نمی‌توان کسب‌کرد*»، به‌معنی فطری‌بودنِ قریحه نیست، بلکه بیش‌تر به این مفهوم است که قریحه یا استعدادِ هنری در زمان شکل‌گیری سیستمِ عالی عصبی در دورانِ کودکی یا نوجوانی به‌وجود می‌آید (بی‌آن‌که بعضی از مختصّاتِ جسمیِ مؤثّر در

این امر نادیده گرفته شود). در این دوران است که شخصیّتِ فردی و روانی یا استعدادها و عواطفِ ذوقی شکل می‌گیرند و این استعداد اگر در محیطِ مناسبِ رشد قرار گیرد، خود را در اشکالِ متنوّع هنری متبلور می‌سازد. وگرنه، چه بسیار استعدادهایی که در محیطِ ناسالم و بر اثرِ نبودنِ شرایط لازمِ رشد به هرز رفتند. این را هم باید تاکید نمود که تا زمینهٔ استعدادِ هنری مهیّا نشده باشد، با تمرین و ممارست تنها می‌توان به مختصاتِ فنّیِ هنر دست یافت، و بدونِ آن‌چه که ذاتِ هنر را می‌سازد، یعنی غلبهٔ عاطفه برای اعتلای تخیّل و مختصاتِ بدیعی، هنرمند نمی‌توان بود.

دالگوف به درستی تاکید می‌کند که *«چنان‌چه فردی خصوصیّات و استعدادهای معیّنی برای هنرمندشدن نداشته باشد، آموختنِ چگونگی آفرینشِ یک اثرِ هنریِ واقعی به او غیرممکن است.»*(۱۶) به این ترتیب، سخن طبری در مورد این‌که *«قریحه یا موهبتِ هنری، خود محصولِ استعدادِ خاصّ و هم‌چنین پرورش و محیطِ مساعد است»*، به درستی تجلّی می‌یابد. بنابراین بی‌آن‌که نقشِ بیولوژیک و مختصّاتِ جسمی را که خود تحت تأثیر محیطِ اجتماعی (کار، ابزار، زبان و غیره) تکامل یافته است نادیده بگیریم، نقشِ قاطع و تعیین‌کننده در تکوینِ استعدادِ هنری را باید به محیطِ اجتماعی داد.»

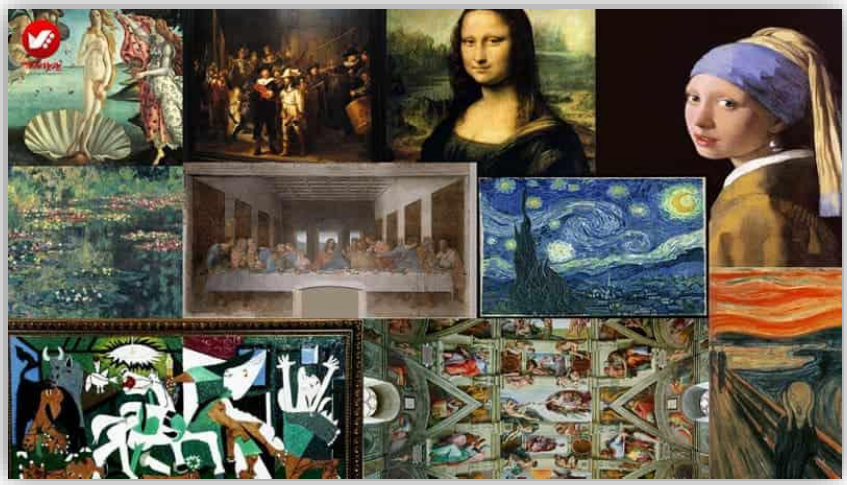
***

در خاتمهٔ این نوشتار، ضروری است به ارتباطِ قریحهٔ هنری با جهان‌بینی و اندیشهٔ هنری از یک‌سو، و ارتباطِ آن با نیروی پندار یا تخیّلِ هنری نیز اشاره‌ای داشته باشیم و بکوشیم نکاتی را که می‌تواند جنبهٔ رهنمودِ عملی برای هنرجویان داشته باشد، از دلِ این بحث بیرون بکشیم.

پروفسور آونر زایس در کتابِ بالینی خود که در مقدّمه از آن یاد کردیم، بر اهمّیتِ سلامتِ اندیشهٔ هنریِ نهفته در پشتِ یک اثرِ هنری [مختصاتِ فکریِ اثر] تاکید دارد و معتقد است: «در تاریخِ هنر مواردی وجود داشته که اندیشه‌های نادرست، اثرِ هنری را به فقر کشانده یا حتّی موجب شده‌اند که آفرینشِ هنری ضایع شود. حتی یک هنرمندِ نابغه نیز وقتی به‌دنبال یک اندیشهٔ غلط می‌افتد، ناگزیر اثرِ خود را بی‌مقدار می‌سازد. جهت‌گیری نادرست حتّی می‌تواند نیرومندترین قریحه‌ها را زبون سازد. آثارِ هنریِ مبتنی بر اندیشه‌های نادرست، حتّی زمانی که صرفاً از زاویه دیدِ هنری نظاره شوند، ضعیف هستند.»

زایس دربارهٔ ارتباط بین جهان‌بینی و قریحهٔ هنری می‌نویسد: «دفاع از این نظر، سخت و دشوار است که «هر مضمونی»، -حتّی مضمونی را که از حیثِ اجتماعی ناموجّه است- می‌توان به برکتِ عصای جادوییِ «قریحه» به صورت اثرِ بزرگی درآورد... استه‌تیکِ مارکسیست-لنینیستی همان‌طوری که قبلاً متذکر شدیم، از قبولِ نقشِ بسیار مهمّ جهان‌بینیِ هنرمند در فرایندِ آفرینش حرکت می‌کند. البته وجودِ یک جهان‌بینی در نفسِ خود نمی‌تواند کسی را هنرمند سازد. زیرا جهان‌بینی نمی‌تواند جای خالیِ قریحهٔ هنری را پُر کند. لیکن با وجودِ قریحه، خصلت و سمت‌گیری اثرِ یک هنرمند به توسطِ جهان‌بینیِ او تعیین می‌شود. **موریس تورز** [*Maurice Thorez* (۱۹۰۰ـ۱۹۶۴) رهبرِ حزبِ کمونیستِ فرانسه در طیّ سال‌های ۱۹۳۰ـ۱۹۶۴] در بحثی با **هانری باربوسه** [*Henri Barbusse* نویسنده و فعّالِ کمونیست اهلِ فرانسه (۱۸۷۳-۱۹۳۵)] نکتهٔ به‌جا و استواری را مطرح کرد با این مضمون که «اگر یک جهان‌بینیِ فاقدِ قریحه، سِتَرون است، قریحه نیز به نوبهٔ خود بدونِ جهان‌بینیِ مناسب، راه به جایی نمی‌برد.»

احسان طبری پیرامون ارتباط بین «قریحهٔ هنری» و «تخیّلِ هنری» بینِ آن‌ها نوعی «این‌همانی» می‌بیند. او قریحهٔ هنری را با تخیّلِ هنری (که در مقالهٔ «الهام و تخیّلِ هنری» در ارژنگ شمارهٔ ۳۸ موردبررسی قرار داده بودیم) مترادف دانسته و می‌نویسد: «بدونِ وجود تخیّلِ نیرومندِ هنری، اثرِ هنری ممکن نیست. وجودِ تخیّلِ نیرومندِ هنری یعنی وجودِ «قریحهٔ» (تالانت) هنری. شکّی نیست که قریحه به مثابهٔ فطرت و موهبتی باید در شخصیّتِ روانی هنرمند وجود داشته باشد و آن‌را نمی‌توان اکتساب کرد، ولی قریحهٔ فکریِ «پرورش و رُشدنیافته» به‌جای دوری نمی‌رود و لذا باید آن را با تمامِ قوا پرورش داد.»(۱۷)



طبری خطاب به جوانانِ علاقه‌مند به کارِ هنری و شاعرانِ نوپرداز می‌گوید: «هر عملِ هنری یک آفرینش است که تنها بر پایهٔ وجودِ قریحه(تالانت)، تنها با اتّکاء به دانش و تمرین، تنها بر پایهٔ تجربه و مشاهدهٔ دقیقِ زندگی می‌تواند به کالای معنویِ ارزش‌مندی بدل شود. فرض کنیم نوپردازِ جوانِ ما شوری دارد، ولی آیا این به معنای وجود قریحهٔ شاعری است؟ حال بگیریم که دارای قریحه نیز هست، ولی آیا قریحهٔ خام و ناپرورده کافی است؟ آیا بدونِ اطلاع از ادبِ کلاسیکِ ایران و جهان، بدونِ دانش و قدرتِ تفکّر و پندارِ شاعرانه، بدونِ داشتنِ مضمون‌های گیرا و دلنشین می‌توان چیزِ ارزش‌مندی پدیدآورد؟ اگر شاعری آن قدر آسان بود که دیگر هنری نبود!...

...شورِ تنها یا قریحهٔ ناپرورده ابداً قادر نیست چیزِ درخوردی پدیدآورد، مگر درمواردِ بسیار استثنائی که قریحه‌های نیرومند و زودرَسی پدید می‌شوند و نخستین آثارِ آن‌ها می‌درخشد. باید محجوب بود و خود را [در] زُمرهٔ این نوابغِ زودرس نشُمرد، زیرا نبوغ در اکثریّتِ قریب به تمامِ موارد یعنی تمرین، کارِ صبورانه، گردآوریِ تدریجیِ معرفت و تجربه. به قولِ معروف: «بی‌مایه فطیر است.» به‌علاوه به‌دست‌کردنِ یک یا چند مضمونِ گیرا و نوشتنِ یک یا چند قطعهٔ واقعا شاعرانه، هنوز به معنیِ اوج تا مقامِ «شاعر» نیست. در آن بارگاهی که این همه متفکّرانِ هنرمندِ واقعا بزرگ و ژَرف درآن صف‌به‌صف ایستاده‌اند، با اندک‌مایه نمی‌توان پای نهاد.»(۱۸)

طبری در گفت‌وگویی دربارهٔ داستان‌نگاری نیز خطاب به نویسندگانِ جوان می‌گوید: «کسی که برای نویسندگی و رشته‌های نویسندگی قریحه دارد، نوشته‌اش از همان اوّل خوب از آب درمی‌آید. از همان اوّل هم که آدمِ خیلی خامی هست، نوشته‌اش جالب درمی‌آید، به خصوص اگر یکی دو سال هم تمرین کند. حتماً خیلی جالب از آب درمی‌آید، نظر را جلب می‌کند و وقتی آن نقّاد -نقّادی که [مقامِ] استادی داشته باشد- بتواند اظهارنظر کند و

بگوید: *«بله، شما نویسنده هستید، شما می‌توانید نویسنده باشید و به نویسندگی ادامه بدهید»*، در آن صورت باید حتماً ادامه بدهید. پس به استعداد و قریحهٔ اوّلیهٔ خودتان، به عشقی که به این کار دارید، خیلی زیاد اهمّیت بدهید...

...بعضی‌ها هستند که عشق دارند، ولی قریحه ندارند. خیلی‌ها هستند که عشقِ عجیبی دارند و تمامِ عمرشان می‌نویسند، ولی همهٔ عمر بی‌استعداد باقی می‌مانند. بعضی‌ها قریحهٔ خیلی قوی دارند، امّا عشق ندارند، تنبل‌اند. من خیلی اشخاص را در طولِ زندگی دیدم که چیزی بسیار عالی نوشته بودند، ولی هرچه تشویق‌شان کردم که بروید دنبالِ این کار [و] شما می‌توانید یک نویسندهٔ خوب از آب در بیایید، ولی نرفتند. بی‌نهایت تنبل! چنین کسانی هستند، قریحه دارند، ولی شور ندارند. برخی شور و پُرکاریِ عجیب و غریبی دارند، هر روز یک کتاب بیرون می‌دهند، ولی مزخرف! چنین کسانی هم هستند. و ای کاش، کسانی را ما پیدا بکنیم که هم قریحه داشته باشند، و هم شور و انرژیِ کار و خلّاقیت و جست‌وُجو.(**۱۹**)

پانوشت‌ها:

۱- احسان طبری، «در بارهٔ برخی مسائلِ اِستِه‌تیک و هنر»؛ مجلهٔ دنیا/ شمارهٔ ۲/ سال ۱۳۵۸

۲- آوِنر زیس، «پایه‌های هنرشناسی علمی»، برگردان: ک.م.پیوند، چاپ اول، آبان ۱۳۶۰

۳- طبری، «برخی مسائلِ مربوط به هنر و نقشِ اجتماعیِ آن»، مجلّهٔ دنیا، شمارهٔ ۲، سال ۱۳۴۰

۴- در روسی برای این‌جزء اصطلاحاتِ «*Идейность*»، «*Художественность*» و «*Мастерство*» به‌کار می‌رود. معادل‌های فارسی متأسفانه نارساست. شاید بتوان معادل‌های دقیق‌تر و موجزتر یافت.

۵- بُغرنجی پدیدهٔ «قریحهٔ هنری» موجب بود که خلّاقیّتِ هنری را پیشینیان گاه امری سِحری و ماوراءِطبیعی و الهی و مرموز و غیرِقابلِ درک می‌شُمردند. نظامی گنجوی در وصفِ قریحهٔ هنری در اثرِ خود «مخزن‌الاسرار» ابیاتِ دلاویزِ زیرین را سُروده است:

پردهٔ رازی که سخن پروری است/ سایه‌ای از سایهٔ پیغمبری است

ز آتش فکرت چو پریشان شوند / با ملک از جمله خویشان شوند

چون به سخن گرم شود مرکب‌اش/ جان به لب آید که ببوسد لب‌اش

از پیِ لَعلی که برآرد ز کان / رخنه کند بیضهٔ هفت آسمان.

۶- ملک‌الشعراء بهار این مطلب را به بیانِ خود در قطعهٔ زیرین چنین وصف می‌کند:

شعر دانی چیست، مُرواریدی از دریای عقل/ شاعر آن افسون‌گری کین طُرفه مُروارید سُفت

شعر آن باشد که خیزد از دل وُ جوشد ز لب/ باز در دل‌ها نشیند هر کجا گوشی شنُفت

ای بسا شاعر که او در عمرِ خود نظمی نبافت/ وی بسا ناظم که او در عمرِ خود شعری نگفت.

۷- نظامی سخت‌گیری نسبت به آثارِ هنری را توصیه می‌کند:

بِه که سخن دیرپسند آوَری/ تا سخن از دست بلند آوَری.

۸- محمود فلکی، فصل‌نامهٔ شورای نویسندگان و هنرمندان ایران/ دفترِ پنجم/ زمستان ۱۳۶۰

۹- طبری؛ «نوشته‌های فلسفی و اجتماعی»، جلدِ اوّل، ص ۱۳۰

۱۰- طبری؛ «ارث و تربیت»، مجله دنیا، ۹ و ۱۰ (آذر و دی ۱۳۵۹)، ص ۱۰۵

۱۱- طبری؛ مجلّهٔ دنیا ۹ و ۱۰ (۱۳۵۹) ص ۱۰۶

۱۲- امیر نیک‌آیین؛ ماتریالیسم دیالکتیک و ماتریالیسم تاریخی، کتاب اول، ۱۳۵۸، ص۱۱۵

۱۳- پاولف؛ رویکردِ پاولفی به روانپزشکی و روانشناسی، ص ۱۶۹

۱۴- وای.پوپوف؛ آموزش فیزیولوژیک پاولف و روانپزشکی، ترجمه مصطفی مفیدی، بازتاب۲، بهار۱۳۵۹

۱۵- طبری، «مسائلی از فرهنگ و هنر و زبان»، مروارید ۱۳۵۹، ص ۱۴

۱۶- ک.دالگوف؛ «آفرینش و نظریهٔ بازتاب»، اتّحادِ مردم، شمارهٔ ۲۳، ۲۷ اسفند ۱۳۵۹

۱۷- طبری، «هنر و علم - وجودِ شباهت و اختلاف»، مجلّهٔ دنیا، سالِ نهم، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۳۴۷

۱۸- طبری، «شعر را آئینی است»، مجلّهٔ «دنیا»؛ مرداد ۱۳۵۴، شمارهٔ ۵

۱۹- طبری، «دربارهٔ داستان و داستان‌نگاری» (گفت‌وگو با قصّه‌نویسانِ جوان)؛ چاپِ اوّل، سال ۱۳۵۹

*پانوشت‌های شمارهٔ ۴ تا ۷ از احسان طبری است. (اُمید)

بازگشت به فهرست

***

قریحه در خموشی می‌زاید، و خصالِ بزرگ در غوغا

یوهان ولفگانگ فون گوته

پیرامون تقسیم‌بندی رشته‌های هنری

اُمید

همهٔ انواعِ هنر زیباست، جز نوعِ کسالت‌بارش! (وُلتر)

تقسیم‌بندی رشته‌های متنوّعِ هنری که به آن‌ها انواع (ژانرهای) هنری گفته می‌شود و با زندگی انسان آغاز شده‌اند، یکی از موضوعات حوزهٔ هنری است که در سال‌های اخیر مورد بحث بوده و هست و نوشتارِ حاضر می‌کوشد به جهاتی از این مبحثِ تیپولوژیک بپردازد.

در گذشته وقتی می‌خواستند از **رشته‌های هفت‌گانه هنرها** نام ببرند در یک تقسیم‌بندی ساده به موسیقی، رقص، نقاشی، مجسّمه‌سازی(پیکرتراشی)، شعر(ادبیّات)، تئاتر و در نهایت نیز به «هنرِ هفتم» یعنی سینما اشاره می‌شد، امّا این نوع تقسیم‌بندی‌ها ضمنِ دقیق‌نبودن از جهت تقدّم و تاخّر پیدایش هر یک از آن‌ها، بی‌تردید نارسا و ناقص است. در کنار این رشته‌ها، گاهی نیز به برخی فنون و صنایع دستی و یا ظریف و تزئینی مانند طرّاحی، گُل‌دوزی، قالی و گبّه و حصیربافی، قلم‌کاری، طلاسازی، کاشی‌کاری، گچ‌کاری، خرّاطی، حجّاری، خیّاطی، شیشه‌گری، دکوراسیون، خوش‌نویسی، خط-نقّاشی، خال‌کوبی، تَتو، گریم و... حتّی آشپزی و برخی رشته‌های ورزشی مانند ژیمناستیک صفتِ «هنر» اطلاق می‌شود که البته پُربی‌راه هم نیست زیرا ما از جنبهٔ استه‌تیک در همهٔ آن‌ها ردّپایی از عناصرِ ذوق، استعداد و تخیّلِ هنری را مشاهده می‌کنیم. بگذریم از برخی هم که در واردساختنِ مثلاً «آشپزی» به جرگهٔ هنرها راهِ افراط می‌پیمایند و معتقدند آشپزی نقاشی است که می‌توان آن‌را خورد، موسیقی است که می‌توان آن‌را چشید و تئاتر یا فیلمی است با یک پایانِ خوش!...

قطعاً نمی‌توان از همهٔ رشته‌ها و فنونی که نام بردیم به عنوان «هنر» یاد کرد، امّا چارهٔ کار ظاهراً می‌تواند در دسته‌بندی منطقیِ آن‌ها باشد.

هگل هنرهای زیبا را به سه گروهِ سمبُلیک، کلاسیک و رُمانتیک تقسیم می‌کند ولی به نظرِ ایمانوئل کانت سه گروه هنرِ اصلی وجود دارد که عبارتند از: هنرهای کلامی (یا گفتاری) از جمله شعر و سخن‌وری و خطابه (فنّ بیان) که در خطابه تخیّل منجر به فاهمه می‌شود ولی در شعر معکوس است، یعنی فاهمه منجر به تخیّل می‌شود. هنرهای تجسّمی (هنرهای شکل‌دهنده) از نوع مجسّمه‌سازی و پیکرتراشی و معماری که در آن آثاری به‌وجود می‌آید که تا حدودی معادلِ نمونه‌های طبیعی خود هستند. و بالاخره هنرهای نمایشی از نوعِ نمایش و بیانِ احساسات یا تأثّراتِ حسّی از طریقِ موسیقی، رقص، درام، آوا، رنگ و... البته کانت علاوه بر هنرهای سه

گروهِ مذکور، هم‌چنین آن نوع هنری را پیش‌بینی می‌کند که درآن از همهٔ رشته‌های هنری بتوان استفاده کرد، یعنی نوعی هنرِ تألیفی و مرکّب.

بنابراین می‌توان به‌جای ردیف‌کردنِ کلیشه‌ای نامِ هفت رشتهٔ هنری، همهٔ هنرها را که تعدادشان هم کم نیست، به شرح زیر دسته‌بندی کرد به‌نحوی که به همان هنرِ هفتم یعنی «سینما» برسیم:

۱- هنرهای موسیقی (شاملِ آهنگ‌سازی، نوازندگی، خوانندگی، موزیک فیلم؛ شَروه‌خوانی، ارکستر، کُر)
۲- هنرهای حرکاتِ نمایشی (شاملِ رقص، باله، پاتیناژ روی یخ، یَزله، پانتومیم، ژیمناستیک، سیرک)
۳- هنرهای ترسیمی (شاملِ طرّاحی، نقّاشی، خطّاطی، خطّاشی، کُلاژ)
۴- هنرهای تجسّمی یا پلاستیک (شامل معماری، مجسّمه‌سازی، پیکره‌تراشی، و مجموعه هنرهای مفهومی)
۵- هنرهای نویسندگی یا ادبیّات (شامل شعر، داستان، رمان، طنز، سفرنامه، نمایش‌نامه، فیلم‌نامه)
۶- هنرهای نمایشی یا دراماتیک (شامل تئاتر، تعزیه، نقّالی، انیمِیشِن، دراماتورژی، پِرفورمَنس و ویدئوآرت)
۷- هنر یا جادوی سینما (شاملِ کارگردانی، بازیگری، دوبله و جلوه‌های ویژه و هنری که قادر است آثارِ رشته‌های هنری دیگر را نیز به خدمت بگیرد)

این تقسیم‌بندی از هنرها البته که هنوز دقیق و کامل نیست زیرا به کیفیّاتی چون زمانی و مکانی بودن یا سمعی و بصری بودنِ انواع هنرها توجّهی نداشته است. برخی از آثارِ هنری مانند معماری و مجسّمه‌سازی و پیکره‌تراشی فیزیکی و دارای پِرسپِکتیو هستند، یعنی برای هنرپذیران از زوایا و ابعادِ مختلف قابلِ مشاهده هستند، و برای عرضه به مخاطبان فضایی را اشغال می‌کنند، درحالی‌که برخی دیگر از هنرها مانند موسیقی و شعر و داستان و رمان را باید شنید و یا خواند.

آیا یک تقسیم‌بندی علمی از انواعِ هنرها وجود دارد؟

احسان طبری در گفت‌وگویی با عنوان «دربارهٔ داستان و داستان‌نگاری» چنین پاسخ می‌دهد:

«تقسیم‌بندی که ما مارکسیست‌ها قبول داریم، این است که هنر را به هنرِ زمانی، هنرِ مکانی و هنرِ مختلط تقسیم می‌کنیم. هنرِ زمانی هنری است که اجرای آن هنر، اشغالِ زمان می‌کند نه مکان. مثلِ موسیقی، مثلاً برای آن‌که یک قطعهٔ موسیقی نواخته بشود، یا آوازی خوانده بشود یا یک سمفونی یا سوئیتی

نواخته شود، در هر حال از آغاز تا پایان زمان اشغال می‌کند. هنرِ ادبی ما نیز هنرِ زمانی است، یعنی زمان را اشغال می‌کند.

هنرِ مکانی آن‌هایی هستند که مکان را اشغال می‌کنند، مانندِ نقاشی که باید جا بگیرد در داخلِ یک چهارچوب، در داخلِ یک مکان. مثلِ معماری که تماماً در مکان جا می‌گیرد. مثلِ پیکرتراشی که تماماً در مکان جا می‌گیرد. این‌ها زمانی نیستند، آناً شما آن‌را می‌بینید، اوّل و آخر دارد. شما یک تابلوی نقاشی را آناً می‌بینید، امّا یک شعر را باید بشنوید، صبر کنید تا آن شاعر یا خواننده بخواند، شاید نیم ساعت طول بکشد، ولی نقاشی در جلوی شماست و در چهارچوبِ مکانی قرار دارد.

بعضی هنرها هستند که مُختلط‌اند، هم مکانی‌اند، هم زمانی، مثلِ تئاتر که طول هم می‌کشد طیّ زمان و هم مکان را اشغال می‌کند، و یا مثلِ سینما. به این ترتیب این‌ها را می‌گوییم هنرِ مختلط، مثلِ پانتومیم (اجرای بدونِ صدای نکته‌ها و قصّه‌ها)، مثلِ رقص، به نوبهٔ خودش. بدین‌سان باله، پانتومیم، سینما، تئاتر، مختلط‌اند. ادبیّات و موسیقی زمانی است، نقاشی، پیکرتراشی و معماری مکانی است.

هنر را از یک لحاظِ دیگر هم تقسیم می‌کنند: سَمعی و بَصَری. هنری که باید شنید و هنری که باید دید. ادبیّات، شعر جزوِ هنرهای سمعی است. درست است که با خطّ نوشته می‌شوند ولی به هر جهت سمعی است، به هر جهت باید شنیده شود، از راهِ گوش می‌تواند تأثیرِ خودش را بر ما بگذارد. امّا قسمت‌های دیگرِ هنرهایی که گفتیم از معماری گرفته تا نقاشی همه می‌شود بصری. البته تئاتر و سینما سمعی و بصری است و هنرِ مختلط از آب درمی‌آید. در این‌جا نیز مختلط‌بودن تکرار می‌شود.

یک پایهٔ دیگرِ تقسیمِ هنر، تقسیمِ آن به تبیینی و تصویری است. مثلاً هنرهای نقاشی و حجّاری و پیکرتراشی تصویری‌اند چون به هر جهت تصویری را ارائه می‌کنند، و هنرِ ادبی و موسیقی می‌شود تبیینی، یعنی بیانِ یک احساس است (تبیینی از بیان می‌آید).

برخی هنرها هم مختلط هستند مثلاً: هنرِ تئاتر و سینما مختلط است، هم تبیینی است و هم تصویری، هم سمعی است هم بصری، هم زمانی است و هم مکانی. این تقسیم‌بندی‌هایی است که ما می‌توانیم از هنر به دست بدهیم و در هر کدام در جای خود درست است.»

طبری در بارهٔ «هنرِ درام یا دراماتورژی» می‌گوید: «درام» شاملِ نمایشنامه‌نویسی و نیوش‌نامه‌نویسی است. نیوش‌نامه‌نویسی آن است که برای رادیوها نوشته می‌شود و فقط باید با گوش شنید (در فارسی نمی‌دانم چطور ترجمه‌کردند، من نیوش‌نامه ترجمه کردم از نیوشیدن به معنای شنیدن، آلمان‌ها به آن می‌گویند «هورشپیل»)

احسان طبری می افزاید: «در میانِ مجموعهٔ خانوادهٔ هنرها، **«ادبیّات»** سرورِ هنرها محسوب می‌شود، به خاطرِ این‌که اجرایی که در گُسترهٔ ادبیّات انجام گرفته، وسیع‌ترین اجرا در تاریخِ بشر است و امکاناتی را که ادبیّات برای بیانِ ریزه‌کاری‌های احساسِ بشری، زندگیِ بشری، وقایعِ تاریخی، وقایعِ حیاتیِ دوران‌های معیّن و غیره دارد، تقریباً هیچ‌کدام از رشته‌های دیگر ندارند. زبانِ بقیّه نسبت به آن الکن است. نقاشی نسبتاً زبانِ رساتری دارد، ولی باز هم قابلِ مقایسه نیست. زبانِ حجّاری محدود است، زبانِ معماری محدود است. تئاتر از لحاظِ این‌که درام است، در حقیقت جزوِ ادبیّات است. سینما و تئاتر و امثالِ این‌ها از ادبیّات خیلی فیض می‌گیرند. به همین جهت زبانِ رساتری پیدا می‌کنند. به‌خصوص که تئاتر و سینما و غیره علاوه بر این‌که از ادبیّات فیض می‌گیرند، از نقاشی و از موسیقی و از دیگر چیزها فیض می‌گیرند. به همین جهت زبانِ خودشان را توسعه می‌دهند. ولی اگر تنها هنرِ غیرِمختلط را در نظر بگیریم، ادبیّات دارای قوی‌ترین ابزارِ بیان است. به همین جهت است که قصّه‌نویس‌ها و داستان‌نویس‌های جهان در سده‌های اخیر مانند: شکسپیر، گوته، تولستوی، هوگو، بالزاک، دیکنز، زولا، برشت، الکساندر دوما، تورگنیف، رومن رولان، شولوخُف، همینگوی و...، این‌ها اشخاصِ برجسته‌ای هستند که در تاریخِ کشورشان به آن‌ها افتخار می‌کنند. جهان به آن‌ها افتخار می‌کند و در ردیفِ شخصیّت‌های جامعهٔ خود محسوب می‌شوند.»

در تصدیقِ نظرِ طبری دربارهٔ اهمّیتِ درجهٔ اوّلِ ادبیّات در میان انواع هنرها، «م.کاگان» در رساله‌ای با عنوان «شکل‌گیری و رشدِ هنرِ سوسیالیستی» می نویسد:

«تصادفی نیست که هنرِ سوسیالیستی در همهٔ کشورهای جهان بعد از شعر و ترانه، بیش‌تر در **ادبیّاتِ روایتی** رشد می‌یابد. داستان (نوول) و داستانِ کوتاه (نوولت) که بیش‌ترین امکانات را برای رئالیسمِ انتقادی فراهم آورده بود، حتّی بیش‌از آن با وظایفِ رئالیسمِ سوسیالیستی در تصویرِ مبارزهٔ پرولتاریا علیه بورژوازی و فرآیندِ تکاملِ تاریخی جامعه و آگاهی انسان مطابقه دارد. رئالیسمِ سوسیالیستی پس‌از اوّلین انتخابِ خود در شعر و ترانه، به داستان و داستانِ کوتاه روی‌آورد (در این زمینه می‌توانیم از آثارِ گورکی، باربوس، آندرسون نکسو، آمادو و فوچیک یادکنیم)، و در این مرحله از تکاملِ تاریخ، ندرتا به تئاتر و هنرهای بَصَری سرایت کرد.

رئالیسمِ سوسیالیستی، با گام‌نهادن به مرحلهٔ جدیدی از دورانِ انتقالِ سرمایه‌داری به سوسیالیسم بستگیِ خود را به ادبیّات حفظ کرده است و به پیروزی‌های درخشانِ خود در این زمینه ادامه می‌دهد. نیازی نیست در این‌جا از ده‌ها نویسندهٔ شوروی و سایرِ کشورهای سوسیالیستی که از موفّقیتِ رئالیسمِ سوسیالیستی حکایت می‌کنند نام ببریم، امّا لازم است مخصوصاً به این نکته اشاره کنیم که در کنگرهٔ نویسندگان در سالِ ۱۹۳۴، برنامهٔ مشروح

استه‌تیکِ رئالیسمِ سوسیالیستی نخست برای **ادبیّات** تنظیم گردید و بعدهاست که تدوینِ چنین برنامه‌ای به هنرهای دیگر نیز سرایت کرد. به هر علّت، مسائلِ تئوری هنرِ سوسیالیستی در بسیاری موارد بر اساسِ ادبیّات تدوین شده‌اند. به این دلیل است که گاه مسائلِ تئوریک در سطحی مطرح می‌شوند که فقط برای شعر مناسبت دارند و این سطح، گاه پائین‌تر از آن است که برای استه‌تیک مناسب باشد.

این روند در تئوری رئالیسمِ سوسیالیستی که بر محورِ ادبیّات و داستان دور می‌زند، مخصوصاً به این علّت توجیه‌ناپذیر است که در دهه‌های بیست و سی، با وجودِ مسلّط‌بودن ادبیاتِ رئالیسمِ سوسیالیستی به‌طورِ روزافزون به تئاتر و سینما، نقاشی و موسیقی، مجسّمه‌سازی و معماری و در محدودهٔ هر کدام از این شاخه‌های هنری به انواعِ (ژانرهای) مختلفِ هنری -غزل و قصّه چهره‌نگاری و منظره‌سازی، سنفونی و اُپرا- رخنه می‌کرد.

لنین با وقوفِ کامل به اهمّیتِ سینما در آغازِ دههٔ بیست به لوناچارسکی می‌گوید: *«باید به‌خاطر داشته باشید که برای ما سینما مهمّ‌ترینِ هنرهاست.»*

احسان طبری در مقاله‌ای دیگر با عنوان «برخی مسائلِ مربوط به هنر و نقشِ اجتماعیِ آن» می‌گوید:

«فرهنگِ هنری انسانی تنوّعِ حیرت‌انگیزی از اشکال و شیوه‌ها و ژانرها و مواضیع و مسائلِ هنری ایجاد کرده است. هنر که انعکاسِ واقعیّت در تصاویر و اوصافِ هنری است، به اندازهٔ خودِ واقعیّت، به اندازهٔ خودِ زندگی می‌تواند متنوّع و غنی باشد. هیچ چیز ناسزاوارتر از آن نیست که خلّاقیّتِ هنری را در اشکال، ژانرها، موضوع‌ها و مسائلِ معدودی محدود کنیم. گاه اتفاق می‌افتد که جامعه توجّه به ژانرها، موضوعات و مسائلِ معیّنی را می‌طلبد و هنرمندان را با استفاده از دِینِ وطنی و مدنی و انسانی آن‌ها، به وصفِ هنریِ آن بخش‌های موردنظر جلب می‌کند در این‌جا هیچ چیزِ غیرِ عادّی و تحمیلی وجود ندارد. ولی اگر جامعه از قدرت و اعتبارِ خود برای آن استفاده کند که تنها این ژانرها، موضوعات و مسائل را مجاز سازد و ژانرها، موضوع‌ها و مسائلِ دیگر را ممنوع کند، به خطا رفته است.

در همهٔ زمینه‌ها حتّی در زمینه‌هایی که به ظاهر مسائلِ معاصر را مطرح نمی‌کند، می‌توان از حقّ در قبالِ باطل، از ترقّی در قبالِ تَدَنّی، از اطلاع در قبالِ انحطاط، از زیبا در قبالِ زشت، از داد در قبالِ بی‌داد دفاع کرد. در همه جا می‌توان نه فقط هنرمند، بل‌که مبارز بود. لذا اگر معیارِ تشخیصِ روایی و سودمندی اثرِ هنری محتوای انسانی و عادلانهٔ آن است، دیگر نباید معیارهای دیگری که قرایحِ متنوّعِ هنرمندان را در قالب‌ها قرار می‌دهد به کار بُرد، بل‌که باید به بروزِ قرایحِ متنوّع در جهت سیرِ تکاملی تاریخ با تمامِ قوا کمک کرد.»

طبری در گفت‌وگویی با سیاوش کسرایی دربارهٔ «ماندگاری برخی آثارِ هنری» نیز معتقد است:

«مسئلهٔ ماندگاریِ اثر نیز یک بحثِ بغرنج است. عللِ ماندگاریِ اثر و گاه رستاخیزِ مجدّدِ یک اثرِ گُم‌شده، مختلف است. یوهان سباستین باخ در میانِ موسیقی‌دانان، و فرانسوا ویلِن در میانِ شعرا مدّتی در تاریخ گُم شدند و جلوه باختند، ولی سپس رستاخیز کردند. سلیقهٔ عصر، ادراکِ هنری، نیازِ جامعه و غیره در این امر مؤثّر است. ما اخیراً نثرِ شاعرانه و ژرفِ شمس‌الدین ملک‌داد تبریزی را کشف کرده‌ایم و گاه از آن، بیش‌از اثرِ بسیاری از شاعران لذّت می‌بریم. خاقانی در تاریخ ادبِ ما گاه گُم شد و گاه رستاخیز کرد. ماندگاری، مطلبِ بغرنجی است و نمی‌توان آن‌را با حافظه‌پذیربودنِ شعر هم‌سان دانست. هیچ‌یک از این دو مقوله نیز نمی‌توانند ملاکِ مطلقِ ارزیابیِ هنری باشند.»

منابعِ موردِ استفاده:

۱- کتاب «دربارهٔ داستان و داستان‌نگاری» (گفت‌وگو)؛ احسان طبری، چاپِ اولّ، آذرماه ۱۳۵۹

۲- مقالهٔ «برخی مسائلِ مربوط به هنر و نقشِ اجتماعیِ آن»؛ احسان طبری، مجلّهٔ دنیا، شمارهٔ۲، سال ۱۳۴۰

۳- مقالهٔ «شکل‌گیری و رشدِ هنرِ سوسیالیستی»(۲)؛ م.کاگان، برگردان: ح.کلجاهی، ارژنگ شمارهٔ ۳۸

۴- «گفت‌وشنودِ احسان طبری و سیاوش کسرایی دربارهٔ شعرِ امروز»، مجلّهٔ دنیا، شمارهٔ۴، سال ۱۳۵۹

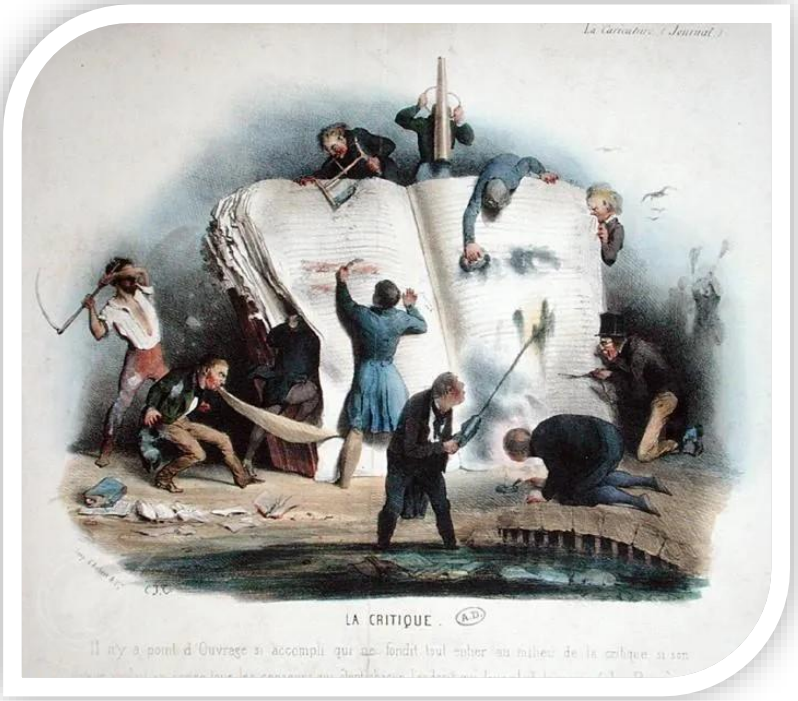
بازگشت به فهرست

نقد، استه‌تیک در عمل است

بلینسکی

در ستایش و نکوهشِ نقد

م.راد



ای بی‌خبر بکوش که صاحب خبر شوی
تا راهرو نباشی، کِی راهبر شوی؟ (۱)

مارکس می‌گفت: «فلاسفه فقط به انحاءِ مختلف جهان را توضیح داده اند، ولی سخن بر سرِ تغییرِ آن است.» فیلسوفِ جوان با این شعار، رودرروی پیش‌کسوتانِ نابغه‌ای چون هگل و فرئرباخ قرار گرفت و آنان را به زیرِ سایهٔ خود کشید. نگاهی شتاب‌زده به این شعارِ جاودانه و دوران‌ساز پرسش‌های گِرهی از این دست به‌وجود می‌آورد:

اوّل آن‌که [آیا] جهان یا بهتر بگوییم تاریخِ جهان را می‌توان تغییر داد؟ پاسخ قاطعِ این سوال را ماتریالیسم تاریخی داده است: آری! و دیگر این‌که ابزار و سِلاحِ دگرگون‌سازی جهان به‌طورِ عامّ و در رابطه با فلاسفه و نظریه‌پردازان، به‌ویژه کدام است؟ کمی بیش‌تر به کلامِ مارکس بیاندیشیم: چرا مارکس سخن از فلاسفه رانده و پای ایشان را به‌میان کشیده است؟ آیا اگر او در پسِ این شعار تنها به تغییرِ جهان می‌اندیشیده است، چه نیازی او را واداشته که به اِطناب [درازگویی] تن‌دردهد و حرف‌اش را چنین طول و تفصیل دهد؟ حال آن‌که می‌دانیم او استادِ کلامِ جامع و مانع و خدای ایجاز است، آیا نمی‌توانست اندیشه‌اش را به‌سادگی چنین فرموله کند: «باید جهان را تغییر داد؟» پس چه

رازی در میان است؟ آیا نیازِ ویژه‌ای به فیلسوفان در کارِ تغییرِ جهان است؟ دراین‌صورت این رابطه چگونه است؟ این‌ها نمونه‌هایی از پرسش‌های احتمالی است که کمی دقّت به ژرفای کلامِ این فرزانهٔ تاریخ برمی‌انگیزاند، و امّا پاسخ؟

وظیفه و نقشِ اساسی فلاسفه تا قبل از مارکس چه بوده است؟ خودِ او به روشنی توضیح می‌دهد: «فلاسفه فقط به انحاءِ مختلف جهان را توضیح دادند...». آنان در بهترین حالت و در شرافتمندانه‌ترین تلاش‌ها همواره قصّه‌پردازِ واقعیّت بوده‌اند و هر یک به فراخورِ شرایطِ تاریخی و درجهٔ نبوغ و سطحِ تکاملِ آگاهی، کم‌وبیش، قصّهٔ خود را با وَهم و خیال، آلوده و آراسته‌اند. آنان از مجموعهٔ رویدادها و پدیده‌ها شروع کرده و با تعبیر و تفسیرشان به‌پایان می‌رسیدند. از افلاطون تا هگل، از اپیکور تا اسپینوزا، از هوبز و لاک و دکارت تا کانت و فیخته، از دالامبر و دیدرو تا گرتسن و دوبرولیوبوف، از مانی و مزدک تا ابن‌سینا و ملّاصدرا، از کنفوسیوس تا لائوتسه، همه و همه، هریک به شیوهٔ خاصّ و ارزشِ نسبی چنین کرده‌اند. آنان جهان را توضیح‌داده و ازاین حدّ، جز به‌نُدرت، گامی فراتر نگذاشته‌اند. و اگرهم تاثیری بر تغییرِ پروسهٔ واقعیّت داشته‌اند، اغلب غیرِمستقیم و ناآگاهانه بوده است. امّا مارکس اهلِ درجازدن نیست، او فرزندِ خلفِ تکاملِ تاریخی، اجتماعی، فرهنگی در مرحلهٔ خاصّ و نقطهٔ عطفی است و بنابراین باید پدرِ شایستهٔ این دوران نیز باشد، چرا که فرزندانِ شایسته، پدرانِ شایسته‌اند!... او نمی‌تواند و نباید در اسارتِ همان بندهایی بماند که جهلِ تاریخی و ستمِ طبقاتی بر دست وُ اندیشهٔ نیاکان‌اش نهاد بود .

موتورِ تاریخ دور برداشته و امکانِ جهشی تازه و صعود در جادّه‌های به‌قولِ مارکس «پُر نَشیب و فراز»، به‌سوی «قلّه‌های درخشانِ» ناشناخته و فتح‌نشده پدید آمده است و باید تحقّق یابد. باید چرخ‌دنده‌های تاریخ را عوض کرد و قبل‌از این کار، لازم است که دنده‌های مناسب را شناخت و طرح ریخت و ساخت. آری، باید شرایطِ دگرگون‌ساز را با کمکِ اندیشهٔ دگرگون‌ساز مهیّا کرد و اندیشهٔ دگرگون‌ساز را از دلِ شرایطِ دگرگون‌ساز فراروياند و بارور ساخت. باید جبرها را شناخت و از آن‌ها در جهتِ آزادی استفاده بُرد و بنابراین اندیشه را توانایی این است که مقدّماتِ کارِ تغییرِ جهان را تدارک بیند، و آگاهی را یارایِ آن‌است که در مجموعهٔ واقعیّت دخالتِ فعّال کند و مُهر و نشانِ خود را به‌عنوانِ عاملی موثّر و برانگیزاننده به ثبت رساند.

اندیشهٔ دگرگون‌ساز: این است آن‌چه در سایه-روشن‌اش، کلامِ مشهورِ لنین رنگ می‌گیرد و برجسته می‌گردد: «مدّت‌هاست که گفته شده است که بدونِ تئوری انقلابی جنبشِ انقلابی نیز نمی‌تواند وجود داشته باشد.» و در پرتوِ آن مارکس می‌خواهد «از طریقِ افزودنِ آگاهیِ فشار» بر «فشار»، آن‌را «باز فشرده‌تر» سازد و «اسلحهٔ معنویِ رهایی را به سِلاحِ مادّی آن بیافزاید.»

و این‌جاست که معنی کلامِ سِتُرگِ مارکس تاحدودی روشن می‌شود: «فلاسفه فقط به‌انحاءِ مختلف جهان را توضیح داده‌اند، ولی سخن بر سرِ تغییرِ آن است.» آری، «موشِ کورِ پیرِ نقب‌زنِ تاریخ» به دستِ خویش، مامای خود را می‌آفریند تا «دردِ زایمان را کوتاه‌تر و ملایم‌تر کند.»

امّا اگر بین تعبیر و تغییرِ جهان مرزی وجود دارد، پس نبایست انتظار داشت که هر تعبیری به تغییر بیانجامد، زیر را به‌قولِ ظریفی اکثرِ تعبیرها توجیه‌اند! بنابراین تفکّر و آگاهی را از این نقطه نظر گونه‌گونی‌هاست و اصولاً پویشِ اندیشه، پویشِ دینامیکِ بسیار بغرنجی است که علاوه‌بر گرایش‌های اصلی به تبعیت از پایه‌های عینی، دارای روالِ منطقی و مکانیسم و سیرِ خودویژه‌ای نیز هست و بینِ این دو جریان، ارتباطِ متقابل و تنگاتنگ و وحدتِ اُرگانیک وجود دارد و این مکانیسم از دیدگاهِ موردِ بحث نمایی چنین دارد:

پروسهٔ تفکّر با توضیح و تعبیرِ جهان و شناختِ واقعیّات آغاز می‌گردد و دارای چنین سیرِ تکاملی است: از شناختِ جزئی، غیرِ دقیق، تقریبی، غیرِ قطعی و ناقص آمیخته با وَهم و خیال به سوی شناختِ کلّی‌تر، دقیق‌تر، قطعی‌تر و کامل‌تر و واقع‌گرایانه‌تر. امّا توضیحِ جهان هرچه‌قدر هم دقیق، اصولی و واقع‌گرایانه باشد، هنوز گامِ اوّل است و هنوز راهی طولانی و جهشی کیفی لازم و باقی است تا تمامِ ظرفیّت و توانایی تفکّر پایان‌پذیرد و کلّیهٔ وظایفِ تاریخی‌اش به انجام رسد: آن‌جا که دیگر کلّیهٔ زمینه‌های مناسب و ذهنیِ دگرگونی واقعیّت و ارتقاء و تکاملِ آن در قطعِ مشخّصی فراهم شده و واقعیّت در آستانهٔ نوزایی قرار گرفته است.

نکته‌ای که در این‌جا قابلِ تاکید است، اجتناب از یک‌سونگری و پُربهادادن به نقشِ عاملِ ذهنیِ اندیشه و تفکّر است. این عامل را همواره باید با درجهٔ تاثیرِ نسبی و فرعی مشخّصی در رابطه با حرکتِ تکاملی پروسهٔ واقعیّت و عاملِ عینیِ مُبدعِ آن در نظر گرفت و هیچ‌گاه نباید عملکردِ متقابلِ آن‌را با زمینهٔ عینی که مستقلّ از دخالتِ انسانی است، فراموش کرد و همواره باید به‌خاطر سپُرد که بینِ این دو عامل، نقشِ اصلی به عهدهٔ عواملِ عینی است و این‌دو، گاه چنان در هم می‌پیچند و گِرِه می‌خورند که بازشناسی و تفکیکِ آن‌ها، جز با تحمیلِ بعضی ساده‌نگری‌ها و ایده‌آلیزاسیون‌ها عملاً غیرِممکن و محال است. در اجتناب از چنین مطلق‌گرایی و یک‌سونگری است که مارکس از هر دو سو هشدار می‌دهد: «کافی نیست اندیشه به سوی تحقّقِ واقعیّت فشار آورد، بل‌که واقعیّت نیز باید به اندیشه فشار آورد.»

با چنین برداشت و بینشی از پروسهٔ تفکّر و اندیشه، با دو فاز یا دو مرحلهٔ کیفیّتاً متمایز در گسترهٔ تفکّر روبرو می‌شویم:

مرحلهٔ اوّل:

در این مرحله، اندیشه به تعبیرِ جهان می‌پردازد و این روند همان‌طور که گفتیم شکل‌های بروزِ متفاوت و متنوّع دارد. گاه با پروسهٔ واقعیّت برخوردی ایده‌آلیستی، ذهنی و آغشته با وَهم‌وخیال دارد، و گاه برخوردی واقع‌گرایانه و ماتریالیستی. زمانی مجموعهٔ واقعیّت را به‌صورتِ انتزاعی، مجرّد، جامد و ساکن و بدونِ پیوند و ارتباط می‌بیند، و زمانی دیگر به‌صورتِ مشخّص، پویا و پیوسته و مرتبط. گاه با واقعیّت به‌شیوهٔ تعقّلی روبرو می‌شود، و گاه به‌شیوهٔ حسّی و تجربی. زمانی آن را لَمی می‌جوید، و زمانی با بررسی مشخّص. گاه برخوردش خودبه‌خودی و ساده‌لوحانه (نائیف) است، و گاه آگاهانه و علمی.... امّا به‌هرحال، وجه مشترکِ همهٔ این شیوه برخوردها در این است که هیچ‌یک از منظومهٔ واقعیّت خارج نمی‌شوند و ماورای آن برای خود، نه وظیفه قائل‌اند و نه اصلاً چیزی می‌جویند و می‌یابند. آن‌ها هر یک فقط به توضیحِ سیستمِ بسته‌ای از رویدادها و پدیده‌ها، گاه نیم‌بند و گاه جدّی اکتفا می‌کنند و در چنبرهٔ محدودِ آن به اسارت می‌مانند.

در ارزیابیِ این فاز باید گفت که دارای نقشِ مثبت و منفیِ تاریخی خاصّ خود است. ارزشِ مثبتِ آن موقعی متجلّی می‌شود که آن‌را در پروسهٔ‌تاریخی ببینیم و توجّه‌کنیم که بدونِ وجودِ چنین مرحله‌ای، اندیشهٔ انقلابی و دگرگون‌ساز به‌وجود نمی‌آمد و بدونِ حدّ معیّنی از توضیح‌جهان، اندیشهٔ تغییرِ جهان و دخالتِ فعّال دراین زمینه معنا و مفهومی نمی‌داشت. یعنی، چه‌از دیدگاهِ تاریخی و چه‌از دیدگاهِ منطقی، این مرحله به عنوانِ مرحله‌ای ضرور در سیرِ تکاملِ اندیشه لازم بوده و هست. در حقیقت همان توصیفی که انگلس در اثرِ بزرگِ خود، «لودویک فوئر باخ و پایانِ فلسفهٔ کلاسیکِ آلمان»، از وظایفِ اسلوبِ متافیزیکیِ پژوهش مطرح کرده است و آن‌را

از نظرِ نقشی که به عنوانِ مقدّمه‌ای تاریخی برای اسلوبِ دیالکتیکی دارد، دارای توجیه تاریخیِ بزرگ می‌داند، این‌جا نیز به تمام و کمال صادق است.

بنابراین چنین فازی به لحاظِ آیندهٔ تاریخی و منطقیِ خود، و به لحاظِ جنبه و جهتِ مترقّی که در دلِ خود نهفته دارد، قابلِ توجه و دارای ارزشِ مثبت است. امّا معایب و نقاطِ ضعف‌اش در رابطه با ماهیّتِ برخوردش با واقعیّت، ورای بعضی جهاتِ مثبت که همه به هنگامِ رشد از درونِ این مجموعه خارج می شوند، هویدا می‌گردد. و از این نظر به دلیلِ تمایلِ -دل‌خواه یا جبری-، که به اسارتِ درونِ چارچوب واقعیّت دارد، اکثراً ناپی‌گیر است و در سطح می‌ماند و خصلتِ توجیه‌پذیری و ماهیّتِ محافظه‌کارانه می‌یابد و حربهٔ دستِ پروفسورهای مُزدور و به قولِ لنین «چاکرانِ دیپلم‌دار»، برای چهره‌آرایی واقعیّت و تحمیقِ مردم می‌شود و بنابراین دارای گرایشِ ارتجاعیِ عُمده است که خارج از وظایفِ گذرای مترقّی، ماهیّتا نقشِ منفی و بازدارنده بازی می‌کند. در رابطه با همین خصلتِ ارتجاعیِ تعبیر و توضیحِ صرف است که لنین داهیانه می‌گوید:

«گفتهٔ معروفی است که اگر قضایای بدیهیهٔ هندسی هم با منافعِ افراد برخورد می‌نمود، محقّقان آن‌را ردّ می‌کردند.» و از همین‌جاست که این فاز ورای وظایفِ تاریخ مشخّص‌اش نهایتاً دچارِ نقضِ غرض شده و به‌دلیلِ ناپی‌گیری و ضعف و عدمِ جسارت‌اش، با ریشه‌های وجودیِ خود که همانا شناختِ واقعیّت است، وارد تضادّی عمیق و بنیادی می‌گردد.

مرحلهٔ دوّم:

روندی[است] که درآن اندیشه، پیلهٔ توضیح وتوجیه را شکافته، خود را از بندِ آن می‌رهاند و به فراهم‌آوردنِ مجموعه شرایطی دست‌می‌زند که منجر به تغییرِ واقعیّت‌وجهان می‌شود؛ اگرچه خود، ازهمین مجموعه و نُطفه‌ها و جوانه‌های آن برخاسته است. این مرحله از پروسهٔ اندیشه را که لنین «تئوریِ انقلابی» می‌نامید و مارکس آن‌را تحتِ عنوانِ «انتقادِ تئوریک» برای اصلاح «پراتیکِ انقلابی» لازم می‌شمرد، تحت عنوانِ «**نقد**» مورد بررسی قرار می‌گیرد .

بنابراین مهمّ‌ترین حربهٔ نظری برای تغییرِ جهان "نقد" است. نقد به انواعِ مختلف سعی می‌کند که به توضیحِ واقعیّت اکتفا نکند و خود را از چارچوبِ تنگ و حقیرِ آن بالاتر بکشد و در ورای آن، مسیرِ گذارِ تکاملِ تاریخی را ببیند و گرایش‌های رُشدیابنده و نطفه‌های بالندهٔ آن‌را دریابد و خود را تا آن حدّ ارتقاء دهد و به‌دنبالِ خویش، مجموعهٔ واقعیّت را نیز ارتقاء دهد و زایش و رویشِ آن‌را آسان‌تر سازد و انتقادِ تئوریک از واقعیّت را - آن‌طور که مارکس می‌خواست-، به انقلابِ پراتیک در آن بدل سازد.

بنابراین چنین مرحله‌ای برخلافِ مرحلهٔ نخستین، در درونِ مسیرِ بسته‌ای دور نمی‌زند، و به خودش ختم نمی‌شود، بل‌که به‌قولِ مارکس«وظایفی را نیز بر خود هموار می‌کند که برای حلّ آن‌ها فقط یک‌وسیله وجوددارد: پراکسیس!» و بنابراین چنین مرحله‌ای از اندیشه و تفکّر می‌تواند «در ارتفاعاتِ اصول» به «انقلاب» دست یابد و واقعیّت را ارتقاء دهد.

پس **نقد** با آن‌که از درونِ توضیح و تعبیرِ جهان و از دلِ واقعیّت در می‌آید و ادامهٔ منطقی و تاریخی مرحلهٔ پیشین است، امّا پا از این حدّ فراتر گذاشته و تا ایجاد شرایطِ ذهنی برای تغییرِ انقلابی و برآوردِ ظرفیّتِ نیروها و

گرایش‌های گوناگونِ پیش‌رونده یا بازدارنده، و مهیّانمودنِ زمینه‌هایی که در لحظهٔ مناسبِ دگرگونی، تعادلِ نیروها به سودِ جهاتِ مترقّی باشد، و اتّخاذِ استراتژی و تاکتیکِ مناسب، به حرکتِ خود ادامه می‌دهد.

خصلتِ گذار از وضعیّتِ فعلیِ واقعیّت به آیندهٔ آن، بارزترین و مهمّ‌ترین خصلتِ **نقد** است؛ و **نقد** اگرچه به شیوه‌های گوناگون با ارزش‌های‌نسبیِ متفاوت به واقعیّت نگریسته و درهرشکل تا حدّ معیّنی از پسِ وظایفِ ماهُوی خود برآمده است، امّا به‌خاطرِ همین خصلتِ برجسته شایستهٔ ستایش و قدردانی است و به‌خاطرِ همین خصلت که مارکس صریحاً می‌گوید: «به محضِ این‌که انتقاد به‌صورتِ مسئلهٔ راستینِ انسانی در می‌آید، دراین هنگام است که در خارج از وضعِ موجود قرار می‌گیرد» و در رابطه با همین جنبهٔ مترقّی نقد است که آثارِ بنیان‌گذارانِ سوسیالیسمِ علمی را سراسر مملُوّ از نقد می‌بینیم.

امّا آیا گسترهٔ نقد، گستره‌ای یک‌پارچه و هم‌گِن است؟ پاسخ منفی است و ما در این گستره، دو مرحلهٔ کیفیّتاً متمایز را می‌توانیم تشخیص دهیم:

نقدِ نظری و نقدِ پراتیک

نقدِ نظری مربوط به‌آن مرحله از سیرِ تکاملِ اندیشه و آن شرایطِ تاریخی است که از زمینه‌های ایجادِ دگرگونی در واقعیّت و فراروییِ از آن فراهم آمده است، ولی به دلایلِ پیچیدهٔ گوناگون هنوز گُسَستِ کامل و قاطع از آن انجام نگرفته است و آگاهیِ ضرور به ضرورتِ آگاهی برای ایجادِ دگرگونی پدید نیامده است. دراین‌صورت نقد، نظری خواهد بود و آن‌چه موردِ انتقادِ چنین نقدی است، پایه‌های نظری و تجلّیاتِ فکری و ذهنیِ مجموعِ رویدادها و پدیده‌های جهان است و ازاین‌رو، بیش‌ترین تمایل و عمده‌ترین گرایشِ نقدِ نظری، دگرگونیِ مبانی فکری و عقیدتی است که گِردِ واقعیّت هاله بسته‌اند.

نقدِ پراتیک که مرحلهٔ تکامل‌یافته‌ترِ نقد است، خودِ واقعیّت را موردِ انتقاد قرار می‌دهد و سعی‌اش بر این است که آن را دگرگون سازد. **نقدِ نظری** جهتِ حرکتِ نقد است و وقتی کامل می‌شود که این حرکت به نقدِ عملی مُنتج شود و مجموعاً مقدمه‌ای برای دگرسازی پراتیکِ جهان گردد.

جالب آن‌که پایه‌گذاران سوسیالیسمِ علمی همگی از نقدِ نظری شروع کرده‌اند و به نقدِ پراتیک رسیده‌اند و سپس فعّالانه در عملِ تغییرِ جهان شرکت جُستند. مثلاً مارکس و انگلس از «نقدِ فلسفهٔ حقوقِ هگل»، «خانوادهٔ مقدّس» و «ایدئولوژی آلمانی» شروع کردند و به «مانیفست»، «کمونِ پاریس»، و «سرمایه» رسیدند و دخالتِ فعّالِ آن‌ها در ایجادِ بین‌المللِ اوّل و شرکتِ فعّالانه‌شان در همهٔ انقلاب‌های دوران‌شان بر کسی پوشیده نیست. و یا لنین که «از دوستانِ مردم کیان‌اند؟» شروع کرده، به «دولت و انقلاب» و «امپریالیسم به مثابه...» رسید و بنیان‌گذارِ حزبِ بلشویک و پدرِ انقلابِ کبیرِ اُکتبر شد. **امّا بعضی جوانبِ نقدِ نظری و پراتیک:**

۱ - نقدِ نظری

نقدِ نظری همان‌طور که گفتیم، به بررسیِ انتقادی یک مجموعه یا سیستمِ ایدئولوژیکی، نظری و فکری، و فلسفی می‌پردازد و سعی می‌کند که از راهِ بررسی ویژگی‌ها و گرایش‌های گوناگون و نقاطِ قوّت و ضعف‌اش، به ارزیابی آن بپردازد و راهی برای حلّ تضادّها و تناقضات و کاستی‌های آن بیابد. این نقد خود دارای دو شکلِ بروز و برخوردِ از بیخ‌وبُن متفاوت است:

الف: در این شکل به سیستمِ نظری از درون و بر اساسِ مناسبات و روابطِ داخلی آن برخورد می‌شود و هیچ‌گونه توجّهی به پیوندهای عمیق و بنیادی آن پایه‌های بیرونی و عینی نمی‌شود از این رو چنین نقد، یا به شیوه‌های لمی (آپریوری) متوسّل می‌شود، و یا به جای برخوردِ دقیقِ انتقادی، به مرضِ غلبه‌جویی مبتلا می‌گردد و سعی می‌کند که از راهِ به‌کنارگذاشتن و حذفِ یک سیستمِ نظری و جانشین‌کردن آن با سیستمِ نظری دیگر، بر آن فائق آید؛ و این دقیقاً همان‌گونه است که انگلس از رفتارِ فوئر باخ با سیستمِ فلسفی هگل مثال می‌آورد: انتقاد از یک سیستمِ نظری از راهِ ابطالِ آن و سیستمی دیگر را جانشینِ آن نمودن و این را برای تغییرِ واقعیّت کافی دانستن!

چنین است خصلتِ برجستهٔ این شکل نقدِ نظری که متاسفانه دیرزمانی بر عرصهٔ نقد حاکم بوده است. مارکس دربارهٔ چنین نقدی تمثیلِ جالب و آموزنده‌ای دارد: تمثیلِ کسی که روزگاری گُمان می‌کرد که آدم‌ها فقط به این جهت در آب غرق می‌شوند که گرفتارِ اندیشهٔ ثِقل هستند و بنابراین فکر می‌کرد که اگر این تصوّر را از سر به در کنند، دیگر فراسوی هرگونه خطرِ غرق‌شدن‌اند و همهٔ زندگی خود را صرفِ مبارزه با این پنداشت کرد.

و بعد نمونه‌هایی از چنین کسانی می آورد که هر یک به‌طریقی می‌کوشند که مخلوقاتِ خود، اندیشه‌ها را دگرگون سازند و اندیشه‌ای تازه جانشینِ آن کنند تا از این راه بشر به رهایی برسد. او به استعاره ایشان را میش‌هایی می‌نامد که خود را به جای گرگ گرفته‌اند و در اعتقاد به این‌که تفکّرِ انتقادیِ آن‌ها و یا انتقادِ فکری‌شان اجبارا به نابودی اوضاعِ موجود و دگرگونی آن می‌انجامد، با هم توافق دارند. آثارِ فلاسفهٔ زیادی قبل از مارکس و هم‌چنین بعد از او تا به امروز و تا مدّت‌ها بعد انباشته از چنین نقدی بوده و خواهد بود.

امّا این شکل نقدِ نظری نیز در مقیاسِ تاریخی و منطقی دارای ارزشی، هرچند محدود است و به‌عنوانِ حلقه‌ای ضرور از سیرِ تکاملِ اندیشه قابلِ تامّل است زیرا هر بررسی پی‌گیر و عمیق از واقعیّت و هر تحلیلِ انتقادی همه‌جانبه و کامل، همواره نیازمندِ این است که ابتدا نظریاتی را که اطرافِ آن به‌درست یا غلط روییده و آن‌را پوشانده‌اند، بشکافیم و موردِ تحلیلِ انتقادی قراردهیم تا بتوانیم به خودِ واقعیّت دست‌یافته و آن‌را موردِ نقد قرار داده، دگرگون‌اش سازیم. چنین ضرورتی می‌تواند توجیه‌کننده ارزشِ محدود و نسبی و مشروطِ این شکل نقدِ نظری گردد.

خلاصه آن‌که هر برخوردِ کامل‌وپی‌گیر با واقعیّت به‌منظورِ دگرگون‌سازی آن همیشه به‌نوعی محتاجِ چنین مرحله‌ای است و این مرحله نیز بدونِ چنان ادامه به دنباله‌ای اصلا فاقدِ ارزش است. به قولِ مارکس: «نقد، گُل‌های خیالی را از زنجیرها برمی‌گیرد تا نه این‌که انسان زنجیرها را بدونِ پندار و دل‌داری تحمّل کند، بل‌که برای پاره‌کردنِ زنجیرها و گردآوردنِ گُل‌های زنده چنین می‌کند...» **امّا شکلِ دیگرِ نقدِ نظری چیست؟**

ب: دراین شکل، عمل‌کردِ اساسی چنین است که یک سیستمِ نظری را از راهِ برگرداندن و ترجمانِ آن به پایه‌های عینی و زیربنایی‌اش موردِ انتقاد قرار داده، سعی می‌کنیم که شیوه‌ای برای حلّ آن مسائل و تضادّهایی که در واقعیّت موجوداست و بازتابِ آن در سیستمِ نظریات تجلّی یافته، جست‌وجو کرده و آن‌را ازاین طریق، انقلابی کنیم. بنابراین در این شکل نقدِ نظری اگرچه ظاهراً این سیستمِ نظریات است که موردِ انتقاد قرار می‌گیرد، امّا واقعیّت این است که پایه‌های واقعی و عینیِ آن هدفِ حملهٔ نقد هستند و نقد به سراغِ آن‌ها آمده است. در واقع به در می‌گوید که دیوار گوش کند. این نوع نقدِ نظری دارای ارزشی والا و عالی است و استفادهٔ آگاهانه و کامل و پی‌گیر ازآن می‌تواند زمینهٔ مناسب برای رشدوتشکّلِ یک جریانِ فکری مترقّی و انقلابی گردد.

نقدِ نظری در آثارِ بنیان‌گذارانِ سوسیالیسمِ علمی همیشه از نوعِ اخیر است. مثلا **مارکس** در «فقرِ فلسفه» از نظریاتِ پرودون شروع می‌کند واین نظریات را به پایه‌های‌علمیِ خود، یعنی زیربنای خرده‌بورژوایی آن برمی‌گرداند و تضادِ دوگانگی در اندیشه‌های او را بازتابِ تضادّ در سرشتِ طبقاتی خرده‌بورژوازی می‌داند و یا **لنین** که از گرایش‌های ایدئولوژیکِ اپورتونیسم شروع می‌کند و بعد پایه‌های مادّی نفوذِ آن‌را تحلیل کرده و در جهتِ مبارزه با عواملِ ایجادکنندهٔ آن حرکت می‌کند.

وقتی که مارکس اشاره می‌کند: «...جامعه... جهانِ آگاهیِ وارونه را ایجاد می‌کند، زیرا که جهان وارونه است»، و یا «وظیفهٔ فلسفه‌ای که در خدمتِ تاریخ است، در وهلهٔ نخست این است که پس‌از آن‌که پیکرِ مقدّسِ ازخودبیگانگیِ انسان عریان شد، پیکرِ نامقدّسِ ازخودبیگانگی را برهنه کند.» و یا وقتی‌که تمثیلِ تاریک‌خانه را می‌آورد و می‌گوید: «اگر در همهٔ ایدئولوژی‌ها، انسان‌ها و روابطشان چنان می‌نماید که گویی روی سرِ خود ایستاده‌اند، یعنی همان‌گونه که در یک تاریک‌خانه نمودار می‌شوند، این نمود، از روشِ زندگیِ تاریخی آن‌ها نتیجه می‌شود، دقیقا از همان‌جا که واژگونی چیزها روی شبکیهٔ چشم وابسته به چگونگیِ طبیعتِ چشم است ناشی می‌شود»، از موضعِ چنین نقدی حرکت می‌کند.

این شکل نقدِ نظری همان‌گونه که گفته شد دارای ارزشِ والایی است و می‌تواند در جای خود تاثیرِ فراوان در روندِ دگرگونیِ واقعیّت و جست‌وجو و یافتنِ زمینه‌ها و قوّه‌ها و امکاناتِ بروز و تجلّیِ این دگرگونی داشته باشد، منتها هنوز کامل نیست و گامی دیگر لازم است تا به آستانهٔ نوزاییِ واقعیّت برسیم. **گامِ بعدی کدام است؟**

۲ - نقدِ پراتیک

این نقد همان‌طور که گفتیم به واقعیّت می‌تازد و می‌پردازد و می‌کوشد تا ماهیّت، مکانیسم و تضادّها و گرایش‌های اصلی و فرعیِ آن را بشناسد و امکانات و سیرِ رشدِ آتی آن‌را برآورد کند و راهِ حلّ‌اساسی برای انقلابی‌کردنِ آن‌را تشخیص دهد و چون کاتالیزوری در جهتِ تسریع روندِ آن وارد عمل شود.

نقدِ عملی نیز شامل دو شکلِ اساساً متفاوت است:

الف: این نوع نقد از راهِ غلبه‌کردن بر سیستمِ واقعیّات و «صاف و ساده» کنارنهادنِ آن، می‌خواهد جهان را تغییر دهد. اگر هم این‌جا نشد، به جزیرهٔ «اوتوپیا» یا هزاران مدینهٔ فاضله و ناکجاآبادِ دیگر پناه می‌برد تا بهشتِ برینِ خیالی خویش را در عالمِ وَهم بناکند. این نقد می‌کوشد با یک‌حُکم، واقعیّت‌عینی را باطل کند و به‌جای آن ذهنیّات و تصوّراتِ ایده‌آلِ خود را بنشاند و به این طریق، کارِ دگرگونی را تمام‌شده تلقّی کند و بعد چشمانِ خود را ببندد و در عالمِ خیال سیرِ اعلاعلیّین نماید؛ ذهنیّات و تصوّراتی که به قولِ انگلس «به‌محضِ کشف فقط باید از بَر شوند.» تا جامهٔ عمل بپوشند و اگر هنوز عملی نشده‌اند، یا از این جهت است که هنوز ناشناخته مانده‌اند و یا به این علّت است که کسی به آن‌ها عمل نکرده است.

خلاصه کافی است که دهان باز کنید و به قولِ مارکس کبک‌های سُرخ‌شدهٔ اصولِ ازلی را ببلعید تا جهانی آراسته و پیراسته و بابِ طبع پدید آید و به شما چشمک زند. اتوپینیست‌ها همه از این نوع نقّادانِ ساده‌لوح هستند که اگرچه تلاش‌شان برای گذار از واقعیّتِ زشت‌وحقیر و رسیدن به آرمان‌ها و تصوّراتِ زیبا شرافتمندانه است و

ارزشِ انسان‌دوستانه دارد، ولی از نظرِ میزانِ تاثیر بر واقعیّتِ عینی بی‌ارزش است. تروریست‌ها و آوانتوریست‌های انقلابی و آنارشیست‌ها از نوترین نمونه‌های چنین نقّادان و اتوپینیست‌های قرن ۱۹ و ۲۰ هستند.

ب: این نوع **نقدِ عملی**، خودِ سیستمِ واقعیّت را مورد بررسی و انتقاد قرار می‌دهد و گذشته و حال و سیرِ تاریخی آن‌را به‌دقّت و به‌طورِ علمی موردِ مطالعه قرار می‌دهد و آیندهٔ آن‌را از درونِ مجموعه شرایطِ کنونی‌اش جست‌وجو کرده و زمینه‌های مناسبِ ذهنی برای تحقّق امکاناتِ عینی مثبت و رشدیابنده را فراهم می‌آورد و استراتژی و تاکتیکِ مبارزه در جهتِ دگرگونی را ترسیم می‌نماید و این‌جا دیگر در آستانهٔ تغییرِ واقعیّت قرار گرفته و تمامِ توانایی و ظرفیّتِ خود را به‌پایان رسانده (در یک مرحله) و بقیهٔ کار به عهدهٔ خودِ واقعیّت است: **زایشِ نو و میرشِ کهنه!**

این مرحلهٔ نقد، عالی‌ترین مرحلهٔ نقد و بالاترین تجلّیِ کارائی و توانایی اندیشه و تفکّر است و این مرحله است که در آخرین تحلیل، توانایی پاسخِ نظری دادن به تغییرِ واقعیّت را در خود دارد. «سرمایه»، «امپریالیسم به مثابه...» آثاری ازاین دست هستند. برنامه، استراتژی‌وتاکتیکِ احزابِ کمونیستی، کارگری نمونه‌های دیگرِ این نوع برخوردند.

دربارهٔ چنین نقدی مارکس می‌گوید: «انتقادی است که در حینِ گلاویزشدن روی می‌دهد، و در گلاویزی مسئله آن نیست که حریف، حریفی نجیب، همزور و جالب است، بل‌که مسئله بر سرِ آن است که ضربه بر حریف فرود آید... باید مناسباتِ منجمد را، از راهِ نواختنِ سازِ خودش به رقص درآورد. باید تودهٔ مردم را از خودشان به وحشت افکند تا از این راه جسور و بی‌پَروا شوند. به این ترتیب است که انسان نیازمندی ناگزیرِ خلق... را ارضاء می‌کند و نیازمندیِ خلق‌ها آخرین حجّت‌های ارضای این نیازمندی‌هاست.»

در اهمّیتِ موثرِ این نوع نقد است که هم‌او می‌گوید: «نزدیکِ خلق، تئوری تا آن‌جایی تحقّق می‌یابد که بیان‌گرِ نیازمندی‌های او باشد.»

نقد در این شکلِ خود از بزرگ‌ترین دستاوردهای فکری بشر است که به‌وسیلهٔ بنیان‌گذاران سوسیالیسمِ علمی، در عرصهٔ جامعه، ساخته و پرداخته شده و خود محصولِ کوشش‌های ستُرگِ اندیشهٔ بشری در طولِ تاریخ تکاملِ خود، و هم‌چنین شرایطِ اجتماعی-اقتصادیِ خاصّ و درجهٔ معینی از تکاملِ نیروهای مولّد و قوای فکری است.

قبل‌از مارکس و انگلس، حتّی اصحابِ دائره‌المعارف در قرن۱۸ و دموکرات‌های انقلابیِ روس در قرن۱۹ اگرچه دستاوردهای شگَرفی در دانش وفلسفه به‌بار آوردند، امّا همه در آستانهٔ چنین تحوّلی که با نامِ «ماتریالیسمِ تاریخی» جاویدان شده، متوقّف شدند.
گفتهٔ لنین دربارهٔ گرتسن را به‌یاد بیاوریم: «گرتسن کاملاً به ماتریالیسمِ دیالکتیک نزدیک شد و در مقابلِ ماتریالیسمِ تاریخی متوقّف کردید.» و گفتهٔ فوئرباخ را دربارهٔ خود: «هنگامی‌که به‌عقب می‌رویم، من کاملاً با ماتریالیست‌ها هستم. هنگامی‌که به‌پیش می‌رویم، با آن‌ها نیستم.» اما مارکس و انگلس و به‌دنبالِ آن‌ها شاگردِ خلف‌شان لنین به منزلهٔ پی‌گیرترین ماتریالیست‌ها کاملاً به‌پیش تاختند و دستاوردِ بزرگِ خویش را در زمینهٔ نقدِ نظری و پراتیک به‌جای نهادند.

بنابراین، به‌طورِ کلّی، نقد اگر بخواهد به وظایفِ خود، پی‌گیر و کامل وفادار بماند و آن‌طور که مارکس می‌خواست تنها به تفسیرِ جهان قناعت نورزد، بل‌که جسورانه به تغییرِ آن نیز بیاندیشد؛ باید از مراحلِ زیرین بگذرد:

اوّل آن‌که «عُقبای حقیقت» را تمیز دهد و بعد آن‌را به پایه‌های واقعی و عینی‌اش ترجمه کند و به سمتِ «حقیقتِ دنیا» نشانه برود و زمینهٔ استقرارِ آن‌را فراهم آورد و بنابراین «عُقبای حقیقت» را نابود سازد. چنین نقدی دارای چه ارزشی است؟

از آن جهت که می‌تواند پایه‌ها و زمینه‌های مناسبِ تغییرِ واقعیّت را در جهتِ تکاملِ آن فراهم کند و می‌تواند هنگامی‌که توده‌گیر شد، به‌صورت نیروی مادّی درآید و کارِ تغییرِ جهان را به‌پیش براند، **در خورِ ستایش** است.

و ازآن‌جهت که به‌تنهایی قادر به فیصلهٔ کارِ دگرگونیِ جهان نیست و بدونِ پراتیک کارش پیش نمی‌رود و نه اسلحهٔ انتقاد و نه انتقادِ اسلحه هیچ‌یک خودِ اسلحه نیستند و «قهرِ مادّی را باید به وسیلهٔ قهرِ مادّی سرنگون کرد»، و از آن جهت که کارِ دگرگونی جهان در تحلیلِ نهایی و مرحلهٔ آخر با انقلاب است و نه با انتقاد، و «انقلاب به عنصری منفعل نیاز دارد» یعنی به یک زمینهٔ مادّی و بدونِ وجود چنین زمینهٔ مادّی و شرایطِ عینیِ مناسب هیچ کاری از دستِ نظریه و انتقادِ نظری بر نمی‌آید، **در خورِ نکوهش** است.

چنین است ستایش و نکوهشِ نقد!

و امّا اگر این دو جنبه و جهت درهم‌آمیزند، نقد و عمل، تئوری و پراتیک با هم یکی شوند، آن‌وقت است که بنیادِ حال را بر می‌اندازند و کاری کارستان می‌کنند، و آن وقت است که رهایی از بندِ حال و سفر به آینده و دگرگونی جهان میسّر خواهد شد که در دورانِ ما «سرِ این رهایی فلسفه است، و دل‌اش پرولتاریاست»زیرا «فلسفه نمی‌تواند خود را بدونِ پرولتاریا تحقّق بخشد، و پرولتاریا نمی‌تواند خود را بدونِ تحقّقِ فلسفه رفع کند»، و به‌قولِ مارکس اشتباه است اگر فکر کنیم که می‌توان فلسفه را ابطال کرد، جز با تحقّقِ آن و تحقّق بخشیدن بدونِ رفعِ آن! و بالاخره پراتیک که بهترین نقّاد و داورِ نقد است.

یکی از عقل می‌لافَد، یکی طامات می‌بافَد
بیا کاین داوری‌ها را به پیشِ داور اندازیم! (۲)

سرچشمه: جُنگِ جوان (آثاری از نویسندگان و هنرمندانِ جوان) با مقدمهٔ احسان طبری، تیرماه ۱۳۶۰، ناشر: سازمان جوانانِ تودهٔ ایران، صص ۱۱۷-۱۲۸

پی‌نوشت‌ها:

۱ و ۲- بیتی از غزلیّاتِ حافظ (ارژنگ)

بازگشت به فهرست

❊❊❊

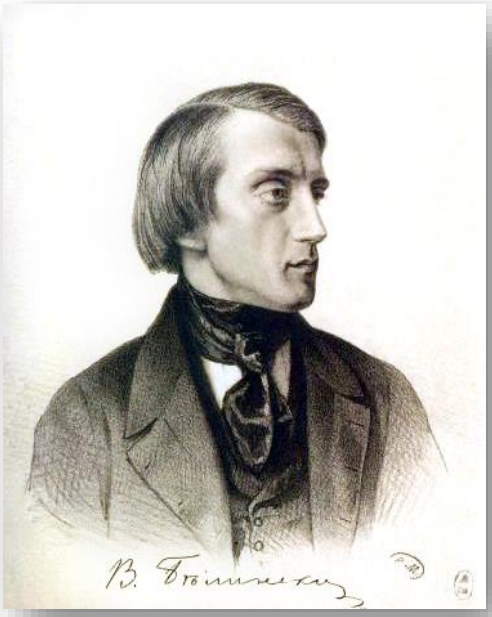
روح با آن‌چه می‌گیرد غنی می‌شود، و قلب با آن‌چه می‌بخشد.

ویکتور هوگو

زیبایی‌شناسیِ بلینسکی

الهام حمید

اصولِ زیبایی‌شناسی دموکراتیکِ انقلابی برای نخستین‌بار از سوی متفکّر و منتقدِ بزرگِ ادبی «ویساریون بلینسکی» (۱۸۴۸–۱۸۱۱)، به شیوه‌ای منظّم بیان شد و او را به‌حقّ پایه‌گذارِ مکتبِ انتقادی روس نامیده‌اند. وی به‌این امر یقین داشت که هرگاه روابطِ تازهٔ اجتماعی امکانِ تکاملِ آزادانهٔ هنر را فراهم آورد، هنر، شکُفتگی و رونقی فوق‌العاده خواهد یافت.



زیبایی‌شناسیِ سوسیالیستی بر یک استنباطِ مادّی و علمی از ماهیّت و وظیفهٔ هنر استوار است. پایهٔ آن، نظریهٔ مارکسیستی-لنینیستی است که حلِّ صحیح مسائلِ فروپیچیدهٔ هنر و زیبایی‌شناسی را ممکن ساخته [است]. هنر یکی از صُوَرِ وجدانِ اجتماعی، و زیبایی‌شناسی، دانشی است که قوانینِ حاکم بر زندگیِ هنری، و ازآن‌جمله ادب را زمینهٔ بحث قرار می‌دهد.

زیبایی‌شناسیِ مارکسیستی-لنینیستی پیوندِ نزدیکی با کمالِ فلسفهٔ مترقّیِ روس دارد. این زیبایی‌شناسی با مبارزهٔ نمایندگان مکتبِ دموکراتیک و انقلابی فلسفهٔ روس در قرن ۱۹، در راهِ یک استنباطِ مادّی از جهان، در راهِ وصفِ واقعیّت در هنر، در راهِ دخالتِ موثّرِ هنر در جنبشِ آزادی‌خواهانهٔ مردم، مستقیماً مربوط است. بلینسکی، هِرزِن (*Herzen*) ، چرنیشفسکی و دوبرولیوبف (*Dobrolibov*) از نمایندگان جریانِ انقلابی فلسفهٔ روس در قرن ۱۹ به‌شُمارند.

کوششِ دموکرات‌های انقلابی بزرگِ روس از لحاظِ نظری، در زمینه‌های بس گوناگونی انجام می‌یافت. نظریاتِ فلسفی آن‌ها، به توجیه و پیش‌رفتِ ماتریالیسم کمکِ سزاواری کرد. آن‌ها اصولِ بی‌شُماری را که در علم‌الاجتماع و اقتصادِ سیاسی دارای اهمّیتِ اصولی است، مدوّن نمودند، در راهِ دفاع از نظریاتِ مترقّی علومِ طبیعی به جدّ کوشیدند، افکارِ آنان به پیش‌رفت‌های علوم در روسیه یاری کرد. در آثارِ آنان می‌توان خصائصِ طرزِ تفکّرِ مترقّی روس را یافت. این خصائص عبارت‌اند از: بشردوستی و آزادی‌خواهی، تماس با زندگی و یک کوششِ پیوسته در راهِ عمل، میهن‌پرستی و بزرگ‌داشتِ ملّت‌های دیگر، یک خوش‌بینیِ استوار بر تاریخ، ایمان به عقلِ انسانی و به دانش و تازه‌جوئیِ تهوّرآمیز. نظریهٔ زیبایی‌شناسی دموکرات‌های انقلابی روس، منبع فکری گران‌بهایی برای هنرِ روس در قرونِ ۱۹ و ۲۰ می‌بود، و هم‌اکنون نیز سهمِ پُرارزشی از زیبایی‌شناسی جهانی را تشکیل می‌دهد.

نمایندگان بزرگِ تفکّرِ دموکراتیکِ انقلابی -بلینسکی، چرنیشفسکی، دوبرولیوبوف-، علائق و اُمیدهای دهقانانِ روس را از دیرباز با «سِرواژ» به ستیز برخاسته بودند، بیان می‌کردند. حوادث نیمهٔ دوّم قرنِ ۱۸ (قیامِ بوگاچُف) و آغاز قرن ۱۹ (جنگ میهنی ۱۸۱۲، جنبشِ دکابریست‌ها) به گفته هِرزِن، «نیرو و توانایی اعجازآمیز» مردمِ روس

را آشکار کرد. رشدِ نمایانِ ملّت، کمالِ وجدانِ ملّی مردمی که بیش‌ازپیش بر نیروی خویش آگاهی می‌یافتند، مایهٔ انتشارِ شیوهٔ تفکّرِ دموکراتیک در محافلِ مترقّی اجتماعی روس گشت. از این جنبشِ میهن‌پرستانه و انقلابی که دموکرات‌های انقلابی بر راسِ آن قرار گرفتند، همین نهضت بود که جهان‌بینی و ازآن‌جمله نظراتِ زیبایی‌شناسی ایشان را تعیین کرد.

ربعِ دوّم قرنِ ۱۹، دورهٔ شکُفتگیِ سریع ادبِ روس بود. به‌دنبالِ پوشکین، لرمونتوف آهنگِ نیرومند و پُرشورِ خود را به اوج رساند، «ذوقِ کین‌خواهِ» گوگول آغازِ یک دورهٔ جدید را در ادب اعلام کرد. دراین زمان است که هرزِن، نکراسوف، تورگنیف، سالتیکوف شچدرین پا به‌عرصهٔ ادب گذاشتند. اینان در میانِ مردم به تبلیغِ افکارِ آزادی‌خواهان پرداختند، مسائلِ اجتماعیِ زمان را با آنان در میان گذاشتند و اهمّیت و نقشِ انتقاد را باز نمودند.

دموکرات‌های انقلابی بیانِ مفهومِ اجتماعی اثرِ هنری، نشان‌دادنِ مسائلی که نویسنده یا شاعر در اثرِ خود مطرح کرده است، وصفِ جنبه‌های زندگی که در اثرِ هنری انعکاس یافته و تعیینِ درجهٔ انطباقِ آن‌ها را با واقعیت، غایتِ انتقاد می‌دانستند. انتقاد می‌تواند و باید واقعیّاتی را که در ادبیّات وصف شده است، موردِ قضاوت قرار دهد، جایگاه و سهمِ آن‌ها را در زندگی اجتماعی، و اهمّیت‌شان را برای مردم نشان دهد، برای خواننده و نویسنده آموزنده باشد، و به پیش‌رفتِ ادبیّات موثرا کمک کند.

بدین‌گونه است که مکتبِ انتقادی روس با حلّ مسائلِ بزرگِ زمان، با آسان ساختن دشواری‌های تکاملِ ملّی، بنیاد یافته، رشد کرده و استوار گشته است. «فریدریش انگلس» یکی از پایه‌گذارانِ ماتریالیسمِ تاریخی نوشته است که مکتبِ تاریخی و انتقادی در ادبیّاتِ روس «از آن‌چه آلمان و فرانسه در این زمینه پدید آورده‌اند، از لحاظِ دانش رسمی تاریخی، بسی برتر است.»

اصولِ زیبایی‌شناسی دموکراتیکِ انقلابی برای نخستین‌بار از سوی متفکّر و منتقدِ بزرگِ ادبی «ویساریون بلینسکی» (۱۸۱۱-۱۸۴۸)، به شیوه‌ای منظّم بیان شد. بلینسکی را به‌حقّ پایه‌گذارِ مکتبِ انتقادی روس نامیده‌اند. زیبایی‌شناسی شوروی، سنتِ همین مکتب را ادامه می‌دهد.

«بلینسکی» یک منتقدِ بزرگ و هم‌چنین یک فیلسوفِ جامعه‌شناسِ داهی بود. او، که یک دموکراتِ انقلابی، دشمنِ آشتی‌ناپذیرِ خودکامگی و بردگی بود، برای نخستین‌بار مبحثِ انتقادِ ادبی را در عرصهٔ حیاتِ اجتماعی وارد کرد. انتقادِ ادبی، در پرتوِ کوششِ او به سِلاحِ نیرومندی در پیکار به‌خاطرِ نجاتِ مردم بدل گشت.

او از آثارِ نویسندگان قرون ۱۸ و ۱۹ روس، لومونوسف(*Lomonossov*)، درجاوین(*Derjavine*)، کارامزین، کریلوف، پوشکین، لرمونتوف، گوگول، کولتسف، نکراسوف، تورگنف و دیگران، تجزیه و تحلیلِ علمی عمیقی به‌عمل آورد. بلینسکی برای نخستین‌بار در روسیه انتقادِ ادبی را به تاریخِ ادب مربوط ساخت، او نخستین مورّخِ ادبی روس است. در پرتوِ آشنایی عمیقی که با ادبیّاتِ بیگانه داشت، دربارهٔ بعضی‌از نویسندگانِ اروپا و آمریکا داوری‌های گیرا و بدیعی کرد. مقالاتِ او از آگاهی عمیق‌اش بر مسائل و قوانینِ تئاتر، هنر، و هنرپیشه حکایت می‌کند.

۱۴سال کوششِ ادبی او درشرایطِ بس‌دشواری انجام‌یافت. سانسور بی‌وقفه دشواری‌های تازه در راهش پدید می‌آورد. روزنامه‌های ارتجاعی پیوسته به او حمله می‌کردند، نداری لحظه‌ای فارغش نمی‌گذاشت، امّا سخنِ

استوارِ او اثرِ خود را می‌بخشید. جوانانِ پیشرو با شور و شوق، نوشته‌های بلینسکی را می‌خواندند، اندیشه‌های او را در خاطرِ خویش جای می‌دادند و دل بر سرِ آن‌ها می‌گذاشتند.

نظریاتِ زیبایی‌شناسی بلینسکی در دوره‌ای که پیکارِ سختی بر سرِ رئالیسم در روسیه پدیدار شده بود، بنیاد گرفت و بسط یافت. این پیکار پیش‌از همه یک پیکارِ اجتماعی بود که نمایندگان طبقاتِ گوناگون و احزابِ سیاسی مختلف را به ضدّ یک‌دیگر برمی‌انگیخت، و بدین‌سان محتوای زنده‌ای به مباحثاتِ تئوریک می‌بخشید .

مدافعانِ خودکامگی و سِرواژ با رئالیسم دشمن بودند. آن‌ها با وصفِ جنبه‌های تلخِ واقعیّت، با هر گونه بیانِ راستینِ زشتی‌های زندگی ستیز می‌کردند. رئالیسم، آماجِ حملاتِ لیبرال‌ها هم بود. خاطرِ اینان از «خشونت»، از «ابتذالِ» مضامین و موضوعاتِ آثارِ رئالیسمِ انتقادی رمیده می‌شد. آنان دوستدارِ هنرِ «خالص»، خواستارِ هنری بودند که از مسائلِ حادّ ِزمان، «وارسته» باشد .

مشاجرهٔ ادبی، همهٔ زمینه‌های هنر و زندگی اجتماعی را فرا می‌گرفت، و غالباً بحث دربارهٔ این یا آن اثر، به‌صورتِ یک کنکاشِ دامنه‌دار دربارهٔ اصولِ اساسی زیبایی‌شناسی درمی‌آمد.

ماهیّتِ وظیفهٔ هنر چیست؟ جهتِ آن، «روشِ» آن چه باید باشد؟ خصلتِ توده‌ای در هنر چیست و به چه وسیله جلوه می‌یابد؟ قوانینِ حاکم بر هنرآفرینی کدام‌اند؟

در پیرامونِ این مسائل و بسیاری مسائلِ زیبایی‌شناسی دیگر بود که عقاید به طرزی آشتی‌ناپذیر با هم برخورد می‌کردند. «بلینسکی» در نوشته‌ها و رسالاتِ خود تنها به نقدِ عقایدِ کهنه‌اندیشان و لیبرال‌ها بسنده نمی‌کرد، بل‌که راهی تازه برای حلّ ِمسائل اصولیِ زیبایی‌شناسی نشان می‌داد .

غرضِ ما این‌جا آن نیست که همهٔ مسائلی را که زیبایی‌شناسی بلینسکی طرح می‌کند، بررسی کنیم. ما تنها می‌خواهیم خصائصِ عمدهٔ این زیبایی‌شناسی و اندیشه‌های اصلی این متفکّر و منتقدِ بزرگ را دربارهٔ ادب و وظیفهٔ آن باز نماییم، زیرا این اندیشه‌ها هم‌چنان تازگیِ خود را نگه داشته‌اند.

مسئلهٔ اصلیِ زیبایی‌شناسی، روابطِ میان هنر و واقعیّت است. هر کس این مسئله را به فراخورِ معتقداتِ سیاسی و فلسفیِ خویش حلّ می‌کند .

پیروانِ ایده‌آلیسمِ فلسفی می‌گویند که هنر زاییدهٔ ذهنِ انسانی و برتر از واقعیّتِ مادّی، برتر از طبیعتی است که جز قشرِ محسوس و خشنِ یک اصلِ روحی، یعنی «تصوّر»، چیزِ دیگری نیست. اینان می‌گویند که موضوعِ هنر، بیانِ افکارِ برتر از حواسّ است نه جهانِ مادّی. آن‌ها عملاً در مدحِ «هنر برای هنر» وعظ می‌کنند، می‌کوشند تا هنر را از واقعیّت جدا نگه‌دارند، آن‌ها «ذهنیّت» و همهٔ جریان‌های ضدّ ِرئالیستی را می‌ستایند .

پیروانِ ماتریالیسمِ فلسفی به‌عکس عقیده دارند که هنر، هم‌چون سایرِ صُوَرِ وجدانِ اجتماعی، پدیده‌ای متفرّع از جهانِ مادّی و انعکاسی از واقعیّت به‌صورتِ خاصّ و مجاز است. هنر با منعکس‌کردنِ جهانِ عینی می‌تواند و باید آن‌را بهتر بشناساند، سبب شود تا در قبالِ واقعیّت، روشی خاصّ اتخاذ گردد و سرانجام به پیش‌رفتِ جامعه کمک کند. به‌همان اندازه که ماتریالیسم و ایده‌آلیسم در فلسفه با یک‌دیگر تضادّ دارند، این دو عقیده نیز در زمینهٔ هنر با هم سازش‌ناپذیرند.

زیبایی‌شناسی دموکراتیکِ انقلابی روس که به‌کوششِ بلینسکی مدوّن شد و از لحاظِ نظری توجیه گشت، بر یک استنباطِ مادّی از هنر مبتنی است. بلینسکی می‌آموخت که هنر همواره برتر از زندگی است. هنر واقعیّت را پیوسته به گونه‌ای مجاز و مستعار منعکس می‌سازد.

هنر تنها بر واقعیّت متّکی است و تنها از واقعیّت است که موادِّ خود را می‌گیرد. هنر، واقعیّت را منعکس می‌کند، امّا هم‌چنین ترجمانِ اندیشه‌ها و احساساتِ انسان و روشِ او در قبالِ واقعیّت نیز هست. بدین‌گونه، هنر ترجمانِ جهان‌بینیِ یک ملّت و یکی از وجوهِ وجدانِ اجتماعی است.

بلینسکی برخلافِ زیبایی‌شناسانِ ایده‌آلیست، هنر را نه از دانش جدا می‌کرد و نه معارضِ آن قرار می‌داد. به‌عقیدهٔ او، آن‌چه مانع تمیزِ این دو است، موضوعِ آن‌ها نیست، بل‌که روشِ آن‌ها در طرحِ موضوع است. او می‌نوشت:

«فلسفه به کمکِ قیاس، و هنر به مددِ پیکره‌ها و الواح سخن می‌گوید، امّا هر دو موضوعِ واحد را بیان می‌کنند. اقتصاددانِ مجهّز به آمار با تأثیر در ذهنِ خوانندگان و شنوندگانِ خود ثابت می‌کند که وضعِ این یا آن طبقه اجتماع به این یا آن سبب، بهبود پذیرفته یا به وخامت گراییده است. شاعر با وصفِ زنده و نمایانِ واقعیّت، با ساختنِ یک تابلوی حقیقی و با برانگیختنِ نیروی تخیّل خوانندگانِ خود نشان می‌دهد که وضعِ این یا آن طبقهٔ اجتماعی به این یا آن سبب، بسیار بهبودی پذیرفته یا وخامت یافته است. یکی ثابت می‌کند و دیگری نشان می‌دهد، و هردو قانع می‌سازند. یکی با دلایلِ منطقی، دیگری با تابلوها... دانش و هنر این‌جا هر دو متساوی‌الازم‌اند. دانش به‌همان اندازه نمی‌تواند جایِ هنر را بگیرد، که هنر مقامِ دانش را.»

تجزیه و تحلیلِ علمی هنر میسّر نیست، مگر به این شرط که آن‌را از لحاظِ تاریخی مورد نظر قرار دهند. اتّخاذِ روشِ تاریخی دربارهٔ زیبایی‌شناسی، پیش‌از همه مستلزمِ آن است که هنر را صورتی از صُوَرِ جهان‌بینیِ یک ملّت بدانیم که با شرایطِ مشخّصِ تاریخیِ آن ملّت بستگیِ نزدیک دارد.

بلینسکی با آنان که «در هنر، جهانی کاملاً متمایز، مستقلّ از سایرِ زمینه‌های وجدان و تاریخ می‌بینند»، به معارضه برمی‌خاست. هنر نمی‌تواند از سایرِ جنبه‌های زندگی یک ملّت جدا باشد، زیرا خود، چیزی جز وسیلهٔ خاصّ ِبیانِ این زندگی نیست.

ایستوریسمِ (*Historism* = تقیّد به تاریخ) بلینسکی رو به آینده دارد. دموکراتِ انقلابی بزرگِ روس و پیروِ آرمان‌های سوسیالیستی، به‌این امر یقین داشت که هرگاه روابطِ تازهٔ اجتماعی امکانِ تکاملِ آزادانهٔ هنر را فراهم آورد، هنر شِکُفتگی و رونقی فوق‌العاده خواهد یافت .

روشِ تاریخی بلینسکی در زیبایی‌شناسی با پیکارِ او در راهِ ایجادِ یک هنر و ادبیّاتِ توده‌ای، ملّی و کاملا اصیل که با اصولِ اساسی زیبایی‌شناسی او هماهنگی داشته باشد، دارای پیوندِ گسست‌ناپذیری بود. او اعتراف داشت که ترقّی انسانیّت از راهِ تکاملِ ملّت‌ها صورت می‌پذیرد و انسانیّت، بدونِ درنظرگرفتنِ ملّت‌ها جز یک «مفهومِ انتزاعیِ منطقی و بی‌جان» بیش نیست، و هر ملّت به‌نوبهٔ‌خود گوهری بر گنجینهٔ مشترکِ انسانیّت می‌افزاید. مفهومِ انسانیّت نزدِ هر ملّتی به‌صورتی ملّی که خاصّ ِخودِ آن ملّت است، تظاهر دارد. بلینسکی نه هنرِ «جهان‌وطنِ» فوقِ ملّی می‌شناخت و نه به فرهنگِ «فوقِ ملّی» قائل بود.

«وقتِ آن‌است که از این عقیده دست بکشیم که ممکن‌است هنر را به‌عنوانِ یک زنِ ولگردِ بی‌خانمان و بی‌وطن، و گاهی به‌عنوانِ یک زنِ کولی یا روسپیِ بی‌علاقه به زر، امّا شیفتهٔ صرفهٔ خود نمایش داد. کجا و چه‌وقت چنین هنری وجود داشته است؟»

بلینسکی که حامیِ برابری ملّت‌ها و دوستدارِ نزدیک‌ترین همکاری دوستانهٔ آن‌ها بود، از سوی دیگر به این نکته اذعان داشت که ترقّیاتِ فرهنگ و آموزش، از طریقِ نزدیک ساختنِ ملّت‌ها به یک‌دیگر، خصائصِ ملّی و فرهنگی ایشان را محو نخواهد کرد. هرچه فرهنگِ ملّی یک ملّت اصیل‌تر و مشخّص‌تر باشد، کمکِ آن ملّت به ترقّی فرهنگِ انسانی، بزرگ‌تر تواند بود.

او که دشمنِ مصمّمِ یک «جهان‌وطنیِ» بی‌پایه بود، با لحنی تحقیرآمیز پیروانِ آن‌را «بی‌وطنانی که در میانِ بشریّت سرگردان‌اند» وصف می‌کرد. میهن‌دوستی، به عقیدهٔ او یک حسّ ِمشروع و یکی‌از «انگیزه‌های کوششِ بشری» بود. او می‌نوشت:

«کسی‌که دارای سرنوشتِ سالم و بی‌نقص است، به سرنوشتِ میهنِ خود از دل و جان علاقه دارد. هر انسانِ بزرگ‌منش بر علائقی که او را به میهن‌اش خویشاوند و وابسته می‌گرداند، عمیقا آگاه است.»

بلینسکی ادامه می‌دهد، که از این رو، هنرمندِ راستین، فرزندِ ملّتِ خویش است او در آثارِ خود روحیهٔ خاصّ ِملّتِ خود، «طرزِ تفکّر» و جهان‌بینی او را منعکس می‌سازد. یک هنرمندِ بزرگ همواره بی‌نهایت پابندِ ملّتِ خویش است.

هرچه یک شاعر بزرگ‌تر باشد، بیش‌تر ملّی است، زیرا دراین‌صورت مظاهرِ روحِ ملّت‌اش که او بر آن دسترسی دارد، فراوان.تر است. این استنباطِ «ملّی-تاریخی» از ادبیّات که در زُمرهٔ بهترین سننِ نقدِ ادبی روس به‌شُمار می‌رود، از «دموکراتیسمِ انقلابی» الهام می‌گرفت. بلینسکی مانند متأخّرانِ خود، چرنیشفسکی و دوبرولیوبف، تاریخِ ادب و اثرِ یک نویسنده را از لحاظِ زندگی و مبارزه توده‌های مردم، از لحاظِ منافع خلق مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌داد. او که به‌عنوان یک دموکراتِ انقلابی به ادبیّات می‌نگریست، می‌دانست که در اثرِ یک نویسنده می‌توان نشانهٔ طبقه و "کاست (*Caste*) "را یافت. بدین‌گونه است که با وجوهِ قضاوتِ ستایش‌آمیزی که از رمان‌های والتر اسکات می‌کند، بستگیِ طبقاتی او را یادآور می‌شود. بلینسکیِ دموکرات و انسان‌دوست، یقین‌داشت که تنها در میانِ مردم، در میانِ توده‌های رنجبر «مشعلِ زندگی ملّی، فروزان است». او از ادیبان و هنرمندان دعوت می‌کرد تا به مردم روی آورند و از زندگی آن‌ها تصویری حقیقی و نمایان بسازند. او بر تحقیرِ «**موژیک‌ها**»* از سوی اشراف، بر این عقیده که خصایص و زندگی مردمِ طبقاتِ پایینِ اجتماع چیزی در بر ندارد که جالبِ نظر باشد و از این رو چنین مردمی شایستهٔ آن نیستند تا موضوع هنر قرار گیرند، سخت اعتراض می‌کرد. می‌پرسید: «مگر موژیک آدم نیست؟ چه چیزِ جالبِ توجه می‌توان در یک آدمِ خشن و بی‌فرهنگ سراغ کرد؟ شگفتا؛ سرشتِ او، روحِ او، قلبِ او، احساساتِ او، مختصر، عیناً همهٔ چیزهایی که در یک انسانِ با فرهنگ وجود دارد.» به نظرِ او، فضیلتِ رئالیسمِ انتقادی در ادبیّاتِ روس دقیقاً ناشی از «هم‌دردیِ آن با انسان، صرف‌نظر از مقام و مرتبهٔ انسان» بود.

بلینسکی با ستایشِ اصالتِ ملّی در هنر و با بیانِ لزومِ توجّه هنر به زندگی توده‌ها، میانه‌ای با مدحِ گذشتهٔ پدرشاهی و صُوَرِ منسوخِ زندگیِ مردم نداشت. او همیشه شدیدا بر تمایلاتِ رمانتیسمِ ارتجاعی در غرب و در روسیه اعتراض می‌کرد. بلینسکی هدفِ ادبیّات و هنر را نه مدح و نگه‌داشتِ جنبه‌های عقب‌ماندهٔ زندگی مردم، بل‌که انتقادِ آن‌ها، بازنمودنِ عللِ آن‌ها، پرورشِ وجدانِ ملّی، توجیه آن به سوی پیکار برای پیروزی آرمان‌های بزرگ می‌شُمرد .

بلینسکی به‌طرزی درخشان، مقیاسِ «ملّی-تاریخی» را بر زمینهٔ تجزیه و تحلیل آثارِ بزرگ‌ترین نویسندگانِ روس و بیگانه منطبق ساخت. پژوهشِ عمیقِ او در آثارِ پوشکین دارای اهمّیتِ خاصّی است. او در ۱۱ مقاله‌ای که به پوشکین اختصاص داد، عظمتِ شاعر نابغهٔ روس را از مفاخرِ ادبِ جهانی به‌شُمار می‌رود آشکار ساخته و مقامِ او را در ادبیّاتِ روس نشان داده است. او پوشکین را یک شاعرِ بزرگِ ملّی می‌داند که آثارش از زندگیِ مردم ریشه می‌گیرد و محصول و تصویری از واقعیّتِ زندگی مردمِ روس است .

بلینسکی شخصیّتِ پوشکین را زائیدهٔ جنبشِ ملّی بزرگی می‌دانست که به علّتِ جنگِ ۱۸۱۲ برضدّ ارتش‌های ناپلئون پدید آمده بود. در این باره نوشت:

«سالِ ۱۸۱۲ دورهٔ بزرگی در زندگی ملّتِ روس است... جنگ بر ضدّ ناپلئون تا پای جان، نیروهای خفتهٔ روسیه را از خواب برانگیخت و روسیه را به یافتنِ نیروها و وسایلی رهنمون شد که هرگز به وجودِ آن‌ها گُمان نمی‌برد.»

شورِ میهن‌پرستانه‌ای که در ۱۸۱۲ میانِ مردم پدیدار شد، مایهٔ تعالیِ وجدانِ ملّی گشت. این تعالی، هم در نهضتِ اجتماعی و هم در زمینهٔ ادبیّات جلوه کرد. شعرِ پوشکین که ثمرهٔ زندگی اجتماعیِ روس در ثلثِ اوّل قرن ۱۹ بوده، نشانهٔ اهمّیتِ تاریخی این دوره بوده و برجسته‌ترین خطوط و خصائصِ آن‌را منعکس می‌کرد .

بلینسکی تاکید می‌کرد که رازِ فهمِ آثارِ یک نویسندهٔ بزرگ فقط در روابطِ این آثار با ادبیّاتِ گذشته و کنونیِ میهنِ او نهفته است. هم‌چنین می‌گفت: «هرچه بیشتر بیاندیشیم، به رشته‌ای که پوشکین را با ادبیّاتِ دیروز و امروز مرتبط می‌کند، بهتر پی می‌بریم.»

بلینسکی پیش‌از تحلیلِ آثارِ پوشکین، تاریخِ ادبیّاتِ روس را از زمانِ «لومونوسف» به بعد شرح کرد. او نشان داد که ادبیّاتِ روس در ضمنِ رشد، به طرفِ رئالیسم کمال یافته، بیش‌از پیش از روحِ مردم متاثّر گشته و به واقعیّتِ زندگی آنان نزدیک‌تر شده است. رئالیسمِ پوشکین حدّ نهاییِ ادبیّات پیشین روس است. «آثارِ شاعرانِ پیش‌از پوشکین، هنرِ او را تعلیم می‌دهند و پُرمایه می‌گردانند.»

بلینسکی پوشکین را یک هنرمند و رئالیستِ نابغه می‌دانست و می‌نوشت: «شعرِ پوشکین زائیدهٔ واقعیّتِ زنده و آرمانی خلّاق است». رئالیسمِ پوشکین میانِ واقعیّتِ «پست» و واقعیّتِ «عالی» فرق نمی‌گذاشت. «پوشکین که هنرمندی واقعی بود، نیازی نداشت که برای آثارِ خود موضوعاتی شاعرانه برگزیند، برای او همهٔ موضوعات، حاوی معنای شاعرانه بودند». منتقد از پیش می‌دید که روزی پوشکین در روسیه شاعری کلاسیک خواهد گشت که «همهٔ آثارِ او به توجیه و رشدِ حسّ زیبایی‌شناسی و هم‌چنین اخلاقی مدد خواهند کرد.»

بلینسکی روشِ «ملّی-تاریخی» را هنگامِ تحلیل آثارِ نویسندگانِ بیگانه مانند شکسپیر، گوته، شیللر، بایرون، ژرژ ساند و دیکنس نیز استادانه به کاربرد. داوری‌های او دربارهٔ سیماهای بزرگِ ادبِ آلمان خاصّه گوته و شیللر،

پیوسته ارزش و اهمّیتی عظیم دارند. او بی‌پایگیِ این پندار را که گوته، نمایندهٔ هنرِ «محض»، نمایندهٔ «بُرون از زمان» بوده است، آشکار کرد.

«گوتهٔ هنرمند و شاعر، فرزندِ کاملِ میهنِ خود و قرنِ خود بود. او اگرچه همهٔ وجوهِ اصلی واقعیّتِ زمانِ خود را بیان نکرده است، اما لااقل زُمره‌ای از این وجوه را به‌نحوی کامل به ما می‌شناساند. نفرتِ او از آن‌چه مجرّد و مبهم و صوفیانه است، صحّتِ این معنی را می‌رساند... هم‌چنین علاقهٔ او به موضوعاتِ ساده، روشن، دقیق، محسوس، دنیوی، حقیقی، واقعی و مثبت، عشقِ شورانگیزِ او به طبیعت که در اشعارش به‌صورتِ نظریهٔ وحدانیّت جلوه می‌کند، و نیز خدماتِ نمایانِ او به علومِ طبیعی، دلیل بر درستیِ این دعوی است.»

بلینسکی از سوی دیگر، ناهماهنگی‌های شخصیّتِ گوته را نیز یادآور می‌شد. بی‌قیدی و کوته‌نظری بورژوازیِ (*Philistinisme* مشتقّ از واژهٔ *Philistin* به معنی بورژوازیِ کوته‌فکر) او را در زمینهٔ سیاست ملامت می‌کرد. او شخصیّت‌های گوته، شیللر، شکسپیر و میلتون، والتر اسکات و بایرون را بر روابطِ نزدیکِ هنر با «جنبشِ تاریخیِ اجتماع» گواه می‌گرفت.

بلینسکی عمیقاً بر این معنی ایمان داشت که وظیفهٔ هنر نه تنها بیانِ واقعیّت، بل‌که کوشش برای دگرگون ساختنِ آن و یاری‌رساندن به ترقّی اجتماع است:

«اگر ما از هنر این حقّ را سلب کنیم که خود را در خدمتِ مسائلِ اجتماعی بگُمارد، مقامِ آن‌را بالا نبرده‌ایم، بل‌که خوار داشته‌ایم، زیرا دراین‌حال هنر را از ارزنده‌ترین نیرویش و به‌عبارتِ دیگر از اندیشه بی‌بهره ساخته‌ایم، و آن‌را به‌صورتِ وسیلهٔ سرگرمیِ لذّت‌پرستان و بازیچهٔ تن‌آسایان و بی‌کارگان در آورده‌ایم.»

بلینسکی اگر خواستارِ آن بود که اثرِ هنری باید هماهنگیِ شکل و محتوا را تحقّق بخشد، از سوی دیگر اهمّیتِ شِگرفِ محتوا را یادآور می‌شد. محاسنِ هنری یک اثر هیچ‌گاه باعث نمی‌شد که معیارِ اصلی یعنی محتوای فکریِ آن اثر از نظرِ او دور شود.

منتقدِ بزرگِ روس با تاکید بر ارزشِ اجتماعی هنر به مثابهٔ وسیلهٔ آموزش و پرورش، عقیده داشت که هنر باید روابطِ خود را با زمانِ خویش هرچه بیش‌تر استوار کند. برخلافِ پیروانِ هنرِ «مَحض» که معتقدند وقایعِ حادّ روزانه مقامِ هنر را پایین می‌آورد و هنرمند باید «دور از غوغاهای بازاری» به کارِ خود سرگرم باشد، بلینسکی نشان می‌داد که قدرتِ هنر ناشی از پیوستگی‌هایش با زمانِ خود و با مسائلِ عمده‌ای است که در این زمان اذهان را به‌خود مشغول می‌دارد.

«شاعر دیگر نمی‌تواند در دنیای خیال زندگی کند. او ازاین‌پس از زیرِ سلطهٔ واقعیّتِ زمانِ خود به سر خواهد برد... جامعه دیگر نمی‌خواهد که شاعر «سرگرم‌کننده» باشد، بل‌که از او متوقّع است که ترجمانِ زندگیِ روحی و کمالِ مطلوبش گردد، هاتفی باشد که به دشوارترین مسائل پاسخ می‌گوید.»

او هنرمندانی را که می‌کوشند تا دیواری میانِ خود و زندگی بکشند، و «درحالی‌که درونِ غرفه‌های مجلّلِ کاخِ خیالی خویش در به روی خود بسته‌اند و از پشتِ شیشه‌های رنگین جهان را نظاره می‌کنند، مانندِ پرنده‌ها نوا می‌سُرایند.»، زیرِ تازیانهٔ نیش‌خند می‌گرفت. او تاکید می‌کرد که خدمت به منافعِ جامعه با آزادی خلقِ آثارِ هنری ناسازگار نیست.

«آزادی در پدیدآوردن آثارِ هنری هنگامی‌که به‌سودِ واقعیّت باشد، به‌آسانی با واقعیّت التیام می‌یابد. برای این منظور، هیچ لازم نیست که هنرمند خود را مقیّد کند، روی موضوعاتِ معیّنی چیز بنویسد، به مخیّلهٔ خود فشار بیاورد، بل‌که لازم است که هنرمند تابع و فرزندِ جامعه و زمانی باشد که در آن زندگی می‌کند، به مسائلِ طرفِ توجّهِ جامعه بپردازد و خواسته‌های آنان‌را وجههٔ همّتِ خویش قرار دهد. لازم است که هنرمند، هم‌دردی، عشق و احساسِ سالم داشته باشد، حقیقت را به‌کار بندد تا میانِ اندیشه و کردار، میانِ آثارِ هنری و زندگی جدایی نیافتد.»

به‌عقیدهٔ بلینسکی، برخلافِ آن‌چه زیبایی‌شناسان می‌پنداشتند، خطری که هنری را تهدید می‌کند و وحدت و هماهنگیِ کامل با زمان نیست، بل‌که خطر، تبدیلِ هنر در اجتماعِ بورژوازی به کالایی است که چون همه چیز سودا می‌شود. او با قلبی دردناک می‌دید که «ارزشِ نبوغ، استعداد، معرفت، زیبایی، فضیلت،... با معیارِ واحدی که پول نامیده می‌شود و هر معیارِ دیگرِ تابعِ آن و درضمنِ آن‌است، معیّن می‌گردد.»

او از مال‌پرستیِ گرسنه‌چشمانِ بورژوا و فقرِ معانی در نزدِ آنان خشم‌گین می‌شد. «این‌ها مردمی عاری از هرگونه علائمِ میهن‌پرستی و احساساتِ عالی هستند برای آن‌ها جنگ یا صلح معنایی جز افزایش یا کاهشِ سرمایه ندارد. آن‌ها از این فراتر چیزی نمی‌بینند.» گُماشتنِ هنر در خدمتِ سرمایه، قلبِ او را از درد و بی‌زاری آکنده می‌ساخت .

بلینسکی نقاب از چهرهٔ دورویان برمی‌داشت و مضامینِ ارتجاعی و خوارمایه‌ای که در پسِ عباراتِ مُطَنطَن نهان بود، آشکار می‌گرداند. او معنای واقعی نظریهٔ هنرِ «محض» را که در حقیقت هنر را از خدمت به مردم باز می‌داشت، برملا می‌ساخت.

او از نظریهٔ «هنر برای هنر» انتقادِ سختی کرد، بی‌پایگی احتجاجاتِ مدافعان این نظریه را آشکار نمود و استوار ساخت که «عقیده به یک هنرِ محض و فارغ از همه چیز...، عقیده‌ای مجرّد و واهی است.»

ردّیهٔ محکمِ او بر نظریهٔ ارتجاعی «هنر برای هنر» هنوز پس‌از یک قرن ارزش و قدرتِ خود را نگه داشته [است].

هنری پُر از مضمون، هنری که در خدمتِ آیین‌های پیشروِ زمان باشد، یک هنرِ رئالیستی و حقیقی که واقعیّت را به درستی منعکس سازد، کمالِ مطلوبِ بلینسکی بود. او می‌خواست که ادبیّات «وجدانِ اجتماع» و «ناظر و مراقبِ» افکارِ جامعه باشد، امّا عقیده داشت که برای این منظور، ادبیّات باید هم‌چون هنر، آیینهٔ صادقِ اجتماع گردد و به واقعیّت وفادار ماند .

بلینسکی در همهٔ مقالاتِ خود، خواستارِ «وفاداری به واقعیّت»، «بیانِ زندگی و واقعیّت با حقیقتِ کامل» و «نزدیکی به زندگی و به واقعیّت» است. طلبِ وفاداری به واقعیّت یکی که از عناصرِ عمدهٔ انتقاداتِ او، یکی از اصولِ کلی و وسایلِ او برای ارزیابیِ آثارِ هنری بود. او تاکید می‌کرد که وفاداری به واقعیّت «نخستین اقتضاء، نخستین وظیفهٔ شعر است. برای داوری درباره دهاءِ شعریِ یک شاعر، باید نخست تحقیق کرد که او تا چه پایه این مقتضی را برآورده و این حقّ را ادا کرده است.»

قصدِ بلینسکی از «وفاداری به واقعیّت» چه بود؟ مفهومی که او از اصطلاحِ «بیانِ واقعیّت با حقیقتِ کامل» می‌خواست و به مددِ آن، هنرِ رئالیستی را تعریف می‌کرد، چه بود؟

بلینسکی که این مسئله را بارها به مناسباتِ مختلف از لحاظِ وجوهِ گوناگونِ آن مطرح کرده، نظریهٔ کامل دربارهٔ رئالیسم وضع نموده است. وی می‌گوید: «شرطِ لازم برای صدقِ یک بیانِ هنری، وفاداری به واقعیّت از لحاظِ تاریخی است». بلینسکی این معنا را به دارابودنِ «رنگِ مکانی و زمانی» تعبیر می‌کند. او زیبایی‌شناسی خود را مقابلِ زیبایی‌شناسیِ کلاسیسیسم می‌گذارد. به نظرِ بلینسکی، نقصِ اصلی زیبایی‌شناسیِ کلاسیک‌ها «طلاقِ واقعیّت»، تصوّرِ خطا دربارهٔ هنر و ملاحظهٔ آن به مثابهٔ وسیله‌ای برای «آرایشِ طبیعت» بود .

«به گُمانِ کلاسیک‌های دروغین، شعرِ حماسی باید وقایع بزرگِ زندگیِ بشر یا زندگی یک قوم را «بستاید». امّا دربارهٔ زمانِ این وقایع و اینکه چه قومی این وقایع بر سرش آمده، هنر باید جامه‌ای ارغوانی یا جُبّه‌ای فاخر دربَرکُند، خود را از هرگونه رنگِ محلّی پیراسته دارد، اثری زاییدهٔ نیروهای ماوراءِطبیعی باشد، با زبانی پُرطمطراق و میان‌تهی بیان شود، همان‌گونه که در تقلید از یک شکلِ بیگانه، به ویژه در تقلیدِ یک زندگانی بیگانه، این کارها جبری است.»

بلینسکی با هرگونه جعل در هنر مخالف بود و تاکید می‌کرد که اثرِ هنری باید ویژگی‌های تاریخی زندگیِ یک ملّت، اخلاقیاتِ او، عادات و شیوهٔ بیانِ او را در این یا آن دوره بیان کند. او می‌آموخت که خصیصهٔ دیگر هنرِ رئالیستی، شناساندنِ زندگی به‌نحوِ کامل و نشان‌دادن وجوهِ گوناگونِ آن است. در طبیعت چیزی نیست که درخورِ انعکاس در یک اثرِ هنری نباشد. به عقیدهٔ او، تمایل به مقیّد ساختنِ هنر در چهاردیواریِ "عالَمِ علوی" و «زیبایی» و دور کردن از «مسائلِ زندگی» و از واقعیّت‌های روزانه، عمیقا خطاست و نتیجه‌اش آن‌است که هنر، زندگی را نادرست تصویر کند. بلینسکی برعکس، هنر را دعوت می‌کرد که از «طبیعتِ پست» رو بر نتابد، بل‌که «به زمین فرود آید»، واقعیّت را ببیند، و آن‌را آن‌گونه که هست، نمایش دهد.

ادبیّاتِ روس با توجّهی که به مسائلِ زندگی داشت، رشدِ خود را آشکار ساخت و نشان داد که به راهِ درستی درآمده است. مگر بلینسکی نمی‌گفت که اوژن اونگین (*Eugène Onèguine*) ، اثرِ معروفِ پوشکین «نشانهٔ آغازِ شعرِ زمانِ ماست». ارزشِ این اثرِ شاعر بزرگِ روس در «بیانِ صادقانهٔ واقعیّت با جمیعِ محاسن و معایبِ آن، با همهٔ ابتذال‌های زندگی» است. فضیلتِ گوگول و مکتبِ او نیز در رهایی از جنبهٔ «سخن‌پردازی» و توجّه به واقعیّت است.

بلینسکی ادامه می‌دهد که سرانجام، شرطِ اصلی برای وفاداری به واقعیّت، تلفیقِ هنری برگزیدنِ نمونه‌ها، به‌دور انداختنِ موضوعات فرعی و تصادفی، تعمّق در اشیاء، پی‌بردن به «انگیزه‌های نهانی» است. بدین‌گونه، هنرمند می‌تواند به‌راستی به واقعیّت وفادار بماند، بی‌آن که در بند باشد که واقعیّت را طابق‌النعل بالنعل منعکس سازد .

«بدین‌گونه تصویری که یک نقّاشِ بزرگ از شخصی می‌سازد، بیش‌از پیکری که از دستگاهِ عکاسی بیرون آمده به آن شخص شبیه است، زیرا یک نقّاشِ بزرگ، نهادِ این شخص را به طرزی نمایان و حتّی آن‌چه را که از نظرِ خود آن شخص شاید پنهان است، مجسّم می‌سازد. ازاین‌رو هنر، طبعا محتاج به یک نمایشِ تلفیقیِ زندگی‌است»

امّا بلینسکی از سوی دیگر، حدودِ این تلفیقِ هنری را که در وَرای آن هنرمند به پرت‌گاهِ کنایه و استعاره، به پرت‌گاهِ یک سمبولیسمِ خشک و بی‌روح می‌اُفتد، معیّن می‌کند:

«اَشکالِ بی‌صورت»: این تکیه‌کلامِ بلینسکی در وصفِ پاره‌ای از آثارِ ادبی است. او طرف‌دارِ بیانِ دقیقِ واقعیّت بود، امّا به‌طوری که هر واقعه یا هر خصیصه دارای یک ارزشِ کلّی باشد. بلینسکی نمونه‌هایی از «بیان»، نمونه‌هایی از «تیپ» و «پرسُناژ» را در آثارِ شکسپیر، گوته، پوشکین و گوگول می‌یافت.

برای آن‌که تلفیق و برگزیدنِ نمونه‌ها در اثرِ هنری انجام یابد، واقعیت باید از پردهٔ خیال و هوشِ هنرمند بگذرد. بلینسکی در زُمرهٔ کسانی نیست که مدّعی هستند عقل و هوش برای هنر لازم نیست، زیرا به یاریِ اندیشه است که هنرمند «به اعماقِ اشیاء» راه می‌یابد، و مرکز و حدودِ وقایعی را که می‌خواهد نمایش دهد، معیّن می‌سازد .

بلینسکی عقل را معارضِ تخیّل قرار نمی‌داد، بل‌که آن‌را با یکدیگر جمع می‌کرد و درعین‌حال، به رجحانِ عقل در علوم و تخیّل در هنر اذعان می‌نمود. او بطلانِ عقیدهٔ کسانی را که احساسات را برای شاعر کافی می دانستند، آشکار می‌ساخت و دربارهٔ این عقیده می‌گفت که «خاصّه برای زمانِ ما بسیار زیان‌خیز است. امروز همهٔ شاعران، حتّی بزرگ‌ترینِ آن‌ها باید متفکّر نیز باشند، زیرا استعدادِ تنها هیچ کمکی به آن‌ها نخواهد کرد... دانشِ زنده، دانشِ کنونی، راهنمای هنر است و بدونِ آن، الهام، عقیم و استعداد، فاقدِ قدرت است.»

اندیشه و «ایده»، «روحِ» یک اثرِ هنری و «جوهرِ حقیقی» آن‌را تشکیل می‌دهند. این «ایده» در شعر، از راهِ تخیّلِ یکی‌از جنبه‌های وجود، جلوه می‌کند. این آیینی است که به آثارِ شاعر، زندگی و نیرو می‌بخشد. از این رو، در اندیشهٔ بلینسکی، رئالیسم با تبلیغ به‌سودِ یک ادبیّاتِ پُرمایه، به نفع تمایلاتِ مترقّی در هنر همراه است .

خصوصیّاتِ دینامیکِ زیبایی‌شناسیِ بلینسکی، به‌ویژه در نامهٔ معروف‌اش به گوگول ظاهر است.

آشکارکردنِ بهره‌کشی‌ها و ناروائی‌های اجتماعی، برانگیختنِ حسّ شرفِ انسانی در مردم و یاوری آن‌ها در راهِ آزادی، کمک به پیش‌رفتِ «تمدّن، فرهنگ و انسانیّت»: این‌ها بودند وظایفِ گرانمایه‌ای که بلینسکی به عهدهٔ ادبیّاتِ روس وامی‌گذاشت.

ادبیّات روس این تعالیم را پذیرفت و به کار بست. از این رو «دوبرولیوبف»، پیروِ بلینسکی در ۱۸۵۹ می‌توانست بنویسد: «سرنوشتِ ادبیّاتِ روس هرچه باشد، تکاملِ آن هر اندازه درخشان باشد، نامِ بلینسکی همواره فخر و شرفِ زینت‌بخشِ این ادبیّات خواهد بود.»

تکاملِ ادبیّاتِ روس درستی این پیش‌گویی «دوبرولیوبف» را ثابت کرد. بیش‌از یک قرن از مرگِ بلینسکی می‌گذرد، امّا نظریهٔ زیبایی‌شناسی و اصولِ نقدِ ادبی او هم‌چنان جاودان مانده است .

امروزه همهٔ نویسندگان و هنرمندانِ پیشرو، هم‌چون بلینسکی می‌اندیشند که هنر نمی‌تواند به سرنوشتِ مردم بی‌اعتنا باشد. بل‌که مقدّس‌ترین ارجمندترین وظیفهٔ آن خدمتِ خلق است. انتقادِ بلینسکی از هنرِ «محض»، از نظریهٔ «هنر برای هنر»، امروز به ما یاری می‌کند تا کسانی را که زیرِ نقابِ «هنرِ محض» می‌خواهند آن‌را از خدمتِ خلق بازدارند و به سودِ ارتجاع اجتماعی از آن بهره گیرند، رسوا کنیم .

دعوتِ پُرشورِ بلینسکی از هنرمندان و ادیبان برای پاسخ‌گویی به مسائلِ حادّ زمان و برای هم‌تراز شدن با عقایدِ مترقّی عصر، هنوز نیروبخشِ ادبیّاتِ مترقی است. امروزه که امپریالیست‌ها زیرِ عَلَمِ «نظریاتِ جهان‌وطنی» به حقّ حاکمیّتِ ملّت‌ها تجاوز می‌کنند و می‌کوشند تا فرهنگ‌های ملّی را از میان بردارند، دفاعِ بلینسکی از اصالتِ ملّی هنر و ادبیّاتِ ملّت‌های گوناگون، پژواکِ خاصّی دارد.

بلینسکی مانند همهٔ دموکرات‌های انقلابی روس، هوادارِ استوارِ تساویِ ملل، حامی حقِّ ملّت‌ها برای تکامل و پیش‌رفت با برخورداری از استقلالِ کامل بود. آرمان‌های دموکراتیکِ او با زمانِ ما هماهنگی دارد.

تکاملِ سریع ادبیّاتِ پیشروِ روس و ملّت‌های روسیه، حاکی از نیرو و خلّاقیّتِ هنرِ رئالیستی و توجیهِ اجتماعی است که بلینسکی در راهِ آن با سَری پُرشور پیکار کرد.

سرچشمه: مجلّهٔ شیوه، اردیبهشت ۱۳۳۲، شمارهٔ ۱

پی‌نوشت‌ها:

* **موژیک یا موجیک** (به‌روسی: *мужи́к* [mʊˈʐɨk]) به دهقانانِ بی‌زمین یا رعیت-برده‌های روس (سِرف‌ها) در دوران سلطهٔ نظامِ رعیت‌داری یا سِرواژ (*Servage*) در حاکمیتِ تزاری اطلاق می‌شد که در خدمت خانوادهٔ اشرافِ زمین‌دارِ روسیه زندگی مشقّت‌باری را سپری می‌کردند و همراهِ املاک معامله می‌شدند. نظامِ سِرف‌داری یا سِرواژ را «چهرهٔ نرم‌شدهٔ برده‌داری» نیز می‌دانند. **(ارژنگ)**

** **نامهٔ بلینسکی خطاب به «نیکلای گوگول»**، نویسنده مشهور روس زمانی نوشته و منتشرشد که گوگول پس‌از انتشار کتابِ «نفوسِ مُرده» و کسبِ شهرتِ فراگیر درسال ۱۸۴۷ میلادی در جزوه‌ای در دفاع از سنّت‌های کهن و خواهان بازگشت به شیوه‌های کهن جامعهٔ پدرسالاری و تجدیدِ حیاتِ معنوی سرزمینِ سِرف‌ها و زمین‌داران و تزار می‌شود. پس‌از انتشار این جزوه، کاسهٔ صبرِ بلینسکی منتقدِ ادبی برجستهٔ روس که نبوغِ گوگول را ستایش کرده بود لبریز شده، و درآخرین مراحل بیماری جان‌کاهش از خارج از روسیه نامه‌ای می‌نویسد و گوگول را متّهم به «خیانت به روشنایی» می‌کند. این نامه که گِرتسِن آن‌را «وصیّت‌نامهٔ بلینسکی» نامید، در روسیه سروُصدای فراوانی برپا کرده و چنان خشم و مخالفتِ دستگاهِ تزاری را بر می‌انگیزد که یکی از دلایلِ محکومیّتِ داستایوفسکی به اعدام، خواندنِ آن نامه در جمعِ مردم اعلام می‌شود. (اعدامی که در آخرین لحظه قبل از تیرباران بخشیده شد). بلینسکی در بخشی از این نامه خطاب به گوگول می‌نویسد:

«وقتی‌که زیر پوششِ دین، و با پشتیبانی تازیانه، دروغ وُ دغل را به عنوان حقیقت و فضیلت تبلیغ می‌کنند نمی‌توان خاموش نشست. روسیه رستگاری خود را در عرفان یا زیبایی پرستی نمی‌بیند، بل‌که رستگاری را در دستاوردهای آموزش و تمدّن و فرهنگِ انسانی می‌بیند. روسیه نیازی به موعظه ندارد (چون به‌قدر کافی موعظه گوش کرده است)، به دعا هم نیازی ندارد، روسیه به بیدارشدنِ حسِّ حیثیّتِ انسانی در میانِ مردم نیاز دارد، که قرن‌هاست در میان لای وُ لجن گم شده‌است.

روسیه به قانون و حقوق نیاز دارد، نه براساس تعالیم کلیسا بلکه براساس عقل سلیم و عدالت، که به جایش منظرهٔ هولناک سرزمینی را می‌بینیم که در آن مردمان، مردمان دیگر را می‌خرند و می‌فروشند. کشوری که درآن هیچ ضمانتی برای آزادی شخصی یا شرف یا دارایی انسانی وجود ندارد، حتی حکومتِ پلیسی هم نیست، بلکه شرکت‌های عظیمی است از دزدان و راهزنانِ رسمی و اداری.

ای مبلّغِ تازیانه، ای پیامبرِ جهل، ای هوادارِ تیره‌اندیشی و ارتجاعِ سیاه، ای مدافعِ شیوه زندگانیِ تاتار -چه کار می‌کنی؟ به زمینِ زیرِ پایت نگاه کن. بر لبِ پرتگاه ایستاده‌ای. تعالیم خود را بر کلیسای اورتدوکس بنا کرده‌ای، و دلیل این را من می‌فهمم، زیرا کلیسا همیشه طرفدار تازیانه و زندان بوده‌است، همیشه زبون استبداد بوده‌است؛ ولی آخر این چه ربطی به مسیح دارد؟ ولتر که ریشخندش شعله‌های تعصب و جهل را در اروپا خاموش کرد مسلماً برای مسیح فرزند بهتری است و گوشت و استخوانش به گوشت و استخوان مسیح نزدیک‌تر است تا خیل کشیش‌ها و اسقف‌ها و به طریق‌های جناب‌عالی .

روحانیانِ روستایی ما قهرمانانِ قصّه‌های عوامانه هستند. در این قصّه‌ها کشیش همیشه نقش آدمِ شکم‌باره و لئیم و ریاکار را بازی می‌کند، آدمی است که شرم و حیا را از یاد برده است. بیشتر روحانیان ما یا مشتی مدّرسِ فضل‌فروشند یا مجسمهٔ جهل و کوردلی .

فقط در ادبیّاتِ ما است که به‌رغم سانسورِ وحشیانه نشان زندگی و حرکت دیده می‌شود. به همین دلیل است که در میان ما حرفهٔ نویسندگی این قدر شریف شناخته می‌شود، و حتی استعدادهای ادبی ناچیز هم خریدار دارد. به همین دلیل است که حرفهٔ قلم لباس‌ها و سردوشی‌های پرزرق و برق نظامیان را ازنظر انداخته است، به همین دلیل است که هر نویسندهٔ آزادی‌خواهی، هرچند که استعدادش ناچیز باشد، توجه عموم را جلب می‌کند، و حال آن که شاعران بزرگی که قریحهٔ خودرا به کلیسای اورتودوکس و دستگاه استبداد و ناسیونالیسم می‌فروشند خیلی زود محبوبیّت‌شان را از دست می‌دهند. مردمِ روسیه حقّ دارند. این مردم تنها رهبران و مدافعان و نجات‌دهندگانِ خود را از تاریکی و استبدادِ روسیه و مذهبِ اورتدوکس و ناسیونالیسم در میانِ نویسندگانِ روس می‌بینند. مردم می‌توانند یک کتابِ بد [به‌لحاظِ زیبایی‌شناسی] را بر نویسنده ببخشایند، ولی یک کتابِ زیان‌بخش [به‌لحاظِ اخلاق و ایدئولوژی] را هرگز». (**ارژنگ**)

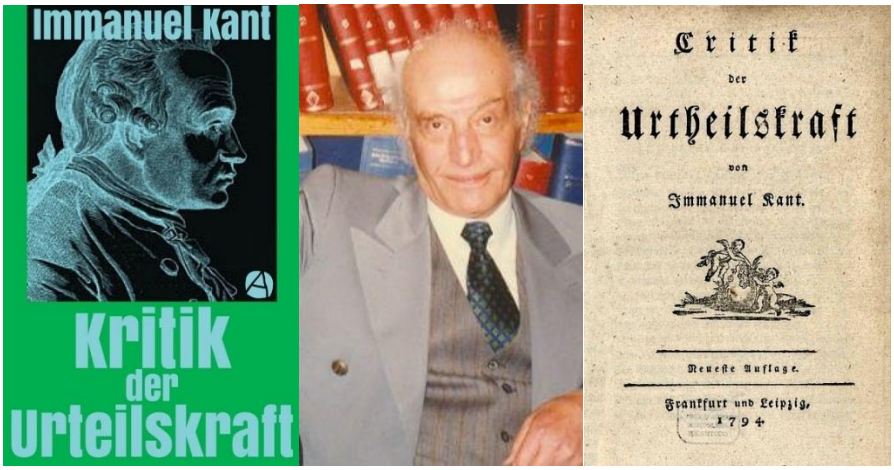
این است الفبای استه‌تیکِ امروز: پیوند با مردم!

بلینسکی

بازگشت به فهرست

نگاهی به فلسفهٔ هنر و زیباشناسیِ کانت

زنده‌یاد دکتر شَرَف‌الدّین خراسانی (شَرَف)، شاعر و فیلسوف (۱۳۸۲-۱۳۰۶)



ارژنگ: مفاهیمی چون «زیبا»و«والا»، «تراژیک»و«کُمیک»، «زشت»و«فُرومایه»، «قهرمانانه»و«شُکوه‌مند»، «سلیقه»، «مُطایبه»، «تناسب»، «هم‌آهنگی»... از مقولاتِ اساسی دانشِ استه‌تیکِ مارکسیستی (*Marxist Aesthetics*) هستند که در بخش‌های مختلف کتاب «پایه‌های هنرشناسیِ علمی» به قلم «آونر زیس» موردِ بررسی قرارگرفته و خوانندگانِ ما در شماره‌های پیشین ارژنگ آشناییِ لازم را با آن‌ها کسب کرده‌اند. در همین راستا نظریاتِ فلسفی «ایمانویل کانت»، فیلسوفِ ایده‌آلیستِ آلمانی در سوّمین اثرِ بُنیادی خود با عنوان «نقدِ نیروی داوری» پیرامون دو مقولهٔ کلیدی «زیبا» (*Beautiful*) و «والا» (*Sublime*) که در نزد هنرشناسان از اهمّیتِ زیادی برخوردار است، به همّتِ زنده‌یاد پروفسور «شرف‌الدّین خراسانی» در نوشتهٔ حاضر موردِ بحث و کنکاش قرارگرفته است.

شرف‌الدّین خراسانی (با تخلّصِ ادبیِ «شَرَف») فرزندِ آیت‌الله سیدعبدالله خراسانی از شاگردانِ آخوند خراسانی، زادهٔ ۱۳۰۶ در همدان بود که در ۱۴ آبان ۱۳۸۲ به علت سکتهٔ قلبی در تهران درگذشت. دکتر «شَرَف» به شش زبانِ فارسی، عربی، انگلیسی، آلمانی، فرانسه و یونانی تسلّط داشت و تنها فیلسوفِ معاصرِ ایرانی است که زبانِ یونانی را به نیکی می‌دانست و آثارِ فلاسفهٔ یونان را به زبانِ اصلی می‌خواند و ترجمه و تفسیر می‌کرد و به‌احتمالِ زیاد یونانی را مانند زبانِ فرانسه خودآموزی کرده بود. پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ زندانی شد و در خلالِ سه‌سال زندان به روشن‌فکرانِ زندانی اساطیرِ یونان می‌آموخت. چیرگی او در زبانِ شعرِ دشوارِ آلمانی برای شعرشناسانِ این کشور نیز شگفت‌آور بود. دکتر «شَرَف» علاوه بر کتاب‌های شعرِ «واژه‌ها» (سال۱۳۴۹)، «پژواک» (سال۱۳۳۷) و «متافیزیکِ عشق و مجموعهٔ اشعار» (سال۱۳۸۰)، موسیقی‌شناس نیز بود. گسترهٔ دانشِ نظری او دراین‌باره را از نوشته‌های فلسفی او دربارهٔ فیثاغورث می‌توان دریافت. او عاشقِ موسیقیِ سنّتی ایرانی و یک‌پای ثابتِ محافلِ خصوصی اساتیدی چون پرویز مشکاتیان و محمّدرضا شجریان بود. او که از سال ۱۳۴۶ تا ۱۳۵۹ بُنیادگذار و استادِ گروه فلسفهٔ دانشگاهِ ملّی بود پس‌از «انقلابِ فرهنگی» در ۱۳۵۹ از تدریس در دانشگاه منع و در ۱۳۶۴ بازنشسته شد... در شمارهٔ پیشینِ ارژنگ از دکتر شَرَف شعرِ «درمان» را همراه با تقریظِ احسان طبری تقدیم خوانندگان نمودیم و اینک نگاهِ او به «فلسفهٔ هنر و زیباشناسیِ کانت».

مبحثِ زیباشناسی و هنر، در نظامِ فلسفی ایمانوئل کانت *(Immanuel kant)* (۱۷۲۴-۱۸۰۴)، فیلسوفِ نام‌دار و بزرگِ آلمانی از اهمّیتِ ویژه‌ای برخوردار است تا بدان‌جا که پژوهش‌های ژرفِ وی را در این دو زمینه می‌توان چرخشی دوران‌ساز در تاریخِ فلسفه به‌شُمار آورد، درست همانندِ دست‌آوردهای دیگرِ کانت در پهنهٔ فلسفهٔ نظری و عملی. کانت نظام نوینِ فلسفی خود را در سه اثرِ مهمّ و بُنیادی گنجانده است:

۱- انتقادِ عقلِ ناب *Kritik der reinen Vernunft* که چاپِ نخستِ آن در سال ۱۷۸۱ و چاپِ دوّم و دگرگون‌شدهٔ آن در ۱۷۸۷ منتشر شد.

۲- انتقادِ عقلِ عملی *Kritik der praktischen Vernunft* که در سال ۱۷۸۸ انتشار یافت.

۳- سوّمین اثرِ بُنیادی کانت که فلسفهٔ هنر و زیباشناسی و نیز مبحثِ مهمِّ غایت یا هدف‌شناسی (تلئولوژی) را دربرمی‌گیرد انتقادِ نیروی داوری *Kritik der Urteilskraft* است که چاپِ اوّلِ آن در سال ۱۷۹۰ و چاپِ دوّمِ آن در ۱۷۹۳ منتشر شد. ما در این نوشته می‌کوشیم که طرحی اجمالی از مهم‌ترین جُستارهای آن‌را به خوانندگان عرضه کنیم. نخست باید اشاره کنیم که این کتاب به دو بخشِ اساسی تقسیم می‌شود. پس از یک دیباچهٔ کوتاه و یک پیش‌گُفتار مهمّ، بخشِ یکم زیر عنوانِ «انتقادِ نیروی داوریِ استه‌تیک» و بخشِ دوّم زیر عنوانِ «انتقادِ نیروی داوریِ هدف‌شناسانه» قرار می‌گیرند. مباحثِ متنِ کتاب نیز به ۹۱ پاره تقسیم شده‌اند.

برای این‌که بتوانیم نگاهی اجمالی به زیباشناسیِ کانت بیاندازیم، در آغاز لازم است که اصولِ فلسفهٔ نظری کانت را همراهِ خودش از نظر بگذرانیم:

اگر ما دربارهٔ شناخت‌های خودمان از لحاظ دو توانائی بُنیادیِ مختلف یعنی **حسّیّت** و **فهم** که در واقع دو سرچشمهٔ اصلیِ شناخت‌اند به اندیشه بپردازیم، به فرقِ میانِ دو چیز برمی‌خوریم: **بینشِ حسّی و مفاهیم**.

به دیگر سخن، همهٔ شناخت‌های ما از این لحاظ **یا** بینش‌های حسّی‌اند *(Anschauangen)* **یا** مفاهیم *(Begriffe)*. دستهٔ نخست سرچشمهٔ خود را در **حسّیّت**، یعنی توانائیِ بینشِ حسّی، و دستهٔ دوّم سرچشمهٔ خود را در **فهم** دارند، یعنی توانائی مفاهیم. کانت این را **فرقِ منطقی میانِ فهم و حسّیّت** می‌نامد که بنابرآن اوّلی فقط بینش‌های حسّی، و دوّمی فقط مفاهیم را به‌دست می‌دهد. این دو توانائی بُنیادی را از جنبه‌های دیگری نیز می‌توان تعریف کرد: حسّیّت را چونان **توانائیِ پذیرندگی** *(Rezeptivitat)* و فهم را چونان **توانائیِ خودانگیزی** *(Spontaneitat)* به‌شُمار آورد. امّا این نحوهٔ توضیح دیگر منطقی نیست، بل‌که متافیزیکی است. معمولاً هم‌چنین حسّیّت را **توانائیِ زیرین** و فهم را **توانائیِ زَبَرین** می‌نامند زیرا حسّیّت فقط مادّه یا مایه برای اندیشیدن می‌دهد، امّا فهم بر خلافِ آن این مایه را در اختیار می‌گیرد و آن‌را زیرِ قواعد و مفاهیم می‌آورد. بر این پایه به نظرِ کانت مسئلهٔ کمالِ شناخت‌های ما به میان می‌آید. یک شناخت می‌تواند یا طبقِ قانون‌های حسّیّت یا طبقِ قانون‌های فهم کامل باشد. در موردِ نخست از لحاظِ **استه‌تیک** و در موردِ دوّم از لحاظِ **منطقی** کامل است.

هر دوی این‌ها: یعنی کمالِ حسّی (استه‌تیک) و کمالِ منطقی از گونهٔ مختلف‌اند. اوّلی معطوف به حسّیت و دوّمی معطوف به فهم است. کمالِ منطقی شناختِ مبتنی بر توافق با هم‌آهنگیِ آن با شیء است یعنی بر قانون‌های دارای اعتبارِ کلّی که در نتیجه می‌توان دربارهٔ آن به نحوی پیشین *(a priori)* داوری کرد. امّا کمالِ استه‌تیک عبارت است از توافقِ شناخت با ذهن و مبتنی بر حسّیتِ ویژهٔ انسان است. بنابراین نزدِ کمالِ استه‌تیک هیچ‌گونه قانون‌های عینیِ دارای اعتبارِ کلّی یافت نمی‌شوند که در پیوند با آن‌ها بتوان به نحوی پیشین و به گونه‌ای که بتواند برای همهٔ موجودات اندیشنده دارای اعتبارِ کلّی باشد، داوری کرد. با وجودِ این تا آن‌جائی که هم‌چنین قانون‌های کلّی حسّیت یافت می‌شوند، -که هر چند عینی نیستند و برای همهٔ موجوداتِ اندیشنده به‌طورِ کلّی معتبر نمی‌باشند، امّا به‌نحوی ذهنی برای جمیعِ بشریّت دارای اعتبارند-، می‌توان به یک کمالِ استه‌تیک نیز اندیشید که بُنیادِ یک خوش‌آیندیِ ذهنیِ همگانی یا کلّی را دربردارد. این همان چیزی است که **زیبایی** نامیده می‌شود. یعنی آن‌چه که حواسّ را در بینشِ حسّی خوش می‌آید و درست به همین علّت می‌تواند موضوع یک خوش‌آیندیِ کلّی باشد، زیرا قانون‌های بینشِ حسّی قانون‌های عامّ یا کلّی حسّیت‌اند.

در این‌جاست که کانت به یک نکتهٔ مهمّ در فلسفهٔ هنر و زیباشناسیِ خود اشاره می‌کند و می‌گوید که از راهِ این توافق با قانون‌های کلّیِ حسّیت، یک «چیزِ زیبا» از لحاظِ نوع به دو گونهٔ مختلف تقسیم می‌شود:

۱- زیبای واقعی و مستقل که ماهیّتِ آن عبارت است از شکل یا صورتِ محض و **۲- چیزِ دل‌پسند** که صرفاً در احساس به‌وسیلهٔ انگیزه و تهیّج خوش‌آیند است و بدین علّت فقط می‌تواند بُنیادِ یک خوش‌آیندی خصوصیِ محض باشد. بدین‌سان از دیدگاهِ گانت میان کمالِ استه‌تیک و کمالِ منطقی شناختِ ما همیشه گونه‌ای جدال برپاست که نمی‌توان آن‌را رفع کرد. زیرا فهم می‌خواهد که آموزنده شود، درحالی‌که حسّیت می‌خواهد که زنده و انگیخته گردد. (نگاه کنید به کتابِ **«منطقِ»** کانت، در مجموعهٔ آثار چاپِ آکادمی، جلدِ نوزدهم پیش‌گُفتار، صص ۳۷-۳۵)

نتیجهٔ خلاصه‌ای که از اندیشه‌ها و جُستارهای کانت می‌توان گرفت چنین است:

از آن‌جا که مفهومِ آزادی به‌وسیلهٔ عقلِ عملی به‌میان آمده است، ناگزیر باید قانون‌های آزادی در جهانِ حسّی نیز متحقّق شوند. بدین‌سان باید در جست‌وُجوی یک گونه توانائیِ فهم برآئیم که میانِ فهم و ارادهٔ آزاد یا میانِ توانائیِ شناخت و توانائیِ رغبت جای گیرد. کارکردِ این توانائی باید این باشد که بتواند طبیعت را تابعِ قانون‌های آزادی کند. این توانائی همان **نیرویِ داوری** است، امّا نیروی داوری نیز باید دارای یک اصل *(Prinzip)*باشد. این اصلِ متعلّق به نیروی داوری مفهومِ هدف یا هدف‌مندی است که فهمِ انسانی آن‌را در طبیعت می‌نهد، درحالی‌که خودِ طبیعت نمی‌تواند به هیچ روی دارای هدف باشد. از سوی دیگر این اصلِ متعلّق به فهم بر پایهٔ لذّت و رنج یا خوشی و ناخوشی قرار دارد که ما در برخورد یا ملاحظهٔ چیزها احساس می‌کنیم. بدین‌سان همهٔ تصوّراتی را که مبتنی بر این دو احساس‌اند، می‌توان **تصوّراتِ استه‌تیک** نامید. پیوندِ نیروی داوری با عقلِ ناب و عقلِ عملی مانند پیوندِ احساسِ لذّت و رنج با توانائیِ شناخت و توانائیِ

رغبت است. و همان‌گونه که جهانِ مفاهیمِ فهم، طبیعت بود و جهانِ ایده‌ها قلمروِ اخلاقیِ آزادی بود، جهانِ هدف‌مندیِ طبیعی نیز جهانِ زیبائی و هنر است.

در فلسفهٔ هنر یا زیباشناسیِ کانت سه مقولهٔ بُنیادی یافت می‌شود: ذوق، زیبا یا زیبائی، و والا.

ذوق و زیبا یا زیبائی

بُنیادِ هرگونه داوریِ زیباشناسانه، داوریِ ذوق است؛ ولی ذوق چیست؟

کانت در تعریفِ آن می‌گوید: «**ذوق توانائیِ داوری است دربارهٔ چیزی (یا موضوعی) یا گونهٔ تصوّری به‌وسیلهٔ خوش‌آیندی یا ناخوش‌آیندی، بدونِ هر علاقه‌ای. موضوعِ یک چنان خوش‌آیندی همان زیباست.**» (انتقادِ نیرویِ داوری، پارهٔ ۵، پایان)

به تعبیرِ دیگر، ذوق را می‌توان به سادگی توانائیِ داوری‌کردن دربارهٔ زیبا دانست. امّا از آن‌جا که خصلتِ هرگونه داوری این است که باید بتوان آن‌را به دیگران منتقل یا تفهیم کرد، بنابراین داوریِ ذوق نیز باید چنین باشد. از این‌جاست که ما تعریفِ دیگری از ذوق نزدِ کانت می‌باییم که می‌گوید: «ذوق آن توانائی است که دربارهٔ انتقال‌پذیری احساس‌هایی که با تصوّر داده شده (بدونِ میانجی‌گریِ یک مفهوم) پیوسته‌اند، به نحوی پیشین داوری کنند.» (همان‌جا، پارهٔ ۴۰) اکنون دیدیم که کانت هر گونه علاقه *(Interesse)* را از داوریِ ذوق حذف می‌کند. علاقه به تعریفِ کانت «آن خوش‌آیندی نامیده می‌شود که ما آن‌را با تصوّرِ هستیِ یک چیز پیوند می‌دهیم.» (همان‌جا، پارهٔ ۲)

این چنین خوش‌آیندی درعین‌حال همیشه پیوندی با توانائیِ رغبت دارد، یا چونان بُنیادِ تعیین‌کنندهٔ آن، یا چونان ضرورتاً پیوسته به بُنیادِ تعیین‌کنندهٔ آن. امّا درست سخن بر سرِ این است که خوش‌آیندیِ زیباشناسانه یادآوریِ ذوق، به هیچ روی با هستیِ شیء یا موضوعِ خود، هرچه خواهد باشد، سروُکار ندارد. کانت برای روشن‌کردنِ این نکته تمثیلی را به‌میان می‌آورد و می گوید:

«امّا اکنون هنگامی که پُرسش این است که آیا چیزی زیباست، انسان نمی‌خواهد بداند که آیا برای ما یا برای کسی، چیزی دربارهٔ هستی شیء مطرح است یا فقط می‌تواند مطرح باشد، بل این‌که ما چگونه آن‌را در مشاهدهٔ محض (بینشِ حسّی یا بازاندیشی) داوری می‌کنیم. اگر کسی از من بپرسد که آیا این کاخی را که در برابرِ خود می‌بینیم، زیبا می‌یابم یا نه، آن‌گاه در واقع می‌توانم بگویم که: من این‌گونه چیزها را که فقط برای کنجکاوانه خیره‌شدن در آن‌ها ساخته شده‌اند دوست ندارم، یا مانند آن مردِ سُرخ‌پوستِ آمریکائی از قبیلهٔ ایروکوآ باشم که در پاریس از هیچ چیز خوشش نمی‌آید جز دکّان‌های خوراک‌پزی. من هم‌چنین می‌توانم به شیوهٔ ژان ژاک روسوئی غرورِ بزرگانی را نکوهش کنم که عرقِ پیشانیِ خلق را در راهِ چنان چیزهای زائد هدر می‌دهند. سرانجام من می‌توانم خود را به آسانی مُجاب کنم که اگر در جزیره‌ای نامسکون می‌بودم، بی‌اُمیدِ این‌که هر گز بتوانم بارِ دیگر به سوی انسان‌ها بازگردم، و می‌توانستم تنها در آرزوی خود چنان ساختمانِ با شکوهی را جاودانه برپا سازم، آن‌گاه حتّی یک‌بار این رنج را به خود نمی‌دادم، اگر قبلاً کلبه‌ای به اندازهٔ کافی آسوده می‌داشتم. اکنون می‌توان همهٔ این‌ها را به من حقّ داد و پذیرفت. فقط اکنون

سخن بر سرِ این‌ها نیست. ما می‌خواهیم فقط بدانیم که آیا **تصوّرِ محضِ شیء** در من با خوش‌آیندی همراه است یا نه، هر چند هم که من از لحاظِ **هستی** موضوعِ این تصوّر بتوانم بی‌تفاوت باشم. به آسانی می‌توان دید که در این‌جا موضوع مربوط به آن چیزی است که من از آن تصوّر در خودم می‌سازم و نه مربوط به آن‌چه که من در آن وابسته به هستیِ شیءام، برای این‌که بگویم که آن شیء **زیبا**ست و ثابت کنم که **ذوق** دارم. هر کسی باید اعتراف کند که آن داوری دربارهٔ زیبائی، که کم‌ترین علاقه‌ای با آن آمیخته است، بسیار جانب‌دارانه است و به‌هیچ‌روی یک داوریِ ذوقِ ناب نیست. نباید به کم‌ترین نحوی به هستیِ چیز دل‌بسته بود، بل‌که از این لحاظ باید کاملاً بی‌تفاوت بود تا بتوان در موضوع‌های ذوق نقشِ داور را بازی کرد.» (همان‌جا، پارهٔ ۲)

«بدین‌سان داوریِ ذوق تنها با تصوّرِ محضِ شیء، چونان پیوسته با احساسِ خوشی یا ناخوشی سروُکار دارد. امّا تصوّرِ محض نیز تنها در ذهن یافت می‌شود. این تصوّر هیچ‌گونه شناختی از شیء یا موضوعِ خود به ما نمی‌دهد. از این‌جاست که به نظرِ کانت برای تشخیصِ این‌که آیا چیزی زیباست یا زیبا نیست، ما تصوّرِ آن‌را نه از راهِ فهم به موضوع به منظورِ شناختِ آن پیوند می‌دهیم، بل‌که آن‌را از راهِ نیروی خیال، که شاید هم با فهم پیوسته باشد، به ذهن و به احساسِ لذّت یا رنجِ ناشی از آن پیوند می‌دهیم. پس داوریِ ذوق یک داوریِ شناختی و در نتیجه یک داوریِ منطقی نیست، بل‌که یک داوریِ استه‌تیک است که مُراد از آن، آن‌گونه داوری است که بُنیاد یا علّتِ تعیین‌کنندهٔ آن چیزِ دیگری جز ذهنی نمی‌تواند باشد. زیرا هر مرجعِ تصوّرات، حتّی مرجعِ دریافت‌های حسّی می‌تواند عینی باشد جز مرجعِ احساسِ لذّت و رنج که به‌وسیلهٔ آن هیچ چیز در شیء مشخّص نمی‌شود، بل‌که به‌وسیلهٔ آن خودِ ذهن آن‌گونه که از راه تصوّر متأثّر می‌شود خود را احساس می‌کند.» (همان‌جا، پارهٔ ۱)

کانت هم‌چنین فرق می‌نهد میانِ خوش‌آیندیِ زیباشناسانه و خوش‌آیندیِ وابسته به آن‌چه **دل‌پسند** و آن‌چه **نیک** است. «دل‌پسند *(Angenehm)* چیزی است که حواسّ را در دریافت‌های حسّی خوش می‌آید. مُراد از دریافتِ حسّی برای کانت یک تصوّرِ عینیِ حواسّ است. نیک *(Gut)* نیز آن چیزی است که با واسطهٔ عقل، به‌وسیلهٔ مفهومِ محض خوش می‌آید. در این رهگذر ما گاه مُرادمان از نیک این است که برای چه خوب است، یعنی مفهومِ سودمندی را درنظر داریم. در این‌جا نیک یا خوب در واقع وسیله می‌شود. بارِ دیگر مُرادِ ما نیک در خود یا خیرِ فی‌نفسه است، یعنی آن‌چه که در خودش خوش‌آیند است. در هر حال همیشه مفهومِ یک هدف و در نتیجه پیوندِ عقل به یک اراده یا خواست و سرانجام یک گونه خوش‌آیندی ناشی از هستیِ یک شیء یا یک عمل یافت می‌شود، یعنی گونه‌ای علاقه در آن گنجانده شده است.» (همان‌جا، پاره‌های ۳و۴)

درحالی‌که دیدیم خوش‌آیندیِ یک چیزِ زیبا یا زیبائی دارای هیچ‌یک از این خصلت‌ها نیست. زیبائی یا زیبا نزدِ کانت آن است که موضوع یک خوش‌آیندیِ کلّی یا همگانی باشد، امّا آن‌گونه که در بالا در تعریفِ کانت یافتیم، بدونِ آمیختگی با هیچ‌گونه علاقه. اکنون اشاره به این نکته لازم است که مُرادِ کانت از داوریِ ذوق که معطوف به زیبائی است، ذوقِ شخصی یا فردی نیست. مثلاً اگر کسی بگوید که این نوع شراب دل‌پسند است، باید فوراً گفتهٔ او را تصحیح کنند و بگویند: بگو برای من پسندیده است. هر کسی دارای ذوقی است. امّا مقصود از ذوقِ زیباشناسانه این نیست. خنده‌آور است اگر کسی به ذوقِ خود چیزی را خیال کند و بگوید:

این ساختمان که در برابرِ من است، یا جامه‌ای که فلان کس بر تن دارد یا کنسرتی که شنیده می‌شود یا شعری که خوانده می‌شود، **برای من زیباست**. زیرا وی حقّ ندارد چیزی را که فقط برای او خوش‌آیند است زیبا بنامد. (همان‌جا، پارهٔ ۷)

زیبائی دارای اعتبارِ فردی یا شخصی نیست. داوریِ ذوق که دربارهٔ زیباست، باید ناگزیر شایستگیِ انتقال و بدین‌سان دارای خصلتِ عامّ و همگانی باشد. از این‌جاست که کانت این نکته را تأکید می‌کند که انتقال‌پذیری *(Mittei barkeit)* کلّی یک گونه تصوّر در یک داوریِ ذوق، از آن‌جا که باید بدونِ شرطِ پیشین یک مفهوم روی دهد، نمی‌تواند چیزِ دیگری باشد جز **حالتِ ذهنی** *(Gemetszustand)* در بازی آزادِ نیروی خیال و فهم (تا آن‌جا که این دو چونان شرطِ لازمِ شناخت به‌طورِ کلّی با یک‌دیگر هماهنگ‌اند.

ما در این مورد آگاهیم که این پیوندِ درون‌ذهنی که برای شناخت به‌طورِ کلّی معتبر است، باید برای همه کس معتبر و بدین‌سان به‌طورِ کلّی و همگانی انتقال‌پذیر باشد. این‌گونه حکمِ ذهنی محضِ استه‌تیک دربارهٔ یک شیء یا دربارهٔ تصوّری که آن شیء از راهِ آن داده می‌شود، همیشه مقدّم بر لذّتِ ناشی از آن است و در واقع بُنیاد یا علّتِ این لذّت است. از سوی دیگر این اعتبارِ کلّی درون‌ذهنی آن‌گونه خوش‌آیندی که ما آن‌را با تصوّرِ شیئی که زیبا می‌نامیم پیوند می‌دهیم، بر پایهٔ آن عمومیّتِ شرائطِ ذهنی برای حکم دربارهٔ اشیاء قرار دارد. امّا در این‌جا کانت تأکید می‌کند که انتقالِ حالتِ روحی یا ذهنی به دیگران و لذّتِ ناشی از آن‌ها تنها به علّتِ گرایشِ انسان به سوی اجتماعی‌بودن (چه تجربی، چه روان‌شناسانه) نیست. منظورِ ما در این‌جا این نیست، بل‌که به گفتهٔ کانت «لذّتی را که ما احساس می‌کنیم، ضرورتاً به هر کسِ دیگری در داوریِ ذوق نسبت می‌دهیم، درست چنان‌که گوئی هنگامی که ما چیزی را زیبا می‌نامیم آن‌را باید چونان یک خصلتِ شیء که در آن هم‌آهنگ با مفاهیم معیّن شده است تلقّی کنیم. امّا زیبائی برای خودش بدونِ پیوند با احساس ذهن هیچ است.» (همه همان‌جا، پارهٔ ۹)

پس داوری دربارهٔ زیبائیِ یک شیء با مفهوم یا مفاهیم سروُکار ندارد زیرا اگر تصوّری که یک داوریِ ذوق سببِ آن می‌شود یک مفهوم می‌بود که فهم و نیروی خیال را در حکم دربارهٔ یک شیء به صورتِ شناختی از آن یگانه می‌ساخت، آن‌گاه آگاهی از این پیوند یک آگاهی عقلی می‌بود و دیگر نمی‌توانست یک داوریِ معطوف به لذّت و رنج باشد، یعنی یک داوریِ ذوق نمی‌بود. درحالی‌که داوریِ ذوق مستقلّ از مفاهیم، شیء را از لحاظِ خوش‌آیندی و صفت یا محمولِ زیبائی تعیین می‌کند. از این‌جاست که کانت نتیجه می‌گیرد و در یکی از تعریف‌های زیبائی می‌گوید: «**زیبا آن چیزی است که بدونِ (نیاز به) مفهوم به‌طورِ کلّی خوش آیند است.**» (همان‌جا، پارهٔ ۹، پایان) و در جای دیگری همین تعریف را این‌گونه می‌دهد: «**زیبا آن است که بدونِ مفهوم، چونان موضوعِ یک خوش‌آیندی، ضروری شناخته می‌شود.**» (همان‌جا، پایانِ پارهٔ ۲۲)

نکتهٔ مهمّ دیگری که کانت در این هم‌بستگی بر آن تأکید می‌کند این است که **زیبا یا زیبائی** هدف‌مند نیست یا دارای هدف نیست، و نیز این‌که در **زیبا** ما فقط با صورتِ ناب و نه با مادّهٔ آن سروُکار داریم. داوریِ ذوق همیشه فقط صورتِ *(Form)* هدف‌مندی را در بُنیادِ خود دارد. **زیرا هدف بنابر تعریفِ کانت** «به‌طورِ کلّی آن است، که مفهومِ آن بتواند چونان بُنیاد یا علّتِ امکانِ خودِ شیء تلقّی شود. بدین‌سان برای این‌که

یک هدف‌مندیِ عینی را در چیزی تصوّر کنیم، باید مفهومِ آن‌چه که آن چیز می‌تواند باشد از پیش باشد.» (همان‌جا، پارهٔ ۱۵)، امّا اکنون هر گونه هدف، اگر آن‌را چونان علّتِ خوش‌آیندی تلقّی کنیم، همیشه یک علاقه را چونان علّتِ تعیین‌کنندهٔ داوری دربارهٔ موضوعِ لذّت به همراه دارد. پس هیچ هدفِ درون‌ذهنی نمی‌تواند در بُنیادِ یک داوریِ ذوق قرار داشته باشد و هم‌چنین هیچ تصوّرِ یک هدفِ عینی. (همان‌جا، پارهٔ ۱۱)

از این‌جاست که کانت تعریفِ مهمّ دیگری از زیبائی می‌دهد و می‌گوید: «**زیبائی صورتِ هدف‌مندیِ یک شیء است، تا آن‌جا که آن، بدونِ تصوّر یک هدف در آن ادراک می‌شود.**» (همان‌جا، پایانِ پارهٔ ۱۷)

والا

پس از پژوهش دربارهٔ زیبائی و زیبا، کانت به فراگذشت (انتقال) نیروی داوری به سوی والا *(Sublime Das Erhabene)* می‌پردازد. وی نخست به این نکته اشاره می‌کند که میانِ زیبا و والا همانندی‌هائی یافت می‌شوند:

هر دوی آن‌ها در خودشان خوش‌آیندند. هیچ‌یک از آن دو یک داوریِ حسّی یا یک داوریِ تعیین‌کنندهٔ منطقی را چونان شرطِ پیشین ندارند، بل‌که یک داوریِ بازاندیشی را. و نیز خوش‌آیندیِ آن‌ها نه وابسته به یک ادراک حسّی است چون آن‌چه دل‌پسند است، نه وابسته به یک مفهومِ معیّنی چون نزدیک. نیک، با وجودِ این پیوندی با مفاهیم دارد، هر چند مفاهیمِ نامعیّن؛ و در نتیجه خوش‌آیندیِ ناشی از آن‌ها پیوسته به صرفِ نمایش یا تصویرِ موضوعِ آن‌ها یا توانائیِ این تصویر است، چنان‌که در مورد یک بینشِ حسّی داده‌شده، این توانائیِ تصویر یا نیروی خیال با توانائی مفاهیم نیروی خیال با توانائی مفاهیمِ فهم یا عقل، چونان پیش‌بُردِ این‌ها هم‌آهنگ تلقّی می‌شود. بنابراین هر دو نوعِ این داوری‌ها جزئی‌اند و با وجودِ این چونان دارای اعتبارِ کلّی برای هر ذهنی ادّعا می‌شوند، هر چند صرفاً هر دو معطوف به احساسِ لذّت‌اند و نه معطوف به شناختِ شیء.

امّا با این‌همه تمایزهای آشکاری میانِ «زیبا» و «والا» یافت می‌شوند:

زیبا در طبیعت مربوط به صورت یا شکلِ شیء است که دارای حدودِ معیّنی است. برخلافِ آن، **والا** را می‌توان در یک شیءِ بی‌شکل یافت تا آن‌جا که در آن یا به انگیزهٔ آن «**نامحدودی**» و با وجودِ این کلّیت آن هم‌زمان اندیشیده می‌شود: چنان‌که **زیبا** را می‌توان چونان تصویر یا نمایشِ یک مفهومِ نامعیّنِ فهم، امّا **والا** را چونان نمایشِ یک مفهومِ آن‌چنانیِ عقل تلقّی کرد. بنابراین خوش‌آیندیِ ناشی از زیبا با تصوّرِ **کیفیّت** پیوسته است و خوش‌آیندیِ برخاسته از والا با تصوّرِ **کمّیت**.

آن دو از لحاظِ نوع نیز متمایزند: درحالی‌که **زیبا** مستقیماً احساسی از پیش‌بُردِ زندگی را به همراه دارد و بدین‌سان متناسب با جذّابیت و نیروی خیالِ بازی‌کننده است، **والا** لذّتی است که فقط غیرمستقیم ناشی می‌شود، یعنی چنان‌است که به‌وسیلهٔ احساسِ یک منع یا بازدارندگیِ نیروهای زیستی و نیز فرارزشِ

هم‌زمانِ هرچه نیرومندترِ این نیروها پدید می‌آید و در نتیجه چونان انگیختگی یا هیجان، در اشتغالِ نیروی خیال نه چونان بازی، بل‌که چونان جدّی آشکار می‌شود، و بنابراین با جذّابیت نیز متناسب نیست.

کانت از این‌جا نتیجه می‌گیرد که: در زیرِ تأثیرِ **والا**، روح یا ذهن به‌وسیلهٔ شیء نه تنها جذب، بل‌که متناوباً هم‌چنین دفع می‌شود. بدین‌سان خوش‌آیندیِ ناشی از والا نه چندان یک لذّتِ مثبت، بل‌که بیش‌تر ستایش یا احترام را دربردارد و شایسته است که یک **لذّتِ منفی** *(negative Lust)* نامیده شود. امّا مهم‌ترین تمایز یا فرق میانِ زیبا و والا این است که اگر ما چنان‌که قرار است پیش از هر چیز والا را در اشیاءِ طبیعت موردِ ملاحظه قرار دهیم (زیرا والا در هنر همیشه محدود به هم‌آهنگیِ آن با طبیعت است)، همیشه زیبائی طبیعت یک هدف‌مندی در صورت یا شکلِ آن‌را به همراه دارد که به‌وسیلهٔ آن نیروی داوریِ ما گوئی از پیش معیّن شده است و بدین‌سان در خود یک موضوعِ خوش‌آیندی را تشکیل می‌دهد. امّا برعکسِ آن‌چه که «در ما بدونِ دلیل‌پردازی محضاً در ادراکِ آن، احساسِ والا را برمی‌انگیزد، به‌راستی از لحاظِ صورت چنین می‌نماید که برای نیرویِ داوریِ ما خلافِ هدف و با نیروی تصوّر یا نمایشِ ما نامتناسب و برای نیروی خیالِ ما قهرآمیز باشد، با وجودِ این چونان هرچه والاتر داوری می‌شود.»

کانت می‌گوید از این‌جا می‌توان فوراً نتیجه گرفت که تعبیرِ ما درست نخواهد بود اگر ما یک شیء را در طبیعت **والا** بنامیم، هرچند می‌توانیم بسیاری چیزها را در آن **زیبا** بخوانیم. تنها چیزی که می‌توانیم بگوئیم این است که شیء و یا موضوع برای تصویر یا نمایشِ یک **والائی** که در روح یا ذهنِ ما یافت می‌شود به‌کار می‌آید زیرا «**والای واقعی در هیچ صورت یا شکلِ محسوسی نمی‌تواند گُنجانده شود**، بل‌که فقط مربوط به ایده‌های عقل است، که هرچند هیچ‌گونه تصویر یا نمایشِ متناسب با آن‌ها ممکن نیست، درست به‌وسیلهٔ همین نامتناسبی که می‌توان آن‌را به‌نحوی محسوس تصویر کرد، برانگیخته و در روح فراخوانده می‌شوند.»

کانت در توضیحِ این نکته می‌گوید: مثلاً ما نمی‌توانیم اقیانوسِ پهناورِ توفان‌زده را والا بنامیم زیرا منظرهٔ آن زشت و وحشت‌انگیز است و ذهن بایستی قبلاً خود را با بسیاری ایده‌ها یا معانی آکنده کند تا بتواند در برابرِ چنان منظره‌ای دارای احساسی بشود که والا باشد: یعنی روح حسّیت را رها کند و برانگیخته شود که خود را با ایده‌هایی که هدف‌مندیِ برتری را دربردارد، مشغول سازد.

کانت در این هم‌بستگی به فرق میانِ زیبائیِ طبیعت و والا اشاره می‌کند و می‌گوید که زیبائی مستقلِ طبیعت تکنیکی را برای ما کشف می‌کند که آن‌را چونان نظامی هم‌آهنگ با قانون‌ها نشان می‌دهد که اصلِ آن‌را ما به‌هیچ‌روی نمی‌توانیم در تمامی نیروی فهمِ خودمان بیابیم. این همان اصلِ هدف‌مندی است از لحاظِ کاربردِ نیروی داوری ما دربارهٔ پدیده‌های طبیعت که حکم می‌کند ما نباید دربارهٔ آن‌ها صرفاً چونان متعلّق به طبیعت در مکانیسمِ بی‌هدفِ آن، بل‌که هم‌چنین باید چونان متعلّق به هنر داوری کنیم. بدین‌سان این اصل در واقع نه شناختِ ما را دربارهٔ اشیاءِ طبیعت، بل‌که مفهومِ ما را از طبیعت گُسترده می‌کند، یعنی نه چونان مکانیسم، بل‌که چونان هنر. امّا آن‌چه که ما در طبیعت آن‌را والا می‌نامیم به‌هیچ‌روی چیزی نیست که به اصولِ عینیِ ویژه و صورت‌های طبیعتِ هم‌آهنگ با آن‌ها رهنمون شود، بل‌که طبیعت بیش‌تر در آشفتگی یا

در وحشی‌ترین و نابه‌هنجارترین بی‌نظمی و ویران‌گریِ آن، هنگامی که فقط عظمت و قدرت را به ما نشان می‌دهد، به بیش‌ترین اندازه، معنا یا ایدهٔ والا را در ما برمی‌انگیزد.

این‌جاست که کانت نتیجه می‌گیرد که: «برای **زیبا** در طبیعت ما باید بُنیاد یا علّتی را در بیرون از خودمان جست‌وُجو کنیم، امّا برای **والا** باید صرفاً در خودمان و در رویکرد اندیشه‌ای که والائی را در تصوّر (طبیعت) وارد می‌کند جست‌وُجو کنیم.» (همه در همان‌جا، پارهٔ ۲۳)

در این‌جا باید به تقسیم‌بندیِ کانت از والا نیز اشاره کنیم.

تا آن‌جا که مربوط به تقسیم‌بندی لحظه‌های داوری‌کردنِ زیباشناسانهٔ (استه‌تیکِ) اشیاء در پیوند با احساسِ والاست، باید همان کاری را انجام دهیم که در تحلیلِ داوری‌های ذوق روی داده است. زیرا خوش‌آیندیِ ناشی از **والا** نیز درست مانندِ آن‌چه نزدِ زیبا یافت می‌شود و از لحاظِ حکم نیروی داوری بازاندیشندهٔ استه‌تیک باید از لحاظِ کمّیت دارای اعتبارِ کلّی و همگانی، از لحاظِ کیفیّت برهنه از علاقه، از لحاظِ پیوند یا رابطه هدف‌مندیِ ذهنی و از لحاظِ جهت یا نحوه چونان ضروری نشان داده شود. امّا در این میان تحلیلِ **والا** نیازمند به یک تقسیم‌بندی است که تحلیلِ زیبا نیازمندِ آن نیست. **بدین‌سان کانت «والا» را به دو گونه تقسیم می‌کند: والای ریاضی و والای پویا *(des mathematisch dynamisch - Erhabene)*** (همان‌جا، پارهٔ ۲۴)

والای ریاضی آن است که مطلقاً و بیرون از هرگونه سنجشِ عظیم یا بزرگ است. به تعبیرِ کانت «**والا آن است که در سنجش با آن هر چیزِ دیگری کوچک است.**» بدین‌سان در طبیعت هیچ چیزی را نمی‌توان یافت که هر اندازه هم که ما آن‌را بزرگ بدانیم، نتواند در رابطهٔ دیگری تا حدّ بی‌پایان کوچک بی‌ارزش شود و برعکس.

از این‌جاست که کانت والای ریاضی را در آغاز این‌گونه توصیف می‌کند: «ما والا را آن چیزی می‌نامیم که مطلقاً بزرگ است». و در پایان در تعریفِ آن می‌گوید: «والا آن است که حتّی برای آن‌که بتوان به آن اندیشید، یک توانائیِ ذهن را نشان می‌دهد که از هر معیارِ حسّ فراتر می‌رود.» (همان‌جا، پارهٔ ۲۵) به این اعتبار، والای ریاضی احساسِ عدمِ لذّتی به ما می‌دهد که درعین‌حال لذّت است، لذّتی که از یافتنِ عدمِ تناسبِ هرگونه معیارِ حسّی ما با ایده‌های عقل به ما دست می‌دهد.

امّا هنگامی که ما **والای پویا** را در طبیعت داوری می‌کنیم، باید آن‌را چونان هراس‌آمیز یا ترس‌انگیز تصوّر کنیم. البته این بدان معنا نیست که هر چیزِ ترس‌انگیزی در داوریِ زیباشناسانهٔ ما باید والا نامیده شود. «در داوریِ زیباشناسانه، طبیعت چونان قدرت که بر ما هیچ‌گونه زوری ندارد، والای پویاست.» **کانت می‌گوید که:** مناظرِ هراس‌انگیزِ طبیعت مانند صخره‌های عظیم، ابرهای انبوه‌شدهٔ تُندَرزا و آکنده از آذرخش‌ها و آوازها و نیز آتش‌فشان‌های ویران‌گر و توفان‌هایی که ویرانی‌ها در پی می‌نهند، اقیانوس‌های بی‌کرانِ توفان‌زده و آبشارها و رودهای نیرومند و مانندِ این‌ها، همه و همه کوچکی و ناچیزی نیروی پایداری و ایستادگیِ ما را در مقایسه با نیروی خود آشکار می‌سازند. امّا منظرهٔ آن‌ها جذّاب‌تر است هرچه ترس‌انگیزتر باشد، به شرطِ آن‌که ما در ایمنی باشیم، از سوی دیگر ما آن‌ها را والا می‌نامیم زیرا نیروهای روح را برتر از اندازهٔ متوسطِ آن‌ها

برمی‌انگیزند و بالا می‌کشند و سبب می‌شوند که ما نیروی مقاومت را از گونه‌ای کاملاً دیگر در خودمان کشف کنیم، نیروئی که به ما جرئت و یارا می‌دهد تا بتوانیم خود را با زور و قدرتِ مطلقِ طبیعت بسنجیم. زیرا درست است که توانائیِ سنجشِ زیباشناسانهٔ ما در برابرِ عظمتِ طبیعت ناچیز است، امّا درعینِ‌حال به گفتهٔ کانت ما در توانائیِ عقلِ خودمان «یک معیارِ دیگرِ غیرِحسّی می‌یابیم که آن بی‌پایانی(طبیعت) را چونان وحدت در درونِ خود دارد که در برابرِ آن همه چیز در طبیعت کوچک است، و بدین‌سان در روحِ خودمان یک برتری بر خودِ طبیعت در اندازه‌ناپذیریِ آن می‌یابیم. پس حتّی مقاومت‌ناپذیریِ قدرتِ آن نیز به ما، چونان موجوداتِ طبیعی به راستی ناتوانیِ جسمانیِ ما را می‌شناساند، امّا درعینِ‌حال یک توانائی را در ما کشف می‌کند که خود را چونان مستقل از آن داوری کنیم، و یک برتری یا تفوّق بر طبیعت است که یک خودنگهداری از گونه‌ای کاملاً دیگر بر پایهٔ آن برپا شده است، از گونه‌ای غیر از آن‌چه که به‌وسیلهٔ طبیعتِ بیرون از ما می‌تواند موردِ حمله قرار گیرد و به خطر افکنده شود. بدین‌وسیله انسانیّت در شخصِ ما تحقیرناشده بر جای می‌ماند، هر چند فردِ انسان باید در برابرِ آن زور سر فُرود آورَد. بدین‌گونه طبیعت در داوریِ زیباشناسانهٔ ما، نه تا آن‌جا که ترس‌انگیز است چونان والا داوری می‌شود، بل‌که بدان علّت که نیروی ما را (که طبیعت نیست) فرامی‌خواند، برای این‌که آن‌چه را ما نگرانِ آنیم (مانندِ دارائی، تندرستی و زندگی) ناچیز تلقّی کنیم و بنابراین قدرتِ آن‌را (که به واقع از لحاظِ آن چیزها مطیعِ آنیم) با وجودِ این، نه چنان زوری تلقّی کنیم که می‌بایستی در برابرِ آن سر فُرود آوریم، آن‌گاه که برترین اصولِ بُنیادی ما و تأکید یا ترکِ آن‌ها مطرح است.»

از این‌جاست که کانت نتیجه می گیرد که والائی در هیچ چیزی از طبیعت یافت نمی‌شود، بل‌که در روح یا ذهنِ ما جای دارد، تا آن‌جا که ما بر طبیعت در درونِ خودمان (از لحاظِ آن‌که بر ما تأثیر می‌کند) و هم‌چنین بر طبیعت در بیرون از خودمان می‌توانیم احساسِ برتری کنیم. آن‌چه که این احساس را در ما برمی‌انگیزد، یعنی قدرتِ طبیعت که نیروهای ما را فرامی‌خواند، آن‌گاه والا نامیده می‌شود.

سرانجام کانت دو تعریف از این‌گونه والا میدهد: «والا آن است که از راهِ مقاومتِ خود در برابرِ علاقهٔ حسّ بی‌میانجی خوش‌آیند است.» و در مقایسهٔ آن با **زیبا** می‌گوید: «زیبا ما را آماده می‌کند که چیزی را، حتّی طبیعت را، بدونِ علاقه دوست بداریم، امّا والا ما را آماده می‌کند که چیزی را، حتّی برضدّ علاقه(حسّی) خودمان پُر ارج نهیم.» و سرانجام تعریفی از والا می‌دهد که می‌گوید: «آن شیئی یا موضوعی از طبیعت است که تصوّرِ آن روح یا ذهن را برمی‌انگیزد که دست‌نیافتنی بودنِ طبیعت را چونان تصویر یا نمایشِ ایده‌ها بیاندیشد.» (همان‌جا، پاره‌های ۲۸ و ۲۹). بدین‌سان والا با احساسِ اخلاقی پیوند می‌یابد.

هنر

اکنون نگاهی کوتاه به نظریهٔ کانت دربارهٔ هنر. چنان‌که می‌دانیم مفهومِ آزادی در سراسرِ اندیشهٔ انتقادیِ کانت در پهنهٔ عقلِ عملی و فلسفهٔ اخلاقِ او موج می‌زند. وی به یاری و با به‌کارگیریِ این مفهوم توانسته بود بسیاری از مسائل را از دیدگاهِ خود پژوهش کند و پاسخ دهد. در پهنهٔ فلسفهٔ هنر نیز به‌همین‌سان عمل می‌کند. انسان به اعتبارِ عقلِ عملی خود آزاد است، بنابراین آفرینندهٔ هنر است. هنر از طبیعت به‌همان‌سان

جداست که ساختن از کردار یا کُنش به‌طورِ کلّی جداست. محصولِ **ساختن** *(Facere)* یا نتیجهٔ آن‌را ما ساخته یا اثر *(opus)* می‌نامیم، همان‌گونه که محصولِ کُنش، نتیجه *(effectus)* خوانده می‌شود.

کانت پس از این فرق‌گذاری در تعریفِ مفهومِ عامّ هنر می‌گوید: «به‌حقّ ما باید فقط پدیدآوری (یا ایجاد) از روی آزادی را یعنی به‌وسیلهٔ یک خواستِ گزیننده که عقل در بُنیادِ اعمالِ آن قرار دارد هنر بنامیم.» بدین‌سان هنر یک ویژگیِ انسانی است. زیرا به گفتهٔ کانت در ادامهٔ تعریفِ کلّی هنر «هرچند ما دوست داریم که فرآوردهٔ زنبورانِ عسل (لانه‌های منظّم ساخته‌شدهٔ مومی) را یک اثرِ هنری بنامیم، امّا این فقط به علّتِ تشابه آن با دوّمی است. به محضِ این‌که به یاد آوریم که آن‌ها کارشان را برپایهٔ تفکّرِ عقلی بنا نمی‌کنند، در آن دَم می‌گوئیم که آن یک محصولِ طبیعتِ (غریزهٔ) آن‌هاست و چونان هنر فقط به خدای آفرینندهٔ آن‌ها نسبت داده می‌شود.»

از سوی دیگر هنگامی که ما در جریانِ جست‌وُجو در یک گِل‌آبه یا باتلاق به یک تکّهٔ چوبِ تراشیده و شکل‌گرفته برمی‌خوریم می‌گوئیم آن کارِ طبیعت نیست، بل‌که کارِ هنر است. علّتِ پدیدآورندهٔ آن هدفی را در نظر داشته است که آن تکّهٔ چوب شکلِ خود را مدیونِ آن است. در این‌جا کانت به این نکته اشاره می‌کند که هنر چونان مهارتِ انسانی با دانش نیز فرق دارد، همان‌گونه که توانستن از دانستن متمایز است و توانائیِ عملی از توانائیِ نظری. هنر با کارِ دستی نیز فرق دارد. ما هنر را «آزاد» و دوّمی را می‌توانیم «هنرِ مُزدی» بنامیم، زیرا اوّلی را می‌توان یک بازیِ هدف‌مندانه نامید، یعنی اشتغالی که در خود دل‌پسند است، امّا دوّمی چونان اشتغالی است که گوئی اجباراً چونان کارِ تحمیل‌شده است و هدفش بیرون از خودش است، یعنی به انگیزهٔ مُزد انجام گرفته است. (همان‌جا، پارهٔ ۴۳)

امّا هنرِ زیبا چیست؟

کانت پیش از هر چیز بر این نکته تأکید می‌کند که «نه یک دانش مربوط به زیبا یافت می‌شود، بل‌که فقط نقد از آن وجود دارد، نه دانشِ زیبا، بل‌که تنها هنرِ زیبا وجود دارد.» زیرا اگر بنا بود که داوری دربارهٔ زیبائی متعلّق به دانش باشد، دیگر داوریِ ذوق نمی‌بود. دربارهٔ دوّمی نیز باید گفت که یک دانش که چونان دانش زیبا باشد، یک ناموجود و یاوه است. براین پایه کانت می‌گوید که اگر هنری مناسب برای شناختِ یک شیء ممکن باشد و اعمالِ لازم برای ساختنِ آن‌را انجام دهد، آنگاه **«هنرِ مکانیکی»** است. امّا اگر قصدِ بی‌واسطه از هنر، احساسِ لذّت باشد، آن‌گاه **«هنرِ زیباشناسانه یا استه‌تیک»** نامیده می‌شود. **و این نیز یا هنرِ دل‌پسند یا هنرِ زیباست:** هنرِ دل‌پسند است اگر هدفِ آن این باشد که لذّت همراهِ تصوّراتِ ناشی از موضوعِ آن چونان ادراک‌های حسّیِ محض باشد، و هنرِ زیباست هنگامی که آن تصوّرات چونان گونه‌هایی از شناخت تلقّی شوند. هنرِ زیبا هم‌چنین دارای امتیازِ دیگری است: «هنرِ زیبا گونه‌ای تصوّر است که برای خودش هدف‌مند است، و هر چند بی‌هدف است، با وجودِ این پرورشِ نیروهای روح را به‌منظورِ انتقال‌دهی (یا ارتباطِ) اجتماعی پیش می‌راند». (همان‌جا، پارهٔ ۴۵)

از سوی دیگر نقش و اهمّیتِ طبیعت در نظریهٔ هنرِ کانت تأکید می‌شود. وی زیر تأثیرِ اندیشه‌های **ژان ژاک روسو** پیوند میانِ هنر و طبیعت را مشخّص می‌کند. البته هنر غیر از طبیعت است، هر چند **کانت**

به‌گونه‌ای پیوندِ دیالکتیکی میانِ هنر و طبیعت اشاره می‌کند. در یک فرآوردهٔ هنرِ زیبا ما باید آگاه باشیم که هنر است و نه طبیعت. زیرا **هنر محصولِ آزادی است**. به تعبیرِ کانت: «بر پایهٔ این احساسِ آزادی در بازی توانائی‌های شناختِ ما، که درعینِ‌حال باید هدف‌مند باشد، آن لذّتی قرار دارد که به‌تنهائی به‌نحوی همگانی انتقال‌پذیر است، بی‌آن‌که بر پایهٔ مفاهیم قرارگیرد. طبیعت زیبا بود، اگر درعینِ‌حال چونان هنر نگریسته می‌شد، و هنر فقط هنگامی می‌تواند زیبا نامیده شود که ما آگاه باشیم که هنر است و با وجودِ این درعینِ‌حال چونان طبیعت به‌نظرِ ما آید.» زیرا ما چه با **زیبائیِ طبیعی** چه با **زیبائیِ هنری** سروُکار داشته باشیم، به‌طورِ کلّی می‌توانیم بگوئیم که: زیبا آن چیزی است که در داوری‌کردنِ محض دربارهٔ آن خوش‌آیند است (نه در اداراکِ حسّیِ آن و نه به‌وسیلهٔ یک مفهوم).

هنر همیشه یک قصدِ معیّن دارد که چیزی را پدید آورد. امّا اگر این چیز ادراکِ حسّیِ محض یعنی چیزی صرفاً ذهنی می‌بود که بایستی با لذّت همراه باشد، آن‌گاه محصولِ هنری در داوری دربارهٔ آن فقط با میانجیِ ادراکِ حسّی خوش‌آیند می‌بود. و نیز چنان‌چه هدف یا قصد تنها متوجّهٔ تولید یا پدیدآوردنِ یک شیءِ معیّن می‌بود، اگر این قصد از راهِ هنر حاصل می‌شد، آن‌گاه شیء فقط به‌وسیلهٔ مفاهیم خوش‌آیند می‌بود. امّا در هر دو صورت، دیگر هنر در محضِ عملِ داوری خوش نمی‌آمد، یعنی نه چونان زیبا، بل‌که چونان هنرِ مکانیکی می‌بود. دراین‌جاست که کانت نکتهٔ مهمّی در نظریهٔ هنرِ خود را توضیح می‌دهد و می‌گوید: «پس هدف‌مندی در فرآورده‌های هنرِ زیبا، هرچند در واقع دارای قصد است، با وجودِ این باید بدونِ قصد به‌نظر آید، یعنی هنرِ زیبا باید چونان طبیعت در نظر آید، هرچند انسان در واقع از آن چون هنر آگاه است.»

امّا یک فرآوردهٔ هنر تنها بدان‌وسیله چونان طبیعت پدیدار می‌شود که هرچند در واقع همهٔ **نکته‌سنجی** در هم‌آهنگیِ آن با قواعدِ لازم برای ساختنِ آن فرآورده رعایت شود، با وجودِ این باید این کار **بدونِ وسواس** انجام شود؛ یعنی بی‌آن‌که ردّ پائی نشان دهد که آن قواعد در برابر چشمانِ هنرمند قرار داشته‌اند و نیروهای روحی یا ذهنیِ او را به بند کشیده‌اند.» (همان‌جا، پارهٔ ۴۵)

در این هم‌بستگی، کانت مفهومِ «نبوغ» و پیوندِ آن‌را با «هنر» به‌میان می‌آورد و در تعریفی که از آن می‌دهد می‌گوید: «نبوغ *(Genie)* آن موهبت (دهشِ طبیعت) است که قواعدی به هنر می‌دهد. از آن‌جا که موهبت، چونان توانائی فطریِ هنرمند خودش به طبیعت تعلّق دارد، بدین‌سان می‌توان این‌گونه تعبیر کرد که: نبوغ استعدادِ ذهنیِ فطری است که به‌وسیلهٔ آن طبیعت قواعد را به هنر می‌دهد.»

از این‌جا پیداست که نظریهٔ هنرِ کانت هرچند نکاتِ مثبتی را دربردارد، تا مرز گرایشِ عقل‌گُریزانه (ایراسیونالیستی) پیش می‌رود و در این‌جا مانند جاهای دیگر در تفکّرِ فلسفیِ خود، میان تفکّرِ متافیزیکی و تفکّرِ دیالکتیکی در نوسان است. هنگامی که داوری دربارهٔ زیبائی بیرون از مرزهای پهنهٔ مفاهیم قرارداده و قانون‌مندی‌های هنر زائیدهٔ نبوغ تلقّی می‌شود، گرایشی متافیزیکی و غیرِ عقلانی آشکار می‌گردد. کانت استدلالِ خود را دربارهٔ پیوند میانِ هنر و نبوغ، بهتر بگوئیم قانون‌مندی‌های هنر (که وی آن‌ها را قواعد می‌نامد)، چنین ادامه می‌دهد:

«زیرا هر هنری قواعدی را از پیش فرض می‌کند که به‌وسیلهٔ بُنیادگذاری آن‌ها یک فرآورده اگر بنا باشد هنری نامیده شود، نخست ممکن تصوّر می‌شود. امّا مفهومِ هنرِ زیبا اجازه نمی‌دهد که داوری دربارهٔ زیبائی

محصولِ آن، از یک گونه قاعده مشتقّ شود، که یک مفهوم را چونان علّتِ تعیین‌کننده دارد، و بنابراین مفهومی را از گونه‌ای که محصول هم‌آهنگ با آن ممکن می‌شود، در بُنیاد قرارمی‌دهد. پس هنرِ زیبا نمی‌تواند خودش قواعدی را براندیشد که فرآوردهٔ خود را باید طبقِ آن‌ها پدیدآورد. هم‌چنین از آن‌جا که یک فرآورده بدونِ قاعدهٔ قبلی هرگز نمی‌تواند هنر نامیده شود، پس طبیعت باید در ذهن (و به‌وسیلهٔ هم‌نوائیِ توانائی‌های آن) قواعد را به هنر بدهد، یعنی هنرِ زیبا فقط چونان فرآوردهٔ نبوغ امکان‌پذیر است.»

برپایهٔ این استدلال کانت نتیجه می‌گیرد که: نبوغ را نمی‌توان یک مهارت به‌شُمار آورد که بتوان آن‌را طبقِ قواعدی آموخت و بنابراین **ابتکار** یا **اصالت** را نخستین خصلتِ نبوغ می‌شُمارد. خصلتِ دوّمِ نبوغ آن است که فرآورده‌های آن باید الگو و نمونه‌ای باشند نه نتیجهٔ تقلید. [خصلتِ] سوّم این‌که نبوغ نمی‌تواند توصیف کند یا به‌نحوی علمی نشان دهد که چگونه محصول‌های خود را پدید می‌آورد، بل‌که درست مانندِ طبیعت قواعدی به دست می‌دهد. بنابراین آفرینندهٔ یک اثرِ هنری که آن‌را مدیونِ نبوغِ خویش است، خودش نمی‌داند که چگونه به اندیشه‌های خود دست‌یافته است و حتّی در توانائی‌اش نیست که به دل‌خواه یا طبقِ نقشه، آن ایده‌ها را تعبیه کند و آن‌ها را در چنان دستورالعمل‌هائی به دیگران بدهد تا ایشان نیز به یاریِ آن‌ها بتواند فرآورده‌هایی همانندِ آن پدید آورند. چهارمین خصلتِ نبوغ این است که طبیعت به‌وسیلهٔ نبوغ نه به دانش، بل‌که به هنر قواعدی را دستور می‌دهد، آن‌هم فقط تا آن‌جا که این هنر، هنری زیبا باشد. (همان‌جا، پارهٔ ۴۶)

کانت پیوند میانِ «نبوغ» و «ذوق» را این‌گونه بیان می‌کند که: ذوق برای داوری‌کردن دربارهٔ چیزهای زیبا و نبوغ برای هنرِ زیبا، یعنی ایجاد یا پدیدآوردنِ چنان چیزهائی لازم است. فرق میانِ زیبائیِ طبیعت و زیبائیِ هنر نیز در این است که «یک زیبائیِ طبیعت یک **چیز** زیباست؛ زیبائیِ هنر یک تصویرِ (نمایش) زیبا از یک **چیز** است.» زیرا برای این‌که ما بتوانیم دربارهٔ یک زیبائیِ طبیعت از حیثِ خودش داوری کنیم، نیاز نداریم که قبلاً مفهومی داشته باشیم که آن چیز چه باید باشد، یعنی لازم نیست که به تعبیرِ کانت «هدف‌مندیِ مادّی» یا هدف را بشناسیم، بل‌که صورتِ محض بدونِ شناختِ هدف به‌خودیِ‌خود در داوری خوش‌آیند است، امّا اگر شیء باید چونان یک فرآوردهٔ هنر معرّفی و از این حیث زیبا اعلام شود، پس چون هنر همیشه یک هدف را از پیش در علّتِ آن (و در علّیّتِ آن) فرض می‌کند، بایستی نخست مفهومی از آن‌چه که آن چیز باید باشد در بُنیاد قرار داده شود. و نیز چون توافق و هم‌آهنگیِ تنوّع در یک چیز با تعیّنِ درونیِ آن، یعنی هدفِ آن، کمالِ آن چیز را تشکیل می‌دهد، نتیجه این است که در داوریِ یک زیبائیِ هنری درعین‌حال کمالِ آن نیز باید به شُمار آورده شود. امّا در داوری‌کردن دربارهٔ یک زیبائیِ طبیعت (چونان این‌گونه زیبائی) چنین مسئله‌ای مطرح نیست.

البته درست است که ما در داوری دربارهٔ چیزهای طبیعت، به‌ویژه چیزهایی که جا ندارند مانند انسان یا اسب، هم‌چنین هدف‌مندیِ عینیِ آن‌ها را در نظر می‌گیریم برای این‌که دربارهٔ زیبائیِ آن‌ها داوری کنیم؛ امّا آن‌گاه داوری، دیگر یک داوریِ زیباشناسانهٔ ناب یعنی یک داوری محضِ ذوق نخواهد بود. در این‌جا طبیعت دیگر آن‌گونه که چونان هنر آشکار می‌شود موردِ داوری قرار نمی‌گیرد، بل‌که آن‌گونه که به‌واقع هنر است، هرچند یک هنرِ اَبَرانسانی، یعنی آفریدهٔ خداست. و داوریِ هدف‌شناسانه چونان بُنیاد و شرطِ داوریِ

زیباشناسانه به‌شُمار می‌رود که باید آن‌را در نظر گیرد. در چنین موردی نیز مانندِ هنگامی که مثلا می‌گوئیم: این یک زنِ زیباست، در واقع مقصودِ ما چیزِ دیگری نیست جز این‌که: طبیعت در شکل یا دیسهٔ این زن هدف‌ها را در ساختمانِ زنانه، زیبا تصویر کرده است. زیرا ما باید از صورتِ محض فراتر برویم و به یک مفهوم برسیم تا این‌که شیء به این نحو به‌وسیلهٔ یک داوریِ زیباشناسانهٔ مشروطِ منطقی بتواند اندیشیده شود.

کانت از این‌جا به این نتیجه می‌رسد که: «هنر برتری خود را درست در این نشان می‌دهد که چیزهایی را که در طبیعت زشت یا ناخوش‌آیند هستند زیبا توصیف می‌کند. بیماری‌ها، ویران‌گری‌های جنگ و مانندِ این‌ها، حتّی چونان فاجعه‌ها، می‌توانند بسیار زیبا توصیف و حتّی در نقاشی‌ها نمایش داده شوند. تنها یک گونه زشتی نمی‌تواند هم‌آهنگِ طبیعت تصویر شود، بی‌آن‌که درعینِ‌حال هرگونه خوش‌آیندیِ زیباشناسانه را، و در نتیجه زیبائیِ هنر را نابود سازد، و آن آن‌گونه زشتی است که نفرت یا هراس (غثیان) برانگیزد. (همان‌جا، پارهٔ ۴۸)

در این‌جا شایسته است که به نظریهٔ کانت دربارهٔ «توانائی‌های ذهن» که «نبوغ» را تشکیل می‌دهند اشاره کنیم: نخست روح است؛ به این معنا که می‌گوئیم فلان چیز بی‌روح است. روح به معنای زیباشناسانه اصلِ زنده‌کنندهٔ ذهن است، یا به تعبیرِ دیگر توانائیِ نمایشِ ایده‌های زیباشناسانه است. مقصودِ کانت از «**ایدهٔ استه‌تیک**» آن‌گونه تصوّرِ نیروی خیال است که انگیزهٔ اندیشه‌های بسیار می‌شود، بی‌آن‌که یک اندیشهٔ معیّن، یعنی یک مفهوم بتواند متناسب با آن باشد و در نتیجه هیچ زبانی نمی‌تواند کاملاً به آن دست یابد و آن‌را فهمیدنی سازد. بنابر این به آسانی می‌توان دید که یک تصوّرِ آن‌چنانی در واقع پارهٔ مقابلِ یک ایدهٔ عقل است، که معکوساً مفهومی است که هیچ بینشِ حسّی (یا تصویرِ نیروی خیال) نمی‌تواند با آن متناسب باشد. کانت بر اهمّیتِ «نیروی خیال» تأکید می‌کند و می‌گوید: «نیروی خیال (چونان توانائیِ شناختِ زاینده) به‌ویژه در آفرینشِ طبیعتِ دیگری از مادّه‌ای که طبیعتِ واقعی به آن می‌دهد بسیار نیرومند است.» (همان‌جا، پارهٔ ۵۰)

سرانجام کانت «هنرهای زیبا» را به سه دسته تقسیم می‌کند: هنرِ سخن‌گو، هنرِ سازنده و هنرِ بازی ادراک‌های حسّی، چونان تأثّراتِ حسّیِ بیرونی. هنرِ سخن‌گو شاملِ سخن‌وری و شعر است. هنرِ سازنده نیز هنرِ تجسّمی(پلاستیک) و نقاشی را دربرمی‌گیرد. هنرِ بازی زیبای ادراک‌های حسّی نیز شاملِ موسیقی و هنرِ رنگ می‌شود. (همان‌جا، پارهٔ ۵۱).

سرچشمه: فصل‌نامهٔ شورای نویسندگان و هنرمندان ایران، دفترِ اوّل، پاییز ۱۳۵۹

فَسانه گشت وُ کُهن شد حدیثِ اسکندر
سخنِ نو آر که نو را حَلاوتی‌ست دگر

فرّخی سیستانی

بازگشت به فهرست

معرّفی منابع

الف) کلیهٔ مقالات این مجموعه پیش‌تر در دوماه‌نامهٔ ادبی، هنری و اجتماعی ارژنگ منتشرشده و از آرشیو سایت نشریه به نشانی زیر گردآوری شده است:

https://www.mahnameh-arzhang.com

ب) منبع اکثر مقالاتِ این مجموعه کتابِ بالینی *Foundations Of Marxist Aesthetics* (مبانی استه‌تیکِ مارکسیستی) اثرِ پروفسور آونر زیس (*Avner Ziss*)، عالمِ استه‌تیکِ سرشناس شوروی است که در ایران با عنوان «پایه‌های هنرشناسی علمی» در آبان ۱۳۶۰ توسط ک.م.پیوند ترجمه و چاپ نخست آن در ۲۶۰ صفحه منتشرشده و از لینک زیر قابل دانلود است:

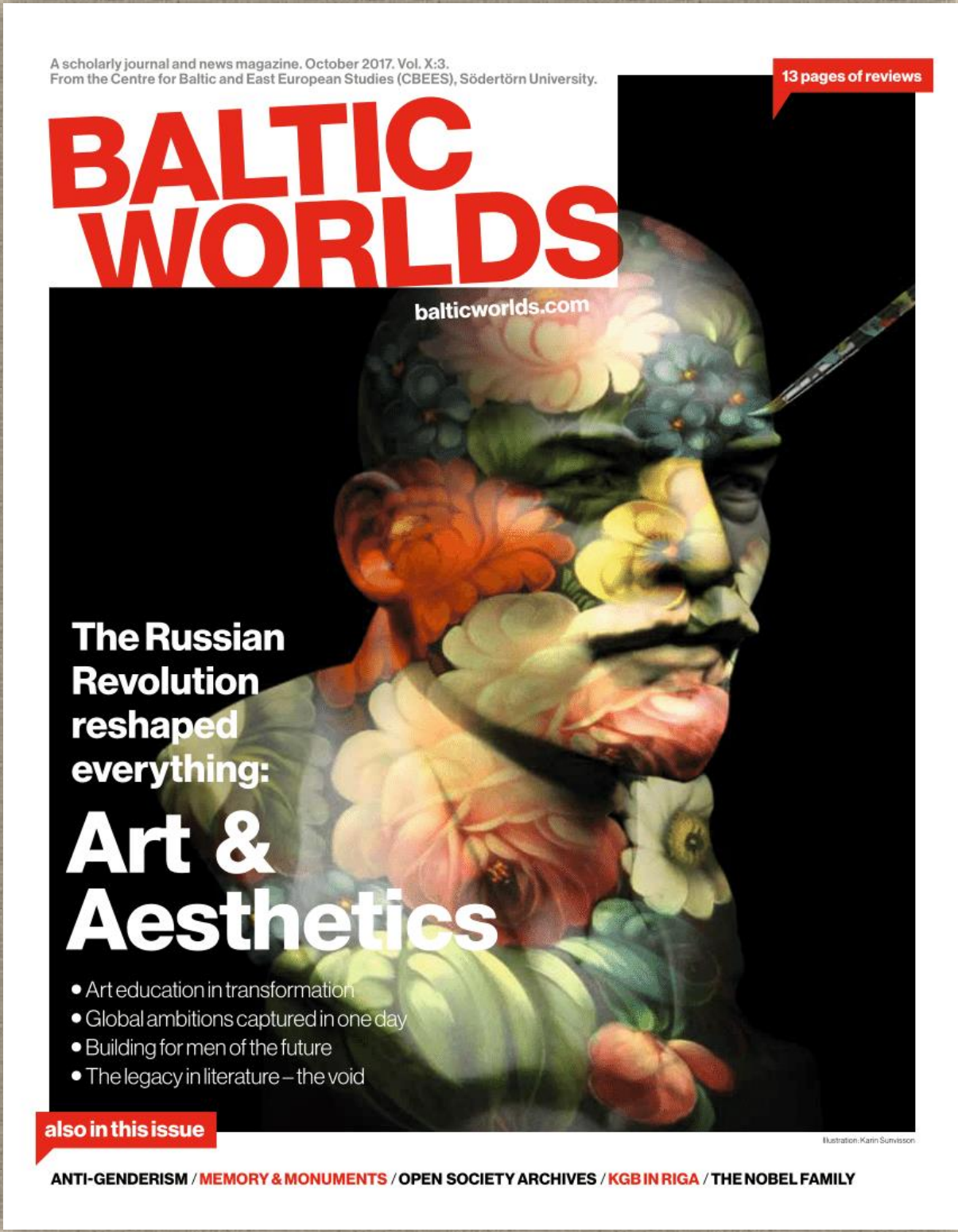
https://drive.google.com/file/d/179LjxJy8Gru6UsXNiah8S_GayaW1wVW-/view

ج) برخی منابعی که برای تکمیل مطالعه می‌توانند مورد استفادهٔ علاقمندان قرار گیرد بدین شرح است:

- مقالهٔ «تیپ‌های منفی درادبیّاتِ شوروی»/ ب.روریکف- برگردان: ا.نوید؛ منبع متنِ روسی: مجلّهٔ ادبیّاتِ شوروی- منبع برگردانِ فارسی: مجلّهٔ شیوه، شمارهٔ ۳، تیرماه۱۳۳۲ (بازنشرشده در ارژنگ، شمارهٔ ۳۹، آذر-دی۱۴۰۳)
- «مسائلِ زیبایی‌شناسی و هنر»، گروه نویسندگانِ روس، برگردان: محمدتقی فرامرزی، انتشاراتِ پویا، چاپ اول، تابستان ۱۳۵۲
- «اخلاقیّات و زیبایی‌شناسی چرنیشفسکی»، برگردان: محمدتقی فرامرزی، انتشاراتِ بابک، چاپ دوم با تجدیدنظر، سال ۱۳۵۶
- «تاریخِ رئالیسم، پژوهشی در ادبیاتِ رئالیستی از رنسانس تا امروز»، بوریس ساچکوف، برگردان: محمدتقی فرامرزی، نشرِ تندر، چاپ اول، ۱۳۶۲
- «زیبایی‌شناسیِ علمی و مقوله‌های هنری»(دوجلدی)؛ آونر زیس و نویسندگانِ روس- برگردان: فریدون شایان
- «رئالیسم و ضدّرئالیسم در ادبیات، دکتر میترا (سیروس پرهام)، نشرِ بیهقی، چاپ سوم
- «تاریخ ادبیّاتِ روسیه»(دوجلدی)، د.س.میرسکی، برگردان: ابراهیم یونسی، انتشاراتِ امیرکبیر، چاپ اول، ۱۳۵۴
- «مفاهیمِ هنر»، محمدتقی برومند (ب.کیوان)، انتشاراتِ شبگیر، چاپ اول...
- «معنی هنر»، هربرت رید، برگردان: نجف دریابندری، نشرِ کتابهای جیبی، چاپ سوم، ۱۳۵۴
- «مقدّمه‌ای بر ادبیاتِ امروز شوروی»، ک.زلینسکی، برگردان: قره‌باغی، انتشاراتِ مازیار، چاپ اول، ۱۳۵۲
- «چندگفتار دربارهٔ ادبیّات»، اثر آ.و.لوناچارسکی، برگردان: ع.نوریان، انتشاراتِ مرزوُبوم، چاپ دوم، ۱۳۵۱

(پایان مجموعه)

بازگشت به فهرست



https://balticworlds.com/wp-content/uploads/2017/11/Baltic-Worlds-3-2017-uppslag.pdf

گردآوری: شورای دبیران ارژنگ/ آبان ۱۴۰۴

تایپ و ویرایشِ متن: اُمید سحر